



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato
“Mind, Gender and
Languages”

“La rappresentazione del materno nella narrativa femminile inglese tra
le due guerre. Uno sguardo interdisciplinare”

Relatrice:
Professoressa Francesca Marone

Candidato:
Dottor Cesare Pozzuoli

a.a. 2018-2019

Indice

• <i>Introduzione</i>	
• [0.0] Uno sguardo d' insieme	2
• [1] <i>Un Modernismo delle donne?</i>	
• [1.1] Una breve panoramica critica sulla genesi del Modernismo letterario inglese	8
• [1.1.2] Psicoanalisi, Guerra e Modernismo	13
• [1.2] Donne e Modernismi tra formazione e psicoanalisi	16
[1.2.1] Sguardi sulla ricezione della psicoanalisi freudiana nel Modernismo inglese e nella narrativa modernista femminile	26
• [2] <i>Madri e figlie nella narrativa femminile inglese tra le due guerre</i>	
• [2.1] Elementi del dibattito critico	35
• [3] <i>L'elaborazione modernista dell'eredità materna: To the Lighthouse e Prelude</i>	
• [3.1] La genealogia del materno tra '800 e primo '900	43
• [3.1.2] Rappresentazione del materno nella narrativa femminile inglese:	
• dal XIX secolo al Modernismo	48
• [3.2] La riscoperta modernista della maternità: Virginia Woolf, <i>To the Lighthouse</i>	61
• [3.3] Famiglie e generazioni di donne in <i>Prelude</i> di Katherine Mansfield	
• [3.3.1] Una breve introduzione	85
• [3.4] Katherine Mansfield, le donne, i ruoli di genere, la famiglia	93
• [4] <i>Madri tiranniche e famiglie disfunzionali. Il Caso di Ivy Compton-Burnett</i>	
• [4.1] Un breve inquadramento narrativo e stilistico	102
• [4.2] La figura della madre "cattiva" in Ivy Compton-Burnett	
• [4.2.1] Accenni sulle pratiche discorsive della cattiva madre	110
• [4.2.2] Mammina cara. Una breve <i>survey</i> sul tema narrativo della madre disfunzionale	115
• [4.2.3] Madri inadeguate e figli deboli nella narrativa di Ivy Compton-Burnett	120
• [5] <i>La difficile formazione del soggetto lesbico tra influenza materna, trame familiari e contesto culturale. Radclyffe Hall, The Well of Loneliness</i>	
• [5.1] Accenni sulla <i>Queer Theory</i> e sul concetto culturale di lesbismo	128
• [5.2] Radclyffe Hall e la formazione della soggettività <i>Queer</i>	
[5.2.1] Una letteratura inglese dell'omosessualità?	136
• [5.3] Dinamiche familiari e formazione femminile in <i>The Well of Loneliness</i>	140
• <i>Conclusioni e sviluppi futuri</i>	162
• <i>Bibliografia</i>	164

Introduzione

[0.0] *Uno sguardo d'insieme*

Il presente lavoro di tesi si prefigge come obiettivo principale l'analisi letteraria della connessione tra il materno e la maternità, intesi come fatti "culturali" nel senso più ampio del termine, e la narrativa femminile inglese tra i due grandi conflitti mondiali.

In maniera particolare vedremo come le alcune scrittrici ascrivibili al Modernismo e al tardo Modernismo abbiano rappresentato la maternità, riprendendo e rielaborando una tradizione letteraria che ha origine già prima dello scoppio della Grande Guerra. La scelta di analizzare il periodo compreso tra e due guerre ha ragioni sia storico-politiche sia più dettagliatamente letterarie. I grandi stravolgimenti socio-economici e culturali occorsi in quegli anni infatti hanno infatti avuto un grande peso non solo nel ridisegnarsi della cultura europea ma anche nell'evoluzione delle forme letterarie. Nella nostra trattazione terremo conto, nell'ambito dello studio della "narrativa del materno", sia della rappresentazione delle madri, del loro "punto di vista", sia della prospettiva delle figlie, all'interno della *fiction*.

Ci concentreremo in particolare sulla dimensione dei rapporti tra madre e figlia. Abbiamo scelto di prendere in esame quattro autrici particolarmente rappresentative per la costituzione di un "canone possibile" della narrativa femminile sul materno, ovvero: Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Ivy Compton-Burnett e Radclyffe Hall.

Queste quattro autrici rappresentano la "risposta", o almeno una delle risposte possibili, alla domanda di ricerca che è alla base della nostra trattazione: come si evolve la rappresentazione del materno tra le due guerre nella narrativa femminile inglese ?

In primo luogo, le opere analizzate appartengono a momenti diversi dell'epoca modernista, sebbene pubblicate in anni vicini, tra il 1918 e il 1935; in secondo luogo le quattro autrici decidono tutte di porre la madre, la maternità e la procreazione nelle sue varie forme al centro di questi romanzi, rappresentandone tuttavia aspetti diversi. Dopo una disamina dei maggiori elementi riguardanti la genesi del Modernismo inglese delle donne e della narrativa sul materno, nonché degli elementi culturali sottostanti il discorso narrativo (capitoli 1 e 2), nel terzo capitolo del presente lavoro verrà analizzato il modo in cui Virginia Woolf e Katherine Mansfield offrono ai lettori un quadro della figura materna costituito da chiaroscuri, da luci ed ombre. Le due autrici sono state inserite nella stessa sezione per due motivi. In *primis* Mansfield e Woolf hanno prodotto in opere come *Prelude* (1918) e *To the Lighthouse* (1927), sulle quali ci soffermeremo, una rappresentazione che accoglie sia aspetti positivi che negativi della figura materna e del ruolo di

madre, in secondo luogo le due erano legate da uno stretto rapporto personale nonché da profonde influenze reciproche.

Da una parte ritroviamo in entrambe la volontà di recuperare il legame delle figlie con la madre, di riconoscerne l'eredità. Sia nell'anziana signora Fairchild, matriarca in *Prelude*, sia nella signora Ramsay, madre di otto figli in *To the Lighthouse*, vi è la rappresentazione di una maternità accogliente, positiva, indispensabile per lo sviluppo dei figli ed in particolare delle figlie. Dalla nostra analisi emerge però un altro aspetto nella rappresentazione della figura materna portata sulla pagina da queste autrici. Sia Mansfield che Woolf, infatti, ad un livello di lettura "superficiale" mettono in scena delle madri perfettamente calate nel mito della maternità tardo-vittoriana: oblativo, accoglienti e prolifiche mentre ad un livello più profondo decostruiscono questa retorica mostrando tutte le contraddizioni legate ad essa; osserveremo infatti come in entrambe le opere emerga da parte delle madri una "stanchezza" per il proprio ruolo, per il continuo lavoro di cura e connessione (*To The Lighthouse*) e per la perenne imposizione a procreare, che nella novella di Mansfield appare come uno sforzo immane, devastante per il corpo e per la psiche di Linda Burnell, figlia di Mrs Fairchild.

Spostando poi l'attenzione dalle madri alle figlie, queste autrici riproducono un'altra forma di ambivalenza. Da un lato le donne più giovani, come Linda e Beryl (*Prelude*) e Lily Briscoe (*To the Lighthouse*) sentono la necessità di smarcarsi da un modello materno che ritengono antiquato e soffocante; dall'altro riconoscono come le madri, pur nelle loro grandi limitazioni, debbano vedersi riconosciuto un ruolo nel loro sviluppo umano come donne. In Mansfield e Woolf quindi vengono portate alla luce le tensioni alla base del modello di famiglia borghese tardo-vittoriano e la crisi di tale modello di famiglia e di maternità, tensioni che hanno origini antiche e sulle quali avrebbero influito ulteriormente l'evolversi dei movimenti femministi e la crisi della società europea dopo la Grande Guerra. Tali tensioni restano tuttavia ancora latenti in questa fase del Modernismo durante la quale alla rappresentazione di un modello "problematico" dell'influenza materna infatti si sovrappone la valorizzazione della "genealogia di donne", della trasmissione dei saperi e dei modelli comportamentali per "via femminile".

Nei primi tre capitoli, oltre all'analisi della narrativa di Woolf e Mansfield nello specifico, ci occuperemo anche della genesi del Modernismo letterario così come è stato inteso dalle donne artiste (capitolo 1) ovvero di come le scrittrici abbiano interpretato il fenomeno modernista. Spazio sarà poi dato alla ricezione della psicoanalisi freudiana in Inghilterra, un fatto indispensabile per affrontare la tematica oggetto di questa tesi. A tale riflessione teorica farà seguito l'esplorazione dei maggiori modelli di rappresentazione del materno nella narrativa inglese ottocentesca rimarcando come il periodo tra le due guerre abbia rielaborato, spesso scarnificandole, strutture

narrative e culturali preesistenti. A questa riflessione sulla figura materna si collega l'analisi del concetto stesso di canone nella narrativa, non solo modernista, che come è stato osservato da molta critica letteraria *gender oriented* a partire dagli ultimi anni '70, ha sempre prediletto un'ereditarietà maschile, patriarcale, un trasmettersi del talento letterario di padre in figlio, che esclude di fatto il femminile, tematica che troverà spazio in maniera particolare nel secondo capitolo.

Nel quarto capitolo della tesi ci occuperemo dell'opera di Ivy Compton-Burnett che si pone temporalmente nel secondo Modernismo.

Ci soffermeremo su due romanzi in particolare: *Brothers and Sisters* (1929) e *A House and Its Head* (1935). L'autrice rende più profonda quella "dissezione" della famiglia vittoriana a cui si è fatto accenno in queste pagine.

Ivy Compton-Burnett in tutti i suoi romanzi porta alla luce, con sguardo tipicamente novecentesco e spesso "esasperato", le grandi contraddizioni della famiglia vittoriana che nelle sue rappresentazioni diventa la sede naturale per violenze, soprusi, meschinità.

L'autrice conduce alle estreme conseguenze le tensioni che già attraversano le opere di Woolf e Mansfield e dà vita a delle madri da romanzo che potremmo definire come "inadeguate", "cattive", violente e fagocitanti, oppure madri debolissime e impotenti nei confronti della "dittatura" dei padri, che demandano il proprio ruolo educativo alle figlie, così come avviene in *A House and Its Head*, romanzo in cui la tirannia paterna trova contrasto nella figlia maggiore che di fatto si sostituisce ad una madre troppo debole.

Nella nostra disamina un posto peculiare viene occupato dall'opera di Radclyffe Hall cui è dedicata l'ultima parte del presente lavoro. Radclyffe Hall in *The Well of Loneliness* (1928) per la prima volta mette in scena il percorso di formazione di una donna omosessuale e i suoi tentativi di trovare il proprio posto nel mondo.

Il romanzo di Hall permette una profonda riflessione sul tema dell'omosessualità ed in particolare del lesbismo, sia da un punto di vista letterario, ricorrendo ancora una volta alla nozione di canone, sia da un punto di vista più ampiamente storico e culturologico, andando ad osservare come la questione sia stata affrontata nell'universo dei *gender studies*. In tal senso, nella prima parte del capitolo ad esso dedicato, ci soffermeremo su questioni filosofiche e storiche riguardo il lesbismo, prima ancora che letterarie, elementi del dibattito critico novecentesco che risultano essere cruciali per poter esplorare un *tòpos* letterario di tale densità tematica.

L'opera deve essere letta come un grande romanzo di formazione, da un punto di vista strutturale, dal momento che il lettore segue le vicende della protagonista, alla quale viene imposto un nome maschile, Stephen, da prima ancora che nasca, fino alla realizzazione personale; un processo che

nel romanzo, in linea con la tradizione novecentesca, appare ricco di contraddizioni, così come emergerà dal paragrafo [5.3] del presente elaborato di tesi.

Stephen collega la propria realizzazione personale ad un tipo di matrimonio borghese, alla maternità come riconoscimento sociale, cose che mai potrà ottenere a causa dell'eccentricità del suo status di lesbica nei primi del '900. In tal senso è fondamentale il ruolo ricoperto dalle due figure genitoriali: Sir Philip e lady Anna Gordon che, nell'ottica del personaggio, rappresentano, tramite la loro unione coniugale, l'epitome della felicità rappresentata dalla famiglia borghese intesa come istituzione. Appare poi interessante notare come la bellezza di quest'ultima eserciti una grande fascinazione sulla giovane Stephen che la associa all'essenza stessa non solo della femminilità ma anche della maternità.

E' proprio il rapporto con la madre, che non riesce ad accettare la natura "diversa" di sua figlia, il punto nodale della vicenda di Stephen, a cui fa da contrappeso la prepotenza dell'amore del padre. La ragazza viene educata dal padre secondo i modelli formativi che nella prima parte del '900 venivano riservati ai giovani uomini.

La femminilità di Stephen viene per tale motivo completamente messa da parte a favore di un'educazione improntata all'etero-normatività patriarcale; la madre, contestualmente, viene esclusa, producendo una spirale di incomunicabilità e di fallimenti educativi che segnano tutta la prima parte dell'opera. Una figura centrale nella vicenda di Stephen Gordon è la governante Puddle che interviene laddove la madre è deficitaria. Una presenza comune, quella delle "sostitute materne" nel canone della narrativa femminile già a partire dall'800 e che si ritrova anche, come vedremo, nella narrativa di Ivy Compton-Burnett, nella figura di Miss Patmore e in Katherine Mansfield, con il personaggio dell'anziana Mrs Fairchild, la nonna.

Come abbiamo in parte anticipato in queste pagine introduttive, il tema della formazione della donna si rivela essere una costante nella rappresentazione della maternità nella letteratura femminile del '900 in Inghilterra. Nella nostra analisi esso va ad affiancarsi all'emergere di elementi ascrivibili al contesto storico, sociale e ampiamente culturale in cui tali opere sono state concepite.

I *coté* della formazione del soggetto femminile e della psicologia femminile, altra importante chiave di lettura qui utilizzata, sono da considerarsi infatti come parti di più ampio quadro culturale. Nel presente elaborato osserveremo infatti come l'analisi della rappresentazione della maternità nella narrativa delle donne sia impossibile da sviluppare senza tenere conto, come strumento interpretativo e come "variabile culturale", del tema della formazione, applicabile a molta della narrativa femminile tra '800 e '900.

Tale chiave di lettura nel canone della narrativa di donna si dispiega principalmente su due livelli. Da un lato essa influisce sui contenuti, sui generi letterari, come nel romanzo di formazione, marcando una differenza con gli stessi generi declinati al maschile. Da questa prospettiva, il modo in cui le donne vengono formate, i modelli comportamentali cui esse vengono esposte, gli schemi educativi in cui vengono inserite, influenzano in maniera determinante il loro modo di affacciarsi al mondo e di relazionarsi al contesto familiare; questo viene riprodotto nella finzione letteraria. In tal senso i personaggi di madre, prototipi di madri reali, ricoprono un ruolo importante.

Considerando poi un altro livello di analisi, il rapporto tra educazione e scrittura di donna esula poi dai contenuti e coinvolge la dimensione letteraria come fatto “sociale” ovvero interessa la sfera delle condizioni materiali e culturali in cui l’atorialità femminile viene prodotta. Come osserveremo nel secondo capitolo della tesi, Virginia Woolf già negli anni ’20 e in seguito con maggiore chiarezza negli anni ’30 in testi come *A Room on One’s Own* (1929) e *Three Guineas* (1938), connette le limitazioni artistiche delle donne scrittrici alla mancanza di mezzi e anche alla mancanza di un’istruzione regolare; degli impedimenti legati al fatto che le donne, almeno fino alla seconda metà del ‘900 costituivano una “categoria sociale” inferiore agli uomini. Questo ci porta a chiarire l’impostazione metodologica che si è deciso di utilizzare nel presente lavoro.

La visione incentrata sulla formazione e sui risvolti “pedagogici” della rappresentazione del materno nella narrativa femminile sarà una delle “linee guida” del nostro discorso critico ma non costituisce la nostra unica chiave interpretativa. Tale sguardo aspira ad essere in un certo qual modo un elemento di novità rispetto ad una lunga tradizione nella critica letteraria che ha letto il fenomeno della maternità nella narrativa femminile, come collegato principalmente alla psicologia e come una tematica letteraria leggibile principalmente attraverso un’interpretazione di tipo psicoanalitico¹. Il centro del nostro discorso critico sarà il *close reading* dei testi, elemento imprescindibile per un’analisi di tipo critico-letterario, va rilevato tuttavia come sia necessario guardare a queste opere e alla tematica in esame secondo prospettive diverse che risultano essere concatenate tra loro come in un sistema di scatole cinesi.

La nostra analisi letteraria, dunque, si servirà oltre che di elementi di tipo “pedagogico”, come chiave interpretativa, anche di interpretazioni di tipo psicologico, storico-sociale e filosofico.

Nei capitoli che seguiranno infatti si vedrà come le dinamiche di tipo “psico-pedagogico” che informano la rappresentazione letteraria del materno non siano un da considerarsi un fatto a sé stante ma il risultato di evoluzioni storiche, politiche e sociali.

¹ Cfr. Shoshanna Felman, “On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytical Approaches” in John Smith (ed) *The Literary Freud: Mechanisms of Defense and Poetic Will*, Yale University Press, New Haven and London, 1980, pp. 30-55.

In tale prospettiva, il nostro lavoro si inserisce in una lunga tradizione dei *women's and gender studies* applicati all'analisi della letteratura inglese ed angloamericana.

Tra le varie tendenze critiche ascrivibili alla critica letteraria di genere, infatti, emerge una tendenza "culturologica". Studiose come Annette Kolodny², ad esempio, già nei primi anni '80, anni di fermento per la nascente critica femminista, rimarcavano come per affrontare lo sfaccettato mondo della scrittura femminile non bisognasse affidarsi ad un solo livello di analisi (politico, psicologico, storico sociale) ma ad una "gioiosa pluralità" di approcci interpretativi in modo tale da rendere giustizia a tematiche e soggetti di grande complessità.

In anni più recenti, soprattutto nell'ambito della critica letteraria anglo-americana che rappresenta il nostro maggiore modello di riferimento, la critica di genere ha assunto una sempre maggiore connotazione "culturologica" e interdisciplinare e da una crescente interazione con la dimensione dei *cultural studies* con il quale condividono una comune matrice nell'attenzione delle dinamiche di potere all'interno delle relazioni sociali e istituzionali³.

La ricerca sul genere, e per estensione la ricerca letteraria su un tema vasto come la maternità, non può prescindere né dalla dimensione storica e socioculturale in cui le pratiche discorsive sono inserite, né tantomeno dal porre in luce il ruolo della presa di posizione politica che caratterizza tutta la riflessione delle donne nel '900, come emergerà dal presente lavoro di tesi.

² Sull'argomento si veda per un approfondimento Annette Kolodny, "attraverso il campo minato a passo di danza. Note sulla teoria, la pratica e la politica della critica letteraria femminista", in Maria Teresa Chialant, Eleonora Rao (a cura di), *Letteratura e femminismi. Teorie della critica in area inglese e americana*, Liguori, Napoli, 2000, pp. 37-48.

³ Cfr. Anna Pasolini, "studi di genere e cultura", in Nicoletta Vallorani (a cura di), *Introduzione ai cultural studies. UK. USA e paesi anglofoni*, Carocci, 2019, pp. 87-90.

[1] *Un Modernismo delle donne?*

[1.1] Principali elementi nella genesi del Modernismo letterario inglese

Prima procedere con disamina di quello che potremmo definire come un “Modernismo delle donne”, formula convenzionale che utilizzeremo per indicare la produzione delle autrici prese in esame nel periodo tra i due grandi conflitti mondiali, appare indispensabile fornire alcune “coordinate di base” sul complesso concetto di Modernismo letterario e più precisamente sulla sua variante anglosassone.

Come è noto, nel corso dei decenni, negli ambienti della critica letteraria europea si sono avvicendate riflessioni e definizioni sia riguardanti i limiti convenzionali, da un punto di vista cronologico (prima della Grande Guerra? dopo?), del Modernismo, sia riguardanti la natura delle forme e dei contenuti letterari definibili come modernisti.

Per quanto concerne la prima questione, una delle ripartizioni temporali più utilizzate è senza dubbio quella proposta, tra gli altri, da Giovanni Cianci, in “alto Modernismo” che comprende la prima parte del ‘900 fino allo scoppio della Grande Guerra e “basso Modernismo” che copre gli anni tra le due guerre, fino al 1939, anno della pubblicazione del *Finnegans Wake*, ultima opera di Joyce⁴. Jean Michel Rabaté in *1913. The Cradle of Modernism*, ritiene invece che le genesi del modernismo letterario inglese debba essere fatta risalire ad un anno specifico, il 1913.

Secondo l’interpretazione proposta dallo studioso, la crucialità dell’anno 1913 va spiegata in primo luogo in quanto esso rappresenterebbe idealmente la fine della *belle époque* e parallelamente della *gilded age* statunitense, ma soprattutto costituirebbe l’ultimo anno prima della perdita “dell’innocenza” portata dallo scoppio della prima guerra mondiale. Vi è tuttavia un altro elemento che va necessariamente menzionato riguardo l’importanza del 1913 come anno di cerniera, ovvero lo sviluppo di una prima forma di globalizzazione, o per meglio dire della percezione dell’esistenza di un mondo globalizzato:

It can be described more accurately as the inception of our modern period of globalization: 1913 marks the time when the impetus that delivered the first world war to enthusiastically cheering crowds was already perceptible and when the same élan created so many masterpieces in the arts and literature [...] it has changed our perception of the new and the old forever⁵.

Bisogna tuttavia osservare come già a partire dal biennio 1911-1912 l’Europa abbia assistito ad una serie di stravolgimenti storici, politici e sociali che hanno costituito un terreno fertile per lo sviluppo di una sensibilità modernista.

⁴ Cfr. Giovanni Cianci, *Modernismo/Modernismi*, Principato, Milano, 1995, p. 12.

⁵ Jean Michel Rabaté, *1913. The Cradle of Modernism*, Blackwell, Oxford, 2007, p. 1.

Basti pensare a fatti storici come la guerra italo-turca, il cui risultato è stata la conquista della Libia da parte dell'Italia; le mobilitazioni di massa da parte della classe operaia; il rinverdire dei movimenti femministi e la guerra nei Balcani.

La letteratura e le arti, come sappiamo, hanno il potere di interpretare al meglio questi fenomeni, avendo spesso una capacità che potremmo definire anticipatoria. Il “convitato di pietra” in questo contesto è senza dubbio la prima guerra mondiale.

A tal proposito, è stato osservato, *Le sacre du printemps* di Stravinsky ha rappresentato una delle prime grandi traslazioni in termini poetici del clima pre-guerra.

L'opera sprigiona un torrente di “primitivismo modernista” da cui emerge una visione secondo la quale distruzione e creazione artistica sono legate in un binomio indissolubile, fatto che risulterebbe essere applicabile non solo alle arti ma anche alla vita quotidiana⁶.

Uno dei portati dello sviluppo tecnologico avvenuto negli anni immediatamente precedenti alla Grande Guerra è senza dubbio la velocità. A ridosso della Grande Guerra si è assistito a quella che Paul Virilio negli anni '70 avrebbe definito con il termine *dromology* con il quale si sta ad indicare l'estremo senso di accelerazione che pervade la realtà quotidiana. Tale dinamica viene captata dalle arti e dalle letterature europee, basti pensare alla sola pubblicazione del *Manifesto del Futurismo* di Marinetti che già nel 1909 faceva dell'estetica della velocità un fatto centrale dell'espressione artistica e culturale.

Un altro esempio, sebbene di natura diversa, in tal senso, ci viene fornito da un'opera centrale della prima parte del XX secolo, ovvero *Howard's End* di E.M. Forster, romanzo pubblicato nel 1910.

Opera di grande stratificazione tematica, questo romanzo è permeato dal senso della distruzione e ricostituzione dei rapporti umani e dal trasformismo sociale di quegli anni che vede l'alleanza tra l'alta borghesia intellettuale e il ceto dei nuovi ricchi industriali, simboleggiata dall'insolita unione tra l'intellettuale Margaret Schlegel e il “rozzo” magnate Mr Wilcox. A fare da sfondo a questo smembrarsi e ricomporsi delle famiglie vi è il tema della velocità che viene mostrata in due modi sostanzialmente. In primo luogo, Forster presenta, attraverso gli occhi del personaggio di Leonard Bast, piccolo borghese destinato a soccombere schiacciato dall'alleanza tra i ceti più potenti, una Londra in continua e rapida trasformazione:

Here he stopped again, and glanced suspiciously to right and left, like a rabbit that is going to bolt into its hole. A block of flats, constructed with extreme cheapness, towered on either hand. Further down the road two more blocks were being built, and beyond these an old house was being demolished to accommodate another pair. It was the kind of scene that may be observed all over London, whatever the locality- bricks

⁶ *Ibidem*, p. 2.

and mortar rising and falling with the restlessness of the water in a fountain, as the city receives more and more men upon her soil.⁷

Il *topos* del contesto urbano che assurge a personaggio, ad organismo vivente, non è insolito per la letteratura del Novecento europeo, basti pensare, qualche anno più tardi, agli esempi magistrali di James Joyce con *Ulysess* (1922) e Virginia Woolf con *Mrs Dalloway* (1925), per restare nell'ambito anglosassone⁸. In questo caso, Forster fornisce al lettore un'efficace immagine della Londra della prima parte del '900, soggetta ad un impetuoso processo di aumento demografico e ad una conseguente trasformazione urbana; una trasformazione che avviene nel segno della velocità, della distruzione e ricostruzione, quasi ad essere il preludio di quella che sarebbe stata l'arte degli anni a venire e, nel particolare, di quel "only connect" che appare quasi un mantra nella dialettica forsteriana.

Altro elemento simbolico di questa immagine della velocità presente nel romanzo di Forster è la macchina guidata dal giovane Wilcox.

Le automobili nel 1910 erano un'invenzione piuttosto recente e contribuirono a cambiare la percezione stessa del vivere quotidiano.

Il contrasto tra una visione "convenzionale" dell'esistenza e la cultura della velocità appare con forza nelle pagine di *Howards End* in una scena che vede viaggiare insieme su una moderna automobile Wilcox e l'anziana Mrs Munt:

Charles clenched his teeth and sent the motor swerving all over the lane. She Screamed. So they played the game of Capping Families, a round of which is always played when love would unite two members of our race. But they played it with unusual vigour, stating in so many words that Shlegels were better than Wilcoxes, Wilcoxes better than Schlegels. They flung decency aside.⁹

Come ricorda tra gli altri Annamaria Lamarra, nel romanzo modernista l'oggetto diviene:

In sintonia con le tensioni moderniste, che pure da critico accettava con riserva, nella scrittura di Forster l'automobile diventa un oggetto epifanizzato, dal potere irradiante, capace di rivelare qualcosa che non è di per sé nell'oggetto. Diversamente dal romanziere tradizionale, pre-novecentesco, per il quale la cosa va inventariata perché non è mai insignificante, e fa la sua parte nell'andamento della vicenda, con il Modernismo l'obiettivo muta e l'oggetto, come voleva Joyce, diventa la sua "quidditas", espressione di una realtà seconda" che sta dietro le cose¹⁰

⁷ Edward Morgan Forster, *Howards End*, Penguin, London, 2013, p. 47, ed.or., Eduard Arnold, London, 1910.

⁸ Va su questo punto ricordato come la tematica della città che si fa personaggio non sia appannaggio esclusivo della narrativa modernista ma attraversi tutto il canone della letteratura inglese, basti pensare alla centralità di Londra nell'opera di Dickens, al contrasto città/campagna in Austen o alla Londra delle perdizioni in Defoe.

⁹ E. M. Forster, *op.cit.*, p. 20.

¹⁰ Annamaria Lamarra, "Dall'oggetto alla realtà dietro l'oggetto: l'automobile in *Howards End* e *A Passage to India* di Forster", in *Status Questionis*, n.12, 2017, p. 101.

In questo caso la realtà seconda che si nasconde dietro un viaggio in auto è il contrasto tra due visioni della vita e del paese opposte. Da un lato la figura della signora Munt, venuta a reclamare la superiorità degli Schlegel, clan intellettuale, e dall'altra Charles Wilcox, figlio di un'alta borghesia tronfia e che accampa diritti sull'Inghilterra ormai paese a carattere fortemente industriale. Un contratto simboleggiato dal rombo del motore che copre la voce della donna.

Tornando alla questione dei limiti temporali del Modernismo come fenomeno letterario e culturale, le periodizzazioni sono varie e relative. Come è noto, il 1922 è stato considerato da buona parte della critica come l'*annus mirabilis* della stagione modernista inglese, segnato dalla pubblicazione di due tra i massimi esempi di questo tipo di letteratura: *Ulysses* e *The Waste Land*, rispettivamente per la prosa e per la poesia:

Modernism should be understood as a series of cultural and political punctuation points more than a sequence of red-letter days, but to grasp this one needs a synchronic or simultaneist [...] approach [...] they decide half a century into "early modernism" from 1900 to 1916, "high modernism" from 1917 to 1929 and "late modernism" from 1930 to 1945 ¹¹.

Di natura più complessa poi è la questione legata al canone della letteratura modernista e allo stile, due aspetti fortemente correlati. Nel primo capitolo ad un testo critico fondamentale per la critica sul Modernismo, *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, Bradbury e McFarlane scrivono riguardo lo stile:

Modernism has become an invisibly communal style. Yet in some ways this is to defeat Modernism's presumptions; the shock, the violation of expected continuities, the element of de-creation and crisis, is a crucial element¹²

Per quanto concerne la questione delle interpretazioni stilistiche è stato osservato infatti come lo "shock", la rottura delle consuetudini, la tendenza per le crisi¹³ abbiano rappresentato delle costanti dell'estetica modernista, secondo parte della critica negli anni '70.

Fin dagli anni '60, epoca in cui il Modernismo è divenuto oggetto di analisi critica, si è sempre rimarcata la *badness* del Modernismo, la rottura degli schemi come elemento fondante. Questa tendenza critica è senza dubbio figlia della prima fase degli studi sull'argomento che si sono incardinati su un secolo di provocazioni da parte degli artisti e di risposte del pubblico in cui le

¹¹ J. M. Rabaté, *op.cit.*, p. 3.

¹² Malcolm Bradbury, James MacFarlane, "The Name and Nature of Modernism" in Malcom Bradbury and James MacFarlane, *Modernism. A Guide to European Literature, 1890-1930*, Penguin, London, 1991, p. 24. Tra i vari testi sulle origini del Modernismo, per una lettura di base, si consiglia la consultazione di: Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1986; Michael H. Levenson, *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

¹³ Cfr. Douglas Mao, Rebecca L. Walkowitz (eds) *Bad Modernisms*, Duke University Press, Durham and London, 2006, p. 3.

bad manners erano collegate ai *bad times* e generalmente ad una “dissezione” della morale borghese¹⁴.

Va osservato tuttavia come a partire dagli anni '70 ci sia stata in alcuni ambienti legati alla critica letteraria e all'accademia anglosassoni una sorta di “istituzionalizzazione” del fenomeno modernista e ad una generale accettazione di un fatto culturale che, come dicevamo, ancora oggi sovente viene considerato politicamente anti-borghese e di rottura. Molta critica ha ritenuto negli anni che artisti come gli esponenti del gruppo di Bloomsbury, Eliot e i *New Critics* in realtà non abbiano operato una frattura insanabile con i modelli culturali borghesi e con la tradizione, ponendosi piuttosto in una posizione di continuità organica:

In all of these arts, as well as music, dance, theatre, and film, it was thoroughly supported by a university culture that first transmitted modernist values as twentieth century standards and later promoted the view that “postmodernism” was the energizing refutation of the complacencies for which modernism had come to stand¹⁵

Poche decenni dopo, con l'avvento del postmodernismo, negli anni '80, si è iniziato a considerare il modernismo come un fenomeno elitario, come espressione di una cultura “alta”, in un certo modo anch'esso espressione di una cultura borghese e quindi non di rottura, come era avvenuto negli anni '60.

A questo si lega l'interrogativo sul canone della letteratura modernista e su quali autori ed autrici possano esservi inclusi e quali esclusi.

Douglas Mao e Rebecca Walkowitz tra gli altri osservano come la critica “tradizionale” si sia generalmente concentrata sugli autori maggiori come Woolf, Joyce, Eliot e Pound, caratterizzati in maniera diversa da un forte sperimentalismo stilistico, escludendo fenomeni ritenuti meno rappresentativi dell'epoca da diversi punti di vista. Si è privilegiata in primo luogo una visione anglo-centrica che ha di fatto escluso scrittori e artisti provenienti da paesi al di fuori dagli Stati Uniti o dal Regno Unito; in secondo luogo si è avuta la tendenza a considerare al di fuori di un possibile canone modernista scrittori che non seguissero il dettato della sperimentazione o che utilizzassero forme diverse di esplorazione letteraria tra cui molte donne scrittrici¹⁶. Come osservato da Tyrus Miller, molti sono gli elementi da considerare quando si parla di Modernismo letterario, fattori di natura politica, storica e sociale, legati alle questioni di genere, alle appartenenze geografiche. Il Modernismo su queste basi ha raccontato storie e prospettive diverse.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 6.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 6-7.

Per citare il titolo di un famoso saggio di Giovanni Cianci, prima menzionato, più che parlare di Modernismo bisognerebbe parlare di “modernismi”. Tra le questioni implicate:

These may include [...] particularity of nationality, ethnicity, gender and sexuality; questions of political engagement, concrete experiences of wars and other important historical events [...] Moreover insofar terms like “modernism” and “avant-garde” are used historically to situate a selection of artists and works with a certain geography and time span they are subject to the conceptual, narrative and figural parameters that shape all historical writing¹⁷

In anni recenti, tuttavia, specialmente nell’ambito della critica continentale, si è dato risalto al cosiddetto *late modernism* e alla narrativa degli ultimi anni venti fino al secondo dopoguerra, nonché a fenomeni generalmente considerati come marginali. In tale ottica si inserisce la nostra analisi di scrittrici come Katherine Mansfield, Radclyffe Hall e Ivy Compton-Burnett.

[1.1.2] Guerra, psicanalisi e Modernismo

Adottando una prospettiva critica che potremmo definire come culturologica¹⁸, è possibile individuare tre elementi cruciali dell’esperienza letteraria modernista ovvero: lo scoppio della prima guerra mondiale, l’avvento della psicoanalisi freudiana e, strettamente collegato ai primi due, l’emergere delle istanze femministe nella sfera pubblica. Tre fattori che non vanno letti come conseguenza diretta l’uno dell’altro ma come caselle dello stesso grande mosaico.

Come già nel 1937 veniva affermato da Wyndham Lewis in un *memoir* intitolato *Blasting and Bombarding*, esiste un’intima connessione tra fenomeni come la violenza politica, la guerra e la creazione artistico-letteraria.

Il legame tra le distruzioni portate in Europa dalla Grande Guerra e lo sviluppo del Modernismo è un fatto noto, del quale abbiamo discusso anche nel paragrafo precedente.

Meno scontata è la contiguità tra fenomeni di violenza politica e la nascita di questa temperie culturale.

Marina McKay a tal proposito nota:

Modernists were also often deeply interested by forms of political violence that observe none of the formalities of the war. The terror in terrorism for example, is delivered in substantial part from the fact that it appears to obey no obvious rules of engagement [...] an arbitrariness that may help to explain its interest for modern writers on both sides of the Atlantic¹⁹

¹⁷ Tyrus Miller, *Late Modernism. Politics, Fiction and the Arts between the World Wars*, Berkley, Los Angeles, London, 1999, p. 4.

¹⁸ Cfr. par. [0.0], p. 3.

¹⁹ Marina MacKay, *Modernism. War and Violence*, Bloomsbury, London, 2017, p.2.

La questione del terrorismo dinamitaro appare cruciale per il dibattito politico e culturale europeo durante il tardo '800 e il primo '900, già Zola in *Germinale*, romanzo del 1888, accennava alla tematica attraverso il personaggio dell'anarchico russo Suvarin.

In Inghilterra, senza dubbio, uno degli esempi più celebri di una narrativa ispirata al terrorismo in questi anni è data da *The Secret Agent* (1908) di Joseph Conrad.

Conrad descrive il fenomeno terrorista servendosi di un'ironia amara, ponendo al centro della narrazione il personaggio di Verloc, uomo "senza qualità" che diviene vittima grottesca di una macchina che involontariamente ha messo in moto e da cui viene fagocitato.

Un aspetto interessante del romanzo dello scrittore polacco naturalizzato inglese è il fatto che, come accade nei lavori che andremo ad affrontare in seguito, esista una correlazione tra quanto accade nella scena pubblica e gli effetti che questi avvenimenti hanno sulla sfera privata dei personaggi.

John Lyon osserva come il dramma di Verloc non sia soltanto un fatto politico e quindi pubblico, ma anche una tragedia domestica, legata strettamente alla sfera dei rapporti familiari e all'incomunicabilità tra i coniugi. A rimanere un mistero per buona parte del romanzo è infatti il personaggio di Winnie, la moglie di Verloc, chiusa in una sorta di mutismo impenetrabile:

The representation of women at the periphery of Conrad's writing is usually conventional and stereotypical. *The Secret Agent* is exceptional, so much that Conrad in his 'Author's Note' truly describes the novel as 'Winnie Verloc's story' [...]. If male dialogue is the norm in *the Secret Agent*, then Winnie's conversations are typically distinguished by ghastly failures of dialogue [...]. Mother and daughter utterly fail to understand each other [...] Winnie goes throughout the novel as solitary as solitary and isolated linguistically as her forgotten mother is isolated physically at the novel's close. If one attempt at dialogue ends only in silence, the Winnie's and Verloc's protracted, grotesque failure to understand each other after Stevie's death leads to murderous violence²⁰

Il matrimonio tra Winnie e Verloc, fondato sulla più completa mancanza di comunicazione, tratto che caratterizza anche i rapporti tra Winnie e sua madre, genera parte dei disastri che si succedono in maniera grottesca nel romanzo. Perfino la sfera dei rapporti sessuali viene vista come un semplice fatto medico, la cura per la dispepsia del marito, Verloc.

Interessante, come dicevamo, è il rapporto tra madre e figlia e specificamente la figura della madre anziana, tratteggiata, come molte donne conradiane, come una figura malaticcia, insignificante:

Mrs Verloc's mother's complexion had become yellow by the effect of age and from a natural predisposition to biliousness, favoured by the trials of a difficult and worried existence, first as wife, then as widow.²¹

²⁰ Jhon Lyon, "Introduction" in Joseph Conrad, *The Secret Agent*, Oxford University Press, Oxford, 2008, p. 12.

²¹ Joseph Conrad, *The Secret Agent*, Oxford University Press, Oxford, 2008, p. 117, ed.or, 1908,n.e., n.l.

Il romanzo, già agli inizi del secolo, mette in scena una delle tematiche tipiche della *fiction* modernista come l'incomunicabilità all'interno della famiglia borghese. Conrad infatti, seppur in maniera periferica rispetto alla vicenda principale, si sofferma sul difficile rapporto tra una madre e i suoi figli.

La madre di Winnie, della quale non conosciamo il nome, emerge nella storia come una figura devastante, la cui cattiva influenza appare determinante per l'andamento della vita sia del figlio affetto da ritardo mentale, sia della figlia, imprigionata in un matrimonio apparentemente privo di amore e di prospettive. Due fatti, la malattia e l'infelicità filiale, sui quali l'anziana donna sembra stendere un velo di negazione:

Winnie was provided for by her sensible union with that excellent husband, Mr Verloc. Stevie was destitute and a little peculiar. His position had to be considered before the claims of legal justice and even the promptings of partiality [...]. Mrs Verloc's mother had acquired a dismal but resigned notion of the fantastic side of human nature [...]. No, Stevie must remain destitute and dependent²²

The Secret Agent apre una finestra su una tematica che sarà centrale nella nostra trattazione, ovvero la rappresentazione materna e dei contesti familiari nel romanzo femminile.

Il terrorismo, dicevamo, è una delle radici culturali del Modernismo ma non costituisce certamente l'unica forma di violenza che ha contribuito alla nascita della sua estetica:

Emerging against the background of terroristic violence, modernism also took its course alongside other forms of violence. In the interwar years, and right across Europe, the whole idea of government was transformed by the rise of modern totalitarianism, beginning with the Russian revolution in 1917, an event abetted by a utopian and visionary modernist intelligentsia that the political revolution then largely disavowed²³

Durante questo ribollire di tensioni politiche, nel 1914, dopo gli eventi della guerra balcanica e del conflitto italo-turco²⁴, irrompe in Europa la prima guerra mondiale.

Già Lewis collegava guerra e Modernismo nel già citato saggio del 1937 seguendo la teoria storiografica dei *great men*; in buona sostanza l'autore, sull'onda di un grande entusiasmo per il fatto bellico, riteneva che gli avvenimenti storici non fossero tanto il risultato di una graduale evoluzione politico-sociale bensì dell'azione di individui in particolare:

According to the scenario Lewis outlines, a heroic band of avant-garde writers assembled by 1914 were ready to explode the fool's paradise of a pre-war English culture. Lewis influentially coined the term "men

²² *Ibidem*, p. 114.

²³ M. MacKay, *op. cit.*, p. 3.

²⁴ Cfr. par. [1.1], *passim*.

of 1914” to refer to this group of Modernists consisting of himself; T.S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound, and the right wing poet [...] T.E. Hulme²⁵

[1.2] Donne e Modernismi tra formazione e psicoanalisi

E le donne? La prospettiva di Lewis rappresenta senza dubbio una visione fortemente “maschile” dell’interpretazione che la letteratura fa dell’evento bellico e della cultura bellica.

Ai fini del nostro discorso appare dunque vitale osservare come le scrittrici abbiano contribuito con la loro prospettiva alla genesi e sviluppo di un’estetica letteraria del Modernismo.

Il discorso femminile sulla Grande Guerra e, ampliando la prospettiva, sulla cultura dei primi decenni del ‘900, è ricco di elementi diversi, che comprendono non solo le categorie di analisi storico-politica e letteraria ma anche le sfere della psicoanalisi, della pedagogia e del femminismo inteso come ampio fatto filosofico e culturale, oltre che politico.

L’interpretazione che le scrittrici moderniste hanno prodotto del primo conflitto mondiale appare senza dubbio distante da quello di molti scrittori uomini. Da un punto di vista filosofico, gli autori modernisti sentivano molto più forte, rispetto alle generazioni precedenti, la diversità che li separava dalla società dei loro padri; ciò era senza dubbio un elemento fondamentale dell’idea stessa di Modernismo che in tal senso è caratterizzato, nella maggioranza delle sue espressioni culturali, dalla consapevolezza della propria modernità e alterità rispetto al passato.

In tal senso, la guerra e le distruzioni che ne sono seguite vengono considerate nel discorso delle donne come colpe paterne e quindi lo scarto generazionale dei modernisti si traduce nel tradimento delle figlie nei confronti dei padri, di tutti i padri, che, indistintamente, vengono condannati:

It is not surprising that women writers such as Mansfield should have understood the war in literally patriarchal terms, and the view that traditional expectations about the masculine role bore culpable responsibility for the war and its destructive consequences is most obvious in the novels written by feminist modernists²⁶.

Come è stato osservato, l’esperienza bellica è stata una degli elementi che ha condotto ad un’accelerazione del movimento di emancipazione femminile avvenuto in Inghilterra tra la fine degli anni ’10 e gli anni ’20.

²⁵ M. MacKay *op.cit.*, p., 7.

²⁶ M. MacKay, *op.cit.*, p. 45.

L'avvento della Grande Guerra ha in primo luogo prodotto una grande mobilitazione delle donne che sono passate dall'essere relegate allo spazio privato all'entrare nello spazio pubblico, svolgendo mansioni che fino a quel momento erano state appannaggio esclusivo degli uomini, come ad esempio la produzione di munizioni per l'esercito, i lavori legati all'edilizia, la conduzione di mezzi pubblici ma anche le mansioni intellettuali come il lavoro di banca e negli uffici governativi²⁷.

I risultati di questa mobilitazione sono stati da un lato l'affermazione prepotente di una nuova sensibilità tutta femminile che finalmente riusciva a trovare uno spazio in cui affermarsi oltre l'ambiente domestico, e dall'altro una profonda messa in discussione dei dettami culturali del patriarcato²⁸:

La "guerra totale" per le sue stesse connotazioni finisce per imporre l'uguaglianza di tutti di fronte all'orrore che minaccia di inghiottire uomini e donne; nell'interpretazione di storiche e studiose di genere, la necessità di rispondere in quanto singoli e in quanto collettività al pericolo che minaccia il proprio paese ha come conseguenza un'apparente negazione delle antiche formulazioni del maschile e del femminile con la loro tradizionale contrapposizione, cui viene ora a sostituirsi la dicotomia attivo-passivo, in base alla quale viene giudicato l'impegno e la responsabilità che ciascuno decide di prendere su di sé.²⁹

Politicamente e culturalmente, il grande attivismo delle donne durante la prima guerra mondiale ha minato in maniera radicale lo stereotipo di genere che fino a quel momento aveva associato le donne alla pace, al corpo e alla casa a cui l'uomo, il soldato, ritorna.

E' proprio Emmeline Pankhurst, la più eminente tra le suffragiste inglesi, a sollecitare le donne ad essere parte attiva nella mobilitazione bellica, lanciando un celebre appello alle compagne della *Women's Social and Political Union*, da lei diretta. Il movimento suffragista strinse idealmente una tregua con il potere politico ad esso avverso, dando una spinta importante per il raggiungimento del suffragio femminile, ottenuto, per le donne sopra ai trent'anni di età, nel 1918³⁰.

Se da un punto di vista politico ed economico la guerra ha liberato molte forze inespresse del mondo femminile inteso come "categoria sociale", lo scardinamento dei tradizionali ruoli di genere, nel pubblico e di conseguenza all'interno del contesto familiare, ha aperto una nuova tormentata fase del femminismo che sarebbe durata per diversi decenni da quel momento in poi.

²⁷ Cfr. Vita Fortunati, "Women's Counter-Memories of the First War World: two emblematic case-studies Vera Brittain, Mary Borden" in *La Camera Blu. Rivista di studi di genere*, n.13, 2015, 'La grande Guerra, esperienza e scrittura di donne', pp. 20-32.

²⁸ *Ivi*

²⁹ Cfr. Annamaria Lamarra, "vivere e scrivere la guerra", in *La Camera Blu*, n.1, 2006, *le donne e la guerra*, pp. 11-31. Va ovviamente ricordato, per rigore storico, come molte di queste trasformazioni nello status delle donne non si sia tradotto necessariamente in paesi come l'Italia in un reale e duraturo riconoscimento politico.

³⁰ *Ibidem*, pp. 14-15.

Il primo movimento femminista, sia di matrice liberale che di matrice socialista, sviluppatosi a partire dalla metà del XIX secolo, ha raggiunto all'indomani della Grande Guerra, specialmente negli Stati Uniti e in Inghilterra, importanti conquiste nel campo dell'uguaglianza materiale tra uomo e donna, attraverso decenni di lotte. Il raggiungimento dell'uguaglianza materiale e politica era infatti una delle questioni centrali del primo femminismo. Dopo il 1918, molte pensatrici non classificabili né come liberali né come socialiste si sono interrogate in maniera molto seria su cosa realmente le donne avessero acquisito nel campo della parità dei diritti, problema cruciale del femminismo liberale, e nella sfera dell'eguaglianza materiale, preoccupazione più legata alla corrente socialista.

Questi interrogativi portano molte intellettuali, tra le quali senza dubbio spicca la figura di Virginia Woolf, a riflettere sul concetto stesso di uguaglianza tra uomo e donna³¹.

Woolf, come dimostrato già in un romanzo come *Night and Day* (1919), in cui una delle protagoniste, Mary, vive il proprio impegno femminista come una routine, fa della riflessione sul ruolo della donna una delle costanti del proprio discorso pubblico, discorso che si intreccia alle riflessioni sulla scrittura e alla scrittura stessa, come osserveremo meglio in seguito.

Alcuni decenni più tardi il pensiero woolfiano sulle donne sarà caratterizzato dall'esigenza di porre in primo piano l'eguaglianza materiale tra i due generi attraverso però la *differenza* tra uomini e donne, anticipando in tal senso le teorie della differenza sviluppatesi in Francia decenni dopo³².

Una delle più grandi fratture che nel periodo bellico e negli anni immediatamente successivi separa i due sessi, con conseguenze sia sul piano materiale sia sul piano della rappresentazione letteraria, è senza dubbio la povertà educativa in cui versavano le ragazze nel periodo tra i due conflitti mondiali, in Inghilterra e nel resto d'Europa.

Queste dinamiche coinvolgono da vicino anche un altro elemento importante per lo sviluppo delle rappresentazioni letterarie femminili, specialmente se consideriamo la tematica del materno, ovvero la sfera educativa.

Una caratteristica dell'educazione che veniva impartita alle donne in questo periodo, e per buona parte del XX secolo, era infatti l'unione e la sovrapposizione tra processo formativo e seduzione nella misura in cui le giovani donne, per rispondere all'ideale di una femminilità passiva, sia Maria sia Eva, dovevano essere educate alla seduzione, la seduzione del maschio, ai fini di un matrimonio vantaggioso.

³¹ Cfr. Geneviève Fraisse, *Les femmes et leur histoire*, Gallimard, Paris, 1998, *passim*.

³² Cfr. Adriana Cavarero, Franco Restaino, *le filosofie femministe*, p. 20.

Questo processo porta inesorabilmente all'annientamento dell'identità e della specificità stessa del soggetto femminile che viene circoscritto a tutto quello che una donna non è perché non può esserlo, venendo riconosciuto come oggetto parziale rispetto al prototipo maschile³³.

La disparità di trattamento nei processi educativi tra uomini e donne, alla quale Woolf si oppone con forza in *Three Guineas* (1938)³⁴, non va senza dubbio attribuito esclusivamente alle istituzioni demandate alla formazione ma anche ai contesti familiari che hanno perpetuato, con il *placet* delle donne stesse, ed in particolare delle madri, profonde differenze nell'educare le figlie femmine rispetto ai figli maschi favorendo in maniera particolare l'ambiguità del posizionamento della donna nel mondo e nel contesto familiare tra spinta all'autonomia e difficoltà nella separazione dal modello predominante patriarcale; altro fatto importante è il completo annullamento, per mezzo dell'educazione, del femminile, che di fatto impediva alla donna di sviluppare attraverso il processo formativo una buona immagine di sé e l'appagamento personale.³⁵

E' ancora una volta la Woolf, già nel 1929, a riflettere come le "storture" nell'educazione impartita alle donne, delle quali essa stessa era stata una vittima eccellente, fossero determinanti da un punto di vista storico e sociale oltre che artistico.

In *A Room on One's Own*, saggio del 1929 che per molti è da considerarsi come il primo grande esempio di critica letteraria femminista, Woolf utilizza il pretesto di una riflessione sulle donne e il romanzo per analizzare, in maniera pionieristica rispetto ai suoi tempi, le condizioni che le scrittrici nei secoli hanno dovuto affrontare per svolgere una professione che era stata fino a quel momento completo appannaggio degli uomini.

Certo, di scrittrici donne, soprattutto nel XIX secolo in terra d'Albione, ve ne erano state, alcune delle quali di grande popolarità, basti pensare a Jane Austen o a George Eliot, indipendentemente dall'uso dello pseudonimo maschile, ma la cornice materiale e il contesto culturale in cui queste si muovevano erano caratterizzati dal considerare e trattare la donna come una categoria negletta. Uno dei nuclei centrali della riflessione woolfiana sulla scrittura di donna contenuti nel saggio, opera di grandissima stratificazione tematica, è di natura pedagogica.

Virginia Woolf collega la grande difficoltà delle donne ad affermarsi nel mercato editoriale a due condizioni specifiche: la mancanza di denaro e di spazi, sia in termini di tempo che di luogo, da dedicare alla scrittura, e la povertà educativa. In un punto centrale del saggio Virginia Woolf scrive:

³³Cfr. Francesca Marone, *Narrare la differenza. Generi, saperi e processi formativi nel '900*, Unicopli, Milano, 2004, p. 47.

³⁴ Cfr. par. [4.3], *passim*.

³⁵ Cfr. Cesare Galli, *Modernità. Categorie e profili critici*, il Mulino, Bologna, 1988, p. 27.

Le mie frivole riflessioni furono interrotte da una valanga di libri che scivolarono sul ripiano di legno davanti a me. Adesso cominciavano le difficoltà. Lo studente che è stato avviato alla ricerca in un luogo come Oxbridge³⁶ senza dubbio è in possesso di un metodo che gli consente di guidare il suo problema ogni oltre distrazione fino a che questo non va ad infilarsi nella soluzione adeguata come una pecora nella porta dell'ovile [...] ma se, per disgrazia, la persona in questione non ha ricevuto nessuna preparazione universitaria, quel problema, lungi dall'essere condotto al riparo, nell'ovile fugge via come un gregge terrorizzato³⁷.

Come è noto, Woolf, nata nel 1882, e quindi figlia dell'epoca Vittoriana, non aveva potuto ricevere un'educazione universitaria regolare, come molte delle donne sue coeve³⁸. La scrittrice cercò di colmare le proprie lacune educative tramite anni di letture intensissime ma spesso disordinate, fu introdotta allo studio dei classici greci e latini dal fratello Thoby che, in quanto uomo, ebbe la possibilità di studiare a Cambridge.

L'assunto di base su cui si regge l'argomentazione contenuta in *A Room* è il seguente: le donne non hanno accesso, a causa di un sistema patriarcale, ad un'adeguata istruzione, questo le conduce alla povertà educativa e materiale e ad uno stato di minorità nei confronti dell'uomo, tale povertà è alla base del fatto che esistano pochissime scrittrici donne riconosciute e che quelle poche siano vincolate ai pochi temi consentiti da una scarsissima conoscenza del mondo reale:

Professori, presidi, sociologi, religiosi, narratori, saggisti, giornalisti, uomini senza altra qualifica professionale tranne il fatto di non essere donne, si misero a dare la caccia a quella mia unica e semplice domanda- Perché le donne sono povere? [...]. Era deludente essere tornata a casa, la sera, senza qualche importante enunciato, senza qualche dato autentico. Le donne sono più povere degli uomini – per questo o per quel motivo. E forse a questo punto sarebbe meglio rinunciare a cercare la verità e a farsi precipitare sulla testa una valanga di opinioni [...]. Perché è un enigma senza fine cercare di capire come mai nessuna donna abbia scritto una sola parola di quella straordinaria letteratura mentre un uomo su due, a quanto pare, era in grado di comporre una canzone o un sonetto. In quale condizioni vivevano le donne, mi chiedevo; poiché la narrativa, che è opera di immaginazione, non viene fuori all'improvviso come un sassolino che cade per terra [...] la narrativa è come una tela di ragno che se ne sta attaccata in maniera forse lievissima, ma pur sempre attaccata, alla vita, con tutti e quattro gli angoli³⁹

Attraverso la metafora della tela di ragno, Woolf collega in maniera diretta le condizioni materiali delle donne alla pratica della narrativa.

La risoluzione dell'enigma per Woolf risiede proprio nel miglioramento delle condizioni economiche delle donne, una somma di denaro e “una stanza tutta per sé” sono elementi

³⁶ Woolf parla di una immaginaria “Oxbridge”, crasi dei nomi delle tue massime istituzioni culturali inglesi, ovvero Oxford e Cambridge, per indicare tutto un sistema universitario che negli anni in cui veniva scritto il saggio escludeva le donne sia legalmente, sia culturalmente, essendo appannaggio di una classe dominante patriarcale.

³⁷ Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Mondadori, Milano, 2010, p. 36.

³⁸ Va ricordato a tal proposito come nel 1869 sia stato fondato il Girton College all'interno dell'università di Cambridge, riservato alle sole donne che comunque restavano escluse dallo studio delle scienze e delle discipline scientifiche. Solo nel 1948 in Inghilterra le donne vennero ammesse all'università a pieno titolo.

