

## LA STANZA DELLA SCRITTURA

*Paola Zaccaria*

**Per** condividere l'immagine che è al centro e all'origine di queste riflessioni occorrerebbe fermare, ad esempio, un fotogramma della scena della soffitta in *Come uno specchio* di Ingmar Bergman: una donna, sola, in una stanza, in ascolto (di voci, sussurri, urla della coscienza), in attesa (dell'altro/a, di Dio, della morte, della conoscenza, di sé - della scrittura).

Consapevole che il *subpattern* del mio pensiero si è costituito anche a partire dalle suggestioni-emozioni suscitate proprio dalla visione del film di Bergman ispirato dal testo di Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper*, oltre che da alcune recenti letture,<sup>1</sup> cercherò d'interrogare il senso e l'impatto del tempo puro, non votato alla produttività su coscienze femminili che si muovono in alcuni testi letterari a partire da fine '800 - testi che per altro pongono anche questioni d'ordine narratologico in quanto s'interrogano sui (di)segni della <carta> letteraria nel momento stesso in cui il soggetto femminile concepisce il disegno d'inscrivervi.

Nel tempo bloccato-dilatato dell'attesa donne protagoniste di racconti leggono ... tappezzerie e muri credendo di vedervi iscritti dei segni reali nei casi in cui la loro condizione mentale ondeggia fra normalità e follia; nel caso in cui il ritiro è scelto come momento di

---

<sup>1</sup> Le seguenti opere hanno determinato il venire in parola delle mie intuizioni:  
- Maria Zambrano, *Chiari del bosco* (1977), Milano, Feltrinelli, 1991; F. Lefèvre, *Il piccolo principe cannibale* (1990), Padova, Muzzio, 1993, con "Postfazione" di Lea Melandri; K. Blixen, "La pagina bianca" (1955), da: *Albondocani*, in: *Ultimi racconti*, Milano, Bompiani, 1985; i film "Un angelo alla mia tavola" e "Lezioni di piano" di Jane Campion; "Come in uno specchio" e "Silenzi sussurri e grida" di Ingmar Bergman.

separazione dal rumore della realtà, o imposto nel nome della preservazione di una salute mentale ritenuta instabile si tratta di costruzione di segni-sogni nell'intento di vincere la "pagina bianca" di Blixeniana memoria. Talora, in soggetti femminili al limite fra malinconia e depressione fonda, le tappezzerie possono divenire mondi minacciosi, abitati da mostri.

In tutti questi casi, la stanza - guscio, grembo, ma anche esilio, spazio muto - diviene il *topos* in cui ha luogo una straordinaria operazione di lettura-scrittura: carte da parati, tende, tappezzerie divengono per i personaggi protagonisti delle narrative citate apparentemente testi da leggere, in realtà testi in cui vanno ad iscriversi i mondi interiori e fantastici partoriti dalla condizione di ascolto-attesa.

Tra la separazione dal mondo e la condizione d'attesa - che è aspettativa, anticipazione - s'insinua la lettura-scrittura. L'istanza vitale non spenta trabocca nella scrittura restituendo a queste donne, sovente costrette al *ritiro*, la libertà della creazione letteraria. Tele di parole nascono a partire da teli da tappezzeria e cantano l'abbandono, l'incubo, l'assenza, ma anche la voglia di ricostituire la presenza in un io solitario che allontana da sé l'angoscia scrivendo.

Attendevano forse allora questi corpi nel chiuso di una stanza *la parola in-attesa dentro il Linguaggio* per averne cura, nutrirla? La parola, per queste artiste, è stata originata, si è fatta scrittura a partire da intrighi di tappezzeria di cui in tal modo è stato rovesciata la cifra di domesticità e confinamento: interpretando per il tramite della creatività artistica i pochi segni della stanza, questi si sono trasformati in testi che hanno rivelato corpi, mondi, visioni.

