

UNIVERSITA' DEGLI STUDI ROMA TRE

Dipartimento di Letterature comparate



XXVII Ciclo della Scuola Dottorale in Culture e letterature comparate

ANNO ACCADEMICO 2014/2015

Androgini, isteriche, profetesse
La New Woman tra ansie di degenerazione e profezie di rinascita

DOTTORANDA: Fiammetta Dionisio

RELATRICE: Prof.ssa Maddalena Pennacchia

COORDINATORE: Prof. Francesco Fiorentino

*A mia madre, Adele,
e a Viola, sua sorella*

Il Tuono, Mente Perfetta (anonimo, anteriore al 350 d.C.)

*Io fui mandata avanti dal potere,
ed Io sono venuta presso coloro che riflettono su di me,
ed Io sono stata trovata tra quelli che mi cercano.*

*Cercatemi, voi che meditate su di me, e voi uditori, ascoltatevi.
Voi che mi state aspettando, portatemi a voi.
E non allontanatemi dalla vostra vista.
E non fate in modo che la vostra voce mi possa odiare, e neppure il vostro ascolto.
Non ignoratemi, ovunque ed in ogni tempo. State in guardia!
Non ignoratemi.*

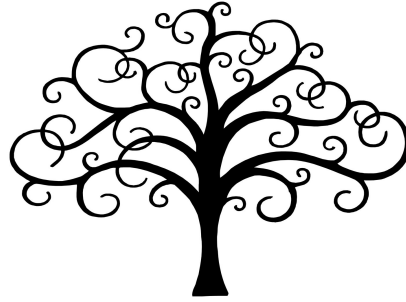
*Perché Io sono la prima e l'ultima.
Io sono l'onorata e la disprezzata.
Io sono la prostituta e la santa.
Io sono la sposa e la vergine.
Io sono la madre e la figlia.
Io sono le membra di mia madre.
Io sono la sterile
E molti sono i miei figli. (...)*

*Io sono il silenzio che è incomprendibile,
e l'idea il cui ricordo è costante.
Io sono la voce il cui suono è multiforme
e la parola la cui apparizione è molteplice.
Io sono la pronuncia del mio nome. (...)*

*Voi che mi conoscete, ignoratemi,
e quelli che non mi hanno conosciuta,
lasciate che mi conoscano.
Perché Io sono il sapere e l'ignoranza.
Io sono la vergogna e l'impudenza.
Io sono la svergognata; Io sono colei che si vergogna.
Io sono la forza e la paura.
Io sono la guerra e la pace.
Prestatemi attenzione.
Io sono la disonorata e la grande.
Prestate attenzione alla mia povertà e alla mia ricchezza. (...)*

*Io sono quella che è stata odiata ovunque
e quella che è stata amata in ogni luogo.
Io sono quella che essi chiamano Vita,
e che voi avete chiamato Morte.
Io sono quella che essi chiamano Legge,
e voi avete chiamato Illegalità.
Io sono quella che voi avete inseguito,
ed Io sono colei che avete afferrato.
Io sono quella che avete dispersa,
eppure mi avete raccolta insieme.
Io sono quella di cui prima vi siete vergognati,
e voi siete stati svergognati verso di me.
Io sono colei che non riceve festeggiamenti,
ed Io sono quella le cui celebrazioni sono molte. (...)*

*Ascoltatevi, voi che mi udite,
e imparate le mie parole, voi che mi conoscete.
Io sono la conoscenza che è accessibile a chiunque:
Io sono il discorso che non può essere compreso.
Io sono il nome del suono
e il suono del nome.
Io sono il segno della lettera
e la destinazione della separazione. (...)*



Ringraziamenti

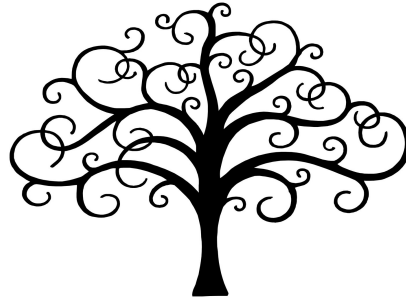
La prima persona che desidero ringraziare, al termine di questo lungo percorso di formazione dottorale presso il Dipartimento di Letterature Comparate dell'Università di Roma Tre, è la mia supervisor Maddalena Pennacchia, che per tre anni ha seguito il mio lavoro con sincero entusiasmo ed affettuosa pazienza. Il suo valido contributo, i suoi innumerevoli consigli e il suo importante sostegno si sono rivelati fondamentali in questi anni di coronamento della mia formazione universitaria.

La mia più sentita riconoscenza va inoltre a Maria Del Sapio Garbero, che dai tempi in cui ero poco più che una matricola ha accompagnato il mio percorso accademico trasmettendomi la sua autentica passione per lo studio e incoraggiandomi, anno dopo anno, a dare il meglio di me, a partire dal campo della letteratura fino ad accarezzare quello della teoria femminista.

Sono molto grata anche a Luke Thurston, il quale si è preso affettuosamente cura di me durante il periodo di studio che ho svolto all'estero in qualità "visiting scholar" presso la Aberystwyth University (Galles), in cui, grazie al suo impareggiabile aiuto, ho svolto una significativa parte delle mie ricerche, dando forma alla sezione di impronta psicoanalitica della mia tesi. In quei mesi Luke Thurston è stato in grado di guidarmi anche nelle ricerche presso la National Library of Wales e ha saputo insegnarmi come far leva sulle mie stesse intuizioni per conferire un taglio critico ai miei lavori accademici.

Fuori dai confini dell'accademia, la mia profonda gratitudine va alla studiosa di teosofia Valeria Viola Padovani, con la quale, durante un indimenticabile viaggio in India, ho avuto occasione di discutere a lungo della mia tesi. Grazie ai suoi preziosi insegnamenti mi è stato possibile osservare il lavoro delle scrittrici in esame secondo una nuova angolazione, e gettare nuova luce su territori a me sconosciuti della letteratura e della vita.

Infine, un grazie di tutto cuore a Leandro Zazzera, il "New Man" che in questi anni di intenso studio mi è stato accanto e ha condiviso con amore, fiducia e generosità le soddisfazioni e gli impegni che la stesura di una tesi dottorale richiede, facendomi dono di un autentico supporto morale e di infiniti contributi pratici.



Indice

Capitolo I

La New Woman tra ansie di degenerazione e profezie di rinascita

I Degenerazione e rigenerazione, New Women e <i>femmes nouvelles</i>	15
II L'Inghilterra <i>fin de siècle</i>	27
II.I La Odd Woman	32
II.II La New Woman	33
II.III La crisi della scrittura femminile	37
II.IV I discorsi culturali nell'Inghilterra <i>fin de siècle</i>	40
II.IV.I Il discorso culturale sulla degenerazione	40
II.IV.II Il discorso culturale sulla sifilide	44
II.IV.III Il discorso culturale sulla follia	47
II.V Nuove scienze, scrittura femminile e rigenerazione	55
III La Francia <i>fin de siècle</i>	58
III.I La crisi della scrittura femminile	64
III.II <i>Frondeuses, éclairceuses e femmes nouvelles</i>	65
III.III I discorsi culturali nella Francia <i>fin de siècle</i>	69
III.III.I Il discorso culturale sulla follia: Charcot e le sue “hystériques” tra teatro e fotografia	69
III.III.II Il discorso culturale sullo spiritismo e sulle possessioni	76
III.IV Sesso, scrittura femminile e rigenerazione	77

Capitolo II

Chi ha paura di Rachilde?

Veneri maschili e decadentismo femminile in *Monsieur Vénus* (1884)

I "It was a poisonous book:" Rachilde e <i>The Picture of Dorian Gray</i>	79
II Marguerite Eymery <i>versus</i> Rachilde	83
II.I Vita	84
II.II Opere	87
II.III Rachilde e i discorsi dominanti della Parigi <i>fin de siècle</i>	95
II.III.I Rachilde e il discorso culturale sull'isteria tra degenerazione e fuga	96
II.III.I.I La maledizione dell'isteria	97
II.III.I.II Le paralisi rachildiane	100
II.III.I.III Ipotesi di abusi sessuali	104
II.III.I.IV Tra allucinazione e apparizione: l'immagine del "noyé"	106
II.III.II Rachilde e il discorso culturale sullo spiritismo tra fuga e rigenerazione	111
II.III.II.I La maledizione del "loup-garou"	112
II.III.II.II La possessione di "Rachilde" e lo pseudonimo della scrittrice	115
II.III.II.III <i>Nom de plume</i> e <i>cross-dressing</i>	118
III <i>Monsieur Vénus</i>	128
III.I Genesi del romanzo	129
III.II Trama	136
III.III <i>Monsieur Vénus</i> e la censura	138
III.IV <i>Monsieur Vénus</i> e il romanzo cerebrale	145
III.V Le vie alternative alla penetrazione e il cervelletto, il luogo fisico della follia	150
III.VI L'isteria dell'artista tra accettazione e liberazione	154
III.VII "Killed into art:" dall'uomo-poesia alle "Veneri anatomiche"	161
III.VIII La "dépravation nouvelle" di <i>Monsieur Vénus</i> : dall'inversione alla rigenerazione sessuale	172
III.IX Nuove scienze, <i>performance</i> e liberazione	182

Chapter III
“The Strange Case of Sarah Grand:”
Restraining Diagnoses and Exploding Narratives in *The Heavenly Twins* (1893)

I “The strange case of Sarah Grand”	185
II Frances Clarke, Frances McFall and Sarah Grand	189
III The Strange Case of <i>The Heavenly Twins</i>	198
III.I Story and Plot of the Novel	203
III.II Publication and Reception	206
III.III A Review of <i>The Heavenly Twins</i>	209
IV Dr Galbraith and Mrs Hyde: Dissimulation and Degeneration	214
IV.I Claims and Counter-Claims, Contradictions and Confirmations: A Dialogue between Journalistic Writing and Fiction	214
IV.II <i>The Heavenly Twins</i> and the Dominant Discourse on Medicine	218
IV.III Edith and Evadne's Hyde-like Selves: Raving Madness in <i>The Heavenly Twins</i>	219
IV.IV A First-Person Male Narrative on the Silenced Heroine	227
IV.V Sleeping Beauty and Snow White’s Coffin: The Male Gaze on the Diseased Woman	230
IV.VI A Ladylike, Neurasthenic Patient	235
IV.VII Mrs Hyde: The Woman's Returning Gaze and the Medusa Laugh	239
IV.VIII Dr Galbraith's Diagnosis	244
IV.IX “Nothing Extenuate, Nor Set Down Aught In Malice”	246
V Dr Jekyll and Sister Hyde: Performance and Regeneration	248
V.I Angelica's Dream and the Ghost Hunt	249
V.II “The Tenor and The Boy”	253
V.III A Narrative of Desire	255
V.IV The Tenor's Desiring Gaze	256
V.V Angelica as a Desiring Subject	258
V.VI Fetishism, Cross-Dressing and Feminism	260

V.VII Readings of Fetishism and Sexuality in <i>The Heavenly Twins</i>	262
V.VIII Sister Hyde: Distancing from Angelica	265
V.IX The Tenor's Death and the Gay Gothic	267
V.X “A Bad Wife in a State of Repentance”	269
V.XI From the Gay Gothic to Modern (Bi)Sexuality	273
VI Split Personalities, Fragmented Novels	275

Capitolo IV

“The priestess of revolt”

La rivoluzione di Mona Caird tra mimesi del presente, derive scientifiche e teosofia

I La sacerdotessa dimenticata	277
II Mona Caird	283
II.I Opere	288
III <i>The Daughters of Danaus</i>	295
III.I Plot	297
IV Mimesi del presente ed eterna sofferenza	303
IV.I La concezione cairdiana dell'arte	305
IV.II “Like the fifty daughters of Danaus”	310
IV.III “Come and see what vision you have conjured up. O witch!”	313
IV.IV Il matricidio come modalità di accesso alla realizzazione femminile	318
IV.V Alternative al matricidio e maternità alternative	325
IV.VI Il corpo sofferente in mostra	328
IV.VII Personalità multipla o pluralismo di identità?	333
V Estensione temporale e (r)evoluzione	342
V.I Contro la scienza fin de siècle: le derive dell'ereditarietà, dell'eugenetica e della degenerazione	349
V.II Ritorno a Darwin	354
V.III Oltre Darwin: Mona Caird e la Teosofia	360

Capitolo V

New Women di ieri, nuove donne di oggi

I Dopo la New Woman	387
II Donne, mostri, buchi neri: paura e frammenti di alterità in Rachilde	389
II.I Speculum...delle <i>sue</i> brame: riflessi di femminilità sullo specchio del patriarcato	395
II.II Danze macabre e funebri carnevali: dalla parodia alla decostruzione del genere	401
III Dalla "tarantella of desire" all'"écriture féminine:" dalla dissoluzione alla proliferazione della personalità in Sarah Grand	408
III.I Il morso della tarantola: spasmi di malattia e dissoluzione della personalità	409
III.II La proliferazione delle voci dell'artista e lo sgorgare dell'"écriture féminine"	417
IV Dal rifiuto della maternità biologica alla scoperta della madre universale: la parabola di Mona Caird dal femminismo radicale all'"ecofeminism"	422
IV.I Uguaglianza, dissidenza e colpa: dal femminismo radicale a quello psicologico	425
IV.II Miti sulle donne, donne nel mondo, mondo a rischio: dal femminismo esistenzialista all'"ecofeminism"	431
Bibliografia	445
Tavole Illustrative	461



Capitolo I

La New Woman tra ansie di degenerazione e profezie di rinascita

In our days there have arisen in more highly-developed minds vague qualms of a Dusk of the Nations, in which all suns and stars are gradually waning, and mankind with all its institutions and creations is perishing in the midst of a dying world.

Max Simon Nordau, *Degeneration*, 1892

Always in our dreams we hear the turn of the key that shall close the door of the last brothel; the click of the last coin that prays for the body and soul of a woman; the falling of the last wall that encloses artificially the activity of woman and divides her from man; always we picture the love of the sexes as once a dull, slow-creeping worm; then a torpid, earthly chrysalis; at last the full-winged insect, glorious in the sunshine of the future.

Olive Schreiner, *Woman and Labour*, 1911

I. Degenerazione e rigenerazione, New Women e *femmes nouvelles*

In our days there have arisen in more highly-developed minds vague qualms of a Dusk of the Nations, in which all suns and stars are gradually waning, and mankind with all its institutions and creations is perishing in the midst of a dying world.¹

Con queste parole il sociologo ungherese Max Simon Nordau descrive l'atmosfera che molti intellettuali respiravano in Europa durante il periodo storico noto come *fin de siècle*, espressione volta a evocare il senso di profonda crisi che ha contraddistinto le due ultime decadi del XIX secolo.

Fin de siècle è spesso sinonimo di decadenza e dissolvimento, e si è soliti associare questa forma di sensibilità col declino del naturalismo che aveva dominato la letteratura europea della seconda metà dell'Ottocento. Reazione alle vertigini immaginifiche del romanticismo, il naturalismo abbandona gli elitari slanci poetici della generazione precedente e, orientandosi nei

¹ Max Simon Nordau, *Degeneration*, New York, Appleton and Company, 1895, p. 2 (*Entartung*, Berlin, Erster Band, 1892).

territori più popolari del romanzo, si concentra sulle vicende quotidiane delle persone reali e delle classi disagiate. In Francia, la patria di tale tendenza, questo movimento era stato incarnato principalmente da Gustave Flaubert il quale, con la sua *Éducation sentimentale*, nel 1869 aveva elaborato il prototipo del romanzo naturalista, e tali esperimenti erano stati portati all'esasperazione da Émile Zola ne *L'Assommoir* (1877) e nel ciclo dei Rougon-Macquart (1871-93). Verso la fine dell'Ottocento, però, questa forma culturale aveva esaurito le sue esplorazioni nelle vite delle classi meno abbienti, e verso le ultime decadi del secolo gli scrittori si trovarono di fronte ad una *impasse* letteraria: si iniziarono, per esempio nei romanzi più tardi di Zola e nei *journaux* dei fratelli Edmond e Jules Goncourt (1851-96), a sviscerare non più le condizioni ma i vizi e le deformità in cui la società andava perdendosi e nella scrittura degli autori definiti decadenti si torna a contemplare le attitudini delle classi più agiate, in cui i rampolli di una nobiltà decaduta si dedicavano a un'arte per l'arte di ispirazione baudelaireiana, abbandonandosi alla dissoluzione dei costumi, riducendosi a figure umane fantomatiche e sfuggenti in cui la fuga dall'ideale borghese spesso conduceva inesorabilmente ad una caduta vertiginosa nell'autodistruzione e nella malattia. Il prototipo del romanzo decadente è *À Rebours* di Joris Karl Huysmans (1884), che narra la discesa agli inferi di un aristocratico la cui esistenza era stata dedicata alla ricerca costante della soddisfazione dei sensi attraverso un artificio che ha gradualmente sostituito il ruolo della vita e della natura, trascinando il personaggio in una grottesca spirale verso l'autodistruzione.

Gli scrittori *fin de siècle* si soffermano sulla descrizione di un mondo alla deriva in cui il senso di dissolvimento assume proporzioni cosmiche: la terra si trasforma in un piccolo teatro abbandonato in cui le nazioni decadono inesorabilmente e i pochi superstiti assistono impotenti al proprio incessante disfacimento; le luci si abbassano in un tetro chiarore siderale che annuncia il dramma di una catastrofe imminente. Il connubio tra uomo e natura tanto cantato una trentina di anni prima cede il passo alle opposizioni narcisistiche tra natura e arte, in cui l'uomo, circondato da artifici si ostina a rinnegare i suoi legami con un mondo la separazione dal quale è però degenerata in malattia e follia. “The *fin de siècle* mood” consiste, secondo Nordau, in “the impotent despair of a sick man, who feels himself dying by inches in the midst of an eternally living nature blooming insolently for ever.”²

Ma la *fin de siècle*, percepita da molti come un periodo di profonda crisi e inquietanti stravolgimenti, non si lasciò interamente assorbire da questo livido languore: essa vide anche le sue fantasie di decadimento e degenerazione alternarsi al forte senso di cambiamento e di rinascita che le nuove forme culturali e le innovazioni della modernità andavano apportando nei paesi più avanzati d'Europa. Zigmunt Bauman parla infatti del senso di ambivalenza che pervase il periodo

² *Ibidem*, p. 1.

della modernità e dell'atmosfera di profonda incertezza che le invenzioni tecnologiche esercitarono sul campo della cultura.³

Durante la *fin de siècle* iniziano ad emergere la società di massa e le distinzioni tra le forme di cultura elevata e quella popolare. Nel campo della *fiction*, se in Francia si assiste al declino del naturalismo, sostituito dall'estetismo decadente, in Inghilterra si eclissano la tradizione del realismo e il formato del romanzo vittoriano in tre volumi, in entrambi i casi sostituiti da nuove forme artistiche che spaziano dal romanzo breve al racconto; sul fronte del giornalismo, nei due paesi, da una parte emerge il fenomeno del *New Journalism*, basato sul reportage crudo e diretto, e dall'altra la stampa sensazionalistica, dedicata alle masse, raggiunge il periodo di massima espansione.

La seconda rivoluzione industriale consente in molti paesi europei, a partire dall'Inghilterra, uno sviluppo dei trasporti fino a poco prima inconcepibile, che permette il dispiegarsi una nuova idea di mobilità degli individui secondo tempistiche inaspettate sia all'interno dei confini urbani che tra città e campagna. Dal contado le masse popolari si spostano in orde verso le zone industrializzate che abitano i territori cittadini, i quali si trasformano in sterminate metropoli soffocate dai fenomeni moderni della povertà, dello sfruttamento economico e della disoccupazione. Dalle industrie alle masse, alla disoccupazione e alla protesta, il passo è breve: durante gli anni di sviluppo del socialismo emergono le prime formazioni dei sindacati, e i lavoratori sottomessi e sfruttati iniziano ad organizzarsi in scioperi e manifestazioni volti a denunciare le situazioni disumane in cui imperversava la classe operaia.

Se le classi meno abbienti si alimentano dei loro rancori e le loro istanze iniziano ad emergere all'interno del discorso politico cittadino, le classi benestanti, al contrario, sembrano languire in uno stato di raffinata spossatezza. E mentre le comodità alleggeriscono i doveri quotidiani della classe media, una serie di preoccupazioni relative alla politica estera avvilisce l'orgoglio nazionale di paesi come Francia e Inghilterra: nonostante le conquiste coloniali, queste nazioni avvertono che il ruolo di super potenze di cui per molto tempo avevano goduto inizia a scricchiolare di fronte all'avanzare di paesi emergenti come Germania e Stati Uniti. Di fronte al pensiero della propria decadenza sul piano internazionale, la figura dello straniero e quelle dei popoli colonizzati per gli inglesi e i francesi si ergono ora a simboli della propria debolezza e del pericolo che il ruolo civilizzatore degli imperi europei sia sopraffatto dall'avanzata delle popolazioni sì sottomesse, ma in grado di conservare la vitalità sfuggita alle razze europee impigrite dai ritmi della vita delle classi più elevate.

Dall'altra parte una serie di riforme nel campo dell'educazione iniziava a consentire un accesso alla cultura per figure marginali che fino a quel momento non vi erano state ammesse. Non

³ Cfr. Zigmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence*, Cambridge, Polity Press, 1991.

solo in questi anni viene riconosciuto il diritto di conseguire l'educazione primaria a tutti i bambini, ma per la prima volta nella storia europea le donne accedono alle scuole secondarie e gradualmente il genere femminile vede dischiudersi le porte delle università. Questo stravolgimento dello schema educativo patriarcale che per secoli era stato in vigore avrebbe virtualmente consentito anche il passaggio delle donne dal mondo dell'educazione a quello delle professioni. Ma un fenomeno di tale apertura dovette immediatamente scontrarsi con una fortissima reazione da parte dell'*establishment* conservatore che, confuso e allarmato di fronte alle nuove dinamiche sociali, si impegnò per frenare l'assalto di quelle che furono percepite come orde di donne avidi di competere con gli uomini nel mondo del lavoro.

Se la seconda metà dell'Ottocento vide un intensificarsi degli studi della scienza, della medicina e della psichiatria, e un cimentarsi da parte degli studiosi in nuove discipline quali la psicoanalisi e la sessuologia, la maggior parte di questi lavori furono concepiti all'ombra di una visione strettamente patriarcale della società e dei generi sessuali. Non solo la scienza, la medicina e la psichiatria tradizionali, ma talvolta anche la psicoanalisi e la sessuologia promosse da figure di studiosi più aperti al nuovo,⁴ si lanciarono in una serie di studi volti ad un'ordinata classificazione dei ruoli sociali e di genere e si dedicarono ad un'analisi e a una definizione dei ruoli del maschile e del femminile secondo un ordine biologico-essenzialistico che lasciava ben poco spazio alla varietà dei soggetti e al libero arbitrio dell'individuo.

Come spiega Sally Ledger in *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, le ultime decadi del XIX secolo furono “an epoch of beginnings and endings,”⁵ “a transitional period” caratterizzato da una tale frammentazione delle varie forme culturali che quest'epoca “was neither wholly progressive, nor wholly reactionary or indeed 'decadent'.”⁶ Durante la fine dell'Ottocento una cultura in continuo fermento aveva provocato nei contemporanei una serie di angosce legate all'abbandono delle espressioni tradizionali mentre molti artisti e intellettuali si cimentavano nella sperimentazione di nuove forme e di altre possibilità. In questa dimensione i recenti studi sulla mente umana rivelavano le ansie dei nostri doppi mentre una concezione univoca della coscienza lasciava faticosamente il posto a una visione più fluida della mente umana. Nell'universo della letteratura la prospettiva del narratore onnisciente viene abbandonata per dar luogo ad uno sguardo parziale e frammentario della realtà, che preclude alle tendenze del Modernismo, in cui le solide strutture del maschile

⁴ Si veda per esempio *Psychopathia Sexualis* di Krafft-Ebing, che, pur avvicinando la sessuologia, rimane legato alle classificazioni vittoriane. Cfr. Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis, Sechzehnte und siebzehnte vollständig umgearbeitete Auflage*, Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart, 1886, (traduzione di Albert Moll, *Psychopathia Sexualis*, Milano, Carlo Manfredi Editore, 1953).

⁵ Sally Ledger e Scott McCracken (ed), *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 4.

⁶ *Ibidem*, p. 9.

andranno a scricchiolare per lasciare spazio alle infinite possibilità che l'entrata in gioco del femminile andava a dischiudere. Su questi nuovi, anche se poco saldi presupposti, una visione della cultura europea alla sola luce del concetto di degenerazione è a ben vedere poco plausibile.

“Degeneration,” spiega infatti Ledger, “was rarely invoked without its twin concept of 'regeneration'.”⁷ “The current focus on the *fin de siècle*,” prosegue, “has risked becoming too fascinated with the 'gothic' science of degeneration, forgetting a host of other voices that contested visions of collapse with dreams of regeneration.”⁸ Tra le ansie concepite intorno al concetto di degenerazione e le fantasie riguardanti una possibile rigenerazione dell'umanità si instaura infatti una ricca dialettica che pervade la gran parte dei discorsi della *fin de siècle*: a partire da diversi orientamenti politici, differenti filosofie, e spaziando tra le varie discipline, il discorso culturale delle ultime decadi dell'Ottocento, invece di rimanere imbrigliato in distopiche visioni degenerazioniste, non solo sembra muoversi tra i due poli della degenerazione e della rigenerazione, ma talvolta riesce a muoversi al di là degli oscuri territori descritti da Nordau, per innalzarsi verso un pensiero distintamente creativo, costruttivo e liberatorio.

Dalle macerie del vecchio mondo in frantumi sembrano infatti emergere due figure: la New Woman e l'esteta decadente. Non tanto reduci dal passato, quanto foriere di novità e di modernità, essi sono spesso in conflitto tra loro, a volte a tal punto da ignorarsi e da denunciarsi a vicenda, ma a ben guardare entrambi questi personaggi si rivelano animati da un simile desiderio di rivolta nei confronti delle vecchie strutture della società e ispirati da una profonda sete di cambiamento e rinnovamento. I loro attributi sessuali sembrano confondersi, quasi ad avvalorare le infinite caricature che la stampa del tempo ha loro dedicato allo scopo di neutralizzarli in una serie di inoffensivi stereotipi. Sfuggenti, contraddittori, inafferrabili, la nuova donna e il *dandy* di fine secolo si ergono a degni rappresentanti di una nuova concezione del femminile e del maschile. Essi sfuggono le definizioni e le etichette tradizionali e, a causa del loro carattere ellittico, seminano inquietudine tra i conservatori, i quali tentano maldestramente di catalogarli nelle strettoie della deviazione sessuale e della degenerazione della razza. Inquietanti figure di disturbo, questi “twin apostles of social apocalypse”⁹ non si limitano a minacciare “an anarchic chaos of the conventions of literary form,” ma destabilizzano i confini tra i generi del maschile e del femminile e “dangerously confuse established assumptions about class.”¹⁰ Non solo infatti essi allargano le proprie vedute al di là delle vecchie concezioni del maschile e del femminile, ma entrambi si

⁷ Sally Ledger e Roger Luckhurst (ed), *The Fin de Siècle: A Reader in Cultural History, c. 1880-1900*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. xxii.

⁸ *Ibidem*, p. xxiii.

⁹ Linda Dowling, “The Decadent and the New Woman in the 1890s,” Lyn Pykett (ed), *Reading Fin de Siècle Fictions*, London and New York, Longman, 1996, p. 57.

¹⁰ *Ibidem*, p. 53.

lanciano in una serie di esplorazioni dell'alterità umana a livello di classe sociale, inoltrandosi talvolta nei bassifondi delle grandi città all'insegna di decadenti visitazioni del vizio, talaltra insinuandosi nelle zone urbane più degradate alla ricerca di una concezione interclassista di fratellanza universale, spesso cimentandosi in sperimentazioni e in unioni volte tanto alla destabilizzazioni delle norme borghesi vigenti quanto alla ricostruzione di un nuovo ordine sociale che sfidi le precedenti classificazioni ed esclusioni. Ledger prosegue:

An old world in collapse, with faint thunders of falling cities – this is the vision of social apocalypse that impelled the enemies of the avant-garde to identify, with a clairvoyance born of deep cultural anxiety, the New Woman and the decadent as twin avatars of the 'New'. And it was the vision that animated the New Woman and the decadent as well: thrust by antinomian claims of their experimental energies into the breach between the apocalyptic ruins of the old and the barely imaginable world of the 'New', they saw themselves as the very emblems of the *fin de siècle* avant-garde.¹¹

Le vicende di queste figure di rottura ad oggi quasi dimenticate risuonarono tra i loro scandali e le loro battaglie nell'Europa di fine Ottocento e gettarono le basi per numerosi sviluppi intrapresi dalla cultura nei primi decenni del secolo successivo, a partire dalla *fiction* fino ai movimenti di liberazione delle donne, e riecheggiando nelle successive campagne per il riconoscimento dei diritti per le minoranze omosessuali.

Queste presenze furono avvertite nei vari paesi europei in maniera differente a seconda del substrato culturale e delle sensibilità su cui queste figure avanguardistiche si trovarono ad attecchire. In questa sede ci concentreremo sulla comparsa della New Woman all'interno dei confini geografici della Francia e dell'Inghilterra *fin de siècle* e vedremo in quale maniera, a seconda dell'*humus* culturale di riferimento, questa figura assumerà o meno una serie di inclinazioni e attributi.

In ambito francese, il personaggio femminile su cui ci concentreremo è una figura ambigua e sfuggente, dai tratti aggressivi e dagli attributi fantomatici e legendari. Marguerite Emery, detta Rachilde, a cui è dedicato il prossimo capitolo, incarna il paradosso estetico-letterario di una donna decadente e si fa rivelatrice delle contraddizioni di una cultura ancora intessuta di riferimenti patriarcali, in cui ella si dimena nel tentativo di stravolgerli a partire dall'interno di una struttura così imponente da non poter essere ancora direttamente smantellata. Scrittrice perversa, aggressiva e tessitrice di trame agghiaccianti, coi suoi travestimenti e la sua sessualità androgina, l'autrice di *Monsieur Vénus* (1884) ha fatto molto parlare di sé ai suoi tempi e ha lasciato calare una grande ombra sulla sua persona dal momento della propria morte in quanto i suoi romanzi cerebrali e

¹¹ *Ibidem*, p. 62.

scandalosi hanno in apparenza costituito una dolorosa e trasgressiva inversione piuttosto che un superamento del dramma in cui la sessualità femminile versava a fine Ottocento. Eppure, al di là dell'evidente e poco ortodossa riproposizione delle perverse dinamiche che ostinatamente dominavano la cultura europea, non solo questa donna *bohémienne* e borghese allo stesso tempo ha saputo costruire un discorso letterario su una sessualità femminile che osa parlare di sé ed abbandonare la passività della sopraffazione maschile per entrare in una dimensione attiva e dinamica che sorprende il lettore quanto lo spaventa; ma ad un'analisi approfondita, sarà possibile osservare come le avventate inversioni rachildiane siano rivelatrici di una concezione profondamente innovativa della categoria di genere. Se il lavoro di polarizzazione appare in Rachilde tanto estremo da pervenire direttamente da un opposto all'altro senza passare per alcun tentativo di sintesi tra le posizioni che i generi possono assumere nel loro rapportarsi e relazionarsi, se la sopraffazione del maschile sul femminile è meramente sostituita da un violento scontro del femminile contro un maschile che porta a una distruzione che è anche un'autodistruzione, nella scrittura di Rachilde sembrerebbe non rimanere alcuno spazio per la costruzione di un universo comune in cui maschile e femminile possano convivere ed impegnarsi nella costruzione di un obiettivo comune. Ciononostante, in questo stadio, certamente immaturo, ma ancora parzialmente oscuro, della presa di consapevolezza, da parte delle donne delle potenzialità del femminile, questa scrittrice ambigua e polimorfa, pur scontrandosi e contemporaneamente anche venendo a patti con la cultura dominante di una decadenza maschilista e conservatrice, non si limita ad emergere in qualità di rappresentante femminile di un movimento letterario esclusivamente maschile come il decadentismo e a forgiare nel cuore di questo movimento elitario ed esclusivista uno sbocco per il femminile che da esso veniva ostentatamente ripudiato e schiacciato: soprattutto, grazie all'assunzione di una voce in capitolo all'interno del nascente discorso sulla sessualità, Rachilde riesce infatti ad intaccare, per iniziare a scardinare, quelle concezioni essenzialiste del genere che a suo tempo avevano ridotto la donna ad una straniante condizione di alienazione e follia. Partecipando alla costruzione di una dialettica tra distruzione e ricostruzione che nella letteratura francese della *fin de siècle* si esprime sotto la forma di un discorso sulla sessualità femminile senza precedenti, Rachilde contribuisce alla formazione di una nuova sensibilità della donna i cui frutti saranno colti a quasi un secolo di distanza da teoriche del femminismo e filosofe quali Luce Irigaray, Monique Wittig e Judith Butler.

La sezione inglese di questa tesi si concentra sull'analisi delle figure delle femministe britanniche Sarah Grand e di Mona Caird. Anche nei lavori di queste scrittrici è possibile investigare una dialettica tra degenerazione e rigenerazione e constatare la presenza di un cammino costruttivo che, al di là della presenza di un linguaggio di stampo darwinistico, pervade sia, seppure

in minor misura, *The Heavenly Twins* (1893) di Grand, sia, in misura sensibilmente maggiore, *The Daughters of Danaus* (1894) di Caird. Osserveremo la maniera in cui Grand, pur scendendo talvolta a patti con il discorso dominante (per esempio nella sua esistenza a tratti convenzionale e nell'adesione alle teorie dell'eugenetica) riesca ad elaborare un discorso altro rispetto ai contenuti della medicina tradizionale e pervenga a gettare le basi per la costruzione di una scrittura femminile che anticipa le teorie femministe celebrate negli anni Settanta da Hélène Cixous e Cathérine Clément. Prenderemo anche in considerazione le modalità in cui le visioni radicali rivendicate da questa scrittrice si scontrano con una serie di residui della tradizione patriarcale in cui ella tuttavia rimane coinvolta e osserveremo le strategie comunicative che Grand metterà in atto per comunicare al suo pubblico una serie di contenuti che la parte più conservatrice della sua personalità non le consentiva di riconoscere come propri. Strano caso di Dr Jekyll e Mr Hyde della letteratura femminile, il personaggio di Grand spesso confonde il lettore proprio in quanto la scrittrice fatica a barcamenarsi tra le pressanti richieste che la società patriarcale era solita imporle e il suo indomabile desiderio di ribellione nei confronti dell'oppressore. Nemmeno in Grand sembra esserci spazio per una ricostruzione pacifica di un ordine nuovo in cui maschile e femminile possano convivere, ed anche qui, come in Rachilde, il suo impegno si concentra sull'elaborazione di una letteratura femminile, in cui, però, rispetto alla scrittrice francese, entra in gioco una concezione di femminilità come "sisterhood" e come entità sociale attiva in grado di organizzarsi dinamicamente contro una società patriarcale viziosa, malata e opprimente.

Dopo esserci soffermati su questa figura scissa e contraddittoria, ci concentreremo infine su Mona Caird, le cui vedute radicali e la cui fedeltà alle proprie idee posizionano questa scrittrice agli antipodi di quella cultura vittoriana nella quale Grand si rivelava ancora parzialmente immersa e del decadentismo al quale Rachilde aveva voluto apertamente contribuire, per collocare la sua personalità combattiva e incapace di scendere a compromessi e la sua scrittura schietta e amante del paradosso su un territorio altro rispetto a quello della degenerazione della *fin de siècle*. Mona Caird si muove infatti in una dimensione più ampia e fluida rispetto a quella più dicotomica in cui ancora imperversavano molti dei suoi contemporanei: la sua fiducia nella libertà dell'individuo e la sua speranza nella possibilità di apportare reali cambiamenti nel mondo, il suo rifiuto di scendere a patti con le nuove ideologie avanguardistiche dell'eugenetica, dell'ereditarietà, e della sopravvivenza del più forte, la sua fiducia nella possibilità di intervenire attivamente sulle condizioni della società e di contribuire al benessere degli esseri umani, indistintamente rispetto alle classi sociali, alla provenienza e al sesso, la sua profonda speranza nella possibilità di conciliare le ineguaglianze del mondo nell'ottica di un'unica fratellanza tra gli esseri umani, non solo avvicinano il pensiero della scrittrice alle concezioni olistiche della teosofia di Madame Blavatsky, ma posizionano il lavoro di

una New Woman tra le meno note all'interno di un discorso di effettivo rinnovamento e di rigenerazione in grado di ergersi ben al di là di tutta la propaganda degenerazionistica che ha per anni afflitto la figura della New Woman, per anticipare le più recenti espressioni del femminismo contemporaneo. Al di là delle distinzioni tra i vari credo di fine secolo, ed anche oltre le sue fortissime credenziali femministe, il lavoro di Mona Caird si rivela così ampio da superare lo scontro tra il maschile e il femminile sul quale apparentemente Rachilde ma principalmente Grand si erano arenate per entrare in un'ottica in cui uomini e donne, ricchi e poveri, umani e animali, possono finalmente vivere in armonia, sinceramente uniti da un comune obiettivo di pace e rinnovamento.

Nonostante il romanzo più celebre di Rachilde sia stato pubblicato solo un anno dopo *The Story of an African Farm* (1883) di Olive Schreiner, il primo testo della *fin de siècle* incentrato sulle tematiche della nuova femminilità, l'appartenenza della scrittrice francese alla scena della New Woman, alla quale invece inequivocabilmente appartengono Grand e Caird, sembra piuttosto discutibile. Rispetto a Grand e Caird, che avevano bene in mente e rivendicavano orgogliosamente le loro credenziali femministe, Rachilde appare, rispetto a queste scrittrici inglesi, una figura ambigua e dalle credenziali sfuggenti. Se proprio in Rachilde più che in ogni altra scrittrice francese ad essa contemporanea si manifesta lo scontro tra il maschile e il femminile, non sembra immediato associare la sua produzione con le tematiche del femminismo anglo-americano di fine Ottocento, nonostante quest'autrice contempli nei suoi lavori una serie di aspetti del “first wave feminism”¹² all'interno del quale si muovono i testi di molte scrittrici inglesi ad essa contemporanee. Come molte altre scrittrici attive sulla scena letteraria della Parigi dei suoi anni, e a differenza di Olive Schreiner e delle scrittrici inglesi che prenderemo in esame nei capitoli successivi, le quali accolsero la battaglia in difesa dei diritti delle donne come principale obiettivo della loro esistenza, Rachilde rifiutò apertamente l'appellativo di femminista, pubblicando anche un *pamphlet* dal titolo provocatorio *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928).

¹² Con l'espressione “first wave feminism” si indicano le prime manifestazioni del femminismo nella letteratura americana ed europea, che ebbero luogo nelle ultime decadi del XIX secolo (Olive Schreiner, Sarah Grand, Mona Caird, tra le altre). Questa designazione è spesso considerata in rapporto e in opposizione rispetto a quella di “second wave feminism,” con la quale si intendono le scritture femministe degli anni Settanta del secolo scorso (Hélène Cixous, Catherine Clément, Luce Irigaray, tra le altre). Cfr. Rosemarie Tong, *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*, with a special contribution by Tina Fernandez Botts, Fourth Edition, University of North Carolina, Charlotte, 2014.