³⁹ V. Woolf, *Una stanza*, pp. 37-52.

indispensabili affinché si possa parlare davvero di una scrittura femminile e, per estensione dell'affermazione di una soggettività femminile:

Nessuna forza al mondo può portarmi via le mie cinquecento sterline. Cibo, alloggio e vestiario sono miei per sempre [...]. Non ho bisogno di odiare nessun uomo, egli non può ferirmi. Non ho bisogno di adulare nessun uomo; egli non ha nulla da darmi. Così, senza quasi rendermene conto, mi accorsi di aver assunto un atteggiamento nuovo verso l'altra metà della razza umana. Era assurdo biasimare una classe sociale o un sesso, nel loro insieme [...]. L'educazione che avevano ricevuto era stata sotto certi aspetti altrettanto manchevole. Aveva prodotto in loro difetti altrettanto grandi. Certo, essi avevano denaro e potere, ma solo a costo di tenere rinchiusa nel petto un'aquila, un avvoltoio che gli lacera incessantemente il fegato e gli stacca i polmoni, l'istinto di possesso [...]. Prodotto delle condizioni di vita; della mancanza di civiltà⁴⁰.

Ancora una volta quindi Woolf ribalta la prospettiva affermando come la "povertà educativa" in realtà non mieta delle vittime tra le donne in maniera diretta ma si riverberi su di loro tramite un uso sbagliato della formazione impartita agli uomini, vittime di un'educazione "altrettanto manchevole". Tale dinamica, ancora una volta, entra a far parte della prassi narrativa delle donne nel periodo tra le due guerre.

Come vedremo meglio nelle pagine successive del presente lavoro, Ivy Compton-Burnett in uno dei capitoli finali di *A House and its Head* (1935), scritto nel pieno del tardo Modernismo, descrive con stile tagliente il cambio di status di una delle protagoniste del romanzo, la giovane Nance Edgeworth, figlia del tirannico Duncan Edgeworth, dispotico *pater familias* tardo vittoriano, dopo aver ricevuto una generosa rendita mensile alla morte di una zia (proprio come era accaduto a Virginia Woolf), che condivide con la sorella minore.

Nance, che per tutto il romanzo manifesta una certa sofferenza per lo stato di minorità in cui versa, completamente dipendente dal padre, lo sfida. Quando quest'ultimo le chiede con fare polemico se avere del denaro l'autorizzi a sentirsi superiore, la risposta di Nance è lapidaria: "sì, in genere un reddito ha questo risultato"⁴¹.

E' rilevante notare a tal proposito come Ivy Compton-Burnett per tutta la sua vita, almeno stando alle dichiarazioni da lei rilasciate nel corso di numerose interviste, non si sia mai pubblicamente posizionata politicamente a favore delle istanze femministe e dell'affermazione del soggetto femminile. La narrativa, come dimostrato da questo esempio, e come abbiamo avuto modo di ripetere in queste pagine, risente della temperie politica e storica durante la quale viene prodotta e quindi appare impossibile, ai fini del nostro discorso, scindere l'espressione artistica dai numerosi elementi di natura extra-testuale, che siano essi legati al discorso storico-politico o al discorso psico-pedagogico, asse portante della costruzione teorica portata avanti in questo lavoro.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 48-49.

⁴¹ Cfr cap. [4], p. 125.

La preoccupazione per le istanze legate al rapporto tra la formazione della donna borghese e il suo posizionamento nella sfera pubblica, che nel pensiero woolfiano degli anni '20 si traduce nello studio dello status delle donne artiste, sia nei saggi, sia in numerosi romanzi, si estende a tutto il periodo tra le due guerre.

La Woolf stessa riprenderà il filo della riflessione iniziata circa dieci anni prima in *Room* in un altro celebre saggio sulla condizione della donna borghese, *Three Guineas*, pubblicato nel 1938, già menzionato in precedenza.

Testo entrato a far parte, spesso con forzature culturali,⁴² del pensiero femminista, *Three Guineas* collega l'insufficiente formazione delle donne borghesi, le "figlie degli uomini colti", e le loro condizioni di segregazione all'impossibilità da parte loro di intervenire nel dibattito pubblico sul pericolo dello scoppio di una nuova guerra.

Lo spirito guerresco, le dittature, la guerra, sono il risultato di un'educazione completamente "fallogentrica" per utilizzare un termine ormai desueto; tali fenomeni sono la conseguenza diretta, possiamo affermare, interpretando il complesso pensiero woolfiano, di una cultura dei padri che mette da parte le madri e privilegia i figli maschi⁴³.

Bisogna tuttavia osservare come le problematiche legate all'educazione della donna non siano frutto di una sensibilità novecentesca.

Già a metà del XIX secolo, nel mondo anglosassone era vivo il dibattito filosofico e politico, tutto interno alla corrente del femminismo liberale, sul fatto che le donne borghesi necessitassero di una buona istruzione.

Se John Stuart Mill in *On the Subjection of Women* (1869), pur ritenendo di grande rilevanza sociale un miglior livello di istruzione femminile, restava convinto del fatto che le donne potessero esprimere al meglio le loro capacità all'interno della sfera domestica, la coeva Harriet Taylor, alcuni anni prima, aveva invece teorizzato che solo dando alle donne un'educazione pari a quella impartita ai coetanei maschi si sarebbero avute pari condizioni anche all'interno del contesto familiare e di conseguenza una società più giusta:

Entrambi individuano non nella natura ma nelle vicende storiche e nel dominio esercitato dagli uomini la fonte dell'asservimento delle donne e del loro stato di inferiorità. Entrambi indicano i mezzi e i modi per conquistare i diritti naturali che le donne si vedono negati dalla società, però con qualche differenza di accento; mentre Harriet Taylor elenca fra i mezzi (l'educazione di base e quella universitaria, l'accesso alle professioni e alle istituzioni mediche, legali, religiose, la partecipazione paritaria alle strutture politiche

⁴² Sull'elaborazione, spesso carica di polemiche, delle pensatrici femministe appartenenti alla cosiddetta *second wave* del femminismo, cfr. Nicole Ward Jouve "Virginia Woolf and Psychoanalysis" in Sue Roe, Susan Sellers (eds) *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, pp. 245-272.

⁴³ Cfr. Virginia Woolf, *Le tre ghinee*, Feltrinelli, Milano, 2014, p. 81. Si veda anche il paragrafo [4.3], pp. 18-19, note 51-52.

e amministrative locali e nazionali con diritto al voto e alla eleggibilità) anche quelli che consentirebbero alle donne di intraprendere iniziative economiche e imprenditoriali alla pari degli uomini [...]. Egli [...] ritiene che vi sia una sfera privilegiata in cui la donna, con tutti i diritti che le devono essere riconosciuti, deve esercitare “come donna” un ruolo specifico: quello di garante della famiglia, dell’amministrazione della casa e della cura e custodia dei figli⁴⁴.

E’ importante notare come Mill colleghi quello che lui ritiene essere il ruolo privilegiato della donna, il lavoro di cura domestico, alle caratteristiche biologiche del sesso femminile; è rilevante come perfino un pensatore “femminista” quale può essere definito John Stuart Mill riproponga un vecchio concetto della cultura occidentale come l’inferiorità biologica della donna che la rende adatta al solo lavoro domestico; un assunto teorico che generazioni successive di femminismo hanno contribuito a scardinare. Lo stesso Mill ritiene tuttavia, con grande lungimiranza rispetto ai canoni vittoriani, che le disparità materiali tra uomini e donne siano uno dei più grandi scandali dell’Occidente. Il filosofo si rivolge agli uomini più che alle donne affermando come sia l’uomo, in quanto categoria privilegiata, a dover favorire l’uscita della donna dal suo stato di assoggettamento e per evitare il pericolo di un matrimonio che diventi per entrambi una prigione debba farsi garante dell’accesso delle donne all’istruzione e di conseguenza alle professioni e al suffragio.⁴⁵

Il tema della formazione come strumento di emancipazione femminile e, al contempo, dell’assoggettamento della donna, non resta limitato al dibattito delle idee, ma come sempre accade viene ripreso dalla grande letteratura scritta da donne, già prima degli esempi modernisti citati in precedenza.

Uno dei temi frequenti di un’opera come *The Mill on the Floss* (1860) di George Eliot, altra studiosa autodidatta, è proprio l’esclusione dallo studio della figlia, Maggie Tulliver, dotatissima, a favore del fratello, Tom Tulliver, non particolarmente versato per la cultura.

Tom preferirebbe non studiare ma è indotto a farlo dalla ferrea volontà paterna che lo vorrebbe lontano dalle fatiche del lavoro manuale (Tulliver *senior* gestisce un mulino) per accedere al mondo delle professioni.

In ballo vi è ancora una volta il primato del maschio, erede della tradizione del nome e della tradizione familiare che di fatto esclude la figlia femmina.

Come osserva Nadia Fusini in *Persefone senza sposo*, la tematica dell’invidia repressa della figlia, dotata o meno, che vede il fratello lasciare la casa paterna per seguire gli studi appare centrale nella tradizione culturale e narrativa ottocentesca⁴⁶.

⁴⁴ A. Cavarero, F. Restaino, *Le filosofie femministe*, cit., p. 11.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁴⁶ Cfr. Nadia Fusini, *Persefone senza sposo. Introduzione a il Mulino sulla Floss*, Gruppo editoriale L’Espresso, Milano, 2010, pp. 7-12.

Con termini essenzialmente diversi, il dibattito intorno a questi temi assume una certa rilevanza nella lunga *fin de siècle*.

Come ricordano numerosi studi, l'ultima parte dell'800 inglese, come si vedrà in maggiore dettaglio in seguito, è caratterizzata da due temperie culturali correlate tra loro: le prime forme di liberazione dei costumi in fatto sessuale, con l'emergere ad esempio di una cultura omosessuale e la radicalizzazione del pensiero femminista, nell'ambito del dibattito sull'uguaglianza tra i generi, ascrivibile ad una cultura marxista e socialista che a sua volta si intreccia alle lotte per il suffragio femminile.

Figura emblematica di questo periodo è la *new woman*. Dileggiate e schernite a mezzo stampa, le *new women* si appropriano in maniera polemica di contenuti culturali e comportamenti ritenuti esclusiva prerogativa maschile, come l'andare in bicicletta, l'indossare i pantaloni, fumare in pubblico e soprattutto l'assumere un comportamento sessuale ritenuto estremamente libertario e scandaloso per i restrittivi canoni vittoriani, in anticipo di poco meno di un secolo rispetto alla rivoluzione/liberazione sessuale delle donne occidentali.

Polemiste come Mona Caird, giornalista e romanziera tra le più attive in quegli anni, entrarono di prepotenza nel dibattito pubblico attraverso una nutrita produzione sia narrativa che panflettistica. Nel 1888, in *Marriage*, Caird, in anticipo di qualche decennio rispetto a Virginia Woolf, insiste sulla necessità per una donna di raggiungere la consapevolezza di sé e l'indipendenza economica affinché possa raggiungere la libertà e anche la felicità all'interno del matrimonio:

The man who marries finds that his liberty has gone, and the woman exchanges one set of restrictions for another. She thinks herself neglected if the husband does not always return to her in the evenings, and the husband and society think her undutiful, frivolous, and so forth if she does not stay at home alone, trying to sigh him back again [...] The ideal marriage [...] should be *free*. So long as love and trust and friendship remain, no bonds are necessary to bind two people together [...] The economical independence of woman is the first condition of free marriage. She ought not to be tempted, or remain married, for the sake of bread and butter. But the condition is a very hard one to secure. Our present competitive system, with the daily increasing ferocity of the struggle for existence, is fast reducing itself to an absurdity, woman's labour helping to make the struggle only the fiercer. The problem now offered to the mind and conscience of humanity is to readjust its industrial organization in such a way as to gradually reduce this absurd and useless competition within reasonable limits [...]. Under improved economic conditions the difficult problem of securing the real independence of women, and thence the readjustment of their position in relation to men and to society would find easy solution.⁴⁷

Caird, dunque, se da un lato insiste sull'indipendenza materiale delle donne affinché possano contrarre il matrimonio come libera scelta, e non “for the sake of bread and butter”, ovvero per una mera questione di sopravvivenza, dall'altro ritiene che la competizione lavorativa nell'ambito

⁴⁷ Mona Caird, “Marriage” in S. Ledger and R. Luckhurst (eds), *The Fin de Siècle. A Reader in Cultural History c. 1880-1900*, Oxford University Press, Oxford, 2000, pp. 78-79, ed.or., 1888, n.e., n.l.

del mondo industriale sia fin troppo aspra e che quindi vadano rifondate le basi stesse del capitalismo in modo tale da renderlo più umano e a misura di donna.

Questo breve *excursus* culturale a ritroso ci dà in parte misura di come già prima dello scoppio della Grande Guerra si fosse già strutturata una coscienza femminile e femminista che ha avuto un impatto fondamentale nel campo della narrativa, una coscienza che si è consolidata nei lunghi anni tra le due guerre ma che trova nei turbolenti anni precedenti il periodo bellico le proprie radici culturali e storiche.

Il tema della formazione, insieme agli altri elementi citati, risulta essere una costante nelle opere selezionate delle quattro autrici oggetto del nostro studio.

Di grande rilievo poi è lo sviluppo di un pensiero psicoanalitico, prima ancora che pedagogico, nello studio del ruolo materno in ambito narrativo.

Va tuttavia operata una serie di brevi distinzioni per poter comprendere la questione dei rapporti tra psicoanalisi e letteratura inglese del '900.

[1.2.1] Sguardi sulla ricezione della psicoanalisi freudiana nel Modernismo inglese e nella narrativa modernista femminile

Come è noto, uno dei primi approcci psicoanalitici alla letteratura e all'arte ha visto la lettura delle opere attraverso le "istanze psichiche" e il vissuto biografico degli artisti.

Sebbene ancora oggi, come dimostrato ad esempio dall'interpretazione che Julia Briggs fa dell'opera woolfiana⁴⁸, il dato biografico per leggere autrici come Woolf e Compton-Burnett risulti ancora avere un certo rilievo, l'avvicinarsi alla letteratura secondo questo criterio appare in parte superato.

Con l'avvento della psicoanalisi post-freudiana le interpretazioni si sono concentrate in maniera eminente sui risvolti psicologici delle opere in sé.

Quando si parla della letteratura di epoca modernista, è necessario tuttavia distinguere tra l'interpretazione psicoanalitica dei testi e la ricezione del discorso psicoanalitico da parte dei vari autori che, per un fatto temporale oltre che culturale, sono stati immersi nella grande ondata del discorso freudiano.

Secondo la prima ipotesi si possono citare numerose letture che hanno interessato autori come Virginia Woolf e James Joyce, due scrittori che per tematiche (la maternità, il rapporto con la figura paterna, il rapporto tra i coniugi) si sono particolarmente prestati ad un discorso di interpretazione di tipo psicoanalitico. Un'opera come *To the Lighthouse* (1927) di Virginia Woolf, è stata letta negli anni attraverso le categorie della psicoanalisi freudiana come l'elaborazione del complesso di Edipo, delle teorie lacaniane sull'arte come forma di sublimazione e riparazione, a cui si sono sovrapposte le interpretazioni della psicoanalisi femminista⁴⁹.

Per quanto concerne la seconda questione, molti autori modernisti, spesso lontani tra loro, hanno nutrito indifferenza o rifiuto per le teorie psicoanalitiche.

Ad esempio D.H. Lawrence e i "Men of 1914" ritenevano l'uso della psicoanalisi come uno strumento di "demascolinizzazione" dell'uomo e quindi artisticamente come uno strumento di "evirazione" della scrittura, associando in tal senso l'interesse per l'interiorità ad una forma deteriore di femminilità⁵⁰. Critica sarebbe stata anche la posizione della stessa Virginia Woolf, come vedremo, così come ad esempio Ivy Compton-Burnett, per citare le autrici oggetto della nostra analisi, si riteneva piuttosto scettica sull'interpretazione psicologica dei comportamenti

⁴⁸ Cfr. Julia Briggs, *Virginia Woolf. An Inner Life*, Allen Lane, London, 2005, pp. 162-182.

⁴⁹ Cfr., Nicole Ward Jouve, "Virginia Woolf and Psychoanalysis" in Sue Roe (ed), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge, 2010, pp. 245-272.

⁵⁰ Cfr. Lyndsey Stonebridge, *The Destructive Element. British Psychoanalysis and Modernism*, Macmillan, London, 1998, p.9.

umani, dichiarando, senza mezzi termini, che alcuni umani fossero semplicemente cattivi e altri meno⁵¹

La ricezione del pensiero freudiano in Inghilterra, dunque, da parte degli scrittori modernisti, non è stata uniforme ma al contrario è stata caratterizzata da visioni diverse, a seconda dell'epoca, del posizionamento politico, dell'appartenenza di genere.

L'interesse per la psicoanalisi in Inghilterra durante il periodo tra le due guerre presso artisti e scrittori principalmente legati all'ambiente di Bloomsbury si spiega anche con la popolarità negli ambienti intellettuali di psicoanalisti del primissimo periodo post-freudiano che hanno rielaborato e spesso messo in seria discussione le teorie del capostipite come Melanie Klein, John Bowlby, Anna Freud.⁵² La grande chiave di lettura per mezzo della quale è possibile interpretare il fenomeno dell'avvento della psicoanalisi in Inghilterra è considerare questa disciplina come un fatto soprattutto culturale che vede le istanze dell'inconscio ridefinire la storia. Il discorso psicanalitico, che nell'Inghilterra di quegli anni viene mediato dal discorso artistico, sembra avere una valenza "narrativa" intrinseca:

Psychoanalysis has (at least) two histories. It emerges as a social and aesthetic discourse at the same time as it shaped and helps shape cultural and social history itself. This causes problems. On one hand to be seduced by psychoanalytic theory is to run the risk of producing a psychoanalysis without the transference, the sort of psychoanalysis that has a sort of political unconscious [...]. On the other hand, a history of psychoanalysis itself has had some very important things to say about histories get told, feels to do justice to the extent to which concepts such as fantasy and the unconscious have helped redefine the historical field⁵³

La psicoanalisi quindi ricopre un ruolo duplice se rapportata al discorso letterario. Da un lato, come sostiene Stonebridge, essa ha un valore estetico e narrativo proprio, dall'altro, come è chiarito anche negli obbiettivi del presente lavoro, è impossibile scorporare la psicoanalisi dai suoi elementi sociali e politici. L'unione tra psicoanalisi e rivendicazioni politiche ha trovato terreno fertile nella *second wave feminism*, specialmente se si prende in considerazione la grande stagione del femminismo francese e con l'introduzione del modello teorico kristeviano che pone al centro la figura materna, segnando una marcata differenza con il modello freudiano. Questo fatto coinvolge anche l'interpretazione letteraria.

Il dibattito sul rapporto tra interpretazione letteratura e psicoanalisi si fa molto vivo negli anni '80, in concomitanza con il tumultuoso sviluppo della critica letteraria femminista. Questo intreccio

⁵¹ Cfr. Kathy Justice Gentile, *I. Compton-Burnett*, St.Martin's Press, New York, 1991, p. 28.

⁵² Cfr. Denise Riley, *War in the Nursery: Theories of the Child and Mother*, London, Virago, p. 7.

⁵³ L. Stonebridge, *op. cit.*, p. 5.

non è tuttavia scevro di problematiche dal momento che uno dei maggiori rischi connessi a questo rapporto risulta essere la de-storicizzazione della psicoanalisi:

In the 1980's critical readings produced through this trajectory were successful not only in removing Anglo-American modernism from a new critical stranglehold but also in drawing attention to issues surrounding writing and sexuality, subjectivity and ideology: Kristevan readings of Virginia Woolf, which helped set a new feminist agenda for her work in the 1980s, are a case in point. [...] Psychoanalysis runs the risk of becoming the un-historicised ghost at the banquet- responsible for pointing out, for example, how Anglo-American Modernism, in spite of itself, is more avant-garde than it will dare admit, or has the insight to recognize⁵⁴

Tornando alla ricezione di Freud in Gran Bretagna, bisogna sottolineare come le teorie freudiane abbiano avuto un impatto notevole sul Surrealismo francese mentre molto diversa è stata la loro ricezione nel Modernismo inglese:

Surrealism used psychoanalysis to claim the unconscious as a revolutionising expressive form. And while the psychoanalytic establishment continued to see art as a superior form of symptom formation, for Surrealism sublimation was at best, a non- issue, and, at worst a reactionary concept with little theoretical yield [...] Far from taking on and radically energizing psychoanalysis, the modernist vanguard roundly rejected it. "The Lunatic, or the Demented and the Child" notes Wyndham Lewis, in *The Art of Being Ruled* to give an example of the depth of modernist unease [...]. Psychoanalysis reaffirms interiority and as such supports a narcissistic, effeminate and decadent culture based on a regressive and degenerate notion of the self⁵⁵

Questo ci riporta ad un punto che abbiamo affrontato in precedenza. Il rifiuto da parte dei primi modernisti, i cosiddetti "Men of 1914" dei quali Lewis era un esponente di grande rilievo, deriva principalmente dal rifiuto di una visione di mondo che mal si applicava ai virili entusiasmi legati ad una guerra che sembrava inevitabile e che avrebbe portato ad un salvifico rinnovamento di una società borghese percepita come decadente.

Al contrario, la psicoanalisi costringeva a guardare dentro e per tale motivo, in un cortocircuito logico tra interiorità e femminilità, passività e femminilità, veniva respinta in quanto manifestazione di una femminilizzazione indesiderata del discorso pubblico e del discorso letterario.

Il rapporto delle scrittrici nel primo dopoguerra con la psicoanalisi appare ben diverso.

Autrici come May Sinclair e in particolare Hilda Doolittle sono state le prime ad associare psicoanalisi e Modernismo nell'ottica di una critica ai sistemi concettuali vigenti su genere e sessualità.

⁵⁴ *Ibidem*, p.6.

⁵⁵ *Ibidem*, p.28.

E' di particolare rilevanza, specialmente tenendo conto della tematica principale del nostro lavoro, l'esperienza personale di H.D. (Hilda Doolittle) con Freud.

Come è noto, uno degli assunti più celebri della psicoanalisi freudiana riguarda il rapporto tra madre e figlia che non permetterebbe una piena differenziazione della figlia dalla madre e quindi ad un'influenza regressiva della madre sulla figlia che, secondo i canoni di una civiltà fortemente fallocentrica, come quella che emerge dalla visione freudiana, non considererà mai completo lo sviluppo della figlia⁵⁶.

Doolittle è stata una delle pazienti più note di Sigmund Freud, il quale era convinto che la scrittrice si fosse rivolta a lui per “riconnettersi alla madre”, defunta anni prima.

Freud cercò di allontanare H.D. da quello che riteneva un pensiero ossessivo per la figura materna spingendola verso la piena accettazione della figura del padre.

Secondo Freud l'origine dei problemi psichici di Doolittle e del suo lesbismo erano da ricercarsi nel rapporto con la madre.

A questa forzatura la scrittrice oppone la propria visione di donna e artista che invece riconosce il retaggio materno, bloccato dalla cultura del patriarcato⁵⁷:

As I enter the downstairs hall, a man and then a rough boy barred my way to the staircase and seemed to threaten me. I did not dare challenge them. As I stood threatened and terrified I call, loudly, “Mother”. I am out of the pavement now. I look up at a window of my flat [...] A figure standing there, holding a lighted candle. It is my mother. I was overpowered with happiness and all trace of terror vanished⁵⁸

Dopo l'esperienza con Freud, H.D. comprese che la fonte di tutta la sua arte era in realtà la figura materna.

Come ricorda tra le altre Raffaella Baccolini a proposito del percorso artistico e di vita della scrittrice, in poemi come *Hermetic Definition* si pone il forte problema dell'influenza maschile e della costrizione, subita dalle donne scrittrici di definirsi secondo i canoni di una società dei padri che, nella vicenda di Doolittle si concretizza nell'ingombrante figura di Pound, uomo che ha sempre cercato di compiacere⁵⁹.

La situazione descritta da H.D., ovvero il cammino della figlia lungo il percorso della madre, o per meglio dire la ricostruzione di una “matrilinearità”, il cercare un ricongiungimento con la figura

⁵⁶ Cfr. Anna Salvo, *Corpo a corpo. Madre e figlia nella psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari, 1995, pp. 20-25.

⁵⁷ Cfr. Heather Ingman, *Between the Wars. Mothers, Daughters and Writing*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1998, p. 23.

⁵⁸ Hilda Doolittle, *Advent*, Virago, London, 1985, pp. 174-175.

⁵⁹ Cfr. Raffaella Baccolini, “Hermetic Definition di H(ilda) D(oolittle): la tradizione del kunstlerroman tra creazione e procreazione” in Lilla Maria Crisafulli (ed) *il ritratto dell'artista come donna. Saggi sull'avanguardia del '900*, Quattroventi, Urbino, 1988, p. 19.

materna che viene bloccato dal patriarcato, appare come una delle costanti della *fiction* femminile inglese tra le due guerre⁶⁰. Esistono tuttavia delle note dissonanti e dei chiaroscuri come vedremo. E' soprattutto il gruppo di Bloomsbury all'interno della cultura modernista inglese a mostrarsi ricettivo nei confronti del discorso psicoanalitico. Se da una parte molte scrittrici donne hanno interpretato, anticipando una tendenza culturale del '900, la psicoanalisi come strumento di critica dei ruoli di genere, associandola allo sviluppo del femminismo; dall'altra Bloomsbury ha reso gli studi psicoanalitici fortemente popolari negli ambienti della cultura di sinistra incardinandoli in un ethos liberale.

Il gruppo, come è ampiamente stato documentato, si è contraddistinto in diversi ambiti culturali, dalla filosofia, all'economia, alla letteratura, per una messa in discussione dei costumi e della cultura borghesi auspicando l'affermazione di un'individualità libera e civile⁶¹:

Modernist genealogies, then, run in uneasy parallel with the history of psychoanalysis and feminism. The cultural group that did take on psychoanalysis in Britain was of course, Bloomsbury [...]. The connections between Bloomsbury and psychoanalysis are plentiful: Virginia Woolf's and Leonard Woolf's Hogarth Press published both Freud and Klein, Jamey and Alex Stratchey were Freud's translators⁶².

Su questo punto va tuttavia messa in luce la disparità delle posizioni riguardo la psicanalisi all'interno del gruppo.

La posizione che senza dubbio appare di maggior interesse è quella di Virginia Woolf. Woolf, come è stato ampiamente documentato, respingeva la psicoanalisi sia come disciplina sia come strumento di analisi teorica per la narrativa.

Il posizionamento woolfiano nei confronti della teoria psicoanalitica appare particolarmente rilevante principalmente per due motivi: in primo luogo la scrittrice è stata senza dubbio l'esponente di maggior rilievo del gruppo di Bloomsbury, anche in termini di mera ricezione; in secondo luogo, l'opera woolfiana, per i temi affrontati, per il suo forte legame con la rappresentazione della soggettività femminile, è stata oggetto di numerosissime letture psicoanalitiche, specialmente da parte della critica femminista, tra gli anni '70 e '80, come si accennava all'inizio di questo paragrafo.

Una delle chiavi di lettura che molta critica ha adoperato per interpretare i rapporti tra scrittura woolfiana e psicoanalisi è stato lo stato mentale patologico che ha caratterizzato molte fasi cruciali della vita della scrittrice.

⁶⁰Cfr. Heather Ingman, *Between the Wars*, p.23.

⁶¹ La bibliografia su Bloomsbury è vastissima, specialmente nella critica anglosassone, tra le pubblicazioni recenti si veda Marina Lops, Antonella Trotta (eds), *Democratic Highbrow. Bloomsbury between élite and Mass Culture*, Mimesis, Milano-Udine, 2017.

⁶² L. Stonebridge, *op. cit.*, p. 10.

Questo tipo di interpretazione è da attribuirsi specialmente a parte della critica femminista anglosassone che ha letto l'opera attraverso il dato biografico della malattia che ha colpito Woolf e che secondo tale interpretazione ne ha influenzato, se non addirittura determinato, il modo di scrivere.

Tra i saggi più significativi di questa *vague* critica va annoverato *The Female Malady* di Elaine Showalter, in cui, tra le altre cose, si indaga proprio sulla malattia mentale di Virginia Woolf.

L'instabilità mentale ha costituito per l'autrice una parte integrante della vita. Si è manifestata, stando ai diari e ad altri testi, nel 1895, anno della morte della madre; nel 1904, data della morte del padre, dopo il matrimonio con Leonard Woolf e nuovamente all'epoca della scrittura di *The Voyage out* (1919).

Secondo Louise De Salvo, Woolf nella sua opera ha ripercorso di frequente una serie di traumi familiari e abusi sessuali che avrebbe subito a partire dall'età di sei anni e che la scrittura fortemente autobiografica di un'opera come *A Sketch of The Past* (1939) non fosse altro che un tentativo di elaborare l'atteggiamento predatorio nei confronti delle donne dei maschi del *clan* degli Stephen:

Leslie's [Stephen] exploitation of Stella Duckworth, Julia Stephen's daughter's by her first marriage: he used her as a replacement mother to his children [...]. She died early, and then Vanessa, Virginia's other sister, was exploited in her turn. [...] In 1939, when Woolf began to write her autobiography, *A Sketch of the Past* she went deeper and further back. She embarked upon what she called her "autoanalysis" – a kind of catharsis through writing- attempted to recall her feelings as well as tell what had happened. In *A Sketch of the Past* she came to connect her appalling moments of depression, the sense which she had earlier described as being exposed "on a high ledge in full light"⁶³

La teoria della studiosa negli anni '80 ha incontrato molte perplessità specialmente negli ambienti della critica statunitense nei quali si riteneva che lo schema psicoanalitico da lei proposto fosse da una parte troppo sbilanciato a sfavore dei fratelli Stephen e delle loro colpe, ritenendo soprattutto che fosse riduttivo e semplicistico leggere l'opera woolfiana esclusivamente attraverso questa lente. L'opera della studiosa ha avuto tuttavia il merito di aver portato nel discorso critico su Virginia Woolf degli elementi biografici che possono chiarirne il percorso artistico⁶⁴.

Bisogna tuttavia ricordare, così come osservato tra le altre da Liliana Rampello⁶⁵ come uno dei grandi pericoli della critica all'opera woolfiana sia quello di leggere l'opera attraverso la vita straordinaria dell'autrice dimenticando la molteplicità delle implicazioni non solo psicologiche ma storiche e politiche che innervano il macrotesto prodotto dalla Woolf.

⁶³ N. W. Jouve *op. cit.*, p. 249.

⁶⁴ *Ivi.*

⁶⁵ Cfr. Liliana Rampello, *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf, la vita nella scrittura*, Il Saggiatore, Milano, 2005, p.7.

A latere del discorso su Virginia Woolf, ai fini della nostra ricerca è importante rimarcare come sia indispensabile per affrontare il tema del materno nel romanzo, non chiudersi in una prospettiva che potrebbe definirsi “intimista”, ripiegata sul paradigma classico che vorrebbe la triade maternità, aspetti psico-pedagogici e dato biografico come unica chiave di lettura.

E' indubbio che se le opere di Virginia Woolf sono state di particolare interesse per letture di matrice psicologica, questo schema ha interessato negli anni opere di molti altri autori, basti pensare, per limitarsi ad un caso celebre nella critica italiana, all'interpretazione freudiana della *Fedra* di Racine⁶⁶.

Storicamente è stata parte della critica femminista, in maniera particolare quella francese, ad interessarsi a queste tematiche, un interesse che si lega anche alla critica e alla rilettura delle origini della psicoanalisi freudiana operata dal femminismo di seconda generazione, come vedremo meglio in seguito.

Tornando alla ricezione del discorso psicanalitico presso il Modernismo inglese, come abbiamo detto, Woolf rappresentava una delle voci più critiche.

Abbiamo rilevato come Bloomsbury sia stato un ambiente particolarmente fertile per il diffondersi della psicoanalisi in Inghilterra, basti solo pensare all'amicizia tra gli Stratchey e Melanie Klein. Quest'ultima tenne molte letture pubbliche in casa loro nel 1925, ad un passo da Tavistock Square, residenza londinese dei coniugi Woolf.

I Woolf erano inoltre grandi amici degli Stratchey e grandi frequentatori del loro salotto; non è improbabile che fossero stati in diretto contatto con Klein, oltre al fatto non irrilevante di aver pubblicato le opere della studiosa per i tipi della Hogarth Press.

Woolf tuttavia nei suoi scritti privati, come i diari e le lettere, tradisce una certa insofferenza nei confronti della psicoanalisi e di Freud in particolare, probabilmente a causa di esperienze personali e potremmo dire per via di una mancanza di conoscenza:

She must have associated him with those doctors and psychiatrists who had been plaguing her for years and whose stupidity drives Septimus Warren Smith in Mrs Dalloway. She disliked the fictions of psychoanalysis (thought in the 1930s she came to the use some of the concepts in her own way and her own way and her own purposes, words like “repression, complex, suppression, ambivalence”) but she detested it as a science, a double threat to her own life and art.⁶⁷

Sebbene, come è stato detto, non bisogna indugiare nelle questioni biografiche degli autori per chiarirne il posizionamento ideologico rispetto a determinate tematiche, è opportuno ricordare come Virginia Woolf, per curare gli stati paranoici che solitamente l'affliggevano, fosse stata

⁶⁶ Cfr. Francesco Orlando, *due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Einaudi, Torino, 1990, *passim*.

⁶⁷ N.W. Jouve, *op. cit.*, p. 256.

sottoposta da eminenti psichiatri ad una cura di buio e sonno forzato, senza poter leggere, senza poter scrivere, senza vedere nessuno, il tutto accompagnato da un regime di sovralimentazione, esattamente come era accaduto alla scrittrice americana Charlotte Perkins Gilman qualche tempo prima; esperienza terribile da cui quest'ultima avrebbe tratto la celebre novella *The Yellow Wallpaper* (1892) nella quale vengono descritte le allucinazioni che probabilmente Gilman stessa aveva sperimentato durante la "cura".

Il fastidio della Woolf per gli ambienti della psichiatria londinese emerge con grande chiarezza dalle pagine di *Mrs Dalloway* (1925), romanzo in cui Septimus Warren Smith, figura centrale nella storia, appare come la vittima di un sistema psichiatrico che non si rende conto del suo vero male interiore:

It was merely a question of rest, rest, rest; a long rest in bed. There was a delightful home down the country where her husband would be perfectly looked after. Away from her? She asked. [...] He had threatened to kill himself. There was no alternative. It was a question of law. He would lie in a bed in a beautiful house in the country. [...]. But if he confessed? If he communicated? Would they let him off then, Holems and Bradshaw?

"I-I-" he stammered.

But what was his crime? He could not remember it. "Yes?" Sir William encouraged him. (But it was growing late)⁶⁸.

La colpa di Woolf e del suo personaggio, Septimus Smith, è sostanzialmente quella di essere degli emarginati, degli "strani animali", vittime di un sistema patriarcale che opprime la donna creativa quanto un uomo affetto dallo shock da granata come Septimus.

Virginia Woolf, così come molte altre autrici, associa la psicoanalisi e in generale l'ambiente della psichiatria ad un sistema patriarcale, popolato da figure maschili che, vittime anche loro di un patriarcato etero-normato, che esclude le donne "irregolari" e i "non allineati" come accade per Septimus.

Questo ci riporta ad una considerazione già fatta in precedenza sul rapporto tra letteratura modernista, femminismo e psicoanalisi, ovvero su come molte scrittrici, anche sulla scorta di dolorose esperienze personali, come nel caso della Woolf o della Doolittle, vedano nel discorso psicanalitico freudiano uno strumento di esclusione patriarcale; il "riconnettersi alla madre" di H.D. e con sfumature diverse di Mansfield e Woolf può essere interpretato come una reazione anche a questa cultura psicoanalitica.

A tal proposito non va mai dimenticato come la psicoanalisi freudiana non sia un fenomeno a sé stante, incentrato sul solo studio della mente, ma rappresenti il risultato di una cultura storica e politica imperniata sul ruolo indiscutibile dei padri, nell'accezione più ampia del termine.

⁶⁸ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, HarperCollins, London, 2013, pp. 89-91.

Vedremo come le autrici prese in esame si rivolgano invece alla madre come istituzione centrale nel percorso di crescita del soggetto femminile, riconsegnando la figura materna, sotto vari aspetti, alla centralità che aveva perduto. La centralità della figura materna si traduce nell'ambito del "modernismo delle donne" in rappresentazioni varie.

Da un lato, questa si manifesta attraverso una maternità tendenzialmente positiva a cui le scrittrici riaffidano un ruolo determinante nell'educazione e crescita delle figlie e dei figli. Questo senso della "matrilinearità", di una genealogia del materno e della trasmissione dei saperi tra generazioni di donne, concetto caro alla pedagogia critica femminista, è molto presente in autrici come Mansfield e Woolf e, specialmente nel caso della prima, coinvolge anche figure terze come nonne o istitutrici.

Vedremo tuttavia come anche in opere nelle quali in maniera superficiale il materno può apparire come un istituto interamente positivo, esistano delle tensioni sotterranee, risultato delle varie evoluzioni storiche e culturali delle quali si è discusso, che lasciano intendere come la figura materna nel Novecento in realtà sia diversa dall'ideale della madre completamente oblativa proposta dalla retorica vittoriana, superata dall'ideale novecentesco.

Tali tensioni, nel canone di autrici che proponiamo, da che erano appena percepibili durante i primi anni '20, deflagrano nella seconda parte del decennio; in tal senso l'opera di Ivy Compton-Burnett, in cui vengono descritte le varie declinazioni di un materno deterioro resta emblematica.

[2] *Madri e figlie tra le due guerre nella narrativa delle donne*

[2.1] Elementi del dibattito critico

Il tema dei rapporti madre-figlia e in maniera più generale della rappresentazione della maternità nel romanzo modernista femminile, nel periodo tra i due grandi conflitti mondiali, presenta diverse implicazioni da un punto di vista critico-teorico. Non solo la tematica ma anche la collocazione temporale delle opere prese in esame, come *To the Lighthouse* (1927) di Virginia Woolf e *Prelude* (1918) di Katherine Mansfield, ci conduce a riflettere ancora sulla nozione stessa di Modernismo letterario, un fenomeno proteiforme, e sulla declinazione che le donne scrittrici ne hanno dato.

Tale riflessione, come vedremo, si lega a doppio filo con il tema del materno.

Come abbiamo osservato nei paragrafi precedenti, la galassia delle estetiche del Modernismo appare varia sia per quanto riguarda gli elementi storico-sociali che hanno contribuito alla sua genesi, sia per quanto concerne gli approcci critici a tale fenomeno. Come osserva tra le altre Bonnie Kime Scott, il Modernismo letterario inglese, almeno fino alla seconda metà del XX secolo, veniva considerato un fenomeno eminentemente maschile fondato sull'opera di pochi autori uomini:

Typically, both the authors of original manifestos and the literary historians of modernism took as their norm a small set of its male participants, who were quoted, anthologized, thought, and consecrated as geniuses [...] women writers were often deemed old-fashioned or of merely anecdotal interest⁶⁹

La posizione subalterna occupata dalle donne all'interno della storia critica sul periodo non interessa soltanto autrici considerate come "minori" ma anche figure ritenute centrali per la costruzione di un'estetica del Modernismo. Riprendendo in parte quanto abbiamo osservato sui rapporti tra Modernismo e psicoanalisi, Bryony Randall afferma come sebbene Virginia Woolf sia considerata dalla maggioranza degli orientamenti critici la scrittrice modernista di maggior rilievo, le sue fortune in seno alla critica, soprattutto di area anglosassone, siano state alterne. La critica maschile in lingua inglese in particolare ha avuto la tendenza negli anni a mascolinizzare la scrittura woolfiana o la sua 'persona artistica' derubricandola come un fenomeno androgino o legando la sua natura femminile all'esperienza del trauma, della malattia, elemento centrale nella produzione dell'autrice.⁷⁰

⁶⁹ Bonnie Kime Scott "Introduction" in Bonnie Kime Scott (ed), *The Gender of Modernism. A Critical Anthology*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990, p. 2.

⁷⁰ Cfr. Bryony Randall, "Woolf and Modernist Studies", in Bryony Randall, Jane Goldman, *Virginia Woolf in Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, p. 8.

Da questa prospettiva tuttavia va osservato come in realtà l'attenzione per gli aspetti dell'opera woolfiana più legati al trauma e agli stati patologici non sia una caratteristica della sola critica "maschile" ma abbia riguardato anche tanta critica "femminista"⁷¹. Complessa poi è la questione relativa all' "androgina" della scrittura che coinvolge in maniera particolare il discorso critico su Virginia Woolf.

Molto si è scritto negli anni sulla ricerca da parte di Virginia Woolf di una scrittura androgina, che non fosse connotata stilisticamente né dal maschile, né dal femminile.

Questa storica posizione assunta dalla scrittrice è stata oggetto delle aspre critiche non tanto da parte della "compagine maschile" del dibattito ma da una delle più eminenti critiche letterarie femministe ovvero Elaine Showalter. Secondo la lettura di Showalter, che si concentra principalmente sull'analisi di *A Room on One's Own*, Woolf ha prodotto il mito di una scrittura androgina per evadere da una femminilità che le risultava essere dolorosa, cercando di eludere, de-politicizzandola, la propria condizione di donna; dimenticare dunque l'esperienza stessa di donna attraverso una filosofia dell'androgino⁷². La studiosa sostiene generalmente che Woolf fallisce come femminista nei suoi scritti teorici ignorando sostanzialmente tutta la carica politica associata alla condizione femminile.

Come osserva Toril Moi sul lavoro della critica statunitense:

Showalter's theoretical framework is never made explicit in *A Literature on Their Own*. From what we have seen so far however, it would be reasonable to assume that she believes that a text should reflect the writer's experience, and the more authentic the experience is felt to be by the reader, the more valuable the text⁷³

Showalter poi continua sostenendo come la vera scrittura femminile, e femminista potremmo dire, debba necessariamente rispecchiare la personalità dell'autrice e quindi la divisione del sé operata da Woolf nei suoi romanzi sia una pericolosa de-personalizzazione del femminile. La posizione di Showalter su Virginia Woolf è emblematica di una tendenza comune a tanta parte della critica letteraria "di genere" che specialmente negli anni '70 e '80 ha cercato di derubricare come femminista l'opera di molte autrici⁷⁴.

Il pensiero di Elaine Showalter che si concentra su Woolf ma che può essere applicabile ad altre autrici moderniste è senza dubbio un esempio di tutta una tendenza all'interno dei *women's studies* e *modernist studies* molto marcata negli anni '80. Va ovviamente rimarcato come la critica

⁷¹ Cfr par.,[1.2], p. 33.

⁷² Toril Moi, *Textual/Sexual Politics. Feminist Literary Theory*, Routledge, London-New York, 2002, p. 2.

⁷³ *Ibidem*, p.4.

⁷⁴ *Ibidem*, p.9.

letteraria femminista nasca in primo luogo come fatto politico e si leggh a doppio filo con lo sviluppo della seconda generazione del femminismo e con la maggiore articolazione nelle rivendicazioni politiche portate avanti dai movimenti delle donne a partire dagli anni '60.

Il punto focale, pur con le dovute differenze tra studiose, è differenziarsi, mettendola in discussione, da quella che fino a quel momento veniva considerata la critica "ufficiale", appannaggio di una visione maschile del mondo.

Altro punto importante in questo spirito di rinnovamento del discorso critico, figlio dei *cultural studies* statunitensi, è la consapevolezza, sviluppata da studiose come Annette Kolodny, di quanto sia rischioso cercare di dare una definizione troppo netta del femminile e che sia indispensabile, nel superamento di una critica legata prevalentemente al testo, tenere al centro dell'analisi letteraria i fattori economici, sociali e politici che intervengono nella produzione dei testi delle donne.

Kolodny, su questa base (un approccio utilizzato anche nel presente lavoro) ritiene necessario un "gioioso pluralismo" negli approcci al testo letterario femminile. Non bisogna quindi fermarsi ad un solo modello teorico come quello basato sulla psicoanalisi o sul linguaggio (approccio lacaniano) o su rivendicazioni marxiste ma combinare le prospettive secondo l'idea di una cultura delle donne⁷⁵:

"Una teoria della cultura tiene conto delle importanti differenze che esistono tra le scrittrici: la classe, la razza, la nazionalità e la storia sono fattori letterari altrettanto significativi quanto il genere sessuale"⁷⁶

E' importante notare come una delle caratteristiche fondamentali della critica letteraria femminista, da alcuni anni denominata con la definizione più ampia di "critica di genere", fin dalla sua istituzionalizzazione come disciplina, anche a causa di una forte resistenza in molti ambienti accademici e delle varie anime interne al femminismo del quale era diretta espressione, sia stata la mancanza di un comune quadro di riferimento teorico.

Andando oltre la questione dei posizionamenti teorici all'interno della critica di genere uno degli aspetti cruciali da rilevare, fondamentale per il nostro lavoro, è il modo in cui le critiche hanno affrontato la questione di canone letterario.

Come è noto, studiose come la già citata Elaine Showalter, Ellen Moers, Sandra Gilbert e Susan Gubar, tra le altre, hanno contribuito a partire dagli anni '70 a riscoprire molte delle autrici

⁷⁵ Cfr. Elaine Showalter, "La Critica letteraria nel deserto", in Mariateresa Chialant, Eleonora Rao (a cura di), *Letteratura e Femminismi*, Liguori, Napoli, 2000, pp. 49-66. Su questo punto si veda anche il capitolo [0], *Introduzione*.

⁷⁶ *Ibidem*, p.56.

“dimenticate”, in una certissima opera di revisione del canone letterario. Soprattutto negli anni '80 esse si sono poste come figure chiave per una seria riflessione sulla nozione di “genere” in letteratura. Secondo Elaine Showalter non bisogna cadere nell'errore, pericoloso per la critica di genere, di “correggere” a tutti i costi, rifiutandoli, i dettami della critica maschile ma mettersi in dialogo con essa. Il canone appare un concetto fondamentale, così come emerge dalla speculazione di Sandra Gilbert e Susan Gubar contenuta in *The Madwoman in the Attic* (1979), incentrato sulla narrativa inglese delle donne del XIX secolo, saggio nel quale le due studiose mettono in luce la secolare esclusione della donna dal grande canone della letteratura occidentale. L'assunto principale dell'opera, ripreso poi negli anni, e anticipato come abbiamo visto dalla speculazione woolfiana su donne e scrittura, è che le donne siano state escluse dalla letteratura, o meglio dal riconoscimento all'interno del canone occidentale perché la creazione letteraria e la creazione artistica sono un talento, un sapere che si trasmette di padre in figlio e non di madre in figlia, almeno secondo i dettami ottocenteschi e primo novecenteschi; per questo motivo è opportuno ricercare le grandi madri del romanzo e riscoprirle, scardinando in tal modo un concetto di tradizione incentrato sul concetto di una patrilinearità. La critica stessa, fino a quel momento, si era imposta come estensione di una cultura eminentemente patriarcale. Il senso della “matrilinearità” dunque, come vediamo, non entra solo a far parte della narrativa delle donne ma innerva anche parte del discorso critico nei tardi anni '70.

Va rilevato tuttavia che anche in seno ai *women's studies*, il genere e il rapporto tra i generi nell'ambito della letteratura modernista è stato spesso rappresentato, tra gli anni '70 e gli anni '80, in termini di guerra e di malattia, basti pensare a come Elaine Showalter nel celebre *A Literature on Their Own* (1979) si soffermi sulla sofferenza psicologica di Virginia Woolf o come Gilbert e Gubar facciano della guerra tra i sessi uno degli assi portanti di uno dei loro saggi più celebri, *No Man's Land* (1989)⁷⁷. Come ha scritto Lyn Pykett, la questione del genere è stata generalmente trascurata dai critici. Già a partire dagli anni '80, rileva Mariateresa Chialant tra le altre, molte autrici nere e di altre etnie hanno lamentato negli anni la virtuale esclusione di scrittrici non europee dalle speculazioni critiche, sostenendo anche all'interno della critica di genere una tendenza che tenesse conto anche della capacità intersezionale dei femminismi.⁷⁸ All'opera di revisione delle critiche di area anglosassone citate, Pykett associa lo sguardo delle filosofe francesi che, come è noto molto si sono concentrate sul tema della “scrittura femminile” e delle

⁷⁷Cfr. B. K. Scott, “Introduction”, p. 4.

⁷⁸Cfr. Maria Teresa Chialant, “Nota introduttiva”, in Maria Teresa Chialant, Eleonora Rao (a cura di) *Letteratura e femminismi*, pp. 31-35.

implicazioni psicologiche legate alla scrittura di donna, tra cui la dialettica tra ordine simbolico del padre ed ordine semiotico della madre di cui parla Julia Kristeva.

Se Harold Bloom nell'opera centrale del suo discorso critico, *Il canone occidentale*, edito nel 1994, riteneva la nozione di canone come un concetto eminentemente arbitrario, di fatto escludendo buona parte delle scrittrici donne e non menzionando *de facto* espressioni letterarie non eurocentriche, come già specificato da Mao e Walkowitz, la critica contemporanea, specialmente incentrata sul Modernismo, ha portato alla luce nuovi fenomeni trascendendo la restrittiva associazione tra scrittori europei, sperimentazione stilistica e genere.

Come osserva ancora una volta Annamaria Lamarra, uno degli sviluppi più recenti della nozione di canone riguarda, oltre che l'inclusione nella tradizione di autrici ed autori generalmente relegati alla sfera ristretta dei *post-colonial studies*, alla rilettura, spesso in chiave interdisciplinare, di autrici donne che in anni recenti non solo entrano a far parte del discorso critico "ufficiale" ma anche nella didattica della letteratura e della manualistica:

La memoria imperfetta e le sue conseguenze per l'altra metà del cielo hanno rappresentato il binario da cui, alla fine degli anni sessanta in Europa e negli Stati Uniti, sono partiti gli studi di genere che, sin dagli esordi, hanno messo al centro dell'analisi i legami sotterranei tra potere culturale e genere sessuale, tra istituzioni culturali e identità sessuale. I *gender studies* hanno privilegiato la decostruzione del canone, identificando voci e testi non contemplati nel *syllabus* della cultura dei padri: dalle prime ricostruzioni con Virginia Woolf di un canone femminile trascurato dalla tradizione alle più recenti introduzioni di autrici in antologie e storie della letteratura. Nelle forme deputate alla trasmissione dei saperi, dai libri indicati nei curricula universitari ai manuali, da tempo hanno così trovato posto autrici sino a ieri *hidden from history*, per riprendere il titolo di un fortunato testo della storica inglese, Sheila Rowbotham⁷⁹

Tornando alla questione della ricezione critica del Modernismo delle donne, rilevante è la posizione assunta da una studiosa come Lyn Pykett che già a partire dalla metà degli anni '90 in un testo chiave come *Engendering Fictions*, del 1995, pone le origini del Modernismo sotto una luce nuova, agganciando la genesi del fenomeno alla questioni di genere.

Una delle teorie della studiosa collega le origini del fenomeno al linguaggio femminile, sotto l'influenza delle teoriche francesi:

Gilbert and Gubar give importance to their contribution of women, to Modernism but they also describe it as a sex war. Another strategy, influenced by the linguistic theories of Cixous, Irigaray and Kristeva, identifies the lack of unity of the syntax of Modernism as the real essence of what Cixous defines the *écriture féminine*⁸⁰

⁷⁹ Annamaria Lamarra, "il canone, gli studi di genere e la memoria culturale" in *La Camera Blu. Rivista Di Studi Di Genere*, n. 3, 2012, p. 12.

⁸⁰ Lyn Pykett, *Engendering Fictions. The English Novel in the Early Twentieth Century*, Eduard Arnold, London, New York, 1995, p. 12.

Pykett, discostandosi in un certo qual modo da molte delle teorie sul Modernismo, fa risalire le origini del fenomeno alla crisi della cultura europea innescatasi a partire dagli anni tumultuosi della *fin de siècle*, caratterizzati da una prima messa in discussione dei ruoli di genere e della famiglia borghese, come vedremo nelle pagine che seguono. E' importante notare come questa temperie culturale abbia influenzato l'evoluzione artistica dell'estetica modernista nei decenni successivi attraverso l'opera di autori come Forster, May Sinclair, Wells e Woolf che meglio di altri hanno portato sulla pagina "the fundamental themes of the late-Victorian dissolution"⁸¹. Da questo punto di vista, dunque, notiamo come la Grande Guerra e il periodo immediatamente a ridosso di essa, il cui ruolo è stato importante nel consolidamento di parte dell'estetica modernista, così come abbiamo osservato nelle pagine precedenti, hanno rappresentato non tanto il *Deus ex machina* che ha posto le basi del pensiero modernista delle donne, quanto un elemento di "accelerazione" di un processo che si radica nei decenni precedenti. Tornando alle questioni critiche, anche un approccio basato su questi presupposti presenta delle limitazioni.

L'evoluzione della critica di genere, che essa concerna o meno la narrativa modernista nello specifico, avendo una vocazione fortemente interdisciplinare, risente dei mutamenti filosofici e delle pratiche discorsive legate alla differenza di genere e alla maternità, entrando nell'argomento del nostro lavoro di tesi.

Anna Pasolini in *Gender Studies e cultura*, partendo da Judith Butler, riflette sul concetto di "performatività" del genere teorizzato dalla filosofa in numerose opere fino a tempi recentissimi. Come vedremo in maggiore dettaglio in seguito, Butler in saggi come *Gender Trouble* e *Undoing Gender*, tra gli anni '90 e la seconda parte degli anni duemila, identifica l'identità di genere come qualcosa creato "performativamente" attraverso i comportamenti.

Tale assunto non può non avere un effetto profondo e duraturo sulla critica letteraria e linguistica:

"Studi di genere" (Gender Studies) è un'etichetta piuttosto ampia, che designa un ambito di ricerca interdisciplinare in cui le categorie di sesso e genere sono indagate come principi che strutturano e organizzano le relazioni sociali, oltre che la costruzione e la rappresentazione dell'identità dell'individuo in relazione a esse. Rientrano in questa macrocategoria i Feminist Studies, i Women Studies, i Queer Studies, i Sexual Diversity Studies, gli LGBT Studies e, in generale, tutti i campi di indagine, pur di matrice metodologica diversa, che interpretano le variabili di sesso e genere come costrutti discorsivi legati a relazioni di potere⁸²

⁸¹ *Ibidem*, p. 16.

⁸² Anna Pasolini, "Gender Studies e cultura" in Nicoletta Vallorani (a cura di) *Introduzione ai Cultural Studies*, Carocci, Roma, p.87.

L'avvento di teoriche come Judith Butler ha senza dubbio portato alla luce una nuova geografia dei rapporti di potere tra i generi e una nuova concezione del femminile che non solo va oltre la binarietà dei generi sessuali ma scardina la concezione stessa di genere.

In tale ottica, va menzionato da un punto di vista di critico anche l'entrata in scena dei *Gay and Lesbian Studies* ad opera di studiose come Teresa De Lauretis, da un punto di vista filosofico, o Eve Kosofsky Sedgwick e la *Queer Theory*.

Questo ha portato a nuove letture del fenomeno modernista, soprattutto riguardo temi come i rapporti tra uomo e donna e i rapporti tra madre e figlia. Gli studi *queer* ci permettono di rileggere la storia del Modernismo alla luce di "sessualità altre" che forniscono nuove prospettive critiche. Nello specifico del presente lavoro di tesi, questa prospettiva più ampia ci permette di analizzare la complessità del soggetto lesbico nella letteratura modernista inglese e nello specifico la complessità dei rapporti tra madre e figlia nel romanzo "lesbico".

Questo ci riporta anche a riconsiderare il discorso sulla genesi del Modernismo.

Anche Vincent Sherry, come Lyn Pykett, identifica la lunga fine del secolo come il periodo durante il quale si è sedimentata una sensibilità modernista, identificando tra le date più significative il 1895, anno della condanna a Wilde e che coincide anche con il fermento politico *left oriented* e femminista⁸³.

Nel capitolo [5] dedicato a Radclyffe Hall vedremo come la diffusione di una cultura della *sexual inversion* e le rivendicazioni politico sociali delle *New Women* alla fine dell'Ottocento, nonché la cultura stessa del lesbismo primo novecentesco, hanno portato alla luce nuovi elementi culturali indispensabili per la nascita di un Modernismo delle donne e per nuove geometrie nelle rappresentazioni del materno.

Marco Pustianaz e Luisa Villa, tra gli altri, pongono l'accento sul tema delle maschilità "irregolari" che rappresentano un fattore importante per ricostruire la storia letteraria e culturale dell'Ottocento, soprattutto nell'ottica del superamento della binarietà dei ruoli di genere e della retorica della famiglia tardo vittoriana.