Se ogni testo è un invito al lettore ad entrare in un luogo che inevitabilmente si configura come *stanza*, spazio in cui si presuppone che chi accoglie l'invito si predisporrà all'ascolto, ci sono testi che letteralmente si costruiscono in (torno ad) una stanza, spazio in cui chi narra, a sua volta, attende la scrittura.<sup>2</sup>

Ci sono testi di donne che costringono il lettore a prendere visione e conto di quel che accade al soggetto in attesa di scrittura all'interno di una stanza, e sia che questa si configuri come luogo di reclusione imposta - è il caso della "rest-cure" di cui si parla in *The Yellow Wallpaper* (1892) - o luogo di elezione al fine di fare il vuoto sulla vita esterna,

<sup>2</sup> Sulla condizione d'attesa mi sono soffermata a proposito della scrittura poetica di Emily Dickinson, in "Emily Dickinson: corpo in poesia", Atti dell' XI Convegno A.I.S.N.A. su "Methodologies of Gender", Messina, 24-26 Ottobre 1991, pubblicati da Herder ed., Roma, 1993, pp.107-20.

concentrandosi sull'interiorità - come nel caso di Linda Burnell in *Prelude* (1918) di Katherine Mansfield - o che la stanza sia vista come ultimo riparo all'onda insostenibile della realtà, come nel caso di Anna Wolf de *The Golden Notebook* (1962) di Doris Lessing, il lettore non potrà non tener conto degli effetti psico-mentali che la condizione fisica della reclusione, che comporta l'azzeramento quasi totale delle incursioni mondane - assenza di altri corpi, altre voci -, produce.

Eppure questo isolamento che potrebbe ridurre all'afasia e all'asimboia per la penuria di segni presenti in una stanza, straordinariamente si popola di voci, fantasmi a partire da segni individuati, decifrati, interpretati e creati sulla base di materiale iconico o onirico minimale: il disegno della carta da parati, la percezione offattiva e tattile di una tenda, una macchia sul muro, il disegno della coperta.

Inghiottita dall'ombra della stanza, resa acinesica da un sentimento di dolore pervasivo, un *schmerzen* indicibile e insopportabile, (auto)isolata da qualsiasi tipo di comunicazione, in una situazione di estrema deprivazione sensoriale, la donna che dentro di sé porta questa malattia della scrittura che è l'altra faccia del desiderio di creatività, talora troverà modo, attraverso sogni brevi ad occhi aperti, apparizioni, fulminee percezioni, di forzare l'asimboia in cui è immersa, forzare il silenzio interiore ed esteriore e dar vita ad un testo nuovo che porta testimonianza del lavoro di resurrezione - alla vita, al canto - di un soggetto che ha saputo forzare la serratura (*claustrum*) della propria carcerazione.

La prigione del dolore può dare come esito una

scrittura bianca. Vuota. Fredda come il marmo. Una scrittura di mera constatazione. Da registro. Da cancelliere o medico legale. Una scrittura senza passione. Una fredda scrittura svuotata del proprio sangue. Dei suoi nervi. Scintillante come la neve sotto una luna gelata. Parole giuste e ghiacciate come il diamante. Una bianca scrittura come le ossa biancheggianti al sole. Una scrittura da deserto.(58-9)

di cui parla Françoise Lefèvre in *Il piccolo principe cannibale* e con cui penso si possa definire la scrittura melvilliana di *Bartleby* ("da cancelliere!").

Ma se si smette di credere che la scrittura debba raccontare la vita come impresa, e si fa spazio ad altri segni, altre lingue solitamente avvertite come dis-articolazioni della voce-respiro-parola - il deficit della mutezza, l'impalpabilità del sussurro, l'eccesso del grido, come le terribili grida di un bambino autistico - nonostante tutto un testo verrà generato, o comunque la pagina bianca, come nel racconto di Karen Blixen che porta

quel titolo, racconterà un amore, una storia indicibile, che nemmeno la vecchia narratrice può mettere in parole e che tuttavia incanta e attrae l'ascoltatore -il visitatore della mostra di lenzuola della prima notte di nozze esposte nel convento come quadri, più di qualsiasi altra pagina-lenzuolo-narrazione.

