

Scrittura femminile



Paola Partenza, *Sguardo e narrazione. Quattro esempi di scrittura femminile:*

WOLLSTONECRAFT, HAYS, AUSTEN, GASKELL

Roma, Carocci, 2008



L'intensificarsi, negli ultimi decenni, degli studi sulla letteratura femminile del periodo romantico è stato di tale portata da suscitare autorevoli prese d'atto [A. Mellor, *Mothers of the Nation*, 2002] della necessità di una revisione del canone: l'abbondante e qualificata produzione poetica e teatrale, collocata accanto a quella narrativa, ha fatto riemergere (come auspicato da Elaine Showalter nel suo pionieristico *A Literature of Their Own*, 1977) quella tradizione letteraria femminile che era stata abilmente e variamente fatta cadere nel dimenticatoio nel periodo vittoriano.

Non posso soffermarmi qui sui motivi e i modi adottati di volta in volta per neutralizzare quella "radicalità" femminile presente inevitabilmente anche nelle scrittrici più "educate" o ipocrite, se non per dire che proprio tale radicalità o radicalismo ci dà la misura del disadattamento della scrittrice non solo rispetto all'ambiente esterno, ma anche a quello della propria interiorità.

In questa ottica i quattro saggi di Paola Partenza sulla scrittura femminile ci forniscono una chiave fondamentale, e non solo per le autrici prese in esame: la funzione dello sguardo «nel modo di narrare che scrittrici come Wollstonecraft, Hays, Austen e Gaskell offrono al lettore per rappresentare la dinamicità del proprio pensiero, in un contesto culturale e politico che tende alla staticità intesa come forma di emarginazione della donna e di conservazione culturale [...] Lo sguardo nella narrazione è *creatore* di immagini, di situazioni, ma anche *unificatore* di pensiero e parola» [p. 7].

«Lo sguardo mai scisso dalla parola, si colloca come momento di presa di coscienza e di autodeterminazione; come ri-costituzione esemplare di un contesto culturale da sottoporre ad analisi e valutazione» [p. 8].

Partenza sottolinea il significato politico dell'atto della scrittura per donne che vivono "confined" (recluse) – parola presa da Gilbert e Gubar [*The Madwoman in the Attic*, 1979], ma già usata ben prima dalla Austen: "We live at home, quiet, confined, and our feelings prey upon us", dice la protagonista di *Persuasion* (1818) [II, 21], mettendo così direttamente in campo l'argomento della *sensibility* e del suo rapporto con la *reason*, cui la Wollstonecraft dedica tanto spazio nei suoi saggi e nella sua narrativa.

Se la reclusione è «espressione della volontà di cancellare lo sguardo femminile», la scrittura femminile, qualsiasi ne sia il tema o il fine, è un atto trasgressivo nel momento in cui instaura un rapporto dinamico tra dentro e fuori il luogo della reclusione, ma anche all'interno della interiorità femminile reclusa, tra i diversi tipi di sguardo che il soggetto ha su se stesso, quindi tra i diversi sé dell'io femminile, da quello reale a quello ideale.

Il tema è ben illustrato da Partenza, che, dopo averlo introdotto mettendo in rilievo *The Vindication of the Rights of Woman* (1792) come paradigma teorico per *The Wrongs of Woman; or, Maria, a Fragment* (1798), pone al centro del suo saggio il tema della prigione ("La madhouse: Guardare per guarire" [p. 26]) e l'analisi del personaggio di Jemima, «il personaggio più complesso del romanzo [...] che riassume in sé due ruoli sovrapposti [...] carceriera e carcerata» [p. 29] ("Sguardo a parola, reticenza e confessione: Jemima, negazione e negoziazione" [p. 29]).



Se è vero che l'idea della prigione ossessiona la mente dell'Ottocento, (come osserva Lionel Trilling, a proposito di *Little Dorrit* di Dickens, ricordando che l'immagine della prigione figura emblematica sulla copertina della prima edizione inglese del *Interpretazione dei sogni* di Freud), è evidente che questi romanzi femminili di fine Settecento – *Maria* della Wollstonecraft come *Emma Courtney* e *The Victim of Prejudice* della Hays (trattati nel secondo saggio) – sono ricchi di novità e anticipazioni, sia sul piano ideologico che su quello formale: essi sono romanzi "giacobini" a tutti gli effetti, nel senso che il *setting* gotico si estende, come emerge chiaramente dall'analisi di Partenza, all'intero *setting* sociale attraverso la caratterizzazione dei personaggi protagonisti.