Come Rachilde, molte scrittrici ed intellettuali francesi di fine Ottocento ripudiavano categoricamente i limiti dell'etichetta della New Woman anglo-americana: Rachel Mesch lega le ragioni di questo rifiuto alle aspre critiche associate alle nuove tendenze delle donne inglesi e al fatto che queste scrittrici francesi “didn't want to be among the *bas-bleus* or *femmes de lettres* who wrote en masse.”¹³

Come vedremo a breve nel prosieguo di questo capitolo, è possibile identificare un tratto distintamente francese della letteratura femminile di fine Ottocento, in cui, rispetto alle caratteristiche più apertamente politiche che contraddistinguono il movimento inglese delle New Woman, “the strategies of resistance expressed in the sexual counterdiscourses of women's writing could not yet be theoretically articulated in terms of a feminist sexual politics.”¹⁴ Nei romanzi di queste autrici francesi la sessualità, piuttosto che l'impegno politico, emerge “as the site of gender hierarchies and constructed a critique of gender relations.”¹⁵ Proprio in virtù di questo *focus* sulla sessualità, conclude Mesch, “these women authors forge a connection between sexual self-knowledge and intellectual authority in their novels that anticipates the theoretical tenets to be propounded by twentieth-century French feminists ranging from Simone de Beauvoir to Hélène Cixous, Luce Irigaray, and Monique Wittig.”¹⁶

Se, come vedremo a breve, nel contesto anglo-americano la New Woman distende le sue ali principalmente sui territori della questione matrimoniale, in cui l'istituzione viene insistentemente analizzata, sezionata e ricostruita alla luce delle istanze di emancipazione femminile, dissimulando, se non evitando, le questioni legate alla sessualità, in Francia, la patria dell'erotismo simbolico, del romanzo naturalista e dell'estetismo decadente, la questione socio-politica femminile è sostituita da una forte attenzione sulla sessualità. Laddove in Inghilterra le esplorazioni dell'omoerotismo maschile erano sfociate nella Social Purity Campaign di Josephine Butler, nel Criminal Amendment Act del 1895 e nella condanna di Wilde a due anni di lavori forzati, contribuendo all'instaurazione di un clima di oppressione in seguito al quale ogni riferimento alla sessualità doveva passare al vaglio della dissimulazione, nella Francia *fin de siècle* si assiste a un processo inverso: a causa dell'allentamento delle norme che regolavano la censura, dell'esplosione della nuova scienza della sessuologia e della crisi del naturalismo che sfociò nelle immagini estreme del decadentismo, il XIX secolo vide manifestarsi un'esplosione della letteratura erotica senza precedenti. Sulla scia di un naturalismo che aveva abbandonato la realtà sociale per gli eccessi della decadenza, gli scrittori decadenti iniziarono ad avvicinarsi a temi più scabrosi e proibiti,

¹³ Rachel Mesch, *The Hysterical Revenge: French Women Writers at the Fin de Siècle*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2006, p. 23.

¹⁴ *Ibidem*, p. 24.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

concentrandosi su argomenti fino ad allora inaccessibili come la masturbazione, il sadismo e l'omosessualità.¹⁷

Nel 1881 in Francia la pena per “outrage aux moeurs religieuses” fu sostituita da quella per “outrage aux bonnes moeurs,” che prevedeva una multa fino a 200 franchi e due anni di reclusione, ma in particolare l'*escamotage* che consentì agli scrittori di avvicinarsi così arditamente alla sessualità consisteva nella difficoltà di definire ciò che fosse distintamente identificabile come “osceno.”¹⁸ Spesso, per evitare censure e condanne, gli argomenti scabrosi venivano custoditi all'interno di piccoli trattati paramedici, come il genere della “psicopatografia,” che consentivano all'autore di indulgiare su temi altrimenti inavvicinabili quali la masturbazione e l'omosessualità.¹⁹

Se dunque, da una parte, Francia e Inghilterra versavano in un contesto culturale contraddistinto da forti affinità, nell'ambito della letteratura femminile e della lotta per l'emancipazione della donna i due paesi mostrano anche una serie di interessanti divergenze, che porteranno i loro frutti, tra l'altro, nel riconoscimento del voto femminile a distanza di quasi trent'anni. Comuni alle due nazioni, come vedremo più approfonditamente a breve, erano la cultura di stampo positivista, una medicina orientata sul silenziamento delle voci femminili e la sovraimpressione delle diagnosi sui loro corpi ammutoliti, la crisi della cultura maschile sopraffatta dalla produzione di romanzi femminili, l'esplosione del mercato e la nascita della società di massa, una serie di angosce legate al calo dei matrimoni, una politica estera provata dall'emergenza di nuove potenze nell'impresa coloniale e le ansie causate da una situazione nazionale interna che iniziava a scricchiolare a causa del socialismo e delle organizzazioni sindacali in Inghilterra e dei disordini anarchici in Francia. Seppur a partire da un *humus* apparentemente simile, non solo l'Inghilterra vede il conseguimento del suffragio femminile nel 1918, mentre la Francia fu costretta ad attendere fino al 1946, ma la letteratura prodotta dalle donne all'alba del femminismo manifesta anche evidentissime divergenze, spaziando da forme moderniste e contenuti politico-sociali per le scrittrici inglesi a espressioni decadenti e argomenti apertamente sessuali per quelle francesi.

Pykett si sofferma sulle divergenze storico-culturali che separavano i due paesi ed afferma che “the English, as ever, were reluctant Europeans, unwilling to obey the central directives emanating from (in this case) Paris – in Walter Benjamin's phrase, 'the capital of the nineteenth

¹⁷ Cfr. M.R. Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography: Fin-de-Siècle Cultural Discourses in the Decadent Rachilde*, Cranbury, Associated University Press, 2009, p. 158.

¹⁸ Arnaud Valeil identificò tre tipi di “oscenità” a partire dai libri di Octave Mirabeau: la rappresentazione di situazioni eccessivamente realistiche, l'indugiare su mutilazioni e smembramenti, e infine l'approcciare soggetti erotici da parte di narratori femminili. Cfr. Arnaud Valeil, “Mirabeau l'obscène,” *Cahiers Octave Mirabeau 10* (2003), pp. 101-23.

¹⁹ Nel caso di *Charlot s'amouse* (1884) di Paul Bonnetain le abitudini di un onanista sono contenute all'interno di una cornice pretestuosamente scientifica e moralista, e in *Deux amies* (1885) René Mazeroy si sofferma arditamente sull'omosessualità femminile, evitando la reclusione grazie al finale punitivo in cui una delle due donne è costretta a pagare le sue trasgressioni al prezzo della propria salute mentale.

century.”²⁰ “As in more recent years,” scrive la critica, “ England was a latecomer to this European community which traded in new ideas and aesthetic forms, and also acted as a 'front' for entrepreneurial Americans.”²¹ Pykett identifica con gli anni turbolenti che segnano la chiusura del XIX secolo il periodo in cui nella letteratura inglese vennero diffusi i semi del modernismo, un movimento che esploderà pienamente solo nel secolo successivo, ma i cui discorsi sul genere, sulla sessualità e sull'inconscio, avevano già iniziato a circolare nei testi della letteratura inglese femminile di fine Ottocento. La riluttanza degli inglesi nei confronti delle tendenze della letteratura europea e francese in particolare potrebbe dunque costituire una delle ragioni per cui, nonostante una serie di presupposti comuni, le manifestazioni letterarie dei due paesi intrapresero vie diverse: la dimensione insulare dell'Inghilterra consentiva alla nazione una certa autonomia nei confronti delle tendenze culturali del continente e i suoi rapporti diplomatici con l'America permettevano il progredire di un discorso comune con la realtà statunitense piuttosto che con quella francese.

Così il fenomeno culturale della New Woman promosso parallelamente da Inghilterra e Stati Uniti perviene alla realtà francese non solo con una decina di anni di ritardo, ma direttamente, come vedremo a breve, sotto la forma della caricatura. Il che non consente tanto la costruzione di un dialogo immediato tra le due nazioni riguardo alle rispettive percezioni della femminilità e delle esigenze della donna moderna, quanto piuttosto la percezione di una serie di riecheggiamenti e riflessi e la formazione di una versione rivisitata e corretta della New Woman anglo-americana da parte delle esponenti della stampa francese in più o meno netta opposizione con la figura di origine. Lo stereotipo inglese della *bas-bleu*, osteggiato dalle riviste e dai giornali parigini a causa della sua scarsa femminilità, è sostituito in Francia dalla figura di una donna dotata di *charme* e carisma: la *femme nouvelle* è una figura che emana femminilità e bellezza, è un personaggio pubblico di grande spicco, dotato di poteri quasi magnetici, economicamente indipendente, gratificato da riconoscimento e successo. In questa revisione tutta francese della New Woman sembra perdersi la dimensione politica che animava gli sforzi delle rappresentanti anglo-americane di questo movimento, le quali, sulle due sponde dell'Atlantico, contribuirono attivamente alla promozione di riforme sociali volte a mettere in pratica quella serie di valori promossi dalle scrittrici femministe inglesi.

Più intrinsecamente ancorata ad una dimensione estetizzante della persona e della femminilità tipica del tardo naturalismo e del decadentismo, la letteratura francese posiziona dunque la propria versione della nuova donna in un ambiente spettacolare ed artificioso, riflettendo sulle sue splendide vesti i bagliori eccentrici della *Belle Epoque*. Ne risultano una visione

²⁰ Lyn Pykett, *Engendering Fictions: The English Novel in the Early Twentieth Century*, London, Arnold, 1995, p. 2.

²¹ *Ibidem*.

individualista dell'esistenza, slegata dal diretto intervento politico, e una produzione di stampo aristocratico o borghese, concentrata su una nuova sessualità come forma di liberazione dalla tradizione, in cui una forma di agire comune appare ben lungi dall'essere contemplata. Rachilde incarna questo momento di ripiegamento su sé stessa di una femminilità non ancora abbastanza matura da mettere in moto una serie di riflessioni che concepiscono un sentire condiviso della donna. Ancora intrisa di valori decadenti ed estetici, la scrittura di quest'autrice, pur rimanendo strettamente legata ai valori estetizzanti della decadenza francese, si impegna comunque in una violenta e destabilizzante opera di implosione e denuncia rispetto al sentire comune della cultura patriarcale.

Se in Rachilde la donna è concepita come un individuo così solo e spaesato da non poter far altro che trasformare il suo stato di eterna vittima nel ruolo del carnefice ed infliggere la sua vendetta su un maschile che nel suo mostrarsi fragile e dilaniato riflette il dolore del femminile, il suo discorso sulla sessualità rivela però il valore meramente performativo delle convenzioni sessuali e dei pregiudizi in base ai quali la cultura patriarcale mette in moto i meccanismi di oppressione che schiacciano e delimitano la vita di ogni donna, rendendo la scrittura rachildiana foriera di una serie di provocazioni e denunce nei confronti della cultura sciovinista che, se da una parte la ha alimentata, dall'altra, alla luce dei romanzi di Rachilde, appare come un mero contenitore di vuote convenzioni, al di là delle quali il genere, lungi dal porsi come categoria assoluta e predeterminata, si rivela in tutta la sua inconsistenza e finzione.

Nonostante le evidenti divergenze, nella letteratura femminista inglese il punto di partenza non è poi, a ben vedere, così lontano dalla situazione nella quale hanno inizio i drammi di Rachilde: anche nei romanzi di Grand e Caird le eroine sono sole, sopraffatte dalle circostanze esterne e sconvolte dalla furia con cui il maschile si abbatte sulla loro vita deprivandole di ogni potere, e sovente i loro pensieri e le loro azioni rimandano, anche se in maniera meno diretta, alle pionieristiche intuizioni manifestate da Rachilde a proposito della sessualità femminile e del genere; ma esse, rispetto alle protagoniste francesi, avvertono il senso di appartenenza ad una comunità femminile che, seppur non sempre fisicamente tangibile o in grado di fornir loro un aiuto concreto, rimane presente nelle loro coscienze e in esse alimenta la speranza per un comune impegno in vista della realizzazione di un futuro in cui le donne possano godere non solo di una nuova eguaglianza nelle condizioni dei sessi, ma, soprattutto in Caird, di nuovi principi su cui lasciare che l'umanità possa evolversi in tutta la sua ricchezza e complessità.

II L'Inghilterra *fin de siècle*

Nelle ultime decadi dell'Ottocento l'Inghilterra entrava nel periodo noto agli storici come “tarda età vittoriana,” che coincide con gli ultimi anni del regno della regina Vittoria, la quale governò dal 1837 fino alla sua morte, avvenuta nel 1901. Negli anni Ottanta il paese versava in una profonda crisi sociale. Nel 1884, salito per la seconda volta al governo, il liberale William Ewart Gladstone dovette approvare una riforma nota come “Terza Legge Elettorale,” con la quale il diritto di voto fu esteso a coloro che non erano domiciliati nei borghi e risiedevano nelle contee. In seguito a questa legge, per la prima volta, i minatori e la popolazione rurale iniziarono ad assumere un certo potere politico. Nel 1885, quando Gladstone fu sostituito dal conservatore Robert Gascoyne-Cecil, detto Lord Salisbury, le Unioni dei Lavoratori si rafforzarono, nonostante venisse ancora a mancare un vero e proprio partito dei lavoratori. Nella seconda metà degli anni Ottanta si venne anche a formare il cosiddetto “New Unionism,” che aveva come principale scopo quello di assistere i lavoratori più umili, mentre a Manchester e a Londra iniziavano ad infiammare una serie di scioperi, sostenuti dalla stampa e dall'opinione pubblica. Nel 1888 Salisbury promosse la Legge sui Consigli delle Contee, che istituì l'amministrazione locale elettiva, oltre ai Consigli delle Contee, e aumentò il numero di borghi ammessi alla votazione.

Secondo Ledger, durante la fine dell'Ottocento, “the poverty wrought by the depression years of the 1880s weakened the ideological dominance of economic liberalism and individualism,”²² e il declino del Partito Liberale di Gladstone consentì la nascita dei primi partiti marxisti. Se nel 1887 gli scontri tra i manifestanti e la polizia sfociarono nella “Bloody Sunday” nel mese di novembre, nel 1889 il London Dockers' Strike portò alla formazione dei nuovi unionismi e alla formazione del Labour Party nel 1900. Dal 1880 il socialismo, che aveva infiammato gli animi degli oweniti negli anni Trenta,²³ iniziò ad attrarre gli intellettuali della classe media e, nonostante “that alliance between feminism and political parties have (...) always been unstable,”²⁴ ora i seguaci di Karl Marx trovarono nelle donne un nuovo alleato: “feminists turned to socialism in the 1880s and 1890s under the inspiration of the 'new' socialism that emerged in that period.”²⁵

Sul fronte della politica estera, la *fin de siècle* fu delimitata dalle due guerre anglo-boere, che videro le armate inglesi opporsi a quelle degli olandesi per il dominio del Sud Africa. Chamberlain, il ministro delle Colonie, era un accanito sostenitore dell'imperialismo e si contrapponeva a

²² Sally Ledger and Scott McCracken (ed), *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, p. 7.

²³ Ispirati dalle idee del socialista Robert Owen (1771-1858) e dall'egalitarismo di Mary Wollstonecraft, gli oweniti si pronunciavano a favore del miglioramento delle condizioni femminili e contro il concetto di proprietà privata alla base della società patriarcale: quest'idea, insieme alla concezione nucleare delle famiglie, costituivano per questi pensatori i principali impedimenti per la cooperazione delle comunità. Cfr. Angelique Richardson e Chris Willis (ed), *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de.Siècle Feminism*, Basingstoke and New York: Palgrave, 2001, p. 3.

²⁴ Sally Ledger, *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1997, p. 39.

²⁵ *Ibidem*, p. 37.

Salisbury che invece tentava di mantenere un clima di pace. La prima di queste guerre si svolse dal 1880 al 1881 e la seconda dal 1899 al 1902; esse portarono alla supremazia britannica in Sudafrica e posero fine alle repubbliche boere, ma questi risultati furono riportati in cambio di un gran numero di vittime da parte dei entrambi gli schieramenti. Nel frattempo, tra le amare vittorie riportate dalle due guerre boere, l'Inghilterra riporta una sconfitta: nel 1885 a Khartoum, nell'attuale Sudan, il generale Gordon venne battuto dal fondamentalista islamico Mahdi.²⁶

In particolare in vista della seconda guerra boera l'Inghilterra faticò a reperire un numero sufficiente di reclute tra la popolazione di Londra. Questa scarsità di personale da investire nella campagna per la colonizzazione lanciò un allarme nei confronti di una nuova figura, detta il “new town type,”²⁷ il quale incarnava i tratti di una forma di degenerazione tutta cittadina: se fino a poco prima il nemico era identificato con lo straniero, ora “the advancing front of the empire was threatened from the very centre.”²⁸ La *fin de siècle* segnò infatti la fine dell'egemonia britannica tra le grandi potenze mondiali a favore di Germania e Stati Uniti. “Britain,” commenta Eric Hobsbawm, “was becoming a parasitic rather than a competitive world economy, living off the remains of world monopoly, the underdeveloped world, her past accumulations of wealth and the advance of her rivals.”²⁹ Non solo si trattava di un indebolimento fisico da parte degli schieramenti inglesi nei confronti dei loro nemici, ma in Inghilterra si iniziava anche a diffondere un atteggiamento piuttosto critico nei confronti delle scelte imperialistiche della nazione: “Newly 'jingoistic' defences of empire” spiega Ledger, “were also responding to the loosening of the consensus over the validity of imperialism, whether from socialist or anarchic voices, or within the ranks of liberal intelligentsia, which fractured over the prosecution of the Boer War.”³⁰

Showalter afferma che “the 1880s were a turbulent decade in English history:”³¹ tra l'istituzione dei sindacati e la formazione del British Labour Party, le avventure coloniali, l'aumento della povertà, gli attacchi degli anarchici e dei nazionalisti irlandesi, la depressione economica, la disoccupazione delle masse e le rivendicazioni del proletariato, ovunque in Inghilterra “there were (...) fears of degeneration and collapse.”³²

Ma oltre alle colonie, alle classi sociali, alla disoccupazione e alla povertà, un'altra crisi imperversava nella storia della cultura inglese della *fin de siècle*: Showalter afferma che “the crisis in

²⁶ Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London, Virago, 1990, p. 5.

²⁷ G. F. G. Masterman (ed.), *The Heart of the Empire: Discussions of Problems of Modern City Life in England*, Brighton, Harvester, 1973, p. 8.

²⁸ Ledger and Luckhurst (ed.), *The Fin de Siècle*, p. xvi.

²⁹ Eric Hobsbawm, *Industry and Empire*, Harmondsworth, Penguin, 1969, p. 192.

³⁰ Ledger and Luckhurst (ed.), *The Fin de Siècle*, p. xvi.

³¹ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 4.

³² *Ibidem*.

race and class relation in the 1880s had a parallel in the crisis in gender.”³³ Al fenomeno emergente del femminismo venne attribuito il nome di “The Woman Question,” inteso come una serie di rivendicazioni volte ad affermare i diritti femminili nel campo del matrimonio, del lavoro e della famiglia: ora molte attiviste osavano schierarsi contro la cultura patriarcale che aveva consentito il perpetrarsi di una serie di abusi nella condizione delle donne.

La nascita di questo movimento coincide con l'approvazione di una serie di riforme che miravano al miglioramento della situazione femminile. Nel 1886 il Guardianship of Infants Act consentiva alle madri di diventare l'unico custode dei loro figli in caso di vedovanza. Nel 1857 le cause matrimoniali furono trasferite dalla corte ecclesiastica alla nuova Probate and Divorce Court, anche se di fatto la posizione fra moglie e marito non fu correttamente bilanciata: mentre l'uomo continuava a godere del diritto di divorzio in caso di adulterio, nel caso della moglie erano ancora necessarie prove di violenza sessuale, di sodomia, di incesto, di bigamia, di violenza o di abbandono del tetto coniugale per divorziare. I Marriage Property Act del 1870 e del 1882 conferivano alle donne sposate diritti di proprietà, e nel 1884 il coniuge che rinunciava ai diritti coniugali era riconosciuto colpevole di abbandono, mentre precedentemente le donne che rifiutavano i loro mariti erano punite con l'arresto e venivano liberate solo qualora esse acconsentissero a tornare dai loro compagni. Ora invece ai coniugi che abbandonavano le proprie mogli era richiesto un contributo economico e talvolta anche la custodia dei figli. Nel 1891 ai mariti non era più riconosciuto il diritto di incarcerare le proprie consorti. Ciononostante ai coniugi era ancora concesso di esercitare diritti su una moglie avente una relazione extraconiugale e la violenza sessuale all'interno del matrimonio non era ancora considerata stupro.³⁴

Gli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo furono segnati anche da una serie di riforme relative all'educazione delle donne, che affondavano le loro radici nel movimento di rivendicazioni che aveva avuto origine nel secolo precedente. Nel 1792 Mary Wollstonecraft, in *A Vindication of the Rights of Woman*, aveva criticato i principi dell'educazione divulgate nell'*Émile* di J.-J. Rousseau e aveva denunciato le carenze dell'educazione femminile. Nei primi decenni dell'Ottocento, la filosofa e giornalista Harriet Martineau aveva dato inizio a una campagna per le pari opportunità nell'educazione femminile. Negli anni Cinquanta iniziarono a formarsi una serie di gruppi di femministe impegnate in una riforma dell'educazione in grado di conferire alle giovani donne almeno l'educazione secondaria. È infatti intorno a questi anni che le prime università dell'Inghilterra iniziarono ad aprire le porte alle studentesse: nel 1847 le donne furono ammesse al King's College di Londra e l'anno successivo al Queen's College; sempre a Londra, nel 1849 fu

³³ *Ibidem*, p. 6.

³⁴ Cfr. Richardson e Willis (ed), *The New Woman in Fiction and in Fact*, pp. 7-8.

inaugurato il Bedford College, interamente dedicato alle donne, mentre a Manchester l'Owens College concesse l'ammissione delle studentesse nel 1871. A Leeds queste furono ammesse nel 1874, a St Andrews nel 1877 e alla London University nel 1878. Oxford e Cambridge rimasero chiuse fino rispettivamente al 1922 e al 1947, ma il Girton College di Cambridge costituì un'eccezione dal 1871 e la Lady Margaret Hall di Oxford fece lo stesso dal 1878, seguita dal Somerville nel 1879, St Hugh nel 1886 e St Hilda nel 1893.³⁵

Tali stravolgimenti nell'ambito dell'educazione promettevano imminenti nuove opportunità anche nel campo della carriera delle donne, e già a partire dalla seconda metà del XIX secolo esse si erano trovate ad affrontare importanti cambiamenti sul fronte lavorativo: tra il 1851 e il 1901 il numero delle donne lavoratrici raddoppiò, passando da 2.832.000 a 4.751.000. Nel 1861, su 110.000 insegnanti, 80.000 erano donne; nel 1901 172.000 insegnanti su 230.000 erano di sesso femminile, ma il loro salario ammontava solo al 75% di quello spettante ai loro colleghi uomini. Gli uffici postali erano un altro dei settori più affollati da donne lavoratrici. Nel 1901 60.000 donne erano impiegate nel settore privato, 25.000 in quello pubblico. Ciononostante, al di là dell'occupazione si innalzavano anche le cifre relative alla disoccupazione femminile, provocata, oltre che dalla forte competizione con gli uomini, dal costante aumento demografico che contraddistinse le ultime decadi dell'Ottocento.³⁶

La campagna per il suffragio femminile era iniziata negli anni Trenta, quando, nel 1832, il Reform Act formalizzò l'esclusione delle donne dal voto. In quell'occasione un gruppo di donne guidò una campagna per l'emancipazione femminile che culminò nel 1866 con una petizione a cui aderirono 1499 firmatarie. L'anno successivo nacque la National Society for Women's Suffrage e da quel momento quasi annualmente vennero presentate petizioni con la richiesta dell'ammissione delle donne al voto, tutte costantemente respinte da parte dell'aristocrazia e dei conservatori. Nel 1884 le suffragiste coltivavano una più viva speranza che l'emendamento venisse accolto, ma Gladstone si oppose alla riforma trascinando con sé il Partito Liberale. Dopo questa sconfitta le donne covarono ben poche speranze nell'accesso al voto, nonostante nel 1867 John Stuart Mill, autore di *On the Subjection of Women* (1869), davanti al parlamento avesse proposto, sempre senza successo, di estendere il voto alle donne nubili. Questa situazione di stallo vide un netto cambiamento solo quando, nel 1903, il movimento delle suffragette attirò l'attenzione pubblica attraverso l'azione militante e gli scioperi della fame delle attiviste della Women's Social and Political Union (WSPU).³⁷ Guidate da Emmeline e le sue figlie Christabel e Sylvia Pankhurst, le suffragette della WSPU divennero famose per i loro "Deeds not Words:" partecipando a

³⁵ *Ibidem*, p. 7.

³⁶ *Ibidem*, p. 5.

³⁷ Cfr. Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 7.

manifestazioni, incatenandosi ai palazzi del potere, dando fuoco alle cassette postali, provocando le forze dell'ordine, queste donne attirarono molte giovani della classe media che con loro si esposero al carcere, agli scioperi della fame e ad altre forme di abuso fisico. L'esempio più drammatico di queste azioni fu quello che nel 1913 vide protagonista Emily Davison, la quale, durante il Derby, si gettò sotto il cavallo del re rimanendo uccisa per protestare contro l'ennesimo rifiuto, da parte del parlamento, di concedere il voto alle donne. Tra il 1903 e il primo conflitto mondiale più di mille suffragette furono incarcerate in seguito alle dimostrazioni della WSPU. Ma per non lasciare che queste militanti morissero in seguito agli scioperi della fame che esse perpetravano in carcere, trasformandosi in martiri agli occhi dell'opinione pubblica, il governo liberale guidato da Herbert Asquith lanciò il "Prisoners Temporary Discharge of Ill Health Conditions," noto come il "Cat and Mouse Act:" questo provvedimento prevedeva il rilascio delle attiviste dalle prigioni nel momento in cui le loro condizioni di salute si facevano troppo precarie, per arrestarle nuovamente non appena esse fossero tornate in salute.³⁸ Il voto alle donne dai trent'anni in su fu concesso nel 1918, alla conclusione della prima guerra mondiale, in seguito al riconoscimento del ruolo da esse svolto durante il conflitto, e dieci anni più tardi la soglia di accesso fu anticipata ai ventuno anni.

II.1 La Odd Woman

Una delle ragioni alla base dei tanti stravolgimenti che contraddistinguono la *fin de siècle*, consiste nell'emergenza di una nuova categoria femminile, che i critici distinguono con l'espressione "odd woman" o "surplus woman." La donna "spaiata," quella che non trova marito a causa dell'eccesso di donne rispetto al numero di uomini presenti sul territorio nazionale, negli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo iniziava a diventare una vera propria emergenza sociale. Un censimento del 1851 riporta un sovrannumero di 400.000 donne rispetto agli uomini della nazione e col passare dei decenni queste cifre si fecero più preoccupanti, in quanto la presenza di tante donne celibi iniziava a rappresentare una sfida nei confronti della cultura patriarcale, incentrata sull'istituzione matrimoniale e sulla figura femminile intesa come custode del focolare domestico. L'allarme nei confronti della donna spaiata significava non solo l'abbandono del vincolo matrimoniale da parte di un gran numero di persone di sesso femminile, ma anche la necessità di trovare un'occupazione per queste donne che, non trovando marito, non avevano modo di essere sostenute altrimenti. È infatti proprio a partire da questo fenomeno che prende piede la serie di riforme dell'educazione e sociali che contraddistinguono la fine dell'Ottocento. Grazie alle nuove

³⁸ Cfr. Krista Cowman, *Women of the Right Spirit: Paid Organizers and the Women's Social and Political Union (WSPU)*, 1904-18, Manchester, Manchester University Press, 2007.

condizioni sociali, le donne che potevano intraprendere la formazione universitaria nel giro di pochi anni avrebbero infatti potuto cimentarsi nelle professioni. Ma proprio a causa delle nuove possibilità che le nuove riforme dischiudevano per le donne, tutta le serie di attività che apparentemente sembravano aprirsi per il futuro di queste figure femminili parve improvvisamente chiudersi di fronte a quella che venne percepita come una folla di donne celibi pronte a rivaleggiare con la controparte maschile che da secoli aveva goduto di libero accesso al mondo del lavoro.

La letteratura saggistica, la stampa e la *fiction* si cimentarono nell'analisi di questo nuovo fenomeno sociale, tentando di neutralizzarne la portata distruttiva e architettando possibili soluzioni al problema. Il giornalista William R. Greg propose di ovviare alla questione deportando le donne superflue nelle colonie, così che i coloni le prendessero in moglie e si occupassero del loro mantenimento,³⁹ mentre Henry James in *The Bostonians* (1885) e George Gissing in *The Odd Women* (1893) si soffermano a descrivere le “odd women” come eroine pallide e nevrotiche, animate da un forte senso di castità e desideri di martirio.

Le femministe interpretarono il fenomeno in maniera alquanto differente, considerando la solitudine delle donne nubili come un'occasione per intraprendere una carriera costituendosi come parte attiva nel tessuto della società.⁴⁰ Anche la *fiction* prodotta dalle scrittrici di orientamento marxista o femminista concepisce la figura delle “odd women” come una possibilità di fuga dalle strettoie matrimoniali e come un'opportunità per costruire una vita al di là dei dettami della cultura patriarcale: *The Story of a Modern Woman* (1894) di Ella Hepworth Dixon e *On the Threshold* (1895) di Isabella Ford dipingono le vicende di eroine che, nonostante le difficoltà, dispiegano le proprie ali al di là dei confini dell'istituzione del matrimonio.

II.II La New Woman

Ma la figura femminile che con maggior vigore ha segnato la cultura della *fin de siècle* si muove al di là delle prospettive della castità e del martirio che distinsero l'immagine della donna spaziata: “unlike the odd woman, celibate, sexually repressed, and easily pitied or patronized as the flotsam and jetsam of the matrimonial tide,” afferma Showalter, “the sexually independent New Woman criticized society's insistence on marriage as woman's only option for a fulfilling life.”⁴¹ “Politically,” prosegue la critica letteraria, “the New Woman was an anarchic figure who threatened to turn the world upside down and to be on top in a wild carnival of social and sexual misrule.”⁴²

³⁹ Cfr. William R. Greg, “Why Are Women Redundant?” in *Literary and Social Judgments*, Boston, James Osgood & Co., 1873, p. 306.

⁴⁰ Cfr. Jessie Boucherett, in Josephine Butler (ed.), *Women's World and Women's Culture*, London, Macmillan, 1869.

⁴¹ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 38.

⁴² *Ibidem*.

Lyn Pykett afferma che la New Woman “both in fiction and in fact, was (and remains) a shifting and contested term. It was a mobile and contradictory figure or signifier (...).”⁴³ “The New Woman,” prosegue Pykett, “was by turns:”

a mannish amazon and a Womanly woman; she was over sexed, undersexed, or same sex identified, or manhating and/or man-eating, or self-appointed saviour of benighted masculinity; she was anti-domestic, or she sought to make domestic values prevail; she was radical, socialist or revolutionary, or she was reactionary and conservative; she was the agent of social and/or racial regeneration, or symptom and agent of decline.⁴⁴

Celebrata o denigrata dalla stampa, dalla letteratura saggistica e dal romanzo, la New Woman è una categoria sfuggente e di ardua definizione. Le descrizioni sulla sua immagine abbondano, si sedimentano, si contraddicono e quel che ne risulta è una figura composita ed ellittica. Poliedrica e proteiforme, la New Woman è una parvenza complessa e talvolta contraddittoria. Alcune delle rappresentanti di questo fenomeno si dimostrarono strenue sostenitrici dell'istituzione matrimoniale e della maternità, delle cui funzioni la nuova donna era investita nel ruolo di salvatrice della razza umana; altre New Women, di contro, si scagliarono violentemente contro il matrimonio e il ruolo della madre biologica per come queste istituzioni erano concepite nella cultura del loro tempo. Alcune di esse aderirono all'ideologia della Social Purity Campaign, promuovendo un ideale di rigida castità, mentre altre si fecero promulgatrici della libera unione e delle relazioni adultere. Alcune donne aderirono ai nuovi credo di fine Ottocento, ergendosi come convinte rappresentanti dell'eugenetica e dello spiritismo, altre invece denunciarono la persistenza delle strutture patriarcali presenti al di là delle facciate avanguardistiche delle nuove formazioni culturali.

A causa tanto della sua elusività quanto della potente carica energetica che la nuova donna portava con sé, la New Woman fu immediatamente associata al fenomeno dell'isteria. Questo disturbo costituiva, da una parte, una conseguenza delle scelte poco ortodosse intraprese dalle femministe, le quali avevano osato rivedere le istituzioni della società patriarcale a rischio di perdere gli attributi della femminilità che la natura aveva concepito per loro, mentre dall'altra, le caratteristiche dell'isteria tendevano a coincidere e a sovrapporsi con i tratti esasperati ed enigmatici della nuova donna.

Sono stati molti i critici ad essersi domandati se il fenomeno della New Woman fosse realmente esistito al di là dei territori della carta stampata,⁴⁵ ma l'opinione degli studiosi è oggi

⁴³ Foreword by Lyn Pykett, in Richardson e Willis (ed), *The New Woman in Fiction and in Fact*, p. xii.

⁴⁴ *Ibidem*, p. xi.

⁴⁵ Cfr, Talia Schaffer, “Nothing but Foolscrap and Ink,” in Richardson e Willis (ed), *The New Woman in Fiction and in Fact*.

abbastanza concorde nel concludere che, nonostante le mistificazioni dell'industria giornalistica e della *fiction* prodotta da molti antifemministi, “women readers of *fin-de-siècle* journals (...) did in fact identify themselves as New Women. Indeed, they vigorously sought to reappropriate the term and establish their own definitions of it in opposition to the hostile or parodic representations of the New Woman in the mainstream press.”⁴⁶

Per circa un decennio la New Woman aveva condotto un'esistenza moderatamente aleatoria prima che le definizioni giornalistiche circoscrivessero le sue caratteristiche nel formato di un'etichetta preconfezionata. La sua prima comparsa nella letteratura risale infatti al 1883 con la pubblicazione di *The Story of an African Farm* da parte della scrittrice sudafricana Olive Schreiner. L'eroina di questo romanzo costituisce il primo esempio di New Woman della letteratura anglofona: Lyndall è una donna moderna e indipendente, che concepisce il suo impegno personale in vista dell'indipendenza delle altre donne.⁴⁷ Un'altra data fondamentale nel percorso intrapreso dalla New Woman è rappresentata dal 1888, anno di pubblicazione dell'articolo “Marriage” da parte della britannica Mona Caird.⁴⁸ In questo testo la scrittrice afferma che l'istituzione matrimoniale che la nostra società considera come una forma immodificabile e necessaria a tutti gli esseri umani, di fatto consiste in una costruzione ideologica piuttosto recente, risalente al periodo della controriforma. Alle forme sociali solitamente considerate immobili e fisse, Caird oppone una nuova forma di relatività temporale, che consente di concepire le strutture sociali in cui viviamo come forme modificabili e passibili di miglioramento. Al matrimonio tradizionale la scrittrice oppone un contratto privato tra eguali, insieme a una serie di riforme all'interno delle dinamiche familiari, a partire dall'indipendenza economica della donna, alla contraccezione, all'educazione dei figli, fino a una rivisitazione del rapporto tra i sessi in particolare e tra gli esseri umani in generale al di là del loro genere di appartenenza. Ma in questi testi la New Woman non compariva ancora come tale: solo una decina di anni dopo rispetto al romanzo di Schreiner risale il dibattito tra Sarah Grand e Ouida sulla *North American Review*, in cui per la prima volta nell'articolo di Grand “The New Aspect of the Woman Question,” e in “The New Woman,”⁴⁹ si afferma che “women were awaking

⁴⁶ Foreword by Lyn Pykett, in Richardson e Willis (ed), *The New Woman in Fiction and in Fact*, p. xi.

⁴⁷ Ancor prima di questo primo esempio di New Woman fornito da Olive Schreiner, è possibile osservare alcune figure embrionali di questa femminilità, prima fra tutte la ribelle Gwendolen, protagonista del romanzo *Daniel Deronda* della stessa George Eliot, che già nel 1876 faceva lamentare alla sua eroina “[w]e women can't go in search for adventures – to find out the North-West Passage or the source of the Nile, or to hunt tigers in the East. We are brought up like flowers, to look as pretty as we can, and be dull without complaining. That is my notion about the plants: they are often bored, and that is the reason why some of them have got poisonous” (George Eliot, *Daniel Deronda*, Harmondsworth, Penguin, 1978, p. 135). Un esempio più antico risale invece alla francese Madame de Staël, la quale nella sua *Corinne* (1807) descrive il ritratto di una donna di genio destinata a ricevere una corona di mirto sotto l'ombra del Campidoglio.

⁴⁸ Mona Caird, “Marriage,” *Westminster Review* 130, August 1888, pp. 186-201.

⁴⁹ Sarah Grand, “The New Aspect of the Woman's Question,” *North American Review*, 158 (1894), pp. 270-76; Ouida, “The New Woman,” *North American Review*, 158 (1894), pp. 610-19.

from their long apathy,”⁵⁰ e che la nuova donna “will not surrender her present privileges.”⁵¹ A questa figura proteiforme viene attribuito il nome di “New Woman” insieme a una serie di caratteristiche opposte a quelle della “scum-woman” o “cow-woman,”⁵² rappresentanti della donna sottomessa dalla tradizione patriarcale. I critici sono in disaccordo sulla misura in cui questa denominazione abbia influito sugli sviluppi del nascente movimento femminista: Ann Ardis afferma che il fatto stesso di nominare, e quindi di definire e contenere, la New Woman ebbe un effetto negativo per il movimento delle donne,⁵³ mentre David Rubinstein ritiene che “never before had literature and fiction contributed so much to the feminist movement.”⁵⁴ Sulla scia di quest'ultimo, Ledger trova che “by 'naming' and thenceforward largely ridiculing and attacking the New Woman, the editors opened a discursive space for her, a space which was quickly filled by feminist textual productions sympathetic – not antagonistic – towards the claims of the New Woman and her sisters in the late nineteenth century women's movement.”⁵⁵

La stampa inglese e americana era solita insistere sulla parvenza androgina della New Woman, la quale era spesso rappresentata come una figura scarsamente femminile, dall'abbigliamento austero, spesso con indosso un paio di occhiali e intenta a leggere un libro. Quando non vestiva in maniera monacale, la New Woman era raffigurata nel “rational dress,” introdotto sulla scia della moda francese per consentire alle donne di guidare la bicicletta senza dover indossare la crinolina o altre forme di abbigliamento troppo ingombrante per l'uso dei pedali. Le New Women erano infatti spesso rappresentate su questo nuovo mezzo di trasporto, oppure con una sigaretta in mano o in pose ostentatamente poco femminili.

Altre volte questa era dipinta come una figura marcatamente sessuata, in cui gli attributi della femminilità si sprigionavano in maniera tanto esplosiva da avvicinarla alla figura di una *femme fatale* o di un vampiro. La New Woman era spesso considerata una ninfomane, un'erotomane o una sostenitrice di una politica del sesso tanto liberale quanto sregolata, in grado di sbriciolare sotto le sue ardite trasgressioni le basi della famiglia patriarcale e della società. Lontana da qualsiasi forma di credo tradizionale, la New Woman era spesso considerata una figura agnostica, atea, cinica e scettica, in grado di mettere a soqquadro la struttura predeterminata del mondo intorno a lei senza porsi il più piccolo scrupolo. Altrimenti, se non era atea, la New Woman era dipinta come una medium o una spiritista invasata, il cui credo poco ortodosso si poneva in netta opposizione alle

⁵⁰ S. Grand, “The New Aspect of the Woman Question”, p. 270.

⁵¹ Ouida, “The New Woman,” p. 612.

⁵² *Ibidem*, p. 614.

⁵³ Cfr. Ann Ardis, *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1990, p. 12.