Ci sono scritture - come quella della *Carta gialla*, o quella di Bergman in *Come in uno specchio*, ispirato a quel racconto, o quella di Doris Lessing nelle ultime parti del *Taccuino giallo* - che invitano a entrare nella stanza oscura, ci guidano attraverso un mondo impenetrabile, in cui è facile smarrirsi per sempre, ci sussurrano in un linguaggio che ha più a che fare con la parola del sogno che della veglia quel che si muove nel cuore, nell'anima, nelle viscere di una creatura oppressa, che anela alla scrittura, pur bordeggiando l'afasia e l'asimboia. Nella condizione di depressione e malinconia, il silenzio non è pura offerta di sé, lingua dell'intimità in cui cuore e pensiero battono all'unisono e non abbisognano di parole. Il silenzio è limitazione: poiché ha perso il contatto con se stesso, l'essere si avverte come diviso, senza volto né nome; concentra tutte le sue ultime energie per resistere alla disgregazione totale e finale attraverso la scrittura.<sup>3</sup>

Sono scritture, queste di cui parlo, in un certo qual senso iniziatiche, costruite con figure della mente e della psiche piuttosto che del reale, e se chi legge saprà tener dietro all'ellissi, alla scoordinazione lessicale, sintattica e narrativa, se saprà accostarsi a chi scrive, avere il cuore di assistere all'intrico del delirio nel suo farsi, allora dal bordo del silenzio e dell'oscurità germinerà la parola e il nitore di un nuovo testo, testimonianza di un nuovo percorso che si è compiuto in un tempo che non racchiude eventi, ma registra un *sentire* che trae origine dal raccoglimento che ha luogo in una prigione generata da una ferita indicibile. Se l'atonìa della "prigioniera della stanza" viene sollecitata da una lama di luce, una macchia, da segni che sbloccano l'acinesia e ridanno fluire al tempo, udrà una voce interiore che cerca ascolto e parla quando credeva di non avere più lingua e respiro; la solitudine allora non verrà più vissuta come isolamento, bensì come possibilità di dar tregua a quell'istanza all'uscita da sé che sempre si accompagna alla separazione sentire/pensare, affetti/intelligenza. Nel raccoglimento della solitudine sciolta da ogni ansia, pensiero e cuore all'unisono determinano la fine

<sup>3</sup> Si vedano, in particolare, le pp. 578-79 del "Blue Notebook"; nella prima parte della sezione "The Golden Notebook" (pp. 591-2) la tenda assume caratteri distruttivi, e viene avvertita come costituita da brandelli puzzolenti di carne animale. (*The Golden Notebook*, Panther, Granada Publishing, 1972.)

dello sdoppiamento, del riflesso, dell'immagine e di ogni istanza a essere guardati per sentirsi riconosciuti.

Allora non è tanto la vista che si schiude, ma la visione, che implica rivelazione. Allora la parola, all'interno della pluralità dei linguaggi, dentro, oltre e nonostante le parole usuali, si disegnerà come quella che chiede d'essere percepita, accolta come un seme.

E da essa, dal suo silenzioso palpitare, esce la musica inaspettata, che ce la fa riconoscere; ... La musica iniziale che svanisce quando la parola appare o riappare, e che resta nell'aria, come il suo silenzio, modellando il suo silenzio, sostenendolo sopra un abisso. (Zambrano, 91)

E forse perché la poesia, più che altri luoghi, custodisce questa parola, chi scrive va a cercare il canto nel grande dizionario letterario, ogni poeta scegliendo parole-figure a cui ridare respiro.

Charlotte P. Gilman e Jean Rhys hanno dato risonanza ad alcune "parole" (da intendersi come un "sotto-dire") di *Jane Eyre* che allora, nell'800, non furono ascoltate; hanno ripreso figure che sembravano fantasmi condannati alla mutezza: la sostanza della parola del delirio, la parola che non si arresta pur perdendosi nella notte della follia.

Jane Campion, azzerando la parola nell'eroina di "Lezioni di piano", ha fatto parlare nelle mani, nella nuca della suonatrice, la sensualità femminile palpitante nel ritmo di *Wuthering Heights*.

La parola poetica, che non è semplice concettualizzazione del pensiero del poeta, fa germinare altra parola poetica nel soggetto in processo di scrittura che, rivivificando i segni, a sua volta offre al proprio lettore la possibilità di concepire leggendo. Questi (di)segni che si agitano nelle figure create dall'artista, chiedono di venir letti come fantasmi di verità più grandi. E ogni volta che qualcuno accoglie l'invito ad entrare in connessione, queste figure rivivificate portano in primo piano il silenzio, il sottotono, il sottotesto, illuminando il palinsesto. E ogni ascolto è nuovo testo, nuovo concepimento.