I due studiosi spostano la linea temporale per il diffondersi di una sensibilità moderna, da cui scaturisce il Modernismo, portandola indietro di circa dieci anni rispetto al decennio finale dell'Ottocento, su cui tradizionalmente la critica si è soffermata:

Una "lunga fine del secolo", che va, grosso modo, dagli anni Ottanta dell'Ottocento allo scoppio della prima guerra mondiale. Si tratta di un periodo unitario pur nella sua frantumata complessità, segnato da profonde inquietudini e significative novità socio-culturali, banco di prova del mondo (del "moderno") così come

⁸³ Cfr. Vincent Sherry, "The Long Turn of the Century" in Vincent Sherry (ed) *The Cambridge History of Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, pp. 710-716.

noi stessi lo abbiamo conosciuto [...]. Nella bibliografia italiana sull'argomento prevalgono [...] gli interventi sociologici e storiografici che, pur evidenziando la complessità e la contingenza delle costruzioni del maschile e del femminile, alla resa dei conti finiscono spesso per lasciare intatti i termini dell'opposizione binaria⁸⁴

La galassia degli studi sul Modernismo in chiave di genere che comprende non solo i *Gender Studies*, nella loro complessità, ma anche il variegato quadro dei *Cultural Studies*, non può certamente essere inclusa per intero in poche pagine; abbiamo cercato tuttavia di fornire alcune coordinate indispensabili a poter inquadrare non solo il Modernismo in chiave di genere e sotto un'ottica culturalista e a poter tracciare una linea evolutiva degli studi dedicati all'argomento.

Tale operazione ci permette di guardare alle varie sfaccettature del materno nella narrativa delle donne del '900 da un'angolazione che non trascuri i diversi elementi finora menzionati.

⁸⁴ Marco Pustianaz, Luisa Villa, "Introduzione" in Marco Pustianaz, Luisa Villa (a cura di), *Maschilità decadenti. La lunga Fin de Siècle*, p. 8.

[3] *L'elaborazione modernista dell'eredità materna: To the Lighthouse e Prelude*

[3.1] La genealogia del materno tra Ottocento e modernismo. Qualche breve nota teorica

Annamaria Lamarra, in *Padri e Figlie, una liason dangereuse*, si interroga sull'importanza del rapporto padre-figlia in seno alla letteratura inglese e americana tra XIX e XX secolo. La studiosa sostiene che la critica femminista abbia per molti anni messo da parte la figura paterna per interrogarsi sul ruolo della figura materna nel canone della letteratura femminile.

Scriva sempre Lamarra come la celebre utopia di Charlotte Perkins Gilman in cui viene presentato un universo utopico di donne dalla saggezza non comune che da duemila anni hanno costruito una società matriarcale, completamente priva di uomini, costituisca uno degli esempi meglio riusciti di narrativa femminile che pone il materno al centro della scena. Le donne in *Herland* (1913) si riproducono senza bisogno di uomini, eliminati dalla loro società da oltre duemila anni:

Il principio del materno ribalta del tutto il «teatro ideologico», come è stata definita la famiglia. [...]. In un mondo esclusivamente al femminile in cui le donne si riproducono da sole [...] la dualità madre-figlia si sostituisce alla trinità maschile. E' così la madre a comunicare alle figlie lingua e cultura⁸⁵

Il tema della matrilinearità, della trasmissione di contenuti e di elementi simbolici tra la madre e la figlia, appare come un tratto fondamentale della vicenda psicologica e culturale della femminilità, negato dalla tradizione patriarcale che ha tolto la parola alla madre, celando l'ordine semiotico da essa rappresentato, per ripercorrere il pensiero di Julia Kristeva. Al fine di poter fare ingresso nell'ordine simbolico paterno, detentore del linguaggio e della cultura, la donna deve ignorare, cancellare il semiotico, legato alla madre.⁸⁶ Il pensiero di Julia Kristeva rappresenta ovviamente una delle posizioni chiave nell'ambito del discorso sul materno, sia a livello filosofico e sia, come abbiamo visto nel capitolo precedente, nella riflessione riguardo la creazione letteraria e i suoi rapporti con la nozione di genere sessuale.

Va tuttavia ricordato come le teorie di Kristeva non siano state esenti da critiche soprattutto negli anni '80, con l'emergere della *queer theory* e con lo scardinamento della binarietà del genere sessuale ad opera soprattutto di Judith Butler.

Secondo quanto affermato da Butler in *Gender Trouble*, per Kristeva il semiotico rappresenta una forza distruttiva, sovversiva da un punto di vista politico, in grado di rompere lo schema sociale preconstituito che vede nel linguaggio, istituzione maschile e paterna, una componente fondamentale. Per diventare veramente sovversivo però, l'ordine semiotico deve essere compresso

⁸⁵ Annamaria Lamarra, "Padri e figlie. Una *Liason Dangereuse*" in *La Camera Blu*, n.4, 2009, p. 30.

⁸⁶ Sull'argomento Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Firenze, 1991 resta il testo più importante.

dall'ordine simbolico e trova espressione o nelle forme preverbal dei neonati, che risalgono ad una fase precedente all' "imposizione del linguaggio" o nei disturbi mentali.

L'obiezione di Butler, che a sua volta ripercorre il pensiero di Derrida, riguarda due punti della costruzione filosofica di Kristeva.

In primo luogo, il fatto che Kristeva si focalizza sulla sessualità etero-normata, derubricando l'omosessualità come un potenziale disturbo mentale; in secondo luogo, il privilegiare, da parte della filosofa francese, l'atto della nascita dalla madre sebbene questo debba restare senza l'*outlet* simbolico della legge del padre.

A questo punto Judith Butler si interroga su come sia possibile fare dell'ordine semiotico un conquista ontologica se, affinché esso possa realizzarsi, ha comunque bisogno del simbolico? Lo stesso semiotico, argomenta Butler, necessita del linguaggio, espressione dell'ordine simbolico, per emergere; secondo questa lettura della teoria kristeviana da parte della studiosa statunitense non esiste dunque una vera via di uscita al di fuori della questione del simbolico⁸⁷.

E' la figura paterna l'oggetto dell'amore della figlia ed è all'amore e all'approvazione del padre, secondo il pensiero patriarcale (che si riverbera nella psicoanalisi freudiana) a cui la donna ambisce; un assunto filosofico che è stato fortemente discusso dal pensiero femminista che potremmo definire di matrice psicoanalitica.

Juliet Mitchell, nella versione del 2000 del suo celebre saggio *Psychoanalysis and Feminism*, riflette sulla questione centrale dell'interpretazione che il femminismo ha fatto della psicoanalisi ed in particolare della psicologia legata alla maternità.

Come è noto, Freud in *Totem e Tabu*, pubblicato nel 1913, sostiene che gli esseri umani condividono delle esperienze comuni trasmesse di generazione in generazione e che non esiste nessuno stravolgimento sociale che possa divergere da questa realtà. Al centro di questo discorso sorge la domanda fondamentale per la nostra speculazione: "Come si differenziano in tal senso le donne dagli uomini?". Su questa domanda si innesta una parte importante del *Second Wave Feminism*, tra gli anni '60 e '70 che ha fatto della psicoanalisi uno strumento eminentemente politico.

Bisogna sempre tenere presente il fatto che la psicoanalisi per le donne ha avuto fin da subito una valenza politica e culturale, come abbiamo detto, in primo luogo perché utilizzata, a partire da Freud, come una forma di segregazione contro la donna ed in seconda istanza come strategia emancipatoria ed identitaria per le donne occidentali, in un'ottica femminista.

⁸⁷ Cfr. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York and London, 1999, p. 114.

A partire dalla rilettura/rielaborazione del pensiero freudiano da parte delle teoriche femministe negli anni '60, il femminismo psicoanalitico ha subito una biforcazione. Da una parte, in ambito anglofono, grazie anche alla British Society of Psychoanalysis, si riprende la teoria delle *object relations* che si concentra più sulle fantasie, sui comportamenti, che sui sintomi. La *object theory*, ripresa tra le altre da Nancy Chodorow, prevede che esista una tensione verso un particolare oggetto, ad esempio la madre, o una parte di essa, come il seno, che è oggetto del desiderio del bambino. Questo è al centro della formazione del genere sessuale che è una categoria socialmente inscritta al contempo conscia e inconscia:

A girl identified with her mother who in turn identified with her mother is one important aspect of the transmission of gender roles. Such a realistically based identification is the basis of the proportion associated with these theorists [...]. But on this reading, a child reared by same sex parents should likewise be homosexual and this is not just the case⁸⁸

Secondo un'altra tendenza del discorso psicoanalitico femminista, la psicoanalisi viene utilizzata in maniera opposta; in questo secondo *trend*, sviluppatosi nella seconda metà degli anni '70, tutta la realtà viene considerata instabile, soggetta ad un continuo processo di "scivolamento". Questo tipo di psicoanalisi ha aperto la strada al decostruzionismo e al post-modernismo ed è caratterizzata da un'attenzione meno marcata alla trasmissione ideologica in congiunzione con la tematica familiare dando largo spazio ad "imperialismo dell'inconscio".

Jacques Lacan, le cui teorie sono state in parte la base di questa tendenza, riteneva che l'inconscio fosse l'unico oggetto possibile di psicoanalisi e che la questione dell'inconscio fosse strettamente legata alla repressione sessuale e al concetto di patriarcato. Come ricorda Juliet Mitchell:

Patriarchy was to suggest a structure of oppressive social division other than social class or race. It was in the analysis of patriarchy- the rule of the father [...]. That psychoanalysis was turned to as a possible source of understanding. The question of ideology and the transmission of unconscious ideas and effects of sexual difference linked up with the notion of patriarchy [...]. The prohibition on an incestuous relation with the mother is common to all cultures ; however according to psychoanalytic reading , such prohibition emanates from the position of the father- either the father's name or his utterance of the law. In this theory, the resolution of the castration complex institutes the meaning of sexual difference⁸⁹

Lacan ritorna quindi alla tematica della castrazione, di chiara matrice freudiana.

Lo psicanalista francese vede il fallo non come un elemento "in presenza" ma per quello che rappresenta in termini di assenza, come elemento deficitario nella donna; esso si pone come

⁸⁸ Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism. Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis*, Penguin, London, 2000, p. 24.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 26.

“significante primario” ed assume significati diversi, può indicare certamente il membro maschile ma anche una madre potente e “fallica”.

Centrale è poi la dinamica che lega differenza sessuale e contesto familiare. Parte del femminismo di matrice psicanalitica, elaborando le teorie lacaniane, ha in un certo qual modo perso l’opportunità di inserire un elemento di evoluzione storica nella costruzione della differenza sessuale, una discriminante che invece risulta fondamentale, così come emerge dal nostro discorso. Contestualmente, tale femminismo ha corso il rischio di “perpetuare il patriarcato”, consegnando le madri ad una dimensione pre-simbolica e quindi potenzialmente fuori dall’evoluzione storica:

It is within the family that the initial construction of living as a gendered subject, not as a gender-neutral human being, has taken place [...]. It is here, in the network of kinship and subsequently of work (the division of labour) that sexual difference in all its certainty and uncertainty is constructed. [...] In patrilineages fathers give away daughters; in matrilineages brothers exchange sisters. By and large, the status of women in matrilineages is higher than in patrilineages [...]. When Feminism followed Lacan in welding the death drive (and with it the castration complex) [...] missed the opportunity of introducing historical change in the construction of sexual difference. It also strengthened patriarchal prejudice within psychoanalytic theory, making patriarchy both timeless and necessary and keeping mothers and matriarchies as pre-symbolic, pre-history. The pre-symbolic place of maternity coincides with the area of infant-mother relations that is the preoccupation of object-relations theory. Feminism that used object-relations theory followed that theory’s emphasis on the importance of the mother but was uninterested in any underlying laws⁹⁰

Da un punto di vista più largamente culturale, non esclusivamente legato alla storia della psicoanalisi, il rapporto tra i femminismi occidentali e la maternità è stato sempre ricco di implicazioni storiche, politiche e sociali.

Il femminismo americano di seconda generazione, ad esempio, ha aperto un dibattito molto ricco sul tema della maternità che ha prodotto una lunga eco anche negli ambienti femministi europei. Le due posizioni che meglio riassumono un dibattito così complesso sono quelle ascrivibili a Shulamith Firestone e ad Adrienne Rich. La prima considerava la maternità come l’ultima trappola del patriarcato, una forma di schiavitù imposta alla donna, mentre Adrienne Rich, come sappiamo, nel suo famoso saggio *Of Woman Born*, sosteneva che la donna dovesse vedere la maternità come una ricchezza più che come una condanna⁹¹.

Tali dinamiche tuttavia non sono un prodotto culturale del femminismo tra gli anni ’60 e ’80 ma sono radicate nelle fondamenta del pensiero femminile fin dall’Ottocento. In tal senso la narrativa ha avuto il potere di essere specchio del dibattito filosofico e di agire sulla rappresentazione del materno.

⁹⁰*Ibidem*, pp. 35-36.

⁹¹Cfr. A. Caravero, F. Restaino, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2002, p. 36.

Nelle pagine che seguono ci occuperemo in particolare di due modelli, ovvero il recupero di un'eredità materna da parte di scrittrici come Woolf e Mansfield, che pure forniscono un ritratto del materno fatto di luci ed ombre, e la rappresentazione di una maternità violenta o colpevolmente debole, così come appare nei romanzi di Ivy Compton-Burnett presi in esame, in cui le tensioni in parte sotterranee che caratterizzano le narrazioni di Mansfield e Woolf, negli anni '20, esplodono con virulenza .

Una posizione a sé viene ricoperta dalla rappresentazione dei rapporti madre-figlia contenuta in *The Well of Loneliness* della scrittrice Radclyffe Hall, pubblicato nel 1928.

In questo romanzo, il già complesso quadro delle relazioni con il materno è complicato ulteriormente da un punto di vista sia culturale che psicologico dal fatto che la figlia, Stephen Gordon, protagonista del romanzo, è lesbica.

L'opera, come vedremo, contiene anche una profonda riflessione sulla questione della formazione femminile, una delle linee guida della nostra trattazione.

[3.1.2] Rappresentazione del materno nella narrativa femminile inglese: dal XIX secolo al Modernismo, uno sguardo di insieme

Uno dei temi centrali della letteratura femminile di lingua inglese durante il XX secolo è il rapporto madre-figlia.

In tal senso la letteratura novecentesca, specialmente nel periodo tra i due conflitti mondiali, ha marcato una differenza con il romanzo ottocentesco, non solo nelle forme, aprendosi come è noto agli spazi della psiche e della sperimentazione narrativa, ma anche ridisegnando le trame familiari ed il rapporto con il materno delle scrittrici donne, sia a livello narrativo che extra-narrativo.

Come è stato osservato:

During the course of the twentieth century, the mother-daughter relationship has increasingly fascinated women writers who have seen in the bond with the mother the beginnings of their own story. Writing about their mothers they come to understand themselves⁹²

In realtà, come è stato da più parti osservato, la fascinazione delle scrittrici per le madri non è un' "invenzione" novecentesca ma si radica già nella prima parte dell'800, spesso ad un livello biografico.

Senza indugiare troppo sul Romanticismo e sul periodo pre-romantico la letteratura femminile inglese è ricca di storie di madri e di figlie; basti pensare all'ironia con la quale Jane Austen descrive i rapporti tra madri non particolarmente adeguate al proprio ruolo e le figlie o al ritratto della signora Tulliver in *The Mill on The Floss* (1860) di George Eliot che abbiamo menzionato in precedenza.

Il paradigma della figlia che scrive della madre per conoscere meglio se stessa e per accedere ad un percorso di auto-consapevolezza e di auto-rappresentazione, nell'Ottocento inglese vede in Mary Shelley il suo esempio più celebre.

La vicenda letteraria di Shelley si intreccia al lato umano e specialmente al rapporto con la illustre madre, Mary Wollstonecraft.

E' un fatto noto che Mary Wollstonecraft-Godwin, pioniera del femminismo, romanziera, saggista, fosse morta quaranta giorni dopo la nascita di sua figlia, a causa di una febbre puerperale, causa di morte molto diffusa tra le donne per tutto l'Ottocento.

Mary, poi, nasce donna in luogo di un figlio maschio, con gravi conseguenze per la sua formazione personale.

⁹² Heather Ingman, "Introduction" in Heather Ingman (ed), *Mothers and Daughters in the Twentieth Century. A Literary Anthology*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1999, p. 1.

Scrive Nadia Fusini in *Nomi* che la vita di Mary Shelley in un certo modo sembra riprodurre uno schema tipico di molte fiabe in cui l'azione narrativa ha inizio con la morte della regina che dà alla luce una splendida bambina⁹³.

Questa dinamica la ritroviamo in molta della narrativa prodotta dalla scrittrice.

Nelle prime pagine del romanzo incompiuto *Matilda* (1818) la scrittrice ripercorre lo schema fiabesco della regina che muore dando alla luce una bambina:

My father, born in affluence, and always prosperous, clombe without the difficulty and various disappointments that all human beings seem destined to encounter, to the very topmost pinnacle of happiness: Around him was sunshine, and clouds whose shapes of beauty made the prospect divine concealed from him the barren reality which lay hidden below them. From this dizzy point he was dashed at once as he unawares congratulated himself on his felicity. Fifteen months after their marriage I was born, and my mother died a few days after my birth⁹⁴

La nascita della figlia irrompe nella scena e guasta l'idillio felice della giovane coppia.

Come la fanciulla della storia anche Mary si reca tutti i giorni sulla tomba della madre mai conosciuta.

Mary Shelley era infatti solita recarsi quotidianamente al piccolo cimitero di St. Pancreas sulla tomba della madre a leggere i suoi scritti.

Questo aspetto della vicenda biografica di Shelley è particolarmente rilevante per il discorso sulla formazione femminile che abbiamo fatto finora. Mary cerca di sostituire il corpo materno, assente, con il surrogato dei suoi testi che diventano per la figlia non solo la concretizzazione della "presenza materna" ma anche un importante strumento di formazione.

Come scrive Adriana Cavarero, le donne da sempre hanno sentito la forte necessità di raccontare la propria storia e di tramandarla, di raccontare il punto di vista femminile, una necessità che proviene storicamente dal fatto che per esse è sempre stato difficile lasciare una storia; queste testimonianze dunque devono essere scritte affinché possano essere tramandate ad altre donne⁹⁵. Sostanzialmente è questo che accade tra madre e figlia, Shelley e Wollstonecraft, una trasmissione di saperi tra generazioni di donne, una "genealogia femminile" nella conoscenza che in questo caso si dispiega a livello personale e meta-letterario e che nel '900 sarà un tema centrale nella narrativa femminile inglese.

⁹³ Cfr. Nadia Fusini, *Nomi. Undici scritture al femminile*, Donzelli, Roma, 2012, pp. 183-184.

⁹⁴ Mary Shelley, *Matilda*, in Janet Todd (ed) *Mary Wollstonecraft. Mary and Maria. Mary Shelley Matilda*, Penguin, London, 1992, p. 155, ed.or, University of North Carolina Press, 1959 (postumo), n.l.

⁹⁵ Cfr. Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 2011, pp. 78-79.

L'opera di Mary Shelley risente fortemente non solo dei rapporti che la scrittrice aveva con la significativa quanto ingombrante figura materna, verso la quale nutriva un misto di invidia e di senso di colpa per averne involontariamente causato la morte, ma anche con la propria condizione di madre i cui figli muoiono in età tenerissima.

Già negli anni '70 Ellen Moers in *Grandi Scrittrici. Grandi Letterate (Literary Women)* traccia una breve storia dei rapporti tra materno e scrittrici nell'Ottocento:

Nella vita di Mary Shelley ci sono molti elementi di rilievo [...]. Ma nulla contribuisce tanto a darle un posto a sé fra gli scrittori dell'epoca [...] quanto la prematura e caotica esperienza della maternità, vissuta nello stesso periodo in cui diventa scrittrice: incinta a sedici anni, e poi quasi ininterrottamente in stato di gravidanza per i cinque anni successivi, ma con una maternità insicura, perché quasi tutti i figli morirono dopo la nascita [...]. Così nacquero i mostri. Qual è in realtà il rapporto fra l'esperienza della procreazione e la letteratura femminile? Nel Settecento e nell'Ottocento pochissime scrittrici importanti, a parte Mary Shelley, generarono figli: nella maggioranza, in Inghilterra e in America, si trattava di zitelle e di vergini [...]. Mary Shelley rappresentò un caso unico nella letteratura come nella vita. E portò la procreazione in letteratura non attraverso il realismo, ma attraverso la fantasia gotica, dando così al romanticismo l'apporto di un mito di autentica originalità: lo scienziato folle che, nel suo laboratorio, in segreto, si dedica all'opera colpevole di creare la vita umana, per scoprire di aver creato un mostro⁹⁶

Ellen Moers, seguita su questa strada da numerose altre studiose negli anni successivi, nella sua analisi di *Frenkenstein* (1833) pone l'accento non tanto sulla creazione in sé quanto sul tema della cura e dell'apprendimento della creatura, sul "dopo-parto", è questo, sostiene Ellen Moers, che rende il punto di vista di Mary Shelley fortemente femminile:

La maggior parte dell'opera, circa due dei tre volumi, si può dire che verta sulla pena che devono scontare il mostro e il suo creatore per la mancata cura del neonato. *Frankenstein* sembra essere decisamente una mitizzazione femminile del tema della procreazione, proprio perché non pone l'accento su quanto la precede, né sulla nascita in sé, ma su quanto la segue: il trauma del dopo-parto⁹⁷

Nel XIX secolo, fino ai primi anni del XX, in seno alla narrativa femminile si assiste ad una rappresentazione della madre come di una figura assente, spesso morta, la cui mancanza viene sofferta dalla figlia che cerca di colmarne il vuoto. Molti dei romanzi vittoriani, anche uscendo dalla sfera della *women's literature*, riproducono quel costrutto psicologico della "madre morta" che plasma le decisioni dei figli, esercitando un'influenza *in absentia*, di cui la psicoanalisi si è occupata fino a tempi recenti⁹⁸.

⁹⁶ Ellen Moers, *Grandi scrittrici, grandi letterate*, Edizioni di comunità, Milano, 1979, p. 147.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Tra i testi più consultati si rimanda alla lettura di Massimo Recalcati, *Le mani della Madre. Desiderio, Fantasmi ed eredità del materno*, Feltrinelli, Milano, 2010.

Come scrive Carolyn Dever, nella narrativa domestica vittoriana, uno dei nuclei fondanti è la rappresentazione della famiglia in termini di assenza materna o morte. L'assenza o la morte della madre in questo tipo di narrazioni costituisce un mistero da risolvere per i figli, i quali, in assenza di una figura materna riconoscibile, sono portati a riconsiderare la loro percezione della femminilità, dei ruoli di genere e della sessualità⁹⁹. Questo schema ha avuto il potere di anticipare ed influenzare la teoria freudiana ed è fondante di costrutti centrali nella vicenda dell'Occidente, durante l'epoca vittoriana la madre si pone al centro dell'idea stessa della generazione e della cura da una prospettiva socioeconomica, fatto che influenza la narrativa del periodo che nella figura materna fa convergere, attraverso vari generi narrativi e non preoccupazioni di carattere scientifico, narrativo, politico:

The mother is the actual and symbolic site of generation, the earliest influence on development and the domestic anchor of the most basic socioeconomic unit; she is central to the emerging theories of Darwin, Freud and Marx [...]. Domestic and detective fictions, scientific and political concerns converge in the maternal quest, as texts ranging from *Oliver Twist*, *Vanity Fair* and *Middlemarch* to the *Origin of the Species* and the *Interpretation of Dreams* return again and again to the space, the problem of the mother who is not there¹⁰⁰

Nel romanzo di formazione e nel romanzo di famiglia vittoriani, l'assenza della madre porta le autrici e gli autori ad esplorare temi come la soggettività femminile e la sessualità. Una poetica che ha una radice storica ben determinata. Come è stato osservato, l'800 inglese è stato flagellato dalle morti premature per parto o per complicazioni *post-partum*, una vera e propria epidemia cui si è in parte rimediato con il miglioramento delle condizioni igienico-sanitarie, specialmente tra le classi meno abbienti. Un fatto questo intercettato dalla narrativa dell'epoca.¹⁰¹

Quando la madre non è morta, in questi romanzi, il più delle volte è assente o inadeguata, stupida, un *topos* tipico della narrativa inglese dell'800 anche prima dell'avvento dei Vittoriani, basta pensare alle madri nella narrativa di Jane Austen. E' il padre l'oggetto verso cui le figlie del romanzo ottocentesco tendono, non la madre, della cui approvazione non sono in cerca. Osserviamo tuttavia un mutamento a metà dell'età vittoriana grazie ad autrici cardine quali Emily Brontë e George Eliot. Brontë, così come Elizabeth Gaskell e Geraldine Shrewsbury, è orfana di madre eppure le sue eroine, in particolare Catherine Earnshaw, si distinguono per lo spirito ribelle nei confronti dell'autorità paterna. Come è noto, Catherine alla domanda del padre su cosa volesse

⁹⁹ Carolyn Dever, *Death and the Mother from Dickens to Freud. Victorian Fiction and the Anxiety of Origins*, Cambridge University Press, London, 2001, p.11.

¹⁰⁰ *Ivi*.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 12.

in regalo risponde che vorrebbe un frustino, simbolo del desiderio di potere da parte di una figlia a cui la società patriarcale e vittoriana negano ogni tipo di iniziativa.

Come scrive Maria Serena Sapegno:

Non è l'autorità paterna in senso stretto il problema di questa figlia, è piuttosto crescere femmina in un mondo patriarcale che non prevede la libertà femminile. [...] quando, morto il padre, approda all'adolescenza e alla prima comparsa della sessualità scopre che alcune regole ci sono e chi comanda è il fratello. [...] E' costretta quindi a rinunciare alla parte di sé che le è più cara, la sua stessa identità rivelata nella libertà infantile [...] ma senza la possibilità di una libertà adulta, che per le donne non è prevista, senza alcuna mediazione¹⁰²

Il problema del rapporto tra transizione della donna verso l'età adulta e contesto familiare durante l'età Vittoriana rappresenta un tema importante nella poetica di George Eliot, sia da un punto di vista critico che narrativo.

Eliot, insieme a Charlotte Brontë, rappresenta la capostipite di un'intera generazione di autrici. In un saggio del 1856, *Silly Novels by Lady Novelists*, critica la rappresentazione fuorviante dell'universo femminile data da molta narrativa di consumo, anche femminile, dell'epoca, secondo la quale queste fanciulle borghesi, prive di un reale percorso di formazione, avevano come uniche strada per sopravvivere il matrimonio e la maternità, un'idea aborrita dal proto-femminismo e dalle *new women*, come osservato nel capitolo precedente. La stessa Dorothea Brooke, eroina eliotiana, costruisce la propria storia intorno al nucleo del riconoscimento paterno, essendo lei cresciuta senza padre e senza madre, non ponendosi tuttavia in una posizione di subalternità.

Dorothea entra nell'ordine simbolico del padre/marito Casaboun attraverso la lettura dei testi classici, potente simbolo della cultura del patriarcato. Ancora una volta vediamo come l'assenza della madre sia sullo sfondo, irrilevante.

Dopo la grande stagione dei romanzi di metà ottocento si fa strada l'epoca del neo femminismo, nato dalla temperie culturale delle *new women*¹⁰³.

Se un'autrice come Mona Caird si opponeva duramente alla maternità e al matrimonio come istituti borghesi atti secondo lei alla schiavizzazione della donna, all'inizio del nuovo secolo il dibattito pubblico riflette su quanto la letteratura aveva già elaborato: lo status giuridico della famiglia mononucleare, l'autorità del padre, l'educazione delle ragazze. In questo contesto si riaffaccia la questione del materno:

¹⁰² Maria Serena Sapegno, *Figlie del Padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Feltrinelli, Milano, 2018, p. 115.

¹⁰³ Cfr. cap. [1], *passim*.

Da un lato si proponeva un'idealizzazione della maternità come ultima trappola del patriarcato e si rivendicava invece la condizione di nubilato inteso anche come libero esercizio di un ruolo materno di impegno nella vita pubblica [...]. Figure che sono state lette come segno di una nuova idea, quella dell'amazzone [...] attraente per alcune ma rifiutata d'altro canto proprio per questa virilizzazione che per molte donne era il segno dell'inaccettabilità perversa del femminismo. A tale figura deforme e contro natura si opponeva una vera e propria mistica della maternità¹⁰⁴

Durante le prime decadi del XX secolo, la questione del materno ritorna centrale nella fiction femminile e, come abbiamo visto, esiste una connessione tra la psicoanalisi di genere e la nuova rappresentazione della maternità.

Le psicoanaliste francesi come Luce Irigaray ed Hélène Cixous, ma anche l'americana Helen Deutch, hanno riletto le teorie psicanalitiche freudiane e lacaniane che hanno individuato nella madre un elemento ostativo dello sviluppo infantile. Nel periodo tra le due guerre quattro psicoanaliste in particolare: Helene Deutsch, Karen Horney, Anna Freud e Melanie Klein hanno superato la psicoanalisi freudiana, fortemente fallocentrica, preparando la strada alla moderna psicoanalisi incentrata sul materno, rappresentata da studiose come Nancy Chodorow.

Già nel 1925, Helene Deutsch rimarcava in *The Psychoanalysis of Women's Sexual Functions*, partendo dalla propria esperienza di madre, l'importanza del ruolo materno, oltre che di quello paterno, nella formazione della sfera sessuale della donna. L'intento di Deutsch è indagare la natura stessa della maternità, non solo come esercizio da parte della donna delle proprie facoltà riproduttive ma come principio che irradia in ogni campo della vita, innato nella donna, così come avrebbero sostenuto in seguito Irigaray e Kristeva¹⁰⁵.

Va rilevato tuttavia come Freud durante l'ultima parte della sua vita abbia avuto la tendenza a rivalutare la frase pre-edipica dello sviluppo femminile riconoscendo il ruolo materno nello sviluppo sessuale della donna¹⁰⁶.

Come abbiamo avuto modo di analizzare in maniera più approfondita nelle pagine precedenti di questo elaborato, la psicoanalisi del materno ha avuto un andamento proteiforme che non è certo limitato al solo valorizzare il legame madre figlia. Va ricordato infatti come Irigaray ritenesse che il matricidio simbolico fosse l'unica strada percorribile per le figlie, letterarie o meno, che volessero intraprendere un percorso di emancipazione¹⁰⁷. Nella maggior parte dei romanzi realisti scritti da donne a partire dall'Ottocento, abbiamo visto, si assiste ripetutamente alla soppressione della figura materna e del legame tra madre e figlia; l'eroina letteraria per essere indipendente deve necessariamente sopprimere la madre. Se Sandra Gilbert e Susan Gubar sostenevano che l'assenza

¹⁰⁴ M.S. Sapegno, *op. cit.*, p. 145.

¹⁰⁵ Cfr. Heather Ingaman, *Between the Wars. Mothers, Daughters and Writing*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1998, pp. 10-30.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰⁷ *Ivi*.

delle madri e il loro silenzio nella narrativa ottocentesca privassero l'eroina di modelli comportamentali fondamentali per il loro sviluppo, d'altra parte Adrienne Rich sosteneva che un'identificazione troppo forte tra una madre e una figlia fosse un problema.¹⁰⁸

La narrativa femminile inglese tra le due guerre accoglie in sé queste due tendenze che potremmo definire contrastanti ma che in realtà sono parte di un unico grande quadro.

Da una parte osserviamo allo sviluppo di una linea che pone le figlie in una forma di antagonismo nei confronti delle madri. Abbiamo tendenzialmente due tipi di figlia nell'ambito della letteratura femminile della prima parte del '900, nei confronti della madre: la figlia ribelle e la figlia oblativa. In molte opere di autrici come Rebecca West, May Sinclair e Ivy Compton-Burnett, poi, emerge la figura di una madre oppressiva, che va a riprodurre il costrutto psicoanalitico della madre precettore, che controlla ossessivamente la vita dei figli, imponendo loro la propria visione del mondo, come le madri di Ivy Compton-Burnett o la madre della protagonista di *Mary Olivier. A Life* (1919), romanzo in parte autobiografico di May Sinclair in cui la protagonista per poter diventare una scrittrice dovrà superare l'influenza opprimente della figura materna¹⁰⁹. Il romanzo di Sinclair, scrive Paola Splendore, rappresenta un modello per le relazioni madre-figlia nel romanzo del Novecento¹¹⁰.

L'esempio di Sinclair è emblematico in rapporto al nostro discorso.

Come ricorda sempre Paola Splendore, la narrativa femminile modernista e tardo-modernista rappresenta un cambio di passo rispetto alle dinamiche del materno in essa contenute ed opera in tal senso un cambio di prospettiva rispetto alla tradizione vittoriana. Nei romanzi degli anni '20 le figure materne si riprendono il centro della scena narrativa laddove erano state fino a quel momento protagoniste le figlie:

Non è mai stato facile rappresentare la madre, forse perché alla invenzione letteraria si sovrappone troppo spesso l'esperienza personale dell'autore, l'immagine idealizzata o rimossa con cui ha dovuto prima o poi fare i conti, la presenza reale o fantasmatica in cui si è rispecchiato e confuso prima di potere essere finalmente se stesso. Questa difficoltà potrebbe spiegare sia il frequente ricorso a stereotipi comico/sentimentali nell'iconografia del materno sia il vuoto di figurazione, la cancellazione di questa figura nella narrativa ottocentesca¹¹¹

¹⁰⁸ Cfr. Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1989, p. 44.

¹⁰⁹ Cfr. H. Ingman, *Mothers and Daughters in the Twentieth Century*, p. 2.

¹¹⁰ Cfr. Paola Splendore, "Bad Daughters and Unmotherly Mothers: The New Family Plot in The Contemporary English Novel" in Adalgisa Giorgio (a cura di) *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Berghan Books, New York, 2002, p. 186.

¹¹¹ P. Splendore, *Maternal Graffiti: L'iconografia del materno nel romanzo inglese del '900*, in Maria del Sapio Garbero (a cura di), *Trame parentali, trame letterarie*, p. 93.

Con il romanzo del '900 si assiste in tal senso ad una profonda mutazione di prospettiva poiché la narrativa femminile, ma non solo, vede il comparire di madri forti, particolarmente assertive e con tendenze spesso distruttive per la vita delle figlie.

Basti pensare alle madri della già citata May Sinclair ma anche di autrici come Elizabeth Bowen o Ivy Compton-Burnett:

In ambedue i casi, sia che consideriamo la madre buona del romanzo vittoriano che la madre cattiva della narrativa del '900, ci troviamo di fronte all'esplicarsi di un immaginario ambivalente riconducibile all'archetipo della Grande Madre i cui attributi e proprietà contrastanti sono stati descritti e analizzati soprattutto da Gustav Jung e da Eric Neumann. Secondo Jung il materno [...] è ciò che è benevolo, protettivo, tollerante; ciò che favorisce la crescita, la fecondità, la nutrizione ma anche ciò che è segreto, occulto, tenebroso; l'abisso, il mondo dei morti, ciò che divora, seduce, intossica; ciò che genera angoscia, l'ineluttabile.¹¹²

Autrici moderniste come Woolf e Compton-Burnett dunque, pur con sfumature e modalità diverse, analizzano la figura materna facendone emergere non solo le luci ma anche le ombre.

Quello che Woolf negli anni '20 fa, in romanzi come *Mrs Dalloway* (1925) e *To the Lighthouse* (1927), è strappare la figura materna dalla retorica della matriarca vittoriana proponendo un'immagine di un madre fortemente problematica che si presta a diversi livelli di lettura:

Demistificare il mito della matriarca vittoriana totalmente realizzata nella sfera domestica, dandocene, oltre al ritratto in piena luce anche le ombre e i segreti. Non è un caso che Lily Briscoe, la figlia simbolica, potrà avvicinarsi a Mrs Ramsay, coglierne l'essenza sulla tela solo dopo la sua morte, nell'ultima parte del romanzo: la realizzazione dell'idea artistica di Lily potrà dunque realizzarsi a partire dall'uccisione della madre, dopo aver soppresso o rinunciato dentro di sé alla tentazione di adottare quel modello inimitabile¹¹³

Il tema della presenza materna che inibisce lo sviluppo artistico e umano della figlia, divisa tra la tendenza all'imitazione del modello materno e il desiderio di affrancarsene, attraversa dunque non solo la psicologia e la pedagogia ma anche la storia della narrativa femminile.

Al recupero dell'eredità materna si associa a partire dagli anni '70 nella critica anglosassone una visione che ha riletto le figure di madre della tradizione letteraria vittoriana non tanto come delle madri che potrebbero fornire dei validi modelli alle figlie, ma come delle entità con le quali l'identificarsi da parte delle figlie avrebbe un effetto distruttivo.

Questo si lega indissolubilmente al tema dell'autodeterminazione delle figlie, in termini narrativi, che preclude un'identificazione con la madre¹¹⁴.

¹¹² *Ibidem*, p.95.

¹¹³ *Ibidem* p. 96.

¹¹⁴ Cfr. M. Hirsch, *The Mother-Daughter Plot*, p.44.

Da un punto di vista poi più strettamente letterario, già ben prima dell'avvento del Modernismo e della *fiction* degli anni '20, nella narrativa femminile inglese, già in epoca vittoriana, il mito dell'oblatività, della madre "sufficientemente buona", dell'angelo del focolare, nella scrittura delle donne traspare come un'istituzione in crisi. Si è potuto infatti osservare come le madri opprimenti o in generale una visione "negativa" della maternità non fossero un fatto eccezionale nella narrativa ottocentesca.

Come già Adrienne Rich osservava in *On Lies*, analizzando *Jane Eyre* (1847), una figura materna come Mrs Reed può essere devastante per una giovane donna.

In maniera paradossale le madri assenti, morte o silenziose del romanzo ottocentesco sono le uniche figure materne positive del romanzo femminile di quest'epoca, in quanto assenti.

Anche le madri senza potere costituiscono un pericolo per l'eroina poiché, sebbene non riescano ad avere un'influenza sulla trama, costituiscono un modello comportamentale ed educativo negativo.

Nei romanzi della più volte citata George Eliot, ad esempio, le madri sono molto più presenti rispetto al canone, Mrs Tulliver rientra nella categoria delle "madri comiche" del romanzo ottocentesco; anche nella sua completa mancanza di potere riesce ad avere un ruolo negativo nella vita della giovane Maggie soprattutto per la sua completa incapacità di comprenderne la natura; l'unica figura femminile e pseudo-materna è la zia paterna che tuttavia ad una maggiore comprensione umana associa una condizione di forte deprivazione sociale.

Le narratrici di questo periodo dunque già cercano di portare alla luce la "finzione retorica" dell'*Angel in the House* esprimendo una forte critica all'istituto della maternità borghese¹¹⁵.

Tale dinamica che come abbiamo visto inizia a svilupparsi a metà dell'età Vittoriana, si rafforza nel periodo della lunga *fin de siècle*, con l'emergere del fenomeno della *New Woman*.

Nel paragrafo precedente si è avuto modo di vedere alcune posizioni di autrici ascrivibili alla categoria delle *New Women* riguardo temi come la formazione femminile e la famiglia borghese.

Questo posizionamento politico di figure come Caird, George Egerton, Sarah Grand si traduce negli anni '90 dell'800 in nuove forme e contenuti della narrativa femminile.

I romanzi di Mona Caird, come ad esempio *The Daughters of Danaos* (1894), opera tra le più rappresentative della sua produzione, sono principalmente incentrati sul sacrificio delle figlie per rispondere ai canoni matrimoniali imposti dalla cultura borghese tardo-ottocentesca:

Both *The Wings of Azrael* (1889) and *The Daughters of Danaos* (1894) tell the story of the painful consequences of a daughter's sacrifice to a loveless marriage for the convenience of her family. All of

¹¹⁵ *Ibidem*, p.50.

Caird's novels [...] foreground the ideology of female sacrifice and feminine self-sacrifice which the bourgeois family and conventional middle-class marriage produces, and by which it is reproduced¹¹⁶

Caird, abbiamo visto nelle pagine precedenti, si concentra anche nei suoi scritti polemicici sulla questione del matrimonio “for the sake of bread and butter”, un tema che dunque entra anche nel discorso letterario e che contribuisce a scardinare la grammatica del romanzo borghese:

The New Woman heroine was represented as disruptive, and in terms of a break with the past, with convention, and even with nature. Like the New Woman type, the New Woman writer was seen (and often saw herself) as a revolting daughter, one who, like the modernists, was in revolt against established literary conventions and modes of representation. [...]. Marriage, the destination of the plot of the mainstream Victorian novel and the resolution of all of its (and supposedly the heroine's) problems. The new woman writing also broke with conventions of narration. [...]. We find decentrate narrative, and (particularly in marriage-problem novels) a polyphonic form in which a multiplicity of voices and views on current issues are juxtaposed¹¹⁷.

Per quanto concerne il tema delle forme narrative, la scrittura delle *New Women* esplora anche generi “minori” come la *short story*.

Secondo quanto sostenuto da Elaine Showalter, la forma breve permette a queste autrici una libertà di espressione maggiore rispetto al *three-decker* vittoriano, principalmente rispetto ai contenuti, affrancandosi in tal senso dalla regola tacita secondo la quale l'eroina è destinata a convolare a giuste nozze.

La *short story* invece permette a queste autrici una maggiore attenzione agli aspetti psicologici e ai dettagli formali. I racconti brevi delle *new women*, incentrati su temi quali la soggettività e la sessualità femminile, hanno aperto la strada ai racconti di autrici moderniste come Woolf e Mansfield¹¹⁸.

Queste scrittrici cercano attraverso le novelle di liberare il tema della sessualità femminile dalle immagini decedenti tipiche della fine del secolo, come quello della prostituta o della venere “vampiro” e rappresentare il desiderio femminile come una forza creativa sia nell'immaginazione artistica, sia nella riproduzione biologica.

Una delle autrici più emblematiche di questo periodo è George Egerton, pseudonimo di Mary Chavelita Dunne, la cui prima raccolta di *short stories*, *Keynotes* (1893), insiste in maniera particolare sulla *wildness* della figura femminile, sulla psicologia femminile, affrancandosi dalle convenzioni maschili della narrativa, entrando nella natura femminile attraverso un linguaggio

¹¹⁶ L. Pykett, *op.cit.*, p. 58.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Cfr. Elaine Showalter, “Introduction” in Elaine Showalter (ed) *The Daughters of Decadence. Stories by Women Writers of The Fin de Siecle*, Virago Press, London, 2016, p. 7.

ricco di immagini e simboli¹¹⁹, una natura femminile che lei intende come fortemente pre-verbale ed “intuitiva”.

Tra le storie più rappresentative della raccolta va annoverata *A Cross Line* il cui tema principale è senza dubbio la maternità.

La protagonista, Gipsy, è una classica new woman, libera dalle convenzioni sociali e in rapporto paritario con il marito.

Alla fine della novella la donna, scoprendo di essere incinta, comprende che la maternità è la vera essenza della forza vitale e creatrice che alberga in lei e in tutte le donne.

Va però rimarcato come il senso della maternità affermato da Egerton resti un fatto problematico e profondo e come non sia il risultato della retorica borghese.

Gipsy infatti, prima di arrivare a questa conclusione, attraversa una fase di rifiuto della maternità intesa come gestazione e procreazione. Un fatto che l'autrice rende simbolicamente con il disgusto da parte della donna per una chioccia che ha deposto delle uova; immagine che invece entusiasma il marito:

‘How do you feel now, old woman?’

‘Beastly. I’ve got that horrid qualmish feeling again. I can’t get rid of it’. [...].

‘Poor little woman, buck up! You’ll see that’ll fix you. Then you go by-and-by and have a shy at the fish.’ She is about to say something when a fresh qualms attacks her and she does not.

He goes back to his tying.

‘By Jove! He says suddenly, ‘I forgot. Got something to show you!’

After a few minutes he returns carrying a basket covered with a piece of sacking. A dishevelled-looking hen, with spread wings trailing and her breast bare from sitting on her eggs, screeches after him. He puts it carefully down fluff splashed with olive green. They look up sideways with bright round eyes, and their little spoon bills look disproportionately large.

‘Aren’t they beauties (enthusiastically)? ‘This one is just out’ taking up an egg, ‘mustn’t let it get out chilled’. There is a chip out of it and a piece of hanging skin. ‘Isn’t it funny?’ he asks, showing her how it is curled in the shell, with its paddles flattened and its bill breaking though the chip, and the slimy feathers sticking to its violet skin. She suppresses an exclamation of disgust¹²⁰

Questa disamina di quanto avviene nella narrativa femminile vittoriana e tardo-vittoriana permette in parte di comprendere come le complessità dei rapporti tra scrittrici donne e materno non si originino nel ‘900 ma abbiano radici più profonde. Gli effetti di queste dinamiche, inoltre, non sono limitati alla genesi dell’alto modernismo ma si riverberano negli anni successivi, nel cosiddetto *late modernism*, a cui si aggiunge una maggiore consapevolezza di sé e del proprio ruolo da parte delle donne.

¹¹⁹ *Ibidem* p. 13.

¹²⁰ George Egerton, “A Cross Line” in Elaine Showalter (ed), *Daughters of Decadence. Stories by Women Writers of the Fin de Siècle*, Virago Press, London and New York, 2016, pp. 51-52.

Anche dopo gli anni '20, ad esempio, si osserva la presenza di madri oppressive, anche in maniera involontaria; è il caso della madre dei Pargiters in *The Years* (1937) la cui malattia occupa i primi capitoli del romanzo. Woolf descrive la lunga, lentissima agonia di questa madre come se fosse una cappa opprimente sulla vita dei figli ed in particolare delle figlie, la sua morte sarà vissuta come una liberazione¹²¹:

She went upstairs, step by step, very slowly. When she came to the bedroom door with the jugs and glasses on the table outside, she paused. The sour-sweet smell of illness slightly sickened her. She could not force herself to go in. Through the little window at the end of the passage she could see flamingo-coloured curls of cloud lying on a pale-blue sky. After the dusk of the drawing-room, her eyes dazzled [...]. The nurse rose quietly; put her finger to her lips and left the room. Mrs Pargiter was asleep. Lying in a cleft of the pillows with one hand under her cheek, Mrs Pargiter moaned slightly as if she wandered in a world where even in sleep little obstacles lay across her path. Her face was pouched and heavy; the skin was stained with brown patches; the hair, which had been red, was now white, save that there were queer yellow patches in it, as if some locks had been dipped in the yolk of an egg. Bare of all rings save her wedding ring, her fingers alone seemed to indicate that she had entered the private world of illness. But she did not look as if she were dying; she looked as if she might go on existing in this borderland between life and death forever [...] 'But you don't believe in it!' she said savagely, looking at her mother sunk in sleep. 'You don't want to die'. She longed for her to die¹²²

Il brano riportato sopra, tratto da *The Years* (1937) è un esempio di quanto stiamo discutendo.

Woolf, che come vedremo in *To the Lighthouse* esplora luci ed ombre della figura materna, dieci anni dopo, in pieno tardo-modernismo, ci consegna un ritratto di madre morente tratteggiata per mezzo di uno stile che si avvicina più al realismo che allo sperimentalismo delle opere degli anni '20.

La madre, Mrs Pargiter, incombe come una presenza asfissiante nella casa, opprime pur nella sua assenza dalle dinamiche familiari ed in un certo qual modo costituisce l'emblema della profonda crisi della famiglia alto borghese innescatosi dopo la Grande Guerra che, nel romanzo, è in effetti rappresentazione della crisi di un intero sistema socio-economico basato sulla supremazia della grande borghesia e della grande aristocrazia.

Non siamo qui in presenza di una madre morta la cui assenza rappresenta un mistero da risolvere, un'entità santa, così come avveniva nella narrativa ottocentesca, ma ci troviamo di fronte all'immagine di una persona e di una società morenti delle quali si aspetta la dipartita definitiva.

La morte della signora Pargiter è la crisi che innesca la narrazione del romanzo. A partire da questo evento apprendiamo che colui che secondo la retorica edoardiana dovrebbe essere un marito devoto, il colonnello Pargiter, ha in realtà un'amante; casa Pargiter poi si svuota e viene privata perfino degli oggetti in essa contenuti, a seguito della diaspora dei suoi abitanti. Le conclusioni a

¹²¹ Cfr. Antonio Bibbò, "Introduzione" in Virginia Woolf, *Gli anni*, Feltrinelli, Milano, 2012, pp. 1-12.

¹²² Virginia Woolf, *The Years*, Oxford University Press, London, 2009, pp. 20-21.

cui Woolf arriva in quest'opera, una delle sue ultime prove di scrittrice, sono tuttavia il risultato di una lunga elaborazione sui temi della famiglia e del materno iniziata circa due decenni prima, un fatto che la inserisce nella genesi della narrativa femminile "matricentrica".

Il tema della maternità attraversa tutto il macrotesto woolfiano sia in un'opera giovanile come *The Voyage Out* (1913) sia in un lavoro più maturo come *Mrs Dalloway* (1925). Anche l'opera di Katherine Mansfield è attraversata dalla maternità, in particolare in *Prelude*, celebre *short story* pubblicata nel 1918, l'autrice propone la storia di tre generazioni di donne, la nonna, le figlie e le nipoti, che convivono nella stessa casa, una storia in cui gli uomini restano sullo sfondo.

I percorsi di Woolf e Mansfield si sono spesso incrociati, sia personalmente che artisticamente, in un vicendevole scambio di influenze.

Va tuttavia rilevato come la critica, sia *gender oriented* sia di stampo più "tradizionale" ha per molti anni sottovalutato l'opera letteraria di Mansfield e l'influenza che quest'ultima ha esercitato sulla scrittura woolfiana¹²³. Nelle pagine che seguono verrà trattata la riscoperta del materno in Virginia Woolf e Katherine Mansfield.

¹²³ Cfr. Adele Smith, *Katherine Mansfield and Virginia Woolf. A Public of Two*, Oxford University Press, Oxford, 1999, *passim*.

[3.2] La riscoperta modernista della maternità. Virginia Woolf, *To the Lighthouse*

Come abbiamo accennato nelle pagine precedenti, l'opera di Virginia Woolf è caratterizzata dalla forte presenza del tema della maternità.

To the Lighthouse si inserisce a pieno titolo in questa tendenza alla riscoperta del materno. Come Woolf stessa scrive nel suo celebre diario, il romanzo sul quale si appresta a lavorare già nel 1925 non sa che forma avrà, non sa se potrà definirlo un romanzo o meno; l'unica cosa certa è che tutto dovrà girare intorno alla figura materna e alla figura paterna, rivelando anche una matrice fortemente autobiografica:

Questo sarà piuttosto corto; vi sarà un ritratto completo di papà e della mamma; e poi St Ives. E l'infanzia, e tutte le solite cose che cerco di metterci dentro: vita, morte. Ecc. Ma il centro è il personaggio di papà, seduto in barca, che recita: «Noi perimmo, ciascuno era solo»¹²⁴

Al centro del romanzo vi è sicuramente l'assenza, una caratteristica che in Woolf troviamo in altre opere, come ad esempio *Jacob's Room* (1922), primo romanzo woolfiano in cui l'autrice porta le sperimentazioni narrative di *short stories* come *A Mark on the Wall* (1917) ad una forma più compiuta, applicandole ad una narrativa "lunga". Come sostiene Gillian Beer:

Absence gives predominance to memory and to imagination. Absence may blur the distinction between those who are dead and those who are away. In one sense, everything is absent in fiction, since nothing can be physically there. Fiction blurs the distinction between recall and reading¹²⁵

L'assenza quindi è in primo luogo un tratto stilistico-narrativo che però in Woolf si traduce in un tratto contenutistico. L'elemento che rende il romanzo un'elegia è proprio il senso della separazione dal corpo materno, il corpo della Signora Ramsay, che nella seconda parte dell'opera viene avvertita da Lily Briscoe, la donna artista che simbolicamente rappresenta la scrittrice "in viaggio verso la madre".

Il primo a soffrire di questa assenza, sia fisica che simbolica è tuttavia il marito della Ramsay:

Mr Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out, they remained empty¹²⁶

¹²⁴ Virginia Woolf, *Diario di una Scrittrice*, Minimum Fax, Roma, 2005, p. 97.

¹²⁵ Gillian Beer, "Hume, Stephen and Elegy in *To the Lighthouse*", in Gillian Beer (ed) *Virginia Woolf, the Common Ground. Essays by Gillian Beer*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996, pp. 29-30.

¹²⁶ Virginia Woolf, *To The Lighthouse*, Oxford, London, 2010, p. 133. Da questo momento in poi le citazioni dirette dal testo saranno faranno riferimento a questa edizione e saranno indicate con l'abbreviazione *TLH* in parentesi e il numero di pagina (e.g. *TLH* p. 10).

La morte è molto presente nel macrotesto woolfiano ed in particolare in questo romanzo. Muoiono, oltre alla signora Ramsay, anche alcuni dei suoi figli, tra cui Prue, poco dopo le nozze, alla soglia della felicità:

Prue Ramsay died that summer [...]. They said nobody deserved happiness more

(*TLH*, p. 141)

La morte di Prue Ramsay, alla quale Woolf dedica una sola frase nell'opera, è un fatto in realtà di grande rilevanza da un punto di vista narrativo, ai fini del discorso che si sta portando avanti nel presente lavoro.

Prue muore "alle soglie della felicità". Questa felicità non è rappresentata che da due elementi: il matrimonio e la maternità, la ragazza infatti, ci viene fatto intendere, muore di parto.

Va ricordato inoltre, come notato da Nadia Fusini, come Prue in tutto il romanzo venga descritta come bellissima, erede naturale delle qualità della signora Ramsay, anch'essa dunque materna e fertile. Il fatto che Woolf condanni alla morte questo personaggio non va tuttavia letto come un riverberarsi di quel matricidio simbolico di cui si discuteva in precedenza, ma piuttosto come la riproposizione di un *cliché* tipico della narrativa vittoriana di cui si è ampiamente discusso, ovvero la morte della madre per parto.

Qui però il tutto viene ridotto ad una frase, così come la morte della signora Ramsay viene inclusa tra parentesi nel testo; l'archetipo letterario vittoriano della morte per parto viene quindi svuotato della sua potenza narrativa, in linea con il dettato modernista.

Il senso della morte è una costante dell'opera woolfiana, esiste un'evidente connessione in Woolf tra senso di morte e storia familiare, tra biografia ed opera. Sebbene, come sostenuto da Liliana Rampello, in molti studi woolfiani si sia indugiato sulla travagliata vicenda personale di Virginia Woolf e soprattutto sulla difficile storia familiare, sul difficile rapporto con il padre, la morte della madre e della sorella Stella,¹²⁷ è innegabile che ci sia molto della sua vicenda umana in un'opera come *To the Lighthouse*:

Virginia Woolf attempts to honour her obligations to family history and yet freely dispose that history. In the course of doing so, she brings into question our reliance on symbols to confere values [...]. Death was her special knowledge: her mother, her sister Stella, and her brother Thoby had all died prematurely. But death was also the special knowledge of her entire generation, through the obliterative experience of the First World War¹²⁸

¹²⁷ Si rimanda sempre a Liliana Rampello, *Il Canto del mondo reale. Virginia Woolf, la vita nella scrittura*, il saggiatore, Milano, 2005, *passim*.

¹²⁸ G.Beer, "Hume, Stephen and Elegy", pp. 30-31.

Nelle pagine precedenti¹²⁹ si è affrontata la questione dei rapporti tra Woolf e la psicoanalisi e si è mostrato quanto essa fosse controversa.

To The Lighthouse si presta tuttavia particolarmente ad una lettura che tenga presente dei risvolti autobiografici della vicenda dei Ramsays.

La signora Ramsay è una delle varie epifanie letterarie della madre di Virginia Woolf, Julia Duckworth, seconda moglie di Leslie Stephen, come il suo alter ego letterario madre amorevole e particolarmente piacente.

Delle similitudini tra il signor Ramsay e Leslie Stephen stesso si è poi detto molto; entrambi filosofi ed entrambi padri/padroni la cui influenza sui figli ed in particolare sulla figlia Virginia è stata centrale sia in senso positivo che in senso negativo.