⁵⁴ David Rubinstein, *Before the Suffragettes: Women's Emancipation in the 1890s*, Brighton, Harvester, 1986, p. 24.

⁵⁵ Ledger, *The New Woman*, p. 9.

rispettabili dottrine della cultura patriarcale. Ella era sovente identificata come un'esponente della classe media ed ostentava una cultura raffinata: spesso soprannominata "Girton Girl," dal nome del College di Cambridge che aprì le porte alle studentesse nel 1868, la New Woman era rappresentata come una frequentatrice dell'università, oppure come un'ambiziosa professionista in carriera.

Era infatti questo ultimo aspetto, spesso mascherato dietro lo spettro dell'aggressività sessuale della New Woman, a fornire le maggiori preoccupazioni ai suoi detrattori. Non era tanto la femminilità esasperata delle nuove figure femminili di fine Ottocento a spaventare i critici e gli scrittori a loro contemporanei, quanto le possibilità che le nuove opportunità educative stavano finalmente dischiudendo alle donne del presente e del prossimo futuro. Dietro alle angosce relative alla sessualità femminile si celavano infatti una serie di ansie legate al potenziale ancora inespresso delle menti femminili, le quali avrebbero potuto rappresentare una pericolosa forma di rivalità nei confronti degli uomini sul mercato del lavoro, un campo nel quale le donne stavano realmente minacciando di fare la loro entrata.

II.III La crisi della scrittura femminile

Queste dinamiche emergono in maniera particolarmente evidente sul terreno della scrittura della *fin de siècle*: da una parte è possibile constatare che "after 1880, women novelists, while ever numerous on the marketplace, entered a period of critical decline,"⁵⁶ per cui si assiste a una "striking, although temporary, eclipse of women writers;"⁵⁷ dall'altra, con la nascita della società di massa e delle nuove forme di mercato, le donne entrarono nell'industria del libro come temibili rivali di una controparte maschile tutt'altro che disposta a condividere con l'altro sesso il dominio sul mondo delle lettere. È infatti a quest'epoca che risalgono non solo le prime distinzioni tra una cultura alta ed una cultura bassa, ma anche una serie di differenziazioni tra le produzioni letterarie di orientamento marcatamente maschile ed uno prettamente femminile. Tra il 1880 e il 1885 il mondo della stampa costituì l'arena di una serie di importanti cambiamenti: furono istituiti i sindacati, nacque la Società degli Autori, emerse la figura dell'agente letterario e in questo periodo le manifestazioni della cultura popolare incarnate da riviste e *tabloid* proliferarono in maniera del tutto inaspettata.⁵⁸ Intorno agli anni Ottanta venne meno il formato letterario conosciuto come "three-decker novel," il romanzo vittoriano in tre volumi che aveva dominato le letture di intere generazioni. Questa forma di *fiction* aveva come principale rappresentante la figura di George Eliot, che, con i suoi testi, incarnava una forma letteraria di stampo femminile e vittoriano per eccellenza.

⁵⁶ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 17.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 16.

⁵⁸ Cfr. Nigel Cross, *The Common Writer*, Cambridge, Cambridge University press, 1985, pp. 204-5.

Alla sua morte, avvenuta nel 1880, i suoi casti romanzi familiari furono sostituiti da una nuova forma letteraria, “the slim, exquisitely bound novels of the fin de siècle, with their gilded covers and Beardsley designs;” questi nuovi libri, afferma Elaine Showalter, “suggested a very different image of character and sexuality: the celibate, the bachelor, the 'odd woman', the dandy, the aesthete.”⁵⁹ L'autrice di *Sexual Anarchy* definisce questa forma letteraria “male quest romance.”⁶⁰ “the revival of 'romance' in the 1880s was a men's literary revolution intended to recalim the kingdom of the English novel for male writers, male readers and men's stories.”⁶¹

Secondo Gaye Tuchman negli anni 1880 e 1890 la *fiction* assistette a un vero e proprio tentativo di stratificazione e ridefinizione volto allo scopo di “edging women out.” “men of lettres, including critics, actively redefined the nature of a good novel and a great author (...) [preferring] the new form of realism that they associated with 'manly' – that is great – literature.”⁶² Pykett si sofferma su questo momento di ridefinizione del romanzo e constata l'importanza del ruolo giocato dalla letteratura femminile in questa battaglia per la conquista di una posizione nel regno della scrittura:

To look again at the women writers of the 1890s is to see the importance of the part they played in the period of redefinition of fiction. Whether reviled or admired, their work was taken seriously by critics. It was also in great demand with readers. The attempts of the New Woman writers to write for women, to write about women and, in some case, to write woman herself, led them to use the available forms in new ways and to look for new (often self-consciously modern) ways of writing.⁶³

Nelle ultime decadi dell'Ottocento i romanzi dedicati al tema della New Woman infiammarono il mondo della stampa avvicinandosi con un'intensità sorprendente. Sia che fossero prodotti maschili in cui l'allarme New Woman tendeva a dipingere una schiera di sanguinarie virago, sia che si trattasse dei lavori delle femministe o dei loro sostenitori in cui tra le loro pagine andava a definirsi una nuova immagine di femminilità, gli anni Ottanta e in particolare gli anni Novanta del XIX secolo furono gli anni del “New Woman novel.” Tra le opere più significative dei detrattori della New Woman ricordiamo *The Revolt of Man* (1882) di Walter Besant e *The Woman Who Did* (1895) di Grant Allen, seguito nello stesso anno dalle provocatorie risposte *The Woman Who Didn't* di Victoria Crosse e *The Woman Who Wouldn't* di Lucas Cleeve. Tra coloro che si

⁵⁹ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 16.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 81.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 78-9.

⁶² G. Tuchman e N. Fortin, *Edging Women Out: Victorian Novelists, Publishers and Social Change*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 8.

⁶³ Lyn Pykett, *The 'Improper' Feminine: The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, Routledge, London and New York, 1992, pp. 193-4.

definivano sostenitori del movimento femminista ricordiamo *The Bostonians* (1885) di Henry James, *The Odd Women* (1893) di George Gissing e *Jude the Obscure* (1895) di Thomas Hardy. Oltre ai più celebri romanzi come *The Story of an Arican Farm* (1883) e *From Man to Man* (1926) di Schreiner, *The Heavenly Twins* (1893) e *The Beth Book* (1897) di Sarah Grand, *The Daughters of Danaus* (1894) di Mona Caird e *Red Pottage* (1899) di Mary Cholmondeley, le femministe si dedicano alla letteratura saggistica con *The Woman Question* (1886) di Eleonore Marx ed Edward Aveling, *The Morality of Mariage* (1897) di Caird e *Woman and Labour* (1911) di Schreiner, e al romanzo realista con *A City Girl* (1887) di Margaret Harkness. Inoltre esse si cimentarono in nuovi esperimenti letterari come l'utopia con *Margaret Dunmore or a Socialist Home* (1885) di Jane Hume Clapperton, *On the Threshold* (1895) di Isabella Ford, *The Image Breakers* (1900) di Gertrude Dix e *Votes for Men* (1909) di Mary Cholmondeley, oppure il frammento o il racconto breve, che per George Egerton assumono la forma di visioni in *Keynotes* (1893) e *Discords* (1895).

Se il terreno della letteratura costituì un'arena per lo scontro che vide le scrittrici di fine Ottocento battersi con gli scrittori a loro contemporanei, la letteratura maschile si cimentò in questa battaglia anche sul fronte di molti altri terreni disciplinari. Nella *fin de siècle* non solo la letteratura, ma anche e soprattutto la scienza, la medicina e la psichiatria si misero a loro volta in gioco allo scopo di arenare l'ormai inarrestabile fenomeno di questa femminilità pronta a muoversi al di là dei limiti consentiti dalla cultura.

A questo proposito può rivelarsi utile un riferimento alla dialettica messa in luce da Michel Foucault sulle dinamiche tra i discorsi culturali che in *The History of Sexuality* egli definisce “discorso dominante” e “discorso inverso.”⁶⁴ Quando in una cultura si diffonde un discorso dominante, che definisce e delimita una serie di comportamenti o di individui al fine di sottometterli al proprio controllo, questo atteggiamento lascia aperto anche uno spiraglio per l'espressione della controparte più debole. Paradossalmente e involontariamente il discorso dominante scaturisce implicitamente un discorso altro, in grado di incarnare la voce degli oppressi e di conferir loro un margine di visibilità. Ma questo discorso altro, in quanto voce del gruppo sottomesso, necessita di appoggiarsi sul vocabolario e sugli schemi del discorso dominante pur di esistere, e si costruisce nei termini di un discorso inverso, che tende più a capovolgere che a superare le dinamiche del discorso che lo ha prodotto, consapevolmente o meno delle conseguenze comportate da tale scelta. Se certamente un discorso inverso costituisce un'occasione di visibilità per una minoranza culturale schiacciata da un discorso che tende a ridurla a una serie di limitanti stereotipi, parallelamente l'accettazione del linguaggio dominante costruisce intorno al nuovo soggetto parlante una serie di

⁶⁴ Michel Foucault, *The History of Sexuality*, Harmondsworth, Penguin, 1990, (edizione originale *Histoire de la sexualité*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1976).

linee di demarcazione che lo ingabbiano in una definizione preconfezionata di sé. Per questa ragione la scrittura delle New Women è stata presa in considerazione da molti critici come una scrittura contraddittoria e spesso fallimentare e autodistruttiva: Ledger afferma che alcuni dei romanzi delle New Women si rivelano “simply acquiescent to the language of the dominant discourse” e per questo “radically limited.”⁶⁵ Eppure è lo stesso Foucault a ricordarci che proprio quel discorso che agisce “from below” risulta anche, al di là delle incongruenze, in “redistributions, realignments, homogenizations, serial arrangements, and convergences of the force relation.”⁶⁶ Nel contesto della battaglia combattuta tra le rappresentanti della New Woman e coloro che difendevano la tradizione, preferirei concentrarmi su quest'ultimo aspetto del discorso foucaultiano: nonostante le indubie contraddizioni implicite nel discorso elaborato dalla scrittura emersa a difesa del movimento femminile, è possibile percepire, al di là della mera inversione del discorso maschile, la capacità di elaborare una serie di ridistribuzioni delle forze prese in prestito dal linguaggio dominante. La New Woman, come vedremo, non si limita a far sue una serie di strutture predefinite dal linguaggio del suo oppressore, ma si impegnerà in un'attiva opera di rielaborazione dei materiali a sua disposizione, gettando le basi per la costruzione di una scrittura propriamente femminile in grado di difendere e sostenere il movimento dell'emancipazione delle donne.

II.IV I discorsi culturali nell'Inghilterra *fin de siècle*

II.IV.I Il discorso culturale sulla degenerazione

La maggior parte dei discorsi dominanti della seconda metà dell'Ottocento erano basati su un modello di stampo positivista e Darwiniano, che concepiva il percorso dell'umanità da un punto di vista strettamente evolucionistico. Passando di generazione in generazione, l'individuo è concepito nella prospettiva di un costante miglioramento, in cui egli tenderebbe a progredire nelle facoltà, nel comportamento, nella morale e nelle prestazioni. Ma questa dimensione volta al continuo miglioramento dell'individuo era concepita all'interno di una serie di distinzioni gerarchiche che costituivano la struttura della società in cui l'individuo era immerso. Tali demarcazioni erano relative tanto alla classe sociale quanto alla razza e soprattutto al genere sessuale della persona, in modo tale da elaborare una serie di nette distinzioni tra le classi privilegiate e quelle meno abbienti della popolazione, tra i popoli civilizzati e avanzati e quelli primitivi e arretrati, e tra gli esseri di sesso maschile, ritenuti colti, maturi e razionali, e le donne, considerate vicine alla natura, emotive e

⁶⁵ Ledger, *The New Woman*, pp. 28-9.

⁶⁶ Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, p. 94.

infantili.

Ma accanto a questo processo di carattere evolutivo, alcuni seguaci dissidenti di Darwin si soffermarono su un atteggiamento inverso, in grado, a loro avviso, di caratterizzare l'andamento di vari organismi: alcune forme di vita, invece di procedere lungo il cammino dell'evoluzione e del progressivo miglioramento, dopo aver raggiunto un determinato livello di sviluppo, interrompono il loro moto di crescita e si proiettano in un processo inverso, definito "degenerazione." Nel 1880 lo scienziato Edwin Lankester descrive questo processo in *A Chapter in Darwinism*:

It is clearly enough possible for a set of forces such as we sum up under the heading 'natural selection' to so act on the structure of an organism as to produce one of three results, namely these; to keep it *in status quo*; to increase the complexity of its structure; or lastly, to diminish the complexity of its structure. We have as possibilities either BALANCE, or ELABORATION, or DEGENERATION. (...)

Degeneration may be defined as a gradual change of the structure in which the organism becomes adapted to less varied and less complex conditions of life (...). In Degeneration there is suppression of form, corresponding to the cessation of work (...).

A new set of conditions occurring to an animal which renders its food and safety very easily attained, seems to lead as a rule to Degeneration; just as an active healthy man sometimes degenerates when he suddenly becomes possessed of a fortune; or as Rome degenerated when possessed of the richest of the ancient world.⁶⁷

La degenerazione sarebbe dunque in grado di affliggere innocui soggetti viventi come piante e animali, ma può anche estendersi agli esseri umani e alle forme sociali. È infatti in vista della messa in guardia dell'umanità intera dal rischio di un'imminente catastrofe sociale che Max Nordau scrisse il suo trattato *Degeneration*, con il quale abbiamo aperto questo capitolo. In questo lunghissimo saggio egli espresse con le tinte più fosche le preoccupazioni che affliggevano i moralisti e i conservatori allarmati di fronte alle fantasie distopiche di un imminente declino dell'umanità:

(...) Our epoch of history is unmistakably in its decline, and another is announcing its approach. There is sound of rending in every tradition, and it is as though the morrow would not link itself to to-day. Things as they are totter and plunge, and they are suffered to reel and fall, because man is weary, and there is no faith that it is worth an effort to uphold them. Views that have hitherto governed minds are dead or driven hence like disenthroned kings, and for their inheritance they that hold the titles and they that would usurp are locked in struggle. Meanwhile interregnum with all its terrors prevails; there is confusion among the powers that be; the million, robbed of its leaders, knows not where to turn; the

⁶⁷ Edwin Lankester, *Degeneration. A Chapter in Darwinism*, London, Macmillan and Company, 1880, in Ledger e Luckhurst (ed), *The Fin de Siècle*, pp. 3-4. xxii.

strong work they will; false prophets arise, and dominion is divided amongst those whose rod is the heavier because their time is short. Men look with longing for whatever new things are at hand, without presage whence they will come or what they will be. They have hope that in the chaos of thought, art may yield revelations of the order that is to follow on this tangled web. (...)

Such is the spectacle presented by the doings of men in the reddened light of the Dusk of Nations. Massed in the sky the clouds are aflame in the weirdly beautiful glow which was observed for the space of years after the eruption of Krakatoa. Over the earth the shadows creep with deepening gloom, wrapping all objects in a mysterious dimness, in which all certainty is destroyed and any guess seems plausible. Forms lose their outlines, and are dissolved in floating mist. The day is over, the night draws on. The old anxiously watch its approach, fearing they will not live to see the end.⁶⁸

Showalter afferma che durante la *fin de siècle* il discorso dominante sulla degenerazione accolse al suo interno tutto il complesso di preoccupazioni legate ai temi della razza, della classe sociale e del genere sessuale che avevano contraddistinto il pensiero positivista e di Darwin.⁶⁹ Quando i dissidenti dell'autore di *The Origin of the Species* si cimentarono nel discorso sulla degenerazione, le tendenze già evidenti nel discorso evoluzionista più strettamente darwiniano riguardanti le strutture gerarchiche della società occidentale si intensificarono e concentrarono le loro ansie contro le minoranze e le categorie emarginate. Lungi dal suscitare alcuna simpatia, le classi meno abbienti divennero allora l'emblema della degenerazione, in grado di contaminare i germi del loro malessere sociale anche nella classe media o in quelle più elevate. Similmente, i popoli primitivi delle colonie non erano più concepiti come il *bon sauvage* caro a Rousseau: al contrario, essi erano i pericolosi abitanti delle regioni più oscure della terra, e tra le colonie inglesi il "Kôr" dell'Africa centrale rappresentava il luogo simbolico della dissoluzione e dell'inversione sessuale.⁷⁰ Ma il trattamento peggiore in questa tragica discesa all'inferno della degenerazione era riservato alle donne: tutto ciò che di femminile esistesse era immediatamente associato all'assenza della ragione, all'emotività e alla passività. Se da una parte si diceva che le donne stessero perdendo la loro tradizionale femminilità, avvicinandosi a figure androgine, dalla sessualità indeterminata, gli uomini erano accusati di venir meno alla loro virilità e di farsi ogni giorno più femminili, abbandonando gli attributi necessari alla salvaguardia dell'umanità e alla riproduzione della specie.

Gli ampi studi di Cesare Lombroso, al quale il libro di Nordau è dedicato, sull'uomo e la donna criminale,⁷¹ fornirono agli studiosi una serie di indizi fisici che consentivano di associare un certo numero di caratteristiche fisiognomiche dell'uomo e soprattutto della donna ad un elenco di

⁶⁸ Nordau, *Degeneration*, p. 6.

⁶⁹ Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture 1830-1980*, Virago, London, 1987, pp. 101-10.

⁷⁰ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 81.

⁷¹ Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente*, Milano, Einaudi, 1876; *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale*, Torino, Fratelli Bocca, 1903.

deviazioni mentali foriere di criminalità. Le “stigmata of degeneration”⁷² consentivano agli studiosi più abili ed esperti di riconoscere non solo potenziali criminali e assassini, ma anche folli e degenerati, i quali, come i delinquenti, erano dotati fin dalla nascita di una serie di segni distintivi trasmessi di generazione in generazione, in grado di scrivere sui loro corpi un destino predeterminato che non consentiva al soggetto alcuna via di scampo.

Una visione tanto cupa dell'umanità non poteva che farsi rivelatrice delle ansie che in quegli anni preoccupavano la società inglese: come abbiamo visto poco fa, in Inghilterra più che in altre nazioni la Rivoluzione Industriale aveva trasportato ingenti masse di abitanti dalle campagne alle città, provocando allarmanti stati di povertà e disoccupazione. L'East End di Londra era diventato il simbolo dell'emarginazione sociale, e fu infatti la “Outcast London” il luogo in cui le nuove organizzazioni sindacali e gli scioperi seguirono le prime manifestazioni dello scontento delle forze operaie che avevano avuto luogo a Manchester. E mentre gli inglesi iniziavano a temere le insurrezioni sociali, dai confini dell'impero coloniale cominciarono a sentirsi i primi segni di stanchezza. Oltre che dalle classi meno abbienti, le classi più elevate mostravano segnali di indebolimento tali da non riuscire a reclutare le forze militari necessarie per il combattimento delle guerre boere. Infine, al di là della politica estera e di quella interna, le stesse famiglie vittoriane stavano lanciando messaggi poco graditi ai conservatori: con il fenomeno delle “odd women,” della New Woman e dell'esteta decadente, la famiglia tradizionale mostrava evidenti segnali di crisi a partire dalle sue stesse fondamenta. L'istituzione del matrimonio, della maternità, e della procreazione erano ormai messi in aperta discussione dalle nuove donne di fine secolo, mentre i dandy a loro contemporanei, sulla scia di Oscar Wilde, rifiutavano il dovere patriarcale del lavoro borghese e rinunciavano volentieri al ruolo di patriarchi della focolare domestico. I baluardi della società patriarcale vittoriana erano dunque in serio pericolo a causa della battaglia che queste nuove figure del panorama avanguardistico inglese avevano intrapreso contro le definizioni vittoriane dei generi sessuali.

Nello steso tempo, proprio quando New Women ed esteti decadenti abbandonavano le espressioni tradizionali della cultura vittoriana, nuove forme di pensiero emergevano nel panorama delle idee della *fin de siècle*: mentre la concezione conservatrice della società patriarcale crollava sotto il peso delle proprie macerie, quando Nietzsche nella *Gaia Scienza* (1882) dichiarava la morte di Dio, nel momento in cui le forme tradizionali di religione venivano abbandonate, emersero una serie di nuove scienze, dalla sessuologia, alla psicologia, alla psicoanalisi, fino allo spiritualismo e alla teosofia. Tali innovative ricerche incoraggiavano l'esplorazione di quei territori oscuri che le discipline tradizionali avevano lasciato nell'ombra, in cui i confini tra la mente umana e il corpo si

⁷² Sander L. Gilman, *Seeing the Insane: A Cultural History of Psychiatric Illustration*, London, Wiley, 1985, p. 188.

fanno sfumati, e dove è possibile spingersi al di là delle distinzioni consentite sui generi sessuali e muoversi in un terreno più fluido, in cui le antiche contrapposizioni lasciano spazio al dialogo tra le parti e alla ricostruzione dei soggetti al di là di esclusivismi, essenzialismi e di nette demarcazioni.

Ma mentre gli intellettuali più radicali si cimentavano in queste nuove possibilità al confine tra la scienza e lo studio della mente umana, la letteratura medica era ancora impantanata nelle strettoie delle teorie darwiniane e post-darwiniane. I medici inglesi erano infatti ancora aggrappati a quei preconcetti di carattere positivista che garantivano la dipendenza di qualsiasi forma di malattia da cause meramente fisiche. In questo contesto, il discorso scientifico emerso intorno al problema della sifilide costituisce un chiaro esempio della maniera in cui la letteratura medica si servì di una serie di strategie protettive in vista del controllo della sessualità: associando una visione della sessualità che andava al di là dell'istituzione matrimoniale al fenomeno della sifilide, i medici di fine Ottocento tentarono di mantenere sotto la propria influenza anche le nuove teorie sulla sessualità che nella *fin de siècle* andavano divulgandosi.

II.IV.II Il discorso culturale sulla sifilide

Showalter, in *Sexual Anarchy*, afferma che nelle ultime decadi dell'Ottocento “syphilis became an obsessive public crisis” in cui “themes of crime and punishment, sin and retribution, guilt and innocence, dominated the official discourse about [it].”⁷³ La letteratura medica, quella popolare e il romanzo del tempo assunsero toni apertamente apocalittici, passando da racconti dalle tinte sensazionaliste su un “Jack the Ripper” affetto da sifilide e desideroso di esercitare la sua vendetta sulle prostitute che lo avevano contaminato,⁷⁴ ad un tentativo di esercitare maggiore controllo sulla sessualità dei coniugi da parte della letteratura medica e dei manuali per ragazzi, fino alle denunce di scrittrici femministe che richiedevano una maggiore informazione per le giovani spose. “An ideal Protestant disease as well as an ironically Victorian disease,”⁷⁵ la sifilide rappresentava per i conservatori “the result of sexual transgression and that [would] have generated moral panic.”⁷⁶ ben pochi vollero trascurare la sfortunata coincidenza tra le nuove espressioni della sessualità e le manifestazioni della patologia medica, proprio nel momento in cui il fenomeno della New Woman e del dandy erano sulla bocca di tutti.

Nel saggio “Syphilis, Sexuality, and Fin de Siècle,”⁷⁷ Showlater collega l'ossessione per la sifilide che afflisse la fine del XIX secolo con le idee espresse da Susan Sontag in *Illness as*

⁷³ Showalter, *Sexual Anarchy*, pp. 188-9.

⁷⁴ Cfr. Showalter, *A Literature of Their Own*, London, Virago Press, 1978, p. 188.

⁷⁵ Stephen Kern, *Anatomy and Destiny: A Cultural History of the Human Body*, New York, Bobbs-Merrill, 1975, p. 42.

⁷⁶ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 188.

⁷⁷ Showalter, “Syphilis, Sexuality, and Fin de Siècle,” in Pykett, ed., *Reading Fin de Siècle Fiction*, pp.166-83.

Metaphor. Secondo Sontag, lo sviluppo delle metafore legate all'immaginario delle malattie vanno spesso di pari passo con periodi in cui quei disturbi sono sì al centro delle ricerche mediche, ma per qualche ragione rimangono ancora misteriosi e inquietanti.⁷⁸ La sifilide rimase infatti una patologia sfuggente, dai sintomi vaghi e incomprensibili, fino alla scoperta dello spirochete nel 1913.

Questi misteriosi sintomi spaziavano dalle disfunzioni dell'epidermide alla cecità, fino all'atassia e alla demenza, ma di fatto tali disturbi erano così vaghi da far sì che la sifilide fosse spesso confusa con l'isteria e con la mutevolezza dei malori associati a questa patologia. I pazienti affetti da sifilide potevano trovarsi a far fronte a una tale varietà di sintomi che nella *fin de siècle* si diffusero tanti casi di “syphilophobia” quanto quelli di effettiva infezione.⁷⁹

La letteratura medica sulla sifilide era basata sulla teoria pseudo-darwiniana della degenerazione, per cui un individuo tenderebbe a regredire rispetto al livello medio raggiunto dalla sua specie a causa di un disturbo rintracciabile per vie ereditarie. Infatti le ricerche mediche del tempo avevano rivelato che la sifilide fosse una patologia trasmissibile di generazione in generazione, i cui sintomi passavano di madre in figlio nella forma conosciuta come sifilide congenita, popolarmente detta “the syphilis of the innocents.”⁸⁰ Questa forma ereditaria del disturbo era più devastante della forma acquisita, in quanto emergeva saltando la prima fase ed attaccando direttamente il sistema nervoso. Il tasso di mortalità infantile entro il primo anno di età era infatti salita da 60 al 90% durante il corso del XIX secolo, e l'immagine dei bambini affetti da sifilide colorò le fantasie popolari con i tetri ritratti di “small, wizened, atrophied, weakly, sickly creatures,” che grottescamente ricordavano “a monkey or a little old man.”⁸¹

Nel 1890 la ricerca medica riuscì a stabilire che il disturbo neurologico noto come “general paralysis of the insane” (G.P.I.) non era altro che lo stadio terminale della sifilide. Questa scoperta stabilì una diretta connessione tra follia e cause fisiche, che consentì agli psichiatri di impianto positivista di concludere che ogni forma di disturbo della mente affondasse le sue radici in ragioni tanto tangibili quanto quelle di una malattia a trasmissione ereditaria. Showalter nota la maniera in cui le descrizioni di questa fase della patologia enfatizzassero la “extreme and sudden violence” della G.P.I.: questi attacchi di maniacale follia, che avevano spesso luogo nel cuore della notte, “could transform a solid citizen into a criminal,”⁸² un distinto Dr Jekyll nel sanguinario Mr Hyde.

Verso la fine del XIX secolo l'iconografia della sifilide era di genere principalmente maschile: nella cultura popolare l'immagine del paralitico dalla pelle dilaniata da pustole era immediatamente associata alle punizioni divine contro la lussuria dell'uomo. Ma accanto al maschio

⁷⁸ Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, New York, Vintage Books, 1979, pp. 48-53.

⁷⁹ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 195.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 197.

⁸¹ C.F. Marshall, *Syphilology and Venereal Disease*, New York, Wood, 1906, p. 295.

⁸² Showalter, *The Female Malady*, p. 111.

dissoluto, il vero capro espiatorio della cultura popolare era la figura della prostituta: il corpo di queste donne povere e straniere era considerato una cloaca di germi e di vizio, e in quest'immagine confluivano la serie di angosce culturali della *fin de siècle* in cui la diffidenza nei confronti dello straniero e delle classi meno abbienti e la misoginia si univano in una spaventosa mescolanza di malattia e sessualità incontrollate.⁸³

Ma la sifilide era anche “the germ that dared not speak its name,”⁸⁴ e per questo era segretamente associato all'omosessualità maschile. Le femministe denunciavano che questo disturbo venisse trasmesso inizialmente nei rapporti sessuali tra uomini e, solo successivamente, alle prostitute. Oltre che a queste ultime, molte femministe affermarono che tra le vittime a cui gli uomini sifilitici contaminavano il loro morbo c'erano anche le mogli e i figli, per cui l'immagine di intere famiglie infettate dalla sifilide pervade le pagine di molti romanzi di questi anni.

A differenza dei ragazzi, presto informati del rischio di contrarre la sifilide tramite la diffusione di manuali che ritraevano terrificanti soggetti maschili affetti da sifilide, le giovani donne della classe media erano solitamente tenute del tutto all'oscuro della malattia. Queste ragazze prendevano marito completamente inconsapevoli dei rischi che esse avrebbero corso unendosi a uomini del cui passato esse non sapevano quasi nulla. Furono infatti “the wages of ignorance,” per dirla con le parole di Showalter, a suscitare la polemica intrapresa da molte femministe, le quali osarono denunciare “one of the worst sacred secrets about marriage which women were never told.”⁸⁵

L'immaginario femminile sul tema della sifilide prese dunque strade completamente diverse rispetto a quello esplorato dalla letteratura dell'uomo: per le femministe questa malattia era di genere inequivocabilmente maschile, e rappresentava il perpetrarsi di una colpa che dai padri si abbatteva sui figli e sulle mogli innocenti. Queste donne fecero loro il discorso scientifico sulla sifilide per capovolgerlo a loro vantaggio e biasimare gli uomini che da vittime delle prostitute si trasformavano in dissoluti untori. Le donne, al contrario, si ergevano come le caste salvatrici della razza umana, le quali, grazie all'astinenza da rapporti sessuali a rischio, consentivano la sopravvivenza di una stirpe sana e vigorosa, facendo leva sull'ideologia eugenetica. Talvolta i romanzi delle femministe si soffermano sulla difficile scelta della castità per donne evidentemente attratte dai loro mariti infetti, e spesso in questi testi “women's fantasies about syphilis (...) centred on the fear of marital penetration and contamination and on anxieties about hereditary transmission of the disease to children.”⁸⁶

⁸³ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 193.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 192.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 196.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 198.

La letteratura medica e la *fiction* furono solo alcuni dei versanti sui quali le angosce legate all'allarme della sifilide si riversarono. Oltre a tali interventi questa patologia richiamò intorno a sé la formazione di un gran numero di associazioni politiche e gruppi di protesta, a partire dalla Social Purity Campaign di Josephine Butler agli aggressivi slogan delle Pankhursts. La Social Purity Campaign nacque come reazione femminista in seguito ai Contagious Diseases Acts, una serie di misure preventive volte al controllo della diffusione della sifilide tra i militari. C'erano stati un primo atto nel 1864 e un secondo nel 1886, in cui poliziotti e medici furono invitati a sottoporre a controlli forzati e a periodi di reclusione nei Lock Hospitals ogni donna sospettata di essere una prostituta. Le sostenitrici della Social Purity Campaign denunciarono l'ingiustizia e lo squilibrio ("double standard") insiti alla base di questi trattamenti: mentre ogni potenziale prostituta veniva sottoposta a controlli medici e a forzata detenzione, non esisteva alcuna forma di azione intrapresa a carico degli uomini, i quali, dopo aver contratto l'infezione, erano liberi di tornare nelle loro case e di contaminare le proprie famiglie. Fu dunque a sostegno non solo di prostitute, ma anche di madri e figli, che molte donne appartenenti alla classe media seguirono l'attivista Josephine Butler in difesa delle prostitute affermando che non era a causa della loro lussuria ma della mancanza di educazione e di opportunità lavorative che tante donne avevano dovuto ripiegare sulla vendita dei loro corpi a rischio della propria salute. Nel 1903 Emeline Pankhurst e le sue figlie Christabel e Sylvia, fondatrici, come abbiamo visto, della Women's Social and Political Society, lanciarono un'aggressiva campagna contro la sifilide nota per lo slogan "Votes for women – Chastity for men" in cui esse puntarono alla purificazione degli uomini dai loro costumi sessuali considerati inaccettabili e, a differenza delle sostenitrici della Social Purity Campaign, che lavoravano sulla parola scritta e sui discorsi pubblici, si impegnarono nella battaglia contro il patriarcato servendosi di qualunque mezzo a loro disposizione, primo fra tutti l'azione politica militante.

II.IV.III Il discorso culturale sulla follia

La scoperta di una connessione tra lo stadio terminale della sifilide e la malattia mentale, in un momento in cui la ricerca psichiatrica inglese era orientata sulle direzioni marcatamente positiviste che tendevano ad associare ogni caso di follia a cause fisiche ed ereditarie, ebbe un profondo impatto sulle concezioni psichiatriche del tempo, le quali videro in questa compresenza di fattori una conferma che ogni disturbo mentale affondasse le sue radici unicamente nella biologia e nell'ereditarietà, e non nel tessuto culturale che presiede alla formazione dell'individuo. La malattia mentale, come la sifilide, aveva per questi medici un'unica ragione, quella meramente fisica, ed era già percettibile nel corpo del paziente alla nascita, anche se determinati ambienti e alcune abitudini

potavano contribuire alla sua manifestazione. Così gli psichiatri inglesi della *fin de siècle* applicarono al discorso sulla follia una serie di rigidi principi scientifici, insistendo sulla convinzione che qualsiasi episodio di follia fosse provocato da cause prettamente fisiche.⁸⁷

Appoggiandosi sul modello evolutivo darwiniano e sul modello degenerazionistico elaborato dai dissidenti di Darwin, gli psichiatri di fine Ottocento concordarono che il malato di mente incarnava i tratti del degenerato per eccellenza. Come nel caso dei criminali, un abile psichiatra sarebbe stato in grado di identificare gli indizi della follia su ogni essere umano sospettato di essere disturbato. Questi segni, come nel caso dei malfattori, erano presenti fin dalla nascita e lasciavano poco spazio al libero arbitrio dell'individuo. La figura professionale che si erge a rappresentante di questa cupa visione dell'uomo è lo psichiatra inglese Henry Maudsley (1835-1918), editore del *Journal of Mental Science*, il cui tetro pessimismo dominò la scena della psichiatria inglese della *fin de siècle*.

Secondo la mentalità del tempo la malattia mentale era percepita come una forma di debolezza interiore o come un difetto costitutivo trasmissibile per via ereditaria di generazione in generazione: presto o tardi il soggetto che ne portava i segni, avrebbe dovuto inabissarsi in una buia spirale che affondava nel regno diabolico della follia. Oltre a concentrarsi sull'analisi di numerosi casi di malattia della mente, gli psichiatri inglesi di questo periodo si cimentarono nell'indagine della fase in cui i disturbi iniziano a manifestarsi e alle loro cause, probabilmente motivati dal sospetto che la follia fosse un disturbo più diffuso di quanto a prima vista apparisse. Così questi studiosi si soffermarono su quei territori liminari noti come “borderland,” quella terra di mezzo tra la sanità mentale e la malattia interiore in cui risiedono “latent brain diseases” e “seeds of nervous disorders.”⁸⁸ solo un abile esperto sarebbe stato in grado di riconoscere tra tutti quegli individui che portavano i segni di una serie di disordini nascosti. Mortimer Granville divise questa terra di mezzo in tre sotto-territori, denominati “Driftland,” “Mazeland” e “Dazeland,” associando in particolare il primo di questi a quei giovani delle classi più elevate che lasciavano inaridire le proprie facoltà fino a lasciarle lentamente disintegrare.⁸⁹

Come nel caso delle donne criminali descritte da Lombroso, i segni della follia risultavano particolarmente marcati nei soggetti di sesso femminile, i quali divennero presto gli oggetti su cui maggiormente si concentrarono tanto le ricerche di medici quali Maudsley e L. Forbes Winslow quanto gli esperimenti perpetrati nei manicomi. La letteratura scientifica del tempo era prodiga nell'associazione dei sintomi della malattia mentale con i discorsi dominanti della degenerazione della specie e con il rischio di incursione nella sterilità; in particolar modo essa tendeva a

⁸⁷ Cfr. Showalter, *The Female Malady*, pp. 101-112.

⁸⁸ Showalter, *The Female Malady*, pp. 101-112.

⁸⁹ Mortimer Granville, in Andrew Wynter, *The Borderlands of Insanity*, London, Robert Hardwicke, 1875, p. 276.

concentrarsi su quelli che vennero intesi come il rifiuto dei ruoli assegnati alle donne da parte della natura. La follia era considerata la conseguenza della riluttanza della donna di fine Ottocento di accettare i ruoli che la natura le aveva conferito: se ripudiava l'idea di diventare la moglie, la madre e l'angelo della casa che la natura del suo corpo le aveva ordinato di diventare, ella sarebbe presto precipitata nella follia e nella perdita del potere riproduttivo. La stessa sorte spettava alle donne che avessero osato intraprendere percorsi educativi o professionali considerati prerogativa dell'altro sesso: interruzione del ciclo mestruale, sterilità e follia attendevano con ansia qualsiasi donna che avesse tentato di inoltrarsi nei territori inesplorati dello studio e della carriera. Maudsley profetizzava l'avvento di un giorno in cui “a race of sexless beings (...) undistracted and unharassed by the ignoble troubles of reproduction, shall carry on the intellectual work of the world, not otherwise than as the sexless ants do the work and fighting of the community.”⁹⁰

Sembra che i medici della *fin de siècle* rimasero curiosamente ciechi di fronte tutta una serie di indizi riguardanti altre possibili cause del disagio lamentato da alcune donne, le quali invece sembravano rivelare piuttosto apertamente che le ragioni del loro malessere risiedessero nell'angoscia generata dai ruoli che la società attribuiva al genere femminile. Alla fine dell'Ottocento la figura dello psichiatra preferiva di gran lunga innalzare la propria voce sul “kingdom of disease” e cimentarsi in una serie di definizioni di esso, piuttosto che dare ascolto alle voci dei suoi abitanti.⁹¹

Negli ultimi decenni del XIX secolo, mentre la letteratura medica era impegnata nell'elaborazione le sue definizioni di follia, iniziava a farsi strada anche un contro-discorso di impianto femminista. Alcune donne cominciarono ad esporsi in una battaglia contro una cultura patriarcale che interpretava come malattia mentale il semplice rifiuto di ottemperare a una serie di aspettative maschili per anni nutrite nei confronti della femminilità. L'ascesa di figure femminili come la New Woman, che rivendicavano la propria indipendenza sessuale e che non rinunciavano alla formazione universitaria, fu percepita all'interno della cultura inglese come una preoccupante sfida nei confronti di tutti gli uomini impegnati nel mondo delle professioni. Così il mondo della medicina, rappresentato da soggetti di sesso maschile di impronta conservatrice, rispose a questo allarme culturale richiamando le donne a quegli ideali di sacrificio e abnegazione di sé che al tempo iniziavano ad essere messi in dubbio, minacciando che la rinuncia a questo tipo di prospettiva sarebbe stata punita dalla natura stessa delle donne, le quali, qualora avessero rifiutato i ruoli imposti loro dalla propria fisicità, sarebbero andate incontro alla malattia mentale e alla perdita della capacità riproduttiva.

⁹⁰ Henry Maudsley, “Sex in Mind and in Education,” *Fortnightly Review* 15, 1874, p. 483.

⁹¹ Showalter, *The Female Malady*, p. 120.

L'ideologia di stampo vittoriano, risalendo al concetto di risparmio delle energie promulgato da Herbert Spencer, tendeva a considerare la donna unicamente in quanto madre e compagna inferiore dell'uomo e negava ad essa alcuna possibilità di investire energie nello sviluppo dell'intelletto, in quanto tale attività sarebbe necessariamente andata a danneggiare il sistema riproduttivo femminile: "what Nature spends in one direction," minacciava Maudsley, "she must economise in another direction."⁹² Di conseguenza, qualunque tentativo la donna avesse intrapreso per andare al di là di ciò che la natura aveva in sua vece determinato, avrebbe condotto ad una progressiva perdita della femminilità, alla mascolinità, alla sterilità e alla follia. Nel caso specifico in cui le donne avessero osato accedere a forme di educazione che costituivano una prerogativa maschile, Maudsley in Inghilterra ed Edward Clarke in America prevedevano anche episodi epilettici, oltre all'arresto del ciclo mestruale, sterilità e a gravi esaurimenti nervosi.