Si tratta di una forma di resistenza alla concezione della lettura come messa in atto di strategie volte a penetrare asetticamente la lingua del testo, ma che non tengono conto della complessità del rapporto soggetto creatore-soggetto interpretante.

I corpi nella stanza, ad esempio, sono vissuti dal soggetto in processo di lettura come bloccati; fantasticati come il rovescio del corpo nomade che nelle donne del modernismo diviene strategia per eludere il posizionamento fisso, l'incapsulamento nei miti della tradizione culturale d'impronta edipica in cui il figlio singhiozza alla ricerca del padre

inaccessibile, che nella modernità si presenta come padre letterario che è andato perduto insieme a tutte le sicurezze ontologiche, politiche, psicologiche, religiose.

Rispetto alla questione della tradizione, quel che guida il mio pensiero nasce essenzialmente da indizi forniti da una lettura che pone attenzione alla intertestualità di alcune opere di autrici che trattano stati mentali border-line. Il tema della follia è stato letto, anche da una prima generazione di critica femminista, essenzialmente come incapacità di sostenere un reale oppressivo, mentre la questione della cancellazione della visibilità della follia tramite la relegazione del soggetto folle ha a che fare, secondo queste letture, essenzialmente con problematiche d'ordine psicologico che urgevano la rimozione di tutto quello che nel sec. XIX era ritenuto perturbante, inammissibile, impresentabile.<sup>4</sup> È tempo di tirar fuori la follia, l'anormalità, l'autismo dalla mistica della follia e della devianza in genere che, dagli anni '60 in poi ha teso a dare letture contrastive: se la "normalità" è soffocante, tanto vale celebrare il suo contrario. Tralasciando tutto il *schmerzen* dello stato disagiato.

Non si tratta di celebrare la follia, quanto di compiere un'impresa dolorosa volta a forzare il regno del silenzio, costringendolo in un testo (narrativo o cinematografico) che conservi l'eco della lingua psicotica, dell'autismo, ecc. Disseppellimento. Disvelamento che introduce nella lingua del racconto il rimosso o quello per cui sinora non si è (voluto) trovare parola. In questo modo ritroviamo e si ritrovano queste donne - Jane- Bertha, Antoinette, Anna - proprio quando pensavano di essersi perse nella/attraverso la scrittura. La follia che articola lingua scomposta, nonostante la frammentazione, genera un testo, non resta imprigionata nel silenzio: è la vittoria di chi lavora a spostare i confini della significazione.

Se nel leggere *The Yellow Wallpaper* (1892) di Perkins Gilman, testo canonico sul viaggio verso la follia femminile narrato retrospettivamente dal soggetto che ne fa esperienza, lo si colloca lungo un'espansione di tipo intertestuale che cronologicamente si muove all'indietro verso *Jane Eyre* (1847) e in avanti verso *Wide Sargasso Sea* (1966) e contemporaneamente si tenga anche conto della risonanza

<sup>4</sup> Per queste interpretazioni, cfr. il testo di S. Gilbert e S. Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven: Yale Univ. Press, 1979, pp. 358-362), dove si dimostra come Bertha Mason rappresenti gli aspetti rimossi della psiche di *Jane Eyre*; cfr. anche E. Showalter, *The Female Malady. Woman, Madness and English Culture 1830-1980*, New York: Pantheon, 1985; C. Smith-Rosenberg, *Disorderly Conduct*, New York: Knopf, 1985.