Ricordiamo come Virginia Woolf in una delle note contenute nel suo celebre diario affermi che qualora il padre fosse vissuto più a lungo la sua carriera di scrittrice sarebbe stata impossibile:

Compleanno di papà. Avrebbe avuto 96 anni, sì, 96 anni oggi; e avrebbe potuto avere 96 anni come altre persone che si conoscono; ma per fortuna non è stato così. La sua vita avrebbe distrutto completamente la mia. Che cosa sarebbe successo? Niente scrittura, niente libri, inconcepibile¹³⁰

Questo fatto ha una doppia valenza, sia storica che psico-pedagogica.

Da un punto di vista storico, la lamentela di Virginia Woolf è la lamentela di una figlia che si sente vittima di un sistema patriarcale che impedisce alle cosiddette “figlie degli uomini colti”, come lei definisce le donne borghesi nelle *Tre Ghinee*, di accedere allo spazio pubblico, ostacolate dal potere dei padri; da un punto di vista che potremmo definire psicologico, nel caso della Woolf vi è in un certo qual modo l’antagonismo del padre scrittore nei confronti della figlia anch’essa scrittrice, uno schema che sembra ripetersi nella storia della letteratura femminile¹³¹.

I rapporti tra Woolf e Leslie Stephen sono stati sempre controversi e hanno senza dubbio influenzato la sua parabola artistica.

In particolare, da un punto di vista psicologico, fondamentale è stato lo sfruttamento delle figlie maggiori Stella e Vanessa in luogo della moglie morta che senza dubbio ha avuto un’influenza su Woolf scrittrice¹³².

Restando nel campo delle interpretazioni psicoanalitiche dell’opera woolfiana, secondo Nicole Jouve, che in tal senso riprende una teoria interpretativa di Rachel Bowlby, la prima scena del romanzo che vede protagonisti i coniugi Ramsay e il loro figlio minore, James, le cui speranze di

¹²⁹ Cfr. par. [1.1.2], *passim*.

¹³⁰ Virginia Woolf, *Diario*, cit., p. 165.

¹³¹ Cfr. Elaine Showalter, *A Literature on Their Own*, Virago Press, London and New York, 1977, *passim*.

¹³² J. Briggs, *op. cit.*, p. 52.

intraprendere una gita ad un faro vicino vengono completamente distrutte dal padre, non sia altro che la rappresentazione dell' "odio edipico" del figlio nei confronti della figura paterna :

"But" said the father, stopping in front of the drawing-room window, "it won't be fine". Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed a hole in his father's breast and killed him, there and then, James Would have seized it. Such were the extremes of emotion that Mr Ramsay excited in his children's breasts by his mere presence; standing, as now, lean as a knife, narrow as the blade of one, grinning sarcastically, not only with the pleasure of disillusioning his son and casting ridicule upon his wife, who was ten thousand times better in every way than he was (James thought), but also with some secret conceit at his own accuracy of judgement. What he said was true. It was always true. He was incapable of untruth; never tampered with a fact; never altered a disagreeable word to suit the pleasure of convenience of any mortal being, least of his all children, who, sprung from his loins, should be aware from childhood that life is difficult; facts uncompromising.

(*TLH*, p.8)

Il passaggio precedente appare come una delle "sequenze" più importanti del romanzo, in cui si comprende la cifra dei rapporti tra il signor Ramsay e i suoi figli.

L'uomo ci viene presentato attraverso il discorso indiretto libero del figlio (James thought) come una persona incapace di corrompere i fatti, di velare una verità scomoda ("It won't be fine") per risparmiare un dispiacere al figlio più piccolo.

La visione di vita del signor Ramsay, filosofo materialista, è interamente basata sui fatti e non prevede nulla al di fuori di essi.

Questo è anche un aspetto rilevante della questione formativa che accompagna il nostro discorso. Il signor Ramsay e la signora Ramsay incarnano due modelli educativi differenti, da una parte abbiamo la madre che cerca di assicurare il figlio, dandogli delle speranze ("But it may be fine") e quindi ricorrendo anche ad un patrimonio di emozioni e sentimenti, ad un'educazione "affettiva" cui si contrappone il richiamo ai fatti.

Da un punto di vista sia storico che letterario, l'ossessione per i fatti nell'educazione dei bambini che emerge chiaramente da questo brano trova un precedente rilevante nella cultura e nella letteratura vittoriana. L'*incipit* di *Hard Times* (1854) è infatti basato sull'incontrovertibilità dei fatti, unica cosa che va insegnata ai bambini:

'Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon Facts: nothing else will ever be of any service to them. This is the principle on which I bring up my own children, and this is the principle on which I bring up these children. Stick to Facts, sir!'¹³³

¹³³ Charles Dickens, *Hard Times*, Penguin, London, 2012.

Come è noto, in questo romanzo di Dickens, lo scrittore contrappone due modelli sostanzialmente opposti nella vita e nell'educazione ovvero l'immaginazione, la *fancy*, capace di redimere le coscienze inaridite nello squallido contesto industriale, e i fatti che sono alla base dell'utilitarismo borghese¹³⁴. Apparentemente questo è anche il caso di Ramsay. Va detto tuttavia che, rispetto alla retorica vittoriana, il signor Ramsay rappresenta ormai un modello svuotato del suo contenuto originario, egli appare solo come la "parodia" sia del padre sanzionatore vittoriano sia del fallo che interviene a separare la coppia madre-figlio. Come scrive Jouve:

In *To the Lighthouse* Mr Ramsay's destruction of his young son James's hopes to go the next day to the lighthouse [...] and James's own reaction of anger are so strong as to be almost caricature, yet a piece with the violent images that throughout the text contradict the apparent smoothness and politeness of the overt exchanges [...]. Well Woolf may have intended Mr Ramsay to stand as a phallic shadow, the powerful phallus that both shows the child how impotent he is and symbolically threatens to cut off the child's own weaker organ [...]. Indeed as I argue, Mr Ramsay behaves as a rival for his children, he demands of his daughters a female companions that mother him, instead of behaving (except in that opening scene) like a law-giving castration-threatening freudian father. One might even say that his very relish at the pain he is causing his son is not just sadistic, it is puerile¹³⁵

In realtà va rimarcato come dalla lettura del romanzo, la visione del personaggio come di una "parodia" del padre tardo vittoriano appare come ampiamente riduttiva. Ramsay, nonostante il suo atteggiamento, ama i propri figli e ama la moglie ma è anch'esso vittima dei "demoni" e della perdita di autoconsapevolezza tipica di molti personaggi della narrativa del '900. Il personaggio poi rappresenta due anime che spesso non collimano, ovvero quella dell'uomo, del padre che tenta di imporre la propria legge e quello dell'intellettuale, che ha bisogno di continue rassicurazioni sul suo valore, del filosofo materialista che legge il mondo secondo un'etica "del pensiero", non del cuore ma che nel contempo mostra fragilità che sono ascrivibili alla sfera emotiva.

Il tema del materno nel romanzo dunque si intreccia al ruolo del padre, un padre che quindi appare debole e ricco di contraddizioni, anch'esso vittima della crisi della figura paterna come modello culturale che caratterizza il Novecento, una figura che ha perso la sua funzione di modello educativo e pedagogico¹³⁶.

Il signor Ramsay, abdicando da questo punto di vista alla sua funzione precettiva e normativa di padre di epoca edoardiana, cerca continuamente la *sympathy*, parola ricorrente nel romanzo, dalle varie figure femminili che lo circondano; in primo luogo la moglie:

¹³⁴ Cfr. Carlo Pagetti, Oriana Palusci, "L'età vittoriana", in Paolo Bertinetti (a cura di), *Storia della letteratura inglese. Dal Romanticismo all'età contemporanea, le letterature in inglese*, vol.I, Einaudi, Torino, 2000, p. 92.

¹³⁵ N. Jouve, *op. cit.*, pp. 261-262.

¹³⁶ Sull'argomento la lettura è vastissima. Tra le pubblicazioni recenti si veda, tra gli altri, Massimo Recalcati, *il complesso di Telemaco*, Feltrinelli, Milano, 2014.

Nothing would make Mr. Ramsay move on. There he stood, demanding sympathy. Mrs Ramsay, who had been sitting loosely, folding her son in her arm, braced herself, and, half turning, seemed to raise herself with an effort, and at once to pour erect into the air a rain of energy, a column of spray, looking at the same time animated and alive as if all her energies were being fused into force, burning and illuminating (quietly thought she sat, taking up her stocking again), and into this delicious fecundity, this fountain and spray of life, the fatal sterility of the man plunged itself, like a beak of brass, barren and bare. He was a failure, he said. Mrs Ramsay flashed her needles [...]. It was sympathy he wanted, to be assured of his genius, first of all and the to be taken within the circle of life, warmed and soothed, to have his senses restored to him, his barrenness made fertile

(*TLH*, pp. 42-43)

Lo scambio tra i due viene reso da Woolf attraverso un linguaggio ricco di simboli. Il signor Ramsay, che rappresenta la virilità, viene simboleggiato dall'immagine del becco di ottone, sterile e nudo che si fionda rapace nella fontana della fertilità che si identifica con la signora Ramsay.

Vi è un velato riferimento alla virilità fallica del maschio, il becco, che penetra nella fontana della vita rappresentata dalla donna. Julia Briggs a tal proposito osserva come Woolf, a differenza ad esempio della sua coeva Katherine Mansfield, non affronti in maniera diretta il tema della sessualità tra i coniugi. I Ramsay tuttavia rispondono in maniera conscia o inconscia, almeno esteriormente, a dei modelli comportamentali tipicamente vittoriani: "Like Mansfield she could see how her parents must have appeared to other adults. Like Mansfield she recreated the raptures and miseries of childhood, the fears, anger and pain, so highly threatened through its joys"¹³⁷.

Il signor Ramsay vuole essere rassicurato dalla moglie sulla sua posizione nel mondo come filosofo ma, per estensione, di individuo perfettamente inserito nel consesso sociale. La smania di Ramsay è raggiungere la "R", che nel simbolismo del linguaggio woolfiano è metafora è il punto che egli, in quanto filosofo, ambisce a raggiungere per poter portare a compimento la propria opera di intellettuale:

But after Q? What comes next? After Q there are a number of letters the last of which is scarcely visible to mortal eyes, but glimmers red in the distance. Z is only reached once by one man in a generation. Still, if he could reach R it would be something. Here at least was Q. He dug his heels in at Q. Q he was sure of. Q he could demonstrate [...]. In that flash of darkness he heard people saying- he was a failure- that R was beyond him. He would never reach R.

(*TLH*, p. 39)

To the extent that the social train admits him only at the price of a ticket which makes him like every other conforming passage who has accepted the conditions of travel. Mr Ramsay's blundering towards a possible R which will never be Z of "one man in a generation" perfectly illustrates such a pattern. He is likened to the resigned leader of an unsuccessful expedition¹³⁸

¹³⁷ J. Briggs, *op. cit.*, p.165.

¹³⁸ Rachel Bowlby, *Virginia Woolf. Feminist Destinations*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1988, p. 66.

Rachel Bowlby riporta come Freud stesso ritenesse che molti uomini durante la loro vita cercassero di trovare sotto le sembianze della moglie una figura materna a cui tornare e dalla quale ricevere rassicurazione riguardo la propria centralità nell'esistenza¹³⁹; anche le figlie e personaggi come Minta Doyle e Lily Briscoe, l'artista, che tuttavia non riesce a dargli il conforto materno che brama, sono chiamate in maniera diretta o indiretta a svolgere questa funzione materna.

Nel romanzo si avverte forte l'eco della prima guerra mondiale e della frammentazione che essa ha portato. Come osserva tra gli altri Hermione Lee, i Ramsay rappresentano una delle ultime vestigia della famiglia edoardiana o tardo vittoriana che cerca di resistere alla furia del tempo, un tratto del romanzo apparentemente meno evidente agli occhi del lettore¹⁴⁰. La tematica della distruzione è al centro di tutta la seconda parte del romanzo, *Time Passes*, in cui alla morte della signora Ramsay si associa la crisi della famiglia che viene simboleggiata dal decadimento materiale della casa che li aveva visti felici, una dinamica che dieci anni dopo avrebbe ripercorso in *The Years* in cui l'espiazione della casa di famiglia fa da specchio allo smembramento della famiglia Pargiter.

Bryony Randall nota come i romanzi woolfiani degli anni '20, come *Jacob's Room* (1922), *Mrs Dalloway* (1925) e per l'appunto *To the Lighthouse* (1927) risentano fortemente, sebbene non sempre in maniera del tutto palese, del passaggio della prima guerra mondiale:

The "chasm of time" constituting the "Time Passes" section of *To the Lighthouse* has long been seen as an attempt to negotiate the traumatic and inexpressible nature of the war, and explicitly represents it as both a disruption of human time and a kind of return to primordial time. *Jacob's Room* revolves around a character made absent by the war. [...]. *Mrs Dalloway* is often read as a book in which Woolf does not address the war except through the dramatic person of Septimus; however it is also possible to detect war trauma resonating throughout the book.¹⁴¹

Il senso dell'inevitabilità del tempo e della dissoluzione si annida nelle pieghe della narrazione. Nelle prime pagine del romanzo, la signora Ramsay riflette sul tempo che passa:

Like a ghostly roll of drums remorselessly beat the measure of life, made one think of the destruction of the island and its engulfment in the sea, and warned her whose day had slipped past in one quick doing after another that it was all ephemeral as a rainbow- this sound which had been obscured and concealed under the other sounds suddenly thundered hollow in her ears and made her look up with an impulse of terror.

(*TLH*, p.20)

¹³⁹ *Ivi*.

¹⁴⁰ Cfr. Hermione Lee, "Introduction" in Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Penguin, London, 2010, p. 9.

¹⁴¹ Bryony Randall, *Modernism, Daily Time and Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, p.4.

Il centro unificatore delle esistenze di tutti, il collante della famiglia e della casa è la Signora Ramsay che rappresenta, insieme al marito, il fulcro della narrazione woolfiana.

Come riporta tra le altre Bryony Randall, nei romanzi woolfiani l'esperienza bellica non si pone come un fatto esterno alla narrazione ma entra nel tessuto della vita quotidiana rappresentata da queste opere.

Lo studio del quotidiano è un aspetto importante della narrativa modernista dal momento che, secondo quanto sostiene Michael Bell, uno dei grandi interrogativi che si sono posti i modernisti riguardava esattamente come si potesse adattare la quotidianità, anche a livello narrativo, al nuovo ordine mondiale.

La questione presso la letteratura modernista, come abbiamo avuto già in parte modo di vedere, assume una valenza narrativa dal momento che ciò pone in primo luogo il problema di come rendere questa quotidianità dalla prospettiva della temporalità nel romanzo.

Molti autori ricorrono al momento epifanico producendo il cosiddetto “momento di visione”, il momento epifanico della rivelazione.

Molti scrittori modernisti hanno scelto inoltre di condensare tutto in un'unica giornata così come avviene per *Ulysses* (1922) di Joyce e *Mrs Dalloway* (1925) di Virginia Woolf.

To the Lighthouse da un punto di vista strutturale si compone di tre sezioni in cui si riproduce la modalità della “giornata unica”: *The Window*, *Time Passes* e *The Lighthouse*.

La prima rappresenta un giorno qualunque della famiglia Ramsay e di altri personaggi che gravitano intorno al loro mondo prima della Grande Guerra mentre la terza vede quel che resta di quell'universo riaggregarsi per un altro giorno, dopo il primo conflitto mondiale; tra le due sezioni vi è l'“abisso” di *Time Passes* che rappresenta il passaggio del primo conflitto mondiale sulla famiglia Ramsay.

Woolf in questa sezione del romanzo ancora una volta rimarca la centralità della figura materna nel funzionamento dei rapporti familiari, un fatto che si lega alla questione della struttura narrativa.

La morte della signora Ramsay innesca da una parte un cambiamento forte nella narrazione con l'apertura di una nuova sezione nel romanzo, dall'altra vede il momentaneo disgregarsi della famiglia e della casa.

Saranno due figure femminili, la signora McNab e la Signora Bast, a riportare l'ordine e a riconnettere ciò che si era di sconnesso, partendo proprio dalla casa:

The house was left; the house was deserted. It was left like a shell on a sandhill to fill with dry salt grains now that life had left it. The long night seemed to have set in; the trifling airs, nibbling, the clammy breaths, fumbling, seemed to have triumphed. The saucepan had rusted and the mat decayed. Toads had nosed their

way in. Idly, aimlessly, the swaying shawl swung to and fro. A thistle thrust itself between the tiles and the larder. The swallows nested in the drawing-room; the floor was strewn with straw; the plaster fell in shovelfuls; rafter were laid bare

(*TLH*, p. 150)

L'abbandono da parte della famiglia comporta il disfacimento completo della dimora.

E' tuttavia interessante notare come già in presenza della signora Ramsay, la madre che tutto connette e alla quale tutto si connette, vi siano evidenti segni di disfacimento dell'abitazione. Un disfacimento che accompagna la graduale crisi della sua famiglia e per estensione della famiglia vittoriana.

Mentre è intenta nell'atto di misurare sulla gamba del figlio più piccolo, James, la lunghezza di un calzerotto marrone, sul quale Auerbach avrebbe scritto delle pagine celebri, Mrs Ramsay riflette sulle condizioni della casa e sulla propria esistenza.

L'atto che si accompagna all'esortazione fatta al bambino di stare fermo ("Stand still. Don't be tiresome"), ripetuta più volte, funge da intervallo ad un lungo monologo interiore in cui si mescolano considerazioni di ordine quotidiano e sulla vita familiare:

'My dear, stand still', she said, for in his jealousy, not liking to serve as measuring-block for the Lighthouse keeper's little boy [...]. She looked up- what demon possessed him, her youngest, her cherished?- and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor; but then what was the point, she asked herself, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter when the house, with only one old woman to see it, positively dripped with wet? Never mind: the rent was precisely two pence halfpenny; the children loved it; it did her husband good to be three thousand, or if she must be accurate, three hundred miles from his library and his lectures and his disciples; and there was room for visitors. Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables whose London life of service was done- they did well enough here; and a photograph or two, and books [...] ('My dear, stand still')- neither of those could one send to the Lighthouse. At a certain moment, she supposed, the house would become so shabby that something must be done. If they could be taught to wipe their feet and not bring the beach in with them- that would be something. Crabs, she had to allow, if Andrew really wished to dissect them, or if Jasper Believed that one could make soup from seaweed, one could not prevent it [...] they were gifted, her children, but all quite in different ways. And the result of it was, she sighed, taking in the whole room from floor to ceiling, as she held the stocking against James's leg, that things got shabbier and got shabbier summer after summer. [...]. The stocking was too short by half an inch at least, making allowance for the fact that Sorley's little boy would be less well grown than James [...]. Never did anybody look so sad.

(*TLH*, pp. 31-33)

La lunga riflessione della signora Ramsay riguardo la casa in cui tutte le estati si riunisce la sua numerosa famiglia e un folto gruppo di amici, si intreccia a considerazioni riguardanti la propria vita quotidiana, incentrate principalmente sui figli, tutti dotati a loro modo, ci viene detto tramite il discorso indiretto libero, e che quindi sono autorizzati ad esprimere la propria creatività nei modi

più disparati, sezionando granchi, raccogliendo oggetti inutili o preparando una zuppa con le alghe marine.

La donna, madre mai prescrittiva, lascia campo libero a queste forme di creatività dei figli, esercitando un tipo di educazione che potremmo definire pionieristico rispetto agli anni in cui è ambientata l'opera e che si ricollega a quella "morbidezza" mostrata al figlio James all'inizio del romanzo, come abbiamo visto all'inizio del capitolo.

Anche al marito è indispensabile rifugiarsi in quella casa ormai fatiscente, allontanarsi dalla sua biblioteca, dalle lezioni, dagli studenti. Alla signora Ramsay dunque non interessa che l'abitazione sia estate dopo estate più cadente a causa dei figli che portano "tutta la spiaggia dentro casa", purché i suoi cari siano felici.

Questa considerazione viene però interrotta da un intervento autoriale su Mrs Ramsay, "Never did anybody look so sad", "nessuno era mai apparso così triste".

Questa interruzione, prima che un problema da un punto di vista tematico, pone un'importante questione stilistica e narratologica.

Come già Auerbach nota nel secondo volume di *Mimesis*, la frase "never did anybody look so sad" è un intervento autoriale di difficile attribuzione; chi in realtà dice che "nessuno mai è sembrato così triste"? la gente, il narratore non onnisciente? Questo passaggio di cesura prefigura già la seconda sezione del romanzo:

"Never did anybody look so sad". Chi parla in questo capoverso? Chi guarda la signora Ramsay? Chi fa la constatazione che nessuno aveva mai avuto un'espressione così triste e chi fa supposizioni sulla lacrima, la quale –forse- si forma e cade nel buio, sull'acqua in movimento che l'accoglie e poi torna nell'immobilità? Davanti alla finestra c'è soltanto lei con James; non possono esser loro e neanche quel "people" che comincia a parlare nel capoverso successivo. E' forse l'autore stesso? Ma se è così, egli non si esprime come persona bene informata sui suoi personaggi e che in base alla sua conoscenza è in grado di descrivere oggettivamente il loro carattere, la loro situazione intima. Virginia Woolf, scrivendo questo capoverso, non lo contraddistinse con caratteristiche grammaticali o tipografiche quale discorso e pensiero di una terza persona. Bisogna quindi ammettere che esso sia espressione diretta dell'autrice, la quale però non sembra ricordarsi di esserlo, e quindi dimentica anche che dovrebbe essere ben informata sui suoi personaggi. Colui che parla qui, chiunque egli sia, pare abbia avuto soltanto un'impressione fugace della signora Ramsay, pare che guardi il suo viso ed esprima l'impressione soggettivamente, dubitando della sua interpretazione¹⁴²

L'interpretazione di Auerbach, risalente alla metà degli anni '40, ancora oggi fornisce degli elementi interpretativi importanti per l'interpretazione di questo testo woolfiano.

¹⁴² Erich Auerbach, *Mimesis. Il Realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Einaudi, Torino, 2000, p. 314.

L'aspetto formale e narrativo, il livello della frase, è inscindibile dalla questione dei contenuti e dei temi nella produzione di Virginia Woolf e rileva anche una forte connotazione "politica" della scrittura woolfiana.

In questo brano, la voce narrante affida ad un'ipotetica "voce popolare", un coro tragico, la definizione della signora Ramsay come di una donna "triste".

Le riflessioni dei personaggi poi sono sovente affidate al *free indirect speech*.

Anna Snaith riflette sul fatto che l'uso del discorso indiretto libero in Virginia Woolf si ricollega ad una dialettica tra l'aspetto privato della scrittura e la sua connotazione pubblica, un fatto che assume una valenza politica importante. Il meccanismo dietro questo uso del discorso indiretto libero coinvolge il gioco tra voce pubblica e voce privata tipico di tutto il discorso woolfiano che unisce forme e contenuti e fa delle scelte stilistiche uno strumento che potremmo definire di affermazione pubblica.

Spesso, specialmente negli anni tra la fine della Seconda Guerra mondiale e la metà degli anni '70, parte della critica anglosassone, interessata a questioni stilistiche ed in particolare al punto di vista, ha trascurato questo aspetto, scindendo forma e contenuti:

It is important that narrative voice, such an integral part of Woolf's writing, is not ignored in favour of her politics but is seen as essential to that debate [...]. Narratology is one of the areas of Woolf's writing were qualities which have come to be called "postmodern" are most prevalent: the style and structure of her writing and therefore integral to any political reading¹⁴³

Il discorso indiretto libero viene utilizzato da Woolf in otto dei suoi nove romanzi e vede l'alternarsi e il sovrapporsi della voce narrante con il discorso dei personaggi. Questo può essere segnalato, oppure l'entrare nella mente del personaggio, come si è visto, può essere anche affidato al solo lettore che non ha in questo caso il supporto di segni grafici e grammaticali, la differenza quindi tra *reporting* e *showing* è sempre difficile da cogliere. L'uso del discorso indiretto libero è precedente all'avvento del Modernismo, trovando spazio anche in parte della letteratura europea dell'800, va rimarcato tuttavia come i modernisti ne abbiano fatto un uso esteso. L'utilizzo di questa tecnica ha subito una lunga evoluzione nella scrittura woolfiana durante gli anni '20.

In *Jacob's Room*, ad esempio, il narratore è già svuotato della sua autorità ma possiede ancora un certo grado di onnipresenza. In *Mrs Dalloway* invece i pensieri del personaggio sono intimi mentre quelli del narratore sono pubblici:

¹⁴³ Anna Snaith, *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2000, p. 63.

If Woolf narrators might be said to speak with a public voice, then a character's internal thoughts might be said to constitute a private voice. In the sense that a narrator orders and moves the narrative focus, he or she is a public speaker: one who describes and presents for the benefit of others [...]. Rather than relinquishing either authority of subjectivity, free indirect discourse allows Woolf to combine and move between the two¹⁴⁴

Questo ci riporta a quel verso, “never did anybody look so sad”, che è al contempo un intervento esterno attribuibile ad una voce narrante impotente su ciò che sta accadendo nella storia e un affondo nella soggettività della signora Ramsay. Questo è cruciale anche da un punto di vista tematico.

La tristezza della donna irrompe come una spada nella narrazione come “moto interiore”, questo ci indica come le donne borghesi dopo la prima guerra mondiale, a seguito dell’impetuoso sviluppo del movimento femminista, abbiano iniziato a provare disagio nella loro quotidianità di mogli e madri:

The increasing visibility of issues of gender during the early decades of the twentieth century raised the question of what women should be able to expect from their daily lives. The increasing recognition of the legitimacy of women's experience throws into question assumptions about what is valuable in a life, what makes up a life. Increasing gender awareness went alongside, if sometimes in conflict with increasing class-consciousness¹⁴⁵

La Ramsay è il nume tutelare della sua famiglia, il principio unificatore non solo della vita dei propri familiari ma anche delle figure di comprimario che gravitano intorno alla galassia domestica dei Ramsay come Charles Tansley, William Bankes, emuli del professor Ramsay, ma soprattutto le donne del romanzo, Minta Doyle, allegra e materna come la signora Ramsay stessa e Lily Briscoe, l’artista, donna che ci viene descritta come bruttina, dalla pelle avvizzita come un limone e verginale, sposata solo con la propria arte, un’epifania letteraria di Virginia nel continuo gioco delle corrispondenze tra arte e vita che caratterizza il romanzo¹⁴⁶.

Una delle scene centrali in tal senso è sicuramente la scena della cena nella prima parte del romanzo, *The Window*:

But she stopped. There was a smell of burning. Could they have let the Boeuf en daube overboil, she wondered? Pray heaven not! When the great clangour of the gong announced solemnly, authoritatively, that all those scattered about, in attics, in bedrooms, on little perches of their own, reading, writing, putting the las smooth to their hair, or fastening dresses, must leave all that [...] and assemble in the dining room for dinner.

But what I have done with my life thought Mrs Ramsay, taking her place at the head of the table [...] «William, sit by me» she said. [...] The room (she looked round it) was very shabby. There was no beauty

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 64.

¹⁴⁵ B. Randall, *Modernism*, cit. p. 6.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.10.

anywhere. She forebore to look at Mr. Tansley. *Nothing seemed to have merged. They all sat separate. And the whole of the effort of merging and flowing and creating rested on her. Again she felt, as a fact without hostility, the sterility of men, for if she did not do it, nobody would do it, and so, giving herself the little shake that one gives a watch that has stopped, the old familiar pulse began beating*

(*TLH*, p. 90-91)

Come emerge da questo lungo passaggio, la signora Ramsay è l'unica responsabile del fluire della vita nella casa, un atteggiamento che si ripete più volte nel corso del romanzo, soprattutto nei confronti dei figli e del marito, che richiede continuamente *sympathy*.

La celebre sequenza della cena, è stato osservato, porta alla luce anche alcune problematiche narrative che caratterizzano il discorso woolfiano.

Mrs Ramsay è un *angel in the house* di cui però iniziamo ad intravedere lo stress e il disagio. Nel passaggio precedente, inoltre, ci viene detto che la grande preoccupazione di Mrs Ramsay è il “tenere tutto insieme”, il raccogliere quelli che nella bella traduzione curata da Nadia Fusini per l'editore Feltrinelli, edita in Italia nel 2010, vengono definiti i “naufraghi della vita”.

La signora Ramsay riflette, guardando i commensali: “Nothing seemed to have merged. They all sat separate. And the whole of the effort of merging and flowing and creating rested on her”.

Tutto il peso di questo sforzo finalizzato a creare connessione grava su di lei nella storia, mentre da un punto di vista narrativo il problema di legare masse diverse, forme ed equilibri grava sulla scrittrice. Virginia Woolf in molte delle sue opere tende individuare i problemi di “gestione” della narrazione in termini di forma e massa, tradendo un forte debito con le arti figurative (ricordiamo la sua vicinanza a Roger Fry e alla stessa Vanessa Bell):

Woolf's tendency to define her problems in terms of form or mass reveals the painterly nature of her aesthetic [...]. She solved her problem through the kind of spatial thinking characteristic of modernism, with its concern form. The thirteen numbered sections that make up “the lighthouse” alternate between Mr Ramsay and Lily, beginning and ending with Lily.¹⁴⁷

All'interno del romanzo, il problema della connessione di masse difformi appare come una sorta di sottofondo alla vicenda narrata, se di narrazione si può parlare in questo caso, che coinvolge anche la struttura stessa dell'opera.

In *To the Lighthouse*, la tendenza alla connessione della signora Ramsay si manifesta principalmente nei rapporti con il marito, un uomo “tutto mente” che senza dubbio vede nella moglie una madre dalla quale trarre continuo conforto, come è stato analizzato, ma è un fatto che si estende in maniera meno marcata anche agli altri uomini presenti in casa:

¹⁴⁷ J. Briggs, *op. cit.*, p. 178.

Indeed, she had the whole of the other sex under her protection; for reasons she could not explain, for their chivalry and valour, for the fact that they negotiated treaties, ruled India, controlled finance; finally for an attitude towards herself which no woman could fail to feel or to find agreeable, something trustful, childlike, reverential; which an old woman could take from a young man without loss of dignity.

(*TLH*. P. 10)

Il signor Ramsay, come dicevamo, richiede simpatia, vuole essere continuamente rassicurato dalla moglie sulla propria persona, sul proprio valore di intellettuale, sul fatto di essere amato:

He wanted something- wanted the thing she always found it so difficult to give him; wanted her to tell him that she loved him. And that, no she could not do. [...] A heartless woman he called her; she never told him that she loved him. But it was not so- it was not so. It was only that she never could say what she felt.

(*TLH*, p.134)

Woolf, in questo brano, porta alla luce due elementi. Da una parte, come abbiamo già notato, emerge il continuo bisogno del marito di essere amato, rassicurato; non è un caso che lui la definisca tramite l'indiretto libero come una "heartless woman".

Questo continuo "dare" della signora Ramsay, l'ottemperare alle richieste del marito finisce per condurla alla morte, quasi consumando tutta la sua energia vitale, così come osservato dal personaggio di Lily Briscoe:

That man, she thought, her anger rising in her, never gave, that man took. She, on the other hand, would be forced to give. Mrs Ramsay had given. Giving, giving, she had died- and left all this

(*TLH*, p. 163)

Nel romanzo si verifica, volendo utilizzare una visione di tipo pedagogico, una divisione non equa dei ruoli all'interno del contesto familiare borghese.

Virginia Woolf, pur tratteggiando una donna da cui dipendono, sia simbolicamente che materialmente, le esistenze di tutti questi "scattered about" e quindi riconoscendo il ruolo fondamentale del materno, della sua forza vitale, lascia trasparire anche il peso di questo onere per la signora Ramsay sulla quale ricade quello che oggi verrebbe definito il lavoro di cura, a lei imposto dalla "sterility of men".

Come scrive Nancy Chodorow, la cosiddetta naturalità del fatto materno, strettamente legata alla biologia femminile relega la donna, secondo una visione patriarcale dei ruoli di genere, a gestire da sola la cura della famiglia:

Gli attuali problemi della maternità scaturiscono da potenziali contraddizioni interne presenti nella famiglia e nell'organizzazione sociale dei generi: la contraddizione tra funzione materna e coinvolgimento eterosessuale, tra funzione materna e di individualizzazione per le figlie, e tra senso di connessione emotiva e senso di identità maschile, per i figli. [...]. Gli psicologi hanno inequivocabilmente dimostrato come il fatto di essere generati da una donna produca negli uomini una serie di conflitti sulla propria mascolinità, un bisogno di affermarsi attraverso il dominio¹⁴⁸

Questo ci conduce alla seconda parte del problema.

Woolf scrive questo romanzo in coda alla tradizione legata alla narrativa femminile del materno di cui si è discusso in precedenza forte anche dei nuovi modelli femminili che lei stessa aveva analizzato per gran parte della vita.

Mrs Ramsay è una madre e moglie tardo-vittoriana ma lo è in maniera “polemica”, consapevole del fatto che il carico degli oneri familiari ed educativi è logorante. Woolf porta alla luce questo aspetto che tuttavia spesso è stato sottovalutato da parte della critica su Woolf:

What is not so commonly noticed is that Mrs Ramsay herself to some extent deconstructs her own role, that is, she expresses doubts and dissatisfaction about the gender role into which she has been forced. *To the Lighthouse*. The voice of the mother can be heard as well. [...]. She is first presented as the a typical Victorian mother, preaching to her daughters the superiority of the male sex [...]. Immediately after this, however there is a change [...]. A feature has appeared in Mrs Ramsay's role, revealing that she is not entirely at ease with it¹⁴⁹

La Ramsay quindi è al contempo simbolo del “maternal-self effacement” e del non sentirsi del tutto a proprio agio in questo ruolo.

Questa riflessione ci conduce ad affrontare un'altra tematica presente nel romanzo che si lega indubbiamente alla grande riflessione sulla famiglia che ne è la base, ovvero il rapporto tra maternità e arte ed in particolare tra arte femminile e influenza materna.

Al centro di tale dinamica vi è il rapporto tra Lily Briscoe, personaggio che abbiamo citato più volte, e la signora Ramsay.

Come osserva Rachel Bowlby, le correlazioni tra scrittura, creazione artistica e gravidanza è molto presente, e ruota intorno all'amore-odio della scrittrice per l'angelo del focolare. Come Woolf scrive in *Professions for Women*:

She was immensely charming. She was utterly unselfish...she sacrificed herself daily...And when I came to write I encountered her with the very first words [...]. I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her [...] Had I not killed her she would have killed me¹⁵⁰

¹⁴⁸ Nancy Chodorow, “La funzione materna. Psicoanalisi e sociologia del ruolo materno”, La Tartaruga, Milano, 1991, in Ada Ribero (ed) *Procreare la vita, filosofare la morte. Maternità e femminismo*, il Poligrafo, Padova, 2011, pp. 90-91.

¹⁴⁹ H. Ingman, *Women's Fiction Between the Wars*, p. 133.

¹⁵⁰ Virginia Woolf, “Professions for Women”, in Rachel Bowlby, *Virginia Woolf, Feminist Destinations*, Blackwell, Oxford, 1988, p. 47.

Lily in tal senso rappresenta una sorta di trasfigurazione letteraria di Virginia stessa, come lei artista, sebbene pittrice, verginale e soprattutto senza figli,¹⁵¹ che fa da contraltare alla figura di Mrs Ramsay, fertile, accogliente e materna. Sarebbe tuttavia fuorviante affermare che sia il personaggio di Lily che Virginia stessa si pongano in contraddizione con la figura della madre.

In primo luogo, come abbiamo osservato in queste pagine, Woolf attraverso toni elegiaci, mette in luce la madre come elemento di connessione del tutto, in secondo luogo vediamo come la creazione artistica di Lily nel romanzo e, da un punto di vista extratestuale, di Virginia, sia legata alla potenza creatrice del materno e a quella dinamica dell'ordine semiotico, della verità preverbale di cui si è avuto modo di discutere.

Woolf in questo romanzo rievoca la figura di sua madre, della quale sente forte la mancanza, avvertendo l'assenza di un retaggio, di un riferimento. E' il corpo della madre a mancare a Virginia. La scrittrice in *A Sketch of the Past*, dice di non averla mai veramente conosciuta, di non averla mai veramente incontrata, che il suo abbraccio le è stato sempre negato ma di essere al contempo ossessionata da questa presenza invisibile, dalla sua influenza:

Until I was in the forties- I could settle the date by seeing when I wrote *To The Lighthouse*, but I am too casual here to bother to do it- the presence of my mother obsessed me. I could hear her voice, see her, imagine she would do or say as I went about my day's doings. She was one of the invisible presences who after all play so important a part in every life. This influence, by which I mean the consciousness of other groups impinging upon ourselves¹⁵²

L'ossessione della scrittrice è portare sulla pagina l'essenza stessa del materno, che è la trasfigurazione della "cosa" che Woolf ricerca nella sua scrittura e che non riesce a concretizzare, il bersaglio, dice, viene colpito sempre troppo in basso¹⁵³. E' questo quello che fa Lily nel corso del romanzo; cercando di fare un ritratto della signora Ramsay e di suo figlio si confronta con i problemi della creazione artistica.

Lily e la signora Ramsay parlano due linguaggi completamente diversi, la prima è una "epifania" della *new woman*, indipendente e legata solo alla propria arte mentre Mrs Ramsay, da donna tardo vittoriana, si diletta a combinare matrimoni, vorrebbe ad esempio che Lily si sposasse e mettesse al mondo dei figli:

What was this mania of hers for marriage? Lily wondered, stepping to and fro her easel

(*TLH*, p. 190)

¹⁵¹ Nadia Fusini, "Introduzione" a Virginia Woolf, *Al faro*, Feltrinelli, Milano, 2010, p.7.

¹⁵² Virginia Woolf, "A Sketch of the Past", in Virginia Woolf *Moments of Being*, Chatto and Windus, 1976, p. 80.

¹⁵³ N. Fusini, *Nomi*, cit., p. 113.

Già da queste prime battute si comprende come Lily, per maturare la propria presa di coscienza di donna e di artista, abbia bisogno in primo luogo di affrancarsi dai modelli educativi e comportamentali di donne come Mrs Ramsay.

Il rapporto tra le due è tuttavia ambivalente, non tanto da un punto di vista fattuale, a livello relazionale, ma in quanto esse sono emblemi di due visioni di mondo dialettiche tra loro. Lily da una parte sente di dover respingere il “vangelo matrimoniale” della signora Ramsay, pur rimanendone involontariamente irretita:

For Lily Mrs Ramsay’s ideal of marriage is outdated, absurd. A later age dealt with these things differently, but not necessarily worse: adultery was no longer seriously condemned [...] it might even save a marriage¹⁵⁴

La tematica della ricostruzione della “vasta cattedrale dell’infanzia” attraversa sia l’opera sia la vita di Virginia Woolf. Questa ricerca però si accompagna alla consapevolezza che l’infanzia, i rapporti familiari e i valori della famiglia borghese nascondono delle insidie, come abbiamo ripetuto più volte nel corso di queste pagine:

The real exile was from her own lost childhood and the contrast she set up between exile and natural happiness was the contrast between *The Lighthouse* and *The Window* between the present and the past, intensified through the idealizing perspective that loss creates. With the rational part of her mind, she knew the sacrifices that the Victorian ideology of love, marriage and “family values” had demanded from women, but she mourned its loss in Mrs Ramsay, even while she engaged the exile’s freedom with Lily Briscoe. Yet though *To the Lighthouse* celebrates what Woolf termed “natural happiness” [...] the narrative never conceals the serpents lurking in Eden¹⁵⁵

Uno dei punti focali dell’opera è dunque il rapporto tra Lily Briscoe e Mrs Ramsay, tra la madre e la figlia (simbolica). Questa relazione può essere letta sostanzialmente da due prospettive e agisce su due livelli che si sovrappongono. In primo luogo, si è osservato come il rapporto tra le due sia quello tra una madre simbolica e una figlia nubile che viene spinta al matrimonio attraverso la prepotenza dell’amore; in secondo luogo Briscoe rappresenta l’emblema di una sterilità fisica che si associa tuttavia ad una fertilità del genio artistico, in apparente opposizione alla prorompente fertilità biologica della signora Ramsay, madre di otto figli. Un’altra interpretazione possibile, infine, collegata a tutte le altre, vede le due figure femminili come indissolubilmente legate nell’arte; sia Lily che Mrs Ramsay perseguono l’ideale di una connessione delle forme e la prima solo riconoscendo il debito verso la seconda potrà arrivare ad avere la sua “visione”.

¹⁵⁴ J. Briggs, *op. cit.*, p. 172.

¹⁵⁵ *Ivi.*

Lily, come Virginia stessa, è madre solo della propria arte. In tal senso bisogna ricordare come Virginia Woolf connetta la procreazione alla produzione artistica:

Traditionally, men's writing is represented as creation on the analogy of child bearing; and in one version of this myth, the book is not just the equivalent but the substitute for the baby the man cannot literary produce. Natural reproduction is thus taken as primary and enviable: the man seeks to make in another sphere what the woman is able spontaneously to produce in hers¹⁵⁶

Lo sforzo creativo di Lily viene descritto come una sofferenza immane, quasi come un parto:

It was in that moment's flight between the picture and her canvas that the demons set on her who often brought her to the verge of tears and made this passage from conception to work as dreadful as any down a dark passage for a child"

(*TLH*, p. 23)

Il tema della sofferenza nella creazione è una costante del percorso artistico di Virginia Woolf e caratterizza anche il modo di intendere l'arte anche di Lily Briscoe, come emerge dal brano citato sopra. Per Lily, così come per Woolf, creare è sofferenza.

Come sottolinea Nadia Fusini, per Woolf, senza figli per scelta del marito che intendeva preservarne la salute mentale, ogni libro è un figlio, la creazione è un fatto mentale, non fisico.

Questa concezione artistica ci rimanda a quanto detto riguardo il rapporto di filiazione nella scrittura, provincia dei padri.

Il rapporto tra maternità e scrittura, nella psicologia e nella "pratica discorsiva" che l'autrice produce sulla questione, è reso maggiormente problematico dal continuo confronto con la sorella Vanessa, che al contrario di Virginia riesce a conciliare l'essere una madre prolificata con l'essere un'artista.

Woolf termina una delle stesure di *Night and Day* (1919) nel novembre del 1918 e il giorno di Natale dello stesso anno Vanessa dà alla luce la figlia Angelica.

Questo fatto personale conduce Virginia Woolf ad una riflessione, contenuta nei diari, su maternità e creazione. Secondo quanto riporta Nadia Fusini, per Woolf i suoi "figli letterari" non sembrano altro che una copia sbiadita dei "figli reali" di Vanessa Bell:

I romanzi, nel migliore dei casi sono dei mostri goffi e quasi estinti [...]. A nessuno importa un fico di quello che uno scrive...ma povera me, che seccatura sarà! Tutti gli amici pensano di dover dire qualcosa; il vecchio Bob Trevelyan che si affanna e dice, naturalmente, la cosa sbagliata; e quando la gente mi loda, neanche questo mi piace [...] Mentre invece tutti stanno intorno a Vanessa¹⁵⁷.

¹⁵⁶ R. Bowlby, *op.cit.*, p. 47.

¹⁵⁷ Virginia Woolf, "Lettera a Katherine Arnold – Forster", 1 Gennaio 1920, in Nadia Fusini, *Nomi*, p.107.

Tutto il percorso artistico di Woolf, la sua produzione saggistica e gli scritti privati, come il ricco epistolario e i diari, sono innervati dalla continua riflessione su come sia fondamentale per lei catturare la “realtà”, quella che lei stessa definisce con il termine generico “la cosa”.

La grande aspirazione di Woolf non è tanto commentare la vita, così come facevano i tanto aborriti realisti, ma coglierla nella sua essenza, addirittura generarla nella creazione artistica:

Se Virginia “crea” la vita, invece semplicemente di “commentarla” è perché teme, di un timore che a volte pare prendere il tratto della fobia, l’informe, la qualità di ameba della vita, la sua natura amorfa; e il senso infinito di quella cosa dura, equivoca, incessante- quel carattere distruttivo che lei avverte nel disordinato apparire e scomparire, aggregarsi e disgregarsi delle cose presenti, e delle vicende umane. Il suo “creare” la vita è movimento di opposizione; intende un effetto di restituzione, e di retribuzione. Restituzione che certamente l’opera significa; perché, che vi sia l’opera mostra certamente che Virginia dominò il suo problema, che effettivamente ella seppe ricostruire nell’opera ciò che nella vita vedeva distrutto¹⁵⁸

A livello narrativo, la lotta sull’informe, il generare la vita nell’arte si ricollega a quanto detto poc’anzi sulla necessità woolfiana di conciliare le forme, di rendere le masse della costruzione narrativa omogenea. Un tratto che entra nelle maglie della *fiction* e da un lato grava sulla signora Ramsay dall’altro su Lily Briscoe che durante la scena della cena si pone delle domande sugli equilibri nel quadro che sta dipingendo, una rappresentazione probabilmente post-impressionista che ha la signora Ramsay al centro:

Why did her whole being bow, like a corn under the wind, and erect itself again from this abasement only with a great and rather painful effort? She must make it once more. There is the spring on the table-cloth, - there’s my painting; I must move the tree to the middle; that matters- nothing else

(*TLH*, p. 94)

Tale dinamica si lega al tema dell’influenza materna e della mancanza della madre, da un punto di vista fisico ed intellettuale, che è fondamentale nel romanzo. Woolf stessa scriveva in *A Room on One’s Own*: “We think back through our mothers if we are women”¹⁵⁹.

Per Briscoe la connessione con la signora Ramsay è indispensabile ai fini della sua creazione artistica. La pittrice nel corso della narrazione sostiene un corpo a corpo con questa figura di madre “sostituita” che vorrebbe spingerla, dolcemente, verso una vita che non sente come sua, fino al riconoscimento finale del debito nei suoi confronti. Guardando gli scalini sui quali la Ramsay aveva l’abitudine di sedersi, ormai vuoti, Lily riflette su questa assenza:

¹⁵⁸ N. Fusini, *Nomi*, cit. p. 106.

¹⁵⁹ Virginia Woolf, *A Room on One’s Own*, in Rachel Bowlby, p.25.

How could one express in words these emotions of the body? Express that emptiness there? (she was looking at the drawing-room steps; they looked extraordinarily empty.) It was one's body feeling; not one's mind. The physical sensation that went with the bare look of the steps had become suddenly extremely unpleasant. To want and not to have- to want and want [...] Oh Mrs Ramsay! She called out silently [...]. It had seemed so safe thinking of her

(*TLH*, p. 194)

Il corpo di Lily, scrive Nadia Fusini, si fa quasi convesso nello sforzo di richiamare a sé quello della madre perduta¹⁶⁰. Come osserva Gillian Beer, è proprio la dinamica della separazione dall'oggetto desiderato, ricca di implicazioni psicologiche, a fare di questo romanzo un'elegia. Un oggetto che per la Lily figlia e la Lily artista è l'unico elemento che tiene insieme il mosaico della vita e dell'arte:

Mrs Ramsay saying 'life stand still here'; Mrs Ramsay making of the moment something permanent as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent)- this was of the nature of a revelation. In the midst of chaos there was shape [...] Mrs Ramsay! Mrs Ramsay! She repeated. She owed this revelation to her

(*TLH*, p. 176)

Virginia Woolf attraverso il personaggio di Lily intende veicolare un messaggio fatto di chiaroscuri riguardo il rapporto tra figura materna e donna artista.

L'arte per Lily così come per l'autrice, non può essere separata dalla vita e l'amore materno può essere fonte di sofferenza ma ciò nonostante la sua assenza è insopportabile.

Nel romanzo, l'assenza della madre, la sua morte, così come la scomparsa di personaggi come Prue Ramsay ed Andrew Ramsay viene presagita dalla scena, all'inizio della seconda parte dell'opera, in cui tutte le luci della casa si spengono¹⁶¹ e l'oscurità inizia a pervadere la casa:

So with the lamps all put out, the moon sunk, and a thin rain drumming on the roof a down pouring of immense darkness began. Nothing, it seemed, could survive the flood, the profusion of darkness which, creeping in at keyholes and crevices, stole round window blinds, came into bedrooms, swallowed up here a jug and basin, there a bowl of red and yellow dahlias, there the sharp edges and firm bulk of a chest of drawers [...]. But what after all is one night? A short space, especially when the darkness dims so soon, and so soon a bird sings, a cock crows, or a faint quickens, like a turning leaf, in the hollow of a wave. Night, however, succeeds to night. [...].

[Mr. Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs. Ramsay having died rather suddenly by the night before, he stretched his arms out. They remained empty]

(*TLH*, pp. 139-140)

¹⁶⁰ N. Fusini, "Introduzione" a Virginia Woolf, *Al Faro*, p.8.

¹⁶¹ Cfr. J. Briggs, *Virginia Woolf, an Inner Life*, p. 175.

Questo passaggio, certamente tra i più celebri di tutta l'opera, che abbiamo in parte citato all'inizio di questa sezione, ci presenta l'evento improvviso ed inaspettato della morte di Mrs Ramsay.

Questo avvenimento, come vediamo, viene messo tra parentesi quadre, quasi come se fosse un corpo estraneo nella narrazione. La notte divora tutto, oggetti e vite e dall'ombra viene la morte.

Woolf in tal senso riprende un tema centrale della cultura occidentale, quello dell'ombra, che è comune ad autori diversi.

Da un punto di vista stilistico, ragionando sempre nell'ottica secondo la quale forma e contenuto non vanno mai dissociati, osserviamo come l'ultima frase: "Mr. Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs. Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out. They remained empty", citata già all'inizio di questo capitolo, sia concepita in maniera diversa dalla costruzione di frase "all'inglese"; l'autrice usa infatti un'ipotassi di tipo latino caricando quel *but* che introduce la subordinata di tutto il peso dell'assenza.

Le braccia di Ramsay restano desolatamente vuote, all'uomo quindi manca la presenza, il corpo della moglie e della madre, per traslazione. Il fatto che un nodo cruciale della narrazione come la morte della madre venga affidato ad una frase subordinata e per giunta inserita tra parentesi quadre rende il passaggio ancora più scioccante per il lettore e rimarca la sensazione di vuoto.

Hermione Lee nelle note all'edizione Penguin 2011 dell'opera sottolinea come l'immagine delle braccia tese verso il vuoto venga dal *Suspiria de Profundis* (1845) di Thomas De Quincey in cui l'autore, riferendosi alla tentazione per il suicidio, dice che "we stretch out our arms in darkness"¹⁶².

Vi è senza dubbio anche un elemento di natura autobiografica in questa costruzione narrativa.

Secondo studiosi quali Hermione Lee¹⁶³ e Julia Briggs, tra le altre, la morte della signora Ramsay, seguita da quelle di Andrew e Prue Ramsay, è una rielaborazione della morte improvvisa di Julia Duckworth, madre di Woolf, della scomparsa della sorellastra Stella Stephen e dell'amato fratello Thoby al quale era già stato dedicato *Jacob's Room* (1922).

Dopo la morte della moglie, avvenuta improvvisamente nel 1895, Leslie Stephen decise di lasciare la casa che fino a quel momento aveva affittato per le vacanze.

Nel 1905, dopo dieci anni dalla morte della madre e ad un solo anno di distanza dalla morte del padre, i fratelli Stephen decidono di andare di nuovo a visitare la casa che li aveva visti felici:

¹⁶² Thomas de Quincey, *Suspiria de Profundis*, in Hermione Lee, "Notes" a Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, nota 6, p. 252.

¹⁶³ *Ivi*.

The house, once so reassuringly familiar, now made them feel “like ghosts”. And yet, it was all so far as we could see...as though we had but left in the morning”. That sense of a decade having slipped by as if were no more than a few hours would be incorporated into her novel¹⁶⁴

Nonostante tutte le insidie critiche che questo può comportare, come abbiamo detto, arte e vita in Woolf e in particolare in questo romanzo si intrecciano e si rispecchiano l’una nell’altra.

L’azione narrativa nella seconda parte dell’opera viene innescata proprio da una lettera di Nance Ramsay alla signora Bast, anziana custode della dimora, nella quale le si chiede di mettersi all’opera per far in modo che la casa sia pronta al loro arrivo, del tutto improvviso.

Time Passes, sezione di mezzo del romanzo, della quale si è già in parte discusso, è interamente incentrata sulla rinascita della casa fatiscente dei Ramsay ad opera di due donne, Mrs McNab e Mrs Bast.

Woolf nei suoi diari, strumento critico indispensabile, riflette spesso sulla genesi dell’opera e si sofferma specialmente sul problema della scrittura di *Time Passes*.

Anche in questo caso Woolf esplicita la forte necessità di “creare” la realtà più che di descriverla.

Il decadimento della casa deve essere reale non una semplice descrizione:

Ieri ho terminato l’ultima parte di *Gita al faro* e oggi ho cominciato la seconda. Non so come metterla insieme, ecco il pezzo più difficile e astratto: devo rappresentare una casa vuota, nessun personaggio umano, il passare del tempo, tutto senz’occhi e senza lineamenti, nessun punto d’appoggio; bene, mi ci metto d’impeto e subito butto là due pagine. E’ un’assurdità, è uno splendore? Perché mai sono così gremita di parole e all’apparenza libera di fare esattamente ciò che voglio? Quando ne leggo un pezzetto mi sembra baldanzoso; va condensato, ma non molto di più¹⁶⁵

Si nota ancora una volta come la scrittura woolfiana e con essa la riflessione sulla scrittura sia innervata dal problema dell’equilibrio, della condensazione e della creazione:

One of the young ladies wrote: would she get this done; would she get that done; all in a hurry. They might be coming for the summer; had left everything to the last; expected to find things as they had left them. Slowly and painfully, with broom and pail, mopping, scouring, Mrs. McNab, Mrs. Bast stayed the corruption and the rot; rescued from the pool of Time that was fast closing over them now a basin, now a cupboard, fetched up from oblivion all the Waverly novels and a tea-set one morning; in the afternoon restored to sun and air a brass fender and a set of steel fire-irons [...]. They drank their tea in the bedrooms sometimes, or in the study; breaking off the work at mid-day with the smudge on their faces, and their old hands clasped and cramped with the broom handles. Flopped on chairs they contemplated now the magnificent conquest over taps and bath; now the more arduous, the more partial triumph over long rows of books, black as ravens once, now white-stained, breeding pale mushrooms and secreting furtive spiders. Once more, as she felt the tea warm in her, the telescope fitted itself to Mrs. McNab’s eyes and in a ring of light she saw the old gentleman, lean as a rake, wagging his head, as she came up with the washing, talking to himself, she supposed on the lawn. He never noticed her. Some said he was dead. Which was it? Mrs. Bast didn’t know for certain either. The young gentleman was dead. That she was sure. She had read his

¹⁶⁴ J. Brigg, *op. cit.*, p. 162.

¹⁶⁵ V. Woolf, *Diario*, p.110.

name in the papers. [...] . They had friends in eastern countries, gentlemen staying there, ladies in evening dress; she had seen them once through the dining room door all sitting at dinner. Twenty she dared say in all her jewellery, and she asked to stay help wash up, might be till after midnight. [...]. At last, after days of labour within, of cutting and digging without, dusters were flicked from the windows, the windows were shut to, keys were turned all over the house; the front door was banged; it was finished

(*TLH*, pp. 151-153)

Questo lungo passaggio dell'opera, che per motivi di lunghezza ci è impossibile riportare in maniera integrale, ci spinge a fare considerazioni di varia natura.

L'elemento più importante che emerge dal brano è in primo luogo di natura tematica. In *Time Passes* si assiste infatti all'azione simbolica delle tenebre che tentano di inghiottire gli ultimi brandelli dell'universo borghese rappresentato dai Ramsay e simbolicamente concretizzato dal disfacimento della casa, avvenuto dopo la morte della madre, centro unificatore delle vite di tutti e simbolicamente avvenuto per effetto della guerra, è durante questo periodo che ad esempio Andrew muore per l'esplosione di una mina. Queste tenebre tuttavia vengono sconfitte dalla luce, dalla vita che si riafferma.