Le repliche delle femministe della *fin de siècle* rispetto al discorso della medicina assunsero varie forme, a partire dalle denunce di Rosina Bulwer-Lytton e Louisa Lowe, che seguirono alcuni casi di internamento forzato su donne mentalmente sane ma indipendenti e ribelli nei confronti del patriarcato.⁹³ Ma il principale campo di battaglia in questa drammatica guerra tra i sessi fu rappresentato dall'arena dei manicomi: come afferma Showlater, "the most dramatic battle took place within the doctor-patient relationship, as nervous women and nerve specialists clashed over the relationship of sex roles to sick roles."⁹⁴

Gli psichiatri distinsero il complesso dei disordini mentali femminili in tre principali categorie – anoressia, isteria e nevrastenia – ma in ciascuno di questi casi essi si rifiutarono di indagare le seppur evidenti ragioni culturali che le donne denunciavano attraverso i loro disturbi, per concentrarsi invece su concezioni prettamente fisiche delle patologie. Nel caso dell'anoressia sembrò infatti sfuggire ai medici la maniera in cui le pazienti si riducessero a quelle piccole donne tanto celebrate dalla cultura vittoriana, così come essi ignorarono che il rifiuto del cibo potesse rimandare ad una lamentela nei confronti di un'altra forma di fame: quel digiuno morale ed intellettuale denunciato nella *Cassandra* di Florence Nightingale alla fine degli anni Settanta dello stesso secolo.⁹⁵

La definizione dell'isteria gioca un duplice ruolo all'interno del discorso psichiatrico inglese di fine Ottocento in quanto essa era strettamente associata alla concezione della femminilità e della

⁹² Maudsley, "Sex in Mind and in Education," p. 466.

⁹³ Cfr. Alex Owen, *The Darkened Room: Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England*, Virago Press, 1989 e Judith R. Walkowitz, *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.

⁹⁴ Showalter, *The Female Malady*, p. 127.

⁹⁵ Florence Nightingale, *Cassandra*, ed. By Myra Stark, Old Westbury, New York, Feminist Press, (1852)1979, pp. 41-2.

sessualità femminile: erano esattamente la mutevolezza e la vaghezza associate al disturbo dell'isteria gli elementi considerati a fondamento dell'enigma dell'eterno femminile. Pykett, in *The 'Improper' Feminine* ricorda che “hysteria was both a degenerate form of [a woman's] natural affections”, ed un sintomo di “women's attempt to resist their traditional roles and ape those of men.”⁹⁶ Le caratteristiche principali dell'isteria erano le crisi convulse ed il *globus hystericus*, o la sensazione di soffocamento, che i medici interpretarono come un sintomo di repressione sessuale. Eppure, la causa principale alla quale l'isteria era associata nella letteratura medica darwiniana era la “faulty heredity exacerbated by the biological and social crisis of puberty.”⁹⁷ Ai medici del tempo risultava dunque più plausibile che questo disturbo risultasse da fattori meramente ereditari piuttosto che riconoscere il forte senso di disagio che le donne del tempo provavano rispetto alle aspettative che la cultura patriarcale nutriva nei loro confronti. Per Showalter, la letteratura medica del tempo sembrava semplicemente sfuggire che “[w]hen the hysterical woman became sick, she no longer played the role of the self-sacrificing daughter and wife.”⁹⁸

La nevralgia, diffusasi originariamente in America e solo più tardi in Inghilterra, nonostante con l'isteria condividesse la maggior parte dei sintomi, era considerata una forma di patologia più raffinata delle teatrali forme che l'altro disturbo tendeva ad assumere. Rispetto alle isteriche, che solitamente mostravano atteggiamenti aggressivi e ribelli, le pazienti affette da questa forma di nevrosi si rivelavano persone distinte, cooperative e altruiste. Spesso di buona famiglia, educate e appartenenti alla classe media, le nevralgiche erano donne colte affette da sintomi poco invadenti: “blushing, vertigo, headache, and neuralgia (...) insomnia, depression and uterine irritability.”⁹⁹ Il medico Margaret Cleaves pubblicò anonimamente un interessante scritto intitolato *Autobiography of a Neurasthene* in cui ella denunciava che le cause del disturbo risiedevano nell'incapacità della società americana di venire incontro alle ambizioni delle donne delle nuove generazioni.¹⁰⁰ Il trattamento previsto per i casi di nevralgia, prescritto per la prima volta dal Dr Silas Weir Mitchell nel 1873, era conosciuto con l'espressione di “rest cure,” che consisteva in periodi di isolamento, massaggi, immobilità e dieta regolare. In questo regime, alle pazienti che si rifiutavano di venire a patti con i propri corpi, non restava altro che confrontarsi con la propria fisicità. Ma se da una parte questa strategia curativa tendeva a rivelarsi efficace, dall'altra essa mostrava anche una serie di forti implicazioni di carattere misogino: Mitchell si ostinava infatti ad

⁹⁶ Pykett, *The “Improper” Feminine, The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, Routledge, London and New York, 1992, p. 141.

⁹⁷ Showalter, *The Female Malady*, p. 130.

⁹⁸ Showalter, *The Female Malady*, p. 133.

⁹⁹ Showalter, *The Female Malady*, p. 134.

¹⁰⁰ Cfr. Barbara Sicherman, “The Uses of a Diagnosis: Doctors, Patients, and Neurasthenia,” *Journal of the History of Medicine* 32, 1977, p. 50.

isolare le sue pazienti allontanandole dalla propria famiglia, e, esercitando sulle loro menti un potentissimo carisma, egli tendeva nuovamente a ridurre queste donne ad uno stato di dipendenza quasi infantile.¹⁰¹

Quando la nevrasenia fece la sua entrata nel dominio psichiatrico inglese, questa patologia andò a coprire il disturbo fino ad allora noto come “nervous weakness.” Come nel caso delle pazienti americane, le nevraseniche inglesi erano giovani donne benestanti e di discreta cultura. Similmente alle americane, queste inglesi erano donne raffinate, gradevoli ed eleganti. Ma a differenza dei colleghi di oltreoceano, i quali nutrivano una certa fiducia nei confronti delle loro nevraseniche, gli psichiatri inglesi si concentrarono principalmente sul tentativo di smascherare gli stratagemmi che a loro avviso venivano messi messi in atto dalle pazienti, per ristabilire il diretto controllo del medico sulle donne attraverso una serie di punizioni fisiche e morali. In Inghilterra la “rest cure” fu introdotta nel 1880, quando il dottor W. S. Playfair tentò di sostituire a tale politica dei castighi il trattamento americano. Agli occhi di questo specialista e dei suoi seguaci le nevraseniche non erano più considerate delle abili dissimulatrici, bensì “a model of ladylike deportment and hyper-femininity, a paradigm of that wasting beauty that the late-Victorians found so compelling. Like the consumptive,” afferma Showalter, “the neurasthenic woman was spiritualized, incorporeal, and pure.”¹⁰²

Dalle due sponde dell'Atlantico, anche le femministe reagirono in maniera diversa nei confronti delle implicazioni dovute alla “rest cure:” nel racconto “The Yellow Wallpaper” la scrittrice americana Charlotte Perkins Gilman lancia una feroce invettiva nei confronti di Mitchell, incarnato dalla figura del marito/medico della protagonista, la quale riesce a liberarsi dai suoi trattamenti al prezzo della propria salute mentale; in Inghilterra, con *A Dark Lantern* di Elizabeth Robins, la “rest cure” assume valenze opposte rispetto al racconto di Gilman, e qui la figura del medico si trasforma in quella di un amante e salvatore, il quale consente alla paziente di riscattarsi dalle frustrazioni della sua precedente esistenza. Più vicino alle aspre critiche di Gilman si rivelerà invece *The Heavenly Twins* di Sarah Grand, oggetto di questo studio, in cui l'eroina sarà progressivamente devitalizzata in seguito alle cure protratte sul suo corpo e sulla sua mente da parte del suo marito/medico.

Oltre alla nevrasenia, un altro disordine mentale fece la comparsa su entrambe le rive dell'Atlantico: negli anni Novanta dell'Ottocento, a Boston, il dottor Morton Prince aveva indagato un paio di casi di pazienti affette da “multiple personality,” conosciute sotto gli pseudonimi di “Miss Beauchamp” e “B.C.A.,” le cui vicende riflettono l'incontrollabile desiderio di ribellione e la

¹⁰¹ Cfr. Showalter, *The Female Malady*, pp. 139-40.

¹⁰² Showalter, *The Female Malady*, p. 140.

violenta repressione che sia il soggetto stesso che la società esercitano sul desiderio di emancipazione femminile. Nella mente della vedova Nelly Bean, nota come “B.C.A.,” una donna dilaniata tra la necessità di trovare un nuovo marito e il desiderio di rimanere un essere libero e indipendente, si alternavano due diverse identità, una dimessa e rassegnata di fronte alle esigenze della società in cui ella viveva (A) e una giovane, vivace, leggera e noncurante del giudizio delle persone che la circondavano (B). Entrambe queste personalità furono soppresse durante la terapia, in seguito alla quale il dottor Prince fece emergere una terza *dramatis persona* (C) risultante dal compromesso tra le altre due e, sotto questa nuova veste, Nelly Bean per anni lo seguì in qualità di assistente. Come B.C.A., “Miss Beauchamp,” il cui vero nome era Clara Norton Folwer, alternava una personalità passiva e tendente all'abnegazione di sé (“She”) ad una più fresca, giovanile e disinibita (“Sally”). Ancora una volta, entrambe queste espressioni furono soppresse dallo specialista Prince, il quale, dopo il trattamento, vide la sua paziente frequentare il Ratcliffe College e scendere ai patti matrimoniali con un neurologo di Boston.¹⁰³

Se le ricerche di Prince risalgono agli ultimi anni del XIX secolo, già nel 1886, sull'altra sponda dell'Atlantico, il *Journal of Mental Science* aveva introdotto nel mondo della ricerca inglese il caso di “Louis V.,” un paziente del Rochefort Asylum, il cui stato di “morbid disintegration” aveva affascinato i medici francesi: a partire dall'adolescenza, “Louis V.” aveva sviluppato una serie di sintomi nevrotici, per cui da “quiet, well-behaved, and obedient,” egli improvvisamente si trasformava in un individuo “violent, greedy, and quarrelsome.”¹⁰⁴ Il paziente fu curato tramite ipnosi e, dopo il trattamento, rimase immemore della sua seconda personalità. Showlater suggerisce che in Inghilterra la pubblicazione di questo caso ispirò *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson, pubblicato nello stesso 1886.¹⁰⁵ La letteratura femminista non resterà indifferente a queste suggestioni e, come vedremo in particolare nel caso di Sarah Grand, ripercorrerà, secondo una modalità più distintamente femminile, le scissioni che animarono la coscienza del protagonista del testo di Stevenson.

Mentre la psichiatria inglese era ancora impantanata nelle derive positivistiche del post-Darwin, un significativo passo avanti fu compiuto a Vienna nel 1895 con la pubblicazione di *Studies on Hysteria* da parte di Sigmund Freud e Joseph Breuer, in cui, grazie all'aiuto di Bertha Pappenheim, più nota con il nome di “Anna O.,” fu inventata la “talking cure,” in cui il medico ascolta attentamente le storie narrate dalla sua paziente, inoltrandosi, sotto la sua guida, nei territori inesplorati dell'inconscio femminile. Secondo Showalter, dopo tanto silenzio, “with the case studies of Joseph Breuer and Sigmund Freud, women's voices, stories, memories, dreams, and fantasies

¹⁰³ Cfr. Showalter, *Sexual Anarchy*, pp. 121-23.

¹⁰⁴ Cfr. Frederic W. H. Myers, “Multiplex Personality,” *The Nineteenth Century* (November 1886), pp. 648-66.

¹⁰⁵ Cfr. Showalter, *Sexual Anarchy*, p.105.

enter the medical record.”¹⁰⁶ Freud e Breuer ebbero anche il merito di focalizzare su “the repetitious domestic routines, including needlework, knitting, playing scales, and sickbed nursing, to which bright women were frequently confined, as the causes of hysterical symptoms.”¹⁰⁷ Pykett è decisamente più critica riguardo alle dinamiche stabilitesi tra medico e paziente che un'attenta analisi di *Studies on Hysteria* rivela: “[t]he case histories can be seen as a contest about narratives, about *whose* story is being told, and *what* story is being told.” Se, da una parte “the female patients are not in control of their own stories, which emerge as a series of fragments which they shore against their ruins,” dall'altra lo psicoanalista “aspires to be a masterly narrator in the mould of the omniscient narrator of the nineteenth-century novel,” il quale “seeks to order all the different narratives and subsume them to his own;” eppure, nonostante il tentativo maschile di mantenere intatto il filo della narrazione, “the stories keep running away from him; his narrative is full of lacunae and unanswered questions.”¹⁰⁸ Luke Thurston si spinge oltre, evidenziando come, sia alla base delle osservazioni estetiche che delle conclusioni teoriche pronunciate dal padre della psicoanalisi, si nascondesse una tendenza verso il processo di "traduction," ovvero, in termini lacaniani, "the urge to recuperate, render legible and comprehensible the excessive force of what disrupts, defies representation.”¹⁰⁹

Rispetto alla storia di Bertha Pappenheim, la critica femminista si mostra più unanime nella considerazione dell'atteggiamento assunto da Freud nel caso della sua paziente Dora, il cui vero nome era Ida Bauer: l'attitudine almeno apparentemente liberale che lo psicoanalista talvolta mostrava in *Studies on Hysteria*, è sostituita in questo caso da un'evidente rigidità e dal costante tentativo di imporre il linguaggio del medico sulla voce della paziente, le cui esperienze vengono prepotentemente filtrate dall'interpretazione di Freud fino al totale silenziamento di Dora e alla decisione, da parte della giovane donna, di interrompere la terapia.

Eppure negli anni in cui la psicoanalisi si faceva strada in Germania, la psichiatria inglese si rivelava totalmente cieca di fronte a questa nuova scienza, e la vecchia disciplina rimase sorda tanto rispetto a questa quanto alle voci delle proprie pazienti fino alla fine del primo conflitto mondiale. Fino a quel momento è unicamente nel contro-discorso delle scrittrici che sarà possibile individuare non solo un'apertura nei confronti dei modelli delle scienze nascenti, ma soprattutto un lavoro di rovesciamento e superamento di questi. È dunque proprio nel discorso femminile delle donne che i medici della *fin de siècle* avevano tentato di silenziare che è possibile reperire non solo la critica, ma anche il superamento delle cupe vedute della psichiatria post-darwiniana.

¹⁰⁶ Showalter, *The Female Malady*, p. 155.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 158.

¹⁰⁸ Pykett, *Engendering Fictions*, p. 22.

¹⁰⁹ Luke Thurston, *James Joyce and the Problem of Psychoanalysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 42.

II.V Nuove scienze, scrittura femminile e rigenerazione

L'abbandono delle coordinate ideologiche tradizionali, lo scetticismo, il cinismo e il nichilismo su cui sembra apparentemente chiudersi la il XIX secolo non devono oscurare le nuove aree disciplinari in cui artisti, intellettuali e radicali si cimentarono mentre il sole del vecchio mondo volgeva al tramonto. Come afferma Ledger, la *fin de siècle* fu “an epoch of beginnings and endings,”¹¹⁰ in cui la degenerazione e il declino dei vecchi modelli lamentata dai conservatori convive con la celebrazione di un nuovo inizio per chi al tempo osasse muoversi verso il regno dell'ignoto. Per chi si proponeva di indagare nei territori sconosciuti della mente umana e al di là delle rigide strutture binarie che per centinaia di anni avevano separato il corpo e la mente, l'individuo e l'ambiente, la materia e lo spirito, sembrava infatti sorgere il sole di un nuovo mondo, in cui le dinamiche del vecchio venivano volentieri abbandonate.

Nel 1896, al trattato *Degeneration* di Nordau, Egmont Hake rispose con un saggio delle stesse dimensioni, dal titolo *Regeneration: A Reply to Max Nordau*, in cui i toni di rinnovamento si sovrappongono alle cupe visioni del sociologo ungherese. Scoperte scientifiche come il telegrafo, il telefono e il cinematografo avevano dischiuso per i ricercatori e i curiosi una serie di nuove possibilità dapprima considerate inconcepibili. Considerate come esperienze al confine tra la scienza e il regno dell'ignoto, le nuove possibilità della ricerca tecnologica avevano allargato il campo del pensiero degli intellettuali al di là dei confini prestabiliti dalle discipline tradizionali. Parallelamente a queste innovazioni correva infatti il diffuso fenomeno dello spiritismo, che costituì una porta di accesso a nuovi e fluidi territori in cui la mente e il corpo umano, la materia e lo spirito si intersecavano intessendo nuovi dialoghi. Questa moda consentì a numerose donne di emergere in qualità di *medium*, una figura che a partire dagli anni Sessanta e Settanta del XIX secolo iniziò a conferire ai soggetti femminili una nuova forma di autorevolezza. Come spiega Alex Owen,

Spiritualists believed that it is possible for the living to contact and communicate with the spirits of the dead, but Victorian spiritualists also held that women were particularly gifted as the mediums of this communication. As mediumship is the linchpin of spiritual practice, nineteenth-century spiritualists women were highly regarded. Furthermore, they became prominent within the spiritualist movement during a period of its popularity and expansion. But the years which saw the development of spiritualist societies and culture in London, in the Midlands and the North, also witnessed the developing controversy over sexual inequality and agitation for women's rights. Spiritualism emerged contemporaneously with the consideration of women's proper role and sphere which became known as

¹¹⁰ Ledger e McCracken (ed), *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, p. 4.

'the woman question'.¹¹¹

Oltre al campo della mente e dello spirito, le nuove scienze dedicarono ingenti studi al dominio della psicologia e della sessualità. Showlater, Janet Oppenheim e Adam Crabtree hanno fatto luce sul debito che le concezioni vittoriane di “double consciousness” nutrono nei confronti di concetti della psichiatria come il disordine di personalità multipla.¹¹²

Questi studi emersero in seguito alle campagne del movimento Social Purity e agli scandali legati allo sfruttamento della prostituzione minorile denunciati dal giornalista William Stead in “The Maiden Tribute of Modern Babylon” che sfociarono nel Criminal Amendment Act del 1895. Tali misure innalzarono l'età minima delle giovani prostitute da tredici a sedici anni e condannarono i cosiddetti “acts of gross indecency” tra uomini. Fu sotto queste nuove normative legali che si protrassero il processo e la conseguente incarcerazione di Oscar Wilde con i due anni di lavori forzati. Eppure fu anche grazie alle vicende di questo esteta decadente che un contro-discorso sull'omosessualità iniziò a farsi strada nell'Inghilterra di fine Ottocento. Fu infatti in quegli stessi anni che la nuova scienza della sessuologia iniziava a prendere in considerazione termini quali “homosexuality,” “nymphomania,” “fetishism” e “perversion.”¹¹³

Le figure più prominenti all'interno delle cosiddette “new sexual sciences” furono i radicali Havelock Ellis ed Edward Carpenter. Nonostante la visione della sessualità promossa da questi studiosi fosse ancora intessuta di elementi darwiniani ed essenzialisti, essi valorizzarono l'importanza del piacere sessuale al di là del compito della procreazione ed affermarono che la sessualità si trovava al centro della società a loro contemporanea e della vita personale dell'individuo. In particolare per Carpenter “regeneration, rather than generation was the purpose of love,” ed egli “emphasized the importance of physical sexual pleasure for individual and social health, and, at the same time, emphasized that physical union was properly a means to spiritual union and connection.”¹¹⁴ Pykett ricorda che, come altri scrittori a lui contemporanei, “Carpenter made something of a religion of personal relationships.”¹¹⁵ Nei suoi scritti egli “adopted a rhetoric of renewal.” “He wrote from the position of the visionary, committed to a project of enlightenment,” e i suoi lavori “offer a critique of present society and its cramping for human potential, and a utopian vision of a better future.”¹¹⁶ Nonostante egli lavorasse a partire da una serie

¹¹¹ Owen, *The Darkened Room*, p. 1.

¹¹² Cfr. Showlater, *Sexual Anarchy*, pp. 118-9; Janet Oppenheim, *'Shattered Nerves': Doctors, Patients, and Depression in Victorian England*, Oxford, Oxford University Press, 1991; Adam Crabtree, *From Mesmer to Freud*, New Haven, Yale University Press, 1993.

¹¹³ Cfr. Sander Gilman, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, London, Macmillan, 1996.

¹¹⁴ Pykett, *Engendering Fictions*, p. 42.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

di stereotipi preesistenti, Carpenter si impegnò in un sincero tentativo di rivalutazione e ridefinizione dei generi sessuali: egli concepiva il maschile e il femminile non come due opposti, ma come le estremità di un *continuum*, al centro del quale si trovava quello che egli chiamava “intermediate sex,” il quale, nella sua androginia, insieme con l'omosessuale, costituiva “a higher type of humanity,” entrambi in grado di assumere il ruolo di “reconcilers,” “connectors,” e “interpreters of men and women to each other.”¹¹⁷

Pykett estende il potenziale di rinnovamento espresso dalle nuove scienze alle azioni intraprese dalle femministe impegnate nelle campagne di purificazione dei costumi sessuali e nella riforma delle istituzioni della famiglia, a partire dalle Social Purity Campaigns degli anni Ottanta, fino alla militanza intrapresa dalla Woman's Social and Political Union sulla soglia del nuovo secolo. Ma tra le argomentazioni e le metafore utilizzate dalle femministe del tempo, una delle immagini più toccanti di questo senso di rinnovamento è fornita dalla scrittrice Olive Schreiner, la quale per un periodo della sua vita frequentò Havelock Ellis. In *Woman and Labour* ella si sofferma su un'utopica visione di futura rigenerazione dei rapporti tra i sessi:

Always in our dreams we hear the turn of the key that shall close the door of the last brothel; the click of the last coin that prays for the body and soul of a woman; the falling of the last wall that encloses artificially the activity of woman and divides her from man; always we picture the love of the sexes as once a dull, slow-creeping worm; then a torpid, earthly chrysalis; at last the full-winged insect, glorious in the sunshine of the future.¹¹⁸

Oltre i confini dello spiritismo, e al di là delle nuove scienze del corpo e della mente, un'ultima grande ondata di rinnovamento attraversava la cultura dell'Inghilterra *fin de siècle*, nella quale marea la complessità dei discorsi esaminati in precedenza sembrano combinarsi all'interno di una visione più ampia: la teosofia di Elena Petrovna Blavatsky si rivela a mio avviso il discorso culturale in cui la maggior parte delle istanze di rinnovamento delle ultime decadi del XIX secolo convergono in maniera più complessa e rigeneratrice. La Società Teosofica fondata da Madame Blavatsky e dal colonnello H. S. Olcott consisteva infatti in “a philanthropic and scientific body for the propagation of the idea of brotherhood on practical instead of theoretical lines,” ed essa era stata concepita allo scopo di “lead the relief of human suffering under any or every form, moral as well as physical.”¹¹⁹ I principi fondamentali promossi da questa organizzazione che nel giro di pochi anni si diffuse in tutto il mondo, consistevano in:

¹¹⁷ Edward Carpenter, *Love's Coming Age: A Series of Papers on the Relations of the Sexes*, Manchester, Labour Press Society, 1896.

¹¹⁸ Olive Schreiner, *Woman and Labour*, London, T. Fisher Unwin, 1911, p. 287.

¹¹⁹ Helena Petrovna Blavatsky, *The Key to Theosophy*, Rooksley, Lightning Source UK Ltd, 1898, pp. 19-20.

1. To form the nucleus of a Universal Brotherhood of Humanity without distinction of race, colour, or creed.
2. To promote the study of Aryan and other Scriptures, of the World's religions and sciences, and to vindicate the importance of Asiatic literature (...).
3. To investigate the hidden mysteries of Nature under every aspect possible, and the psychic and spiritual power latent in man especially.¹²⁰

Ledger afferma che la *fin de siècle* fu un periodo di profonda frammentazione a causa della presenza di una serie di “fragmented new social movements” come la Fellowship of the New Life di Carpenter, la Anti-Vivisection League, aggregazioni di intellettuali come il Man and Women's Club e molti altri club letterari, per cui “the term 'progressive' is equally deceptive, as, especially in sexual politics, eugenic ideas (...) were mixed up with, and indeed were often part of, socialist ideology.”¹²¹ Se per la critica “questa forma di frammentazione “was neither wholly progressive, nor wholly reactionary or indeed 'decadent’” ma tende principalmente a dimostrare una “defiance of the oppressive cultural boundaries constructed in the earlier Victorian period,”¹²² personalmente mi dissocierei da questa conclusione per indagare un percorso di rigenerazione che potrebbe rivelarsi più coerente ed omogeneo rispetto alle contraddittorie argomentazioni che alimentarono il discorso sulla degenerazione.

III La Francia fin de siècle

Fin de siècle is a name covering both what is characteristic of many modern phenomena, and also the underlying mood which in them finds expression. Experience has long shown that an idea usually derives its designation from the language of the nation which first formed it. (...) *Fin-de-siècle* is French, for it was in France that the mental state so entitled was first consciously realized. The word has flown from one hemisphere to the other, and found its way into all civilized languages. (...) The *fin-de-siècle* state of mind is everywhere to be met with; nevertheless, it is in many cases a mere imitation of a foreign fashion gaining vogue, and not an organic evolution. It is in the land of its birth that it appears in its most genuine form, and Paris is the right place in which to observe its manifold expressions.¹²³

Con queste parole si apre *Degeneration* di Max Nordau, il quale identifica nella Francia, e in particolare nella Parigi delle ultime due decadi del secolo, i germi della degenerazione dilagante

¹²⁰ *Ibidem*, p. 29.

¹²¹ Ledger and McCracken (ed), *Cultural Politics at The Fin de Siècle*, p. 8.

¹²² *Ibidem*, pp. 9-10.

¹²³ Nordau, *Degeneration*, p. 1.

nell'intera Europa di fine Ottocento. Lo storico Eugen Weber afferma che, accanto al senso del nuovo, nella *fin de siècle*, “c'era l'incertezza, e una certa insicurezza, e infine un certo declino dei valori,”¹²⁴ per cui “accanto all'idea della fine compaiono sempre pensieri di diminuzione e decadimento.”¹²⁵ Mary Louise Roberts, con fare meno pessimista, afferma che, oltre all'immagine di un mondo che “had been quietly disintegrating since around 1880,” “fin-de-siècle France has also been portrayed in another way: as a belle époque of 'spectacular' delight,”¹²⁶ in una miscela di “crisis and amusement”¹²⁷ dove la vita di una grande città come Parigi incorporava gli atteggiamenti performativi tipici del teatro.¹²⁸ Se senza dubbio si trattò di un lungo periodo di crisi, gli storici più recenti non dimenticano di sottolineare anche i “crucial links between the era's cultural crisis and its penchant for performance,” in particolar modo “by constructing such theatricality as a form of subversion rather than mere diversion and, therefore, as a cause of cultural crisis itself.”¹²⁹

Durante la *fin de siècle* la Francia dovette affrontare umilianti sconfitte nazionali e il conseguente clima di scontento e revanchismo, diminuzione della popolazione, calo dei matrimoni, numerosi disordini nelle classi lavoratrici, e infine una serie di scandali sia sul campo della politica che dei costumi. Negli anni Settanta il paese era entrato in quella fase della storia della nazione conosciuta come Terza Repubblica, battezzata nel 1870 dopo la sconfitta di Sedan al termine della seconda guerra franco-prussiana, che aveva visto la Francia uscire nuovamente sconfitta dopo la prima guerra contro la Prussia tenutasi tra il 1814 e il 1815. Considerato che Parigi era già stata oggetto d'assalto dei moti rivoluzionari del 1848, la presa di potere da parte dei socialisti e la formazione della Comune di Parigi del 1871 rimasero un fervido ricordo nella memoria dei cittadini anche durante il decennio successivo. In particolare le donne incendiarie, dette *pétroleuses*, accesero una serie di fantasie degenerazioniste nelle menti dei francesi. E come in Inghilterra, anche in territorio francese, la psicosi della sifilide invase anche il territorio della morale, provocando una serie di fobie incarnate dalla grottesca figura dei *syphilographes*, medici “specialized in the rhetoric of medical terrorism,” tra i quali Alfred Fournier emerse in qualità di uno dei principali rappresentanti, in grado di porre la minaccia di infezioni a servizio della conservazione dello *status*

¹²⁴ Eugen Weber, *La Francia “fin de siècle,”* Bologna, Il Mulino, 1990, p. 15 (edizione originale France *Fin de Siècle*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986).

¹²⁵ *Ibidem*, p. 17.

¹²⁶ Mary Louise Roberts, *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siècle France*, Chicago e London, University of Chicago Press, 2002, p. 1.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 2.

¹²⁸ Cfr. Ann-Louise Shapiro, *Breaking the Codes: Female Criminality in Fin-de-Siècle Paris*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1996; Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in the Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998; Roger Shattuck, *The Banquet Years: The Origins of the Avant-garde in France, 1885 to World War I*, New York, Vintage Books, 1955; Charles Rearick, *Pleasures of the Belle Époque: Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*, New Haven, Conn., Yale University, 1985.

¹²⁹ Roberts, *Disruptive Acts*, p. 2.

quo e dell'istituzione patriarcale.¹³⁰

La Terza Repubblica francese fu caratterizzata da un continuo avvicinarsi di governi piuttosto instabili, a causa della presenza di maggioranze divise o poco superiori di numero alle opposizioni, le quali favorirono una serie di scandali finanziari come la compravendita di decorazioni e favori nella Legione d'Onore (1887), il crollo della Compagnia del Canale di Panama (1891-92) che vide molti repubblicani coinvolti nelle frodi della compagnia, ed episodi di forte antisemitismo come l'Affaire Dreyfus (1894-98). In questo caso, sotto il clima di revanchismo che ancora seguiva la seconda guerra franco-prussiana, l'ufficiale ebreo alsaziano Alfred Dreyfus si trovò ingiustamente accusato di coinvolgimento in vicende di spionaggio a favore dei tedeschi. Il violento nazionalismo di alcuni ambienti militari alimentò scontri istituzionali che portarono a situazioni molto vicine al colpo di Stato, in particolare il caso Boulanger (1886-89), che divenne il simbolo dell'orgoglio nazionale, alimentando sentimenti di rivalsea nei confronti della Germania fino a minacciare il mantenimento dei rapporti di pace tra le due nazioni. Le ultime decadi dell'Ottocento furono anche il periodo d'oro dell'anarchia francese: l'arresto dell'operaio contrabbandiere Ravachol fu seguito dall'esplosione di una bomba alla Camera dei Deputati ad opera di Auguste Vaillant, seguito da Emile Henry, il quale seminava ordigni nei *caffé* parigini e infine dall'azione dell'italiano ventenne Sante Caserio, il quale nel 1894 pugnalò a morte il presidente Sadi Carnot.

In Francia i sindacati rimasero formazioni di dimensioni ridotte e organismi molto frazionati fino alla fine del secolo, ma nell'autunno del 1898 iniziarono a verificarsi gli scioperi dei lavoratori portuali, degli edili e dei ferrovieri, seguiti dall'occupazione delle stazioni da parte dell'esercito. Nella primavera dell'anno seguente ci fu il turno dei dipendenti delle poste, ma per la protesta più drammatica fu necessario attendere il volgersi del secolo successivo quando, nel 1907, lo sciopero degli operai elettrici di Parigi vide l'intera città precipitare nel buio, “dando una drammatica dimostrazione del fatto che l'energia moderna era alla mercé di chi ne manovrava materialmente le leve.”¹³¹

Non mancarono una serie di riforme sociali, principalmente ad opera del governo della sinistra, in particolar modo nel periodo dal 1881 al 1884, sia a cura del presidente Jules Grévy che del primo ministro Jules Ferry: queste norme spaziavano dall'ambito della laicità dello stato (1881), alla libertà dell'organizzazione delle riunioni pubbliche (1881), alla libertà di stampa (1881), a quella sindacale (1884), all'educazione, con la gratuità e l'obbligo dell'insegnamento primario (1882), fino alla sanità, con la laicizzazione degli ospedali (1884) e alle pari opportunità, con il ripristino del divorzio (1884). Meno felici furono gli incarichi dei loro successori Sadi Carnot, Jean

¹³⁰ Charles Bernheim, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, p. 235.

¹³¹ Weber, *La Francia "fin de siècle,"* p. 152.

Casimir Perier e Félix Faure, uno dei quali diede le dimissioni dopo solo un anno, mentre gli altri due persero la vita durante il mandato.

La politica estera fu in questi anni sensibilmente più produttiva di quella interna, e vide l'espansione coloniale francese in molte regioni dell'Africa e dell'Indocina. Il governo Ferry si impegnò in una battaglia per una conquista coloniale senza precedenti, estendendo il dominio della nazione prima in Tunisia, poi nell'odierno Vietnam, infine nell'Indocina e nel Madagascar. In Africa occidentale la Francia estese il suo protettorato sull'intera Costa d'Avorio e si scontrò con la Gran Bretagna per la conquista del Benin con la conseguente spartizione della colonia tra le due potenze. I conflitti con l'Inghilterra si intensificarono ulteriormente in occasione della cosiddetta crisi di Fascioda che portò le due nazioni sull'orlo del conflitto: il progetto francese di congiungere i propri possedimenti sull'Atlantico con la colonia isolata di Gibuti sul Mar Rosso contrastava con un'analoga iniziativa che gli inglesi volevano intraprendere in direzione Sud-Nord, allo scopo di collegare le loro colonie del Sud Africa con il loro protettorato in Egitto. Da questa situazione scaturì una crisi internazionale, che prese il nome da Fascioda, il villaggio del Sudan in cui, nel 1898, il ministro degli esteri francese Gabriel Hanotaux si incontrò con il primo ministro inglese Salisbury. La crisi fu superata quando, nello stesso anno, Hanotaux venne sostituito da Théophile Déclasse, il quale cedette alle pressioni di Salisbury, concedendo all'Inghilterra il dominio incontrastato sul bacino del Nilo.

Seppur in maniera diversa rispetto all'Inghilterra, anche nella Francia *fin de siècle* iniziava a delinearsi una questione femminile. Negli anni Ottanta cominciarono ad essere messe in pratica una serie di misure contraccettive per limitare il numero dei figli e i concepimenti indesiderati. Parallelamente le donne, pur trovandosi ancora profondamente limitate nel conseguimento della propria indipendenza, si fecero gradualmente più attive ed interessate alla propria condizione sociale. Iniziarono a farsi sentire una serie di proteste contro l'educazione riservata alle donne nei confini dei conventi e delle scuole private, istituzioni accusate di educare le ragazze a quella forma di stupidità a cui le donne erano relegate a priori. Una serie di lamentele erano rivolte contro i dettami del codice napoleonico, che riservava alle donne un trattamento apparentemente pensato per bambini. A queste non era concesso né di votare, né di presentarsi in qualità di testimoni negli atti civili, né era loro consentito di sedersi in una giuria popolare, né tanto meno di accettare un posto di lavoro, o di spendere il proprio denaro senza l'esplicito consenso del marito. L'adulterio, se commesso da parte della donna, era considerato un delitto, mentre nel caso venisse praticato da un uomo non era considerato nemmeno alla stregua di un reato minore.

Nella Francia *fin de siècle* il movimento suffragista era ancora semi-impotente: nonostante la nazione vantasse da anni un movimento dedicato alla franchigia delle donne, questo non

mostrava che poche adesioni, molte delle quali erano limitate ai territori della capitale. Quando nel 1901 fu presentata una proposta di legge a favore del suffragio femminile, di fatto questa non fu mai discussa; e quando, tre anni dopo, le femministe si organizzarono per disturbare le celebrazioni statali del centenario del codice napoleonico, le loro manifestazioni svanirono nell'indifferenza degli astanti. Quando, durante una cerimonia alla Sorbona, la femminista Caroline Kauffmann interruppe i discorsi dei celebranti al grido di “Abbasso il codice napoleonico,” la sua azione fu quasi ignorata e il caso fu lasciato cadere nel nulla.

Una delle ragioni per cui il femminismo era considerato sotto una cattiva luce era legata ai pregiudizi che si avvicendavano nei confronti delle conquiste delle donne nei paesi anglo-americani. In opposizione al contesto sociale del Colorado, in cui le donne avevano guadagnato l'accesso al voto e finalmente sedevano nelle giurie, il *Petit Journal* ergeva la situazioni delle donne francesi, devote al loro ruolo di mogli e madri al di sotto del protettorato maschile, a modello dell'unica manifestazione di femminilità accettabile e riconosciuta. Memore di questo esempio di civiltà, il *Petit Journal* invitava i lettori a guardare le donne del Colorado come un caso di inconcepibile forma di degenerazione della donna.¹³²

Eppure anche all'interno dei confini francesi iniziavano a farsi strada una serie di riforme volte ad una lenta ma graduale rivisitazione del codice napoleonico: nel 1884 il divorzio era diventato un evento possibile, anche se ancora difficile per le donne; dal 1886 a queste fu concesso il diritto di aprire conti di risparmio senza il consenso del marito; nel 1893 fu consentita alle donne nubili la piena capacità legale; nel 1897 esse potevano fare da testimoni negli atti civili; nello stesso anno alle donne sposate fu riconosciuto il diritto di disporre liberamente dei propri redditi e di intaccare quelli del marito qualora ce ne fosse stata necessità; poco dopo sarebbe stato loro consentito di far causa in materia di proprietà e di famiglia. Eppure, nonostante i significativi passi avanti compiuti nella storia dell'emancipazione delle donne di fine Ottocento, in Francia il suffragio femminile fu inaugurato solo dopo il secondo conflitto mondiale, nell'anno 1946. Rispetto all'Inghilterra, in cui la concessione del voto alle donne seguì la conclusione della Grande Guerra proprio in qualità del riconoscimento del ruolo che esse svolsero durante il momento di crisi, in Francia si assistette al processo inverso: “[f]eminism and calls for women's rights seemed selfish coming from a segment of society that had not been called on to make a personal sacrifice in the war (or so was perceived),” per cui si assistette ad “a moment of growing conservatism.”¹³³ È possibile supporre che questo clima di sfiducia nei confronti del movimento di emancipazione femminile rispetto all'Inghilterra fosse anche dovuto alla misura minore in cui le scrittrici francesi si

¹³² Cfr. *Petit Journal*, 3 maggio 1897, in Weber, *La Francia fin de siècle*, p. 110.

¹³³ Melanie C. Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship: From Decadence to Modernism*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2001, p. 205.

impegnarono in una forma di propaganda emancipatoria, poiché, come abbiamo in precedenza osservato, rispetto alle femministe inglesi, queste autrici si concentrarono su argomenti come la sessualità, piuttosto che sulla costruzione di una vera e propria dimensione politica femminile. Inoltre, proprio a causa dell'aumento delle opportunità lavorative a disposizione della donna, in Francia, il clima conservatore della prima guerra mondiale “was based, not on a desire to spare women from hard work, but simply on a resentment of their economic independence.”¹³⁴

Certamente esisteva un movimento di liberazione femminista che rivendicava il diritto di ogni donna di accedere a un'occupazione interessante e soddisfacente, ma durante *la fin de siècle* la maggior parte delle donne si dedicava a lavoro ripetitivi ed esecutivi, poiché l'accesso alle professioni era loro impedito a causa dell'impossibilità di conseguire una formazione di tipo universitario. Negli anni Novanta le donne avevano ottenuto l'accesso all'istruzione superiore, ma il numero di quelle che tra loro era in possesso del baccalaureato si rivelava sensibilmente più esiguo di quello degli uomini. Nel 1869 era stato necessario l'intervento dell'imperatrice Eugénie perché quattro studentesse fossero ammesse alla Scuola di medicina di Parigi. Il 1884 vide l'accesso delle donne alla facoltà di medicina dell'università di Bordeaux e il 1888 a quella di Montpellier, ma tra il 1868 e il 1888 in Francia la maggior parte delle studentesse di questa disciplina era di provenienza straniera. La facoltà di lettere della Sorbona aprì le porte alle donne nel 1883 e quella di giurisprudenza nell'anno successivo. Nel 1896 l'École des Beaux Arts annunciò che avrebbe consentito l'accesso delle studentesse sia alle lezioni che al prestigioso concorso “Prix de Rome,” ma il tumulto che ne conseguì fu tale da richiedere l'intervento della polizia e la chiusura temporanea dell'istituto.