offerta dal linguaggio cinematografico in *Through a Glass Darkly* (1961)<sup>5</sup> di Ingmar Bergman, per il soggetto donna in processo di lettura preavvertita circa certe trappole interpretative, risulta evidente che il breve capolavoro di Gilman è uno degli infiniti testi collocati nella casella "genere horror" o "neo-gotico" o "racconto di follia"<sup>6</sup> e di cui perciò stesso si sono cancellate o quantomeno oblierate le motivazioni profonde che hanno portato a *quel* disegno: il libretto è, al fondo, o almeno è anche, una drammatizzazione dell'atto di lettura e scrittura di un soggetto femminile che sul finire dell' '800 non solo vuole, assolutamente vuole scrivere mentre il marito e la istituzione medica dicono che ciò è pericoloso per la sua salute, ma vuole fra l'altro essere una scrittrice che non s'inserisce nella "carta" - la letteratura - senza prima sottoporla ad un atto di lettura-penetrazione-distruzione: "I know a little of the principle of design, and I know this thing was not arranged on any laws of radiation or alternation, or repetition, or symmetry, or anything else I ever heard of" (20); il testo allucinato non rispetta nessuna regola ("*principle of design*") della convenzione letteraria (lo slip linguistico heard of invece di seen, come richiederebbe il parlare di disegno, autorizza l'ipotesi che il soggetto parlante si stia riferendo al disegno letterario e non figurativo), si presenta come "pointless pattern" (19) con un pattern diurno e un subpattern notturno in cui s'intravede una "formless sort of figure" (18) che, nella luce lunare, diviene una donna "stooping down and creeping about" (22), la quale chiede di essere liberata. Qui il rinvio a *Jane Eyre* si fa complesso

<sup>5</sup> Nel film, la protagonista, Karin, è circondata da tre uomini: il fratello adolescente, il padre ritornato dopo una lunga assenza, il marito-dottore. Le visioni di Karin nell'attico, sollecitate dai disegni della carta da parati, hanno a che fare con la nostalgia e la ricerca del padre-Dio: l'attesa, è attesa di Dio. Bergman, situando la donna malata fra tre figure maschili, non riesce a trarre il personaggio fuori dalla logica dell'ordine edipico: lei "va in pezzi" perché, con molte probabilità, non ha la forza di "mandare in pezzi" l'ordine edipico che si ristabilisce in quella scena finale bella, ma pesante per la coscienza femminile che si vede condannata allo scacco della follia, di passaggio di parola dal padre al figlio: "Papà ha parlato con me!", gioirà l'adolescente. La visione finale di Karin - l'arrivo del ragnò al posto del Dio atteso - distrugge nella donna ogni speranza di luce anche nell'altro mondo che la chiama.

<sup>6</sup> Fino al 1971, l'etichetta di "horror story" sembra perseguitare *The Yellow Wallpaper*. Fu Helen R Hedges, nel 1973, a ribaltare questa visione, suggerendo la lettura dell'opera come "feminist document" ("Afterword" a *The Yellow Wallpaper*, London: Virago, 1988, p. 39. Da ora in avanti le pp. di rif. al testo di Gilman, indicato con l'acronimo TYW, saranno inserite direttamente nel mio testo).

e nitido: Jane fugge da Thornfield "crawling forwards on my hands and knees"(cap. 28), strisciando come Bertha; la protagonista di *TYW*, costruita col *sub-pattern* di *Jane Eyre*, non solo crede di vedere una donna che striscia nel *sub-pattern* della carta, ma giunge a cancellarne la consistenza cartacea-romanzesca (strappa la carta con l'aiuto della figura allucinata) e a sostituirla, offrendosi nel *gaudium* dello strisciare agli occhi di John e Jane(!) Il sovvertimento completo di *pattern* e *sub-pattern*, testo e pre-testo, personaggio ed ideatore ha luogo nella/dalla/a costo della follia. A fine testo la protagonista distrugge la carta da parati che ha scrutato per giorni e notti e lascia libera la donna dietro la carta/se stessa di strisciare nella stanza; Antoinette, in WSS desidera "to see what is behind the cardboard"(180)<sup>7</sup> di *Jane Eyre*.