In quanto tali, in quanto “gotico sociale”, tali romanzi sono gli antecedenti diretti della letteratura distopica che si svilupperà alla fine del secolo successivo, come mostra chiaramente il confronto con il racconto “Land of Darkness” di un’altra “gentle subversive” come Margaret Oliphant, la quale, vivendo della sua penna in periodo vittoriano, non potrà giustificare la sua radicale critica all’ordine patriarcale borghese che come una visione surreale spontanea e inconsapevole.

Se la vita femminile è un continuo e vario *confinement*, scrivere, prima ancora che trasgressione, è certo «una forma di liberazione e di rappacificazione; viene liberato l’*inner self* nelle sue contrastanti manifestazioni ...» [p. 49].

Tenendo anche conto dell’urgenza ideologica, della «intensity and energy» di queste scrittrici [p. 47], non c’è da stupirsi che la loro scelta formale privilegi l’autobiografia, epistolare come in *Emma Courtney* o fittizia come in *The Victim of Prejudice* o *Maria*.



Come mostra il secondo saggio, “La scrittura aute[n]tica di Mary Hays”, l’autobiografia si rivela la forma più duttile per seguire, all’interno della prigione reale o metaforica, lo svolgersi dello sguardo nella sua dinamica mobilità, nella sua euristica creatività, nella sua ambigua reciprocità, nella sua difensiva duplicità, in una parola, nella sua resa di un *io* femminile frammentato e quindi già moderno.

Questi vari *io* cui la scrittura autobiografica da corpo emergono dal *contrasto*, centrale sul piano tematico ma anche formale, tra *sensibility* e *reason*: non si tratta solo del fatto che la scrittura narrativa non rispetti quel controllo della *sensibility* patrocinato dalla voce narrante sul piano ideologico-didattico; ma viene spontaneo interrogarsi sulle motivazioni di questa condanna, meglio sarebbe dire lotta, contro la *sensibility*: se e quanto la battaglia sia condotta per motivi di convenienza (per avere un *audience*) e se e quanto le nostre “modern philosopher” siano consapevoli di “lavorare per il nemico” nel momento in cui contribuiscono al “progresso” di quella che è “la ragione” della nuova rampante borghesia individualista e patriarcale nel processo con cui questa “ragione” si va sostituendo agli ideali illuministici ormai s-convenienti del *sentiment* e della *sensibility* (che pure deriva da *sense*, ossia capacità di discriminazione *morale*, ed è invece sempre più strettamente associata all’irrazionalità e al sesso [cfr. G.J. Barker-Benfield, *The Culture of Sensibility*, 1981]).

Ovviamente questo problema esula dagli obbiettivi del volume di Partenza, ma la strada metodologica in esso indicata ci sembra fondamentale per la sua analisi: lasciando da parte i riduttivi stereotipi canonici sul sentimentalismo e il suo posto nel romanticismo, verificare nei testi e nella loro scrittura per restituire alla *sensibility* quella centralità storica che ci impone di riconoscere oggi, insieme con Jerome McGann [*The Poetics of Sensibility*, 1998], una *Age of Sensibility* ben più vitale ed estesa e connotata al femminile di quella definita da Northrop Frye nel 1956 [*ELH*, June, 144-52].

Alla luce dei numerosi studi degli ultimi decenni [C. Jones, *Radical Sensibility*, 1993; A.J. Van Sant, *Eighteenth-Century Sensibility and the Novel* 1993; M. Ellis, *The Politics of Sensibility*, 1996; P. Goring, *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture*, 2005; C. Nagle, *Sexuality and the Culture of Sensibility*, 2007], il primo romanzo di Jane Austen, *Sense and Sensibility* [SS], risalta per l'emblematicità del titolo e per la profondità della scrittura in grado di rispondere, nella sua raffinata ambiguità, alle diverse implicazioni che emergono da tali studi.

Non solo, ma a ben guardare, delle quattro scrittrici qui appresentate è lei la più “femminista”, lei che non esalta mai la ragione maschile (che nei suoi romanzi si chiama sempre *prudence*), lei che osa salvare la *sensibility* e farla trionfare alla fine.



La differenza sostanziale rispetto alle altre scrittrici prese in esame da Partenza è che la Austen è un artista («the greatest artist who ever lived», come dirà uno che se intendeva, il critico G.H. Lewes, compagno di George Eliot) e gli artisti parlano attraverso la loro arte: non per bocca dei loro narratori o dei loro personaggi (che, singolarmente, sono sempre tutti potenzialmente inaffidabili), ma attraverso la forma della loro opera e più precisamente attraverso la reazione che essa produce nel lettore.

«La sintesi è nel lettore e del lettore, Austen sembra non prendere apertamente una posizione» scrive Partenza [p. 12]. Generazioni di critici hanno confermato questa impressione frutto di una «chameleon-like faculty» [Lascelles, 1939] per cui l'Autrice, da buon drammaturgo, sta con tutti i suoi personaggi e con nessuno in particolare.