Una delle forze di maggiore opposizione nei confronti delle donne universitarie era costituita dagli studenti, i quali accolsero con profonda ostilità l'ingresso delle studentesse in un contesto che era stato fino ad allora unica prerogativa del maschile. Una serie di manifestazioni ebbero luogo nel 1883 e nel 1885 durante le selezioni di ingresso della Sorbona, e nel 1892 gli studenti della facoltà di legge costrinsero Jeanne Chauvin, la prima donna a discutere una tesi nella loro facoltà, a completare l'esame di laurea in privato. Queste forme di ostilità non erano limitate solo agli studenti, ma spesso coinvolgevano anche gli stessi docenti, i quali in sede d'esame erano soliti scoraggiare le studentesse e tentare di dissuaderle dai loro propositi. Nel 1889, quando Blanche Edwards conseguì la laurea in medicina, il professor Jean-Martin Charcot, sul quale ritorneremo a breve, le chiese con scetticismo cosa pensasse di ottenere dai suoi studi.¹³⁵

Nel 1900 la rivista femminile *La Nouvelle Mode* celebrava “la nouvelle évolution des

¹³⁴ *Ibidem*, p. 215.

¹³⁵ Cfr. Henri Dabot, *Calendriers d'un bourgeois du quartier latin*, 24 gennaio 1889, Péronne, 1905.

femmes,¹³⁶ associando i passi avanti mossi nei confronti dell'emancipazione della donna al contesto della moda. L'abbigliamento femminile della *fin de siècle* riflette infatti la molteplicità dei cambiamenti che si avvicendavano intorno alla percezione della donna moderna. In questi anni esse iniziarono ad abbandonare quel genere di abbigliamento tipico della condizione di ozio puramente decorativo che contraddistingueva la vita delle rappresentanti della classe media: a quegli accessori tanto stretti da impedire alla persona di respirare, come il corsetto, e a quelli tanto ingombranti da impedir loro di passare attraverso le porte, come la crinolina, la moda francese sostituì negli anni Sessanta del XIX secolo il *petit costume*, un abito elegante ma meno voluminoso, e nel 1885 il *tailleur*. Per le donne che sposarono la nuova tendenza della bicicletta, dagli anni Ottanta fu pensato un apposito completo, costituito da una giacca e dalle *coulottes*, un paio di pantaloni ampi che consentivano l'utilizzo dei pedali con una certa disinvoltura.

III.I La crisi della scrittura femminile

Nel campo della scrittura, nonostante la letteratura francese vantasse una lunga tradizione di donne letterate, a partire da Louise Labé e Marguerite de Navarre durante il Rinascimento, Madeleine de Scudery e Marie-Madeleine de la Fayette nel XVII secolo, Françoise de Graffigny, Isabelle de Charrière e Germaine de Staël nel XVIII secolo, se non fosse per la figura di George Sand, Rachel Mesch nota come nel XIX secolo “the female voices that had originally shaped the genre appear to be largely absent from its production.”¹³⁷ Se “a closer examination reveals that women novelists were not absent in the nineteenth century, although they did go through periods of lessened production,” e “a decline in stature,”¹³⁸ per cui, come in Inghilterra, in cui avevamo notato uno “striking, although temporary eclipse of women writers,”¹³⁹ anche nella letteratura francese è possibile osservare un momento di *impasse*, che Mesch definisce “the virtual absence of female authors between George Sand to Colette.”¹⁴⁰

Se da una parte le ragioni di questo silenzio potrebbero essere ricercate nell'incanalamento della scrittura femminile nel genere del romanzo sensazionalistico in un momento in cui gli scrittori si concentravano invece su una letteratura realista e di attualità, dall'altra è possibile associare questo silenzio della letteratura delle donne ad una convergenza di fattori culturali che avevano provocato una sorta di allarme, da parte dei conservatori, nei confronti del potenziale rivoluzionario incarnato dalla scrittura femminile. “The denigration of women writers at the end of the nineteenth

¹³⁶ *La Nouvelle Mode*, 23 dicembre 1900, in Weber, *La Francia “fin de siècle,”* p. 113.

¹³⁷ Mesch, *The Hysterical Revenge*, pp. 2-3.

¹³⁸ Mesch, *The Hysterical Revenge*, p. 3.

¹³⁹ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 16.

¹⁴⁰ Mesch, *The Hysterical Revenge*, p. 3.

century,” prosegue Mesch, “ was largely a reaction to their increased visibility, a fact that is often overlooked.”¹⁴¹ Durante la *fin de siècle* si assiste infatti ad una straordinaria confluenza di circostanze che consentirono alle donne di cimentarsi in una serie di possibilità, occasioni che fino a pochi anni prima erano considerate inconcepibili se associate alla dimensione femminile: a partire dalle riforme dell'educazione, che andavano dal loro accesso alla scuola secondaria all'ammissione ad alcune università, al rilassamento delle leggi che regolavano la censura, alle innovazioni del mercato del libro, all'esplosione della stampa e dei periodici femminili e alla nascita della cultura e della società di massa, fino all'aumento delle lettrici e alla sterminata produzione delle scrittrici, tutto lascia pensare che il mercato letterario francese si fosse femminilizzato almeno quanto quello inglese. Infatti, come nel caso dell'Inghilterra, “the French woman writer (...) had become a force to be reckoned with (...) which was perceived as a challenge to the men in the field.”¹⁴² La “*foule de femmes*” delle scrittrici era associata al rischio di una “*concurrence épouvantable*,”¹⁴³ così che “this increased feminization in the novel may have contributed to the diminishment of its intellectual status, as well as to the exclusion of almost all the women novelists of this period from long-term literary memory.”¹⁴⁴

III. II *Frondeuses, éclairceuses e femmes nouvelles*

Risale infatti al periodo della *fin de siècle* la fondazione della *Fronde*, il primo quotidiano francese che vantava uno staff interamente al femminile, diretto dalla giornalista di *Le Figaro* Marguerite Durand (1864-1936). Dopo un passato trascorso nei teatri parigini, un matrimonio fallito ed un coinvolgimento nel boulangismo, tra il 1897 e il 1903 questa donna ambiziosa ed elegante, celebre per il suo *charme* e i suoi splendidi capelli biondi, si dedicò alla costruzione di uno spazio interamente femminile all'interno del panorama della stampa francese.

Nella redazione del suo quotidiano confluirono le voci delle donne più brillanti e rappresentative dell'epoca, tra le quali ricordiamo Clémance Royer, la prima donna eletta docente presso l'università della Sorbona, Séverine, la prima donna reporter, Jeanne Chauvin, una delle prime donne ammesse al Paris Bar, Pauline Kergomard, la prima donna accettata al Conseil supérieur de l'instruction publique, Daniel Lesueur, una delle prime donne che ricevettero la Légion d'honneur, Blanche Galien, la prima farmacista, e M.elle Klumke, la prima donna astronomo ad avere accesso all'osservatorio. Provocatoriamente orientati sullo stile diretto e cronachistico del

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Jean Ernest-Charles, “Les 'Bas-Bleus' et la littérature féminine,” in *Les Samedis littéraires*, 5 vols., Paris, Sansot, 1905, p. 227.

¹⁴⁴ Mesch, *The Hysterical Revenge*, p. 3.

New Journalism e del *reportage* che negli anni della femminilizzazione della stampa tentavano di ri-virilizzare il mondo dell'informazione, gli articoli delle *frondeuses* spaziavano dai temi della politica, della finanza, dell'attualità e della cronaca, fino alle questioni relative all'emancipazione femminile. Proprio grazie allo stile dei loro scritti, che imitavano il discorso maschile in veste più o meno direttamente parodica, questo gruppo di donne si guadagnò l'etichetta di “*Le Temps in skirt*,” e agli occhi dell'opinione pubblica “the editorial staff represented an Olympiad of 'firsts', a virtual hotbed of new women.”¹⁴⁵

Una novità di tale portata nel campo della stampa e della cultura francese non poteva non attirare l'ostilità di molti contemporanei delle *frondeuses*, i quali non risparmiarono una serie di commenti e definizioni volti a diffondere un'immagine degli uffici della *Fronde* come luogo di incontrollabile dissoluzione dei costumi e della più degradante inversione sessuale. A questo proposito è interessante prendere come esempio di tale tendenza una testimonianza dello scrittore Jean Lorrain:

There I saw Mlle Dangeville dressed up as a little boy, made up and caked with rouge, and fitted with an androgynous wig from the rue Pigaille – all of which made her look something like a fearsome mongrel. In addition, there was Madame de Motifant, blond as weathfield, dressed as a man. And there were small boys and girls mincing around cakes and sorbets, complimented by a few big Messieurs, who had the look of lecherous magistrates. I was deeply troubled by this spectacle fin-de-siècle.¹⁴⁶

Il resto della dichiarazione narra di come un giorno lo scrittore si fosse recato nella sede del giornale per assistere ad una rappresentazione teatrale per bambini che egli stesso aveva scritto per le *frondeuses*, ma, come abbiamo visto, egli rimase profondamente scandalizzato da una serie di *performance* a suo avviso alquanto inadatte ad un pubblico infantile: alcune delle giornaliste erano travestite da uomini, altre erano appesantite da abbigliamento e trucco da prostitute, altre ancora si erano trasformate in figure androgine, mentre un gruppo di bambini pareva agitarsi confuso intorno a un *bouffet*, circondato da uomini le cui sembianze evocavano quei magistrati corrotti che animavano le pagine della stampa antisemita circolante intorno all'Affaire Dreyfus. Il giorno dopo l'equivoco fu chiarito dalla stessa direttrice del quotidiano, la quale, con fare diplomatico, spiegava come Lorrain non si fosse affatto imbattuto in un'esibizione per bambini, né tanto meno in uno spettacolo *fin de siècle*, bensì nei festeggiamenti che celebravano, attraverso una semplice *performance* teatrale, il primo anniversario della *Fronde*, donde il trucco pesante sul viso delle

¹⁴⁵ Roberts, *Disruptive Acts*, p. 2.

¹⁴⁶ Le parole di Lorrain sono citate in Gaston Méry, *La Libre parole*, “Féministes et Féministes”, 23 Dicembre 1898, cit. in Roberts, *Disruptive Acts*, p. 126.

attrici, il *cross-dressing* e gli appariscenti costumi di scena.¹⁴⁷ Lo stesso Lorrain, d'altra parte, non era estraneo né alle inversioni del desiderio sessuale o alle varie inclinazioni della perversione, e neppure tanto meno, da affermato esteta di fine Ottocento, egli si dichiarava disinteressato alle forme di spettacolarizzazione teatrale che di frequente si innestavano nella realtà dei suoi anni.¹⁴⁸ Ciononostante l'espressione sopracitata si erge a chiaro esempio della tendenza comune a molti contemporanei di Durand ad associare inestricabilmente la figura delle *frondeuses* con il marchio di anarchia morale e degenerazione sessuale della Parigi di fine secolo.¹⁴⁹

È in questa società altamente teatrale e spettacolarizzata che si assiste all'emergere di due emblematiche figure femminili, le quali talvolta si sovrappongono e talaltra sembrano escludersi a vicenda: l'attrice e la *femme nouvelle*. Quella dell'attrice è sempre stata interpretata come una presenza ambigua, simile alla prostituta, foriera di inganni e figura di disturbo. Rousseau aveva messo in guardia da questi esseri insidiosi, in grado di riprodurre artificialmente tanto il vizio, quanto soprattutto la virtù. Attributo della femminilità per eccellenza, la virtù, come qualità tradizionalmente considerata innata all'individuo, si scontrava violentemente con la riduzione ad atto performativo a cui la spregiudicata attrice era solita relegarla.¹⁵⁰ La donna da palcoscenico svela infatti il valore meramente teatrale della stessa nozione di femminilità, imponendosi come ardita minaccia nei confronti dello *stats quo*, della famiglia tradizionale e della società patriarcale.¹⁵¹

Accanto a questa immagine, la Francia *fin de siècle* ospita anche una visitatrice straniera, la New Woman anglo-americana, o almeno ciò che di essa era giunto all'interno dei confini nazionali per essere poi sottoposto a un'attenta revisione. Entità complessa e contraddittoria, sfuggente e variegata, la New Woman, nella sua eterogenea moltitudine di espressioni, era stata identificata dai francesi principalmente con l'immagine dell'attivista, della femminista e della suffragetta. Questo personaggio di importazione straniera aveva iniziato a popolare il movimentato mondo della stampa parigina attraverso le immagini stereotipate e le caricature delle *bas-bleu* occhialute e malvestite le quali, impegnandosi strenuamente nella difesa dei diritti della donna e nella faticosa affermazione della propria indipendenza, avevano abbandonato ogni parvenza della loro originaria femminilità e si aggiravano per le grandi città europee e americane come inquietanti e sgradevoli figure di rottura. La retorica giornalistica francese sottolineava ironicamente il loro sdegno nei confronti della moda, del dettaglio e dei ruoli attribuiti alle tradizionali forme di femminilità.

¹⁴⁷ Roberts, *Disruptive Acts*, pp. 124-127.

¹⁴⁸ R.K. Garelick, *Raising Star: Dandyism, Gender, and Performance in fin de siècle*, Princeton, Princeton University Press, N.J. 1998, pp. 44-46.

¹⁴⁹ Roberts, *Disruptive Acts*, p. 127.

¹⁵⁰ J.-J. Rousseau, *Lettere à d'Alembert sur les Spectacles*, Hachette, Paris 1896 e J. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981.

¹⁵¹ Roberts, *Disruptive Acts*, pp. 54-58.

Se la New Woman aveva assunto connotati estetici negativi nella Francia della *Belle Époque*, nel giro di pochi anni, le *frondeuses* rielaborano questa nozione e la adattano alla cultura della Parigi *fin de siècle*, fondendo le ambiziose aspirazioni della nuova donna anglo-americana con le esigenze estetiche della donna francese e parigina. La *femme nouvelle*, *éclairceuse*¹⁵² o *frondeuse*, si rifiuta di abbandonare la propria femminilità ed elabora un'estetica femminista in cui la bellezza, il fascino e l'indipendenza non cozzano affatto tra loro, lasciando che il potenziale seduttivo femminile continui ad esercitare un ruolo dominante nell'affermazione della nuova individualità della donna. Così seduzione e potere, indipendenza e bellezza costituiscono i tratti di una versione tutta francese della New Woman.¹⁵³

La figura che più pienamente incarna i tratti di questo modello di femminilità francese di fine Ottocento è la celebre attrice Sarah Bernhardt (1844-1923): nel personaggio che ella stessa costruì, il talento, la bellezza, il fascino, l'eccentricità, le contraddizioni, l'indipendenza e il lusso sfrenato si fondono nell'immagine di un'artista pienamente consapevole del potenziale destabilizzante del proprio ruolo di attrice e della sua maniera unica di portarlo sulla scena. Sia nella vita privata che a teatro, l'affascinante e magnetica Sarah Bernhardt mise in pratica con disinvoltura e naturalezza una tale molteplicità di ruoli e di generi da rivelare una profonda consapevolezza del fatto che l'identità femminile non è determinata da un'innata appartenenza ad un ruolo sessuale: al contrario essa risponde a una libera scelta che spetta a tutte le donne aventi il coraggio di tirare fuori la loro parte combattiva e di vincere quella isterica, timida e malata alla quale la tradizione ha relegato la maggior parte di esse.¹⁵⁴

La letteratura francese accoglie con un certo ritardo la figura della New Woman così come questa venne introdotta da parte della cultura estera: il celebre dramma di Ibsen *A Doll's House* (1879), che con estremo ardore aveva infiammato i teatri inglesi nel 1889, viene ricevuto in netto ritardo e con una certa freddezza nella Parigi del 1894. Nonostante le provocazioni di scrittrici controverse come Rachilde e Gyp¹⁵⁵ e di alcune femministe avessero già attirato l'attenzione sulla sconcertante disegualianza dei diritti tra gli uomini e le donne già a partire dagli anni Ottanta, nell'ultima decade del XIX secolo la *Revue des deux mondes* ancora “dealt with the neulogism as a British 'ghost': much discussed, but never seen.”¹⁵⁶

Nel 1896 si assiste a un cambiamento nella percezione che i francesi mostravano nei confronti di questa figura: la rivista *La Plume* ostenta una copertina chiaramente evocativa degli stereotipi inglesi sulla New Woman, seguita dalla copertina di *Le Grelot* in cui una serie di vignette

¹⁵² Dal titolo della *pièce* teatrale di Maurice Donnay, “Les Éclaireuses,” *La Petite illustration*, n. 10, 3 maggio 1913.

¹⁵³ Roberts, *Disruptive Acts*, pp. 19-45.

¹⁵⁴ Sarah Bernhardt, *Ma double vie: Memoires de Sarah Bernhardt*, Paris, Fasquelle, 1907.

¹⁵⁵ *Monsieur Vénus* di Rachilde e *Autour du mariage* di Gyp risalgono rispettivamente al 1884 e al 1883.

¹⁵⁶ Roberts, *Disruptive Acts*, p. 23.

prendono di mira l'evento alquanto dibattuto che in quel mese si sarebbe tenuto, il Congresso Femminista Internazionale di Parigi. Da quel momento i romanzi e le *pièce* sul tema della *femme nouvelle* divamparono e si intensificarono incontrollabilmente: nel 1896 Jules Bois pubblicò *L'Ève nouvelle*, Albert Cim nel 1899 *Les Émancipées*, e nello stesso anno Viktor e Paul Margueritte diedero alle stampe *Les Femmes nouvelles*; Marcel Prévost mise in scena *Les Démi-vierges* nel 1895 e pubblicò *Les Vierges fortes* nel 1900; Colette Yver pubblicò *Les Cervelines* nel 1903, *Les Tenailles* di Paul Hervieux fu messa in scena nel 1895 e *La Vassale* di Jules Case nel 1897.

Solo al 1913 risale *Les Éclaireuses*, la *pièce* di Maurice Donnay che, grazie al suo enorme successo, contribuì fortemente alla costruzione dell'immagine che la *femme nouvelle* assunse nella cultura francese. Se nella maggior parte delle opere dedicate alla *femme nouvelle* gli autori sono soliti liquidare le nuove donne come figure astratte e contraddittorie, dalle aspirazioni vaghe e incapaci di ricostruire una vita al di là delle forme della ribellione e della fuga, il ritratto in grado di rendere maggiore giustizia a queste nuove femminilità francesi è senza dubbio la *pièce* di Donnay. In *Les Éclaireuses* ella descrive un gruppo di donne brillanti e indipendenti, tra le quali la protagonista Jeanne si rivela una femminista a tutti gli effetti, in grado di sviluppare una personalità coerente al di là della dimensione della famiglia e della semplice ribellione. Così per gli anni a seguire, il termine “*éclaireuses*” si sovrappose a “*frondeuses*” e a “*femmes nouvelles*” e stette ad indicare la versione francese della New Woman anglo-americana, quella in grado di andare al di là degli stereotipi in cui la stampa tendeva a schiacciare il fenomeno delle nuove donne, per consentir loro di godere del proprio charme e della propria bellezza, oltre che delle nuove condizioni sociali che avrebbero loro consentito di intraprendere con indipendenza la propria carriera nel mondo delle professioni.

Purtroppo le nuove denominazioni prodotte dalla cultura femminista francese non furono sufficienti per liberare le *femmes nouvelles* dal peso delle critiche che con ferocia si abbattono sulle immagini che esse tentavano di trasmettere del loro movimento. Questi insulti, come abbiamo osservato per il caso dell'Inghilterra, si abbattevano sulle conquiste femminili giorno dopo giorno e venivano fabbricate dai contesti culturali più differenti. Oltre al versante della letteratura e del teatro, uno dei principali terreni su cui si eressero le più feroci opposizioni contro la nuova donna francese fu quello della medicina e della psichiatria, un dominio che, alla luce delle passioni performative che animavano la *fin de siècle*, sembrava anch'esso essersi trasformato in un grande teatro, con la donna isterica al centro della scena.

III.III I discorsi culturali nella Francia *fin de siècle*

III.III.I Il discorso culturale sulla follia: Charcot e le sue “hystériques” tra teatro e fotografia

Catalizzatore delle angosce percepite da parte dei professionisti nei confronti della seppur lenta avanzata delle donne nel mondo della letteratura e delle professioni, la medicina francese di fine Ottocento si assunse il compito di indagare nei minimi dettagli la costituzione del nemico femminile allo scopo di definirne il potenziale distruttivo e di posizionarlo su un territorio sicuro in modo da neutralizzare le tendenze rivoltose di questo sfuggente oggetto di studio. Come afferma Mesch, “[t]he widespread interest in female sexuality among doctors, writers, and scientists during this period has obscured an equally dangerous perceived threat to the nineteenth-century social body – that of the female mind.”¹⁵⁷

In seguito alle conquiste culturali che seguirono la Rivoluzione, gli studiosi francesi iniziarono ad abbandonare il dualismo cartesiano che separava il corpo e la mente e alle donne, oltre che agli uomini, fu riconosciuto il possesso di un “esprit.” Ma nonostante esistesse una generale tendenza a considerare la mente umana in misura asessuata, nel caso della donna l’“esprit” venne immediatamente contaminato della sessualità femminile. Ne conseguì che alla vita interiore della donna furono presto associate la spinta alla maternità e la tensione ad una spiritualità domestica di tipo femminile. A causa del calo delle nascite che si verificò all’inizio del XIX secolo, qualsiasi atteggiamento femminile che non contemplasse la maternità o il sacrificio fu considerato un rischio per la sopravvivenza della società e le scelte che la cultura spingeva la donna a intraprendere furono polarizzate nelle due immagini opposte e speculari della madre di famiglia e della prostituta, la differenza tra le quali consisteva, per i filosofi, solo in un maggiore o minore influsso della mente sul terreno degli istinti corporali. La sessualità femminile era dunque considerata una potenza nefasta e distruttiva, sulla quale la mente avrebbe dovuto esercitare un'azione di contrasto dettata dai bisogni sociali e culturali della società.

Ma la maggiore preoccupazione che si nascondeva al di là delle fantasie dei moralisti e dei conservatori sull'incontrollabilità della sessualità femminile sembra legata più ad un controllo diretto sulla mente che su quello delle attitudini sessuali della donna. L'esercizio dell'intelletto da parte di quest'ultima avrebbe presto portato dalla semplice lettura alla produzione scritta, che si sarebbe presto diffusa come un'epidemia in cui si sarebbe costituito un esercito di “femmes auteurs,” le quali, seppur meno feconde della controparte maschile, avrebbero potuto costituire un serio pericolo per il dominio dei letterati nell'industria del libro.¹⁵⁸

Se la scienza si assicurò che il cranio delle donne fosse evidentemente inferiore nelle

¹⁵⁷ Mesch, *The Hysteric's Revenge*, p. 5.

¹⁵⁸ Cfr. *ibidem*, p. 4.

dimensioni rispetto a quello maschile, la ricerca sull'isteria si concentrò su una serie di precetti che raccomandavano alle giovani donne di evitare di stimolare la loro mente e di cimentarsi nelle letture, a rischio di incombere nei deliri dell'isteria. Nel 1847 il dottor J.-L. Brachet lanciava il suo anatema contro le giovani lettrici: “[m]alheur à la jeune fille qui dévore les romans avant de connaître le monde!”¹⁵⁹

Non solo la mente, ma principalmente il corpo femminile si rivelava il più evidente terreno di dipanamento dei disturbi isterici: la dimensione corporale della donna era interamente saturata della sessualità femminile, fino a coincidere completamente con questa, così giustificando la disposizione delle donne nei confronti della patologia isterica. Molte delle ricerche mediche del tempo tentarono di risalire all'origine dei disturbi isterici, e furono in molti a chiedersi se fosse possibile identificare un luogo fisico dell'isteria all'interno del corpo femminile. I principali candidati per il posizionamento di questo disturbo nelle membra della donna furono inizialmente gli organi riproduttivi e solo successivamente il disturbo fu esteso al cervello: fino agli anni Cinquanta del XIX secolo la maggior parte degli specialisti riteneva che l'isteria risiedesse nell'utero, mentre sul finire di questa decade, con Brachet e Pierre Briquet, la sede del disturbo venne identificata nell'encefalo.¹⁶⁰ Ciononostante, la concezione di un'omogeneità e fluidità del corpo femminile che pervadeva i pregiudizi dell'*establishment* medico non riuscì a consentire una vera e propria separazione tra il disturbo dell'isteria e la costituzione corporea femminile: secondo il medico Augustin Fabre “[a]s a general rule all women are hysterical (...). Every woman carries with her the seeds of hysteria;”¹⁶¹ per Brachet “[c]e n'est pas seulement par l'utérus que la femme est ce qu'elle est; elle est telle par sa constitution entière. Depuis la tête jusqu' aux pieds, à l'estérieur comme à l'intérieur quelles que soient les parties de son corps que vous examinez, vous les trouvez partout la même. Partout vous trouvez ses tissus et ses organes différents des mêmes tissus et des mêmes organes de l'homme;”¹⁶² e secondo J. P. Dartigues, negli anni Settanta, la donna è costantemente vittima di “la faiblesse innée de ses organes.”¹⁶³

Michel Foucault, in *History of Sexuality*, descrive il processo di “hysterization of the female body,” che si costituì alla base del discorso della sessualità del XIX secolo in Francia come in Inghilterra:

¹⁵⁹ Jean-Louis Brachet, *Traité de l'hystérie*, Paris, J.-B. Ballière, 1847, p. 505.

¹⁶⁰ Pierre Briquet, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Paris, Hachette, 1859.

¹⁶¹ Augustin Fabre, *L'Hystérie viscérale: Nouveaux fragments de clinique médicale*, Paris, A. Delhayé and E. Lecrosnier, 1883, p. 3.

¹⁶² Brachet, *Traité de l'hystérie*, p. 63.

¹⁶³ J. P. Dartigues, *De l'amour expérimental ou les causes de l'adultère chez la femme au XIXe siècle: Étude d'hygiène et d'économie sociale de l'ignorance, du libertinage et des fraudes dans l'accomplissement des devoirs conjugaux*, Versailles, A. Litzelman, Librairie Médicale et Scientifique, 1877, p. 1.

a threefold process whereby the feminine body was analyzed – qualified and disqualified – as being thoroughly saturated with sexuality; whereby it was integrated into the sphere of medical practices, by reason of a pathology intrinsic to it; whereby, finally, it was placed in organic communication with the social body.¹⁶⁴

Nonostante “the female body figured as part of this social body only to the extent that it produced children,”¹⁶⁵ qualsiasi donna che si rifiutasse di sottostare ai suoi doveri di moglie e madre per dedicarsi alla coltivazione del proprio intelletto e all'attività creativa della scrittura era considerata una figura deviante e pericolosa per sé stessa e per la società intera. E non a caso, proprio nel momento in cui la sede della malattia femminile per eccellenza venne spostata dagli organi riproduttivi al cervello, “there was all more reason to consider the dangers of women using their brains.”¹⁶⁶

La medicina della seconda metà dell'Ottocento si scagliò infatti contro qualsiasi tentativo le donne avessero intrapreso per imbarcarsi nel mondo delle professioni. Briquet disse che “[l]a stimulation que certaines occupations exercent sur l'ensemble du système nerveux, en provoquant son activité, a généralement été considéré comme une prédisposition aux maladies nerveuses. Aussi regarde-t-on la culture des lettres et des beaux arts comme une prédisposition à l'hystérie.”¹⁶⁷ Vent'anni più tardi Alexandre Mayer mise in guardia tanto dalle donne con velleità da scienziato quanto da quelle animate da un temperamento artistico:

Eh bien! Nonobstant de si glorieux succès, celle dont le front sera orné d'une auréole de gloire, excitéra sans doute une admiration enthousiaste, mais rarement elle inspirera un véritable amour; parce qu'en voyant s'allumer en elle la flamme du génie, elle a senti s'éteindre en même temps le foyer du coeur. Ce n'est plus une femme, puisque c'est *un* poète, *un* romancier, ou *un* peintre.¹⁶⁸

Letterati, medici e sociologi si riunirono dunque in un unanime attacco sferrato contro le donne che tentavano di farsi strada nel mondo delle professioni. Figure androgine inquietanti e inavvicinabili, isteriche degenerate e imprevedibili, le donne che osassero mettere piede al di là della propria condizione sembravano poter coltivare ben poche speranze di realizzare le proprie aspirazioni. Come afferma Mesch, alla fine del XIX secolo “hysteria was more than a medical diagnosis; it was a cultural phenomenon, linked to notions of femininity pervasive in near all

¹⁶⁴ Michel Foucault, *History of Sexuality*, vol. 1, p. 104.

¹⁶⁵ Mesch, *The Hysteric's Revenge*, p. 19.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Brachet, *Traité de l'hystérie*, p. 75.

¹⁶⁸ Alexandre Mayer, *Des rapports conjugaux considérés sous le triple point de vue de la population, de la santé et de la morale publique*, Paris, J-B. Ballière et fils, 1857, p. 72.

aspects of French society.”¹⁶⁹

Ma esisteva un luogo specifico in cui la cultura francese riuscì a fare sua la figura della donna isterica per sottometerla non solo alle ricerche mediche volte a riposizionare le devianze femminili nella norma della condizione domestica, ma anche ai gusti *fin de siècle* di una società avida di spettacoli e di *performance* dedicate ad un pubblico rigorosamente maschile. Nel manicomio parigino della Salpêtrière, tra esibizioni teatrali e culto dell'immagine fotografica, il dottor J.-M. Charcot (1825-1893) si impegnò a fare dell'isteria un vero e proprio “spectacle fin de siècle.” Certo dell'autenticità dei sintomi della malattia femminile per eccellenza e fiducioso della sincerità delle proprie pazienti, Charcot si prestò a dimostrare che questi disturbi potevano essere tanto provocati quanto alleviati attraverso un consapevole uso delle pratiche ipnotiche. Se con questo psichiatra l'isteria fece la sua entrata nelle cliniche come principale disturbo della mente, la patologia isterica non solo iniziò a configurarsi come esperienza tipicamente femminile, ma nel contesto della Parigi di fine secolo essa portò con sé anche una fortissima componente di teatralità. Le lezioni che il professor Charcot teneva ogni martedì all'ospedale della Salpêtrière non erano frequentate solo da colleghi e studenti di medicina: “the huge amphitheatre was filled to the last place with multicoloured audience drawn from tout Paris, authors, journalists, leading actors and actress, fashionable demimondaines.”¹⁷⁰ L'attrazione a cui questa folla di curiosi andava incontro consisteva principalmente nelle singolari *performance* inscenate dalle pazienti isteriche sulle quali Charcot sperimentava una serie di pratiche ipnotiche:

Some of them smelt with delight a bottle of ammonia when told it was rose water, others would eat a piece of charcoal when presented to them as chocolate. Another would crawl on all fours on the floor, barking furiously when told she was a dog, flap her arms as if trying to fly when turned into a pigeon, lift her skirts with a shriek of terror when a glove was thrown at her feet with a suggestion of being a snake. Another would walk with a top hat in her arms rocking it to and fro and kissing it tenderly when she was told it was her baby.¹⁷¹

La conclusione di ciascuna di queste performance consisteva immancabilmente con la messa in scena di una crisi isterica in tutte le sue fasi: la “grande hystérie” o “hystéro epilépsie” si manifestava sempre attraverso tre stadi, consistenti nella fase epilettoide, nel clownismo, e infine nelle “attitudes passionnelles,” durante le quali il soggetto passava dalla perdita di coscienza a un susseguirsi di eccentrici contorcimenti, fino alla rappresentazione di una serie di stati d'animo del soggetto, che solitamente assumevano i tratti del sentimentalismo e dell'erotismo.

¹⁶⁹ Mesch, *The Hysteric's Revenge*, p. 21.

¹⁷⁰ Alex Munthe, *The Story of San Michele*, London, John Murray, 1930, p. 296.

¹⁷¹ *Ibidem*, pp. 302-3.

Nella sala in cui il professore era solito svolgere le sue lezioni era esposto il dipinto *Pinel Freeing the Insane* (1887) di Tony Robert-Fleury, in cui, durante la Rivoluzione francese, lo psichiatra Philippe Pinel libera i pazienti della Bicêtre e della Salpêtrière, simbolicamente rievocando la liberazione dei prigionieri della presa della Bastiglia. Nonostante in quell'occasione Pinel concesse la libertà principalmente a pazienti di sesso maschile, nel quadro di Robert-Fleury la follia è personificata in un femminile scomposto e disordinato, mentre un pubblico di uomini rispettabili ed eleganti si erge come rappresentante della razionalità e dell'interferenza maschile sulla cupa scena di una femminilità intesa come incontrollata dissoluzione. Al centro del dipinto, come a dividere lo spazio della sana ragione da quello della follia autodistruttiva, compare la figura di una giovane paziente biancovestita che, mollemente adagiata sulla spalla di un inserviente, si offre al lavoro di “liberazione” offertole dal maschile.

Una celebre litografia di André Brouillet raffigura una delle lezioni tenute da Charcot alla Salpêtrière, in cui il professore espone ad un pubblico di soli uomini il corpo di una giovane donna voluttuosamente abbandonato tra le braccia di un suo collega. Quest'opera non si limita a rievocare la candida sensualità della protagonista del dipinto di Robert-Fleury, ma introduce l'osservatore anche al carattere distintamente spettacolare dell'approccio concepito dal professore nei confronti dell'isteria. Catturate inizialmente dal fuoco della sua macchina fotografica e immortalate poi dal fotografo professionista Albert Londe, alcune delle pazienti della Salpêtrière subirono una trasformazione da semplici malate di mente a gradi celebrità.

Nel 1878 i fotogrammi dei loro attacchi isterici, suddivisi in tutte le loro fasi e distinti nella varietà di molte possibili manifestazioni a seconda del temperamento e delle esperienze personali del soggetto, furono raccolti in un volume intitolato *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, che consentì l'ampia circolazione al di là dei confini ospedalieri di una serie di immagini che ritraevano le pazienti preferite del dottor Charcot ritratte in pose invitanti e in attitudini eccentriche.¹⁷² Blanche Wittman, la protagonista del dipinto di Brouillet, era nota come “la Reine des Hystériques,”¹⁷³ mentre la quindicenne Augustine, ricoverata alla Salpêtrière dal 1875 al 1880, intraprese, grazie alla macchina fotografica di Londe, una carriera simile a quella di un'attrice o di una modella. Stephen Heath la descrive come a “a young girl posed in her bed, something of the Pre-Raphaelite Millais' painting Ophelia.”¹⁷⁴

Al di là delle pose sensuali e invitanti nelle quali la immobilizzano i servizi fotografici di Charcot, Showalter si sofferma su altri aspetti della malattia di questa giovane donna, ponendo luce

¹⁷² Cfr. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

¹⁷³ Cfr. A. R. G. Owen, *Hysteria, Hypnosis, and Healing: The Work of J.-M. Charcot*, London, Denis Dobson, 1971, pp. 186-90.

¹⁷⁴ Stephen Heath, *The Sexual Fix*, London, Macmillan, 1982, p. 36-7.

sui singoli disturbi isterici che la affliggevano, come la vista in bianco e nero curiosamente evocativa delle fotografie che definivano i suoi problemi mentali e i periodi di incontrollabile violenza che intercalavano le placide esposizioni di Augustine all'obiettivo di Charcot. Nel 1880 i rapporti medici sulla giovane donna segnalano una serie di stati di ribellione nei confronti del regime ospedaliero, seguiti dalla somministrazione forzata di etere e cloroformio fino a periodi di reclusione e di isolamento. “But Augustine was able to use in her own behalf the hysterical abilities that for a time made her a star of the asylum,” interviene l'autrice di *The Female Malady*: “[d]isguising herself as a man, she managed to escape from the Salpêtrière. Nothing further was ever discovered about her whereabouts.”¹⁷⁵ Showalter conclude che “while Charcot looked carefully at hysterical women, he paid very little attention to what they were saying:” nonostante i rapporti medici rivelassero “[Augustine's] descriptions of her dreams, which were about fire, blood, rape, hatred of men, revolution, and escape,”¹⁷⁶ i suoi pensieri rimasero inascoltati al di là della profusione di fotografie che silenziavano la sua persona nel muto fascino di una bellezza preraffaelita.

Nonostante il professore fosse genuinamente convinto dell'autenticità dei sintomi manifestati negli attacchi isterici delle pazienti dell'ospedale parigino,¹⁷⁷ furono in molti tra i suoi contemporanei a manifestare una serie di dubbi rispetto alla singolare regolarità del susseguirsi degli atteggiamenti e alla sospetta prevedibilità delle loro crisi. Non mancarono coloro che identificarono alla base dei comportamenti delle isteriche della Salpêtrière il grande potere di suggestione esercitato da Charcot su giovani donne circondate da una serie di immagini di isteria che identificavano il loro disturbo con un susseguirsi di attitudini predeterminate e codificate, ma ci fu anche chi accusò alcuni inservienti dell'ospedale parigino di istruire le “hystériques” di Charcot a dar forma alla loro malattia nei termini celebrati dallo psichiatra allo scopo di compiacerlo e gratificarlo.¹⁷⁸

Tutto questo, nella complessità di una Parigi decadente e spettacolarizzata, contribuì a rendere ancor più indistinto il confine tra la capacità mimetica delle attrici e la manifestazione femminile del disturbo isterico. Non fu certo un caso che durante gli anni in cui Charcot diresse l'ospedale parigino si assistette ad un drammatico aumento dei casi di isteria nell'intera capitale francese: la percentuale delle diagnosi levitò dall'uno per cento del 1845 al 17,3 per cento del 1883,

¹⁷⁵ Showalter, *The Female Malady*, p. 154.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Cfr. *ibidem*, p. 32.