Testo ambiguo, sfaccettato, *The Yellow Wallpaper* non risolve le contraddizioni, non offre risoluzioni: l' "io" che penetra oltre il muro, nella carta ("I shall have to get back behind the pattern when it comes night", 35) è un soggetto malato le cui allucinazioni sortiscono l'effetto di mandarla letteralmente dentro il muro della follia? O il suo gesto è atto audace d'identificazione con un altro soggetto donna che si muove nel fondo di un altro testo,<sup>8</sup> di un'altra "paper" - la Bertha di *Jane Eyre* che Ch. Bronte ha relegato nel fondale del suo testo, nella stanza dell'attico (come nell'attico viene costretta la protagonista di *TYW*)? Charlotte Perkins Gilman, 38 anni dopo la pubblicazione di *Jane Eyre* attraverso una fase di depressione che fa seguito al matrimonio (1884) e alla nascita di una bambina (1885). Quando, alcuni anni più tardi decide di trasformare in scrittura quell'esperienza, dà alla cognata, nonché infermiera e aiutante carceriera di questa autobiografia romanzata di una donna di nome Charlotte, il nome di *Jane*, al marito il nome di Dr. John - come il protagonista di *Villette*, ma St John è anche il nome del personaggio che per *Jane Eyre* rappresenta la "fredda" alternativa maschile al sensuale Rochester -, colloca la protagonista nell'attico in cui era segregata la moglie creola e compie quella identificazione Jane-Bertha che in Bronte restava implicita, ottocentescamente legata al tema del doppio come figura del sé rimosso (laddove Gilman pare anticipare la

<sup>7</sup> Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, New York: Norton, 1982.

<sup>8</sup> "This wall paper has a kind of *sub-pattern* in a different shade, a particularly irritating one, for you can only see it in certain lights and not clearly then. But in the places where it isn't faded... I can see a strange, provoking, formless sort of figure, that seems to skulk about behind that silly and conspicuous front design". (18)

moderna nozione di co-identità,<sup>9</sup> con l'imprevedibile identificazione-sostituzione della donna allucinata nella carta). Sul versante del canone, che ha a che fare col genere di chi scrive, Charlotte Gilman osa interrogare, attraverso l'archetipo di Bertha, il *sub-pattern* che Bronte aveva tutto sommato tenuto al buio, e addirittura dato alle fiamme perché restasse immutato, sebbene al fondo menomato (accecato e amputato) - il "main stream" o la "master narrative" di fondazione maschile.

Mi sembra di poter affermare che a partire dall'operazione intertestuale di Gilman, le successive opere catalogate come "records" dal mondo degli inferi in cui la forza di rottura del genere deriva dalla trasformazione del "gotico" (da sempre associato al racconto di follia) in modernità per il fatto che il luogo dell'enunciazione è dichiaratamente quello del soggetto folle - per fare solo alcuni nomi: le parti "suicide" di *The Awakening* (1899) di Kate Chopin; *Tribute to Freud* (1956) di H(ilda) D(oolittle) che nella prima stesura fu pubblicato su una rivista col titolo di *Writing on the Wall*; *Faces in the Water* (1961) di Janet Frame, che in italiano è stato pubblicato col titolo di *Dentro il muro*; *The Bell Jar* (1963) di Sylvia Plath; *The Golden Notebook* (1962) e *The Four-Gated City* (1969) di Doris Lessing, opera questa di voluta riscrittura di *Jane Eyre*, con il rovesciamento nel finale del rapporto Jane-Rochester: l'eroina libera la moglie confinata nel sottano e le due donne decidono di espellere l'uomo e vivere insieme<sup>10</sup> - sono tutte leggibili come discorso sul fare letteratura a partire dalla consapevolezza dell'impossibilità di farsi assorbire da modelli narrativi "master" e dalla voglia di svegliare, presentare il mai presentato. Lasciarsi ammorbare dalla follia è un attoda cui si può partire per porsi fuori dalle vecchie trame, da patterns consumati. Tappezzerie, carte da parati, muri, tende, si pongono per le donne in processo di scrittura come testi da decifrare, specchio

<sup>9</sup> La co-identità, sostiene Elvio Fachinelli, è una modalità di relazione che non mira alla fusione, alla replica e all'annichilimento, ma muove da una situazione avvertita come affinità, ricerca di comunanza (*Claustrofilia*, Adelphi, 1983, pp. 158-9). Un esempio di questa avvenuta comunione: "I pulled and she shook, I shook and she pulled, and before morning we had peeled off yards of that paper."(32)

<sup>10</sup> Un ampliamento del presente studio prevede un'analisi che ponga attenzione alla ricorrenza dell'immagine del muro, a partire da "The Mark on the Wall" (1917) di V. Woolf, racconto che nell'arco della produzione creativa woolfiana si pone come primo fondamentale testo di ricerca di nuove vie, *turning point* dalla scrittura tradizionale dei primi due romanzi alla scrittura sperimentale di Jacob's Room (1922).

d'(auto)riflessione, metafora dell'atto di lettura-scrittura, pergamena da incidere (si veda Anna Wolf in *The Golden Notebook*).