Mentre per l'autrice di *Emma Courtney* il romanzo era «un veicolo per insegnare una lezione», «un modo per mettere in moto le idee», alla Austen non stanno a cuore le idee, sa che esse «sono buone o cattive a seconda di come vanno le cose» [*Persuasion*, II, 11]. I suoi romanzi sono anti-ideologici: è troppo abile maestra di *wit* (nel senso settecentesco del termine) per non sapere che la ragione è uno strumento infido perché malleabile a seconda degli obbiettivi e del potere di chi l'adopera.

Convinta che «si può insegnare solo ciò che non val la pena d'imparare» [*Pride and Prejudice*, III, 7], il suo primo obbiettivo, o meglio bersaglio, è proprio il romanzo inteso come veicolo d'idee, *conduct-book*, strumento di diffusione dei cosiddetti “reason”, “judgement”, “prudence”, funzionali al *establishment* patriarcale.

I suoi romanzi sono delle riscritture delle principali forme della narrativa didattica [cfr. *L'educazione della donna in età romantica*, Alethea, 2002]; riscritture fatte in modo da mettere in discussione quelle stesse “virtù” che dovrebbero esaltare: e ciò avviene proprio attraverso un'abile e articolata manipolazione da parte dell'autrice dello sguardo del lettore, fornendogli elementi (attraverso il dialogo e le *inside views*) per una sua costruzione della storia che si differenzi dal racconto della voce narrante.

L'autrice lavora a costruire una realtà complessa, ambigua, polivalente, viva contro cui far risaltare il dogmatico e astratto monologismo e la fondamentale immoralità del discorso della narratrice moralista, la guardiana della prigione femminile nella società patriarcale, agli occhi della Austen, che nelle lettere manifesta la sua aperta antipatia per le moraliste Hannah More e Jane West.

Per rendersi conto di quanto i romanzi della Austen siano degli anti-*conduct-book* la chiave di lettura proposta da Partenza è certo essenziale, se non fosse che l'analisi rimane limitata, per non dire impedita, da consolidati pregiudizi di origine praziana, che permangono nella critica italiana [*The Reception of Jane Austen in Europe*, Continuum, 2007], per i quali risulta ancora impensabile collocare la scrittura della Austen accanto alla pittura di Turner e di Constable, di cui pure è esattamente coetanea. Come quella dei due grandi paesaggisti protoimpressionisti, la tecnica della Austen riflette i principi e le *rules* del Pittorese, che altro non è che una educazione e una istituzionalizzazione dello sguardo, in funzione di un piacere estetico che non può che dipendere da una *sensibility* educata.



Il trionfo della *sensibility* in *SS* non è semplicemente quello interno al mondo narrativo, dovuto al fatto che, contrariamente a quanto avveniva nel *contrast novel* corrente, Marianne (che rappresenta la *sensibility*) non viene punita, ma anzi premiata con un bel matrimonio, che, sul piano sociale, è migliore addirittura di quello della sorella che rappresenterebbe il *sense*; il vero trionfo della *sensibility* si realizza nella costruzione della reazione emotiva del lettore, il quale, moralmente disorientato dalla sottile retorica autoriale, finisce (nella maggior parte dei casi) con il preferire l'eroina sbagliata, quella che nel *contrast novel* convenzionale sarebbe l'antieroina, la giovane riprovevole o peccatrice, da rifiutare e condannare.

E tuttavia si può parlare di “trionfo della *sensibility*” solo se si accetta la logica del romanzo didattico in cui il contrasto e la scelta sono netti e decisi: in realtà *SS* lavora a comporre il contrasto, a sfumarlo, a ridurlo al minimo; la caratterizzazione delle eroine ne è una conferma. Basti pensare per esempio al trattamento del sesso: Marianne è biasimata per l'apparenza, per ciò che si può supporre dal *impropriety* del suo comportamento esteriore, laddove la maggior vitalità sessuale caratterizza invece l'eroina del *sense* (Elinor si rivela comprensiva e potenzialmente disponibile verso tutti i maschi del romanzo, da Mr Palmer a Willoughby al Col. Brandon, oltre a Edward [cfr. Battaglia, *La zitella illetterata*, 2009]).



Nel quarto saggio, “Appearances e conduct. Sguardo e metamorfosi dell’identità in *Ruth*”, Partenza prende in esame una scrittrice come Elizabeth Gaskell che è certamente l’erede, “vittoriana” ovviamente, della tradizione femminile giacobina e, in parte, della lezione narrativa della Austen.