Ancora una volta Woolf affida a delle figure femminili il lavoro di costruzione e ricostruzione; la signora Bast e la signora McNab, scrive Nadia Fusini, sono le ultime epifanie letterarie della signora Ramsay in grado di vincere sulla morte e fare prevalere la vita¹⁶⁶.

L'autrice, così come era accaduto per la creazione artistica di Lily e per lo sforzo della signora Ramsay di essere una moglie ed una madre, descrive l'opera delle due donne in termini di battaglia, di travaglio, di fatica, quasi come se fosse un parto.

Nel brano, attraverso il *free indirect discourse*, la signora McNab offre anche un punto di vista nuovo su quanto accadeva a casa Ramsay durante gli "anni felici", il punto di vista espresso attraverso un linguaggio popolare, attraverso la visione di una donna del popolo che resta sulla porta durante la cena in una casa dell'alta borghesia.

Come osserva Clara Jones, in *To the Lighthouse*, così come abbiamo visto, la voce narrante è completamente privata della sua onniscienza¹⁶⁷. Qui la prospettiva è affidata ad un personaggio esterno che tuttavia appare fortemente stereotipato.

In tal senso emerge anche parte dell'universo culturale in cui Virginia Woolf si muoveva.

Come ricorda sempre Julia Briggs, Woolf scrive la seconda sezione del romanzo durante le mobilitazioni operaie del 1926, una protesta fortemente sostenuta sia da Virginia sia da Leonard

¹⁶⁶ Cfr. N. Fusini, "Introduzione" a Virginia Woolf, *Al Faro*, p.9.

¹⁶⁷ Cfr. Clara Jones, *Virginia Woolf. Ambivalent Activist*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2016, p.105.

Woolf, da sempre vicini ad ambienti di sinistra¹⁶⁸. Woolf riteneva che il movimento operaio della seconda metà degli anni '20 fosse troppo mascolinizzato e tendesse a “silenziare” le posizioni femminili.

Secondo l'interpretazione di Briggs, la signora McNab e la signora Bast, che contando sulle loro forze ricostruiscono materialmente la casa dei Ramsay, sono l'immagine delle donne che attraverso la loro forza, la loro capacità creatrice, oltre che creativa, possono salvare la comune “casa europea”.¹⁶⁹

Woolf, come abbiamo visto, produce una delle più potenti riflessioni sul materno che il '900 abbia conosciuto. Diverso è l'approccio di Mansfield, come vedremo.

¹⁶⁸ Sui rapporti tra Woolf e i sommovimenti politici vicini alla sinistra si veda sempre Clara Jones, *Virginia Woolf, Ambivalent Activist*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2016.

¹⁶⁹ J. Briggs, *op. cit.*, p. 162.

[3.3] Famiglie e generazioni di donne in *Prelude* di Katherine Mansfield

[3.3.1] Una breve introduzione

Tra le autrici che durante il cosiddetto periodo “alto modernista”¹⁷⁰ maggiormente hanno incentrato la propria poetica sulle trame familiari all’interno del contesto borghese del primo Novecento vi è certamente Katherine Mansfield.

Il percorso letterario di Mansfield si intreccia, come è noto, alla vicenda umana e artistica di Virginia Woolf.

Le due scrittrici, così come emerge da numerosi passi tratti dal ricco epistolario woolfiano e dai diari, erano legate da rapporti profondi; va ricordato inoltre che fu la Hogarth Press, casa editrice dei coniugi Woolf, a pubblicare *Prelude* di Mansfield nel 1918. La figura di Katherine Mansfield appare come una costante della produzione privata woolfiana e tra le due esisteva un’amicizia fatta di incontri regolari, nutriti scambi epistolari e di ammirazione reciproca ma anche di gelosie e invidie reciproche.

Una delle caratteristiche personali ed artistiche di Katherine Mansfield che maggiormente affascinavano Virginia Woolf era il suo essere un *outsider*, l’essere esotica, in quanto di origini neo-zelandesi, fatto che la rendeva un personaggio sicuramente diverso da Woolf, perfettamente inserita nell’aristocrazia culturale inglese della prima parte del ‘900¹⁷¹.

La figura di Katherine Mansfield appare come una presenza frequente nella diaristica woolfiana e senza dubbio appare per Virginia Woolf come un talento con il quale confrontarsi. Un elemento di “disturbo” nel rapporto tra le due è John Middleton Murry, amico di Virginia Woolf e marito di Mansfield. Come scrive Woolf nel suo diario:

La verità è che quando Murry dice una cosa mascolina e ortodossa (su Eliot, per esempio), minimizzando la mia premura di sapere cosa ha detto di me, io non mollo; penso a quale scosceso precipizio spacca in due l’intelligenza maschile e come vanno fieri di un certo punto di vista che somiglia molto alla stupidità. Trovo molto più facile parlare con Katherine; lei cede e resiste come mi aspetto che faccia; insieme percorriamo molta più strada in molto meno tempo¹⁷²

Woolf quindi ancora una volta esalta il genio femminile, rappresentato da Mansfield, contro la poca plasticità dell’intelligenza maschile, ortodossa e tendenzialmente settaria, rappresentata da Murry.

Nadia Fusini in *La figlia del sole. Vita ardente di Katherine Mansfield*, romanzo/saggio sulla scrittrice neo-zelandese, insiste proprio sul legame tra le due facendo emergere anche un tratto

¹⁷⁰ Cfr. cap. [1], *passim*.

¹⁷¹ Cfr. Angela Smith, *Katherine Mansfield and Virginia Woolf. A Public of two*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 1.

¹⁷² V. Woolf, *Diario*, p. 24.

dominante di questo rapporto ovvero l'invidia, spesso provata da Woolf nei confronti di Mansfield, che si alterna alla reciproca ammirazione:

La verità è che Virginia ha incontrato un'altra donna con la stessa passione di scrivere. E' il loro legame, quella passione. Ma sai qual è la frase che mi ha colpito nella lettera che KM scrive in risposta a Virginia nell'agosto del 1919? Quando dice che vorrebbe essere un cocodrillo [...], il cocodrillo è l'unico animale che non tossisca. Si sa che piange, ma non tossisce. [...] . Virginia le scrive nell'agosto del 1919 e le dice "Mi piace pensare a te come ad un'amica", K.M. risponde: "Mai e poi mai potrei dimenticarti. Non mi crederesti se ti dicessi quante volte ti ritrovo nel mio cuore e nella mia mente. Adoro pensare a te". In effetti Virginia le piace immensamente. Appena la incontra, subito riconosce la qualità della sua mente- tremante, cangiante. E la paragona a una di quelle donne "dostoevskijane", così dice, ferite nella loro innocenza [...]. E del resto, è altrettanto sincera l'ammirazione di Virginia per lei: è Virginia, nel 1918, a comporre a mano giù in tipografia, nello scantinato della Hogarth Press a Richmond, *Preludio*. "E' un'opera d'arte, il racconto", scrive alla sorella Vanessa. E confessa la propria invidia: "Vorrei scrivere come scrive Katherine". E aggiunge, sempre onesta com'è: "E' terribile soffrire di gelosia, ma tanto vale riconoscerlo"¹⁷³

Woolf inoltre spesso non risparmia bordate polemiche all'opera di Mansfield. Il 7 Agosto del 1918, Woolf, che in quegli anni iniziava a muovere i primi passi come autrice, scrive un appunto caustico su *Bliss* (1918), novella pubblicata quell'anno dalla scrittrice neo-zelandese:

Ho buttato via "Felicità" al grido di "E' rovinata!" Davvero non so quale fiducia in lei, come donna e come scrittrice, potrebbe sopravvivere a questo genere di racconto. Temo di dover accettare il fatto che la sua mente è un terreno sottile, steso per uno spessore di appena quattro o cinque centimetri sopra la nuda roccia. Perché "Felicità" è abbastanza lungo per offrirle l'occasione di andare più a fondo. Invece lei si accontenta di un'eleganza superficiale; e l'intera visione è povera, facile; non è la visione, sia pure imperfetta, di un cervello interessante. Per di più, scrive male. E l'effetto è stato, come dicevo, l'impressione della sua insensibilità, della sua durezza come essere umano¹⁷⁴

Va osservato tuttavia come le connessioni tra Mansfield e Woolf trascendano i legami di natura personale o le opinioni e arrivino al livello dell'influenza artistica.

Molte delle posizioni artistiche che hanno contraddistinto il percorso letterario di Woolf sono già in parte presenti in Mansfield, autrice molto meno celebrata; vi è un continuo scambio di influenze tra le due, consapevole o inconsapevole, che si interrompe con la brusca morte di Katherine Mansfield avvenuta per la tubercolosi nel 1923. Angela Smith a tal proposito scrive:

They mirror each-other constantly, in spite of their evident differences. In 1920, for instance, each describes a moment of suspension which is at once a response to the natural world and an impression of their experience of writing. For both writers the site when the moment occurs is significant: for Mansfield the sea's edge, and for Woolf the Sussex downs¹⁷⁵

¹⁷³ Nadia Fusini, *la figlia del sole. Vita ardente di Katherine Mansfield*, Mondadori, Milano, 2012, p. 5.

¹⁷⁴ V. Woolf, *Diario*, p. 8.

¹⁷⁵ A. Smith, *op. cit.*, p. 1.

Katherine Mansfield, già prima che lo facesse Woolf, parla del “momento” nella scrittura, entità non facilmente identificabile che innerva la scrittura woolfiana. Mansfield tuttavia utilizza dei simbolismi che esprimono una “violenza” maggiore rispetto a Woolf; l’immagine del mare che compare in Mansfield è ad esempio molto più “forte” rispetto a quella delle colline utilizzata da Woolf; questo uso delle visioni simboliche è una delle differenze sostanziali tra le due scrittrici. Nella nostra trattazione di *To the Lighthouse* abbiamo già osservato, ad esempio, come Woolf a differenza di Mansfield, utilizzi delle immagini, anche legate alla sessualità matrimoniale più vivide, non risparmiando gli aspetti deteriori, come osserveremo a breve.

Questo è anche dovuto al differente *milieu* sociale e culturale in cui le due scrittrici si sono formate. Se Woolf, nonostante le spinte verso la liberazione dei costumi sessuali e civili, era figlia dell’“aristocrazia” culturale inglese della prima parte del ‘900, non libera da un certa forma di snobismo; Mansfield invece, come abbiamo detto, è una figura parzialmente aliena all’ambiente di cui Woolf faceva parte. Sebbene perfettamente inserita nel *milieu* intellettuale londinese, la persona artistica di Katherine Mansfield ha risentito per tutta la sua breve parabola dell’influenza della terra natia, della nuova Zelanda, della sua natura, dell’ambiente; un fatto che appare evidente in *Prelude*.

Le due scrittrici sono poi fortemente accomunate dal modo in cui approcciano il materno.

La questione della procreazione, della maternità, entra anche nel discorso sulla genesi del “momento” in Katherine Mansfield. Per Mansfield il “momento” è un’entità fortemente caratterizzata dal genere, dalla natura materna e ci dà l’idea vera e propria di una genesi femminile di tutto il discorso modernista¹⁷⁶. Angela Smith a tal proposito scrive:

The moment is gendered in contradictory ways. The huge cavern is womb-like, occupied by indifferentiated multiple selves whose language, a babble, is in touch with the instinctual maternal body and with the sea perhaps a version of amniotic fluidity. The other self is defined through phallic imagery, stiffened rapes and the umbrella knob, and is preoccupied with control of the heaving water.¹⁷⁷

Il riferimento alla caverna, all’utero materno in cui i tanti “sé” della donna sono rinchiusi e parlano, anzi balbettano ci dice due cose importanti.

In primo luogo si può affermare che Mansfield in un certo senso anticipi il pensiero cardine sulla formazione del linguaggio nella donna che parte dalla madre, come sostiene Kristeva, e appartiene ad una fase pre-verbale, in cui il linguaggio non è ancora formato nel senso in cui la legge patriarcale intende la formazione linguistica ed è ancora in questa fase al livello di un balbettare, di un “mormorio amniotico”.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 2.

¹⁷⁷ *Ivi*.

Quanto dice Mansfield su questo stato preverbale, legato alla madre, viene riecheggiato, come abbiamo visto, nelle teorie di Julia Kristeva e delle teoriche francesi.

Nel capitolo [2.1] si è osservato come la teoria kristeviana sull'ordine semiotico della madre sia stata messa in discussione da teoriche come Judith Butler; è importante tuttavia mettere in luce come la lettura che queste filosofe hanno dato dell'opera di autrici come Mansfield e del Modernismo in generale, che in questo caso viene caratterizzato da una forte connotazione di genere, sia stata fondamentale per aprire nuovi orizzonti nelle pratiche critiche.

Lyn Pykett a tal proposito ricorda come le teoriche francesi associassero il “balbettare” dei sé multipli della donna alle sperimentazioni linguistiche e narrative del Modernismo letterario¹⁷⁸.

Mansfield, nata e cresciuta in Nuova Zelanda, nonostante il genio letterario, è ricordata dai biografi principalmente per la morte prematura, avvenuta nel 1923 a causa di una malattia, la tubercolosi, quando l'autrice aveva soli trentacinque anni. Inizia a muovere in primi passi nel mondo editoriale giovanissima.

Tra le sue prime produzioni significative della prima fase della sua carriera va ricordata la *short story* *Indossoluble Matrimony* (1914).

In questo componimento sono presenti in *nuce* molti dei temi cari alla scrittrice, legati alla sfera matrimoniale e familiare:

Indossoluble Matrimony, depicts the marital state- that of a solicitor's clerk and his childless wife- as an arena of murderous feelings. Most prominent among these is the man's loathing of his wife's physicality. [...] The story adopts the husband's rather than the wife's point of view, but only to point up his distorted perceptions, a combination of anger and cowardice¹⁷⁹

Già in questa primissima produzione si intravede la presenza di un tema che nell'opera di Katherine Mansfield ricopre un ruolo di rilievo ma che nel contempo, soprattutto in una *short story* come *Prelude*, sembra quasi essere presentato in sordina: la crisi dei ruoli di genere e della struttura matrimoniale nell'età edoardiana all'interno della cultura borghese.

Si avverte in Mansfield, già durante la prima decade del '900, una tensione tra la tendenza a presentare sulla pagina dei quadri familiari che potremmo definire come tradizionali, fatti di madri, padri, figli che vivono una quotidianità apparentemente serena e i moti sotterranei che queste famiglie apparentemente felici nascondono.

Questa dicotomia, osservata nel paragrafo precedente nella nostra trattazione della produzione woolfiana degli anni '20, è anticipata quindi dall'opera della scrittrice neozelandese che in tal senso rappresenta un importante precedente letterario.

¹⁷⁸ Cfr. L. Pykett, *Engendering Fictions*, pp. 57-58.

¹⁷⁹ *Ivi*.

Molta critica ha notato nel corso degli anni come Mansfield in tal senso abbia rappresentato un modello per Woolf non solo per quanto riguarda i temi e il modo di scrivere in sé ma anche il livello stesso della genesi dei personaggi.

E' stato osservato a questo proposito come *Prelude* abbia fornito un modello a Virginia Woolf per la scrittura di *To the Lighthouse*. Diversi sono gli elementi che accomunano le due opere come ad esempio il *setting* domestico e l'uso narrativo della casa come personaggio carico di valore simbolico e psicologico e ovviamente il ruolo materno.¹⁸⁰

Probabilmente il personaggio della buona matriarca in *Prelude* ha fornito un modello per il personaggio di Mrs Ramsay.

Al centro di tutto vi è la madre in un continuo gioco di risonanze tra vita e arte:

The writer's mothers and families dominate the works, Mansfield recognizes in her journal about New Zealand as she is writing *Prelude* that she must pay her debt of love [...]. *To the Lighthouse* is full of echoes of *Prelude*, some at a surface level [...] Pat and Macalister have a similar function. Pat Kills the duck and encourages the children to watch its headless corps running about while Macalister's boy cuts a square out of the side of a fish for bait¹⁸¹

Per quanto concerne il ruolo della figura materna, in entrambe le opere osserviamo la presenza di queste madri che cercano di "creare" delle figlie a loro immagine e somiglianza; tale tratto accomuna l'anziana madre di Kezia in *Prelude* e la signora Ramsay.

Le giovani donne, nella prima fase della loro vita adulta, come Beryl in Mansfield e Prue in Woolf, non sono pienamente consapevoli della loro sessualità o meglio non sono in grado di gestirla e in tal senso risentono fortemente dell'influenza del modello comportamentale materno che mal si adatta alle aspirazioni di donne giovani che già risentono dei cambiamenti profondi nella condizione femminile occorsi a seguito degli stravolgimenti storici e culturali visti in precedenza in questo elaborato.

Le donne della generazione di mezzo in queste opere, come i personaggi di Linda Burnell e Lily Briscoe, vengono colte dall'abbraccio dell'*angel in the house* ma, come abbiamo visto in *To the Lighthouse*, in parte ne vengono anche soffocate¹⁸².

Va poi notato poi come queste tensioni, allo stato embrionale nelle due autrici citate, emergano con forza e con maggiore chiarezza in autrici appartenenti ad una generazione successiva (almeno artisticamente) come Willa Cather ed Antonia White fino a deflagrare nell'opera di Ivy Compton-Burnett, che si serve anche di uno stile narrativo e di un linguaggio a tratti ruvidi, violenti e talvolta

¹⁸⁰ Cfr. A. Smith, *Virginia Woolf and Katherine Mansfield*, p. 92.

¹⁸¹ A. Smith, *op.cit.*, pp. 92-95.

¹⁸² *Ibidem*, p. 94.

scioccanti per il lettore¹⁸³. Va tenuto presente a tal proposito come questo in parte dipenda anche dalla diversa formazione sociale e dei diversi posizionamenti politici delle autrici in questione, oltre che il fatto generazionale.

Ivy Compton-Burnett e Virginia Woolf scrivono negli stessi anni, raggiungendo il massimo della popolarità tra la metà degli anni '20 e gli anni '30. Woolf tuttavia era da una parte vicina agli ambienti della sinistra "intellettuale" e dall'altra era figlia della grande borghesia colta inglese, come abbiamo già detto. Compton-Burnett invece non ha mai tradito passioni progressiste né tantomeno un interesse per le questioni legate all'interiorità femminile, era inoltre, a differenza di Woolf, figlia della piccola borghesia inglese.

Questo senza dubbio ha avuto un ruolo nella genesi della loro arte, nel loro modo di scrivere.

La "frase" woolfiana porta i segni del suo essere contemporaneamente femminile e androgina, del suo essere in lotta con la lingua (dell'uomo), con gli equilibri della narrazione, ma rivela anche l'appartenenza ad un mondo culturale di matrice alto borghese, ovattato, elegante, urbano, così come si nota in *Mrs Dalloway* e in *To the Lighthouse* o più tardi in *The Years*.

In Compton-Burnett invece i personaggi tradiscono tutte le piccole e grandi meschinità, le avidità che la scrittrice associa ad una piccola borghesia terriera in crisi; i suoi personaggi sono molto più legati all'ambiente del villaggio, alla materialità della terra e del danaro; un universo che la scrittrice conosce bene e che quindi mette a nudo, vedremo nel prossimo capitolo.

Lo stesso discorso, abbiamo accennato, vale per Katherine Mansfield, soprattutto per quanto concerne l'origine geografica.

Mansfield, seppur ascrivibile al novero delle scrittrici inglesi, risente fortemente delle proprie origini neo-zelandesi che si manifestano in un racconto come *Prelude* nell'ambientazione, nel tipo di società che descrive e nel ricorrere di alcuni elementi dal forte valore simbolico come la pianta di aloe che troneggia nel giardino di casa.

E' stato più volte ripetuto, anche in questo elaborato, come questa temperie culturale sia in parte figlia anche della prima guerra mondiale che ha senza dubbio contribuito ad abbattere le ultime vestigia dell'Impero britannico e della società vittoriana fondata sulla famiglia borghese e dei ruoli di genere tradizionali su cui essa si reggeva.

In realtà, come è stato analizzato parlando delle *New Women*, questa *cupio dissolvi* del mondo familiare borghese si radica in alcuni decenni precedenti, alla fine del secolo.

Ricordiamo infatti come durante la seconda metà dell''800 con il diffondersi del pensiero socialista e marxista anche nel Regno Unito si apra una riflessione sui ruoli di moglie e madre che vengono interpretati dal socialismo internazionalista di quegli anni come una forma di schiavitù

¹⁸³ Cfr. cap. [4], *passim*.

legalizzata per la donna, simbolo della proprietà borghese. Già nel 1884, Engels individuava un nucleo comune nella proprietà privata, appannaggio esclusivo di quello che oggi chiameremmo il maschio, bianco, eterosessuale, e la subordinazione della donna:

Engels si sofferma sui molteplici aspetti della subordinazione delle donne e del potere degli uomini. Questi ultimi hanno imposto la monogamia ma a senso unico giacchè possono avere rapporti sessuali sia dentro la famiglia allargata [...] sia fuori [...] mentre le donne sono rinchiusi (in senso letterale) all'interno delle mura domestiche¹⁸⁴

Il pensiero del filosofo è molto chiaro; la proprietà privata e l'ossessione borghese per la casa sono all'origine della schiavitù della donna, la loro fine ne rappresenterà la liberazione.

Questo aspetto del pensiero socialista viene ripreso, qualche anno più tardi, da una figura centrale del primo femminismo inglese, Mona Caird¹⁸⁵, come è stato discusso in precedenza.

Questa linea di sviluppo del pensiero femminista, sia nella corrente liberale sia nella sua corrente socialista, incentrate rispettivamente sulla questione dell'eguaglianza dei diritti e sull'eguaglianza delle condizioni materiali, raggiunge il proprio apice all'indomani della prima guerra mondiale, esattamente negli stessi anni in cui Woolf e Mansfield iniziano ad essere presenti sulla scena letteraria inglese. Dopo il raggiungimento di vari obiettivi, come ad esempio la conquista del suffragio per le donne inglesi (almeno una parte di loro) il movimento femminista entra in una fase di stasi durata alcuni decenni e che in questi anni vede nella figura di Virginia Woolf una delle maggiori fautrici di una riformulazione teorica del femminismo fino in quel momento. Va ovviamente tenuto conto in questo caso di come Katherine Mansfield, a causa della sua prematura scomparsa, abbia avuto poca possibilità di inserirsi nel vivo di questo dibattito, la stessa Woolf sul tema ha iniziato a pubblicare alla fine degli anni '20.

Ancora una volta tuttavia la letteratura ed in particolare la narrativa sono in grado di registrare e dare forma a fenomeni socio-culturali che si verificano nella realtà; indimenticabile è il ritratto che Woolf fa delle prime lotte femministe attraverso il personaggio di Mary in *Night and Day* (1919).¹⁸⁶

L'anno precedente, come dicevamo, viene pubblicato *Prelude* di Katherine Mansfield. Sarebbe azzardato dire che l'opera della scrittrice di origini neo-zelandesi sia impregnata di discorso politico, ma è indubbio che nella short story, così come in *To the Lighthouse* (1927), questi temi o almeno parte di essi siano presenti: la crisi della vita matrimoniale, i rapporti madre-figlia, la libertà della donna all'interno del matrimonio. D'altra parte, Mansfield, in un abile gioco di chiaro-scuro, porta alla luce anche una valorizzazione dell'idea della genealogia femminile, della sorellanza

¹⁸⁴ A. Cavarero, F. Restaino, *op.cit.*, p. 17.

¹⁸⁵ Cfr cap. [2], *passim*.

¹⁸⁶ A. Cavarero, F. Restaino, *op.cit.*, pp. 19-20.

tra donne; valore che nel femminismo di quegli anni spesso si traduce nella chiusura nei confronti del mondo maschile. Come scrive Paola Bono, uno degli elementi ricorrenti di molta narrativa femminile a partire dal grande esempio ottocentesco di *Jane Eyre* (1848) è senza dubbio la capacità dei personaggi femminili di fare comunità, di creare patti di educazione e cura tra donne di generazioni diverse, attraverso anche l'emergere di figure di madre sostitutiva¹⁸⁷.

Una dinamica che senza dubbio si dipana nel romanzo di formazione femminile ma che trova ancora una volta ampio riscontro sia nel discorso psicoanalitico che in quello pedagogico.

Come scrive la pedagogista Francesca Marone:

Saper amare la madre, dunque, non solo è l'unico modo per le donne di rompere con la cultura patriarcale, ma soprattutto è un'esigenza che preme da migliaia di anni, perché solo passando attraverso questo amore, e anche attraverso tutto l'odio che questo comporta, ci si può formare e trasformare, giungendo all'indipendenza simbolica¹⁸⁸

Il cosiddetto femminismo di seconda generazione ha poi ancora una volta ha sparigliato le carte in tavola portando in sé la "protesta" simbolica delle figlie nei confronti delle proprie madri, ree di aver trasmesso loro, anche in maniera inconsapevole, i valori o disvalori della società patriarcale. Difficile poi è stato per le donne occidentali della generazione degli anni '60 il trovare una forma di sintesi tra l'eredità di queste madri la cui voce è in un certo qual modo la voce stessa del patriarcato e i nuovi modelli di femminilità¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Sull'argomento si veda, tra gli altri, Paola Bono, Laura Fortini (a cura di), *il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Iacobelli, Roma, 2007.

¹⁸⁸ Francesca Marone, *op.cit.*, p.36, sull'argomento di centrale importanza appare ancora una volta Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Firenze, 1991.

¹⁸⁹ Si veda la prima parte di questa tesi. A Complicare il quadro dei rapporti delle figlie con le madri e delle rappresentazioni stesse della femminilità, interverranno a partire dagli anni '70 e poi per tutti gli anni '80 le teorie sul lesbismo di autrici come Rich, Butler e Sedgwick che leggeranno, alla luce della teoria *queer*, i rapporti tra donne.

[3.4] Katherine Mansfield, le donne, i ruoli di genere e la famiglia.

Queste tematiche sono fortemente presenti nel racconto di Katherine Mansfield. La trama, come avviene spesso nel Modernismo, è scarna ed essenzialmente ruota intorno alla minuta quotidianità di una famiglia dell'agiata borghesia neo-zelandese nel contesto coloniale della Nuova Zelanda, colta nel fatidico momento del trasferimento in una nuova casa.

Su questa fragile premessa vediamo il confrontarsi di tre generazioni di donne che rappresentano a loro modo tre tipi di femminilità differenti. In *Prelude*, Mansfield presenta una forma di genealogia del femminile, gli uomini, incarnati dal personaggio di Stan, restano fuori dall'inquadratura:

Three generations of women are at the heart of the story. Mrs Fairchild is the apotheosis of all of Katherine Mansfield's grandmothers- matriarchal, witch-like, eminently competent and loving- Linda is a woman-as-wife, the woman of childbearing age, lost in a nightmare of fertility, the passionately desired prey of her robustly animal husband. Linda's sister, Beryl, is unmarried and desperate for the social definition of a husband and a house of her own [...]. The little girls are more fluid [...]. Isabel likes to be ladylike and grown up, Lottie is a pathetic bundle of timidity [...]; and Kezia is the Wordsworthian child¹⁹⁰

In una delle prime scene del romanzo vediamo due delle bambine protagoniste della storia, Kezia, definita da Fulbrook come la curiosa bambina della poetica di Wordsworth, e la timida Lottie che vengono lasciate nella loro vecchia casa, in attesa che la nonna le passi a riprendere, mentre il resto della famiglia si è trasferito nella nuova dimora. Vengono lasciate alle cure di una vicina, Mrs Samuel Joseph, comicamente dipinta da un punto di vista linguistico. Nel passaggio che segue si intravede già l'attaccamento della piccola Lottie per la nonna:

-I want to kiss my grandma good-bye again- But she was too late- The buggy rolled off up the road [...]
 - Mother! Grandma!-
 Mrs Samuel Josephs, like huge warm black silk tea cosy enveloped her.
 - It's all right by dear. Be a brave child. You come and blay in the dursery-
 - She put her arm round weeping Lottie and led her away

(*PR*, p. 13)

Già da questo primo scambio tra i personaggi si nota una forte presenza del materno. Anche in un piccolo gesto come quello della signora Joseph di mettere un braccio intorno alle spalle di una Lottie che piange in maniera infantile vediamo l'immagine di una femminilità intesa come cura, accoglienza, immersa in una quotidianità ordinaria.

¹⁹⁰ Kate Fullbrook, *Katherine Mansfield*, Harvester Press, Brighton, 1986, p. 68.

E' proprio il senso della quotidianità che rappresenta sicuramente la superficie diegetica di questo racconto.

Laddove si parla di quotidianità, così come abbiamo osservato per il romanzo di Woolf, si parla inevitabilmente di casa. La casa nel Modernismo assume valenze di volta in volta differenti: può essere una gabbia come nei romanzi di Ivy Compton-Burnett o in alcune novelle di Joyce, può essere rifugio o assumere un grande valore simbolico, facendosi essa stessa personaggio così come avviene in Forster (*Howards End*, 1910). In *Prelude*, la dimora paterna appare da subito centrale, quasi come se fosse un organismo vivente, specialmente dopo essere stata abbandonata. Molto, in questa storia, passa attraverso gli occhi penetranti della piccola Kezia:

After tea Kezia wandered back to their own house and slowly she walked up the back steps and through the scullery into the kitchen. Nothing was left in it but a lump of gritty yellow soap in one corner of the kitchen window [...] The venetian blind was pulled down but not drawn close [...]. Zoom! Zoom! A bluebottle knocked against the ceiling. The carpet tacks had little bits of red fluff sticking to them

(*PR*, p. 14)

L'immagine di questa casa abbandonata, insieme ad altri elementi come alcuni rapporti familiari descritti nella *short story*, rappresenta senza dubbio un modello per molta letteratura femminile successiva ed in particolare per Virginia Woolf. Abbiamo visto ad esempio come Woolf in *To the Lighthouse* descriva la casa dei Ramsay come un organismo che si decompone (per poi resuscitare) una volta abbandonato dalla famiglia che viveva al suo interno:

So with the house empty and the doors locked and the mattresses rolled round, those strays airs, advance guards of great armies, blustered in, brushed bare boards, nibbled and fanned, met nothing in bedroom or drawing room that wholly resisted them but only hangings that flapped, wood that creaked, the bare legs of tables [...] What people had shed and left- a pair of shoes, a shooting cap, some faded skirts and coats in wardrobes

(*TLH*, p. 141)

In *Prelude* possiamo notare come esista uno scarto generazionale tra la matriarca della famiglia e le figlie, in quanto a valori e visione della loro posizione nella società e all'interno del contesto borghese, profondamente segnato dalla crisi della famiglia novecentesca, e dal nuovo ruolo sociale assunto dalle donne. E' cruciale in questo senso la figura di Linda, la madre iper-fertile. La donna mette al mondo quattro figli ed è oggetto della smodata ansia di riprodursi del marito, un ruolo che all'apparenza sembra appagarla ma che in realtà la opprime:

There were times when he was frightening, really frightening. When she just had not screamed at the top of her voice:

-You are killing me!- And at those times she had longed to say the most coarse, hateful things

-You know I am very delicate. You know as well as I do that my heart is affected and the doctor has told you I may die any moment. I have had three great lump of children already...
Yes, yes, it was true. Linda snatched her hand from her mother's arm. For all her love and respect and admiration she hated him

(*PR*, p. 55)

Linda quindi, attraverso quello che potremmo definire un lungo monologo interiore, intervallato da frammenti di discorso indiretto libero, apre uno squarcio sulla sua condizione di donna che si ritrova ad essere “condannata” dalle circostanze familiari, da una cultura patriarcale incarnata in questo caso dal marito. Adrienne Rich in *Of woman Born* saggio più volte menzionato in queste pagine, fotografa con impietosa veridicità le condizioni delle madri nel primo Novecento.

Rich parla di donne costrette a restare incinte anche se malate, a rimettersi a lavorare poche ore dopo un parto, obbligate a non opporre un rifiuto alla forza soverchiante dei mariti¹⁹¹. Certamente lo sguardo della studiosa si posa maggiormente sulle classi rurali ed operaie, mentre l'ambiente descritto da Mansfield è più vicino alla borghesia, appare tuttavia evidente come la scrittrice riesca a cogliere questo disagio. Tornando sempre sui rapporti tra Woolf e Mansfield, Woolf probabilmente è da questa tensione coniugale contenuta in *Prelude* che ha tratto ispirazione per la densità del rapporto tra i Ramsay. Va rilevato tuttavia come Briggs ponga l'accento sul fatto che nel testo woolfiano la tensione sessuale, lo sfinimento della signora Ramsay del quale abbiamo parlato in precedenza, risultato dell'azione del “becco metallico”, il signor Ramsay, si ponga su un piano spirituale e morale più che su un piano fisico. In Mansfield invece è il corpo a farla da padrone, la prolificità, la sfera sessuale. Mansfield quindi, coglie un aspetto centrale delle dinamiche dei ruoli di genere durante le prime decadi del Modernismo.¹⁹² Questa differenza, ancora una volta, si lega ai differenti ambienti culturali e sociali cui le autrici appartengono. Il mondo che la scrittrice mette in scena in *Prelude* è popolato da figure della borghesia non intellettuale, di medi funzionari in panciotto, con orrore della sorella di Linda, Beryl (“But my dear, if you could see Stanley's men from the club...rather fattish, the type who looks frightfully indecent without waistcoats” *PR*, p. 58), personaggio su cui torneremo in seguito.

Come tuttavia emerge dal brano, Linda non è in opposizione netta a Stan, la sua è la manifestazione interiore di un moto segreto, prima di tornare al flusso della quotidianità:

What am I guarding myself so preciously? I shall go on having children and Stanley will go on making money and the children and the gardens will grow bigger and bigger, with those fleets of aloe in them for me to choose from

(*PR*, p. 56)

¹⁹¹ Cfr. Adrienne Rich, *Nato di donna*, Garzanti, Milano, 1996, p. 25.

¹⁹² Cfr. J. Briggs, *Virginia Woolf*, p.165.

Questa lunga riflessione si interrompe con un dialogo tra Linda e sua madre, la signora Fairchild:

-What have you been thinking about? - Said Linda- Tell me-

-I haven't been thinking of anything. I wondered as we passed the orchard what the fruit trees were like and whether we should be able to make much jam this autumn-

(PR, p. 56)

Come possiamo vedere, le lacerazioni interiori di Linda Burnell si infrangono con la materialità del pensiero materno che si richiama ad elementi mondani, ed immediati. La signora Fairchild, in questa genealogia di donne, rappresenta la generazione delle madri vittoriane, pronte al sacrificio ma compiaciute di questo, forse anche inconsapevoli, in un'accettazione meno problematica del proprio destino. Questo *gap* generazionale emerge dalle parole che Beryl, sorella minore di Linda, scrive ad un'amica:

-Of course mother simply loves the place, but then I suppose when I am mother's age I shall be content to sit in the sun and shell peas into a basin. But I'm not, not, not!-

(PR, p. 58)

Beryl smania per avere un'affermazione sociale tramite un marito e al contempo una vita attiva, a differenza di quanto ha avuto sua madre; il suo è un vitalismo quasi famelico che tuttavia, come avviene per la sorella, cela una sofferenza interiore:

She was restless, restless. There was a mirror over the mantel. She leaned her arms along and looked at her pale shadow in it. How beautiful she looked but there was nobody to see, nobody.

- Why must you suffer so?-said her face in the mirror.

- You were not made for suffering... smile!

(PR, p. 41)

Il passaggio appena citato ci offre anche delle informazioni stilistiche e narrative sul racconto.

In *Prelude* vi è un continuo alternarsi tra il dentro e il fuori dei personaggi, tra il punto di vista della voce narrante e il monologo interiore o il discorso indiretto libero.

In questo passaggio i pensieri della giovane Beryl sono resi attraverso il *free indirect speech* che si confonde con la voce autoriale. Nella prima frase vi è una ripetizione ("she was restless, restless"); l'autrice fa della ripetizione della parola "restless" lo strumento per esprimere l'inquietudine del personaggio e la sua disperazione.

Come osserviamo, molti personaggi di questa storia presentano una scissione tra il loro io interiore e il volto che mostrano alla società, un fatto narrativo non inusuale nel Modernismo inglese. Nelle storie di Mansfield i personaggi sono al centro di tensioni irrisolte:

She puts unresolved tension-in us, in the character, in the text- into play in such a way that it becomes itself a site of meaning. The notion of self that we encounter on Mansfield's pages comes to us in forms persistently resistant to definition. Nor does Mansfield set out to pin down or redefine this creature anew, but instead creates unstable narrative spaces where we are invited to catch sight of it as if out the corner of the eye¹⁹³

Come sostiene sempre Nancy Gray, riprendendo Judith Butler, in Mansfield l'uso di una narrativa a tratti epifanica, in cui la focalizzazione passa continuamente dal narratore al personaggio, in un moto circolare, ha una forte connotazione di genere. Il ruolo stesso di donna, come emerge dai brani citati, è messo in discussione insieme all'identità dei personaggi¹⁹⁴.

Il fatto che le donne, almeno le donne della generazione di mezzo, portino una maschera, si rivela con prepotenza nel monologo conclusivo della giovane Beryl:

-Oh!- she cried, -I am so miserable- so frightfully miserable. I know that I'm and silly and spiteful and vain; I'm never my real self for a moment-. [...] How despicable! Despicable! Her heart was cold with rage. – It's marvellous how you keep it up-, said she to the false self. But then it was only because she was so miserable, so miserable. If she had been happy and leading her own life, her false life would cease to be. She saw the real Beryl, a shadow...a shadow

(PR p. 63)

Beryl si trova nella difficile situazione delle figlie borghesi il cui destino è il matrimonio sulle orme di un modello materno che si ripete immutabile da generazioni; lei stessa cerca spasmodicamente un uomo che la possa sposare. La giovane donna tuttavia non cerca la felicità nel matrimonio quanto l'affermazione sociale che da esso deriva, l'essere come la propria madre. Nello stesso tempo tuttavia ripete uno schema che abbiamo visto ripetersi spesso in queste pagine, ovvero il desiderio della figlia novecentesca di allontanarsi dai modelli di vita materni.

Beryl quindi è imprigionata in questo limbo e *de facto* non sa chi è in realtà e per estensione rappresenta tutto un universo femminile che a partire dalla fine del XIX secolo per tutto il '900 si è interrogato sulla propria natura e sulla propria posizione nel mondo, sulla tensione tra l'essere come la propria madre e rifiutarne il modello. Su questi grandi temi si sono interrogate, come è noto e come vedremo meglio nell'ultimo capitolo del presente lavoro, studiose appartenenti alle correnti di pensiero più disparate, sia in ambito anglo-americano che in ambito francofono specialmente a partire dagli anni '60.

¹⁹³ Nancy Gray, "Un-defining the Self in the Stories of Katherine Mansfield" in Janet Wilson, Gerri Kimber, Susan Reid (eds) *Katherine Mansfield and Literary Modernism*, Continuum, New York, 2011, p. 81.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 79-80.

Rosi Braidotti, ad esempio, teorizza il concetto di “nomadismo” del soggetto femminile. Per la filosofa statunitense è necessario che le donne, intese come donne in carne ed ossa, si pongano in una “posizione di soggettività discorsiva”:

La teoria femminista non rappresenta solo un movimento di opposizione critica alla falsa universalità del soggetto. Essa è anche l’espressione positiva del desiderio delle donne di affermare e rappresentare varie forme di soggettività. Questo progetto implica sia la critica delle esistenti definizioni e rappresentazioni delle donne sia la creazione di nuove immagini della soggettività femminile. La sua premessa fondamentale [...] è la necessità di porre delle donne in posizione di soggettività discorsiva¹⁹⁵

Braidotti divide il nomadismo del soggetto femminile in tre livelli che si intersecano tra loro: le differenze tra uomo e donna; le differenze tra donne e le differenze all’interno di ciascuna donna. Beryl incarna perfettamente questi tre livelli, specialmente l’ultimo essendo un soggetto in sé scisso.

Attraverso l’uso del discorso indiretto libero, il personaggio offre al lettore un momento epifanico di profonda verità su se stessa e sul suo ruolo sociale.

Da un punto di vista narrativo, notiamo poi come Mansfield appaia pienamente padrona degli stilemi propri del primo Modernismo e come l’uso di tali tecniche, incentrato sulla dinamica tra la superficie e il disvelamento delle verità interiori, la accomuni a maestri della *short story* modernista. Come scrive David Head, la *short story* è la quintessenza del discorso letterario modernista in quanto:

There are various connections between the formal properties and capacities of the short story and the new ways of representing the social world displayed in modernist fiction¹⁹⁶

Non è un caso, a tal proposito, che romanzi “maggiori” del Modernismo inglese come *Ulysses* (1922) e *Mrs Dalloway* (1925) siano stati in principio concepiti come composizioni brevi.

Oltre all’identità femminile, in questo brano viene rinegoziata la realtà stessa che appare come un concetto instabile, così come spesso accade nella grammatica modernista. Beryl dice: “her false life would cease to be. She saw the real Beryl, a shadow...a shadow”. Quella che lei crede che sia

¹⁹⁵ Rosi Braidotti, “La differenza che abbiamo attraversato”, in Eleonora Missana (a cura di), *Donne si diventa. Antologia del pensiero femminista*, Feltrinelli, Milano, 2014, p. 131.

¹⁹⁶ Dominic Head, *The Modernist Short Story. A Study in Theory and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p. 1. Il problema della classificazione della short story nel Modernismo è molto complesso, soprattutto se affrontato in un’ottica di comparazione con il romanzo. Secondo alcuni studi, ad esempio, la compattezza della composizione breve, da non confondersi tuttavia con la novella, è una sorta di laboratorio della narrativa modernista, se si pensa già ad autori come James, Forster o Conrad. Si rimanda alla lettura tra gli altri di Annamaria Lamarra, “The Short Story and the Decanonization of the Novel: Differences and Analogies in E.M Forster and J.C. Conrad’s Short Narrative” in Elena Lamberti (a cura di) *Interpreting/Translating European Modernism: a Comparative Approach*, Cotepa, Bologna, 2001. Altre interpretazioni critiche invece vedono nei componimenti brevi un genere minore, soprattutto se si pensa alle primissime critiche del Modernismo.

la vera sé, riflessa nello specchio, non è altro che una visione fantasmatica del sé, un'ombra, la verità è essa stessa falsa.

In questo passaggio si può osservare come Mansfield riproduca narrativamente il senso di una circolarità, di un dentro e un fuori che appare una costante in questo racconto. Vediamo come la frase si apra sul senso della falsità della vita e si chiuda sul concetto di ombra, immagine sbiadita della realtà. Quello che sembra essere il momento del raggiungimento della "visione" per dirla con Woolf, in realtà è lo svelamento di un vuoto di verità.

In tal senso il racconto ripiega su se stesso, quella di Mansfield è una circolarità "negativa".

In questo risiede una delle grandi differenze con l'opera woolfiana. In un romanzo come *To the Lighthouse* il concetto di "visione", è stato osservato, è oggetto di una lotta continua che coinvolge creazione artistica, procreazione e la condizione di figlia.

Lily Briscoe, tuttavia, maggiore interprete di questo processo, rompe la circolarità e finalmente raggiunge la tanto agognata visione; parallelamente la famiglia, dopo la morte della signora Ramsay riesce a recuperare la propria unità:

'They will have landed, and she felt she had been right. They had not needed to speak. They had been thinking the same things and he had answered her without her asking him anything [...]. Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas. There I was her picture [...]. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done, it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.

(*TLH*, pp. 225-226)

Altro fatto importante da rilevare è l'uso quasi esclusivo che Mansfield fa della *short story*.

Su Katherine Mansfield, va rilevato, riguardo l'uso della narrativa breve, la critica negli anni ha prodotto un pregiudizio che ha accomunato l'uso delle composizioni brevi, in luogo dei romanzi, ad una forma di incapacità dell'autrice di rendere sulla pagina la complessità del mondo. Molto si è scritto sui diari della Mansfield, moltissimo sui suoi rapporti con la più celebre Woolf, relativamente poco sulla sua opera letteraria. Come è stato osservato, durante l'esplosione della critica di genere, l'interesse dell'autrice per temi legati alla maternità e all'infanzia ha prodotto la sua relativa relegazione ad una zona grigia nel discorso critico, derubricandola come una scrittrice minore e "fastidiosamente" intimista¹⁹⁷.

Da un punto di vista narrativo, notiamo tuttavia come la retorica del soggetto femminile, come entità discorsiva, che sarebbe stata il centro di tanta speculazione femminista, in Mansfield ed altre scrittrici moderniste si ricollega all'inconoscibilità del soggetto in sé. Tornando alla questione

¹⁹⁷ Cfr. Angela Smith, *Katherine Mansfield and Virginia Woolf*, p. 18.

centrale della genealogia femminile, vediamo come il materno sia rappresentato anche in questa storia con dei chiaroscuri.

Linda soffre della sua condizione di madre costretta a procreare, si è visto, questo la porta ad essere a sua volta legata ancora al suo ruolo di figlia, in un'adolescenza mai finita, e ad essere, suo malgrado, una madre distante:

-Be very quiet- warned the grandmother, putting down Lottie and opening the dining-room door- Poor little mother has got such a headache-
Linda Burnell, in a long cane chair, with her feet on a hassock, and a plaid over her knees, lay before a crackling fire [...] -Are those the children?- But Linda did not really care; she did not even open her eyes to see

(PR, p. 19)

Come molte donne della sua generazione, la signora Burnell è diventata madre troppo presto, nella smania per la procreazione, non esaurendo in effetti il proprio ruolo di figlia; un tratto culturale che Mansfield non cita apertamente ma che senza dubbio costituisce uno degli elementi centrali del discorso sulla formazione femminile nel primo '900¹⁹⁸. Ricordiamo poi a tal proposito, osserva Jed Esty, come molta narrativa appartenente al cosiddetto *High Modernism* di ambientazione "coloniale", pensiamo a *The Voyage Out* (1915) di Virginia Woolf, sia caratterizzata da personaggi intrappolati in una sorta di adolescenza infinita, da un rifiuto di crescere in quanto il diventare adulti significherebbe accedere ad un mondo di convenzioni borghesi che tendenzialmente l'eroe o antieroe novecentesco rifiuta. In Woolf, ad esempio:

Rachel's identification with infinite space and uncouth nature becomes, for Woolf, a technique for indicating resistance to a mature identity, to the traps and trapping of bourgeois womanhood. Woolf's experiment in suspending Rachel's identity formation depends on the colonial setting as both a figurative index and a casual agent in the mix¹⁹⁹

Lo stesso Franco Moretti, nell'appendice all'ultima versione (2015) de *Il Romanzo di formazione*, scrive come la narrativa di formazione del '900 sia segnata proprio dal fallimento di una reale transizione dei giovani verso il mondo degli adulti che marca una differenza sostanziale con le dinamiche dell''800 letterario²⁰⁰.

Tornando a Mansfield, nel racconto, le figlie, specialmente Kezia, vedono nella figura della nonna una madre accogliente che va a colmare il vuoto lasciato da Linda:

¹⁹⁸ Si veda Simonetta Ulivieri (a cura di), *Le bambine nella storia dell'educazione*, Laterza, Roma, Bari, 2017.

¹⁹⁹ Jed Esty, *Unseasonable Youth. Modernism, Colonialism and the Fiction of Development*, Oxford University Press, Oxford, 2012, p. 135.

²⁰⁰ Si rimanda alla lettura di Franco Moretti, *Il Romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 2015.

Last to go to bed was the grandmother.

- What. Not asleep yet?-

- No, I am waiting for you- said Kezia. The old woman sighed and lay down beside her. Kezia thrust her head under the grandmother's arm and gave a little squeak

(PR, p. 24)

Ancora una volta è il corpo, l'abbraccio, a fare capolino nelle pagine di *Prelude*, un corpo che per la donna diviene sofferenza, nella procreazione, ma che rappresenta anche il ritorno al materno, come abbiamo già visto per *To the Lighthouse*. Linda, seppure con le dovute differenze, è una donna dallo sviluppo personale ed emotivo interrotto; incapace di realizzarsi nella maternità, valore impostole, si rifugia nell'abbraccio materno²⁰¹:

She needed the sweet smell of her flash, and the soft feel of her cheeks and her arms and shoulder still softer. She loved the way her hair curled, silver ate her forehead, lighter at her neck. [...]. Exquisite were her mother's hands, and the two rings she wore seemed to melt into her creamy skin

(PR, p. 32)

Se Linda e Beryl sono loro malgrado intrappolate in dei ruoli sociali e di genere, vediamo come la questione si faccia spazio anche nelle interazioni dei bambini con la realtà.

Mansfield pone a margine della sua narrazione un importante aspetto educativo legato alla dimensione di genere che relega le donne, fin dall'infanzia, a mansioni domestiche. Un portato culturale che le bambine, specialmente la primogenita Isabel, perpetuano attraverso i giochi, chiave di lettura che l'infanzia ha del mondo. Come ricorda Francesca Marone, ripercorrendo la pedagogia critica femminista di Elena Giannini Belotti e Simonetta Ulivieri, è un fatto noto che anche attraverso l'attività ludica e sociale dei bambini vengano trasmessi sistemi educativi che relegano la donna, ancora oggi, ad una dimensione di passività, costringendola ad una "pedagogia dell'ignoranza"; un fatto particolarmente evidente per tutta la prima parte del '900²⁰²:

-Well, let's play ladies- said Isabel, - Pip can be the father and you can be all our dear children-

- I hate playing ladies- said Kezia, - You always make us go to the church hand in hand and come and go to bed-

(PR, p. 44)

Mansfield ha senza dubbio, insieme a Woolf, tracciato una linea nella trattazione delle dinamiche familiari nel Modernismo delle donne. Le tensioni di cui loro parlano, bilanciate anche da aspetti positivi, come vedremo, esploderanno con forza negli anni a seguire.

²⁰¹ Sul tema del corpo della madre si vedano, tra le altre Anna Salvo, *il corpo a corpo con la madre*, Laterza, Roma-Bari, 1995 e Lella Ravasi Bellocchio, *L'amore è un'ombra. Perché tutte le madri possano essere terribili*, Mondadori, Milano, 2012.

²⁰² Cfr. Francesca Marone, *Narrare la Differenza*, p.23.

[4] *Madri tiranniche e famiglie disfunzionali. Il caso di Ivy Compton-Burnett*

[4.1] un breve inquadramento narrativo e stilistico

Ivy Compton-Burnett è stata senza dubbio una delle autrici di maggior popolarità nel Regno Unito per ben quattro decenni, potendo vantare una carriera letteraria, iniziata ufficialmente con la pubblicazione di *Pastors and Masters*²⁰³, che ha attraversato epoche diverse. Da allora la scrittrice ha pubblicato venti romanzi incentrati tutti, con l'esclusione proprio di *Pastors and Masters*, sul tema della famiglia. Burnett, dunque, temporalmente si colloca in diverse stagioni letterarie, dall'altro Modernismo al pieno post-Modernismo. Va rilevato tuttavia come lo stile e le tematiche propri dell'autrice non subiscano modifiche nel corso degli anni.

In maniera particolare, Compton-Burnett focalizza la propria attenzione principalmente sulla famiglia tardo vittoriana e sui temi della maternità e paternità, fotografando i rapporti tra genitori e figli, fratelli e sorelle.

La peculiarità principale della produzione burnettiana in tal senso è la cristallizzazione di tutte le sue opere, fino agli anni '60, in un'epoca relativamente remota rispetto agli anni in cui scrive. La ragione per cui la romanziera decide di concentrarsi quasi esclusivamente sull'epoca vittoriana e sul periodo edoardiano è molto semplice: Compton-Burnett fa suo il credo di molti autori di trattare solo argomenti di cui ha una padronanza assoluta; come lei stessa ha più volte ricordato, nel corso di interviste, non ha nessuna conoscenza organica di fatti avvenuti dopo il 1910²⁰⁴. Come è già stato osservato nei capitoli precedenti, la visione di queste autrici, da un punto di vista che potremmo definire culturologico, è sicuramente orientata dalla formazione che hanno ricevuto e dall'ambiente in cui sono vissute. Abbiamo già rilevato come ad esempio Woolf si concentrasse principalmente sull'alta borghesia urbana mentre Compton-Burnett fosse maggiormente interessata al ceto borghese agricolo, ambienti in cui erano rispettivamente cresciute. Nella produzione di Compton-Burnett questo si aggiunge al parametro temporale; gli anni che vanno dall'ultima decade dell''800 al primo decennio del '900 coincidono con l'infanzia dell'autrice e con la sua adolescenza, anni in cui la sua famiglia ha attraversato molte delle dinamiche descritte nei suoi romanzi²⁰⁵

Da un punto di vista critico, va rilevato come, nonostante la grande popolarità dell'autrice, essa sia rimasta per moltissimi anni relegata in una sorta di cono d'ombra da parte dei critici, soprattutto

²⁰³ In realtà, il primo romanzo pubblicato da Compton-Burnett è stato *Dolores* (1911), nel quale già erano presenti *in nuce* molti dei temi cari all'autrice, legati alla rappresentazione delle relazioni familiari. Va rilevato come la critica non abbia però incluso quest'opera nel canone della produzione dell'autrice. Sull'argomento Cfr. Charles Burkhart, *I. Compton-Burnett*, Gollancz, London, 1972, p. 20.

²⁰⁴ Cfr. Frank Baldanza, *Ivy Compton-Burnett*, Twayne Publishers, New York, 1964, *passim*.

²⁰⁵ Cfr. Hilary Spurling, *Ivy. The Life of Ivy Compton-Burnett*, Faber and Faber, London, 2009, *passim*.

a partire dagli anni '70, e in concomitanza con il fiorire dei *women's studies* e della critica di genere.

Relativamente pochi sono infatti gli studi e le monografie a lei dedicati, molti dei quali risalenti agli anni '60 e ai primi anni '70, poche sono anche le traduzioni delle sue opere.²⁰⁶

Tale “oscuramento” da parte della critica probabilmente è stato dovuto alla difficoltà di classificare l'opera di Ivy Compton-Burnett stilisticamente. Se facciamo infatti riferimento ai romanzi scritti tra la fine degli anni '20 e gli anni '30, in pieno periodo modernista, possiamo notare come allo sperimentalismo di autori “maggiori” quali Joyce e Woolf, o al realismo venato di elementi che potremmo definire come simbolici, di Forster, in Ivy Compton-Burnett prevalga una struttura eminentemente dialogica. Se buona parte dei romanzi woolfiani degli anni '20 alterna *granite and rainbow*, momenti di realismo a momenti di scompaginamento della grammatica della rappresentazione realista, nei romanzi di Ivy Compton-Burnett la struttura portante è data dal dialogo, da un “chiacchiericcio” incessante dei personaggi che si alternano sulla pagina come se si trattasse di una rappresentazione teatrale. A tal proposito, come è stato osservato da Kathleen Wheeler, Ivy Compton-Burnett, anche sulla scia degli studi sul dramma classico svolti durante il periodo universitario, ha virtualmente creato un genere narrativo inedito per la letteratura inglese del '900, il “romanzo-dramma”: “Compton-Burnett's emphasis upon dialogue in most of the novels virtually creates a new genre of novel, the novel-play, [...] (She herself described her books as ‘something between a novel and a play’)”²⁰⁷, si osserva poi come:

In approaching the novels we must accept certain conditions as we would at a play. There is a formal painted backcloth that serves many scenes, and actors, made up to be a little larger than life, come forward, to speak their lines and often their thoughts in dialogue²⁰⁸

A tal proposito bisogna tuttavia sottolineare come all'interno del “canone” della letteratura modernista inglese delle donne i fenomeni di ibridazione non siano limitati all'opera di Ivy Compton-Burnett ma appaiano in realtà come delle caratteristiche comuni a diversi autori dello stesso periodo. Uno degli esempi più celebri da questo punto di vista è *The Waves* (1931) di Virginia Woolf. Woolf dichiara come in quest'opera finalmente fosse riuscita ad esprimersi nello stile che le è consono, dopo anni di ricerca, a parlare con la propria voce²⁰⁹.

Woolf genera *The Waves* dalla seconda sezione di *To the Lighthouse* in cui supera il problema della soggettività nella narrazione riproducendo il passaggio del tempo puro, senza appigli²¹⁰.

²⁰⁶ Cfr. Paolo Ruffilli, “Introduzione” a Ivy Compton-Burnett, *Fratelli e Sorelle*, Garzanti, Milano, 2010, pp. 7-9.