In questo senso, tutte queste opere che partono da *Jane Eyre*, sono in un certo qual modo palinsestiche, termine con cui Gilbert e Gubar definiscono quelle "works whose surface design conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning", e il riapparire del palinsesto (questa volta nel senso di ipotesto usato da Genette) intorno alla fine dell' '800 nelle opere di Gilman e Chopin e poi negli anni '60 del nostro secolo nelle opere di Lessing, Plath, Frame, Rhys, oltre che nell'opera cinematografica di Bergman, non è casuale dal momento che gli anni '90 videro in America e Gran Bretagna la nascita del femminismo, che si accompagnò in Occidente alla nascita del radicalismo politico, i cui semi ricominciarono a germogliare, nei nostri anni '60.

Dal punto di vista letterario, Chopin e Gilman sono le figure di punta della nascita della consapevolezza femminile che l'appartenenza di genere segna la scrittura. Da quel momento in poi fu impossibile per le scrittrici, a cominciare dalle moderniste D. Richardson, G. Stein, K. Mansfield, O. Schreiner e V. Woolf, ignorare la propria sessualità e le "madrì letterarie". Ma l'insegnamento di Brontë via Gilman e altre, oltre a comportare una liberazione dallo sguardo edipico, volto all'indietro e dunque ai padri della tradizione, apprendendo prima e insegnando quindi a guardare avanti, non va senza ripensamento - atto di messa in discussione continuativa e costante nel tempo - sulla stessa tradizione letteraria femminile.

Se l'intertestualità è già un modo per uscire dal testo auto-contenuto, univoco e monologico, se la riscrittura di *Jane Eyre* in *Wide Sargasso Sea* è sì atto compiuto da una donna del XX secolo che è vissuta in parte nelle Indie Occidentali per svelare le implicazioni colonialistiche racchiuse nella figura della creola pazza, per restituirle voce esplicitando l'oppressione sessuale e sociale che nel romanzo di Brontë traspare nei sensi di rabbia di Jane, *Wide Sargasso Sea* è soprattutto prova evidente che l'intertestualità fra opere siffatte non si ferma ai legami tematici che comportano il solo ribaltamento dei contenuti, ma ha a che fare con il processo creativo e con la "location" della scrittrice, con l'essere dentro o fuori i presupposti delle "master narratives". Il processo di delegittimizzazione della tradizione che la critica anglo-americana usa chiamare "patriarcale" ad opera delle letterate comincia ancor prima dell'avvento della modernità e del modernismo. Comincia con la messa in discussione dell'autorità narrativa - lo stravolgimento percettivo della protagonista di *TYW* si riflette in quello pronominale - e la prefigurazione del surrealismo in quell'uso della struttura del sogno-allucinazione quale principio ordinatore della narrativa

in opere come quelle di Perkins Gilman e di Chopin (sebbene incardinato nella convenzione realista, il suo romanzo ha elementi che parlano di pre-modernismo: mutevolezza nella posizione della voce narrante, ricorrenza di brani poetici, impossibilità di conciliare i dualismi) per l'appunto, ed è proseguita dalla prima generazione di moderniste e continua incessantemente nel corpo stesso del Testo femminile, lavorando ai fianchi della stessa tradizione femminile.