Come già *Adeline Mowbray* (1804) di Amelia Opie, *Ruth* (1853) ripropone, con il tema della “fallen woman”, «an unfit subject for fiction» [p. 103] e insieme la determinazione a esprimere la propria opinione, a «riscattare gli esseri marginali, verso i quali la società vittoriana è indifferente [...] denudare una realtà scontata e classificata, riproducendo le dinamiche sociali della sua cultura» [p. 106].

La tecnica allora non può essere che quella diretta della narratrice onnisciente che, «con la duplice prospettiva dello sguardo, interno ed esterno, offre una lettura chiara dei personaggi, decodifica i segni impressi sul volto di ciascuno [...] tenta di infraleggere ciò che l’anima mostra da sotto la maschera» [107] nello sforzo di mettere in luce come la pressione sociale tenda ad annullare «il limite tra ciò che è e ciò che appare» [p.115] allo scopo di far coincidere l’apparenza con la realtà.

La rappresentazione di questo tema in *Mansfield Park* da l’idea della distanza che ci separa dalla scrittura della Austen, la quale, con sarcastico realismo, presenta Maria Bertram condannata da tutti, narratrice e personaggi (eccettuata la *witty* e “giacobina” Mary Crawford, cui, nel ruolo di “cattiva”, è affidato il compito di indicare la prospettiva morale alternativa), per l’«orribile delitto» di non aver saputo annullare il suo io sotto la maschera, conformandosi totalmente al suo ruolo sociale.

In *Ruth* invece «la narratrice non si limita ad osservare e descrivere, ma ha un ruolo molto più attivo, entra in scena, commenta, sembra “dialogare” con il lettore dal quale pretende implicitamente, delle reazioni. È un gioco a due tempi e a due spazi: quello dell’azione presentato dal testo, dal *plot*, e quello del coinvolgimento, della sollecitazione del lettore» [p. 119].

Questa perfetta illustrazione della tecnica del narratore onnisciente consente di comprendere perché Ford Madox Ford, nel suo entusiasmo modernista, considerasse la Austen «l’artista più grande che abbia avuto l’Ottocento» [*The March of Literature*, 1938]: in fondo la Austen non fa che produrre una sua raffinata e moderna versione femminile della tecnica del *unreliable narrator*, ricorrendo alla lunga e caratteristica tradizione inglese della parodia ironica (Chaucer, Swift, Defoe, Fielding, Butler); ed è proprio la “narratrice inaffidabile” di *Mansfield Park* a costituire la sua critica alla cecità e all’ipocrisia delle “consorelle” che si arrogano la custodia della morale femminile.

La cappa che grava sulla donna nel periodo vittoriano è tale che nemmeno i critici femminili più sensibili, come Julia Kavanagh o Margaret Oliphant, pur manifestando qualche significativo dubbio, riescono a mettere a fuoco la trasgressività della scrittura della Austen, tanto più che sono i famigliari stessi, preoccupati per la fama della zia, a

chiedere esplicitamente [J.E. Austen-Leigh, *Memoir*, 1870] che i suoi romanzi vengano letti solo letteralmente!

La Gaskell quindi utilizza la lezione della Austen soprattutto negli aspetti più convenzionali e ammirati dai vittoriani: la qualità shakespeariana della caratterizzazione e il realismo del *setting* sociale – ambiti in cui il dialogo è uno strumento fondamentale.

Anche il dialogo della Gaskell è in grado di evocare l'ambiente sociale ricco e vivo; ma, mentre quello della Austen, più vicino alla *witty* comedy settecentesca, ha implicito uno spirito critico non domo, pronto a piegarsi alla necessità ma anche a rialzarsi immediatamente dopo, il dialogo della Gaskell, in particolare in *Wives and Daughters* (1865), esprime un senso di consapevolezza e di rassegnazione al tempo stesso, di impotenza e di volontà di vivere, pure dentro i limiti a cui “bisogna non pensare e cercare di abituarsi finché non si avvertiranno più”. Oltre all'intreccio, dettagliatamente esaminato da Partenza nei suoi quattro momenti salienti (età dell'innocenza, caduta, trasformazione e redenzione) [p. 105], è nel dialogo che, secondo me, si completa la consistenza di *Ruth* come «paradigma di una sofferenza al femminile che attraversa e scompagina la società vittoriana» [p.127].

Di fronte a questa sofferenza, l'ottica usata da Partenza, già fondamentale nel romanzo in genere (se è vero che, come osserva Lion Edel, i romanzieri hanno cercato fin dall'inizio di emulare «the camera-eye and the camera movement» [*The Theory of the Novel*, OUP, 1974]), diventa ancor più importante per le donne scrittrici, costrette, come nella vita sociale, ad esprimersi con lo sguardo, in mancanza di una libertà di accesso alla parola, che tra l'altro non è nemmeno la loro, nel senso che non è stata creata per rappresentare le loro necessità, ma spesso per neutralizzarle.