²⁰⁷ Kathleen Wheeler, *A Guide to Twentieth-Century Women Novelists*, Blackwell, Oxford, 1997, cit., p. 98.

²⁰⁸ Lyn Glynn-Grylls, *I. Compton-Burnett*, Longman, London, 1971, p.4.

²⁰⁹ Cfr. Virginia Woolf, *Diario*, p. 206.

²¹⁰ Cfr. Nadia Fusini, “Introduzione” a Virginia Woolf, *Le onde*, Einaudi, Torino, 2014, p. 5.

Se in Ivy Compton-Burnett si ibridano narrativa e teatro, in Woolf l'ossatura stessa della narrativa è costituita dall'alternanza monologhi e intermezzi lirici:

Credo che *Le onde* si riduca (sono a pag. 100) a una serie di soliloqui drammatici. L'importante è fare in modo che scorrano e si compenetrino omogeneamente, al ritmo delle onde. Si possono leggere di seguito? Non lo so davvero. Credo che questa sia la più grossa occasione che io sia riuscita ad offrirmi finora; perciò presuppongo il fallimento più totale²¹¹

La dinamica dell'“ibridazione” emerge già nel primo romanzo di Ivy Compton-Burnett, *Pastors and Masters*, menzionato sopra, in cui, nella prima scena del quinto capitolo, assistiamo al dialogo tra il reverendo Bentley, il primo di una lunga serie di padri “disfunzionali” della narrativa dell'autrice, e sua figlia Delia. La scena inizia *ex abrupto*, direttamente su due personaggi che dialogano:

-Are the boys coming? - Said the reverend Henry Bentley
 -They are out of their room, Father- said his daughter.
 - I asked you if they were coming-
 - They are out of the room, Father. We are all a little late this morning-
 - I Know we are late, I asked you if they were coming-
 Mr Bentley rang the bell, and took his seat²¹²

Il dialogo tra i due inizia senza nessuna forma di intervento da parte del narratore, *de facto* inesistente, e si interrompe con i gesti di suonare il campanello e tirare a sé una sedia. E' proprio la frase finale del dialogo ad essere rivelatrice della natura ‘teatrale’ del testo (“Mr Bentley rang the bell, and took his seat”). Essa assomiglia ad una *stage direction* , una nota di regia non dissimile dalle indicazioni inserite nei copioni teatrali finalizzate alla direzione degli attori: i gesti di Bentley fanno in un certo qual modo parte della sua ‘recitazione’ e gli vengono ‘ordinati’ da una sorta di regista virtuale incarnato dall'autrice stessa, frasi come “Mr Merry, entered, punching his shoulders and driving his hands violently into his pockets” (*PM*, p. 11) sono spesso in apertura di ampie sessioni di dialogo.

Altra tecnica di chiara matrice teatrale utilizzata da Ivy Compton-Burnett è il *sottovoce*. Il *sottovoce* è un “parlare a parte”, al margine del dialogo principale, molto simile agli *asides* degli attori sulla scena, molto frequenti, ad esempio, nel teatro elisabettiano. Va tuttavia notato come esistano due differenze sostanziali in queste modalità discorsive. La prima è senza dubbio di tipo narrativo. Le opere della Burnett, nonostante la loro struttura peculiare, restano dei romanzi e in quanto tali i commenti al margine rientrano a pieno titolo nella narrazione, impressi sulla pagina

²¹¹ V. Woolf, *Diario*, cit., p. 188.

²¹² Ivy Compton-Burnett, *Pastors and Masters*, Hesperus Press, London, 2005, p.57. da questo momento in poi le citazioni dall'opera faranno riferimento a questa edizione e verranno indicate nel testo tra parentesi e.g (*PM*, p. 57).

stampata, “contemporanei” a tutte le altre parti²¹³. In secondo luogo, da un punto di vista stilistico, va sottolineato come la funzione del “coro”, degli *asides*, nel teatro classico ed in seguito nel teatro elisabettiano, sia di rivelare delle verità ed abbia spesso una fortissima caratura drammatica e tragica; nell’opera della scrittrice, il dramma, la tragedia, vengono svuotati della loro funzione e degradati ad un livello domestico, quotidiano. Il ridurre il tragico ad una dimensione banale, grottesca per certi versi, dissacrante, appartiene non solo alla retorica della Compton- Burnett ma al Modernismo inglese in sé. Basti pensare alla ridicola sibilla con il raffreddore, Madame Sosostri, della *Waste Land* (1922)²¹⁴

Nella maggior parte dei casi, va notato, tali frammenti di dialogo sono costituiti soprattutto da commenti al vetriolo su altri personaggi presenti sulla scena che spesso offrono uno squarcio sulla natura reale di quanto sta avvenendo e su una borghesia meschina e chiusa nel proprio mondo.

Sempre in *Pastors and Masters*, romanzo emblematico per l’analisi di questi aspetti stilistici e narrativi, vediamo come dei commensali durante una cena, seduti lontano da dove avviene la conversazione principale, spettegolino su due dei personaggi al centro della scena che discutono di questioni matrimoniali:

-Miss Basden apologises for being a spinster rather more often than is necessary-
Said Emily [...]
- And his marrying her would put a stop to her being self supporting- said Bumpus-
- That is what he does not like about her-

(*PM*, pp. 90-91)

Questo aspetto stilistico ci conduce a menzionare due caratteristiche fondamentali della scrittura di Ivy Compton-Burnett. Mentre a teatro questi controcena non vengono uditi dagli altri personaggi/attori, nei romanzi dell’autrice: “Ciò che non si deve sentire è sentito, di solito, sfortunatamente, dal tiranno di turno”²¹⁵. Come avremo modo di vedere in seguito, le storie dell’autrice sono sempre dominate da un tiranno che può essere il padre o la madre e quindi la tecnica del “sottovoce” è uno dei pochi strumenti in mano ai figli per ordire delle piccole, fallimentari cospirazioni contro di esso, talvolta con il supporto da parte di tate e governanti, altre

²¹³ Gli studi narratologici riguardo la virtuale “contemporaneità” nel libro a stampa delle varie parti di un’opera narrativa sono molteplici. Questa caratteristica è una delle distinzioni più evidenti tra generi nati per una fruizione orale e pubblica, come il teatro e le narrative orali, quali il poema epico, e il romanzo che nasce per una lettura eminentemente privata. Su questa ed altre questioni si veda, tra gli altri, Rosamaria Lorelli, *L’invenzione del romanzo, dall’oralità alla lettura silenziosa*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

²¹⁴ La tradizione “parodica” in Inghilterra ovviamente non è un portato della sensibilità modernista. Per restare nell’ottica del romanzo, già Fielding nel suo *Tom Jones*, decostruiva e portava ad un livello minimo, ad una *reductio ad absurdum*, generi classici come l’epica. Una grande battaglia da poema epico in Fielding si trasforma in una schermaglia tra comari e viceversa, per il divertimento dei lettori. Negli autori modernisti citati tuttavia la postura “comica” che ritroviamo in tanta narrativa del ‘700 lascia spazio ad un’ironia amara, come abbiamo già visto riguardo Conrad.

²¹⁵ Cristina Bolzani, *té e tao con Ivy Compton-Burnett*, Lampi di stampa, Roma, 2009, p. 24.

figure rilevanti all'interno delle dinamiche familiari descritte dall'autrice. In Compton-Burnett, così come avviene per Woolf e per molti altri autori, specialmente durante il periodo modernista, la forma stilistica è indissolubile dai contenuti. Nel caso di Ivy Compton-Burnett, i dialoghi e in particolar modo gli *asides* hanno una duplice funzione; da un lato permettono di scardinare le ipocrisie che si celano dietro la facciata di perbenismo dei vittoriani descritti nelle sue opere, dall'altra riescono a portare alla luce la violenza e una certa dose di sadismo che permeano i rapporti domestici ed in particolare i rapporti tra genitori e figli.

Come abbiamo accennato in precedenza, Compton-Burnett si focalizza sull'età vittoriana.

Va tuttavia ricordato come l'autrice si collochi tra gli autori del '900 inglese e per tale ragione l'analisi della famiglia e della società tardo-ottocentesche ed in maniera specifica la rappresentazione del materno passivo attraverso lo "schermo" (per utilizzare un'espressione di Zola) di una sensibilità tutta novecentesca:

She sees, with hyperacute vision, what the Victorians saw. [...] The idiom of talk is modern, the way of living dates from thirty or forty years back [...]. The post-Victorian novel, in Miss Compton-Burnett's hands, keeps its course parallel with our modern experience, on which it offers from time to time a not irrelevant comment in its own language. To the authority of the old, relentless tradition, it has added an authority of its own"²¹⁶

Le famiglie che Ivy Compton-Burnett descrive appartengono alla cosiddetta piccola borghesia rurale inglese. Medici di campagna (come suo padre)²¹⁷, piccoli proprietari terrieri (come suo nonno materno) e le loro famiglie sono i protagonisti delle sue storie. Sullo sfondo di tranquille dimore, scenario familiare anche al lettore di Agatha Christie, si svolge la vita della piccola borghesia fatta di inviti per il tè, passeggiate, cene; un modello che sembrerebbe riecheggiare le trame dei ben più antichi romanzi austeniani. A differenza del modello fornito da Jane Austen, tuttavia, dietro la facciata dei *good manners* piccolo borghesi si nascondono soprusi, incesti e violenze di natura psicologica dei genitori sui figli; sono in particolare le madri ad essere al centro della scena in Compton-Burnett, le madri "cattive" o le madri deboli, come vedremo in seguito. Il culto della *respectability*, tanto caro ai vittoriani, nasconde il male; la casa, *hortus conclusus* e generalmente associata all'idea di pace, quiete e protezione, diviene in questi romanzi e come spesso si verifica nel Modernismo europeo, luogo di prigione dal quale si vuole fuggire.

In tal senso è rilevante l'uso che l'autrice fa del linguaggio, spesso utilizzato come un'arma, e del melodramma. Da un punto di vista narrativo, le situazioni di cupezza descritte nelle opere vengono

²¹⁶ Charles Burkhardt "The Art of Ivy Compton-Burnett" in Charles Burkhardt (ed) *The Art of Ivy Compton-Burnett: A Collection of Critical Essays*, Gollancz, London, 1972, p. 104.

²¹⁷ In realtà, come tra le altre ricorda Hilary Spurling, il dottor Compton-Burnett non era esattamente un medico di campagna ma è stato un pioniere degli studi omeopatici in Inghilterra. Cfr. Hilary Spurling, *Ivy, The Life of Ivy Compton-Burnett*, Faber and Faber, London, 2009, p. 25.

concretizzate dall'utilizzo di situazioni provenienti dal melodramma e dal romanzo sentimentale ottocentesco con i quali Compton-Burnett sostituisce l'utilizzo del flusso di coscienza²¹⁸.

Situazioni melodrammatiche che però vengono spesso quasi immediatamente interrotte dalla banalità del quotidiano, così come emerge dalle pagine di *A House and Its Head* (1935), terzo romanzo dell'autrice, in cui una delle scene centrali è costituita dalla dipartita della madre, la debole Ellen, che muore dopo le continue vessazioni subite da parte del marito Duncan:

Ellen was lying on her back, seeming to be sunk into the bed, with a look of having lain for a long while. Her face seemed suddenly thin and small, and her family knew they had missed a gradual change. She hardly moved her head, but turned her eyes. [...].

There was silence [...] and Sybil [Ellen's daughter] bent over her.

- Mother, you know how I always loved you?-

-Loved me?- said Ellen, looking about in a bewildered way, as if she heard from a distance-²¹⁹

Subito dopo, il dramma viene coperto dall'ipocrisia del marito/carnefice che dopo aver ringraziato il medico, pronuncia qualche parola convenzionale sulla moglie e si ritira.

Questo ci riporta a quanto dicevamo in precedenza sullo stile e sui contenuti. Dopo l'esperimento di *Pastors*, che presentava una trama esilissima, a partire dalla fine degli anni '20, con *Brothers and Sisters* (1929) e per i decenni successivi, le trame delle opere della scrittrice divengono più complesse, ricche di colpi di scena e di situazioni prese in prestito dal melodramma ottocentesco che si ripetono come delle costanti narrative. A tal proposito, una delle notazioni più aspre rivolte dai critici ad Ivy Compton-Burnett riguarda proprio l'uso di artifici narrativi che si ripetono o sembrano ripetersi sempre alla stessa maniera:

Another charge brought against Ivy Compton-Burnett is that of sameness [...], most critics admit they have great difficulty distinguishing in their memories between plots and characters in the various novels because each one resembles the others so closely²²⁰

Come scrive Paolo Ruffilli, tali scene da melodramma, incluse nella banalità della vita quotidiana, sembrano riprodurre: "una fabula palliata di tipo plautino" che ha "bloccato e raggelato la tragedia, sostituendo alle grandi vicende, le ridotte vicissitudini umane"²²¹. Un'altra scena forzatamente melodrammatica si trova in uno dei capitoli centrali di *Brothers and Sisters* (1929), ritenuto da molti il romanzo di maggior rilievo nella produzione della scrittrice, di cui ci occuperemo diffusamente in seguito.

²¹⁸ Cfr. Kathy Justice-Gentile, *Ivy Compton-Burnett*, St.Martin's Press, New York, 1991, p. 22.

²¹⁹ Ivy Compton-Burnett, *A House and Its Head*, Penguin, London, 1982, p. 62, ed.or. Gollancz, London, 1935, da questo momento in poi le citazioni dal testo faranno riferimento a questa edizione e saranno indicate in parentesi tonda, nel corpo del testo e.g. (*HH*, p. 62).

²²⁰ Frank Baldanza, *Ivy Compton-Burnett*, Twayne Publishers, New York, 1964, p. 35.

²²¹ P. Ruffilli, *op.cit.*, p.21.

L'uso di questi *devices* narrativi risponde all'esigenza tipica del romanzo modernista di dare coesione a degli impianti narrativi altrimenti troppo fragili, come dicevamo; Joyce ad esempio ricorre alla sovrastruttura mitica: "Joyce supplies plot in *Ulysses* by the super-imposition of greek myth; Miss Compton-Burnett by the clanging machinery of melodrama"²²². Spostandoci sui temi e i personaggi, se in *A House and Its Head* e, seppur in misura meno marcata in *Pastors and Masters*, al centro della scena vi sono dei tiranni uomini; in *Brothers*, secondo romanzo dell'autrice, a spadroneggiare sulla propria famiglia è Sophia Stace, vedova e madre di tre figli adolescenti, improvvisamente rimasti orfani di padre. Sophia è una donna possessiva e con un temperamento che potremmo definire "tragico". In questa scena, in cui apprende che il marito è morto, vediamo come le sue 'arti drammatiche' si dispiegano:

Sophia had heard the sounds on the stairs and came into the room, the knowledge in her eyes - What is it? What is the matter? - She said - What is wrong? Tell me what it is. Oh, what is it? Why was I not told the first of all? I am here, close to you, holding you. Your wife is with you. What is it? What is it Peter? Is he gone from me? - [...]. Her voice reached a scream and Andrew stooped to help her from the ground

(BS, p. 135)

Dalla scena emergono diversi elementi strettamente connessi ad un'impostazione tragico-melodrammatica. In primo luogo, si noti la serie di domande retoriche che Sophia rivolge agli astanti (e al pubblico virtuale): "What is it? What is it?", ripetuto come un'anafora; inoltre, come si intuisce, la donna si getta al suolo con un grido disperato.

Come osserva Masolino d'Amico, una delle caratteristiche del melodramma ottocentesco inglese, a cui la scrittrice si ispira per queste scene, ben diverso in quanto a levatura dall'originale italiano, è l'importanza data ai gesti, ad una recitazione barocca, all'*overacting*. Non sono inusuali, in questo processo "corruttivo" del passaggio da Italia a Inghilterra, gli effetti di pathos sensazionalistici e a buon mercato²²³.

I tratti stilistici e narrativi abbiamo evidenziato in breve in queste pagine, come dicevamo, sono inscindibili dalle questioni tematiche affrontate da Ivy Compton-Burnett nei suoi numerosi romanzi.

Abbiamo menzionato come molti critici abbiano osservato nel corso degli anni come la produzione dell'autrice inglese fosse contraddistinta dal ripetersi, romanzo dopo romanzo, di situazioni e costanti narrative simili, se non addirittura uguali. In buona parte di queste opere si nota infatti una sorta di coazione a ripetere le stesse storie: padre disfunzionale che esercita soprusi sui figli e la moglie (*A House and Its Head*); madre disfunzionale che copre i figli di angherie con il *placet* di

²²² Charles Burckhart, *I. Compton-Burnett*, Gollancz, London, 1965, p. 45.

²²³ Cfr. Masolino D'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese. 980-1980*, Mondadori, Milano, 1979, pp. 291-295.

un marito debole o con un marito defunto (*Brothers and Sisters*); governanti che supportano silenziosamente i figli; madri anaffettive che non si curano della prole. In tale schema, come vedremo in seguito, si intravede forse la volontà dell'autrice di esorcizzare una tara familiare in un intreccio che lega il contesto storico-culturale, elementi di natura psicologica e pedagogica nonché il dato biografico alla dimensione narrativa.

[4.2] La figura della madre “cattiva” in Ivy Compton-Burnett

[4.2.1] Accenni alle pratiche discorsive riguardo la cattiva madre

Le madri disfunzionali, cattive, *abusive*, per utilizzare un termine anglosassone, rappresentano un tema controverso per l’immaginario collettivo legato alla maternità, associata, dopo secoli di stratificazione culturale, alla cura, all’accoglienza e all’amore incondizionato.

Il tema della madre “fallace” risulta essere una sorta di tabù per la cultura occidentale, un non detto che tuttavia la psicoanalisi femminista ha cercato di sviscerare.

In tal senso, molto si è scritto sul ruolo dell’opera di Melanie Klein e sullo sdoppiamento, nella mente del bambino in fase di sviluppo, della madre in una cattiva madre, al quale viene rivolta la rabbia del neonato, e in una madre buona. E’ noto poi come le teorie di Winnicott abbiano posto l’interesse sul concetto di maternità come oblatività. Lo stesso Winnicott, tuttavia, già nel secondo dopoguerra, nel 1949, nel saggio *Hate in the Counter-Transference*, elenca le diciotto ragioni per cui una madre dovrebbe odiare il proprio figlio o la propria figlia in età neonatale.

Nel 1981, Elizabeth Batinder pubblica il controverso saggio *Mother Love*, al centro di moltissime polemiche in Francia al momento della sua pubblicazione.

Batinder nei primi anni ’80 ha contribuito a far cadere il mito della maternità come oblatività e sacrificio di sé assoluto, in nome dell’amore per i figli. Secondo la studiosa non esiste un istinto materno propriamente detto, innato ed incontrovertibile. La scena psicanalitica e pedagogica europea dei primi anni ’80 ha gridato allo scandalo per tali affermazioni. Tra le voci di dissenso emerge sicuramente quella del pedagogista Bruno Bettelheim (prima che i suoi metodi poco ortodossi nei confronti dei bambini da lui seguiti venissero alla luce), il quale riteneva che questa teoria facesse cadere l’ultima forma di protezione per schiere di bambini non amati dalle madri, ovvero il senso di colpa provato da queste ultime²²⁴. Non bisogna mai perdere di vista tuttavia altre variabili in questo discorso che vanno oltre le interpretazioni esclusivamente psicoanalitiche o di natura pedagogica.

In primo luogo bisogna tener presente nuovamente l’elemento del posizionamento sociale delle autrici e dei ceti sociali che queste portano nella rappresentazione letteraria.

Come spesso avviene nella narrativa di Ivy Compton-Burnett, le madri che appartengono a classi più agiate, all’alta borghesia e all’aristocrazia, sembrano nutrire un generale disinteresse per i figli non tanto dovuto ad una mancanza di affetto reale ma quanto alle rigide regole comportamentali, provenienti dall’esempio della stessa famiglia reale britannica, che imponevano una separazione sostanziale della madre dai figli in tenera età. Osserveremo in seguito infatti come buona parte della funzione educativa fosse demandata a figure terze, come le governanti. In *A House and Its*

²²⁴Cfr. Jacqueline Rose, *Mothers. An Essay on Love and Cruelty*, Faber & Faber, London, 2018, p.111.

Head, ad esempio, alla giovane Alison, seconda moglie di Duncan Edgeworth, viene intimato dal marito di non allattare il proprio figlio appena nato, in ottemperanza alle norme sociali del tempo. Un fatto ritenuto inusuale dalla giovane donna, figlia di una generazione più moderna:

-I am going to satisfy my maternal instincts, and look after Richard myself-
 -Look after him yourself? Be tied to him, morning, noon and night? Your instinct is good for that, when it has lain fallow for your life. It is a scheme you would make. It will make a week to tire of it-
 - Cassie will have an eye on me, and keep me to my duty-
 - Why should she do so? What is your brat to her? As it is no duty of yours, it is less of hers. See you engage a nurse, as that chances to be your duty-

(*HH*, p. 160)

Questo è particolarmente forte nel contesto delle classi agiate in Inghilterra fino al secondo dopoguerra, paese dove a differenza di altri la gerarchizzazione sociale appariva particolarmente codificata.

Tornando alla questione del legame tra psicoanalisi e rappresentazione del materno bisogna ricordare come lo sviluppo della psicoanalisi di matrice femminista che ha “riscritto” la disciplina in materia di maternità si lega ad una visione fortemente politica.

Come si è detto nel capitolo [1], il femminismo di seconda generazione ha reinterpretato la figura materna, la procreazione e il ruolo delle madri nello sviluppo dei figli (ma soprattutto delle figlie) rilevando anche gli aspetti meno convenzionali e più “disturbanti” della psicologia materni, almeno secondo la prospettiva patriarcale in forze fino a quel momento.

Questo ha significato in particolare dare voce alle prestanti istanze del femminile di smarcarsi dal modello opprimente della madre oblativa e dall'altra, contestualmente, di rimettere la madre al centro della scena. La rilettura delle teorie freudiane, quindi, va interpretata come un fatto di rivendicazione politica, prima ancora che “scientifica”.

Una menzione particolare merita la tematica delle madri che non si curano dei figli, oppure, al contrario, se ne occupano troppo. Come scrive Jacqueline Rose, è difficile trovare per la madre un equilibrio tra l'amore per i figli, il troppo amore che diventa una gabbia e il non curarsene affatto:

Too much and you will be a monster, not enough and you will also enter a not fully human world. [...]. A mother [...] must be there for her baby. This process will only kick in if she recognises the baby as her own but not as 'His Majesty the baby', to use Freud's formula, not as a narcissistic object²²⁵

La sfida, per le madri, è riconoscere i figli in quanto tali, senza proiezioni narcisistiche.

²²⁵ *Ivi.*

Come osserva Massimo Recalcati, tale tendenza sfocia talvolta in dinamiche che potrebbero rientrare a pieno titolo nel patologico. Lo studioso, ad esempio, insiste sul costrutto della “madre cocodrillo” che vorrebbe quasi divorare i suoi figli, cercando di riprodurre il senso della gravidanza, che sia essa avvenuta o meno²²⁶. Sempre Jacqueline Rose scrive: “Bringing up a child to believe it is a miracle is not an act of love but a form of cruelty [...]. How can such a child find a place in the world, since the only person they will be able to see is themselves?”²²⁷

In tale ottica la narrativa di Ivy Compton-Burnett appare particolarmente rivelatoria di come la letteratura, specialmente la *fiction* femminile dagli anni '20 alla seconda metà del '900 (si pensi anche all'esempio di Doris Lessing e, con i dovuti distinguo, di Toni Morrison), sia in grado di registrare certi fenomeni descritti negli studi di matrice “psico-pedagogica” se non addirittura di anticiparli.

Nell'opera della scrittrice inglese troviamo alcuni dei casi descritti sopra. Sophia Stace (*Brothers and Sisters*), ad esempio, è una madre che soffoca i figli, impedendo loro qualsiasi indipendenza, muovendosi sulla sottile linea di confine che separa odio e amore; la signora Sullivan (*Parents and Children*), madre di figli di età diverse, è il classico esempio di madre che non si cura affatto di loro, completamente anaffettiva.

La figura della madre ‘irregolare’ pone il problema della trasmissione dei saperi e dell'identificazione dei figli con essa, fatto fondamentale per la formazione del soggetto femminile.

Su questa tematica, la psicanalisi di matrice femminista a partire dagli anni '70, nella sua opera di rivisitazione delle teorie freudiane della prima decade del '900, ha molto dibattuto. Come osserva Juliet Mitchell nell'introduzione da lei redatta alla versione del 2000 suo celebre saggio *Psychoanalysis and Feminism. Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis*, a partire dal post-strutturalismo, l'approccio che il pensiero femminista ha avuto alla psicoanalisi, almeno in area anglosassone, ha subito una biforcazione. Da un lato, in Inghilterra, si è assistito alla persistenza della “object relations theory”, figlia della British School of Psychoanalysis che è stata ripresa da studiose come Nancy Chodorow, Dorothy Dinnerstein e Jessica Benjamin. Tale teoria afferma che esiste nei figli una tensione, un'urgenza verso la madre o una parte di essa, come ad esempio il seno, oggetto di desiderio. Secondo Chodorow il genere stesso è una categoria definibile come socialmente iscritta che risulta al contempo conscia e inconscia. Per la figlia femmina, problematica è l'identificazione con la madre:

²²⁶ Cfr. Massimo Recalcati, *Le mani della madre. Fantasm, desideri ed eredità del materno*, Feltrinelli, Milano, 2015, p.53.

²²⁷ J. Rose, *op. cit.*, p. 78.

A girl identified with her mother who in turn identified with her mother is one important aspect of the transmission of gender roles. Such a realistically based identification is the basis of the proportion associated with these theorists [...]. But on this reading, a child reared by the sex parents should likewise be homosexual and this is just not the case²²⁸

L'altro ramo del femminismo psicanalitico anglosassone, risalente alla seconda metà degli anni '70, ha usato la psicoanalisi e con essa la psicoanalisi del materno in maniera diametralmente opposta. In questo secondo trend l'identità viene considerata instabile, mai identica a se stessa, in un processo di continuo "scivolamento":

The use of psychoanalysis here contributed to the rise of deconstructionism and post-modernism, there was an explicit move away from the question of ideological transmission (in conjunction with family/kinship). We might characterize this tendency as leading to the imperialism of the unconscious²²⁹:

E' all'interno del contesto familiare che avviene la formazione dell'identità individuale come soggetto appartenente ad un genere, è nell'ambito della *kinship* che l'identità di genere si costruisce con tutte le sue certezze ed incertezze. Tornando al nostro argomento principale, la maternità "disfunzionale", la questione dell'identificazione psicologica dei figli ed in particolare delle figlie femmine con la figura materna è resa ancora più complessa se si esce dal quadro rassicurante della "buona madre". Amore e odio, non solo da parte della madre, ma anche dei figli e delle figlie, si intrecciano sia da un punto di vista psicanalitico, come abbiamo brevemente illustrato, sia da un punto di vista artistico e della produzione di contenuti culturali.

Come rileva la più volte citata Jacqueline Rose, la realtà del mondo contemporaneo occidentale rende sempre più difficile alle madri essere all'altezza del mito della madre buona:

Why should mothers, anymore than anybody else, be good? We talk of a mother's suffocating love. But the one in danger of being smothered by love might not be the infant, but, under the weight of such a demand, the mother. Women who are not better or more creative than women who are not²³⁰.

Stefania Prandi nella sua breve introduzione a *Cattiva Madre* (2017) di Serena Ballista scrive:

Basta così poco per essere additate come egoiste: in questi tempi dominati dall'exasperazione del modello di attaccamento parentale [...], decidere di non allattare oppure di lasciare che il proprio bimbo pianga prima della nanna è sufficiente per essere tacciate di egoismo [...]. Le retoriche essenzialiste [...] anche di un certo femminismo che celebra il mito della donna 'riproduttrice' dominano ancora tutto ciò che ruota intorno alla maternità²³¹

²²⁸ J.Mitchell, *op.cit.*, p. 24.

²²⁹ F. Baldanza, *op.cit.*, p. 35.

²³⁰ J. Rose, *op.cit.*, p. 82.

²³¹ Stefania Prandi, "Prefazione" in Serena Ballista, *Cattiva madre*, Giraldi Editore, Milano, 2017, pp. 2-3.

La letteratura femminile inglese della prima parte del '900 ha indagato, ponendosi in tal senso in una lunga linea evolutiva nella storia del romanzo, il tema della maternità disfunzionale.

In tale ottica, romanzi come *Brothers and Sisters* e *A House and Its Head* di Ivy Compton-Burnett rappresentano una rappresentazione di molte delle dinamiche citate.

[4.2.2]

“Mamma Cara”. Una breve *survey* sul tema narrativo della madre disfunzionale

Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, il tema della maternità “irregolare” rappresenta un tema cruciale delle pratiche discorsive legate al materno.

Nel capitolo precedente abbiamo avuto modo di osservare come in seno al modernismo inglese delle donne, nell’opera di scrittrici come Woolf e Mansfield, si sia osservata una valorizzazione, seppur problematica²³² dell’eredità del materno.

Esiste però una parte della modernità che invece a posto al centro della propria pratica di rappresentazione un’immagine delle figure materne quanto mai eccentrica e lontana dai canoni. Nella narrativa femminile inglese tra le due guerre e non solo, ai ricordi d’infanzia positivi, alle rappresentazioni di un materno largamente presentato come valore, come esaltazione di una matrilinearità, si associa una raffigurazione dell’essere madre fortemente problematica e caratterizzata da aspetti disfunzionali o comunque eccentrici rispetto alla norma.

Tale dimensione non è certo relegata alla letteratura femminile tra le due guerre ma trova spazio anche in produzioni culturali diverse. Il cinema statunitense, ad esempio, a partire dagli anni ’80 ha regalato al pubblico una ricca galleria di madri disfunzionali²³³.

Tornando alla dimensione letteraria, gli esempi di maternità “eccentrica” in ambito anglofono, per quanto riguarda la letteratura femminile, hanno radici antiche. Nei capitoli precedenti abbiamo già avuto modo di osservare come il tema del materno in ambito narrativo sia da leggersi nella letteratura femminile come un lungo processo evolutivo le cui origini tornano indietro all’800 e al tardo ‘700.

Per quanto concerne la maternità disfunzionale, basti ricordare le madri di Jane Austen, tra cui la più famosa è sicuramente la signora Bennett, vanesia, querula e ossessionata dal trovare un buon partito per le figlie. Una figura materna “degenere”, che fa il paio con una madre reale morta, è

²³² Cfr. cap. [3], *passim*.

²³³ Il cinema statunitense a partire dagli anni ’80 ha regalato al pubblico una ricca galleria di madri disfunzionali.

Val la pena citare in tal senso la performance di Faye Dunaway in *Mommie Dearest* (a cui si ispira il titolo di questo saggio) film del 1981 tratto dalla fortunata autobiografia di Christina, figlia dell’attrice Joan Crawford, vera leggenda dell’epoca d’oro di Hollywood, che nella visione cinematografica appare agli occhi della figlia adottiva (nella realtà i figli adottivi di Crawford erano quattro) come una donna violenta, alcolista, ossessionata dal rigore che condizionerà per sempre la sua vita.

Come dimenticare poi i rapporti problematici tra madre e figlia in *Postcards from the Edge* (1990) di Mike Nichols, in cui Vale (Meryl Streep) è un’attrice cerca di riabilitarsi dalla dipendenza a droga e alcohol e per questo viene affidata alle cure di sua madre Doris (Shirley MacLaine, già madre problematica di Debrah Winger in *Terms of Endearment*, 1982) donna manipolatrice, giudicante, invadente e con la tendenza a trattare sua figlia come una bambina. Madre da cui Vale ha cercato tutta la vita di sfuggire. Il film, anch’esso tratto da una vicenda autobiografica della sceneggiatrice Carrie Fisher, pur utilizzando i toni della commedia, esplora la tematica difficile del rapporto con una madre ingombrante e soprattutto il desiderio di una figlia di staccarsene, avendone subito i lati negativi, ma a cui è legata da un rapporto di odio/amore, tematica, come abbiamo visto che la psicoanalisi ha ampiamente esplorato.

rappresentata, qualche decennio più tardi, dalla signora Reed, madre “adottiva” suo malgrado e zia di Jane Eyre nell’omonimo romanzo di Charlotte Brontë. Qualche decennio dopo, un’altra autrice centrale del canone della letteratura femminile inglese, George Eliot, frequentemente citata in questa tesi, porta sulla pagina il personaggio della signora Tulliver, madre di Maggie, protagonista di *The Mill on the Floss* (1860). La signora Tulliver è come molte madri austeniane una donna poco intelligente, incapace di rendersi conto della realtà che la circonda, ossessionata da cose futili.

In particolare, non riesce a comprendere la natura di una figlia ribelle, Maggie, e riversa tutto il suo amore sul primogenito maschio. La tragedia del romanzo di Eliot sarà dato dagli sforzi immani compiuti da questa figlia per tentare smarcarsi dal modello femminile incarnato dalla madre borghese e rifugiarsi, fino a sacrificare la propria vita, nell’amore a tratti incestuoso per il fratello Tom²³⁴.

Nel capitolo precedente si accennava a come la letteratura vittoriana fosse caratterizzata da una folta schiera di madri morte, di orfani. Basti pensare in tal senso ai tanti orfani dickensiani o alla già citata Jane Eyre.

Come osserva Carolyn Dever²³⁵, la grande presenza di orfani in letteratura, di madri morte con tutte le implicazioni del caso,²³⁶ era anche dovuto ad una ragione storica ben definita: la grande incidenza di mortalità per parto dovuta alle pessime condizioni igienico sanitarie e delle febbri puerperali, vero flagello per le madri inglesi tra ‘700 e metà dell’800.

Al tema delle madri morte o insufficienti della narrativa vittoriana bisogna aggiungere un ulteriore tassello che sposta l’attenzione dalla percezione che i figli hanno della madre a quella della madre per i figli appena nati.

Come è stato osservato da George Levine, tra gli altri, nella letteratura di consumo dell’800 spesso i bambini vengono descritti come entità mostruose, a tratti demoniache, che crescono a dismisura consumando letteralmente le energie materne.²³⁷ Questo si lega ad un altro tema diffuso nella narrativa vittoriana riguardante la maternità e il *childbearing*: l’infanticidio.

Catherine Hancock in un saggio di recente pubblicazione si sofferma su come questo tema esercitasse una forte fascinazione sui Vittoriani, amanti, come è noto, di fenomeni eccentrici come i *freaks*, ad esempio.

²³⁴ Nadia Fusini, *Persefone senza sposo. Introduzione a Il mulino sulla Floss.*, Rizzoli, Milano, 2004 Su Eliot si veda anche il capitolo [2] del presente lavoro di tesi.

²³⁵ Cfr. C. Dever, *Death and the Mother*, p.72.

²³⁶ Si veda il complesso della madre morta affrontato già nel paragrafo [2.1].

²³⁷ Cfr. George Levine, “The Ambiguous Heritage of Frankenstein” in *The Endurance of Frankenstein. Essays on Mary Shelley’s Novel* di George Levine e U.C Knoepfelmacher, Berkeley, Los Angeles, and London, University of California Press, 1979, pp. 3-30.

Tale attrazione era aumentata dal fatto che molto spesso le autrici di questi omicidi erano le madri dei bambini e che quindi sfuggivano al mito dell'*angel in the house*, caro alla cultura vittoriana:

The topic of infanticide was particularly fascinating to Victorians, especially if the perpetrator of the crime was the child's mother, and this interest is clearly manifested in the fiction of the age. The most prominent Victorian literary representation of infanticide is, of course, George Eliot's masterpiece, *Adam Bede* (1859), which drew considerable attention to the plight of unwed mothers in a society that cruelly stigmatized illegitimate births. Often overlooked in contemporary critical studies, however, are two late Victorian novels by women authors that feature infanticidal mothers, Margaret Harkness's *A Manchester Shirtmaker* (1890) and Lucy Clifford's *Mrs. Keith's Crime* (1885)²³⁸

Il tema dell'infanticidio esula dalla letteratura e si presenta come una tematica che attraversa tutta la cultura inglese del XIX secolo e si riverbera in ambiti diversi, come la medicina, la giurisprudenza e la filosofia.

Esiste idealmente una linea temporale sul tema dell'infanticidio che inizia idealmente a metà del '700 con il celebre *pamphlet* di Jonathan Swift, *A Modest Proposal* (1745) fino al dibattito di fine '800 e alla pubblicazione di opere come *Jude the Obscure* di Thomas Hardy (1895)²³⁹

Spesso, sostiene Hancock, l'infanticidio viene interpretato come la massima espressione dell'amore materno.²⁴⁰

La tematica non si esaurisce nella letteratura ottocentesca. Uno dei più grandi esempi in tal senso è senza dubbio il romanzo premio Pulitzer di Toni Morrison, *Beloved* (1987). L'opera si pone come una riflessione sul difficile passato di schiavismo degli Stati Uniti che l'autrice rielabora in un romanzo dalla complessa stratificazione tematica e culturale. La protagonista di *Beloved* uccide la figlia proprio per evitare che questa possa vivere un futuro di schiavitù. Da un punto di vista psicanalitico il romanzo offre diversi spunti.

Sethe, la madre, convive in un equilibrio precario con il fantasma della figlia uccisa. Sarà l'intervento del padre, ritornato sulla scena dopo molti anni, a spingerla a raccontare la storia della maternità durante la schiavitù, un trauma su cui ha tenuto il silenzio per diciotto anni, fin dalla sua fuga.²⁴¹

²³⁸ Catherine R. Hancock "“it was bone of her bone, and flesh of her flesh, and she had killed it” in *Literature Interpretation Theory*, n.10, 2004, p. 299.

²³⁹ Sull'argomento si veda, tra gli altri, Josephine McDonagh, *Child Murder & British Culture, 1720-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 7.

²⁴¹ Cfr. Marianne Hirsh, *The Mother – Daughter Plot*, p.6.

Ancora una volta quindi la letteratura interpreta quel focus tra linguaggio, genere e testualità che segna la teoria Lacaniana e sviluppi successivi dell'approccio femminista alla psicanalisi²⁴².

In tal senso, è interessante notare come il racconto porti Sethe ad avere delle reazioni fisiologiche, come l'atto di svuotare la vescica in "presenza" del fantasma della figlia²⁴³.

Facendo un passo indietro e ritornando al tema principale di questo capitolo, la rappresentazione della "cattiva madre" nella fiction femminile modernista, vediamo come nell'ottica della linea evolutiva di cui parlavamo in precedenza, il focus della narrazione si sposti gradualmente dalle figlie alle madri.

Nel capitolo precedente, analizzando il testo woolfiano, abbiamo visto come in filigrana nei rapporti tra Lily Briscoe e la signora Ramsay si possa leggere la presenza di un materno che, seppur rimpianto per la sua assenza, appare a tratti come oppressivo e fagocitante. Da assente, in questa parte del '900, la madre diviene una presenza fortemente assertiva, estremamente dominante e capace di porre una tara sullo sviluppo delle figlie.

Ancora una volta il discorso legato a psicologia e pedagogia viene interpretato con profondità dalla rappresentazione artistico-letteraria, se non addirittura anticipato. Splendore afferma che nella prima parte del secolo l'attenzione è sulla figlia ribelle che cerca di svincolarsi dal giogo oppressivo della madre. Queste madri sono il più delle volte assenti, conformiste e parlano con la voce del patriarcato²⁴⁴.

Un esempio di questa tendenza è il già citato *Mary Olivier. A Life* (1919) di May Sinclair in cui, come scrive Heather Ingman:

Mary's greatest enemy in her efforts at self-fulfilment is her mother who thwarts her attempts at personal growth at every turn [...]. The love between mother and daughter binds them in an unhealthy mutual dependence [...] So long as the daughter's liberty is bought at the price of denigrating the mother, there will be any real progress in the mother-daughter relationship; women will be colluding in the patriarchy's wish to weaken women's power by separating daughter from mother²⁴⁵

Il romanzo, dunque, pur anticipando alcune tematiche care al femminismo degli anni '70, nutre un forte debito con una visione freudiana dello sviluppo femminile che intende l'influenza materna come un apporto regressivo.

In seguito, Mary, divenuta una donna adulta e forte di un'attrattiva sessuale. La sua sessualità diviene minacciosa per la madre che la spinge a rifiutare una proposta di matrimonio, dopo aver

²⁴² Il tema, di grande complessità, che storicamente coinvolge teorie diverse, dalla psicoanalisi post freudiana di Lacan alle teoriche francesi come Cixous è oggetto della prima parte di questa tesi. Si veda sempre Juliet Mitchell, *Foreword*, pp. 27-28.

²⁴³ Cfr. J. Rose, *Mothers*, p.93.

²⁴⁴ Cfr. P. Splendore, *Bad Daughters*, 185.

²⁴⁵ H. Ingman, *Between the Wars*, cit. pp. 29-30.

fallito nel tentativo di farne una replica di se stessa. Alla fine la protagonista, vittima del modo stesso in cui è stata allevata, cede alle pressioni materne.²⁴⁶

Autrici di una generazione successiva si sono concentrate ulteriormente sull'ottica della figlia che cerca di essere all'altezza di una madre 'precettore', spesso sacrificando le proprie aspirazioni personali o artistiche; va citato in tal senso *The House in Paris* (1935) di Elizabeth Bowen.²⁴⁷

Per quanto riguarda poi la figura materna in sé, a partire dagli anni '20, come osserva sempre Paola Splendore in *Maternal Graffiti*²⁴⁸ molte di queste madri assumono una maggiore consistenza, imponendosi al centro della scena e iniziano a parlare con la propria voce, una voce spesso violenta ma dotata anche di grande fascinazione.

In questa temperie narrativa si inseriscono le opere di Ivy Compton-Burnett che andremo ad analizzare tenendo sempre presente aspetti letterari e risvolti sia culturali sia psico-pedagogici.

²⁴⁶Cfr. P. Splendore, *Bad Daughters*, p. 185.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 186.

²⁴⁸Cfr. P. Splendore, *Maternal Graffiti*, pp. 20-32.

[4.2.3] “Mother/ Monster”. Madri inadeguate e figli deboli nella narrativa di Ivy Compton-Burnett.

Nei romanzi di Ivy Compton-Burnett esistono fondamentalmente due tipi di tiranno, il padre e la madre, come accennato in precedenza. Vi sono tuttavia delle differenze di fondo nell’esercizio del potere e della coercizione che queste figure genitoriali esercitano soprattutto sui figli.

Nel caso dei tiranni uomini, come Duncan Edgeworth, padre padrone di *A House and Its Head* (1935), il maggiore strumento coercitivo è senza dubbio la totale dipendenza economica dei suoi familiari da lui, elemento che questi adopera come arma nei confronti delle figlie e del nipote, nonché della debolissima moglie. Questo atteggiamento ha origine nella società borghese fortemente gerarchizzata che la scrittrice analizza nelle proprie opere:

Power relationships, the relation of the strong to the weak or of authority figures, have their root in the original power relationship, that of parent to child. According to the swiss psychoanalyst Alice Miller, oppression, tyranny and fascism stem from fears, hatreds and resentments bred in the hierarchical family where parents are granted absolute power over children²⁴⁹

Nel primo capitolo di *A House*, Nance Hedgeworth, la figlia maggiore, l’unica che cerca di opporsi alla tirannia del padre a sostegno della madre debole e insignificante, esprime come proposito per il nuovo anno l’intenzione di essere più indipendente:

-Your hopes seem to centre on me, Father, your first born. I have been resolving to be more independent in the coming months-

- Sybil?- said Duncan, passing easily from Nance.

- I have not been resolving anything like it, Father. I have been seeing I shall always be dependent, whether or not you want it-

(*HH*, pp. 16-17)

Nance, quindi, cerca di smarcarsi dall’ambiente familiare oppressivo creato dal padre immaginando un’indipendenza economica. Un fatto altamente improbabile secondo Duncan.

Nance Edgeworth, in tal senso è una tipica ragazza borghese vittoriana (il romanzo è ambientato nel 1895) al pari delle “figlie degli uomini colti” delle quali discute Woolf²⁵⁰ che passano dall’essere proprietà dei padri all’essere proprietà dei mariti, condizione che spinge Nance a sposare un lontano parente pur di sottrarsi al giogo della famiglia di origine:

- Plan! Plan! Plan! Do you feel your engagement alters your place?-

- I think I do, Father, though you are the first to say it-“

(*HH*, p. 267)

²⁴⁹ K. J. Gentile, *op.cit.*, p. 47.

²⁵⁰ Cfr. V. Woolf, *Le tre ghinee*, pp. 94-95.

In un altro passaggio dell'opera, la ragazza discute con il padre sul denaro da destinare alle festività natalizie:

-You forget the sacredness of the home, Father. You and I will stay away from church, and consider the quarter's bills, and arrange an allowance for mother on the basis of them. -
- and how long has it been your business to talk an allowance for your mother, or any other affair of people above you? You need give no thought to any allowance but your own"

(*HH*, p. 15)

Va tuttavia sottolineato come generalmente la prepotenza dei tiranni trovi una debolissima opposizione da parte dei figli in questi romanzi. Tale fatto si spiega da una parte con una forma di soggiogazione di tipo psicologico, che si esprime soprattutto nei confronti delle madri, come vedremo a breve, dall'altra con ragioni di natura storico sociale.

Come è stato osservato, durante gli ultimi trent'anni dell'età vittoriana si è verificato un generale aumento della scolarizzazione dei giovani la cui conseguenza più vistosa sono stati matrimoni tardivi ed un'emancipazione economica ritardata rispetto a quanto avveniva per le generazioni precedenti. A questo si associa inoltre una graduale stagnazione economica che interessa i ceti rurali; a causa di una serie di cattivi raccolti negli anni '70 dell'Ottocento:

Una generazione rurale ed energica assicurò i profitti che permisero la sussistenza di quella tranquilla, agiata società di contea illustrata dai romanzi di Anthony Trollope ambientati nel Barseshire [...]. Negli anni 1870 una serie di cattivi raccolti, la colonizzazione delle grandi praterie americane, trasporti via mare più rapidi e più a buon mercato dagli Stati Uniti e da altre regioni d'oltremare produttrici di lana causarono la "grande depressione" [...]. Tutti fenomeni, questi, che incisero negativamente sulla società rurale che abbandonata a se stessa, acquisì le caratteristiche di passività proprie delle comunità in declino²⁵¹

Nel caso dei figli dell'universo Compton-Burnett all'evidenza storica si unisce una "tara comportamentale".

Se da una parte essi tendono a ribellarsi, tra di essi a vanno annoverati anche gli uomini, meno gravati dalle restrizioni che gravano sulle donne, dall'altra tendono in ogni caso a restare in seno alla famiglia d'origine che, nonostante tutto, come una prigione, è sia una gabbia sia una forma di protezione dal mondo esterno. Se così non fosse:

They would have to work, or give up their education, or search for a mate, or stand on their own feet. And since no one desires such pursuits, he inevitably falls back on the family, which provides all these essentials in exchange for sucking dry his soul and spirit²⁵²

²⁵¹ H.C.G. Matthew, "L'età liberale", in Kenneth O'Morgan (ed), *Storia dell'Inghilterra. Da Cesare ai giorni nostri*, Bompiani, Milano, 2013, pp. 405-406.

²⁵² Frederick R. Karl, *A Reader's Guide to Contemporary English Novel*, Thames & Hudson, London, 1963, p. 208

Uno dei primi esempi in ambito anglofono di personaggio femminile del '900 oppresso da una tara familiare che ne impedisce lo sviluppo, nel quadro solito di una madre morta e di un padre violento, è Eveline, protagonista della novella eponima contenuta nei *Dubliners* (1914) di James Joyce. Eveline riceve dalla madre un'eredità morale, il dovere di tenere insieme la famiglia, o quello che ne resta.

Sebbene schiacciata dalle angherie di un padre violento, proprio come i figli Compton-Burnett, non riesce ad abbandonare la famiglia e la casa, rifiutando il matrimonio con un uomo che ama e che vorrebbe portarla via:

She had hard work to keep the house together and to see that the two young children who had been left to her in charge went to school regularly and got their meals regularly [...] It was hard work- a hard life- but now that she was about to leave it she did not find it a wholly undesirable life” Eveline, despite suffering from the presence of a violent father and because of her loneliness, when she has the chance to change her life marrying a man, she is unable to leave for America with him: “She set her white face to him, passive, like a helpless animal. Her eyes gave him no sign of love or farewell”²⁵³

La forzata dimensione domestica è inoltre un tratto tipico della narrativa femminile di epoca modernista²⁵⁴.

Come emerge da un breve scambio tra Nance Edgeworth e suo cugino Grant, non esiste vita al di fuori della casa paterna:

- What incredible things happen in this house!-
- Nothing can happen to us outside it. We have no life elsewhere-

(*HH*, p, 186)

Una situazione analoga si osserva in *Brothers and Sisters* al cui centro non vi è il padre, ma la madre, la figura dispotica e tragica di Sophia Stace, già citata in precedenza.

Figlio prediletto di Sophia è Andrew, il primogenito maschio sul quale la madre ripone tutte le sue speranze a discapito della secondogenita Dinah e del più giovane Robin. Andrew è legato alla casa, alla terra, al volere materno, suo malgrado:

Andrew, as a matter of his parent's filial duty rather than his own desire, had followed his grandfather's wish and stayed on the land; that is, remained at home at the command of his mother, supposedly engaged on writing of his own, to save him from the stigma of idleness

(*BS*, p. 31)

Nella famiglia Stace, dunque, tutte le speranze sono per il primogenito.

²⁵³ James Joyce, *Dubliners*, Penguin, London, 1996, pp. 25-38, ed. or Grant Richards, Dublin, 1914.

²⁵⁴ Si veda tra gli altri, Cristina Briganti-Kathy Mezei, *Domestic Modernism, The Interwar Novel and E.H. Young*, Ashgate & Co, London, 2006.

Di fatto Dinah, al contrario di Nance Edgeworth non dotata di spirito pugnace, viene completamente messa da parte dalla madre:

Dinah lived under the same conditions [of Andrew], except that she was not held to share the duties on the land which were...performed by either Christian or Sophia

(*BS*, p. 32).

La dipendenza economica, come dicevamo, è solo uno degli strumenti in mano ai despoti in queste famiglie, esistono infatti delle coercizioni di natura emotiva e morale che possono risultare ancora più perniciose:

In most cases it is the economic dependence of other people upon them that enables the tyrants to exercise their shocking power. But this is not always the case. Some people who are not economically dependent submit to it, because they are bound in affection to others who are economically dependent [...] and of course Miss Compton-Burnett is too subtle to accept the economic explanation is the only one²⁵⁵

Maestra nell'esercitare il ricatto di tipo morale è proprio Sophia.

Sophia è un personaggio di grande complessità nel canone della narrativa di Ivy Compton-Burnett in quanto nella sua figura si intravede il prototipo di tutte le madri "irregolari" create dall'autrice. In maniera non dissimile da quanto avviene per la narrativa woolfiana, inoltre, in lei si possono scorgere anche molti tratti appartenuti alla vera madre della scrittrice.

Nella versione femminile, i tiranni utilizzano il ricatto psicologico-affettivo in maniera predominante rispetto ai loro corrispettivi maschili. Le donne, potendo contare meno sul ricatto di tipo economico: "desiderano comandare attraverso l'amore, non è abbastanza per loro limitarsi a costringere gli altri a fare qualcosa: devono anche persuaderli, devono carpire la loro libertà interiore"²⁵⁶.

Sophia esercita la coercizione emotiva in senso attivo, generando nei figli un continuo senso di colpa.

Esiste però anche un tipo di coercizione passiva, che potremmo definire come involontaria, messa in atto da madri deboli che vengono protette dalle proprie figlie e che non riescono ad opporsi ai mariti, non solo per mancanza di possibilità ma anche per mancanza di energie e volontà. In *A House and Its Head*, Ellen Edgeworth, prima di morire a metà del romanzo, appare come una donna fragile, malata, lamentosa ed incline al pianto che permette alla figlia maggiore di fare da scudo tra lei e il marito:

²⁵⁵ Robert Liddell, *The novels of Ivy Compton-Burnett*, Gollancz, London, 1955, p. 153.

²⁵⁶ C. Bolzani, *op. cit.*, p.51.

-Well Nance you have coscended to join us?-

- If that is the word you would use, Father. I feel simply that I was joining you-

Nance embraced her mother and went to her seat, obeying the unrecognized family law that the father should not receive a morning salute

(*HH*, p. 9)

Ellen, pur essendo vessata, non osa opporsi al marito. E' sempre Nance ad interporsi tra i due:

-Ellen! Ellen! When are you coming down? Do you realize we are waiting? I don't seem able to get a message through-

[...]

- She will be down in a few minutes- he said in a careless tone.

-Father, is she fit to? Did You over-persuade her?-

[...]

Ellen looked at her husband, and in an unfamiliar way, as though it were a normal thing, sunk into tears.

[...]

-She is going to bed, of course, father- said Nance- She is ready to go now-

-Then why does she not go?- said Duncan, helping himself.

-Because you make it impossible, Father-

Duncan flung out his hands, and rising in such a way as to give the table a shock, strode towards the door.

- I am so silly; I wish I were not such a fool- wept Ellen

(*HH*, pp. 53-55)

La debolezza del personaggio risulta essere quasi fastidiosa, proiettando sulla figlia doveri non suoi come quelli della cura e della protezione.

Nella famiglia Edgeworth, a causa di un padre che fa del sopruso la sua unica forma espressiva e di una madre "inadempiente", si contribuisce a creare l'ambiente adatto per quella che Alice Miller definisce una forma di "pedagogia nera", qui declinata in un rapporto vittima-carnefice all'interno del contesto familiare²⁵⁷.

Situazione simile quella descritta in *Brother and Sisters* in cui è la morte, il lutto, a fungere da principale forma di sopruso nelle mani di Sophia.

Dopo la scomparsa del marito, il mite Christian, accompagnata da una scena melodrammatica come analizzato nel paragrafo precedente, Sophia ricopre i figli di un sentimento soffocante, smisurato, divenendo emotivamente dipendente da loro in tutto e per tutto e cercando di instillare loro un ingestibile senso di colpa, limitandone la libertà. Una volta morto Christian il narratore introduce la nuova realtà così:

The cloud of their future fell on them, with Sophia over them, dependent on them

(*BS*, p. 140)

²⁵⁷ Si veda tra gli altri Alice Miller, *The Body Never Lies: The Lingering Effects of Hurtful Parenting*, W. W. Norton & Company, N.Y, London, 2006.

I suoi figli, dice mamma Stace, non sono in grado di provare il suo stesso dolore e per questo vanno subdolamente colpevolizzati:

The next days passed as a continuation of the same day. Sophia's grief hung like a pall on the house, crushing its inmates with a load as if of guilt, that their sorrow was less great than hers. She sat with her children in Christian's study, a room that became a sacrilege to leave [...].

- It would be a relief to talk to someone outside ourselves. There is no good in getting morbid-

- Oh I didn't know that you thought so of helping your mother, my son- said Sophia.

- But go, if you wish to, of course. It is a relief that I hardly expected. I ought to have told myself that you can't feel as I do. I should be the first to follow it-

(BS, pp. 145-146)

Un atteggiamento che si ripete di fronte alla legittima richiesta dei ragazzi di fare una gita con dei vicini di casa:

-Well, run away my dears, and have a good day. There may be other troubles in front of you. And already you think you have had enough. And I know you have. I would keep it all from you, if I could. But I am afraid I cannot. Life cannot always be made smooth for us; and I fear your young life is not very smooth. But you make your escape from it all today-

- Sophia seems determined on our disastrous future- said Robin

(BS, p. 181)

Sophia, per citare nuovamente Recalcati, è una tipica madre coccodrillo; divorerebbe i figli pur di tenerli avvinti a sé. Interessante notare poi come tra i tre ragazzi, l'unica voce che si avverta sia quella di Robin, il più giovane dei tre mentre i fratelli maggiori, tra cui la figlia Dinah, restano relegati per tutto il romanzo ad un silenzio raramente interrotto.