¹⁷⁸ Cfr. Hyppolite Bernheim, “L'Hypnotisme de la Salpêtrière est un produit artificiel, la consequence d'un apprentissage,” *Le Temps*, 1891, in George Frederick Drinker, *The Birth of Neurosis: Myth, Malady, and the Victorians*, New York, Simon and Schuster, 1984, pp. 144-8.

l'anno in cui gli esperimenti di Charcot sulle sue pazienti raggiunsero la massima espressione.¹⁷⁹

III.III.II Il discorso culturale sullo spiritismo e sulle possessioni

Parallelamente alla ricerca scientifica sulla follia e sull'ipnosi che si tenevano nei teatri degli ospedali, procedevano, all'aperto nelle pubbliche piazze, le sperimentazioni e le esibizioni dei mesmeristi e, negli ambienti privati delle abitazioni borghesi, quelle dei *medium*. Queste figure, tanto nelle dimostrazioni dedicate a una larga *audience* quanto in quelle più intime e familiari, raccoglievano l'attenzione degli astanti sempre intorno a un certo numero di personaggi, principalmente donne, che mettevano in scena le differenti variazioni di una sempre attesissima *performance*.¹⁸⁰ Come nei manicomi, in cui spesso l'ipnosi veniva identificata come una forma di suggestione e dove le protagoniste degli attacchi isterici venivano accusate di frode, anche sul campo delle scienze occulte era in corso una guerra volta a stabilire l'autenticità dei fenomeni extrasensoriali ostentati al pubblico. Le sedute spiritiche, con le loro "tables tournantes," avevano fatto la loro entrata a Parigi nel 1853 e da lì si erano diffuse trasformandosi in una mania universale in cui la figura maschile del mesmerista vedeva una sua controparte femminile nella figura del *medium*. Il primo incarnava il potere della suggestione, mentre la seconda fungeva sia da mediatore che da oggetto dell'influenza della volontà altrui. Simile alla figura dell'ipnotista che animava le sale degli ospedali, il mesmerista era il rappresentante dell'interferenza sulla mente umana nel dominio della cultura popolare. A fine Ottocento l'isterica e la *medium* erano sulla bocca di tutti così nel medioevo le streghe avevano animato le pubbliche piazze e i tribunali della Santa Inquisizione; la matta e la *medium*, come un tempo la figura della posseduta, accoglievano in sé le manifestazioni di quella femminilità che, dopo essere sfuggita per secoli al controllo umano, ora trovava una spiegazione nelle moderne scienze mediche e spirituali. In particolare la "medicina retrospettiva" si era in quegli anni imbarcata in un ampio lavoro di rivisitazione di tutti i casi di possessione diabolica della storia occidentale, e aveva concluso che alla luce della recente psichiatria positivista era possibile classificare ogni forma di interferenza diabolica all'interno dei sintomi isterici. Il dottor Charles Richet, ipnotista, fisiologo, esploratore e prolifico autore di romanzi fantastici, dedicò un volume, *Les Démoniaques dans l'art* (1887), alla convergenza dei fenomeni di possessione e dei disturbi dell'isteria.

Il movimento spiritualista francese fu influenzato principalmente dal trattato di Urbain Feytaud *Le Spiritisme devant la conscience* (1893), dal testo divulgativo *Astronomie populaire*

¹⁷⁹ Cfr. Jan Goldsten, "The Hysteria Diagnosis and the Politics of Anticlericalism in Late Nineteenth Century France," *Journal of Modern History* 54 (1982), pp. 209-39.

¹⁸⁰ Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*.

(1879) del celebre astronomo, spiritualista e romanziere Camille Flammarion e dal costante ritorno sul discusso episodio di possessione delle suore orsoline di Loudun. Questo evento, che a distanza di due secoli e mezzo ancora riscuoteva grande risonanza, era culminato in un processo per stregoneria conclusosi nel 1634 con la condanna a morte del prete gesuita Grandier, arso vivo con l'accusa di aver richiamato alle forze oscure le suore di un convento di Loudun. Questo episodio risalente al XVII secolo assunse un particolare rilevanza per la medicina retrospettiva di fine Ottocento, in quanto le orsoline tradizionalmente considerate oggetto di possessione a ben vedere manifestavano una serie di atteggiamenti che, alla luce degli studi di Charcot, coincidevano curiosamente con i tipici sintomi dell'isteria. Violenta, volgare, sensuale, animata di un erotismo perturbante agli occhi dell'uomo, la posseduta della tradizione cattolica diventa nella Francia *fin de siècle* l'isterica per eccellenza. Come le vittime di possessione di Loudun, che da dimesse suore orsoline si abbandonano a un linguaggio volgare e sconveniente messo convenientemente a tacere dalle condanne dell'Inquisizione, così le isteriche di Charcot, le quali si pronunciavano in maniera dissonante rispetto alle convenzioni, videro le loro espressioni soffocate dalle diagnosi mediche che con compiacimento si soffermavano a descrivere il senso di soffocamento che si manifestava al culmine delle loro crisi. Non fu un caso che, alla luce della medicina retrospettiva di fine Ottocento, la figura di Grandier venne assolta: da corruttore ispirato dal demonio, il padre gesuita divenne un martire, costretto a pagare con la propria vita il delirio orgiastico di un gruppo di suore isteriche.

III.IV Sessualità, scrittura femminile e rigenerazione

Ma la voce strozzata e i desideri infranti delle donne di fine Ottocento non rimasero sepolti solo nei registri dei loro psichiatri, e le loro grida non si esaurirono del tutto nelle loro gole o tra le mura delle celle di isolamento della Salpêtrière. Se nella *fin de siècle* francese l'isteria assunse i connotati di un disturbo che andava oltre una mera diagnosi medica, assumendo i tratti di un vero e proprio fenomeno culturale volto al tentativo di porre una netta demarcazione intorno alla nozione di femminilità all'interno di ogni possibile aspetto della società francese, in quegli stessi anni alcune donne intraprendenti, spesso scrittrici successivamente cadute nell'ombra, trovarono il coraggio di innalzare le loro voci contro le definizioni che la medicina e la cultura del tempo avevano eretto contro le loro persone. Autrici come Rachilde, Gyp, Liane de Pougy, Renée Vivien, Colette, Marcelle Tynaire, Lucie Delarue-Mardrus, Anna de Noailles e Odette Dulac elaborarono un discorso "altro," femminile, in grado di porsi al di là delle definizioni della cultura ufficiale, volto a "represent instances where women found the means to develop a counterdiscourse of sexuality from

their seemingly inauspicious social and cultural positions as objects of the *scientia sexualis*.”¹⁸¹ Alcuni testi della letteratura femminile di questi anni rappresentano infatti, per Mesch, “the hysteric's revenge (...) because, by virtue of their own writing, these authors refuse fin-de-siècle scientific and literary discourses [and] their power over women's bodies.”¹⁸² Questi testi, partendo proprio dalla percezione dell'intelletto femminile come una forma di minaccia nei confronti dell'ordine precostituito, muovono una sfida nei confronti della cultura patriarcale e dell'autorità maschile come unica modalità di lettura del reale. Muovendosi a partire dalle definizioni della relazione tra mente e corpo femminile su cui la scienza del loro tempo si era ostinata, queste scrittrici si propongono di rivisitare tale sinestesia “as a productive and edifying aspect of female identity, rather than a dangerous and potentially debilitating one.”¹⁸³

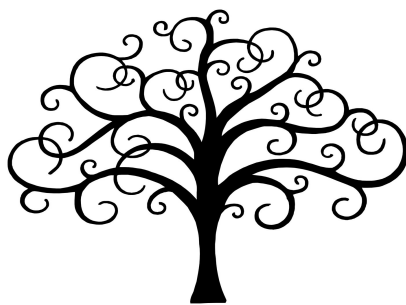
La pericolosa fluidità della donna e l'inafferrabile mescolanza che lega il suo corpo privo di netti confini alla discontinuità inattingibile della sua mente sono i presupposti non solo della guerra condotta contro la femminilità da parte della cultura di fine Ottocento, ma anche e soprattutto il punto di partenza per la sfida che alcune scrittrici intraprendono contro il sistema che ha tentato di controllare, contenere e strozzare le loro esigenze attraverso la superimposizione di diagnosi. All'interno di una società artificialmente spettacolarizzata come quella della *Belle Epoque*, in una città come l'eccentrica Parigi, dominata dal culto dell'apparenza, per farsi strada nel regno dell'immagine e contro l'immagine che la cultura patriarcale ha costruito della femminilità, la donna che osi sfidare i limiti che la cultura patriarcale le impone si impegna in una guerra contro le definizioni combattuta a suono di ulteriori rappresentazioni. La scrittura femminile tenta, proprio a forza di immagini, di far scoppiare la rappresentazione che di essa è stata trasmessa, rivelando, tramite l'impiego eccessivo di sovraimpressioni, la natura artificiale delle definizioni e il loro carattere convenzionale. Come nel caso delle *frondeuses*, alcune scrittrici si impegnano, attraverso la mimesi, la ripetizione e la parodia delle convenzioni della cultura dominante, nella rivelazione del ruolo meramente performativo di quegli atteggiamenti che, pur non essendo essenziali al genere, vengono in esso naturalizzati e spacciati come inerenti alla sessualità dell'uomo e soprattutto della donna.

Come vedremo nel prossimo capitolo, la figura di Rachilde si rivela un caso esemplare di questa abilità parodico-mimetica e della capacità di denuncia e smantellamento di quelle strutture sociali che la scrittrice ha deciso, inversamente e specularmente, di rappresentare.

¹⁸¹ Mesch, *The Hysteric's Revenge*, p. 9.

¹⁸² *Ibidem*, p. 21.

¹⁸³ *Ibidem*.



Capitolo II

Chi ha paura di Rachilde?

Veneri maschili e decadentismo femminile in *Monsieur Vénus* (1884)

Je suis donc chien de lettres, à mon grand regret, hystérique de lettres, et (...) je suis androgyne de lettres.

Rachilde, *Madame Adonis*, 1888

Très sincèrement, je ne sais que penser de vous. Si vous étiez sciemment une scélérate, parbleu! Mais vous êtes une perverse ingénue, et j'avoue que cela me détraque. Vous allez aux ténèbres instinctivement, comme les plantes vont à la lumière. Vos livres n'ont pas l'excuse de la viande, c'est épouvantable. (...) Alors, c'est bien simple, je ne connais pas votre limite, et vous me faites peur.

Léon Bloy, *Mon Journal*, 1897

I. "It was a poisonous book:" Rachilde e *The Picture of Dorian Gray*

Nel romanzo *The Picture of Dorian Gray*, l'immersione del protagonista nella cupa spirale verso un estetismo decadente e autodistruttivo avviene attraverso il contatto con le pagine di un misterioso "libro giallo," il celebre "poisonous book" di cui il corruttore Henry Watton gli aveva fatto dono, suggellando la sua inarrestabile discesa agli inferi del vizio e della degenerazione. Le pagine di Oscar Wilde descrivono con accuratezza questo prezioso volume e i suoi pericolosi contenuti:

His eye fell on the yellow book that Lord Henry had sent him. What was it, he wondered. He went towards the little, pearl-coloured, octagonal stand that had always looked to him like the work of some strange Egyptian bees that wrought in silver, and taking up the volume, flung himself into an arm-chair and began to turn over the leaves. After a few minutes he became absorbed. It was the strangest book he had ever read. It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in dumb show before him. Things that he had dimly dreamed of were suddenly made real to him. Things of which he had never dreamt of were gradually revealed.

It was a novel without a plot and with only one character, being, indeed, only a psychological study of a certain young Parisian who spent his life trying to realize in the nineteenth century all the passions and modes of thought that belonged to every century except his own, and to sum up, as it were, in himself the various moods through which the world-spirit had ever passed, loving for their mere artificiality those renunciations that men have unwisely called virtue, as much as those natural rebellions that wise men still call sin. (...) The life of the senses was described in the terms of a mystical philosophy. One hardly knew at times whether one was reading the spiritual ecstasies of some medieval saint or the morbid confessions of a modern sinner. It was a poisonous book. The heavy odour of incense seemed to cling about its pages and to trouble the brain. The mere cadence of the sentences, the subtle monotony of their music (...) produced in the mind of the lad, as he passed from chapter to chapter, a form of reverie, a malady of dreaming, that made him unconscious of the falling day and creeping shadows. (...)

For years, Dorian Gray could not free himself from the influence of this book. Or perhaps it would be more accurate to say that he never sought to free himself from it.¹

Tradizionalmente la critica identifica con *À Rebours* di Huysmans, il romanzo che fa da manifesto del decadentismo, il celebre "yellow book" responsabile della perdizione di Dorian Gray: ciò avviene certamente non a torto, dal momento che la descrizione del "poisonous book" sembra coincidere perfettamente con il romanzo a un solo personaggio di Huysmans, testo dallo stile prezioso, intento a indugiare su una carrellata di vizi capitali fino a lasciare il lettore contemporaneamente sgomento e ammaliato di fronte alla sterminata profusione dei grotteschi artifici che accompagnano il protagonista alla rovinosa perdizione di sé.² Ma nella prima bozza del capolavoro wildiano, il poi innominato libretto giallo aveva un nome: esso era intitolato *Le Secret de Raoule*,³ fornendoci un indizio in grado di avvicinare curiosamente il manifesto del decadentismo inglese al romanzo più celebre di Rachilde, uscito circa un mese dopo *À Rebours*, *Monsieur Vénus*, il nome della cui protagonista era infatti Raoule. Se il romanzo di Wilde risale al 1890, quello di Rachilde risaliva al giugno del 1884, periodo in cui, come nota il biografo Richard Ellmann, lo scrittore si trovava a Parigi in occasione del suo viaggio di nozze.⁴ Secondo la testimonianza di André Raffalovich, Wilde aveva frainteso la trama di *Monsieur Vénus*, interpretando le complesse inversioni rachildiane come la vicenda di "a lesbian [who] dressed her lover as a woman,"⁵ ciononostante anche la biografia di Rachilde concorda con Ellman che "the novel exercised a strong influence on [Wilde]."⁶

La descrizione wildiana dello "yellow book," se per molti aspetti sembra chiaramente

¹ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, London, Penguin Classics, 1992 (1890), pp. 122-25.

² Cfr. Masolino D'Amico, Introduzione a *Il ritratto di Dorian Gray*, Roma, Newton Compton, 1993, p. 22.

³ Cfr. Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, New York, Knopf, 1988, p. 316.

⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 294-54.

⁵ *Ibidem*, p. 282.

⁶ Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship*.

ripercorrere le pagine di *À Rebours*, è a ben vedere anche evocativa di una serie di tratti che contraddistinguono il "roman de scandale" di Rachilde. Analizzando la citazione di *The Picture of Dorian Gray* il lettore è immediatamente colpito da una serie di associazioni che uniscono le figure del protagonista all'effeminato e raffinatissimo des Esseintes: come abbiamo appena osservato, la vicenda di un unico personaggio che conferisce un tono psicologico all'intero testo, lo sfilare dei vizi capitali e il linguaggio prezioso sono elementi inequivocabilmente evocativi del romanzo di Huysmans. Ma il senso di "rêverie" e la costruzione di una filosofia mistica dei sensi sono elementi del "poisonous book" che sembrano derivare più direttamente da *Monsieur Vénus* che da *À Rebours*: molto più arditamente rispetto a Huysmans, la scrittura di Rachilde sembra scaturire da uno stato di "revêrie" e delirio, che genera nell'animo del lettore un forte senso di perdita di coscienza, un languido abbandono alla dimensione del sogno che si manifestano perfettamente nell'espressione "malady of dreaming" descritta da Wilde a proposito dello "yellow book" e che Michael R. Finn descrive, parlando di Rachilde, come "the question of writing from delirium or trance."⁷ Come vedremo più approfonditamente nei paragrafi successivi, il capitolo VII presente nella prima edizione di *Monsieur Vénus*, pubblicata poco più di un mese dopo il romanzo di Huysmans, costituisce l'esplicito manifesto di una nuova forma di filosofia mistica che anima il mondo dei personaggi rachildiani:

Oublions la loi naturelle, déchirons le pacte de procréation, nions la subordination des sexes, alors nous comprendrons les débordements inouïs de cette autre prostituée qui fut l'antique païenne.

Quelle passion aujourd'hui qualifiée vice ou monstruosité ne fut pas alors chantée, encensée, deifiée. (...)

Nées du rêve, elles échappent au joug commun. Leur ascendance est immortelle comme la matière qu'elles transforment en l'idéalisant!⁸

Come a breve vedremo più da vicino, se *À Rebours* vide le stampe a metà maggio del 1884, e il romanzo di Rachilde fu pubblicato alla fine di giugno dello stesso anno, non è detto che nel giro di sole sei settimane la scrittrice ebbe il tempo di leggere Huysmans, di scrivere e pubblicare *Monsieur Vénus*. Eppure è la stessa scrittrice a testimoniare di aver redatto l'intero lavoro in sole due settimane,⁹ non a caso sulla base di "un roman qu'elle avait entrevu son transport durant,"¹⁰ il che

⁷ Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits, and Pornography*, p. 21.

⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus, Roman matérialiste*, New York, The Modern Language Association of America, 2004 (Brussels, Brancart, 1884), pp. 92-3.

⁹ *Mercure de France* 26, June 1898, p. 826.

¹⁰ Rachilde, *À Mort*, Paris, Monnier, 1886, *Préface*. Con l'espressione "son transport durant," la scrittrice fa riferimento a un lungo periodo di immobilità, provocato da una paralisi isterica agli arti inferiori che seguì un tentativo di seduzione da parte dello scrittore Catulle Mendès, presso il quale Rachilde aveva prestato servizio in qualità di assistente. Torneremo a breve su quest'episodio.

potrebbe aver consentito la stesura e la pubblicazione dell'opera in tempi così brevi da permettere alla scrittrice di lasciarsi guidare a sua volta dall'ispirazione di *À Rebours*. In effetti la storia di des Esseintes presenta, tra le sue gemme, un episodio che avrebbe potuto costituire l'ispirazione per il romanzo di Rachilde. Tra le sue amanti, il protagonista del romanzo di Huysmans vanta una figura femminile molto singolare che consente a des Esseintes di fantasticare su quelle inversioni dei ruoli sessuali che a breve sarebbero state molto care a Rachilde: miss Urania, un'acrobata americana dalle membra muscolose e dalle fattezze androgine, suscita nella mente annoiata dell'effeminato protagonista la velleità di sperimentare un capovolgimento dei ruoli sessuali:

En tête du défilé des maîtresses que la saveur de ce bonbon aidait à dessiner en des traits certains, l'une s'arrêta, montrant des dents longues et blanches, une peau satiné, toute rose, un nez taillé en biseau, des yeux de souris, des cheveux coupés à la chien et blonds.

C'était miss Urania, une Américaine, au corps bien découplé, aux jambes nerveuses, aux muscles d'arcier, aux bras de fonte.

Elle avait été une des acrobates les plus renommées du Cirque.

Des Esseintes l'avait, durant des longues soirées, attentivement suivie; les premières fois, elle lui était apparue telle qu'elle était, c'est à dire solide et belle, mais le désir de l'approcher ne l'étreignit point; elle n'avait rien qui la recommandât à la convoitise d'un blasé, et cependant il retourna au Cirque alléché par il ne savait quoi, poussé par un sentiment difficile à définir.

Peu à peu, en même temps qu'il l'observait, de singulières conceptions naquirent; à mesure qu'il admirait sa souplesse et sa force, il voyait un artificiel changement de sexe se produire en elle; ses singeries gracieuses, ses mièvreries de femelle s'effaçaient de plus en plus, tandis que se développaient, à leur place, les charmes agiles et puissants d'un mâle; en un mot, après avoir tout d'abord été femme, puis, après avoir hésité, après avoir avoisiné l'androgyné, elle semblait se résoudre, se préciser, devenir complètement un homme.

Alors, de même qu'un robuste gaillard s'éprend d'une fille grêle, cette clownesse doit aimer, par tendance, une créature faible, ployée, pareille à moi, sans souffle, se dit des Esseintes, à se regarder, à laisser agir l'esprit de comparaison, il en vint à éprouver, de son côté, l'impression que lui-même se féminisait, et il envia décidément la possession de cette femme, aspirant ainsi qu'une fillette chlorotique, après le grossier hercule dont les bras la peuvent broyer dans une étreinte.

Cet échange de sexe entre miss Urania et lui, l'avait exalté; nous sommes voués l'un à l'autre, assurait-il; à cette subite admiration de la force brutale jusqu'alors exercée, se joignit enfin l'exorbitant attrait de la boue, de la basse prostitution heureuse de payer cher les tendresses malotruées d'un souteneur.¹¹

Curiosamente, il romanzo di Rachilde ricorda molto da vicino la figura di miss Urania, e sembra addirittura costruire la sua intera trama a partire da questo brevissimo episodio del lavoro di Huysmans: in *Monsieur Venus* la scrittrice descrive la vicenda di una donna che abbandona la

¹¹ Joris Karl Huysmans, *À Rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, (1884) 1978, p. 134.

passività considerata tipica del femminile per assumere atteggiamenti tradizionalmente attribuiti al maschile e che di fatto mette in pratica quel rituale di possessione dell'uomo che la fantomatica miss Urania di Huysmans aveva solo evocato nella mente del protagonista:

Elle inventera des caresses, trouvera des nouvelles preuves aux nouveaux transports d'un nouvel amour et Raoule de Vénérande possédera Jacques Silvert. (...)

Une vie étrange commença pour Raoule de Vénérande, à partir de l'instant fatal ou Jacques Silvert, lui cédant sa puissance d'homme amoureux, devint sa chose, une sorte d'être inerte qui se laissait aimer parce qu'il aimait lui-même d'une façon impuissante.¹²

Tra il manifesto francese e il prototipo inglese del decadentismo si situa dunque *Monsieur Vénus*, il romanzo di una scrittrice dallo pseudonimo androgino e dalle trame ambigue e trasgressive, la cui figura semileggendaria ben si armonizza nell'atmosfera di una Parigi *fin de siècle* assetata di scandali e romanzi semipornografici. “Clownesse” delle lettere decadenti, “acrobate” delle relazioni amorose, grazie alla messa in scena di una serie di *performances* il cui potere di trasgressione si protende oltre qualsiasi spettacolo circense e alle sua abilità di giocoliera dei ruoli di genere, Rachilde riuscirà ad arrivare dove la maggior parte delle donne e degli uomini della sua generazione non hanno nemmeno osato immaginare: questa scrittrice non solo riuscì ad insinuarsi e ad ottenere pubblico riconoscimento nel territorio prevalentemente maschile della decadenza francese, ma proprio in questo ambiente maschilista ed autoreferenziale ella osò mettere in azione il potenziale destabilizzante di una femminilità vendicativa e rivoltosa, disposta a smascherare e a far tremare le solide basi su cui i ruoli di genere per secoli erano rimasti fissati.

II Marguerite Eymery *versus* Rachilde

Nel 1875 era stata presentata alla celebre attrice Sarah Bernhardt una sedicente scrittrice isterica di 15 anni in cerca di una raccomandazione letteraria. Marguerite Eymery, di lì a poco conosciuta come Rachilde, memore della concezione performativa dei generi sessuali rappresentata sulla scena dalla grande attrice, farà irruzione sulle scene della Bohème parigina degli anni Ottanta in qualità di unico, paradossale esempio di decadentista donna. A questa molteplice e contraddittoria figura femminile, alla sua trasgressiva modalità di mettere in scena l'artificialità dei ruoli del maschile e del femminile e alla critica che ella muove nei confronti del discorso dominante, è dedicato questo capitolo, che richiama alla sua persona e alle sue espressioni artistiche come controversa ma interessante manifestazione della letteratura femminile nella Francia *fin de siècle*.

¹² Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 94.

II.I Vita

Marguerite Eymery nacque nel 1860 a Le Cros, nei pressi di Château l'Evêque, in Périgord, dall'ufficiale Joseph Eymery e dalla violinista Gabrielle Feytaud. Il padre, che avrebbe di gran lunga preferito un erede di sesso maschile, era il figlio illegittimo di una povera donna e di un proprietario terriero. Quest'uomo aveva fuggito la povertà scalando le vette della carriera militare fino a diventare cavaliere della legione d'onore, per anni spostandosi di guarnigione in guarnigione, riportando molte vittorie e guadagnando numerose medaglie. La famiglia che al suo compimento della maggiore età ne riconobbe la paternità gli conferì il cognome Eymery, appellativo che consentì al giovane uomo di vantare tra i suoi antenati l'eroe leggendario Aymery (o Aimeri) il quale durante il medioevo aveva conquistato la città di Narbona al seguito di Carlomagno. Gabrielle discendeva invece da una famiglia di stampo aristocratico, che esibiva tra i suoi antenati lo scrittore del XVI secolo Brantôme (1540-1614), l'inquisitore domenicano Dom Faytos, dal cui figlio illegittimo era nato il ramo genealogico dei Feytaud. Tra i membri di questa famiglia si distinguevano il canonico onorario Urbain-François Feytaud, il bisnonno di Rachilde, il quale abbandonò gli ordini per diventare un avvocato e Urbain Fayetud, il nonno della scrittrice, editore del *Corrier du Nord* e autore di un trattato sullo spiritismo, *Le Spiritisme devant la conscience*, al quale avevamo brevemente accennato nel capitolo precedente. Da giovane Gabrielle era stata una violinista di talento: ella vinse un premio al conservatorio di Valenciennes e fu presentata alla corte di Napoleone III dal suo maestro di musica: fu in quest'occasione che ella conobbe il suo futuro marito Joseph Eymery. Rachilde la ricorda come una madre gelida e una donna eccentrica, le cui stranezze durante la maturità andarono ad accentuarsi, per a sfociare in una forma di follia allucinatoria con deliri di persecuzione, degenerando irrimediabilmente fino al suo ricovero nella clinica di Charenton, il manicomio parigino celebre per aver ospitato il temibile Marchese de Sade.

Dopo dieci anni al seguito dei vari spostamenti del padre di guarnigione in guarnigione, successivamente alla guerra franco-prussiana, Marguerite tornò nella campagna natia e iniziò a sperimentare il profondo impatto che la cultura imponeva sui sistemi di genere: disprezzata dal suo stesso padre per il solo fatto di essere donna e cresciuta accanto a una figura materna eccentrica e distaccata, la giovane elaborò fin dalla pubertà una serie di strategie di sopravvivenza che, grazie all'aiuto della sua potente immaginazione, le consentirono di eludere molte delle strettoie imposte dal patriarcato e di avvicinarsi a una forma di liberazione raggiunta attraverso l'esercizio della scrittura, fino alla formazione di una sua singolare identità di artista. La giovane era nata con un piccolo difetto fisico che si rivelava in un'andatura leggermente claudicante; la sua salute era

cagionevole e il suo carattere sensibile e inquieto. La piccola Marguerite era spesso ossessionata da incubi, dai quali una madre distaccata e il suo austero padre mai si prestarono a rassicurarla. Spesso in solitudine e abbandonata a se stessa, la giovane godette di una scarsa educazione a cura di un familiare gesuita, il quale avrebbe dovuto prepararla alla vita matrimoniale. Suo padre aveva infatti intenzione di concedere la mano di sua figlia all'ufficiale Jacques de la Hullière, ma ella rifiutò, e di conseguenza fu inviata a trascorrere gli anni successivi in un convento. Le uniche letture a cui ella ebbe occasione di dedicarsi erano quelle disponibili nella biblioteca dei nonni materni: da giovanissima Marguerite lesse Voltaire e De Sade senza ricevere alcuna introduzione o censura, assorbendo senza filtri lo scetticismo e i crudi dettagli di opere che, come vedremo, lasciarono una profonda impronta sulla sua produzione letteraria.

All'età di sedici anni, partecipando a una seduta spiritica in compagnia dei suoi familiari, la giovane Marguerite si dichiarò posseduta da un nobiluomo svedese di nome Rachilde e assunse questa identità per il resto della sua vita, facendo della sua nuova personalità anche il suo *nom de plume*. Questo pseudonimo evocativo di una "authorship" solitamente associata al genere maschile le consentì di pubblicare una serie di testi ritenuti inadatti alla mano di una giovane donna di buona famiglia, e al contempo una personalità trasgressiva e provocatoria andò presto a sostituire le insicurezze e le paure di Marguerite Eymery. Se suo padre si era sempre dimostrato sprezzante nei confronti della scrittura è possibile che invece la madre avesse svolto un ruolo più attivo e consenziente nello sviluppo dell'individualità artistica della figlia, come dimostrano le loro spedizioni a Parigi, durante le quali Gabrielle tentò di introdurre Marguerite nel *milieu* artistico di fine Ottocento. Il battesimo di Rachilde alla fonte dei poeti avverrà per intercessione di un'altra donna, sua cugina Mary de Saverny, la quale presentò la giovanissima scrittrice alla celebre attrice Sarah Bernhardt. Quest'ultima la introdusse nel salotto dello scrittore Arsène Houssaye, che le procurò la sua agognata raccomandazione nel mondo delle lettere, scrivendo, nel 1880, una prefazione per il suo primo romanzo *Mosieur de la nouve'té* (1880).¹³

All'inizio degli anni Ottanta risale il trasferimento della scrittrice a Parigi, dove Rachilde, grazie alla sua abilità di sfruttare al meglio le mode del momento e tramite il suo sapiente uso del *cross-dressing*, si distingue in qualità di unico esponente femminile tra i circoli dell'avanguardia

¹³ Hawthorne cita anche una breve lettera di incoraggiamento che la giovane Marguerite ricevette da Victoire Hugo in risposta all'invio del suo primo racconto "La Création de l'oiseau-mouche." Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship*, pp. 78-9. Maddalena Pennacchia afferma che "[l'] adozione di 'padri letterari' da parte delle scrittrici moderniste è un fenomeno degno di nota nel quale si manifestano le contraddittorietà di una scrittura che oscilla fra un'adesione al modello dominante ed una ricerca alternativa a quel modello." Maddalena Pennacchia, "Riflessi Wildiani in *The Garden Party* di Katherine Mansfield," in Agostino Lombardo (ed.), *Gioco di Specchi. Saggi sull'uso letterario dell'immagine dello specchio*, Roma, Bulzoni Editore, 1999, p. 470. Cfr. anche R. Parkin-Gounleas, *Fiction of the Female Self: Charlotte Brönte, Olive Schreiner, Katherine Mansfield*, London, Macmillan, 1991, p. 7 e L.M. Crisafulli Jones e Vita Fortunati, *Ritratto dell'artista come donna. Saggi sull'avanguardia del Novecento*, Urbino, Edizioni Quattro Venti, 1988, p. 13.

letteraria della “decadenza.” Idealmente unificati sotto questo nome dalle evocazioni baudelaireiane, i gruppi di artisti ribelli nei confronti della tradizione e memori dei loro predecessori romantici si riunivano in *club* dalle eccentriche denominazioni come «Le Chat Noir» o «Les Hydropathes», all'interno dei quali essi si dedicavano all'esplorazione di realtà alternative attraverso l'alterazione degli stati di coscienza, la sperimentazione linguistica e la trasgressione erotica. Qui, direbbe Maddalena Pennacchia, “[l]a sua identità ormai non si definisce più in base alle relazioni familiari, ma si trasforma in una identità 'teatrale', che si dà nel tempo della *performance*.”¹⁴

Nel 1884 *Monsieur Vénus* segna il “succès de scandale” di una scrittrice che si dimostra costantemente impegnata in un doppio gioco tra arte e vita in cui l'una appare alla sua *audience* il diretto proseguimento dell'altra. Rachilde perviene a questo risultato tipicamente *fin de siècle* attraverso la costruzione di un'identità pubblica che la dipinge come l'autrice di opere scandalose dedite all'esplorazione di pratiche erotiche ai limiti della perversione e all'interrogazione di nuove possibili relazioni tra i sessi al di là delle imposizioni assegnate alla nascita, fornendo al lettore un'espressione del desiderio e dell'erotismo femminile senza precedenti, e al contempo alimentando una reputazione privata di vergine astemia.

In una Parigi dominata da occultismo, ipnotismo e spiritualismo, Rachilde frequenta il poeta libertino Catulle Mendès, che in parte aveva ispirato il *Monsieur Vénus*, intesse un'ambigua relazione sentimentale con lo scrittore e politico Maurice Barrès, autore della prefazione alla seconda edizione del suo capolavoro, si lega al poeta Léo D'Orfer, seduce ed abbandona la misteriosa scrittrice Giselle d'Éstoc, alla figura della quale è ispirato *Madame Adonis*, e infine si lascia corteggiare dall'editore Alfred Vallette. Quest'ultimo era un uomo dall'aspetto serio che la scrittrice immediatamente distinse dalla folla di artisti *bohémien* che ella era solita frequentare in questi anni: la scrittrice lo sposerà nel 1889, rinunciando alle emozioni degli sperimentatori dell'avanguardia in cambio delle comodità della vita borghese.

L'anno del suo matrimonio vide anche la nascita dell'unica figlia della scrittrice, Gabrielle Vallette: l'unione coniugale tra Rachilde e Vallette avviene quando ella si trovava già a gravidanza inoltrata e non sono riscontrabili indizi sulla reale paternità del marito, nonostante costui non avesse esitato a riconoscere la figlia come legittima. Il matrimonio e la maternità non impedirono a Marguerite di continuare a interpretare il suo ruolo di scrittrice, anzi nel 1890 i coniugi Vallette inaugurano la loro rivista, il *Mercure de France*. In questi anni i *mardis* di Rachilde ospitavano influenti figure dell'avanguardia artistica e letteraria del suo tempo, a partire dal poeta “maledetto” Paul Verlaine, allo scandaloso scrittore Jean Lorrain, al poeta, scrittore e giornalista Remy de

¹⁴ Maddalena Pennacchia, *Il mito di Corinne. Viaggio in Italia e genio femminile in Anna Jameson, Margaret Fuller e George Eliot*, Roma, Carocci, 2001, pp. 22-23.

Gourmont fino all'illustratore decadente Aubrey Beardsley, e questi incontri si susseguono regolarmente fino al 1930, con l'eccezione del periodo della prima guerra mondiale, durante il quale i coniugi decidono di rifugiarsi in campagna.

L'influenza della scrittrice inizia a scemare nel secolo successivo con l'avvento del Surrealismo, contro il quale ella si scaglia in nome di sentimenti patriottici che la vedono porsi in netta opposizione rispetto al fondatore del movimento, il tedesco Max Ernst. Rachilde celebra la sua nuova entrata nel campo della letteratura dopo la prima guerra mondiale con lo sviluppo del modernismo e con l'emergenza di una nuova generazione di artisti: considerata un esponente della "Left Bank" del movimento, la scrittrice entra in contatto con le nuove avanguardie letterarie attraverso la figura della poetessa Natalie Barney che la introduce alle scrittrici anglofone Djuna Barnes, Gertrude Stein e alla celebre autrice modernista francese Colette. Col passare degli anni le vedute di Rachilde si fanno progressivamente più conservatrici, in particolare con il *pamphlet Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928) e le collaborazioni con il futurista F.T. Marinetti. In questo cupo periodo, le tendenze reazionarie della scrittrice sono mitigate unicamente dalla sua costante apertura nei confronti dell'espressione dell'omosessualità, realizzata sia attraverso la scrittura che tramite il supporto di un gruppo di artisti omosessuali emergenti.

Dopo la morte di Vallette, avvenuta nel 1935, la scrittrice si ritira quasi definitivamente dalla vita pubblica e dall'azione. Durante la seconda guerra mondiale i nazisti mettono all'indice i suoi romanzi sospettando che lo pseudonimo "Rachilde" celasse origini ebraiche, e provocando un brusco crollo delle vendite delle sue opere. Negli ultimi anni della sua vita la scrittrice si ripiega sulle sue memorie pubblicando *Face à la peur* (1942) e *Quand j'étais jeune* (1947) e chiudendosi nel silenzio per i sei anni che la separano dalla morte. Nel 1953 la scrittrice lasciò la vita a Parigi all'età di novantatré anni; ella fu sepolta nel cimitero di Bagneux, e per cinquant'anni un cupo silenzio calò sulla sua figura, fino a quando, al volgere del nuovo secolo, la letteratura femminista e gli studi di genere non riscoprirono la sua persona.

II.II Opere

Rachilde è autrice di numerosi racconti, di una cinquantina di romanzi e di un paio di *memoir*, che videro le stampe tra il 1880 e la fine degli anni Quaranta del secolo successivo. Alla sua opera più celebre, *Monsieur Vénus*, è dedicata la maggior parte di questo capitolo, ma allo scopo di fornire una idea generale della produzione di questa prolifica scrittrice, in questo paragrafo seguiranno le sinossi dei più significativi dei suoi lavori, riservando particolare attenzione per la produzione rachildiana degli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo. Alcuni critici, tra i quali

ricordiamo la sua biografia Claude Dauphiné, hanno visto delinearci in tale ventennio un'evoluzione nella poetica della scrittrice, che sembra tessere una sorta di *fil rouge* tra *Monsieur Vénus*, e i romanzi successivi, per costituire una “escalade dans l'audace et la provocation qui pourrait trouver son point culminant dans un livre plus tardif, *Madame Adonis*.”¹⁵ La voce della scrittrice si fa ancora più audace al volgere del nuovo secolo quando, con *La Jongleuse*, ella abbandonerà anche le sperimentazioni saffiche per concedersi il lusso di esplorare una forma di sessualità che simuove al di là di qualsiasi tipo di unione genitale, lanciandosi in una celebrazione dell'autoerotismo e del diritto della donna di amare se stessa oltre le strutture sociali responsabili di un passato di oppressione, contro le quali la sua eroina, alla fine del testo, si erge a martire vittoriosa.

Monsieur Venus, pubblicato nel 1884, narra la vicenda dell'androgina e aristocratica Raoule de Vénérande che, invaghita di un giovane dall'aspetto efebico appartenente alla classe lavoratrice, lo coinvolge in un perverso rituale erotico in cui ella concepisce una misteriosa “dépravation nouvelle,”¹⁶ “une passion contre nature,”¹⁷ in cui i ruoli dei due amanti sono capovolti e portati all'exasperazione in una cupa spirale che inevitabilmente conduce alla distruzione dell'altro e alla costruzione di una forma di eros autoreferenziale e sublimata, in cui il luogo della passione si sposta dalla fisicità al mondo dell'intelletto, dell'immaginazione e della creatività artistica.

Al 1885 risale *Nono*, un romanzo giallo scritto durante i primi anni della frequentazione tra la scrittrice e il suo futuro marito Alfred de Vallette, che riflette il dilemma di Rachilde tra la libertà individuale e i rischi della vita di una scrittrice single e le garanzie, ma anche le costrizioni che il contratto matrimoniale comporta per un'artista e tra il fascino della *bohème* parigina e la tranquillità della condizione borghese. La protagonista Renée, figlia di un vecchio generale, interrompe la sua relazione con il *bohémien* Victorien Bartheleme, ma di fronte al suo rifiuto di restituirle le sue lettere, ella lo schiaccia sotto una grande roccia difendendo fino all'assassinio il proprio diritto sui propri scritti. Renée si sente successivamente attratta dal misterioso scrittore Bruno, detto Nono, il quale, pur non rivelando attitudini di particolare spessore nella scrittura, si rivela una figura dai tratti borghesi, in grado di assicurare alla protagonista una certa tranquillità. Ma i sentimenti di Renée sono altalenanti, e la Bohème continua ad esercitare su di lei un fascino irresistibile: mentre il senso di colpa per l'omicidio commesso la induce a sospettare che Nono sia stato testimone dell'accaduto, la giovane si accorge di essere nuovamente alla ricerca di una figura simile all'uomo che ha ucciso, e la sua attenzione si posa su un affascinante duca, con il quale ella si unisce in matrimonio, nonostante Nono contraccambiasse il suo amore. Nel frattempo le indagini sulla morte di Victorien individuano proprio nella figura di Bruno il maggior sospettato e lo conducono in

¹⁵ Claude Dauphiné, Introduzione a *La Jongleuse*, in Rachilde, *La Jongleuse*, Paris, Des Femmes, (1900) 1982, p. 10.

¹⁶ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 73.

¹⁷ *Ibidem*, p. 71.

prigione: Renée si decide allora a confessare la propria responsabilità del delitto, ma il suo innamorato riesce, in nome del suo amore per lei, a farsi giustiziare e a salvarle la vita. Ma la giovane donna, rapita dalla disperazione e dal senso di colpa, trova infine il modo di unirsi al suo Nonno nel mondo dell'amore grazie a una violenta crisi di follia che fatalmente le toglie la vita. Esempio chiarissimo delle sue strutture inconciliabili ed evocativo dei “paralizing conflicts that Rachilde perceived between filial duty and self-expression,”¹⁸ questo romanzo poliziesco segna l'ambiguo momento di passaggio tra la rischiosa libertà della vita di un'artista nubile e le comodità delle convenzioni di una donna sposata a un uomo borghese.