La rilettura dell'apporto femminile al modernismo e post che sta avendo corso negli ultimi anni<sup>11</sup> ha il merito di riscrivere la storia letteraria arricchendola di una eterogeneità che l'ideologia imperante New Critical aveva contribuito ad omettere<sup>12</sup>, di individuarne le linee distintive, nonché stabilire l'anteriorità della "scoperta" del modernismo a opera delle donne.<sup>13</sup> Tutto ciò può e va arricchito da letture che non temano di evidenziare come le donne non cercano semplicemente conferma nelle antenate, ma già nell' '800 osano dar voce alla "creola" relegata in soffitta anche in testi classici della tradizione femminile come *Jane Eyre*, ogni

<sup>11</sup> Bibliografia essenziale: A. Jardine, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985; R. Blau DuPlessis, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1985; S. Benstock, *Women of the Left Bank: Paris 1900-1940*, Austin: Univ. of Texas Press, 1986; S. Gilbert e S. Gubar, *The War of Words, vol. I di No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, New Haven: Yale Univ. Press, 1987; Ellen G. Friedman e M. Fuchs eds., *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1989; Bonnie Kime Scott ed., *The Gender of Modernism*, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1990; S. Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender Politics and the Avant-Garde*, Cambridge: Univ. of Harvard Press, 1990; E. G. Friedman, "Where are the Missing Contents? (Post)Modernism, Gender, and the Canon", *PMLA*, March 1993, vol. 108, 2, pp. 240-52.

<sup>12</sup> Il Modernismo New Critical, valorizzando le caratteristiche meno radicali del modernismo (a-istoricità, assenza di emozioni, impersonalità, mito dell'opera "ben rifinita", gerarchia e autorità) aveva contribuito a determinare l'omissione dal canone delle opere delle donne e degli scrittori dell' Harlem Renaissance.

<sup>13</sup> Esempi canonici di questa progenitura sono oggi considerati *Three Lives* (1903-6) di G. Stein, "The Mark on the Wall" (1917) di V. Woolf e *Pointed Roofs* (1915) di D. Richardson, nonché lo stesso *TYW*. L'operazione editoriale italiana di *Modernismo/Modernismi*, a cura di Cianci (Principato, 1991), con l' "ammissione" al Modernismo di sole tre donne - Woolf, Mansfield, Schreiner - tutte trattate in un unico capitolo, sarebbe improponibile nell'attuale editoria universitaria americana.

scrittrice svelando l'intrusione della cultura maschile nella parola della sua antecedente, ogni scrittrice lavorando ad una ri-disegnazione della letteratura femminile che proprio per questa opera costante di "tradimento", di rimessa in gioco e ricerca è, sin dall'inizio, scrittura sperimentale.

Come sostiene Rachel Blau duPlessis in *Writing Beyond the Ending*, già l'enfasi che una scrittrice dà al sottotesto o al discorso censurato di un'altra scrittrice è atto "sovversivo" - e, aggiungerei, "politico".

Il topos dello spazio ristretto cui sono confinati i soggetti ha riverberazioni talora consapevoli talaltra inconsapevoli con l'occupazione maschile dello spazio culturale, della parola. Se alle donne non restano che spazi minimi e segni minimali iscritti su pareti, coperte e tende, allora la donna che scrive imparerà a penetrare crepe e fessure, a decifrare "il segno sul muro", "la pagina bianca", a forzare i muri che separano l'interno dall'esterno, l'allucinazione dalla realtà, la memoria dalla fantasia, il genere autobiografico dal romanzo, lo scrittore dal lettore, la parola dal silenzio, il tempo lineare da quello associativo.

L'esperienza di confinamento- scelto o imposto che sia - e la frequente discesa nella malattia mentale non ha semplicemente a che fare con la denuncia sociale o la riarticolazione del conflitto fra i sessi, ma questa cordata di testi che, partendo da *Jane Eyre* come metatesto, fa collassare le sicurezze su cui si reggono le *master narratives*<sup>14</sup>, nonché l'autorità del punto di vista nella narrazione e dunque la distinzione soggettivo/oggettivo, immaginato/accaduto, evidenza, l'apporto notevolissimo dato dalle letterate alla messa in crisi del concetto di realtà e dei principi che fondano la rappresentazione: nei loro testi c'è una coalescenza di elementi fantastici che stanno a suggerire un universo mentale che accoglie l'indeterminato, l'indistinto, il caotico, l'allucinato, l'improprio, il profano, l'aurora della parola: ciò che solitamente riesce a sfuggire alle maglie della rappresentazione.

---

<sup>14</sup> Sulle implicazioni e i risultati di questa operazione, cfr. E. G. Friedman, "Breaking the Master Narrative: Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*", in *Breaking the Sequence*, cit., pp. 117-28.