Alla base di *Brothers* vi è senza dubbio un elemento di natura autobiografica, un fatto che accomuna diverse delle autrici oggetto di questo lavoro. Come riportato da Vera, sorella minore di Ivy Compton-Burnett, la madre, dopo la morte del marito James, medico come Christian Stace, ha imposto ai figli, per anni, veglie sulla tomba del padre defunto e abiti da lutto, una situazione da cui Ivy è riuscita in parte a sfuggire solo vincendo una borsa di studio per frequentare il Girton College.²⁵⁸

Come dicevamo, i figli non sono in grado, per mancanza di mezzi e per mancanza di volontà, di opporsi ai soprusi.

Come nei regimi totalitari l'unica forma di difesa è la cospirazione, più che la "sommossa popolare".

In tal senso va letto quel *sottovoce* di cui si è discusso in precedenza.

²⁵⁸ Cfr. H. Spurling, *Ivy*, p. 75.

In una delle scene nei primi capitoli di *Brothers*, i tre fratelli discutono di nascosto su come sfuggire al giogo della madre prima di essere scoperti:

-Hark! Is that mother calling! Stop fidgeting, Robin, so that I can listen. Yes it is mother!-

(*BS*, p. 36)

Spesso, queste forme di opposizione coinvolgono anche le governanti che nei romanzi della Compton-Burnett, così come in tutta la cultura vittoriana che lei esplora, ricoprono un ruolo importante all'interno del contesto familiare, sostituendosi di fatto alla madre e al padre nelle funzioni educative e anche affettive:

Governesses in Miss Compton-Burnett's world are extremely expendable. Their supply appears inexhaustible, and they are usually available for whatever the household requires them [...]. The governess frequently becomes a competitor with the mother for the affection of children²⁵⁹

E' il caso di miss Patmore per i fratelli Stace:

-She is a father to us and a husband for Sophia- said Robin-

-A Mother to us she has always been, or we shouldn't have had one. We have had no other during the last days-

(*BS*, p. 161)

In chiusura, è opportuno spendere una riflessione sul rapporto tra fratelli rappresentato in questi romanzi.

La domesticità forzata, la dipendenza assoluta dai genitori e soprattutto dalle madri conduce ad un curioso rapporto esclusivo per cui le tensioni erotico-sessuali, rigorosamente sotterranee, si risolvono tra fratelli e sorelle. In *Brothers*, inoltre, Sophia e Christian crescono nella stessa casa come fratello e sorella, prima di diventare marito e moglie, Dinah ed Andrew restano legati, rifiutando ogni matrimonio, anche dopo la morte della madre.

In merito Juliet Mitchell ha osservato come la psicoanalisi abbia iniziato ad occuparsi del rapporto tra fratelli e del tema dell'incesto fraterno solo a partire dagli anni '80, tema oscurato dalla predominanza dell'attenzione data alle figure genitoriali fino a quel momento²⁶⁰.

Non a caso, *A House and Its Head* si conclude con il matrimonio tra due cugini cresciuti come fratello e sorella:

- You are fortunate, Grant- said Oscar- You have come near to marrying your sister, the obvious woman for a man to marry-

(*HH*, p. 203)

²⁵⁹ C. Burkhart, *Ivy Compton-Burnett*, cit.p. 80.

²⁶⁰ Cfr. Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, p. 135.

Nel prossimo capitolo vedremo come le tematiche in oggetto vengono declinate nell'universo della narrativa lesbica di epoca modernista ed in particolare nell'opera di Radclyffe Hall.

[5] *La difficile formazione del soggetto lesbico, tra influenza materna, trame familiari e contesto culturale. Radclyffe Hall, The Well of Loneliness*

[5.1] Accenni sulla *queer theory* e sul concetto culturale di lesbismo

La galassia delle pratiche discorsive legate all'omosessualità, o per meglio dire al concetto di *queerness*, appare ricca di elementi talvolta discordanti tra loro, pratiche disparate e rappresentazioni che contribuiscono ad un quadro, quello della teoria *queer*, figlia dei *gay and lesbian studies*, che appare di estrema complessità e coinvolge aree tematiche e discipline differenti.

In tale contesto, come vedremo in dettaglio nelle pagine successive, la narrativa dimostra di essere in grado di interpretare tali pratiche, esercitando talvolta un potere anticipatorio, agendo *de facto* sulla realtà, stabilendo precedenti e tendenze, così come dimostrato da opere come *The Picture of Dorian Gray* (1895), *Nightwood* (1936) di Djuna Barnes e *The Well of Loneliness* (1928) di Radclyffe Hall e il postumo *Maurice* (1971) di E.M Forster, tutti romanzi che tra la fine dell'800 e la prima metà del '900 hanno esplorato tematiche legate all'omosessualità e alle relazioni tra persone dello stesso sesso nel canone della narrativa inglese²⁶¹.

Una delle prime studiose ad occuparsi in maniera organica di *queer theory* è stata Teresa de Lauretis a partire dagli anni '90 con la pubblicazione del saggio *Soggetti eccentrici*, edito nel '94, nel quale la filosofa in un certo modo segna la transizione tra una pratica teorica prevalentemente dedicata al soggetto femminile e legata al movimento femminista ad una critica che, mettendo in discussione il concetto stesso di donna, apre le porte ad una profonda rinegoziazione dei concetti di maschile e femminile.

De Lauretis rimarca come le soggettività omosessuali, sia maschili che femminili, possano perseguire unitamente l'affermazione della propria uguaglianza e della propria differenza, cercando di affermare una propria rappresentanza politica e discorsiva senza "rinunciare alla propria specificità materiale e storica"²⁶².

Uno degli obiettivi che la studiosa si pone nell'ambito della sua pratica critica è il colmare molti dei silenzi e delle lacune che nel corso degli anni si sono prodotte circa la questione dell'omosessualità e riguardo alcune tematiche generalmente trascurate fino a quel momento come

²⁶¹ La tematica omosessuale non è limitata alla sola narrativa nella letteratura inglese, molto rilevante in tal senso è la corrente dei poeti Uraniani, formatasi nell'ambiente della Oxford di fine '800. Sugli aspetti letterari della questione torneremo nei paragrafi [5.1] e [5.2].

²⁶² Federica Valentini, *Geneologie queer. Teorie critiche delle identità sessuali e di genere*, Ombre Corte, Verona, 2018, p. 17. In seguito, con il diffondersi e il cristallizzarsi di una teoria *queer*, De Lauretis si smarcherà dalle sue stesse teorie ritenendole troppo istituzionalizzate e quindi ormai poco adatte alla mutevolezza del fenomeno che descrivono.

i rapporti tra movimento gay e lesbico o i rapporti tra femminismo e movimento omosessuale senza trascurare le connessioni tra la critica legata all'omosessualità e fenomeni come la critica post-coloniale, la critica post-marxista e le questioni di classe, utilizzando una lente di analisi che potremmo definire come intersezionale e culturalista.

Di grande interesse ancora oggi appaiono le considerazioni di De Lauretis in particolare sulla definizione del concetto di donna lesbica.

L'origine stessa della concettualizzazione filosofica e culturale del lesbismo si radica nella teoria femminista a partire dagli anni '70. Il femminismo di seconda generazione ha indagato sul costruito di identità femminile cercando di rispondere alla domanda basilare su cui tutta la sua pratica discorsiva poggia: "chi o cosa è una donna?"²⁶³ arrivando a postulare l'inesistenza del soggetto femminile, inteso come categoria concettuale:

Ovvero il paradosso di un essere che è allo stesso tempo assente e prigioniero nel discorso di cui continuamente si discute pur rimanendo, esso, di per sé, non esprimibile; un essere spettacolarmente esibito eppure non rappresentato o addirittura irrepresentabile [...] un essere a cui esistenza e specificità vengono a un tempo affermate e negate, messe in dubbio e controllate²⁶⁴

In un successivo momento di riflessione e auto-riflessione, la critica femminista ha affrontato tale paradosso in maniera diretta:

Poiché se la costituzione del soggetto sociale dipende dal nesso linguaggio/soggettività/ coscienza- se, in altre parole, ciò che è personale è politico, dato che il politico diventa personale attraverso i suoi effetti soggettivi nell'esperienza del soggetto- allora l'ambito del sapere femminista, l'oggetto teorico, il metodo critico e le modalità di conoscenza che vogliamo rivendicare come femministi, sono essi stessi intrappolati nel paradosso donna. Sono, cioè, esclusi dal discorso teorico ufficiale e tuttavia imprigionati al suo interno²⁶⁵

Il soggetto della coscienza femminile, dice De Lauretis, è al centro di un perpetuo processo di rinegoziazione continua e di ricollocazione; il soggetto femminile quindi non è mai unitario, incasellabile, ma occupa posizioni di volta in volta differenti, attraversato da pratiche discorsive spesso in contraddizione tra loro.

Un pensiero che appartiene anche alla speculazione di Monique Wittig che, seguendo De Beauvoir e McKinnon, ritiene che le donne non siano un gruppo naturale ma piuttosto una classe sociale il cui interesse comune è una storia condivisa di oppressione, tema molto presente nella critica femminista negli anni '80²⁶⁶.

²⁶³ Teresa De Lauretis, "Nuovi soggetti eccentrici", Feltrinelli, Milano, 1999, in Eleonora Missana (a cura di) *Donne si diventa. Antologia del pensiero femminista*, p. 116.

²⁶⁴ *Ivi*.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 117.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 122.

Per Wittig esistono due strade percorribili per la teoria femminista: da una parte si ritornerebbe al già citato paradosso della donna; dall'altra alla sparizione delle donne in quanto donne e in quanto classe sociale, facendo posto ad una società "lesbica":

Il suggerimento le viene dalla presenza nel mondo di oggi di una società lesbica che, per quanto marginale funziona per certi versi autonomamente dall'istituzione eterosessuale. Poiché, sostiene Wittig, le lesbiche non sono donne: - il rifiuto di diventare (o rimanere) eterosessuali [...] Per una lesbica questo va oltre il rifiuto del ruolo di donna. E' il rifiuto del potere economico, ideologico e politico dell'uomo²⁶⁷

Per Monique Wittig in tal senso il fine ultimo del femminismo è il superamento del concetto stesso di donna. La lotta contro gli apparati ideologici e le istituzioni socio-economiche dell'oppressione delle donne consiste nel rifiutare i termini del contratto eterosessuale, non solo nella pratica del vivere ma anche nella pratica del conoscere; consiste dunque nel concepire con termini nuovi le categorie del genere, uno di questi termini è "lesbica", un termine di difficile comprensione perché estraneo al sistema concettuale basato sull'eterosessualità:

Il termine lesbica dimostra di essere straordinariamente resistente alle procedure standard di analisi semantica, perché le lesbiche non sono contemplate dallo schema concettuale dominante. Così come sono assenti dal lessico ufficiale della lingua inglese²⁶⁸

Come appare evidente, le teorie di Wittig e De Lauretis puntano a creare un'alternativa concettuale alla grammatica dell'eterosessualità, intesa come sistema di valori opprimenti per la donna, sfruttando il concetto di lesbica.

Va rilevato tuttavia come anche nell'ambito fluido degli studi femministi e *queer* esista una sorta di ostracismo e segregazione culturale. Spesso le lesbiche sono state rappresentate in termini imitazione, di secondarietà negli ambienti omosessuali²⁶⁹.

Da un punto di vista politico, con l'emergere del movimento gay negli anni '60, culminato con i moti di Stonewall del 1969, molte donne omosessuali, che per motivi di brevità da ora chiameremo convenzionalmente lesbiche, hanno iniziato un complesso processo di riflessione riguardo il loro posizionamento politico all'interno della comunità LGBT, mettendo sotto la lente in particolare l'esclusione dai "circoli ufficiali" del movimento omosessuale e per estensione sulla stessa natura del lesbismo:

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 124.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 127.

²⁶⁹ Cfr. Annamaria Jagose, "Debating Definitions: The Lesbian in Feminist Studies and Queer Studies" in Jodie Medd (ed) *The Cambridge Companion to Lesbian Modernism*, Cambridge University Press, New York, 2015, p. 33.

Informed by different feminists perspective- most notably, black women and women of colour, liberal, radical and social feminisms- there was lively and cross referencing critical debate across the early 1980s about what constitutes lesbianism and how it should most efficaciously be defined²⁷⁰

Negli anni '80, quindi, prima delle teorie di Teresa De Lauretis, nel mondo anglosassone si apre una discussione molto profonda sul concetto di lesbismo. Al centro del dibattito si pone la figura di Adrienne Rich.

Rich, nel celebre saggio *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* afferma che il lesbismo non costituisce un fenomeno marginale all'interno della teoria *queer* ma va bensì interpretato come un fatto centrale per la speculazione femminista, dal momento che l'eterosessualità va considerata come un'istituzione culturale e politica, un regime economico imposto alla donna, sebbene omosessuale, retto da forze economiche, psicologiche e storiche²⁷¹.

La "rivoluzione copernicana" in campo epistemologico operata da Rich consiste nell'introduzione del concetto di "continuum lesbico", un periodo della vita del soggetto femminile caratterizzato dalla presenza di un'attitudine o di un comportamento "lesbici". Per Rich il *lesbian continuum* rappresenta la vera essenza della sorellanza femminile, un *hortus conclusus* che esclude la presenza inquinante del maschio e del patriarcato.

Parte della critica ha ritenuto problematiche le teorie di Adrienne Rich dal momento che la filosofa tende a desessualizzare completamente il concetto stesso di lesbismo e i rapporti tra donne, ponendosi in tal modo in antitesi con una sotto-cultura lesbica, molto significativa durante gli anni '80, che conferiva alla sessualità, intesa come pratica, un ruolo di rilievo.

Come Rich anche Gayle Rubin ha perseguito negli anni l'idea di un lesbismo desessualizzato, ritenendo che il femminismo fosse incentrato sulla teoria dell'oppressione di genere. Rubin, dunque, ritiene che considerare la teoria femminista il fulcro della discussione sul lesbismo sia un errore, sottolineando inoltre come le pratiche discorsive riguardo le "sessualità fuori canone" non fossero inquadrare in un dibattito sufficientemente organico in materia di sessualità:

If Rich situated lesbianism definitionally at the heart of gender- I perceive the lesbian experience as being, like motherhood, a profoundly female experience- [...] Rubin's *Thinking of Sex* argued that contemporary debates about the socio-ethical valence of various minority erotic practices took place in the absence of a coherent and intelligent body of radical work about sex²⁷²

²⁷⁰ *Ivi.*

²⁷¹ *Ibidem*, p.34.

²⁷² *Ivi.*

Altre due figure cruciali che hanno contribuito tra gli anni '90 e gli anni 2000 al complesso dibattito sul genere e sul soggetto lesbico nel mondo anglosassone sono state Eve Kosofsky Segdwick e Judith Butler.

Segdwick in *Epistemology of the Closet*, testo fondamentale per la *queer theory* pubblicato nel 1990 e rivisto nel 2008, ritiene che genere e sessualità siano due fenomeni da leggersi in relazione l'uno all'altro ma che non siano da considerarsi esattamente la stessa cosa.

In particolare, Segdwick, all'interno della teoria *queer*, individua un binarismo tra una sessualità gay e una sessualità lesbica, facendo un sunto delle posizioni principali emerse negli anni '70 e '80:

Women who loved women were seen as *more* female, men who loved men as quite possibly more male, than those desire crossed boundaries of gender. The axis of sexuality, in this view was not only coextensive with the axis of gender but expressive of its most heightened essence: "Feminism is the theory, lesbianism is the practice"[...] Insofar as lesbian object-choice was viewed as epitomizing a specificity of female experience and resistance, insofar as symmetrically opposed understanding of gay male object-choice also obtained, and insofar also as feminism necessarily posited male and female experiences as different and opposed [...] Since the late 1970s, however, there have emerged a variety of challenges to this understanding of how lesbian and gay male desires and identities might be mapped against each-other. Each challenge has led to a refreshed sense that lesbians and gay men may share important though contested aspects of one another's histories²⁷³

Segdwick poi si sofferma su una questione centrale della critica su quella che potremmo definire come l'identità lesbica, ovvero la dialettica interna al mondo lesbico sulla pornografia, il cross-genderismo, e il *role playing*:

These challenges have emerged from the 'sex wars' within feminism over pornography and s/m, which seemed to many pro-sex feminists to expose a devastating continuity between a certain, therefore privileged feminist understanding of a resistant female identity, on the one hand, and on the other the most repressive nineteenth-century bourgeois construction of a sphere of pure femininity. Such challenges merged as well from the reclamation and relegitimation of a courageous history of lesbian-trans gender role-playing and identification²⁷⁴

Le teorie di Segdwick, come abbiamo potuto osservare, si soffermano in maniera particolare sul concetto di "sex war" e su una dialettica dei generi che costituisce uno dei punti cardine della teoria critica sul lesbismo e sull'omosessualità e che appare di grande rilievo per la riflessione femminista stessa.

Questo punto di vista, legato alla dimensione della differenza di genere, accomuna negli anni '80 e nei primi anni '90 le studiose che abbiamo fin qui citato; la concezione di "eccentricità" del

²⁷³ Eve Kosofsky Segdwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1990, pp. 36-37.

²⁷⁴ *Ivi.*

soggetto femminile, il tentativo di abbattere la barriera della gabbia normativa dell'eterosessualità proposto da Monique Wittig in maniera particolare, non mettono in discussione *in toto* la nozione di genere sessuale, seppur nelle sue varianti concettuali di dato culturale, o di dato culturalmente imposto.

In tale ottica appare di portata rivoluzionaria il pensiero di Judith Butler, sviluppatosi a partire dagli anni '90 fino a tempi recentissimi.

Uno dei costrutti cardine su cui si regge l'impianto filosofico di Butler, se non il più importante, è il concetto di genere come *performance*.

Come dicevamo, fino all'irrompere delle teorie della studiosa raramente si è andati oltre il concetto di genere come uno stato, oggetto di rinegoziazioni, di rimodulazioni ma sempre incardinato come un fatto imprescindibile o comunque difficilmente scalfibile.

Butler invece rende più profondo il solco tracciato da Wittig mettendo non in discussione il concetto di donna ma quello di genere nella sua interezza: per la filosofa il genere viene creato di volta in volta, non è dato²⁷⁵:

Butler theorised gender as performative as something that people do, or more accurately that is done , rather than as something that people have or are [...]. The things that we typically treat as outward expressions of our inner gender identity [...] are actually how gender is done²⁷⁶

E' indubbio che le posizioni di Judith Butler abbiano suscitato all'interno della riflessione sul femminismo e sul genere.

Rosi Braidotti, ad esempio, durante una celebre intervista/dialogo concessa proprio a Butler e in altri saggi, tra cui il celebre *Soggetto Nomade*, si oppone alla tendenza, secondo lei molto in voga nel dibattito sul genere, da un lato a de-politicizzare il pensiero femminista, votandolo al materialismo, e dall'altro a tramutare il "nomadismo" dell'identità di genere verso un costrutto, un'argomentazione a favore di una cultura "post-genere" che supera il costrutto della differenza di genere a favore di una "nuova soggettività sessualmente indifferenziata", un modo troppo sbrigativo di affrontare la questione secondo la filosofa.²⁷⁷

Dopo aver fatto una breve disamina di alcune tra le maggiori posizioni che hanno contribuito ad una riflessione sul concetto di lesbismo nelle pratiche discorsive della seconda metà del '900, specialmente in ambito anglosassone, è opportuno dare risalto ad un aspetto fondamentale della riflessione sulla *queerness* e sull'omosessualità femminile ovvero ai risvolti psicologici e pedagogici legati alla questione.

²⁷⁵ Cfr. Olivia Guaraldo, *La disfatta del gender e la questione dell'umano*, Mimesis, Milano, 2014, p.12.

²⁷⁶ Victoria Clark, Sonja J.Ellis, Elizabeth Peel, Damien W. Riggs, *Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Queer Psychology. An Introduction.*, Cambridge University Press, London, 2010, p. 41.

²⁷⁷ Sul "nomadismo" del soggetto femminile teorizzato da Braidotti, si è discusso già nel capitolo [3].

Molto si è scritto negli anni riguardo al *coté* filosofico e culturale del lesbismo e della *queerness* in generale, come abbiamo osservato; relativamente poco sulle sfumature psicanalitiche del fenomeno.

A questo si aggiunge anche il relativo stato di “segregazione culturale” a cui la *queer psychology* e una scienza della formazione orientata verso soggetti omosessuali, in particolare le lesbiche, sono state relegate da filoni scientifici più *mainstream*.

La psicoanalisi *queer* si sviluppa come branca secondaria degli studi psicologici ufficiali negli Stati Uniti a partire dagli anni '70, chiamandosi inizialmente psicologia “gay affirmative”. Lo scopo principale di questa nuova scienza era il superamento dell’idea, radicata nel pensiero occidentale fin dalla nascita della sessuologia nell’800²⁷⁸, che l’omosessualità fosse una condizione patologica, una perversione della psiche.

In secondo luogo, fino all’avvento della “LGBT psychology”, definizione usata oggi, la psicologia e la psicoanalisi hanno assunto una postura tendenzialmente settaria nell’occuparsi esclusivamente di soggetti eterosessuali e bianchi, trascurando realtà umane socialmente ed economicamente meno “rilevanti” come le persone omosessuali, trans e appartenenti ad altre etnie.

Questo implica ad esempio che ci sia stata una visione parziale e distorta negli ambienti psicoanalitici riguardo tematiche come la maternità, ritenuta materia di analisi solamente se riguardante donne eterosessuali:

For example, most research on mothers is based on heterosexual mothers, and prejudice against LGBTQ people is given scant attention in social psychological research on prejudice. LGBTQ psychologists believe that if psychology is to be a true “psychology of people”, then it must examine the experiences of all people and to be open to the ways in which people’s lives differ²⁷⁹

Molto spesso si è partiti dal presupposto che le persone omosessuali, specialmente le donne, non potessero ambire alla maternità o che le problematiche relazionali ed emotive da loro attraversate fossero in un certo qual modo dissimili da quelle affrontate da altre donne, in altri casi la psicologia “*mainstream*” ha invece ignorato la specificità delle persone omosessuali. Come osserva Coyle:

mainstream psychology- dealing with staple topics such as education, work and leisure, lifespan development, parenting, health and so on- simply ignored lesbians and gay men altogether, as though lesbians and gay men never attended school, didn’t have jobs or leisure activities, didn’t grow up or grow old, never had children, never got ill and so on²⁸⁰

²⁷⁸ Cfr. [5.2], *passim* del presente capitolo, dello sviluppo primo novecentesco della *sexology* si è discusso già nel capitolo [1].

²⁷⁹ Victoria Clark et al, *op.cit.*, p. 4.

²⁸⁰ Adrian Coyle and Sue Wilkinson “Social psychological perspectives on lesbian and gay issues in Europe: the state of Art” in *Journal of Community and Applied Social Psychology*; 12, n.3, 2002, p.147.

Altra tematica generalmente poco sviluppata è quella della formazione del soggetto omosessuale all'interno del contesto familiare e il tema dei rapporti tra genitori e figli.

Da un punto di vista pedagogico e psicologico, numerosi studi si sono concentrati nel corso degli anni sulla genitorialità omosessuale, la cosiddetta omogenitorialità, ed in particolare sull'esperienza delle madri lesbiche appartenenti alla borghesia bianca e occidentale²⁸¹ ma relativamente poco si è detto sulle dinamiche che si innescano tra una madre o un padre eterosessuale e una figlia o un figlio omosessuale; un nodo tematico che appare marginale anche se si considera la sessuologia storica, incentrata maggiormente sulla classificazione dei “generi sessuali” e sul desiderio sessuale.

Da questo punto di vista, come abbiamo già accennato all'inizio di questo paragrafo, la letteratura ha il potere di colmare delle lacune presenti nelle altre scienze umane, sebbene essa non possa certo considerarsi una scienza o una disciplina speculativa nell'accezione che si è soliti dare.

Come si osserverà in maniera approfondita nel paragrafo successivo, *The Well of Loneliness* (1928), della scrittrice lesbica Radclyffe Hall, esplora, anticipandole di decenni, le tematiche di cui abbiamo discusso finora ponendosi, per volontà della stessa autrice, come una sorta di testo divulgativo sul lesbismo, una guida per tutti coloro che non avevano accesso alle teorie sessuologiche in voga in quegli anni; Hall dunque costruisce un romanzo di formazione femminile incentrato su una donna omosessuale nel quale si addensano diverse tematiche concernenti la sfera dell'omosessualità femminile nei secondi anni '20 e i grandi temi della formazione del soggetto femminile.

Secondo la lettura del romanzo che viene proposta nelle pagine successive, nello sviluppo di Stephen Gordon (protagonista della storia), sono di cruciale importanza le figure genitoriali ed in particolare il rapporto di amore/odio con la madre.

Una delle grandi peculiarità di questo romanzo all'interno della nostra analisi delle rappresentazioni del materno nella letteratura femminile, è il fatto di mettere in campo la difficile relazione tra una madre tardo-vittoriana e una figlia omosessuale, un “soggetto eccentrico”; un nucleo tematico che si intreccia con questioni di natura culturale e storica, ampiamente rappresentate nel romanzo e che a loro volta risentono del posizionamento politico-ideologico di Hall.

²⁸¹Cfr. Jacqui Gabb, “Critical differentials: querying the incongruities within research on lesbian families”, in *Sexualities*, 7, n.2, 2004, pp. 167-182.

[5.2] Radclyffe Hall e la formazione della soggettività *queer*

[5.2.1] Una letteratura inglese dell'omosessualità?

Prima di entrare nel vivo dell'analisi dell'opera di Radclyffe Hall è utile fissare le coordinate di quella che potremmo definire una cultura letteraria della *queerness* in Inghilterra durante il periodo modernista.

E' interessante notare, da un punto di vista squisitamente critico, come nel corso degli anni molto sia stato scritto sull'omosessualità degli autori mentre relativamente poco sia stato fatto per fornire un inquadramento critico-teorico chiaro riguardo la definizione di "letteratura omosessuale":

The problem of the writer who publicly expresses private feelings, and, by implication, acts that are both taboo and sensational, is matched by the problem of the critic who must find appropriate words to describe and analyse homosexual art²⁸²

Il problema della classificazione coinvolge anche la distinzione tra una letteratura omosessuale maschile e una letteratura del lesbismo, che a sua volta ricade, se prodotta da donne omosessuali, nel canone della letteratura femminile. Ancora oggi il dibattito su questo punto rimane aperto e ricco di sfumature.

Da un punto di vista sia letterario che meta-letterario, la prima grande esplosione della questione omosessuale in Inghilterra si è avuta con i processi per "sodomia" istruiti contro Oscar Wilde.

E' un fatto noto che il drammaturgo fu condannato nel 1895 con l'accusa di aver "posato come sodomita" a seguito di una relazione doppiamente scandalosa con un uomo più giovane e di estrazione sociale superiore, Lord Alfred Douglas.

La particolarità dei processi, ben tre, che hanno portato Wilde ad una durissima condanna ai lavori forzati e all'incarcerazione, è stata la revisione, fatta dagli accusatori, di tutto il macro-testo wildiano alla ricerca di prove tangibili, nella sua scrittura, della "perversione" di cui era accusato. Tale aspetto della vicenda appare particolarmente interessante perché ci mostra come, secondo una logica persecutoria di una presunta amoralità, si pensi che le opere di un autore siano la testimonianza tangibile del suo orientamento, di come arte e vita debbano essere necessariamente considerate l'una il risultato, deteriore, dell'altra.

La vicenda che ha coinvolto Wilde ha radici molto profonde nella cultura tardo vittoriana della sessualità che unisce alla strenua difesa (apparente) dei *prisci mores* un'attitudine insieme persecutoria e morbosamente affascinata dalle sessualità "divergenti" e che vede in due figure in particolare, l'omosessuale e la new woman, i propri feticci²⁸³.

²⁸² Cfr. Jeffrey Meyers, *Homosexuality and Literature 1890-1930*, Athlone Press, London, 1977, p. 6.

²⁸³ Cfr. cap. [1], *passim*.

Nel tardo Ottocento inizia a svilupparsi in Europa un forte interesse per la sessualità a livello medico e rozzamente psicologico. E' a quest'epoca che viene fatta risalire l'origine della sessuologia come scienza.

Il termine "omosessuale", insieme al termine "eterosessuale", viene istituzionalizzato nel 1892 nell' Oxford Dictionary, come traduzione dei medesimi termini utilizzati da Krafft-Ebbing nel 1886 per *Psychopatia Sexualis* opera fondamentale per la cristallizzazione dei concetti di eterosessuale ed omosessuale non solo durante la tarda età vittoriana, ma per buona parte del '900²⁸⁴. L'opera di Krafft-Ebbing, medico austriaco, insieme agli scritti di Ulrichs, ha rappresentato un apripista per il moltiplicarsi delle teorie riguardo la dimensione sessuale di natura medico/psicanalitica di cui, in terra d'Albione, molte erano contenute in *Sexual Inversion*, saggio di Havelock Ellis del 1897 a cui dobbiamo le definizioni, pionieristiche a quei tempi, di "invertito" e "uraniano", termine di chiara matrice platonica. Come osserva ancora Foucault, le questioni dell'omosessualità e dell'"ermafroditismo", nella *fin de siècle*, suscitano da un lato l'interesse, a tratti morboso, della scienza e della cultura, dall'altro la persecuzione da parte dell'autorità giudiziaria; il processo a Wilde è stato emblematico dell'intento persecutorio della giustizia nei confronti della pratica dell'omosessualità. Come tuttavia ricorda Jeffrey Meyers, durante il celebre secondo processo, il drammaturgo, contro le accuse di depravazione mossegli curiosamente dal prostituto Charles Parker, che lo descriveva come un dissoluto, si difese ponendo l'accento sulla natura eminentemente spirituale più che carnale degli intercorsi omosessuali tra un uomo adulto ed un giovane, un tema che costituisce uno degli aspetti più rilevanti della narrazione sull'omosessualità, prima in ambito filosofico e, per estensione, letterario; basti pensare al riguardo alla produzione dei poeti Uraniani che hanno fondato la loro produzione eminentemente su questo risvolto pedagogico della pratica omosessuale²⁸⁵

La vicenda di Wilde ha assunto un grande valore storico perché capace di colpire nelle fondamenta la coscienza vittoriana, particolarmente interessata, se non ossessionata dai fatti dell'alcova.

Come afferma Foucault sui rapporti tra potere, oppressione e sessualità; durante l'età vittoriana la sessualità, più libera e aggressiva durante il '700, viene definitivamente imbrigliata nelle maglie della riproduzione:

[...] Accuratamente rinchiusa mette casa. La famiglia coniugale la confisca e l'assorbe tutta nella serietà della funzione riproduttiva. Intorno al sesso si fa silenzio. La coppia, legittima e procreatrice, detta legge [...]. Nello spazio sociale, come nel cuore di ogni casa, esiste un solo luogo di sessualità riconosciuta, ma elitario e fecondo: la camera dei genitori²⁸⁶

²⁸⁴Cfr .Joseph Bristow, *Sexuality*, Routledge, London and New York, 2011, p.3.

²⁸⁵Cfr . Jeffrey Meyers, *Homosexuality and Literature*, p. 4.

²⁸⁶ Michel Foucault, *la volontà di sapere. Storia della sessualità 1* , Milano, Feltrinelli, 2017, p. 9.

Tutto ciò che non concerne la riproduzione viene perseguito culturalmente e anche, come abbiamo visto, giudiziariamente.

Vi è una ragione storico-politica alla base della volontà censoria nei confronti dell'omosessualità fino alle prime decadi del '900 che coinvolge in parte anche le *new women*²⁸⁷. Omosessuali e *new women* costituiscono un pericolo per le idee di vigore e unità nazionale indispensabili per la tenuta dell'impero. I Vittoriani e gli Edoardiani, poi, avevano una vera mania per la retorica della famiglia.

Come scrive ancora Foucault:

A questo sistema centrato sul matrimonio legittimo l'esplosione discorsiva del XVIII e XIX secolo ha fatto subire due modificazioni. Innanzitutto un movimento centrifugo rispetto alla monogamia eterosessuale [...]. La coppia legittima, con la sua sessualità regolare, ha diritto ad una maggiore discrezione. [...] al contrario quel che si interroga è la sessualità infantile, quella dei pazzi e dei criminali; è il piacere di coloro che non amano l'altro sesso; sono le fantasticherie, le ossessioni²⁸⁸

Come osserva Michele Stanco, in un contesto culturale e politico con tali caratteristiche:

Viene considerato contro natura in quanto basato su un uso alternativo [...] di organi deputati a svolgere una funzione riproduttiva. Così, la constatazione della non utilità biologica del comportamento omosessuale si è tradotta in una parallela censura etica e/o religiosa²⁸⁹

Queste dinamiche, come abbiamo anticipato, vengono tradotte con linguaggio diverso nella letteratura ed in particolare dalla narrativa. Il tema dell'omosessualità maschile nella letteratura inglese ha goduto di una fortuna costante, a partire dai sonetti scespiriani incentrati sulla figura del *fair youth* per poi conoscere durante la prima metà del '900 una fase di forte vitalismo. Da un punto di vista narrativo di grande rilievo appare l'opera di E.M Forster.

Forster parla apertamente di omosessualità maschile in *Maurice*, romanzo scritto nel 1914 e pubblicato postumo nel 1971.

In *Maurice*, come osserva Raffaella Antinucci²⁹⁰, Forster costruisce da una parte una storia di formazione incentrata su un soggetto omosessuale nel primo '900 e dall'altra mette in campo la rappresentazione dei modelli culturali ed educativi della Oxford di quegli anni. Da un lato vediamo la borghesia e la *englishness*, dall'altro la spiritualità e l'amore per l'Ellenismo, molto in voga in quegli anni e associate alla cultura *queer* primo novecentesca.

²⁸⁷ Cfr cap. [1], *passim*.

²⁸⁸ Cfr. M. Foucault, *la volontà di sapere*, p. 38.

²⁸⁹ Michele Stanco, "Omosessualità e gravidanza poetica. Figure dell'amore platonico da Shakespeare a Forster" in S. Manferlotti (ed) *La retorica dell'eros. Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*. Carocci, Roma, 2009, p. 39.

²⁹⁰ Cfr. Raffaella Antinucci "A Novel Without Antecedents. Homosexuality and New Masculinities in E.M. Forster's *Maurice*" in M. Agovino (a cura di) *Uguaglianza, discriminazioni e identità di genere tra lingue, dati e rappresentazioni*, Aracne, Roma, 2019, pp. 81-83.

Maurice rappresenta il frutto di un modello educativo borghese restando ancorato per tutta la prima parte del romanzo ad un tipo di virilità a tratti conservatrice, domestica, per poi mutare pelle a seguito del suo incontro con Alec, uomo naturale ed espressione di un'omosessualità fortemente mascolina, rude; Alec è un “manly homosexual”, legato non al mondo dell'educazione borghese ma alle leggi della natura e che riconnette Maurice al suo vero sé.

Quanto a Clive, personaggio fondamentale nel percorso di crescita di Maurice, egli è l'incarnazione dell'amore intellettuale, disincarnato, emblema del successo dell'Ellenismo liberale della Oxford del primo '900 che promulgava una didattica nuova, svincolata dal materialismo industriale e che vedeva in una nuova idea di mascolinità uno dei suoi elementi cardine. Attraverso anche una forte relazione tra allievo e docente, che diventava comunione di anime oltre che di intelletti, si promuoveva l'idea di una mascolinità non guerriera ma pacifica; lo studio dell'Ellenismo era utilizzato come un linguaggio di rinnovamento sociale ed era sostenuto fin dalla seconda metà dell''800 dai massimi esponenti della corrente liberale i quali ritenevano che l'idea di una virilità guerrafondaia fosse ormai fuori sincrono con la situazione dell'Impero e con il posizionamento internazionale della Gran Bretagna²⁹¹.

Queste tensioni sono alla base di *Maurice* ma sono presenti, in maniera velata in altre opere dello stesso autore tra le quali spiccano *The History of a Panic* (1910) e romanzi definiti come “minori” come *The Longest Journey* (1907) o il celeberrimo *A Room with a View* (1906). Forte in tal senso è la figura di Edward Carpenter, probabile ispiratore della figura di Maurice.

Interessante è il fatto che Forster decida di dare al romanzo un lieto fine, nell'accezione borghese del termine, facendo sì che Maurice ed Alec possano formare una nuova famiglia ed essere felici; un fatto ritenuto improbabile per la cultura dell'epoca (e tristemente anche per la cultura odierna, molto spesso) dal momento che omosessualità e famiglia erano ritenute inconciliabili, così come omosessualità e felicità.²⁹²

Infelice ad esempio è il destino riservato a Stephen Gordon e Mary Llewelyn, protagoniste di *The Well of Loneliness* di Radclyffe Hall.

²⁹¹ Cfr Linda Dowling, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1994, pp. 33-36.

²⁹² Cfr. Raffaella Antinucci, “A Novel Without Antecedents”, pp. 81-83.

[5.3] Dinamiche familiari e formazione femminile in *The Well of Loneliness*

La prima osservazione di metodo che va necessariamente fatta riguardo questo romanzo di Radclyffe Hall, il primo scritto dall'autrice incentrato sulla tematica omosessuale, è il posizionamento all'interno di un virtuale canone della letteratura lesbica.

Fino al 1928, anno di pubblicazione di *The Well*, il “gossip giornalistico” su donne che vivevano relazioni sentimentali con altre donne era piuttosto diffuso e non necessariamente veniva associato alla sfera sessuale o presentato in maniera allusiva o salace²⁹³.

Un atteggiamento apparentemente più benevolo rispetto a quello utilizzato nei confronti delle relazioni tra uomini, che, come abbiamo visto, venivano perseguite per legge (bisognerà aspettare gli anni '70 e l'avvento dell'amministrazione Thatcher affinché l'omosessualità maschile fosse depenalizzata nel Regno Unito).

Tale fenomeno si spiega con il fatto che in una cultura fortemente influenzata da una visione patriarcale, come poteva essere quella inglese fino al periodo tra le due guerre, la sessualità femminile veniva considerata inammissibile, al punto da non essere considerata reale; sintomatico di questo è il fatto che il lesbismo non era oggetto di sanzioni penali a differenza dell'omosessualità maschile, o per meglio dire dei “comportamenti omosessuali” maschili. Questo ha comportato uno svilupparsi di una cultura lesbica in Inghilterra molto tardivo. In tale contesto culturale la pubblicazione di *The Well of Loneliness* ha avuto un ruolo “politico” cruciale per dare un'accelerazione allo sviluppo di una pratica discorsiva legata all'omosessualità femminile. È stato soprattutto il processo per oscenità istruito contro il romanzo a sollevare un velo sulla questione della sessualità saffica, dal momento che, per la prima volta in un romanzo, si è iniziato a parlare di rapporti carnali tra donne:

In the months and years following the publication of Radclyffe Hall's novel [...], and the extensive press coverage of the subsequent obscenity trial, the possibility of reading the affection of a woman [...] for her companion as 'innocent'- or nonsexual- would become more difficult to sustain. Recent feminist historians regarding *The Well*, with its insistent demand for social tolerance of lesbianism as pivotal [...]. Since lesbianism- unlike male homosexuality- was never outlawed in Britain, a lesbian subculture developed more slowly and less visibly than a gay male subculture²⁹⁴

Prima della pubblicazione del romanzo di Hall, le relazioni tra donne in seno alla narrativa femminile inglese e alla narrativa americana apparivano come la rappresentazione di una “amicizia particolare” o di una sorellanza tra donne tesa ad escludere la presenza inquinante dell'uomo, concezione figlia di un femminismo degli albori; un “continuum lesbico” *ante litteram* di cui

²⁹³ Cfr. Laura Doan, *Fashioning Sapphism. The Origins of a Modern English Lesbian Culture*, Columbia University Press, New York, 2001, p. 11.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 12.

romanzi come *On the Threshhold* (1895) di Isabella Ford e *Herland* (1913) di Charlotte Perkins Gilman sono un esempio.

In Gilman abbiamo la rappresentazione di un mondo utopico formato da sole donne e ripopolato attraverso una partenogenesi femminile, donne che generano altre donne senza contatti con l'uomo:

As far as they reached the age of twenty-five they began bearing. Each of them, like her mother, bore five daughters. Presently there were twenty-five New Women, Mothers in their own right, and the whole spirit of the country changed from mourning and mere courageous resignation to proud joy²⁹⁵

La scrittrice non mette in scena una narrazione sul soggetto lesbico, ponendo il tema della maternità al centro del discorso, facendone una qualità tipicamente femminile che tuttavia viene usato come arma per escludere la mascolinità dalla scena.

Come abbiamo osservato nei capitoli precedenti, in linea con l'avvento del Modernismo letterario, gli sconvolgimenti portati dalla Grande Guerra hanno accelerato il processo di "riscrittura" dei rapporti familiari in seno alla borghesia inglese, iniziato già alla fine del secolo precedente, e ha contestualmente portato ad una nuova consapevolezza femminile, con il rafforzarsi delle istanze femministe. Queste nuove consapevolezze sul ruolo sociale della donna non hanno tuttavia condotto ad una vera cultura della sessualità femminile.

E' indubbio che questo abbia lasciato un segno molto marcato sulla formazione di una coscienza letteraria del lesbismo. Autrici come Hall e Djuna Barnes si sono trovate in un certo modo, per dirla con Woolf, alla ricerca infruttuosa di madri (letterarie) cui fare riferimento:

Feminism's silence on the subject of female sexuality at the fin de siècle arguably had a detrimental effect on the so called second generation of women writers in the 1920s and 1930s whose recourse to the theories of sexual inversion [...] limited what they could say about same sex love between women.²⁹⁶

Come abbiamo anticipato, la tematica della maternità, si lega a doppio filo con il problema della formazione del soggetto femminile ed è resa più gravido di implicazioni, culturali, psicoanalitiche e pedagogiche, oltre che ovviamente letterarie, rispetto ad una narrazione incentrata su un soggetto eterosessuale.

Una delle testimonianze in tal senso meglio riuscite nella letteratura lesbica modernista in inglese è *Spleen* (1930) di Olive Moore, romanzo ingiustamente poco considerato dalla critica. *Spleen* pone al centro della vicenda narrata il tema della procreazione che viene letto in due modi.

In prima istanza, la protagonista Ruth incontra Joan Agnew, *new woman* lesbica che mette la protagonista dinanzi alla figura scomoda di una donna che, in maniera inusuale per la borghesia di

²⁹⁵ Charlotte Perkins Gilman, *Herland*, La vita felice, Milano, 2015, p. 192.

²⁹⁶ Sally Ledger, *The New Woman*, Manchester University Press, Manchester, p. 142.

quegli anni, all'idea di una vita familiare e di madre oppone uno strenuo rifiuto; un fatto che mette profondamente in crisi Ruth.

Scopriamo poi che la protagonista stessa prova un senso di repulsione per un figlio deforme, la cui "anormalità", insieme alla impossibilità di amarlo, lei attribuisce in maniera più o meno conscia alla propria omosessualità repressa.²⁹⁷

Da un punto di vista letterario, l'idea di un romanzo di famiglia con protagoniste lesbiche, così come abbiamo visto per *Maurice*, era molto difficile da digerire per il pubblico e per la critica degli anni '20.

Il grande motore del processo per amoralità contro il romanzo di Hall era proprio l'idea, inaccettabile, che si potesse dipingere una donna lesbica né come una perversa, né come una figura disincarnata, ma come un soggetto animato da ambizioni familiari e matrimoniali; una figlia che cerca il proprio posto nel cuore della madre e un'amante. Tali concezioni hanno fornito, nel caso di Hall, la miccia per un caso di "panico morale" contro un fenomeno, quello del lesbismo, che avrebbe potuto nuocere all'ordine sociale. La "colpa" di questo avanzare della coscienza lesbica, secondo l'editorialista Douglas e gli altri detrattori di Hall, sarebbe attribuibile allo scardinamento dei ruoli familiari e di genere avvenuto dopo la prima guerra mondiale, ascrivibile, secondo la vulgata di quegli anni, in buona parte al femminismo:

Some so-called experts attributed the increase of lesbianism to the changes in and strains of the modern world: feminism and the women's movement had worked to masculinise women, while female independence meant independence from men and the restrictions of marriage. The First World War had brought even more opportunities for female intrusion into the masculine sphere, especially for middle-class women, especially among professionals in medicine, that lesbianism had [...] been on the increase of late years²⁹⁸

Altro punto ritenuto amorale nel romanzo di Hall era il fatto che ci fossero, seppur velatissimi, dei riferimenti alla sessualità femminile, oltre che alla sessualità lesbica; un concetto scandaloso e di grande disturbo per la sensibilità post-vittoriana:

What caused offence was the subject matter of female homosexuality or inversion as it was called at the time, and possibly worse the hint at female orgasm, at a time when women- even those respectably married were meant to barely experience physical desire unless they were bad women²⁹⁹

Tutti questi elementi formano le basi su cui poggia il *plot* di *The Well of Loneliness*. Tutto si lega principalmente a due nodi tematici fondamentali correlati ovvero il tema della crescita, artistica e

²⁹⁷ Cfr. L. Doan, "Introduction" in L. Doan, J. Garrity (ed) *Sapphic Modernities. Sexuality, Women and National Culture*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2006, pp. 7-20.

²⁹⁸ L. Doan, *Fashioning Sapphism*. cit, p. 2.

²⁹⁹ Cfr. Maureen Duffy, "Introduction" in R. Hall *The Well of Loneliness*, Penguin, London, 2015, p. 10.

umana del personaggio e il tema dei rapporti familiari e della maternità, vissuta sia come figlia, sia in maniera “attiva” come individuo che aspira ad essere parte del consesso borghese.

La storia, come nel romanzo di formazione dickensiano, inizia *ante rem*, prima ancora che la protagonista nasca.

Fin dalle prime battute apprendiamo come i genitori di Stephen, Sir Philip e Lady Anna, desiderassero un maschio. Un desiderio così forte che l’idea stessa che lady Anna possa aver concepito una femmina sembra impossibile:

[...] It never seemed to cross his mind for a moment that Anna might very well give him a daughter; he saw her only as a mother of sons [...]. He christened the unborn infant Stephen³⁰⁰

Sir Philip appartiene alla facoltosa alla aristocrazia rurale che fonda sulla trasmissione dei beni, del nome e sul concetto di ereditarietà tutto il proprio essere. Stephen non viene semplicemente agognata come un figlio di sesso maschile, “deve” essere un maschio, in grado di ereditare il titolo, il nome e la terra, una terra da popolare di altri figli maschi in grado di ereditare a loro volta il nome e il titolo.

Sir Philip never knew how much he longed for a son until, some ten years after marriage, his wife conceived a child; then he knew that this thing meant complete fulfilment, the fulfilment for which they both had been waiting. When she told him, he could not find words for expression

(*TWL*, p. 4)

Il nome stesso, Stephen, nome maschile, è il risultato di un condizionamento familiare e culturale fortissimo; secondo una logica “etero-normativa” a Stephen, nata donna, viene imposto un nome maschile, quasi a renderla un surrogato di un figlio maschio.

Questo ci riporta alle teorie di Monique Wittig secondo le quali la donna lesbica è soggetta alle leggi dell’eteronormatività patriarcale. Per De Lauretis, invece, la specificità della donna viene contemporaneamente negata e controllata da un sistema di pensiero dominante a trazione maschile ed eterosessuale. In tale processo di negazione viene coinvolta anche la madre di Stephen, lady Anna:

Listening to him, Anna also grew convinced; his certainty wore down her vague misgivings [...] But – Man proposes, God disposes- , and so it happened that on Christmas eve, Anna Gordon was delivered of a daughter

(*TWL*, p.5)

³⁰⁰ Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness*, Penguin, London, 2015, p. 3, ed.or, The Hogarth Press, Richmond, 1928, da questo punto in avanti le citazioni dal testo saranno indicate tra parentesi (e.g. *TWL*, p.4).

La nascita di una figlia è una delusione cocente per lady Anna la quale, fin da subito, inizia ad avere un rapporto controverso con sua figlia, non riuscendo ad instaurare un legame vero e proprio con lei, indispensabile per la crescita di quest'ultima che a sua volta prova un forte senso di inadeguatezza:

Her eyes would look cold, though her voice might be gentle, and her hand, when it fondled would be tentative, unwilling. The hand would be making an effort to fondle, and Stephen would be conscious of that effort. Then looking up at the calm, lovely face, Stephen would be filled with a sudden contrition, with a sudden deep sense of her own shortcomings. She would long to blurt all this out to her mother, yet would stand there tongue-tied, saying nothing at all

(*TWL*, p. 7)

Questo rapporto venato di senso di colpa ha origine dalla nascita stessa di Stephen, il cui stigma è essere nata donna anziché uomo:

Anna Gordon held her child to her breast, but she grieved while it drank, because of her man who had longed so much for a son. And seeing her grief, sir Philip hid his chagrin, and he fondled the baby and examined its fingers.

-What a hand! - he would say. -Why, it's actually got nails on all its ten fingers: little, perfect, pink nails!- Then Anna would dry her eyes and caress it, kissing the tiny hand. He insisted on calling the infant Stephen, nay more, he would have it baptized by that name [...]. Anna felt doubtful, but Sir Philip was stubborn, as he could be at times over whims.

(*TWL*, p. 5)

Questo passaggio appare particolarmente rilevante per dimostrare quanto abbiamo finora affermato. Stephen è paradossalmente oggetto di pressioni e di una forma di negazione della sua identità di donna fin dalla culla, considerata l'insistenza del padre nel volerle imporre un nome maschile, e di una forma di incasellamento culturale, prodotto di una cultura patriarcale.

Da un punto di vista psicologico, già in questa primissima fase dello sviluppo di Stephen Gordon si intravede *in nuce* il controverso rapporto con la figura materna che rappresenta l'ossatura di tutta la vicenda umana del personaggio nonché la struttura narrativa dell'opera.

Stephen bambina, dal canto suo, nutre un senso di venerazione per la bellezza della madre, un amore che trova come risposta da parte di Anna Gordon un antagonismo, una repulsione nei confronti della figlia poco più che neonata:

Stephen, acutely responsive to beauty, would be dimly longing to find expression for a feeling almost amounting to worship, that her mother's face had awakened. But Anna, looking gravely at her daughter [...] would be filled with a sudden antagonism that came very near to anger [...]. She would awake at night and ponder this thing [...] accusing herself of hardness of spirit, of being an unnatural mother

(*TWL*, pp. 7-8)

Quanto emerge dal brano citato offre spunti interessanti da un punto di vista sia culturale che psicoanalitico.

Da un lato abbiamo Stephen che vede nel viso della madre, nella sua bellezza, la fonte di una gioia inesprimibile e di un'identificazione del tutto naturale³⁰¹.

E' importante ricordare come già Freud negli ultimi anni della sua carriera avesse rivalutato il ruolo della fase pre-edipica nel rapporto madre-figlia. La madre, tuttavia, anche in questa fase ultima del pensiero freudiano, viene interpretata come un elemento fondamentalmente regressivo. La post-freudiana Helen Deutsch osserva come la maternità influisca in maniera dicotomica sulle donne: da una parte alcune di esse sentono di iniziare una vita nuova esistenza attraverso di essa, altre, viceversa, percorrono un processo di spersonalizzazione:

Usually such a woman has spent her affectivity on other values [...] or their affectivity was too poor or ambivalent originally and cannot stand a new emotional burden. The first type expands her ego through her child, the second feels restricted and impoverished³⁰²

Anna Gordon appartiene al secondo tipo di madre che, suo malgrado, non riesce ad instaurare un rapporto con la figlia piccola.

Secondo quanto sostiene tra le altre Lella Ravasi Bellocchio, in una donna che diventa madre non è insolito che si sviluppi un sentimento di odio, anche inconsapevole, nei confronti del figlio o della figlia appena nati che vengono percepiti come "mostri", producendo una visione distorta della realtà, non dissimile dallo sguardo dell'anoressica su di sé che soffre vedendosi sempre sovrappeso anche quando rasenta i limiti di una magrezza estrema.

Ogni storia di donna in tal senso è diversa dalle altre ma tutte sembrano avere un comune denominatore:

Forse c'è un filo che le lega assieme: la difformità nasce dentro una fantasia, quasi una certezza, che si impone fin dalla gravidanza, che il figlio subirà per qualche sortilegio la catena di un 'destino' di negatività da cui si deve affrancarlo [...]. La mostruosità viene vista nel corpo del bambino (spesso nella testa ritenuta troppo grossa, cioè come se non fosse stato ben finito, avesse ancora sembianze di feto) ed è una percezione non solo fisica, ma anche psicologica, che invade tutta la realtà, la trasforma³⁰³

Nel caso di Anna e Stephen vediamo come questo senso di repulsione sia dovuto, come abbiamo visto, alla 'mancanza' che Stephen porta congenita, ovvero il suo essere nata donna anziché uomo

³⁰¹ Cfr M. Recalcati, *Le mani della madre*, p. 30.

³⁰² H. Ingman, *Between the Wars*, cit. p. 25.

³⁰³ Lella Ravasi Bellocchio, *L'amore è un'ombra. Perché tutte le madri possono essere terribili*, Mondadori, Milano, 2012, p. 102.

in un contesto storico e sociale che colpevolizza l'essere donna e, come avremo modo di vedere, condanna apertamente l'essere un "soggetto eccentrico".

Questa repulsione di Anna, dovuta fundamentalmente alla sua incapacità di comprendere e accogliere la diversità di Stephen, è una costante del loro rapporto e continua con la crescita della ragazza. E' una repulsione anche estetica quella che separa lady Gordon da sua figlia, alimentata dal fatto che a Stephen non dona nessun vestito elegante da donna, indispensabile ad una ragazza della sua condizione sociale, e soprattutto dall'incredibile somiglianza con il padre, Sir Philip:

Staring at the girl she would see the strange resemblance, the insidious likeness of the child to the father; she would notice their movements so grotesquely alike; their hands were alike, they made the same gestures, and her mind would recoil with that nameless resentment, the while she reproached herself, penitent and trembling

(*TWL*, p. 81)

Questo brano ci conduce a riflettere su due aspetti fondamentali della vicenda formativa di Stephen Gordon e del suo rapporto con le figure genitoriali.

In primo luogo, in questa somiglianza fisica con Sir Philip si intravede una identità spirituale e morale tra padre e figlia che segna il percorso di formazione della giovane Stephen, un legame per cui la madre prova un involontario senso di risentimento, percependo come la figlia non le appartenga affatto.

In secondo luogo è opportuno soffermarsi sulla natura del personaggio di Anna Gordon in relazione a sua figlia.

Nei capitoli precedenti abbiamo osservato come nella narrativa femminile inglese di epoca modernista le figure materne e i rapporti madre figlia, spesso venati di una spiccata "matrofobia", si pongano al centro della rappresentazione letteraria. Abbiamo osservato madri mai cresciute, madri iper-protettive e fagocitanti e madri animate da un amore talmente possessivo da trasformarsi in odio via via fino alle madri deboli e colpevoli di esserlo.

Il comune denominatore di tutte queste figure materne è il fatto di essere in un certo modo perfettamente calate nel proprio ruolo; traspare poco dalle pagine delle autrici analizzate nelle pagine precedenti la presenza di un dubbio sul proprio modo di amare o eventualmente odiare, cosa che invece si nota in Anna Gordon.

Questo è senza dubbio un elemento di eccentricità rispetto a quanto è stato osservato finora. Anna, sebbene alla fine si riveli essere un personaggio eminentemente negativo, è animata dal dubbio costante sulle proprie attitudini di madre:

She [Anna] would awake at night and ponder this thing [...] accusing herself of hardness of spirit, of being an unnatural mother

(*TWL*, p.8)

Il tema del senso di colpa delle madri attraversa la letteratura femminile e la cultura delle donne a partire dall'800. Basti pensare all'opera di Sibilla Aleramo o agli scritti autobiografici di Mary Shelley, per citare due esempi lontani nel tempo eppure accomunabili in tal senso.

Spesso all'interno del pensiero femminista filosofe e scrittrici si sono poste il problema del senso di colpa nei confronti dei propri figli, spesso "sacrificati" sull'altare della realizzazione personale. Come scrive Natalia Ginzburg:

Ho conosciuto delle donne che potevano prendere il treno e partire per qualche tempo senza sentire una terribile angoscia e il senso di fare una cosa contro natura, vivere quietamente per molti giorni lontano dai bambini e non provare quella paura viscerale e inconsulta che sia successo loro qualcosa di male, come invece capita a me ogni volta [...] Ho incontrato donne tranquille ma poche, la maggior parte sono come me e non riescono a vincere quella paura viscerale e straziante e quel senso di fare una cosa contro natura ogni volta che si coricano in un letto di d'una città straniera³⁰⁴

Decisamente più radicale la visione di Adrienne Rich che, a distanza di anni da Ginzburg e nel contesto della società intellettuale statunitense, ripercorre la stessa tematica della donna pubblica che soffre suo malgrado, avvertendo un certo senso di colpa, la distrazione procurata dai figli.