À Mort, del 1886, è un romanzo cerebrale di tipo autobiografico dalle tinte decadenti, incentrato intorno a un triangolo amoroso e preceduto da un prologo in cui *fiction* e autobiografia si mescolano in una fusione che molto piacque ai lettori *fin de siècle*.¹⁹ L'eroina Berthe è sposata con il ricco banchiere Jean Soirès ma si innamora perdutamente dell'affascinante conte Maxime de Bryon, un letterato aristocratico che ricorda la figura byroniana di Maurice Barrès, con il quale Rachilde aveva intessuto una relazione prima del matrimonio con Vallette. Costretti da Jean a non rivedersi mai più, Berthe e Maxime si lanciano in una relazione clandestina dai toni platonici in cui essi si incontrano evitando effettivamente di vedersi, alimentando così una passione interamente cerebrale in cui l'intesa intellettuale che lega i due amanti si scontra amaramente con la relazione fisica che l'eroina è costretta a perpetrare col marito. Umiliata dagli abusi di quest'uomo, Berthe tenta il suicidio gettandosi nella Senna, ma viene tratta in salvo da un conoscente di Maxime che le consente di trascorrere la convalescenza a casa del suo amato conte mentre i suoi familiari la credono morta. Eppure questo momento idilliaco inizia a incresparsi nell'istante in cui la protagonista scopre di essere incinta e, chiamata dal senso del dovere, torna a casa dal marito per assumersi i suoi doveri di donna sposata e di madre. Quest'ultimo, certo di essere stato tradito, si abbatte su Berthe in preda a un moto di gelosia togliendo la vita alla moglie e al bambino che ella portava in grembo. *À Mort* è il romanzo di una donna “torn between legitimate duty (marriage) and illegitimate attraction (to literature),”²⁰ come ben evidenziano le figure di Jean, il marito borghese, e Maxime, l'eroe romantico byroniano, personaggi solo velatamente evocativi rispettivamente del pacato e convenzionale Alfred Vallette e dell'affascinante e *bohémien* Maurice Barrès.

La Marquise de Sade, pubblicato nel 1887, è un apparente tributo al Divin Marchese che costituisce a ben vedere un capovolgimento della poetica sadiana della sopraffazione della donna. Il romanzo narra la vicenda della giovane Marie Barbe, traumatizzata dopo aver assistito allo sgozzamento di alcuni animali il cui sangue avrebbe dovuto curare la sua anemica madre,

¹⁸ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 126.

¹⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 130-31.

²⁰ *Ibidem*, p. 130.

costantemente messa in secondo piano rispetto al suo fratellino e disprezzata dalla sua famiglia in quanto figlia femmina. Prematuramente orfana, Marie è affidata alle cure del molesto zio Célestin Barbe, sotto la tutela del quale, ella mette in atto una sanguinaria vendetta contro le figure che avevano attentato alla sua felicità. In quest'opera, secondo Hawthorne, “Rachilde explores the fate of the child who is unmothered, who, like Victor Frankenstein's monster, turns to antisocial behaviour out of rage and frustration at not being provided for.”²¹ Abbandonata dalla defunta Madame Barbe, ferita dall'atteggiamento dispotico di Célestin e dagli abusi di quest'uomo, la giovane donna ossessionata dalla drammatica visione della sua infanzia da una parte si trasforma in una vampiressa e dall'altra impara a padroneggiare le fiale che suo zio custodisce gelosamente nel suo laboratorio, assumendo i poteri malefici di una maga incontrollabile e vendicativa. La sua ira si abbatte dapprima sul suo fratellino, che ella osserva soffocare sotto il peso della nutrice ubriaca, poi, dopo il matrimonio con il Barone Louis de Caumont, ella tortura il suo giovane amante Paul, che si rivela essere il figlio del Barone, il quale muore in preda a un attacco di satiriasi in seguito a un avvelenamento da afrodisiaci somministratigli dalla nipote; infine la protagonista rimane immobile anche mentre osserva lo zio perdere la vita durante un'esplosione del suo laboratorio. “[F]igure of women's exclusion from society,” la sanguinaria Marquise de Sade, scrive Maryline Lukacher, “turns to violence in order to revenge herself against her family, her lovers, and finally against the social order that has poisoned every meaningful experience for her.”²²

Madame Adonis, del 1888, è il romanzo gemello di *Monsieur Vénus*: se il titolo ripropone una forma di inversione speculare rispetto al romanzo del 1884, il contenuto si sofferma su una nuova coppia di figure androgine, i cui attributi sessuali si rivelano talmente ambigui da rivelarsi infine l'inquietante segreto di un unico personaggio femminile. Nella tenuta provinciale di Tours si incontrano due coppie: i coniugi Louis e Louise Bartau e i fratelli Marcel Carini e Marcelle Desambres, i quali rimangono coinvolti in una turbinosa passione che riorganizza le loro unioni in uno scambio di coppie, ma che poi, a ben vedere, si rivela incentrata intorno a un triangolo amoroso in cui entrambi i coniugi Bartau si scoprono gli amanti della stessa persona, Marcelle: vestita in panni femminili, ella si lasciava sedurre da Louis, mentre sotto abiti maschili seduceva sua moglie Louise, fino al momento in cui la donna è colta in flagrante da suo marito Louis, il quale, di fronte all'ambiguità sessuale della loro amante, risolve la struttura inconciliabile della bisessualità di Marcelle togliendole la vita. Il romanzo è preceduto da un prologo che descrive una scrittrice insultata da un editore non appena ella gli volge le spalle: la lettura di Hawthorne mette in relazione la figura dell'artista con la figura dell'androgino e del travestito i quali, attraverso l'uso di un

²¹ *Ibidem*, p. 189.

²² Maryline Lukacher, *Maternal Fictions: Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille*, Durham and London, Duke University Press, 1994, p. 127.

abbigliamento maschile, consentono a una figura femminile in *cross-dressing* di arrivare dove una semplice donna può solo sognare: “[t]he anecdote is presented in order to explain to the public why Rachilde has adopted a masculine authorial persona (...) she explains her deviance as the logical consequence of an illogical world.”²³

Minette, pubblicato nel 1889 ma risalente almeno al 1886,²⁴ è la storia di Hermine de Messiangé, una giovane casta e dall'aspetto angelico, e del suo doppio, “Minette,” che rappresenta il lato bestiale e passionale della sua personalità. Figlia di un curato che aveva indugiato in una relazione adultera con sua madre, la baronessa de Messiangé, come la scrittrice, appare votata a un destino di licanthropia, per cui ella è costantemente ossessionata dai lupi, i quali sembrano assediare per l'intero corso della vicenda. Inoltre ella pare vincolata a ripetere le stesse attività illecite che erano state alle origini della sua nascita: alla morte della madre, ella è affidata al cugino sposato Laurent Bruon, un uomo da cui una parte della giovane è incontrollabilmente attratta, ma al quale, a causa della sua onestà, ella si rifiuta di cedere. Il romanzo indugia sui pericoli e sulle tentazioni che questa giovane donna si trova a combattere fino a che, ottenuta la benedizione della moglie di Laurent, in procinto di cedere al desiderio erotico, Minette fugge nella neve andando incontro a una morte per assideramento. Il suo corpo sarà trovato da una contadina che intonava un canto popolare facente da monito contro il pericolo dei lupi. Molto interessante si rivela la lettura di questa ossessione da parte dell'ultima biografia di Rachilde: in questo romanzo, spiega Hawthorne, nonostante la serie di allarmi innescati dalla narrazione, “the real story is the one that the narrative tells only reluctantly, the banal one of a girl who dies of fright of cold,” proprio così come “the critic who reads Rachilde's life as that of an exceptional woman will miss the ways in which, when it comes right down to it, that life is, in fact, quite ordinary.”²⁵ Come le paure di Minette, che infine si rivelano infondate, Hawthorne afferma che anche l'aura di inquietudine associata alla figura semileggendaria di Rachilde non era in fondo che un affascinante equivoco, una sgargiante copertura volta a gettare un velo di illusione su una vita prevalentemente ordinaria. Anche la temibile Rachilde, come la sua Minette, in realtà, non era che una giovane donna normale, la cui vita borghese e prevedibile era stata animata da un groviglio di incubi e fantasie.²⁶

La Sanglante ironie, del 1891, è la storia retrospettiva del giovane Sylvain de Sauterac il quale, in prigione per omicidio, ricorda, prima dell'esecuzione, il lungo periodo di melanconia seguito alla scoperta che la donna che lo aveva cresciuto non era la sua vera madre. La sua memoria lo ritrae in procinto di togliersi la vita, quando, alla vista della propria immagine nel fiume che

²³ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 76.

²⁴ Hawthorne ricorda che la scrittrice cercava un contratto per la pubblicazione del romanzo nel 1886; cfr. Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship*, p. 24.

²⁵ *Ibidem*, p. 27.

²⁶ Cfr. *ibidem*.

avrebbe dovuto dargli la morte, Sylvain percepisce nella sua figura stravolta l'aspetto di un fantasma. Questa visione celebra la sua chiamata al mondo della scrittura e del sogno, ma essa conduce anche il protagonista alla presa di coscienza della propria follia omicida, che lo porterà alla realizzazione di una serie di assassinii e vedrà il culmine nella sua stessa morte.

Nel 1893 esce *L'Animale*, la storia di Laure Lordès, una giovane donna dalla doppia personalità, fidanzata con il noioso borghese Henri d'Alban. Dopo aver tentato, senza successo, di sedurre un sacerdote che invece la ingabbia in una diagnosi di isteria, la protagonista si rifugia in una metamorfosi animale, in cui ella assume parvenze e atteggiamenti felini fino alla totale alienazione dalla vita che la società del suo tempo assegnava alle donne. Il romanzo è, secondo Michael Finn, “both an angry novel about flawed relationships and a story of the mental struggle between rationality and not precisely madness, but rather the terrible attraction of trances and dream states.”²⁷

La Princesse des ténèbres, del 1896, è un altro romanzo cerebrale che costituisce “the seminal, anguished interrogation about the limits of rationality and mental normalcy, and at the same time a complex staging of the workings of dual personality,” e rappresenta al contempo “the major confrontation in [Rachilde's] works with the idea of the supernatural.”²⁸ L'opera, incentrata sui dilemmi della vita matrimoniale di una donna dalla sensibilità acuta e dalla tendenza alla nevrosi, narra la vicenda dell'eroina Madeleine, che accetta il vincolo di un matrimonio borghese con il medico Edmond Sellier pur sentendosi attratta dall'affascinante e spaventoso Hunter. Nonostante egli avesse inizialmente accolto il desiderio della moglie di non avere figli, successivamente Edmond abusa di lei dando inizio a una gravidanza che per la protagonista sarà alimentata da un crescente senso di rancore nei confronti del marito. Non solo l'attesa indesiderata dà luogo a un aborto, ma la vendicativa Madeleine sfoga la sua rabbia consegnando il feto al cane di Hunter in un gesto caro al decadentismo che ricorda i rituali di stregoneria e le sconosciute azioni delle possedute del Medioevo. Ma nel frattempo, Madeleine inizia ad avvertire intorno a sé una serie di presenze soprannaturali e si sente perseguitata da uno spettro dalle parvenze femminili e dall'aspetto diabolico, invitando i familiari a interessarsi intorno a lei diagnosi di malattia mentale e di isteria. Questi disturbi si tingono di allusioni sessuali quando l'eroina incontra l'elusivo e fantomatico Hunter, in presenza del quale lo stato allucinatorio di Madeleine si fa ancora più acuto, trascinando il lettore in una dimensione liminare in cui i confini tra il sonno e la veglia si fanno labili e dove è possibile mettere in dubbio la veridicità degli eventi a cui sembra assistere una protagonista che pare aver concentrato sul mondo dell'immaginazione la sua fuga da una realtà

²⁷ Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits, and Pornography*, p. 141.

²⁸ *Ibidem*, p. 145.

opprimente e infelice. “The crucial transformation that the novel effects is to allow the supernatural to become the erotic,”²⁹ afferma Finn, alludendo ai toni distintamente cerebrali che la relazione tra Madeleine e Hunter assume nel romanzo: rispetto al contatto fisico che la protagonista è costretta a subire da parte del marito, il rapporto con Hunter si rivela tanto casto quanto animato da un fortissimo desiderio erotico, alimentando una forma di desiderio destinato a non spegnersi ma piuttosto a crescere costantemente a causa del mancato appagamento fisico. Come in *Monsieur Vénus* e in molti altri romanzi rachildiani, la sede del desiderio è deviata nel cervello, la sede dell'immaginazione, della fantasia, del sogno e della creatività. La scissione che si protrae nella sua mente, trascina la protagonista in un universo oscuro, in cui il contatto col mondo reale tende gradualmente a svanire, consegnandola ad una dimensione illusoria ed autoreferenziale in cui la vita coniugale tende gradualmente a eclissarsi. Come in “The Yellow Wallpaper” di Charlotte Perkins Gilman, la libertà dell'eroina dalle strettoie del patriarcato è guadagnata al prezzo della sua stessa salute mentale.

L'Heure sexuelle, del 1898, è un romanzo del delirio, dell'eros e delle unioni impossibili, in cui “the staging of delirium is placed squarely in the space between sexuality and creativity.”³⁰ Vittima di un abuso sessuale esercitato da parte della zia, trauma che lo induce a sognare una forma di amore puro e slegato dall'idea di qualsiasi contatto fisico, il giovane Louis Rogès tenta il progetto impossibile di convivere con una prostituta senza prestarsi a consumare rapporti sessuali. Il protagonista non riesce a non associare l'eros al senso di colpa e si rifiuta di slegarsi dai traumi di un passato che legano il suo presente a una dimensione ossessiva di voyeurismo in cui il suo desiderio, costantemente inappagato, lo tormenta e lo gratifica allo stesso tempo in una dimensione tutta cerebrale che inevitabilmente comporta il fallimento della sua storia d'amore.

Il 1898 è anche l'anno de *La Tour d'amour*, un romanzo dai toni autobiografici ambientato nella scena di un faro, all'interno del quale il giovane Jean Malex è chiamato a svolgere un apprendistato in vista della sostituzione del vecchio guardiano Mathurin Barnabas. L'opera descrive “a process of integration into a pseudofamily that suggests simultaneously the personal issues faced by Rachilde in her biological family of origin and also the larger problems of a woman writer seeking adoption into a patriarchal family as an author with authority.”³¹ Per dirla con le parole che Maria Del Sapio Garbero ha utilizzato a proposito di Virginia Woolf, questo romanzo potrebbe essere letto come le memorie di una lotta intrapresa dalla scrittrice nei confronti della propria tradizione letteraria, come “quel corpo a corpo che (...) ogni grande scrittore deve aver

²⁹ *Ibidem*, p. 149.

³⁰ *Ibidem*, p. 144.

³¹ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 191.

preliminarmente ingaggiato con i propri precursori e vinto.”³² L'immagine fallica del faro e la totale assenza di figure femminili avvolgono il protagonista in un'atmosfera maschile autoreferenziale ed entropica, che sembra evocare la dimensione maschile della decadenza, presso la quale la scrittrice era andata in cerca di riconoscimento letterario. Ma dalle onde che si abbattono incontrollabili sulle mura del faro emergono una serie di visioni femminili che ossessionano il giovane apprendista e distolgono la sua mente dall'obiettivo sul quale lo indirizzava Mathurin. Lungi dalla possibilità di tenere sotto controllo la femminilità esuberante che si erge dalle acque marine, Jean tenta di prendere moglie, ma il tentativo fallisce a causa del rifiuto della giovane da lui amata. Un giorno l'apprendista trova nel faro la testa mozzata di una donna, che Mathurin custodisce gelosamente sotto vetro nella convinzione che solo il femminile ridotto a oggetto privo di vita è degno del suo avido amore. Lo sgomento del giovane aumenta vertiginosamente quando, con immenso stupore, sulla superficie di quest'ampolla, egli vede riflesso un volto di donna invece del proprio. Sconvolto da questa visione, Jean si reca in un bar e, al grido “[j]’ai tué la mer,”³³ egli uccide una prostituta che incautamente lo aveva avvicinato. Alla morte di Mathurin, il giovane prende sulle sue spalle la direzione del faro, ma egli si accorge che il suo predecessore, accecato dal suo atteggiamento autoreferenziale, era regredito al di qua dell'ordine simbolico, andando incontro all'afasia e all'analfabetismo. In un disperato tentativo di recuperare la cultura che nel regime autoreferenziale del faro egli rischiava di dimenticare, Jean decide di prendere nota della sua storia di reclusione, di silenziamento e di abusi, e le sue pagine costituiscono il libro di Rachilde. Hawthorne vede nella figura del protagonista un doppio della scrittrice, la quale “rejects the disappointing feminine and forges an adoptive identification with the phallic in an attempt to speak against her culturally prescribed silence.”³⁴

La Jongleuse, del 1900, narra la vicenda della misteriosa vedova creola Éliante Dolanger e della sua ambigua relazione con Léon Reille, uno studente di medicina di una decina anni più giovane di lei. Il romanzo è incentrato intorno alle *performances* autoerotiche della protagonista, la quale, lasciandosi guidare da atteggiamenti che spaziano dal teatro al porno fino al circo, porta all'esasperazione il confuso Léon fino al finale parossistico in cui la donna, avendo gettato al vento una coppia di preziosi coltelli, si lancia in una forma mistica ed estetica di autodecapitazione. Questo finale apparentemente paradossale consente all'eroina di rivendicare “une liberté amoureuse totale qui va à l'encontre des tabous et lois de l'époque,”³⁵ scagliandosi in particolare contro “le

³² Maria Del Sapio Garbero, “La tomba dell'antenato: il corpo a corpo con la tradizione in *Night and Day*,” in Oriana Palusci, a cura di, *La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1999, p. 100.

³³ Rachilde, *La Tour d'amour*, Paris, Mercure de France, 1890, p. 237.

³⁴ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 195.

³⁵ Dauphiné, Introduzione a *La Jongleuse*, in Rachilde, *La Jongleuse*, p. 18.

mythe du plaisir sexuel toujours tributaire de la seule volonté de l'homme,³⁶ piacere che in questo romanzo viene non solo negato al maschile per essere interamente vissuto dal femminile, ma soprattutto scardinato dall'atto sessuale fisico che è qui sostituito da una forma casta di autoerotismo cerebrale, che appartiene al reame dell'intelletto, del sogno e della fantasia, di cui la donna costituisce il principale fruitore e rappresentante. Il corpo della Jongleuse, direbbe Pennacchia, “sembra offrirsi allo sguardo maschile, che, lungi da una contemplazione disinteressata, investe l'oggetto di un desiderio erotico. Eppure non è per sedurre [Léon] che [Éliante] si lancia nella danza, ma per sottrarsi al suo dominio attraverso l'abbandono dionisiaco alla propria creatività.”³⁷

II. III Rachilde e i discorsi dominanti della Parigi *fin de siècle*

Una delle ragioni per cui è interessante riflettere sulla figura storico-artistica di Rachilde è che nella sua opera confluisce una fitta molteplicità dei discorsi dominanti diffusi nella *fin de siècle*: la ricerca medica sulla degenerazione, sull'isteria e sull'ipnosi, la reazione dei mesmeristi e degli spiritisti di fronte alle innovazioni tecnologiche e alla recente scoperta dell'inconscio paiono aver sortito un duplice effetto sul lavoro di questa scrittrice. A questo proposito ci torna nuovamente utile la nozione di "discorso dominante" e "discorso inverso" elaborata da Foucault: come abbiamo avuto occasione di osservare nel capitolo precedente, di fronte alla realtà culturale di ogni discorso dominante, presto emerge parallelamente anche un discorso altro, detto discorso inverso, il quale, attraverso il vocabolario e il linguaggio del discorso preesistente, ne elabora una versione inversa, adoperata da coloro che dal linguaggio dominante si sentono schiacciati. Si tratta però, in molti casi, più di una inversione che di un vero e proprio superamento o di una sconfitta dell'altro, in quanto l'appropriazione della lingua del più forte determina automaticamente che colui che si ribella risulti contemporaneamente liberato e schiacciato dal vocabolario restrittivo di cui si serve. La scrittura di Rachilde rimane quindi una scrittura duplice, contraddittoria, in cui le eroine tentano di ergersi contro un contesto culturale che costantemente le limita e affievolisce il loro potenziale distruttivo e rivoluzionario.³⁸ Ciononostante, avremo spesso occasione di vedere come la scrittrice riuscirà anche a muoversi al di là della semplice inversione del discorso dominante, per proiettarsi, attraverso una complessa poetica, in una dimensione fluida ed instabile, in cui i capovolgimenti messi in atto dalle sue trame non precludono una costante mobilità e contribuiscono anzi alla continua destabilizzazione delle fissità su cui i meccanismi della cultura patriarcale sono incentrati.

Nella produzione di Rachilde i discorsi dominanti della cultura della Francia *fin de siècle*

³⁶ *Ibidem*, p. 19.

³⁷ Pennacchia, *Il mito di Corinne*, pp. 26-27.

³⁸ Foucault, *Histoire de la sexualité*.

convergono nello specchio concavo di una scrittura che esaspera i tratti di una cultura orientata tanto al controllo delle strutture sociali preesistenti quanto ad una spettacolarità in grado di denunciarne le devianze e le trasgressioni. Alla diagnosi forzata che la medicina associava alla femminilità, Rachilde risponde con l'autodiagnosi, parodica e straniante nella sua nauseante ripetizione; al dualismo maschile-femminile e alla separazione irreversibile dei loro attributi, ella replica con l'inversione delle polarità, procedimento si configura tanto intransigente quanto artificiale e provocatorio. Alla donna come oggetto di un teatro di sguardi la scrittrice sovrappone la figura di un'accanita esibizionista dall'occhio penetrante e omicida, pronta a ingoiare con l'avidità della sua vista l'immagine di un maschile avvenente e oggettivo. Se la letteratura maschile personifica la femminilità deviante dalla norma patriarcale in *femmes fatale*, Medusa, isterica, strega, posseduta, ecco sfilare nei romanzi di Rachilde le ninfomani, le erotomani, le mantidi religiose, le pazze che animavano la scena della produzione dei medici e dei letterati conservatori. Nella sua letteratura decadente, il mostro inavvicinabile, schiacciato e ammutolito, prende voce e si autodefinisce come tale. Perturbanti, controverse, queste inquietanti figure femminili si aggirano maestosamente nella produzione rachildiana con una fare che va tra il parodico e il tragico, suscitando ammirazione mista ad imbarazzo tra i decadenti e terrore e giudizio di oscenità tra i conservatori. E attraverso la violenta riproposizione degli schemi della cultura patriarcale, queste figure diaboliche si lanciano in una rivisitazione delle modalità con cui modelli comportamentali vengono imposti sulla persona, impegnandosi in un'aspra critica volta all'implosione e all'esplosione di quelle stesse strutture che queste femminilità ambigue solo apparentemente ostentano di riproporre.

II.III.I Rachilde e il discorso culturale sull'isteria tra degenerazione e fuga

Avviciniamoci ora ai vari discorsi dominanti che la scrittrice affronta nella sua opera, a partire da quello che in maniera più teatrale ha dominato le ricerche mediche della Parigi *fin de siècle*: gli studi sull'isteria, disturbo al quale, secondo la cultura di fine Ottocento, la scrittrice sembrava destinata fin dalla nascita. Rachilde era figlia di una donna piuttosto eccentrica, la cui salute mentale vide un tracollo verso la fine degli anni Ottanta, la quale trascorse l'ultimo periodo della sua vita in preda a violenti deliri di persecuzione e a gravi stati allucinatori fino a che per due anni ella non fu internata nell'ospedale psichiatrico di Charenton, il manicomio che vide spegnersi la vita del Marchese de Sade. Nel dicembre del 1901, quando Gabrielle Eymery fu ricoverata in questa clinica, il direttore, il dottor Antoine Ritti annotò i suoi sintomi definendoli: "Délire de persécution. Hallucinations de l'ouïe. Troubles de la sensibilité générale. Idées de grandeur." Nel

marzo dell'anno successivo egli riporta: "Dissimule son délire. Nie ses hallucinations," e nel mese di giugno scrive "Re-parle de ses communications occultes avec de grands personnages," per dimetterla rassegnato a settembre con la diagnosi "Non guérie."³⁹ La violinista di talento che era stata presentata alla corte di Napoleone III, vincitrice un premio presso il conservatorio di Valenciennes, dopo anni di silenzio e di ripiegamento su se stessa aveva dato sfogo ai propri deliri cimentandosi in una forma molto originale di scrittura: Pierre Pommarède cita una serie di registri della polizia contenenti, sia a livello regionale che nazionale, una serie di "lettres extravagantes à des personnalités en vue dont [Gabrielle] se sent conseillée dans des 'hallucinations auditives'."⁴⁰ Ma era ormai troppo tardi perché la scrittura potesse venirle in aiuto.

II.III.I.I La maledizione dell'isteria

Secondo gli studi medici sull'ereditarietà di stampo darwiniano, Marguerite era destinata a rivivere i disturbi mentali della madre senza alcuna possibilità di scampo. Per di più, come abbiamo visto, Rachilde era nata con un piccolo difetto fisico per cui fin da bambina i suoi genitori si accorsero che ella aveva una gamba più lunga dell'altra. Questo dislivello del bacino comportava per la giovane un'andatura leggermente claudicante e, secondo la sua famiglia, tale disturbo le avrebbe impedito di condurre una vita normale e di trovare un marito. Inoltre, secondo gli studi sulla fisiognomica in voga durante la seconda metà dell'Ottocento, presi in considerazione nel capitolo precedente, ogni imperfezione fisica costituiva per lo studioso di medicina, psichiatria o criminologia, le cosiddette "stigmata of degeneration," vale a dire una serie di inequivocabili segni in grado di rivelare il grado di follia o di criminalità di chi ne fosse dotato. Jean-Martin Charcot, il direttore della clinica parigina La Sapêtrière, aveva dedicato alcuni studi a "le pied bot hystérique,"⁴¹ sospettando una connessione tra la zoppia e l'isteria, evocata dal fatto che le contrazioni nervose di questo disturbo mentale ricordassero i sintomi della zoppaggine. Degno esemplare e oggetto degli studi pseudoscientifici sulla degenerazione, Rachilde sembrava incarnare i segni più evidenti del declino della razza: come nelle fotografie pubblicate dei libri di Lombroso o di Charcot, sul corpo della scrittrice sembrava già delineato, già scritto, un destino di malattia mentale e di emarginazione sociale.

L'infanzia della scrittrice fu dunque dominata da tristi presagi e da un senso generale di malattia e predestinazione alla follia: "Je n'ai jamais rien trouvé à louer dans cette fonction d'un

³⁹ Cfr. Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 202.

⁴⁰ Pierre Pommarède, "Le Sol et le sang de Rachilde," *Bulletin de la Société Historique et Archeologique du Périgord*, 120.4, 1993, p. 816.

⁴¹ Jean-Louis Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux*, Paris, Delahaye, 1875-87, vol. 1, p. 320.

cerveau sans cesse obsédé d'images," ella ricorda in *Dans le puits*, "et j'en fus fatiguée, malade, jusqu'à vouloir mourir."⁴² Fu nonostante i cupi pregiudizi della società il cui Rachilde era cresciuta che ella trovò il modo di volgere a proprio vantaggio la sua forte sensibilità e la lieve zoppia che la affliggeva, eseguendo una svolta che le consentì di costruire proprio intorno alla sua disponibilità alla nevrosi e a questo piccolo handicap alcuni tra i fulcri della sua poetica.

Il tentativo rachildiano di fare della sua debolezza un punto di forza consente di inserire la poetica di questa scrittrice nelle dinamiche definite da Foucault "discorso dominante" e "discorso inverso," alle quali abbiamo accennato anche nel paragrafo precedente: il discorso della scrittrice incarna perfettamente quel tentativo, messo in atto da parte delle minoranze, di costruire un discorso proprio e una serie di provocazioni all'interno di un discorso dominante, mettendo in piedi un discorso altro, detto "inverso," alimentato di una serie di contraddizioni e compromessi con il discorso dominante, che tende a schiacciare il discorso nuovo all'interno del vecchio vocabolario. Vedremo in seguito come la scrittrice riuscirà anche a muoversi al di là dei limiti descritti da Foucault.

Di fronte alla diagnosi di isteria che la società abbatteva sul futuro della scrittrice, Rachilde rispose con una tale accettazione del proprio ruolo di isterica, da fare di questo la sua stessa bandiera e un vero e proprio biglietto da visita: ella approfittò di tale diagnosi per assumere atteggiamenti discordanti rispetto al sentire comune e pubblicò una serie di romanzi tanto scandalosi e inquietanti quanto solo una diagnosi di isteria avrebbe potuto consentire. Di fronte al senso di degenerazione che sembrava emanare dalla sua famiglia e che pareva dovesse macchiare il suo stesso futuro delle tinte più fosche, ella replicò con un'autodiagnosi di isteria e perversione sessuale. Rachilde seppe di fare dei limiti imposti sulla sua persona di donna borghese di fine Ottocento il punto di partenza per andare al di là di essi, rimanendo senz'altro intrappolata nelle strettoie che lei stessa e la sua riduzione a personaggio aveva contribuito ad imporle, ma allo stesso tempo portando a termine una amarissima denuncia delle pressioni che la cultura dei suoi anni imponeva sugli individui e spingendosi molto al di là delle rigide dicotomie di cui la società del suo tempo andava nutrendosi.

Emblema della donna isterica, Rachilde non si limita a rappresentare la malattia mentale femminile, ma soprattutto, attraverso gli strumenti dell'inversione e del paradosso, ella si cimenta nell'evidenziare i limiti che la diagnosi di isteria impone sulla figura umana, sia maschile che femminile. Giocando sulla facilità e sugli automatismi con i quali la cultura impone una serie di ruoli sociali agli individui, ella si diverte a far saltare le solide dicotomie legate a una netta distinzione dei generi sessuali, mostrando la misura in cui etichette come l'isteria o la perversione

⁴² Rachilde, *Dans le puits, ou la vie inférieure, 1915-1917*, Paris, Mercure de France, 1918, pp. 101-2.

non debbano essere macchinalmente associate ad un genere sessuale o all'altro, ma possano piuttosto essere condivise dai più differenti soggetti a seconda del temperamento, degli orientamenti sessuali, delle abitudini e delle esperienze personali. Evidenziando la fluidità con cui i disturbi della mente sono in grado di affliggere tanto gli uomini quanto le donne, Rachilde, la scrittrice dallo pseudonimo androgino, che, come vedremo successivamente in maniera più approfondita, nel suo corpo di donna si vantava di ospitare uno spirito maschile, scardina le supposizioni tradizionali che associavano gli atteggiamenti isterici unicamente alla femminilità e la perversione solamente al maschile. Ella dimostra così, attraverso le sue trame sconcertanti, quanto instabili siano le demarcazioni di genere e quanto tutte le associazioni tra le caratteristiche considerate "essenziali" dell'uomo e della donna siano in fondo legate a un semplice pregiudizio culturale.

Al di là della fortissima portata provocatoria e del tessuto di denuncia emanati dall'intera opera rachildiana, l'isteria sembra comunque costituire parte integrante della produzione artistica di questa scrittrice. La tendenza alla follia, che Marguerite aveva senza dubbio in parte ereditato dalla sua eccentrica madre, nella figlia viene però incanalata ed isolata nella figura spettrale di Rachilde e nella sua produzione onirica, sconnessa dalla realtà e orientata a vette di ideali totalmente sganciate dal mondo delle reali relazioni interpersonali. È come se il fantomatico personaggio di Rachilde e le sue opere allucinate e inquietanti avessero rappresentato per la giovane Marguerite quello che le storie poi inserite in *Studies on Hysteria* costituirono per Bertha Pappenheim: anche Marguerite, come "Anna O.," grazie alla sua fervida attività di *storytelling*, riuscì a scongiurare la caduta nella follia, epilogo al quale fu invece consegnata sua madre. Quest'ultima, invece di coltivare il proprio talento di violinista, dopo il matrimonio che seguì la sua esibizione a corte, si ripiegò su sé stessa consegnandosi alla dimensione autoreferenziale del sogno. In *Le Parc du mystère* Rachilde ricorda come il dottor Antoine Ritti, direttore del manicomio di Charenton, che ebbe in cura sua madre Gabrielle per alcuni anni, sempre con scarsissimi risultati, rivolse invece alla figlia importanti parole di rassicurazione:

Il aimait à causer avec moi, un ignorant, parce qu'il aimait ma littérature outancière qui lui paraissait, selon ses propres expressions: comme le miroir 'concave' du cerveau de ma mère, miroir 'convexe' où se reflétait tout en plaies et bosses:

– Votre mère exagère, me disait-il jovialement, et vous exagérez dans l'autre sens. Ce qui vous préservera de mes cabanons c'est que vous pouvez écrire.⁴³

Fu dunque la scrittura a salvaguardare Rachilde dalla caduta nella follia che invece afflisse irreparabilmente sua madre: quella di Marguerite è senza dubbio una scrittura terapeutica, in grado

⁴³ Rachilde e Homen-Christo, *Le Parc du mystère*, Paris, Flammarion, 1923, p. 187.

di trasformare i sintomi dell'isteria in una produzione artistica autonoma e consapevole, e in cui prendono forma anche una serie di ulteriori sublimazioni: la moda dello spiritismo diventa nei testi rachildiani un'autorizzazione a prendere in mano una vera e propria carriera di scrittrice e le superstizioni locali si fanno occasioni privilegiate per esplorare nuove possibilità e rifuggire i limiti degli orizzonti borghesi.

II.III.I.II Le paralisi rachildiane

Nel *préface* di *À Mort*, la scrittrice racconta di come, nel 1884, a causa della sua acuta sensibilità, della sua tendenza all'isteria e delle *avances* perpetrate da parte dello scrittore Catulle Mendès, per due mesi ella cadde vittima di una paralisi isterica agli arti inferiori. Rachilde fu travolta da "un transport au cerveau sous le prétexte que Catulle Mendès était un homme séduisant,"⁴⁴ l'attrazione per il quale, insieme al senso del pudore, condusse la giovane ad uno stato di "paroxysme de la chasteté."⁴⁵ tale situazione presto sfociò per la giovane donna in una condizione di immobilità che coinvolse l'area fisica del corpo legata alla sessualità genitale. Fu in questo periodo che la scrittrice ricorda di aver concepito *Monsieur Vénus*, il suo "succès de scandale," redatto nel giro di due settimane e pubblicato alla fine del mese di giugno dello stesso anno. Nella Francia *fin de siècle*, come abbiamo osservato nel capitolo precedente, l'isteria era considerata una malattia inestricabilmente legata alla sessualità femminile, ed tale disturbo era percepito come l'unica forma contemplabile di esternazione delle pulsioni e degli istinti sessuali femminili: laddove, secondo gli studi del tempo, l'uomo eccederebbe in perversione, la donna tenderebbe a somatizzare il proprio senso di frustrazione in una serie di esperienze che spaziano dall'autolesionismo alla mortificazione di sé. Talvolta gli studiosi del tempo notavano come le reazioni isteriche femminili assumessero forme curiosamente allusive e simboliche: una paralisi agli arti inferiori si sarebbe riferita, a loro avviso, a un rifiuto sessuale, a maggior ragione in un'epoca in cui i casi clinici delle pazienti psichiatriche e le ricerche sulla psicoanalisi iniziavano a circolare anche nella letteratura popolare.

Rachilde porta alle estreme conseguenze questa concezione dell'isteria intesa come manifestazione fisica della sessualità femminile e si lancia in un gioco letterario in cui lo sfruttamento dei parametri delle differenze di genere si mostra così evidente da risultare dapprima paradossale, poi artificioso ed infine superfluo. Attraverso l'esagerazione, Rachilde evidenzia come gli attributi che vengono ufficialmente considerati connaturati ai generi sessuali costituiscano in

⁴⁴ Rachilde, *À Mort*, *préface*, p. xvii.

⁴⁵ *Ibidem*.

realtà il risultato di una forzatura, il prodotto di una finzione: portando all'eccesso una serie di atteggiamenti reputati come essenziali alla femminilità, la scrittrice si cimenta in un'aspra requisitoria contro la maniera in cui la società patriarcale tende ad interpretare le esperienze della donna e a cristallizzarle in una serie predefinita di ruoli sessuali che a ben vedere di naturale non hanno pressoché nulla.

Questa forma di esagerazione è il primo passo per la messa a punto della tecnica dell'inversione, uno dei fulcri della poetica della nostra scrittrice: il portare alle estreme conseguenze un atteggiamento considerato tipicamente femminile come l'esperienza della paralisi isterica, non solo assume in Rachilde tratti fortemente provocatori e parodici, ma inizia gradualmente a deviare la diagnosi del lettore di stampo conservatore dai sintomi dell'isteria, il disturbo mentale femminile per eccellenza, a quelli della perversione, la controparte maschile della suddetta nevrosi. Quando Rachilde si definisce vittima di uno stato di "paroxysme de la chasteté," il pudore, l'attributo femminile per eccellenza, assume, nella sua forma estrema, contorni inquietanti e destabilizzanti, allineandosi più ai meccanismi della perversione maschile che alle vaghe sfumature della malattia mentale femminile. Il "parossismo della castità" genera nella scrittrice ventiquattrenne una forma di paralisi ermetica, e sembra evidenziare nella sua persona uno stato di verginità patologica, in cui non tanto le *avances* di un uomo dalla fama di libertino come Catulle Mendès, quanto soprattutto il desiderio femminile nei confronti di un individuo affascinante ma inaffidabile viene violentemente negato, misconosciuto, da parte di una mente femminile tirannica e dominatrice che non intende, a costo della propria salute interiore, lasciarsi sopraffare dal maschile.

Michael Finn definisce questo atteggiamento "a 'performative' act of her paralysis. The attack happened as a result of resistance to sex," egli prosegue, "and the freezing of the legs, their immovability, is the corporal embodiment of a refusal."⁴⁶ In questo senso una paralisi rimanderebbe a un desiderio, da parte del soggetto, "to be freed from certain 'natural' servitudes of the body"⁴⁷ e da forme relazionali che prevedono la sottomissione della donna alle logiche patriarcali di sopraffazione e negazione della propria individualità. La paralisi costituisce dunque, a vista di Finn, non solo una fuga dalle relazioni sessuali che prevedono l'imposizione del maschile sul femminile, ma anche una forma di protesta visibile ed esteticamente attraente in cui la donna-oggetto della letteratura patriarcale si costituisce sì come reificazione della sua stessa persona, ma a ben vedere in qualità di "cosa" paradossalmente impenetrabile e inafferrabile. Sfuggenti, imprevedibili, eppure irresistibili e affascinanti, le eroine rachildiane sono figure cariche di eros nella misura in cui la loro sensualità appare guizzare via nell'istante in cui un uomo inizia a desiderarle. Non al di là dei

⁴⁶ Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p.84.

⁴⁷ *Ibidem*.

modelli di sopraffazione, ma impendibili all'interno dell'arena delle dinamiche di coppia tradizionali, le mutevoli femminilità dei romanzi di Rachilde emergono dalle pagine dei suoi scritti come figure tanto ingabbiate nelle strettoie della società patriarcali quanto fantomatiche e inquietanti.

Come nelle dinamiche foucaultiane tra "discorso dominante" e "discorso inverso," la scrittrice sta tentando di mettere in atto un'implosione dei discorsi della cultura patriarcale a partire dall'interno. I risultati della sua operazione non risultano direttamente innovativi, eppure la loro portata di inquietudine appare profondamente angosciante e destabilizzante, proprio in quanto si rivela in grado di evidenziare le falle che nella *fin de siècle* si andavano delineando nelle mura dei discorsi culturali che fino a poco prima avevano avuto la meglio sulle tendenze all'innovazione. Luciferina nelle sue spaventose rivelazioni, anche se non apertamente rivoluzionaria, Rachilde è una ribelle del sistema in grado di illuminare con la schiettezza della sua prosa i punti di rottura che nessuno dei conservatori avrebbe mai osato andare a guardare. La scrittrice si inoltra fra le pieghe di una cultura avida di certezze e si diverte a mettere in mostra le falle più segrete e il fondo marciscente delle sue fondamenta.