Ancor più interessante è tuttavia la finestra che la filosofa e poetessa apre sul desiderio di molte madri, del tutto irrazionale, che i figli piccoli muoiano in quanto percepiti come vampiri di energie; un tema di discussione molto frequente nei circoli femministi tra gli anni '60 e '70³⁰⁵.

Il caso di Anna Gordon appare tuttavia diverso. Anna non riesce a creare un contatto con la figlia né per una mancata crescita personale, come avviene in Mansfield, né perché è divisa tra una persona pubblica ed una privata ma perché, come avviene per molte madri letterarie del '900, è essa stessa oggetto del condizionamento culturale dell'ambiente da cui proviene che esercita una doppia pressione; da un lato Anna, madre conservatrice è stata formata nell'idea vittoriana che il ruolo di una madre sia amare i figli incondizionatamente, dall'altra, parlando con la voce del patriarcato, non riesce ad amare una figlia così diversa dall'ideale di femminilità aristocratica che lei cerca di perpetuare; questo spiega i sentimenti ambivalenti che attraversano il personaggio.

L'elemento di maggior disturbo per Anna è il rapporto strettissimo tra Stephen e suo padre che fin da subito si rende conto della diversità della figlia, ponendosi come unico responsabile della sua educazione:

³⁰⁴ Natalia Ginzburg, "Discorso sulle donne" in Maria Elena Benini (a cura di), *I Racconti delle donne*, Einaudi, Torino, 2019.

³⁰⁵ Cfr A. Rich, *Nato di donna*, p.60.

He [sir Philip] is saved for his potentially irresponsible actions because the fiction makes clear that Stephen is receptive to a male bias in her upbringing and education. The unstated assumption being that a proper girl would have resisted by asserting her natural femininity³⁰⁶

Stephen, in uno dei primi capitoli del romanzo, da bambina, si innamora di una giovane domestica, un sentimento scambiato per semplice affetto che però contribuisce a fornire a sir Philip molti indizi sulla diversità di sua figlia.

Il padre cerca di sondare la natura di Stephen attraverso la lettura di Ulrichs e delle teorie sessuologiche ottocentesche:

Alone in the grave-looking, quite study, he would unlock a drawer in his ample desk, and would get out a slim volume recently acquired [...]. The author was a German, Karl Heinrich Ulrichs and reading, sir Philip's eyes would grow puzzled [...]. Sometimes he would jump up and pace the room, pausing now and again to stare at a picture- the portrait of Stephen painted with her mother [...]. *He would notice the gracious beauty of Anna, so perfect a thing, so completely reassuring; and then that indefinable quality in Stephen that made her look wrong in the clothes she was wearing*

(*TWL*, p. 20)

Questa scoperta induce Sir Philip a considerare sua figlia come un ragazzo e ad educarla secondo un modello pedagogico che nelle famiglie aristocratiche inglesi durante la prima parte del '900 era riservato esclusivamente ai figli maschi.

Stephen viene educata agli sport all'aria aperta, a cavalcare all'amazzone a usare la forza e a comportarsi in tutto e per tutto come un uomo.

Nel romanzo dunque vi è una peculiare connessione tra l'idea di una donna omosessuale e una forma di mascolinizzazione dei comportamenti.

Stephen, secondo suo padre, è sempre a disagio nei suoi vestiti femminili (“that indefinable quality in Stephen that made her look wrong in the clothes she was wearing”) non per una preferenza personale ma perché lesbica.

Tale concezione appare come frutto di una visione che si potrebbe definire come stereotipata da parte di Radclyffe Hall, una visione sorprendentemente anti storica dal momento che, come abbiamo osservato: il *cross dressing* e l'abitudine di vestire *à la garçon*ne erano tra i tratti distintivi già delle *new women* di fine Ottocento così come i comportamenti ritenuti tipicamente maschili:

Some of the styles and accoutrements we now associate unquestionably with lesbianism (short hair, monocles, highly tailored clothing, and so on) did not signal unequivocally something about sexuality until

³⁰⁶ Rebecca O'Rourke, *Reflecting on The Well of Loneliness*, Routledge, London, 1989, p. 5.

the cultural dissemination of Hall's photographic portrait set the masculine woman- as a category of sexuality- apart from her fashionable friends³⁰⁷

In *Well* dunque vediamo come venga proposta una connessione tra genere sessuale e orientamento sessuale; “performatività” del genere, per riprendere Judith Butler, e sessualità.

Va tuttavia osservato come la visione di Hall sia precedente all'avvento della seconda generazione femminista e della riflessione sulla “decostruzione” dell'identità di genere ed è figlia delle prime teorie sessuologiche, ad opera di studiosi come Ulrich e Krafft-Ebbing, citati più volte nel romanzo, ancora non in grado di distinguere tra appartenenza di genere e orientamento sessuale.³⁰⁸

Il continuo riferimento di Radclyffe Hall alle teorie sessuologiche palesa la duplice volontà dell'autrice di legittimare il proprio lavoro attraverso il riferimento a quelle che venivano considerate delle verità scientifiche e di rendere accessibili tali teorie ad un pubblico relativamente vasto, in gran parte borghese.

Nei decenni successivi, la critica femminista ed in seguito la critica *queer* hanno trattato con un certo imbarazzo il romanzo di Hall proprio per il ricorso a delle visioni pseudo-scientifiche e deterministiche riguardo l'omosessualità presenti in esso che vanno in conflitto con buona parte degli orientamenti filosofici sull'omosessualità di cui si è parlato in precedenza.

Tornando alla questione educativa, Stephen viene introdotta dal padre non solo agli sport e ad altre attività ritenute virili ma soprattutto viene fatta entrare nel mondo della cultura, dell'istruzione.

Al personaggio viene impartita un'educazione basata sullo studio dei classici della letteratura, delle lingue morte e fondata sul concetto di indipendenza della donna sia da un punto di vista materiale che intellettuale, concezione che stride con il contesto storico e socio-economico in cui Stephen Gordon vive.

In quanto figlia di una famiglia della *landed gentry* inglese, a Stephen dovrebbe essere riservata un'istruzione fondata sull'apprendimento delle buone maniere, dell'uso di uno strumento musicale e che soprattutto la preparasse all'unica prospettiva di vita per una donna di quell'estrazione sociale, ovvero il matrimonio.

In *Three Guineas*, testo che ha più volte accompagnato le nostre riflessioni, Woolf parte dal paradosso secondo il quale sarebbe impossibile un dialogo tra un uomo colto e affermato ed una donna, seppur anch'essa colta e affermata, su un argomento come le strategie per evitare lo scoppio di una nuova guerra, a causa dell'impossibilità per le “figlie degli uomini colti” di accedere allo stesso livello di istruzione formale dei loro fratelli, un fatto determinante per tutto il processo di formazione personale di una donna.

³⁰⁷ L. Doan, *Fashioning Sapphism*, cit. p. 14.

³⁰⁸ Cfr. J. Bristow, *Sexuality*, p. 28.

Woolf sintetizza tutta la tematica parlando del “fondo per l’istruzione di Arthur” per l’educazione dei giovani uomini:

La vostra educazione non consisteva soltanto nel leggere libri; bisognava educare il corpo con gli sport; e c’erano le amicizie da coltivare [...] e, nelle vacanze, i viaggi, per imparare ad apprezzare l’arte, per farsi un’esperienza diretta di politica estera; e infine bisognava che vostro padre vi passasse un assegno annuo con cui vivere mentre imparavate la professione di vostra scelta. Tutto questo con il denaro del Fondo per l’educazione di Arthur, a cui pagavano il loro contributo, come ci fa sapere Mary Kingsley, le vostre sorelle, regalandovi non solo la loro istruzione [...] ma anche tutti quei lussi e quegli extra che, dopo tutto, costituiscono una parte essenziale dell’educazione³⁰⁹

Seguendo tali principi, il padre di Stephen insiste affinché sua figlia riceva la stessa istruzione riservata agli uomini. Alla base della caparbia di Sir Philip vi è senza dubbio la certezza che Stephen, in quanto lesbica, difficilmente potrà percorrere la strada seguita da sua madre, il matrimonio, e, per una questione di coscienza, non intende imporle un marito condannandola alla sofferenza:

Sir Philip and his daughter had a new common interest, they could now discuss books and making of books [...] they could talk of these things with mutual understanding [...]. – So that’s it, you want to be a writer. Well, why not? [...] I should be a proud man if you were a writer

(*TWL*, p.80)

[...] - I want you to be wise for your own sake, Stephen, because at the best life requires great wisdom. I want you to make friends of your books; some day you may need them, because – he hesitated- because you mayn’t find life at all easy [...]. In many respects you are like me. I have brought you up very differently from most girls

(*TWL*, p. 60)

Come possiamo notare, padre e figlia sono uniti da un legame intellettuale oltre che affettivo, Sir Philip sembra infatti trattare sua figlia da pari a pari. E’ il padre ad esortare Stephen a scrivere e a diventare un’artista, cosa che avverrà; *The Well of Loneliness* è definibile in tal senso come un *roman d’artiste*.

E’ curioso come in questo romanzo la voce del patriarcato provenga dalla madre che vorrebbe per la figlia una vita borghese nel senso più ampio del termine. Stephen è una “figlia del padre”, novella Elettra fedele alla legge paterna che *de facto* esclude la madre. Anna si sente tagliata fuori dalla conoscenza che condividono padre e figlia, per mancanza di strumenti intellettuali e di una

³⁰⁹ V.Woolf, *Le tre ghinee*, cit. p. 23.

adeguata formazione, cosa che le impedisce di accedere ad un patrimonio culturale che è provincia dell'uomo:

[...] Anna came less and less often to the study and she would sit alone and idle.[...]It was not that they failed to make her feel welcome, but rather that they could not conceal their deep interest in subjects of which she knew little or nothing

(*TWL*, p. 81)

Nella prima parte del romanzo, incentrata sulla formazione di Stephen bambina, tutti gli sforzi della madre per educarla vengono neutralizzati, ripetendo lo schema, che regge tutta la prima parte dell'opera, secondo il quale alla madre vengono associati valori borghesi di perbenismo e chiusura mentre al padre quelli di apertura verso il mondo.

A differenza della Dorothea eliotiana, Stephen non lotta per entrare a conoscenza del patrimonio culturale occidentale, questo le viene elargito dal padre che in tal senso compie un'operazione duplice; da una parte istruisce la figlia affinché possa avere un ruolo attivo nel mondo, dall'altra, almeno secondo i canoni dell'Inghilterra edoardiana, la forgia come uomo, in nome della sua omosessualità, associando in tal senso orientamento sessuale ed identità di genere, fatto del tutto normale per la cultura primo-novecentesca.

Questo innesca delle dinamiche di incomprensione e di competizione tra i due genitori:

When Anna went quietly back to the study, Sir Philip was still sitting with his head on his hand. She said: - It's time you realized, Philip, that you are Stephen's father, I'm her mother. So far you've managed the child your own way It's been successful. You've treated Stephen as though she were a boy- perhaps it's because I've not given you a son- Her voice trembled a little but she went on gravely: -It's not good for Stephen; I know it's not good, and at times it frightens me , Philip

(*TWL*, p. 51)

Altro momento di incomprensione tra i due riguarda il tema del matrimonio:

One night he said abruptly: -Stephen won't marry- I don't want her to marry, it would only mean disaster. And at this Anna broke out in angry protest. Why shouldn't Stephen Marry? She wanted her to Marry. Was he mad? And what did he mean by disaster? *No woman was ever complete without marriage*

(*TWL*, p. 116)

Come osserva Rebecca O'Rourke, uno dei *leitmotiv* del romanzo è la mancanza di comunicazione vera tra i personaggi; Sir Philip è l'unico ad essere a conoscenza del fatto, tramite la lettura dei trattati di sessuologia, che sua figlia è lesbica. Egli tuttavia decide di non rivelarlo né a Stephen né a sua moglie, portando con sé il segreto nella tomba, ponendo in tal senso una tara sul percorso di vita di Stephen. Come dicevamo, la madre è completamente depotenziata durante la fase infantile

e adolescenziale della figlia: “It is a most graphic account of the diminishing of a mother’s power and the terrible consequences of this.”³¹⁰

L’inconoscibilità, il senso di incomunicabilità che viene innescato dal padre, non determina solamente i rapporti tra madre e figlia ma soprattutto la percezione che la giovane donna ha di sé stessa.

Stephen per tutta la sua infanzia e la sua adolescenza è afflitta dal disagio dovuto al non conoscere appieno la propria interiorità, di essere diversa dagli altri a causa di una natura che lei percepisce come anomala ma che non è in grado di definire, di afferrare:

Perplexed and unhappy she would seek out her father on all social occasions and would sit down beside him because she felt lonely, and because youth most rightly results isolation, and because she had not learnt her hard lesson. She had not yet learnt her hard lesson. She had not yet learnt that the loneliest place in this world is the no-man’s land of sex

(*TWL*, p. 79)

Radclyffe Hall parla della *no man’s land of sex*, espressione che ha ispirato il titolo di una celebre serie di saggi di Sandra Gilbert e Susan Gubar, riferendosi a quella terra di nessuno del genere sessuale in cui Stephen Gordon si trova persa.

Il romanzo è soprattutto la storia della lotta di una donna omosessuale per trovare la propria identità e quindi la propria strada. Stephen per tutto il romanzo non sa chi è e non riesce a riconoscersi pienamente né come uomo né come donna; le dinamiche dell’opera sembrano anticipare in tal senso le teorie di De Lauretis sul soggetto femminile non inquadrabile in un genere specifico ma soggetto di perenne rinegoziazione.

E’ ancora una volta il confronto con la “regolarità” delle figure genitoriali e soprattutto con la madre a rendere Stephen inquieta e dubbiosa riguardo la propria identità sessuale. E’ sempre nel segno dell’inconoscibilità, tratto modernista, che Stephen si interroga circa la propria collocazione nel mondo:

Her father, her mother- a man, a woman; and then she would be amazed to discover how little she knew of this man and this woman. They had been once babies, and later small children, ignorant of the life and utterly dependent. [...]. Her mother gathered nature into her arms and embraced it as a friend, as a well-loved companion. But she, Stephen, had never felt friendly like that, which must mean, she supposed, that she lacked some fine instinct

(*TWL*, p. 86)

³¹⁰ R. O’ Rourke, *op. cit.*, p. 42.

Anna, osserva Stephen Gordon, è in grado, in quanto madre e donna, di accogliere tra le proprie braccia il mondo, un fatto naturale che invece risulta essere impossibile per lei.

Nel romanzo traspare in filigrana l'idea secondo la quale una donna lesbica non sia in grado di avere delle caratteristiche adatte a renderla una madre e una donna di famiglia.

Stephen si sente come una sorta di ramo essiccato. Tale idea, sposata da Radclyffe Hall, è senza dubbio un portato della cultura della sessualità del primo Novecento, persistente fino a tempi recentissimi, secondo la quale omosessualità e sterilità, in senso generico, andassero di pari passo. Va ricordato a tal proposito come lo stesso T.S. Eliot in *The Waste Land* ritenesse l'omosessualità un "peccato" in quanto non fertile.

La moderna psicologia di matrice LGBT, abbiamo osservato nel paragrafo precedente, ha in anni recenti sovvertito questa concezione affermando con chiarezza come i problemi legati alla maternità, alla famiglia e alle relazioni accomunino donne lesbiche e donne eterosessuali.

A tal proposito osserviamo come Stephen, nel contesto della relazione con la giovane Mary Llewellyn, lotti fortemente per costruire una famiglia di tipo borghese, unico impedimento la nascita di un figlio. Stephen unendosi a Mary, giovane e inesperta, crede di poter riprodurre nel microcosmo rappresentato dalla loro coppia una piccola unità familiare autosufficiente in cui lei, Stephen, sarebbe stata amante, madre e padre per Mary, mentre quest'ultima, a sua volta, sarebbe stata compagna e figlia:

[...] Men, they were selfish, arrogant, possessive. What could they do for Mary Llewellyn? What could a man give that she could not? A child? But she would give Mary such a love as would be complete in itself without children. Mary would have no room in her heart, in her life, for a child, if she came to Stephen. All things they would be the one to the other, should they stand in that limitless relationship; father, mother friend, lover [...] and Mary, the child, the friend, the beloved

(*TWL*, p. 329)

La visione del personaggio in questo passaggio ricalca fortemente l'idea di un lesbismo delle origini in cui l'autosufficienza dei rapporti tra donne tendono ad escludere l'influenza nefasta dell'uomo, inteso come incarnazione dell'etero-normatività e del patriarcato; un fatto che si radica nella natura stessa del lesbismo, scrive Monique Wittig, e che rappresenta il rifiuto della donna lesbica non dell'uomo in sé ma in quanto vessillo di un potere ideologico, politico ed economico teso a schiacciare la donna³¹¹.

E' innegabile tuttavia che il concetto di "cultura delle differenze" e soprattutto l'opera di Butler abbiano teso a destrutturare e probabilmente a depoliticizzare queste posizioni in anni recenti;

³¹¹ Cfr. par. [5.1], p.2.

l'opera di Hall tuttavia si colloca agli albori di una cultura lesbica incentrata fortemente sul concetto di "guerra dei sessi"³¹².

Il concetto di *sex war* viene espresso con grande chiarezza nel passaggio appena citato: "Men they were selfish, arrogant, possessive. What could they do for Mary Llewellyn?"

Il modo di rapportarsi di Stephen a Mary, a tratti iperprotettivo, unito all'indolenza di Stephen nei confronti dei pregiudizi delle persone, rendono la ragazza sempre più insofferente alla vita familiare con Stephen.

Mary would glare out with sudden anger, her mood changing as she felt a slight tug on the bridle . Were they to have no friends? She would ask. Were they to sit still and let the world crush them? [...] It was the fault of the Lady Annas and the Lady Masseys who had closed their doors, so afraid were they of contamination

(*TWL*, p. 439)

Nel discorso di Mary vi è un chiaro riferimento a lady Gordon.

Come scrive ancora Rebecca O' Rourke, l'origine di tutti i problemi di relazione di Stephen, con le donne, con il mondo e soprattutto con se stessa, va ricercata nel rapporto con la madre, un rapporto, come abbiamo anticipato, di luci ed ombre. Il climax dei rapporti con Anna Gordon arriva nel momento in cui quest'ultima viene a conoscenza della prima relazione omosessuale della figlia. Questa scoperta porta a quello che probabilmente potrebbe essere considerato come il primo dialogo/scontro a viso aperto tra le due donne:

All your life I have felt very strangely towards you- She was saying, - I've felt a kind of physical repulsion, a desire not to touch or be touched by you- a terrible thing for a mother to feel- it has often made me deeply unhappy. I've often felt that I was being unjust, unnatural, but I know that my instinct was right, it is you who are unnatural, not I [...].

-Mother, you don't know what you are saying, you are my mother-

- Yes, I am your mother, but for all that, you seem to me like a scourge. I ask myself what I have ever done to be dropped down into the depths by my daughter

(*TWL*, pp. 218-219)

Lo scontro tra le due, che vede Anna definire Stephen una maledizione, non è solo il dissidio personale tra una madre e una figlia ma apparentemente sembrerebbe soprattutto il collidere di due visioni di mondo diverse, il modello di donna e madre aristocratico-borghese, legato fortemente agli anni dell'anteguerra, e una visione di femminilità moderna.

Va notato come in realtà il personaggio di Stephen Gordon cerchi di costruire, pur nella sua diversità di donna omosessuale, un modello di famiglia borghese, squisitamente convenzionale,

³¹² *Ibidem*, p. 4.

insieme a Mary; un ideale a cui è legata fin da bambina al punto tale da indurre Mary tra le braccia di Martin Hallam, incarnazione di quella virilità tutta borghese e inglese a cui Stephen aspira:

[...] Never before had she seen so clearly all that was lacking to Mary Llewellyn, all that would pass from her faltering grasp, perhaps never to return, with the passing of Martin. Children, a home that the world would respect, ties of affection that the world would hold sacred

(*TWL*, p. 476)

E' interessante notare come Radclyffe Hall, nonostante la modernità del suo romanzo, che ha avuto l'indubbio merito di portare il tema delle relazioni amorose tra donne omosessuali all'interno del dibattito pubblico in Inghilterra, nutrisse una visione fortemente conservatrice riguardo il ruolo della donna ritenendo che la sua collocazione naturale fosse il focolare domestico.

Un fatto che ha suscitato le aspre critiche di altre autrici come Djuna Barnes che l'ha sbeffeggiata nel suo *Ladies Almanack*³¹³. Come sottolinea Laura Doan:

Some of the sexually progressive in England at a particular point in time [...] may have found it possible to present themselves to large audience as wholly modern and- at the same time- as the antithesis of political progressive. Even more disturbing is the apparent willingness of these writers to claim special rights to themselves but relegate the majority of women to traditional, even backward, roles³¹⁴

Stephen, nonostante decida di vivere la vita dell'intellettuale esule a Parigi, raggiungendo una fiorente comunità di scrittrici lesbiche, così come Radclyffe Hall stessa, resta fondamentale legata a due cose: il senso della famiglia borghese e nel particolare il senso di appartenenza alla stirpe dei Gordon.

Un'occasione di profonda riflessione sul tema dei rapporti familiari per Stephen è il matrimonio di due suoi domestici, Jean e Pauline:

A fruitful and peaceful road it must be. The same road had been taken by those founders of Morton who had raised up children from father to son, from father to son until the advent of Stephen; and their blood was her blood- what they had found good in their day seemed equally good to their descendant. Surely never was outlaw more law- abiding at heart than this, the last of Gordons

(*TWL*, p. 435)

Il codice morale e comportamentale di Stephen, la sua formazione come donna, sono fortemente influenzate sia, come abbiamo detto, dal potere del padre e dalla distanza della madre sia dal modello di etero-normatività borghese che la loro unione rappresenta e che lei venera:

³¹³ Cfr. Djuna Barnes, *Ladies Almanack*, Caracanet Press, London, 2006, p.7 ed.or, 1928, n.l.

³¹⁴ Laura Doan, "Woman's Place is the Home. Conservative Sapphic Modernity" in L. Doan (ed) *Sapphic Modernities*, p. 95.

Stephen venerates her parents' marriage. They create her image of a perfect union sanctioned by God and society and rooted in love. Heterosexuality is at the root of Stephen's Gordon moral code [...]. It is this that under-pines Stephen's manipulation of Mary, forcing her away, not on the grounds of what is right or wrong, but of what is proper, what the world will sanction³¹⁵

Come emerge dal brano, per Stephen è molto forte l'appartenenza alla propria "stirpe" e alla casa, Morton, che è stata la dimora di generazioni di Gordon, diventando anch'essa personaggio.

Per tale motivo, essere messa al bando dalla casa paterna da parte della madre è un grosso trauma per lei ed è un fatto dalla grande valenza simbolica, oltre che narrativa.

L'abbandono di Morton rappresenta per il personaggio un cambiamento doloroso ma necessario che, a distanza di qualche anno, la induce a tagliare i ponti con sua madre. Stephen prova un sentimento ambivalente nei confronti della propria vita da espatriata; da una parte avverte un senso di sradicamento, dovuto al fatto di non poter essere più una Gordon di Morton, "signore" del luogo come i propri antenati; dall'altra avverte che il contorto rapporto di amore-odio con la madre deve finire.

Come scrive sempre O'Rourke:

Stephen is a doomed and tragic figure from the outset and the tragedy of her lesbianism is that she loses Morton, the ancestral home. Morton is the touchstone against which all experiences are held. It is the thing she would give up for Angela, [...] The place she is banished from at the moment of truth between lady Anna and herself³¹⁶

Osserviamo come queste dinamiche si traducono all'interno della fiction. Stephen una volta arrivata a Parigi per inseguire il proprio sogno di scrittrice, dopo alcuni anni continua a provare un senso di appartenenza a Morton e per estensione alla famiglia, della quale la madre è l'ultimo vessillo:

She thought of her mother's protected life that had never had to face this terrible freedom. Like a vine that clings to a warm southern wall it had to cling to her father- it still cling to Morton. In the spring had come gentle and nurturing rains, in the summer the strong and health-giving sunshine

(*TWL*, p. 256)

Stephen dunque, nonostante viva ormai a Parigi, si sente ancora visceralmente legata alle origini, particolarmente significativa l'immagine della vite che si radica al muro rivolto a mezzogiorno.

³¹⁵ Rebecca O' Rourke, *op. cit.*, p. 6.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 4.

Una visione ritenuta da molte voci all'interno della critica di genere come convenzionale e che, secondo i detrattori di Radclyffe Hall, si traduce in uno stile narrativo altrettanto convenzionale e tendenzialmente didascalico, lontano dalle sperimentazioni moderniste³¹⁷.

Tornando alla questione del rapporto tra formazione e figura materna, vediamo come per Stephen l'abbandono della madre sia cruciale affinché si possa affermare come donna e scrittrice:

For nearly three years I have borne your yoke- I have tried to be patient and understanding. I have tried to think that your yoke was a just one, a just punishment [...] but now I'm going to bear it no longer. If my father had lived he would have shown pity, whereas you showed me none, and yet you were my mother

(*TWL*, p. 258)

Eppure Stephen, prima di arrivare a questo scatto di autoconsapevolezza continua a rimpiangere la presenza di una madre che nonostante tutto venera e per la cui assenza soffre.

E' il corpo di Anna che Stephen brama, è la sua bellezza che venera e dalla quale viene rassicurata. Ancora una volta la narrativa mette in scena assunti fondamentali della psicoanalisi come la spasmodica ricerca del grembo materno, quel mettersi in cammino verso la madre che come abbiamo osservato è un elemento ricorrente di tanta narrativa femminile modernista. Durante un'adolescenza piena di dubbi ed incertezze circa il proprio orientamento sessuale, Stephen cerca un contatto con la madre. Dominata dalla figura paterna, amorevole quanto fagocitante, a mancarle è il supporto materno.

Nel romanzo sembra quasi realizzarsi uno dei principi della psicoanalisi freudiana secondo il quale è l'intervento del padre a separare la madre dal figlio.

Alla luce della psicoanalisi femminista e in generale post-freudiana possiamo leggere il comportamento di Stephen come un richiamarsi alla fase pre-edipica. La madre rappresenta sicuramente un modello a cui il personaggio si ispira ricevendo un rifiuto costante, un fatto che genera un "cortocircuito pedagogico":

During those long, anxious weeks in Cornwall, it was borne in on Stephen as never before how wide was the gulf between her and the mother, how completely they two must always be divided [...]. And one evening there came a preposterous impulse- the impulse to confide in this woman within whose most gracious and perfect body her own anxious body had lain and quickened. She wanted to speak to that motherhood, to implore, nay, compel its understanding. To say – Mother, I need you. I've lost my way

(*TWL*, p. 173)

Anche questo brano ci induce a riflettere su come uno dei grossi problemi della famiglia Gordon ed in particolare di Stephen sia il non dire, la mancanza di comunicazione. Le grosse difficoltà

³¹⁷ Cfr. L. Doan, *Fashioning Sapphism*, p.70.

incontrate da Stephen non derivano tanto dall'omosessualità in sé ma dalla mancanza di comunicazione e di comprensione sull'argomento.

Come avviene in buona parte dei romanzi di formazione femminili, basti pensare all'esempio più celebre di questo genere nella letteratura inglese, ovvero *Jane Eyre*, ma anche al *subplot* di Lily Briscoe in *To the Lighthouse*, l'assenza fisica o morale della madre è in parte compensata dalla presenza di altre figure femminili che ricoprono ruoli materni o che in ogni caso svolgono funzioni di guida e di modelli educativi per le giovani donne in formazione³¹⁸. La vita di Stephen fin dall'infanzia è popolata di figure femminili che, volontariamente o involontariamente, hanno contribuito alla sua crescita. La prima di queste è la domestica Collins, la prima donna per la quale Stephen, ancora bambina, prova un sentimento amoroso; la seconda è l'istitutrice francese mademoiselle Duphont.

La donna che tuttavia esercita la maggiore influenza su Stephen è la seconda istitutrice, Miss Puddleton, soprannominata Puddle.

Puddle sarà una compagna costante per la ragazza, dall'adolescenza fino alla maturità. Essa, come il padre, rappresenta un patrimonio culturale e un modello comportamentale a cui ispirarsi. La funzione fondamentale di Puddle è guidare Stephen attraverso le decisioni più complesse che compaiono lungo il suo cammino ma soprattutto indurla a coltivare il dono della scrittura, l'"aiutante", ponendo il personaggio in termini strutturalisti.

Attraverso un lavoro costante, Puddle riesce a mettere in contatto Stephen con la sua natura più intima. La grande metafora di questo processo è la scrittura.

Nel romanzo emerge la visione, piuttosto radicata nel canone sia del *roman d'artiste* sia della narrativa di donna, della scrittura come conoscenza del sé, come filtro dei rapporti tra il soggetto e il mondo e come riparazione³¹⁹. Come scrive Adriana Cavarero:

L'identità del sé, cristallizzata nella storia, è totalmente costituita dalle relazioni del suo apparire agli altri e nel mondo, perché, anche nello statuto letterario dell'autobiografia, 'la storia raccontata attraverso la convenzione della prima persona è sempre una storia che scopre, e allo stesso tempo crea, la relazione del sé con il mondo in cui il sé appare agli altri, potendosi conoscere solo in tale apparizione o esibizione' [...]. Solo nel caso improbabile di una vita spesa in perfetta solitudine, nel deserto senza sguardi, l'autobiografia di un essere umano potrebbe raccontare l'assurda storia di un'identità inesposta [...]. L'esistente è l'esponibile e il narrabile: né l'esponibilità né la narrabilità [...] possono essergli tolte³²⁰

³¹⁸ Cfr. Laura Bono, Paola Fortini (a cura di) *il romanzo del divenire. Un bildungsroman delle donne?*, Iacobelli, Roma, 2007, p. 46.

³¹⁹ Il tema della scrittura autobiografica come riparazione in ambito pedagogico come è noto è stato esplorato ampiamente da Duccio Demetrio e da Stefano Ferrari in numerosi saggi.

³²⁰ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Feltrinelli, Milano, 2011, p. 51, ed.or, 1997. Il virgolettato è una citazione da Janet Varner Gunn, *Autobiography. Toward a Poetics of Experience*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1982, p. 141.

Per Stephen scrivere, scrivere di sé sotto forma di romanzo, è un momento cruciale di crescita personale e di cura. E' Puddle, continuando l'opera del padre di Stephen, ad incoraggiare l'amore che la ragazza nutre per la parola scritta:

Puddle did not live by the ancients alone, she taught Stephen to appreciate all literary beauty, observing in her pupil a really fine judgement, a great feeling for balance in sentences and words. A vast tract of new interest was thus opened up [...]. Writing, it was like a heavenly balm, it was like the flowing out of deep waters, it was like the lifting of a load from the spirit; it brought with it a sense of relief, of assuagement. One could say things in writing without feeling self-conscious, without feeling ashamed and foolish

(*TWL*, p. 70)

L'istitutrice, ricorrendo spesso a modi asciutti e sbrigativi, rappresenta per Stephen sia una guida severa ma amorevole sia un continuo stimolo ad andare avanti. A differenza del padre e della madre, la donna riesce ad entrare in contatto con l'intima natura della giovane Stephen Gordon. Ancora una volta sono lo studio e la cultura il mezzo attraverso il quale si dispiegano gli scambi comunicativi tra i vari personaggi. Lo studio dei classici diviene la metafora del percorso di vita:

Frowning at her pupil, she would speak to her sharply:- Don't be a fool, Stephen. Where is your brain, where is your backbone? Stop holding your head and get on with your Latin. My God, child, you'll have worse things than this to face later [...]. Now come along, do, and get on with that Latin. Remember you'll soon be going up to Oxford

(*TWL*, p. 118)

Come dicevamo, Miss Puddleton è probabilmente l'unica persona che riesce a stabilire con Stephen un contatto sano, mediando tra la distanza della madre e la tendenza fagocitante del padre. Il personaggio di Puddle, così come avviene spesso nella narrativa, soprattutto ottocentesca, fornisce al lettore anche un punto di vista esterno sulla vicenda umana dei Gordon, considerando il personaggio da una prospettiva peri-diegetica:

Puddle; divining her illness of spirit together with its cause, seldom left her alone. She was frightened by something in Stephen's eyes; an incredulous, questioning, wounded expression, as though she were trying to understand why it was that she must be so grievously wounded [...]. There were times when Puddle felt almost desperate, and one evening she came to a great resolution. She would go to the girl and say: - I know all about it, you can trust me Stephen-

(*TWL*, p. 165)

La donna dunque comprende, a differenza di lady Anna, la vera natura di Stephen e prova sofferenza per questo. E' interessante osservare il punto di vista della madre "sostitutiva" sulla madre effettiva.

Da questo confronto tra le due emerge anche la differenza tra due modelli educativi. Alla formalità e al generale disinteresse di Anna per sua figlia, fondato su una visione tipica dell'aristocrazia terriera di epoca edoardiana, come abbiamo visto nel capitolo precedente, che *de facto* costringe lady Gordon a non guardare oltre i ruoli di genere; si oppone la *sapientia cordis* di Puddle fondata su un'etica dei sentimenti.

Sembra riproporsi anche in *The Well of Loneliness* un modello narrativo e psicologico che si è analizzato nei capitoli precedenti, in cui all'interno di un contesto relazionale e familiare marcato da una forte presenza femminile, basti pensare a *Prelude* di Mansfield, sono le madri surrogate, come le nonne, le tate o altre figure femminili ad incarnare i valori positivi del materno, mentre le madri vere e proprie risultano spesso deficitarie.

Ricordiamo come il modello kleiniano di sviluppo preveda lo sdoppiamento in una madre "cattiva" e in una madre "buona", un modello che tanta narrativa femminile del '900 traduce attraverso i propri personaggi, sdoppiando la madre kleiniana in due figure distinte:

There was one thing in all this that Puddle found amazing, and that was Anna's apparent blindness. Anna appeared to notice no change in Stephen, to feel no anxiety about her. As always, there two were gravely polite to each other [...]. Still, it did seem to puddle an incredible thing that the girl's own mother should have noticed nothing

(*TWL*, p. 166)

Infine, i temi della maternità e della formazione del se' si intrecciano nuovamente alla problematica della scrittura.

Come dicevamo, ogni soggetto scrive la propria storia, nel caso di Stephen la sua natura di "soggetto eccentrico" influenza il modo in cui la donna percepisce il proprio lavoro di autrice. Puddle ricopre anche in questo caso un ruolo chiave nel rimettere la giovane Gordon in carreggiata:

Stephen looked up with bewildered eyes: - Would you go with Cain whom God marked?- she said slowly, for she had not understood Puddle's meaning, so she asked her once more :- Would you go with Cain?- Puddle put an arm round Stephen's bowed shoulders, and she said - You 've got work to do-come and do it! Why, just because you are what you are, you may actually find that you have got an advantage. You may write with a curious double insight- write both men and women from a personal knowledge

(*TWL*, p. 224)

Letto da una prospettiva metanarrativa, questo episodio rappresenta una riflessione significativa sulla nozione di canone, di scrittura maschile e di scrittura femminile.

Quella prodotta da Stephen Gordon e per estensione da Radclyffe Hall è una scrittura androgina, tenendo presente la commistione tra genere e orientamento sessuale che era caposaldo della sessuologia primo-novecentesca.

Hall propone attraverso la voce di un suo personaggio il concetto di scrittura androgina che permette una visione di mondo più totalizzante; una caratteristica che Elaine Showalter attribuisce a Virginia Woolf e che in un certo qual modo fa a meno di un retaggio unitario, sia esso esclusivamente materno o esclusivamente paterno

Su tale riflessione si conclude la nostra analisi della “no man’s land of sex” di Radclyffe Hall e la nostra speculazione.

Conclusioni e sviluppi futuri

Nella nostra disamina abbiamo osservato come il tema della maternità nella narrativa inglese delle donne tra i due grandi conflitti mondiali sia ricco di implicazioni letterarie e più ampiamente culturali.

E' possibile tracciare una linea di sviluppo sinusoidale per descrivere in maniera sintetica le "oscillazioni" che si avvertono nella rappresentazione letteraria di questa importante tematica.

Già a partire dall'800 si è visto come nella narrativa femminile vi sia stato un gioco di "andate e ritorni" verso le madri.

Abbiamo osservato come fin dal XIX secolo vi sia stato nel canone della narrativa femminile in primo luogo il rifiuto nei confronti delle figure materne, del loro retaggio e del modello comportamentale e sociale che esse rappresentavano e contestualmente la stessa dinamica si registra nei confronti non solo della figura materna ma anche della maternità come ampio fatto culturale. Nel contempo questo rifiuto si è alternato alla ricerca della riconnessione delle donne all'eredità materna.

Abbiamo avuto modo di analizzare a tal proposito come nella narrativa delle *New Women*, ad esempio, queste due anime, nei confronti in particolare della procreazione, della creazione di una società matriarcale fossero coesistenti; da una parte abbiamo la tendenza da parte di autrici come Mona Caird (*Marriage, The Daughters of Danos*) a porsi in opposizione netta con tutto l'"apparato materno", ritenendo che fosse una delle grandi trappole del patriarcato e un forma di schiavitù per la donna, diretto portato del matrimonio borghese.

Dall'altra parte, all'interno della stessa temperie culturale, osserviamo l'assunzione del materno da parte di altre autrici come George Egerton (*A Cross Line*) o la statunitense Charlotte Perkins Gilman (*Herland*) come di uno strumento di forza e di potenza creatrice per la donna.

Lo scoppio della prima guerra mondiale, si è visto sempre nel capitolo primo, ha innescato una profonda riflessione sul ruolo della donna nella società.

A seguito dello sforzo delle donne inglesi che le ha viste in prima linea, a livello sociale, delle conseguenti conquiste politiche del femminismo come il suffragio, i movimenti femministi di quegli anni hanno aperto una discussione sull'uguaglianza di genere e sulla natura stessa del femminile che sarebbe durata per decenni, fino alla seconda generazione del femminismo.

In tal contesto il ruolo materno, il fare i conti con l'eredità delle madri è di fondamentale importanza. La narrativa che per antonomasia è "parola bucata" ha saputo intercettare questo ribollire ideologico e in un certo modo anticiparlo.

Abbiamo analizzato come la narrativa femminile tra le due guerre abbia messo sotto la lente la famiglia borghese e l'idea vittoriana di donna come "angelo del focolare", di madre oblativa. Il Modernismo delle donne ha problematizzato la nozione stessa di maternità borghese; riconoscendo da una parte il debito morale e simbolico delle figlie per le madri, un fatto cancellato da secoli di cultura patriarcale, dall'altra i limiti e le "castrazioni" dell'amore materno, a livello storico-sociale, psicologico e pedagogico. Questo emerge con chiarezza dall'opera di autrici come Virginia Woolf (*To the Lighthouse*) e Katherine Mansfield (*Prelude*).

In anni immediatamente successivi, Ivy Compton-Burnett (*Brothers and Sisters, A House and Its Head*) avrebbe fatto esplodere queste tensioni.

La conclusione che dunque possiamo trarre dalla nostra lunga analisi è che il rapporto tra femminilità e maternità sarà sempre ambivalente e risulterà sempre soggetto a variazioni di natura diversa.

Il compito della letteratura è di registrare queste variazioni e dare contezza della loro evoluzione; è infatti emerso con chiarezza come nel caso della rappresentazione del materno vi sia un'influenza, talvolta vicendevole, del contesto culturale sulla *fiction* particolarmente rilevante e che non darvi voce significherebbe "inacidire" una tematica di grande complessità ed in continua evoluzione.

A tal proposito si possono ipotizzare diversi sviluppi futuri nella ricerca sulla tematica in questione.

In maniera particolare, seguendo l'ottica utilizzata finora, appare interessante indagare su tematiche come la rappresentazione e autorappresentazione della maternità nella narrativa femminile nel secondo Novecento. In tal senso le letterature post-coloniali con autrici contemporanee quali Toni Morrison e Doris Lessing, recentemente scomparse, forniscono un campo di indagine di grande rilievo.

Questo si collega anche alla necessità di tenere in considerazione fenomeni come le migrazioni di massa, la ricostruzione del sé femminile in una nuova terra e al disfarsi e al ricongiungersi delle famiglie.

Altro grande nucleo tematico che presenta linee di sviluppo considerevoli è senza dubbio la rappresentazione delle nuove genitorialità, come ad esempio della genitorialità omosessuale.

Tali indagini andrebbero a coinvolgere non solo il livello dei contenuti ma anche quello delle forme, essendo le due cose inscindibili, come mostrato in questo lavoro di tesi.

Sposteremmo in tal senso l'asse temporale dal Modernismo al post-Modernismo, al romanzo contemporaneo e ad altri generi meta-letterari come il racconto autobiografico.

Bibliografia primaria:

- CAIRD M. *Marriage* (1888) in Sally Ledger and Roger Luckhurst (eds) *The Fin de Siècle. A Reader in Cultural History c. 1880- 1900*, Oxford University Press, Oxford 2000, pp. 77-80
- CONRAD J. (1908) *The Secret Agent*, Oxford University Press, Oxford, 2008
- COMPTON-BURNETT E. *A House and Its Head*, (1935), Penguin, London, 1982
- DICKENS C. *Hard Times* (1854), Penguin, London 2012
- EGERTON G. *A Cross Line* (1893) in Elaine Showalter (ed) *Daughters of Decadence. Stories by Women Writers of the Fin de Siècle*, Virago, London 2016, pp. 47-68
- EAD., *Brothers and Sisters* (1929), Gollancz, London 1971
- EAD., *Pastors and Masters* (1925), Hesperus Press, London 2009
- GILMAN C. *Herland* (1915), La vita felice , Milano 2015
- HALL R. *The Well of Loneliness* (1928), Oxford University Press, Oxford 2015
- JOYCE J., *Dubliners* (1914), Penguin, London 1996
- MANSFIELD K. *Prelude* (1918) in *Bliss and Other Stories*, Penguin, London 1994
- SHELLEY M. *Matilda* (1818) in Janet Todd (ed) *Mary Wollestonecraft Mary and Maria. Mary Shelley Matilda*, Penguin, London 1992, pp. 149-210
- WOOLF V. *A Sketch of the Past* (1939) in Virginia Woolf Moments of Being, edited by Jeanne Shulkind, Chatto and Windus, London 1976, pp. 61-138
- WOOLF V., *diario di una scrittrice* (1953), traduzione di Giuliana de Carlo, edited by Leonard Woolf, Minimum Fax, Roma 2005
- EAD. *Mrs Dalloway* (1925), Harper Collins, London 2013
- EAD. *Le tree ghinee* (1938) ,traduzione di Nadia Fusini, Feltrinelli, Milano 2014
- EAD. *Una stanza tutta per sé* (1929), traduzione di Adriana Bottini, Mondadori, Milano 2010
- WOOLF V. *To the Lighthouse* (1927), Oxford University Press, London 2011

Bibliografia critica:

- ANTINUCCI R. *A Novel Without Antecedents. Homosexuality and New Masculinities in E.M. Forster's Maurice* in Massimo Agovino (ed) *Uguaglianza, discriminazioni e identità di genere tra lingue, dati e rappresentazioni*, Aracne, Roma 2019, pp. 77-88
- AUERBACH E. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale. Volume due* (1946), Einaudi, Torino 1983
- BALDANZA F. *Ivy Compton-Burnett*, Twayne Publishers, New York 1964
- BEER G. *Hume, Stephen and Elegy in To the Lighthouse* in Gillian Beer (ed) *Virginia Woolf, the Common Ground. Essays by Gillian Beer*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1996, pp. 20-35
- BOLZANI C. *Tè e tao con Ivy Compton-Burnett*, Lampi di Stampa, Roma 2009
- BONO P., FORTINI L. *Il romanzo del divenire. Un bildungsroman delle donne?*, Iacobelli, Roma 2007
- BOWLBY R. *Virginia Woolf. Feminist Destinations*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1988
- BRADBURY M., MCFARALANE J. (eds) *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930* (1976), Penguin, London, 1991

- BRAIDOTTI R. *La differenza che abbiamo attraversato*, in Eleonora Missana (ed), *Donne si diventa. Antologia del pensiero femminista*, Feltrinelli, Milano 2014, pp. 131-152
- BRIGGS J. *Virginia Woolf. An Inner Life*, Allen Lane, London 2005
- BRISTOW J. *Sexuality*, Routledge, London and New York 2011
- BURKHART C. *I. Compton-Burnett*, Gollancz, London, 1965
- BURKHART C. (ed) *Art of Ivy Compton-Burnett: A Collection of Critical Essays*, Gollancz, London, 1965
- BUTLER J. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York and London 1999
- CAVARERO A., RESTAINO F. *Le filosofie Femministe*, Mondadori, Milano 2002
- CAVARERO A. *Tu che mi guardi tu che mi racconti . Filosofia della narrazione* (1997), Feltrinelli, Milano 2011
- CHIALANT M., RAO E. (eds) *Letteratura e femminismi. Teorie della critica in area inglese e americana*, Liguori, Napoli 2000
- CIANCI G. *Modernismo, modernismi*, Principato, Milano 1995
- CLARK V. et al. *Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Queer Psychology. An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 2010
- CHODOROW N. *La funzione materna. Psicanalisi e sociologia del ruolo materno* (1973) in Ada Ribero (ed) *Procreare la vita, filosofare la morte. Maternità e femminismo*, il Poligrafo, Padova 2011, pp. 89-94
- D'AMICO M. *Dieci secoli di teatro inglese. 980- 1980*, Mondadori, Milano 1979
- DE LAURETIS T. *Nuovi soggetti eccentrici* (1999) in Eleonora Missana (ed), *Donne si diventa. Antologia del pensiero femminista*, Feltrinelli, Milano 2014, pp. 116-130
- DEVER C. *Death and the Mother from Dickens to Freud. Victorian Fiction and the Anxiety of Origins*, Cambridge University Press, Cambridge 2001
- DOAN L. *Fashioning Sapphism. The Origins of a Modern English Lesbian Culture*, Columbia University Press, New York 2001
- DOWLING L. *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1994
- ESTY J. *Unseasonable Youth. Colonialism and the Fiction of Development*, Oxford University Press, Oxford 2012
- FORSTER E.M. *Howards End* (1910) ed.by Lionel Trilling, Penguin, London 2007
- FORTUNATI V. "Women's Counter-Memories of the First War World: Two emblematic case –studies: Vera Brittain and Mary Borden" *La Camera Blu. Rivista Di Studi Di Genere*, (13), Filema , Napoli 2015, pp. 8- 17
- FOUCAULT M. *La volontà di sapere. Storia della sessualità I* (1984), Milano, Feltrinelli 2017
- FRAISSE G. *Les Femmes et leur Histoire*, Gallimard, Paris 1998
- FULLBROOK K. *Katherine Mansfield*, Harvester Press, Brighton 1986
- FUSINI N. *Introduzione a Al Faro*, Feltrinelli, Milano 2010
- EAD. *Nomi. Undici scritture al femminile* (1995), Donzelli, Roma 2012
- EAD. *Persefone senza sposo. Introduzione a Il mulino sulla Floss*, Gruppo Editoriale L'Espresso 2010
- EAD. *La figlia del sole. Vita ardente di Katherine Mansfield*, Mondadori, Milano 2012
- GABB J. "Critical differentials: Querying the incongruities within Research on Lesbian Families" in *Sexualities* 7(2) 2004, pp. 167-182

- GALLI C. *Modernità. Categorie e profili critici*, il Mulino, Bologna 1988
- GENTILE K. *Ivy Compton-Burnett*, St.Martin's Press, New York, 1991
- GLYNN GRYLLES L. *I. Compton-Burnett*, Longman, London 1971
- GUARALDO O. *La disfatta del gender e la questione dell'umano*, Mimesis , Milano 2014
- HEAD D. *The Modernist Short Story. A Study in Theory and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1992
- HIRSCH M. *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1989
- HUYSSSEN A. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1986
- INGMAN H. *Between the Wars. Mothers, Daughters and Writing*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1998
- EAD. Preface in Heather Ingman (ed) *Mothers and Daughters in the Twentieth Century. A Literary Antology* , Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, pp. 1-18
- JAGOSE A., *Debating Definitions: The Lesbian in Feminist Studies and Queer Studies* in Jodie Medd (ed) *The Cambridge Companion to Lesbian Modernism*, Cambridge University Press, New York 2015, pp. 30- 43
- JONES C. *Virginia Woolf. Ambivalent Activist*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016
- KIME SCOTT B. (ed), *The Gender of Modernism. A Critical Anthology*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1990
- LAMARRA A. *Invito alla lettura di E.M. Forster*, Mursia, Firenze 2003
- EAD. *Dalla madre alla figlia, dalla figlia alla madre: da Mary Woolstonecraft a Mary Shelley* in Simonetta De Filippis (ed) *Ancore e Vele. Rigore e passione nel ricordo di Maria Stella*, Università di Napoli "L'Orientale, Napoli 2006, pp. 225-233
- EAD. "Vivere e scrivere la guerra" in *La Camera Blu* (1), *Le donne e la guerra*, Filema, Napoli 2006, pp. 11-31
- EAD. "Padri e Figlie. Una liason dangereuse" in *La Camera Blu* (4), *Padri*, Filema, Napoli 2009, pp. 22-32
- LEE H. *Introduction to To the Lighthouse*, Penguin, London 2010
- LEDGER S. *The New Woman*, Manchester University Press, Manchester 1997
- LEVENSON M. H. *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge University Press, Cambridge 1984
- LEVINE G. *The Ambiguous Heritage of Frankenstein* in George Levine and U.C. Knoepfelmacher (eds) *The Endurance of Frankenstein. Essays on Mary Shelley's Novel* , University of California Press, Berkley, Los Angeles and London 1979, pp. 3-33
- LIDDEL R., *The Novels of Ivy Compton-Burnett*, Gollancz, London, 1955
- LOPS M, TROTTA A. (eds) *Democratic Highbrow. Bloomsbury Between Elite and Mass Culure*, Mimesis, Milano e Udine 2017
- LYON J. *Introduction to The Secret Agent*, Oxford University Press, Oxford 2008
- MACKAY M. *Modernism, War and Violence*, Bloomsbury, London 2017
- MANFERLOTTI S. *James Joyce*, Rubbettino, Napoli, 2010
- MAO D., WALKOWITZ R. (eds), *Bad Modernisms*, Duke University Press, Durham and London 2006

- MARCUS L. *Virginia Woolf, Katherine Mansfield* in Vincent Sherry (ed) *The Cambridge History of Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, pp. 710-719
- MARONE F. *Narrare la differenza: genere, saperi e processi formativi nel Novecento*, Unicopli, Milano 2004
- MARONE F. (ed) *Raccontare le Famiglie. Legami, società, educazione*, Pensa Multimedia, Lecce 2016
- MATTHEW H.C.G. *l'età liberale* (1984) in Kenneth O' Morgan, *Storia dell'Inghilterra, da Cesare ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 2013, pp. 400-416
- MEYERS J. *Homosexuality and Literature 1890-1930*, Athalone Press, London 1977
- MILLER A. *The Body Never Lies: the Lingering Effects of Hurtful Parenting*, W.W. Norton & Company, New York, London 2006
- MILLER T. *Late Modernism. Politics, Fiction and the Arts Between the World Wars*, Berkley, Los Angeles and London 1999
- MITCHELL J. *Psychoanalysis and Feminism. A Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis* (1973), Penguin, London 2000
- MOERS E. *Grandi scrittrici. Grandi letterate* (1977) , traduzione di Grazia Lanzillo, Edizioni di Comunità, Milano 1979
- MORETTI F. *Il romanzo di formazione* (1979), Einaudi, Torino 2015
- MURARO L. *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Firenze 1991
- MOI T. *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory* (1995), Routledge, London and New York 2002
- O' ROURKE R., *Reflecting on The Well of Loneliness*, Routledge, London 1989
- PAGETTI C., PALUSCI O. *L'età vittoriana* in Paolo Bertinetti (ed) *Storia della letteratura inglese volume I. Dal romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*, Einaudi, Torino 2000, pp. 67-163
- PASOLINI A. *Gender Studies e cultura* in Nicoletta Vallorani (ed) *Introduzione ai cultural studies. UK, USA e paesi anglofoni* , Carocci, Roma 2019
- PYKETT L. *Engendering Fictions. The English Novel in the Early Twentieth Century*, Edward Arnold, London 1995
- PRANDI S. *Prefazione* in Serena Ballista *Cattiva Madre*, Giraldi Editore, Milano 2017, pp. 1-5
- PUSTIANAZ M., VILLA L. *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*
- RABATE' J.M., *1913. The Cradle of Modernism*, Blackwell, Oxford 2007
- RANDALL B. *Woolf and Modernist Studies* in Bryony Randall, Jane Goldman (eds), *Virginia Woolf in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2012
- EAD. *Modernism, Daily Time and Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge 2007
- RAMPELLO L. *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf, la vita nella scrittura*, il Saggiatore, Milano 2005
- RAVASI BELLOCCHIO L. *L'amore è un'ombra. Perché tutte le madri possono essere terribili*, Mondadori, Milano 2012
- RECALCATI M. *Il complesso di Telemaco*, Feltrinelli, Milano 2014
- ID. *Le mani della madre. Desidero, fantasmi ed eredità del materno*, Feltrinelli, Milano 2010
- RICH A. *Nato di Donna* (1977), Garzanti, Milano 1996
- RILEY D. *War in the Nursery: Theories of the Child and Mother*, Virago, London 1977
- ROSE J. *Mother. An Essay on Love and cruelty*, Faber and Faber, London 2018

- RUFFILLI P. *Introduzione a Fratelli e Sorelle*, Garzanti, Milano, 2010
- SAPEGNO M. *Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Feltrinelli, Milano 2018
- SEGDWICK E. *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1990
- SHERRY V. *The Long Turn of the Century* in Vincent Sherry (ed) *The Cambridge History of Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2016
- SHOWALTER E. *A literature on their Own*, Virago, London 1977
- EAD. *Introduction* in Elaine Showalter (ed) *The Daughters of Decadence. Stories by Women Writers of the Fin de Siècle*, Virago, London, 2016 pp. 7-19
- SMITH A. *Katherine Mansfield and Virginia Woolf. A Public of Two*, Oxford University Press, Oxford, 1999
- SNAITH A. *Virginia Woolf: Public and Private Destinations*, Palgrave Mac Millan, Basingstoke 2000
- SPLENDORE P. *Bad Daughters and Unmotherly Mothers* in Adalgisa Giorgio (ed) *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Berghan Books, New York 2002, pp. 185-214
- EAD. *Maternal Graffiti. L'iconografia del materno nel romanzo inglese del '900*, in Maria del Sapio Garbero *Trame familiari, trame letterarie*, Liguori, Napoli 2000, pp. 90-110
- SPURLING H. *Ivy. The Life of Ivy Compton-Burnett*, Faber and Faber, London, 2009
- STANCO M. *Omosessualità e gravidanza poetica. Figure dell'amore platonico da Shakespeare a Forster* in Stefano Manferlotti (ed) *La retorica dell'eros. Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*, Carocci, Roma 2009, pp. 35-61
- STONEBRIDGE L. *The Destructive Element. British Psychoanalysis and Modernism*, MacMillan, London 1998
- TRILLING L. *Freud and the Crisis of Our Culture*, Beacon Press, London 1955
- ULIVIERI S. (ed), *Le bambine nella storia dell'educazione*, Laterza, Roma-Bari, 2017
- VALENTINI F. *Genealogie Queer. Teorie critiche dell'identità sessuali e di genere*, Ombre Corte, Verona 2018
- WARD JOUVE N. *Virginia Woolf and Psychoanalysis* in Sue Roe, Susan Sellers (eds), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 245-272
- WHEELER K. *A Guide to Twentieth Century Women Novelists*, Blackwell, Oxford 1997