I romanzi della scrittrice, nel mettere in scena queste femminilità sofferenti eppure di rottura, sono popolati da immagini di donne che hanno subito traumi o mutazioni agli arti inferiori: sirene la cui coda di pesce lascia spazio a un tronco amputato, donne dalle membra marmoree, eleganti figure racchiuse in sensualissimi vestiti che cingono le loro inferiorità come guanti che si fanno simbiotici coi loro corpi. L'immaginario femminile rachildiano mette in mostra una schiera di eroine che rifiuta apertamente la tradizionale accondiscendenza della donna, alla quale Rachilde sostituisce un rituale di chiusura e una freddezza glaciale che paradossalmente non si rivela privo di sensualità.⁴⁸

In *Le Démon de l'absurde* (1894) la protagonista Jeanne Siméon, che si mormorava soffrisse di ipersessualità, manifesta una paralisi agli arti inferiori e si impegna in una sublimazione dell'amore verso il dominio dell'ideale, consentendo al giovane Sylvain di intessere con lei una relazione in grado di andare al di là dell'unione fisica genitale per innalzare il loro amore al livello della contemplazione pura e dell'idealizzazione. Nel romanzo del 1924, *La Haine amoureuse*, un poeta si innamora di una sirena, e una relazione platonica si protrae fra i due innamorati fino a che ella continua a dimorare nel suo ambiente acquatico, ma il giorno dopo l'incontro in cui egli riesce a estorcerle una promessa di matrimonio, il poeta trova il corpo della giovane donna riverso sulla spiaggia e mutilo della coda di pesce. In *La Jongleuse* (1900) l'eroina entra sulla scena del romanzo "toute drapée d'une ombre épaisse, d'un mystère d'apparence impénétrable montant jusqu'au cou et

⁴⁸ Cfr. Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, pp. 83-94.

lui serrant la gorge à l'étrangler,"⁴⁹ successivamente è descritta con parole che la dipingono alla stregua di una sirena degli abissi più oscuri: "amincie dans une robe fourreau très torrent d'encre, Éliante avait l'aspet d'une sirène noire, agile sur sa queue torteuse, comme plus libre sans pieds."⁵⁰ Avvolta da vesti che la cingono in maniera ermetica, la protagonista di questo romanzo, oltre che ad una donna-pesce, assomiglia a un serpente nella sua abilità di sfuggire di fronte al desiderio di catturarla manifestato dal suo pretendente Léon Reille. Similmente, come vedremo più approfonditamente a breve, Raoule de Vénérande, la protagonista di *Monsieur Vénus*, non è disposta a concedersi a Jacques Silvert secondo le modalità dei rapporti sessuali tradizionali: "Lorsqu'il l'embrassa, il lui sembla qu'un corps de marbre glissait entre les draps, il eut la sensation désagréable d'un frôlement de bête morte tout le long de ses membres chauds."⁵¹

Se questo è l'atteggiamento di molte delle eroine rachildiane, poco rassicurante è il ritratto che la scrittrice dipinge a proposito di coloro che dei loro disturbi avrebbero dovuto prendersi cura: invece di alleviare la pena di queste ammalate, i rappresentanti del mondo della medicina non fanno che contribuire, tramite abusi e atteggiamenti indelicati, allo stato di rigidità di tali donne sofferenti. Rappresentati in maniera apertamente caricaturale, "[d]octors stand, unsurprisingly, for traditional, conservative, bourgeois values in Rachide's novels."⁵² Figure maschili immobili nella fissità delle loro vedute, i medici di questi romanzi elargiscono facili e irrevocabili diagnosi: in *Monsieur Vénus*, il medico chiamato a prendere in cura la giovane protagonista conclude la sua visita con una svelta diagnosi di ninfomania:

Un cas spécial monsieur. Quelques années encore, et cette jolie créature (...) aura, sans les aimer jamais, connu autant d'hommes qu'il y a de grains au rosaire de sa tante. Pas de milieu! Ou nonne, ou monstre! Le sein de Dieu ou celui de la volupté! Il vaudrait peut-être mieux l'enfermer dans un couvent, puisque nous enfermons les hystérique à la Salpêtrière.⁵³

In *Madame Adonis*, il Dr. Rampon, il cui cognome è evocativo dello strisciare di una serpe, commette una serie di abusi sulle giovani donne in età da marito con la scusa di fornir loro la giusta educazione sul valore meramente procreativo dei rapporti sessuali. "Along with the doctors' unwelcome invasion of the body goes a violation of the mind," commenta Finn, alludendo alla mancanza di tatto che contraddistingue il linguaggio poco professionale di questi medici, i quali, durante le loro "visites domiciliaires,"⁵⁴ di fronte all'inesperienza loro pazienti, non risparmiano

⁴⁹ Rachilde, *La Jongleuse*, p. 25.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 78.

⁵¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 90.

⁵² Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 81.

⁵³ Rachilde, *Monsieur Vénus*, pp. 26-7.

⁵⁴ Rachilde, *Madame Adonis*, Paris, Monnier, 1888, p. 118.

comportamenti offensivi e oltraggiosi.

II.III.I.III Ipotesi di abusi sessuali

Pare che la scrittrice nutrisse una vera e propria avversione per gli uomini di scienza in generale, evidente per esempio in *La Marquise de Sade*, nella figura di Célestin Barbe, lo zio scienziato della protagonista Mary, al quale la ragazza viene affidata alla morte della propria madre. Arrogandosi, come il dottor Rampon, il diritto di soprassedere all'educazione dell'adolescente che vive nella sua casa, Célestin esige dalla nipote la lettura ad alta voce di "des pages assex brutales"⁵⁵ tratte da un manuale intitolato *L'Amour physique*. L'eroina, confusa e traumatizzata, abatterà, nel giro di pochi anni, la sua amara vendetta sul timido e inesperto Paul Richard, un giovane studente di medicina: ella lo costringerà a assistere imbarazzato all'ascolto delle stesse pagine che ella era stata forzata a leggere da adolescente in presenza dello zio.

Michael Finn, nel suo studio sulla scrittrice, si domanda esplicitamente se la giovane Rachilde fosse stata vittima di abusi sessuali e si sofferma su quel sentimento diffuso di "loss of innocence and feeling of guilt"⁵⁶ che costantemente trasuda da ogni opera rachildiana accanto al tema dello stupro, quest'ultimo spesso innescato in situazioni di tipo familiare, per chiedersi "whether a parent or relation be the agent or a facilitator of abuse."⁵⁷ Ne *L'Heure sexuelle* il giovane protagonista Louis Rogès è oggetto di un abuso sessuale protratto da parte di una sua zia durante la sua infanzia; in *La Virginité de Diane* (1886) la modella Féa Carlier rimane vittima di uno stupro esercitato da parte di uno sconosciuto mentre suo padre, il pittore che la stava dipingendo, si era assentato abbandonandola nuda in una stanza; in *Le Meneur de louves* (1905), pur non trattandosi di un abuso di tipo familiare, la metamorfosi della principessa Basine in lupo avviene in seguito ad un episodio di violenza sessuale in cui la giovane donna viene posseduta da un soldato; infine *Le Grand saigneur*, che vede nel sanguinario Pontecroix, consumato da una passione platonica per la giovane artista Marie, il ritratto di Joseph Eymery, ricorda la storia di "the sadistic passion of a father for his daughter."⁵⁸

Oltre che in molti dei suoi romanzi, il tema di un abuso sessuale e dell'incesto compaiono in maniera solo leggermente velata nel curioso racconto "L'Étoile filante," pubblicato quando la scrittrice aveva diciannove anni su *L'Écho de la Dordogne*, e incentrato sull'amore distruttivo che lega un padre alla sua bambina. In questo testo la giovanissima protagonista è spaventata da una

⁵⁵ Rachilde, *La Marquise de Sade*, Paris, Monnier, 1887, p. 190.

⁵⁶ Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 153.

⁵⁷ *Ibidem*, p.154.

⁵⁸ *Ibidem*.

figura spettrale bianca e dalla forma allungata che è solita farle visita di notte nel suo letto, mentre suo padre, un astronomo, divide le sue attenzioni fra la piccola orfana di madre e una nuova stella, che egli adora osservare ogni notte attraverso il suo enorme telescopio, suscitando un dolore misto a gelosia nella piccola protagonista. Gradualmente la figura dell'astro e quella della bambina tendono ad avvicinarsi, fino a che

Une nuit, l'astronome était venu embrasser son enfant, il avait crié avec enthousiasme, "J'ai mon astre." Et depuis cette nuit, la misère était venue, les privations avaient fait naître la fièvre: la fièvre brûlante, qui tenait maintenant au cerveau la délicate jeune fille.⁵⁹

Man mano che la malattia della protagonista peggiora, la stella assume sempre più distintamente i contorni di una presenza femminile esterna, come a rappresentare una fantomatica donna con la quale l'astronomo era solito trascorrere le sue notti abbandonando la figlioletta alle sue febbri, mentre nel sonno la piccola eroina continua ad avvertire le visite di un fantasma. Ma la storia si conclude con la morte della bambina e, allo stesso tempo, con la scomparsa della stella amata dal padre: "[l]e père à présent, pleure sa fille, ou (...) l'étoile filante!" Le immagini dello spettro gelido convergono infine, nella memoria della protagonista, con l'immagine di se stessa, rimandando ad una presenza isolata, deprivata della sua corporeità, che eppure, nonostante questo spostamento, non riesce a non generare nella sua mente un insostenibile senso di tristezza, oltre a un profondo stato di alienazione:

Alors elle se souvint, l'enfant de l'astronome, qu'un soir une femme blanche et froide avait été étendue là, sur cette même couche (...). Une pensée triste s'empara de son cerveau brûlant et y porta le froid de la tombe.⁶⁰

"The story can certainly be read as a child's dissociation of the self into two persons," commenta Finn, "one whose body is the object of the love thirst, and a second who suffers from the experience and from the absence of true parental affection."⁶¹

Considerata l'insistenza con cui il tema dello stupro e dell'incesto pervadono i testi ella scrittrice, è lecito chiedersi se Rachilde non fosse realmente rimasta vittima di questo genere di esperienza. A chi, tra i familiari o le sue conoscenze, potrebbe essere imputata la colpa di aver sottoposto ad abusi la giovanissima Marguerite? Non è mai stato un mistero che Joseph Eymery fosse un uomo violento e che egli fosse solito aggredire verbalmente e talvolta anche fisicamente

⁵⁹ Rachilde, *L'Étoile filante*, Paris, Éditions de Fourneau, 1885, in Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 155.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 155.

sia la moglie Gabrielle che la figlia, ma non esistono indizi espliciti a proposito di molestie di tipo sessuale.⁶² Un altro personaggio imputabile di tale comportamento potrebbe essere l'astronomo e scrittore Camille Flammarion, amico di famiglia, uno dei primi *sponsor* della giovane scrittrice e suo testimone di nozze, nei confronti del quale Rachilde non provò mai una profonda stima, apparentemente a causa della sua cieca fiducia nella moda dello spiritismo. Flammarion fu infatti tra coloro che più candidamente caddero nel tranello escogitato da Marguerite durante la seduta spiritica che vide materializzarsi lo spirito del gentiluomo svedese il quale prestò il nome alla futura scrittrice. Nonostante Rachilde avesse riservato recensioni poco entusiaste per le popolari pubblicazioni dell'amico di famiglia e nonostante in questo racconto ella abbia affidato proprio alla figura di un astronomo il ruolo del parente molesto, non sono comunque disponibili sufficienti prove per concludere che Flammarion fosse responsabile di abusi sessuali nei suoi confronti.

Un ulteriore indizio di eventuali violenze subite dalla giovane Marguerite, risalente alla prima metà degli anni Settanta, è un'esperienza al confine tra il delirio allucinatorio della follia e la percezione di una serie ricorrente di apparizioni di tipo fantasmatico: l'immagine ossessiva di una figura inquietante e minacciosa, quella del cadavere di un uomo annegato che, più volte, durante la notte, si recava a visitare la giovane emergendo dalle acque di uno stagno posizionato di fronte alla casa paterna, intimandole minacciosamente di mantenere il silenzio riguardo a una questione che non viene apertamente specificata.

II.III.IV Tra allucinazione e apparizione: l'immagine del "noyé"

A metà strada tra i sintomi della malattia mentale e le sperimentazioni extrasensoriali che l'atmosfera parigina di fine Ottocento andava intraprendendo, molte delle esperienze dell'adolescenza di Rachilde sembrano delinarsi su un territorio di confine, in cui le allucinazioni della follia e le ossessioni scaturite dai traumi psicologici andavano a mescolarsi con le apparizioni di fantasmi, di spettri, costituendo una singolare fusione tra la malattia e la capacità di entrare in contatto con una dimensione al di là della realtà contingente. Il pericolo della follia era sempre dietro l'angolo per la scrittrice, abituata fin da giovanissima a far fronte a una serie di esperienze che la proiettavano oltre gli orizzonti del mondo sensibile e che la mantenevano costantemente in contatto con un dominio extrasensoriale in cui gli incubi, gli spettri, i deliri e le allucinazioni assumevano tale importanza da sovrapporsi quasi alla vita reale. Tra queste esperienze la più agghiacciante ma probabilmente anche la più significativa è l'allucinazione o l'avvistamento

⁶² Cfr. Auriant, *Souvenirs sur madame Rachilde* 61, Remis, A l'Ecart, 1989 e La lettera di Rachilde a Robert Souza, 17 settembre 1896, in Christian Soullignac, "Ecrits de jeunesse de Mademoiselle de Vénérande," *Revue Frontenac* 10-11, 1993-94, pp. 192-97.

ricorrente del cadavere di un annegato, il quale, emergendo dalle acque di uno stagno posto di fronte a casa Eymery, intimava alla giovane Marguerite di tacere, imponendo un cupo silenzio su qualche evento indicibile, o forse minacciando di fronte alla sua fervida immaginazione la chiusura di ogni possibile via di uscita e destinando automaticamente la giovane donna al dominio autoreferenziale della follia. Nella prefazione di *À Mort* si legge che, una notte, verso la metà degli anni Settanta, in occasione di una delle serate che seguirono la cresima della scrittrice, avvenuta nel maggio 1876,

Rachilde vit une chose monstrueuse s'élever au dessus de l'eau sombre du mystérieux étang, une sorte de grand, d'immense cadavre blême les bras tendus en avant, la tête ballotant sur les épaules, et l'eau tout autour semblait se soulever d'horreur en grosses vagues muettes.⁶³

La giovane assiste muta e paralizzata alla terrificante apparizione dell'immagine di un annegato che, marciando verso di lei con fare meccanico, le intima: "tu ne parleras jamais, jamais."⁶⁴ Dopo l'infausto incontro, l'allucinazione torna ad ossessionare la giovane Marguerite ogni notte:

De semaine en semaine elle eut ce cauchemar: elle se mettait à la fenêtre, le noyé faisait de grands gestes désespérés ou bien levait la tête, une tête vert et gonflé; de son côté, la pauvre demeurait là. Cramponnée à cette fenêtre, le lendemain elle se réveillait dans son lit.⁶⁵

Un giorno, avendo trovato il coraggio di andare al fondo di questa storia e di affrontare il mostro che abitava lo stagno, Marguerite aveva finalmente deciso di avvicinarsi all'acqua, ma, inaspettatamente, ella "tomba dedans, en criant: Maman! On fit courir le sot bruit qu'elle s'étatis suicidée. (...) Mais non (...)."⁶⁶

Esistono varie letture critiche della figura rachildiana dell'annegato, una delle quali consiste nell'identificazione, nell'immagine di quest'uomo mostruoso che costringe la giovane donna a tacere, del responsabile di un abuso sessuale subito dalla scrittrice in tenera età. Finn nota come la scena descritta da Rachilde sia dominata da "familiar overtones of sexual interference" ed egli interpreta la presenza del "noyé" come "[a] menacing nightly visitor [who] causes a loss of innocence accompanied by a desire to kill oneself if the visit is repeated."⁶⁷ Analizzato accanto a "L'Étoile filante," il racconto di queste visite notturne non può che evocare nel lettore l'idea, se non di un incesto, almeno di una violenza sessuale subita da Marguerite in tenera età, probabilmente al

⁶³ Rachilde, *À Mort*, *préface*, p. v, p. x.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 153.

confine tra le mura domestiche e la campagna circostante. La minacciosa intimazione, da parte della figura maschile, di mantenere il silenzio riguardo a una questione non meglio specificata, di conseguenza, potrebbe rappresentare un'allusione al senso di segretezza che questo misterioso visitatore aveva intenzione di conferire agli incontri notturni in cui egli soleva intrattenersi con la sua giovane vittima. Ma Marguerite non acconsentì a mantenere il silenzio che le era stato imposto, e circa dieci anni dopo, nella *préface* di *À Mort*, ella osò prendere voce e denunciare, attraverso il linguaggio ambiguo e codificato della sua arte, il momento traumatico che aveva avvelenato tante notti della sua adolescenza.

Facendo leva su tale intimazione a tacere, Hawthorne analizza approfonditamente questo aneddoto in un capitolo della sua biografia intitolato "The Cultural Injunction to Silence" e lo mette in relazione con una precedente immagine di creatività poetica, in cui la cresima di Marguerite è associata a un momento di felice immaginazione artistica:

Aux soirs des mois de mai, quand la nuit semble n'être qu'une longue aurore criblée de lune, d'étoiles, de mouches phosphorescentes et de ces rayons incertains qui paraissent monter des eaux dormantes, la fillette, en jupe presque longue déjà, descendait les collines le chapelet à la main, les yeux vagues, cherchant Dieu: elle trouvait la poésie.⁶⁸

Secondo la critica, piuttosto che ad un abuso, l'apparizione dell'annegato sarebbe invece direttamente legata a questa scoperta di carattere artistico. In opposizione al valore religioso della cresima, il mostro dello stagno si sarebbe materializzato in una delle notti successive alla celebrazione in cui la giovane donna tentava di cimentarsi in una serie di meditazioni:

A ce moment de son monologue Rachilde vit une chose monstrueuse s'élever au dessus de l'eau sombre du mystérieux étang, une sorte de grand, d'immense cadavre blême les bras tendus en avant, la tête ballotant sur les épaules, et l'eau tout autour semblait se soulever d'horreur en grosses vagues muettes.⁶⁹

"This narrative of Rachilde's 'coming to writing (to borrow Cixous's phrase)," spiega la critica, "takes her confirmation as its starting point and leads, through the account of her juvenile writing in her diary, to the recurrent nightmare of the ghost of a drowned man that assures her she will never 'speak,' never find a voice:"⁷⁰ secondo la critica letteraria dunque la *préface* di *À Mort* "is a highly artful and writerly account of Rachilde's coming to writing (...) it is a narrative about becoming,

⁶⁸ Rachilde, *À Mort*, *préface*, p. vii.

⁶⁹ *Ibidem*, p. x.

⁷⁰ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 49.

consciously, a writer."⁷¹ Il momento della cresima di Marguerite non rappresenterebbe infatti l'ammissione della giovane donna nella comunità ecclesiastica, ma piuttosto la sua entrata nel mondo della letteratura, all'interno del quale, a causa del suo sesso femminile, non le sarebbe consentito di fare la sua entrata. Il gesto del suicidio nello stagno potrebbe dunque rappresentare, a mio avviso, una forma di immersione nella fonte battesimale degli esponenti del *milieu* artistico francese: più precisamente questo costituirebbe un rituale di iniziazione in cui Marguerite abbandona i panni della giovane donna destinata a un matrimonio borghese per celebrare la propria rinascita nel mondo dei letterati.

Nonostante nella *préface* di *À Mort* la scrittrice abbia esplicitamente dichiarato che non si trattasse di gesto volto a togliersi la vita, in molte delle biografie di Rachilde la caduta della giovane nello stagno è apertamente interpretata come un tentativo di suicidio. A differenza degli altri biografi, Hawthorne nota non solo che non si trattò di un autentico desiderio di uccidersi, ma anche che questo evento andrebbe associato non alle allucinazioni di Marguerite, bensì al rifiuto della giovane donna di fronte all'imposizione paterna di farle prendere marito.⁷² Anche i suoi biografi si riferiscono alla decisione, dal parte del padre della scrittrice, di organizzare un matrimonio tra la figlia e il giovane ufficiale Monsieur de la Hullière, l'unione con il quale avrebbe rappresentato, per Joseph Eymery, il necessario allontanamento della figlia da una madre eccentrica e pericolosa, che la incoraggiava a intraprendere una carriera nel mondo delle lettere, e per Marguerite la rinuncia alle sue ambizioni di scrittrice. È in effetti la stessa scrittrice, in un'altra sede, ad associare il suo discusso tentativo di suicidio al pericolo del matrimonio: contraddicendosi rispetto alle dichiarazioni del 1886, in *Les Rageac* (1921) Rachilde lega esplicitamente il suo gesto disperato ad un rifiuto di sposare Monsieur de la Hullière.⁷³ Nei suoi *memoirs*, invece, la scrittrice sembra andare oltre la semplice motivazione del rifiuto del matrimonio, per tornare sul ruolo esercitato dal padre nei confronti delle capacità artistiche di Marguerite: "J'avais mes raisons" le avrebbe detto Joseph, "de chercher de t'eloigner d'une famille un peu originale, une famille de plumitifs, pour tuot dire, et qui, sans doute, t'a donné les idées bizarres que tu as."⁷⁴ Potremmo dunque concludere che il rifiuto di farsi incontro alla vita matrimoniale era allora per Rachilde più un ripudio del rischio di essere allontanata dal suo sogno di diventare una scrittrice che una repulsione per l'idea stessa di matrimonio in sé.⁷⁵

Hawthorne nota anche che, attraverso il gesto del suicidio, e in particolare il suicidio per

⁷¹ *Ibidem*, p. 50.

⁷² Cfr. Ernest Gaubert, *Rachilde*, Paris, Sansot, 1907, p. 8, André David, *Rachilde, homme de lettres*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1924, p. 15 e Claude Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 30.

⁷³ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 49.

⁷⁴ Rachilde, *Quand j'étais jeune*, p. 166.

⁷⁵ Cfr. *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 53.

annegamento, Rachilde "was both deploying and contributing to a well-known script:"⁷⁶ il *topos* del suicidio era in effetti molto in voga nella *fin de siècle* parigina e anglofona, e molti altri scrittori, come Villiers de l'Isle-Adam, Ibsen e Hardy, sfruttarono questo tema per celebrare una forma superiore di sensibilità e per denunciare la degenerazione della razza. Sarà proprio sull'onda di tale moda che la stessa Rachilde descriverà una forma di suicidio scenico e rituale alla conclusione de *La Jongleuse*. Ma al di là degli esempi tratti dalla letteratura, la scrittrice avrebbe potuto trarre ispirazione anche dalle esperienze e dalle testimonianze delle sue contemporanee: tentativi di suicidio per annegamento dai toni teatrali e che si concludono con un nulla di fatto appaiono nelle lettere della poetessa francofona Renée Vivien,⁷⁷ nell'autobiografia dell'americana Emma Goldman e nei *memoirs* di Sarah Bernhardt, l'attrice alla quale Rachilde fu presentata quando era sedicenne, poco dopo il suo discusso tentativo di suicidio.

Da questo gesto dall'aspetto tanto estremo quanto teatrale, che assunse il ruolo di separatore tra la vita di Marguerite come vittima di un patriarcato rappresentato dalla figura maschile e macabra del "noyé," e la presa di coscienza del suo potenziale di artista pronta a fare la sua entrata nella comunità dei letterati parigini, nacque a breve una nuova Marguerite. A qualche anno dalle allucinazioni dell'annegato e dalla sua caduta nello stagno risale infatti un altro importante evento nella formazione dell'identità di scrittrice della giovane donna, che potremmo intendere come il battesimo di "Rachilde," avvenuto durante la *séance* del 1786.

Che si trattasse dell'immagine di un abuso sessuale o di una figura autoritaria atta a distogliere la giovane scrittrice dalle sue velleità artistiche, ciò che a mio avviso si rivela più significativo è l'atto di disobbedienza incarnato dalla giovane Marguerite nei confronti della minaccia subita: una figura maschile che impone il silenzio ad una giovane donna dotata di una fervida immaginazione e di una spiccata tendenza alla sublimazione artistica delle sue visioni, è indiscutibilmente la personificazione di un abuso. Che si abbia a che fare con una violenza sessuale o con un'imposizione di tipo mentale, è indubbio che la giovane Marguerite si sia sentita in qualche modo violata dal maschile. E ciò che si dimostra più significativo nella sua elaborazione di questo trauma, è la sua capacità di sublimazione delle violenze subite attraverso la creazione artistica, livello al quale ella giunse in maniera consapevole attraverso l'esperienza della possessione.

⁷⁶ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 56.

⁷⁷ Cfr. Karla Jay, *The Amazon and the Page: Natalie Clifford Barney and Renée Vivien*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 7, Emma Goldman, *Living My Life*, New York, Dover, (1931) 1970, vol. 1, p. 11, e Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, p. 15.

II.III.II Rachilde e il discorso culturale sullo spiritismo tra fuga e rigenerazione

L'opera della scrittrice contiene infatti innumerevoli riferimenti allo spiritismo, alle esperienze di alterazione della coscienza e agli stati di possessione. Molti dei suoi romanzi sfruttano le suggestioni scatenate dalle sperimentazioni sulle pratiche ipnotiche messe quotidianamente in atto dai medici negli ospedali e dai mesmeristi nelle loro esibizioni pubbliche. Queste *performances* comportavano una convergenza delle figure della donna isterica e della donna ipnotizzata, fino all'associazione dell'ipnosi con la diffusa moda dello spiritismo. Se da una parte i medici, nei loro studi e nei manicomi, tendevano a recuperare sotto l'etichetta dell'isteria tutte le esperienze di possessione del passato,⁷⁸ dall'altro, nella letteratura popolare e nelle piazze, i mesmeristi consentivano al pubblico e ai passanti di constatare con i loro stessi occhi, bizzarri esempi di suggestione e sonnambulismo provocati da figure carismatiche su soggetti femminili, mentre nell'atmosfera privata dei salotti, la borghesia dedicava il tempo libero all'evocazione degli spiriti dei defunti, riunendosi intorno alle "tables tournantes" e conferendo ai *medium* il potere di entrare in contatto con l'aldilà. Nella famiglia di Rachilde, in cui le diagnosi di isteria si imponevano sulle figure femminili con un'immediatezza sconcertante, avevano luogo anche frequenti sedute spiritiche, alcune organizzate anche in compagnia dell'astrologo e spiritista Camille Flammarion, al quale abbiamo accennato poco fa.

Molti dei testi della scrittrice possono essere accostati ai romanzi fantastici di autori come Catulle Mendès, Camille Lemonnier, Charles Richet, Guy de Maupassant, Villiers de l'Isle-Adam e dello stesso Camille Flammarion,⁷⁹ in cui sonnambulismo, ipnotismo e possessione fanno da fulcro nel dipanarsi dell'intreccio. Ciononostante è indubbio che la stessa stesura delle opere di Rachilde fosse legata a uno stato di delirio, di *trance*, di quasi-possessione. È proprio la scrittrice a informarci di come le sue storie traessero origine dai suoi incubi e dalle sue allucinazioni, che ella era in grado di richiamare a piacimento secondo quella tecnica che oggi è conosciuta sotto il nome di *lucid dreaming*. Il risultato è una *fiction* perturbante e destabilizzante, in cui la realtà e lo stato allucinatorio si sovrappongono in maniera incongrua e inquietante, rispecchiando la lotta che, nella mente della scrittrice, come per molte delle sue eroine, opponeva due diverse personalità, una diurna, realista e borghese, e una notturna, orientata al sogno, allucinazione e all'ideale.⁸⁰

In *La Vierge réclame*, il *roman à clef* dedicato alla scrittrice da parte di Gisèle d'Estoc,

⁷⁸ Cfr. Jean-Martin Charcot e Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Macula, 1887. In questo volume, chiaro esempio di medicina retrospettiva, le esperienze di possessione del Medioevo vengono reinterpretate alla luce degli studi sulla mente e identificate con le varie fasi della "grande hystérie."

⁷⁹ Cfr. *Méphistophéla* (1890) di Mendès, *L'Hystérique* (1885) di Lemonnier, *Possession* (1887) di Richet, *Le Horla et autres récits fantastiques* (1886) di Maupassant, *Isis* (1862) di Villiers e *Les Maisons hantées* (1923) di Flammarion.

⁸⁰ Cfr. Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, pp. 86-95.

l'autrice afferma che

Mademoiselle Racliffe's works bear (...) an unusual stamp, a kind of mark of unconsciousness related to hypnotism and to suggestion. It is certain that they were not written in a normal state, and yet we find in them the reasoned intention to affect the public in a specific way (...). We know for certain, moreover, that Mademoiselle Racliffe is a remarkable hypnotic subject.⁸¹

Al di là delle caricature e delle critiche, è la stessa scrittrice a raccontare di essere stata vittima, fin dalla propria infanzia, di una serie di stati di alterazione della realtà, i quali erano soliti trasportarla in una dimensione onirica e allucinatoria, in cui i confini tra il sonno e la veglia si facevano confusi, e che la portavano a sospettare che ella fosse custode di una doppia personalità:

Étant jeune fille, [mes rêves] avaient une telle intensité que *je me demandais si je n'existais pas sous deux formes: ma personnalité vivante et ma personnalité rêvante* (...). Souvent le rêve inachevé, je le terminais moi-même tout éveillée, ce qui m'a donné ainsi l'habitude de me raconter des histoires, de composer des romans.⁸²

Nei suoi romanzi Rachilde mette a parte il lettore di una serie di contatti da ella esperiti con il mondo extrasensoriale, che spaziano dalle maledizioni, alle allucinazioni, alle possessioni, a partire dalla condanna alla licanthropia che la sua famiglia le trasmise dall'infanzia, fino all'esperienza di possessione in cui un gentiluomo svedese di nome Rachilde vissuto nel XVI secolo, insediandosi nel suo corpo di donna, le avrebbe consentito di assumere un *nom de plume* e di pubblicare una lunga serie di romanzi, grazie all'acquisizione di una nuova, autorevole voce.

II.III.II.I La maledizione del "loup-garou"

La principale maledizione di cui Rachilde si considerò vittima è legata alla leggenda popolare della licanthropia, una superstizione del suo nativo Périgord che vede la scrittrice votata ad una ineluttabile metamorfosi in lupo. In *Le Parc du mystère* l'autrice ricorda al lettore quante volte fosse stata accusata di non essere la vera autrice dei propri romanzi, "que ce n'est pas moi qui écris mes romans, mais qu'ils sont inspirés par le plus détestable des esprits... un vampire ou un *loup-garou, le mien quoi!*"⁸³ La scrittrice allude a una leggenda diffusa nella sua regione natia, la maledizione del "loup-garou," secondo la quale, un anatema si sarebbe abbattuto sui discendenti di

⁸¹ Gisèle d'Estoc, *La Vierge-réclame*, Paris, Librairie Richelieu, 1887, pp. 105-6, cit. in Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 103.

⁸² Cit. in Dr. Paul Chabaneix (pseudonimo di Dr. Jacques Nervat), *Le Subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains*, Paris, Baillière, 1897, p. 49.

⁸³ Rachilde, *Le Parc du mystère*, p. 148.

ogni canonico colpevole di aver rifiutato le funzioni ecclesiastiche, tramandandosi di madre in figlio per la durata di cinque generazioni: ogni anno, la notte delle festa della Candelora, alla luce della luna piena, tutti i discendenti del colpevole si sarebbero trasformati in licantropi. Rachilde apparteneva alla quinta ed ultima generazione dei postereri di un sacerdote che aveva abbandonato le funzioni ecclesiastiche, per cui, secondo la leggenda, ella sarebbe stata condannata a un destino di licantropia responsabile di compromettere, per la giovane donna, lo svolgersi di una vita normale. La sua biografa Claude Dauphiné ricorda come, durante la rivoluzione francese, il suo nonno paterno, Urbain Faytaud, “chanoine de la cathédrale Saint-Front à Périgueux, promis à l'épiscopat, il jeta le froc aux orties sous la terre, fit un mariage d'amour et obtint une notoriété enviable comme advocat de la ville.”⁸⁴

L'immagine del lupo compare in maniera ossessiva nei romanzi della scrittrice, prestandosi ad assumere una serie di diverse significazioni e valenze che assumono un ruolo fondamentale sia in funzione dello svolgimento della trama che per la comprensione della poetica di Rachilde: dal *totem* di una ribelle sostenitrice delle categorie svantaggiate in generale, fino alla strategia di fuga di una donna sottoposta a una serie di pressioni esercitate sulla sua esistenza da parte della società patriarcale, il lupo si erge come simbolo privilegiato nella scrittura rachildiana. Similmente a come abbiamo osservato a proposito dei pregiudizi culturali sull'isteria, la scrittrice seppe volgere a proprio vantaggio anche le superstizioni popolari che si abbattevano sulla sua persona, per cui Rachilde pose proprio al centro della sua poetica quello stesso animale in cui, secondo la superstizione, ella sarebbe stata condannata a trasformarsi, facendo del famigerato lupo un'affascinante immagine di fuga e di liberazione. Secondo Hawthorne, lungi dal lasciarsi spaventare da questo destino di licantropia, per la scrittrice “it is likely that she would have relished rather than feared the idea of turning into a wolf.” “Regardless of the curse, the wolf came to represent the persecuted outsider for Rachilde” prosegue la biografa, specificando che “[to] the extent that she also felt like an outsider, the werewolf was her alter-ego, the wild, untamed, and even sometimes frightening side of herself that rebelled.”⁸⁵ Secondo Michael Finn, Rachilde seppe fare dunque un uso significativo della figura marginale del licantropo, sfruttandone le parvenze ibride ed animalesche allo scopo di fuggire le responsabilità di un'adulta e il suo destino di una donna convenzionale: “to become a werewolf or the madwoman was to acknowledge that part of the self was an animal spirit and at the same to time to leave behind human responsibilities and servitudes.”⁸⁶ Ma qual'è il rapporto tra fuga e licantropia, e tra licantropia e liberazione? Secondo i contemporanei di Rachilde, nessun uomo avrebbe mai osato prendere in moglie una donna-lupo, ma

⁸⁴ Dauphiné, *Rachilde*, p. 26.

⁸⁵ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 21.

⁸⁶ Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 139.

a vista della giovane scrittrice questa condizione di eterno nubilato, se da una parte impediva il dipanarsi di una vita borghese tradizionale in cui matrimonio e maternità costituivano i capisaldi, dall'altra garantiva la possibilità di una fuga concreta dal destino che accomunava ogni donna di fine Ottocento: grazie a una simile maledizione, Rachilde non sarebbe mai appartenuta ad un uomo, non avrebbe stipulato un contratto matrimoniale e non avrebbe disperso le sue forze nella crescita dei suoi figli, concentrando ogni energia nella libera espressione della propria creatività. Inoltre l'associazione tra la donna e il lupo faceva leva su un'altra forma di fuga spesso accarezzata dalla fantasia della scrittrice: una licantropa di notte abbandona i suoi panni di donna e si inoltra nel mondo animale a cui ella appartiene, rinnegando ogni suo legame con un'umanità in cui non si riconosce e liberandosi per quella dimensione onirica che affonda nel regno della natura. In *Face à la peur* la scrittrice racconta di come la consapevolezza di essere un lupo piuttosto che un essere umano scatenò nella giovane Rachilde messa al corrente della legenda del “loup-garou” un moto di gioia quasi incontrollabile: “Je fus remplie d'une joie folle; j'appartiens enfin à la race animale!”⁸⁷ In un'epoca durante la quale l'ossessione per il concetto di degenerazione associava non solo la donna alla natura e l'uomo alla cultura, ma soleva imporre anche oscure corrispondenze tra femminilità e bestialità, Rachilde osa rivisitare lo stereotipo dello donna-animale in maniera produttiva e creativa, partecipando, grazie alle proprie trasformazioni e a intriganti simbiosi, di quel processo di rigenerazione che andava opponendosi ai deliranti studi di Nordau e Lombroso.

Sono molti i romanzi in cui le eroine rachildiane subiscono una metamorfosi animale, trasformazione che consente loro una fuga dalle responsabilità di una vita adulta che avrebbe comportato un'eterna rinuncia alla dimensione ovattata dell'infanzia. La vita animale procede a vista della scrittrice di pari passo con la conservazione della purezza e dell'integrità della persona, e consente la libera elevazione dell'individuo nella dimensione dell'ideale decorporeizzato, mentre il compromesso tipico dell'età adulta, il dispiegamento delle relazioni sentimentali prevedono un confronto diretto con la parte più impura dei corpi e delle menti umane, zone della fisicità e della psiche che la scrittrice non aveva intenzione di affrontare. Romanzi come *Minette*, in cui l'eroina sembra misteriosamente guidata dalle sue ossessioni in un mondo di delirio che la conduce fino alla morte, *L'Animale*, che vede la protagonista tramutarsi in un gatto allo scopo di elevare il suo corpo al di là degli impulsi della fisicità umana, fino a *La Princesse des ténèbres*, in cui il confronto con il soprannaturale trasporta l'eroina in una dimensione liminare, dove la comunicazione con il mondo reale si rivela impossibile, e *L'Heure sexuelle*, in cui il protagonista tenta di intraprendere una relazione platonica con una prostituta, sono incentrati intorno alle idee, carissime alla scrittrice, del delirio, della fuga, dell'ossessione e della metamorfosi. Questi lavori costituiscono secondo Finn

⁸⁷ Rachilde, *Face à la peur*, Paris, Mercure de France, 1942, p. 55.

una serie di “attempts at representing and reconstructing a self battered by many pressures, by renewed feelings of sexual guilt, by the need to escape relational traps and perhaps motherhood itself, by desires for revenge for promises broken, and by the culmination of a lifelong fear, the fear for one's own sanity.”⁸⁸

II.III.II.II La possessione di "Rachilde" e lo pseudonimo della scrittrice

Se le possessioni rachildiane, come la metamorfosi e la follia, costituiscono in primo luogo una forma di fuga dalle responsabilità della vita adulta, e se le allucinazioni possono costituire la rivelazione di un abuso o una denuncia della sua posizione di donna con velleità letterarie impossibilitata ad esprimersi, esistono anche altre esperienze legate al mondo dello spiritismo che sembrano più orientate a rappresentare una strategia costruttiva, come la presa di coscienza del ruolo di scrittrice di Marguerite e il lancio della sua carriera artistica nel mondo della letteratura.

La più interessante interazione di Rachilde col mondo degli spiriti è legata al ruolo di *medium* che ella svolse durante una *séance* tenutasi in compagnia della sua famiglia nel 1876, esperienza che costituì l'occasione per l'adozione del suo pseudonimo: alla conclusione di questa seduta, in cui Marguerite si era detta posseduta da un gentiluomo svedese del XVI secolo di nome “Rachilde,” ella dichiarò ai familiari di essere involontariamente rimasta vittima di tale entità spiritica. Sotto l'influenza di questa presenza la giovane donna si dichiarò ispirata a scrivere una serie di testi dalle tinte fosche e dalle trame che trasgredivano le ufficiali demarcazioni tra i generi sessuali, impegnandosi attivamente nella produzione di opere che secondo la sua famiglia potevano essere attribuibili più a un'influenza di tipo quasi diabolico che alla mente di una giovane sedicenne. Ella ricorda nel suo *memoir Quand j'étais jeune* come in realtà la storia di questa possessione non fosse altro che un tranello:

j'avais inventé cette histoire d'un gentilhomme suédois (pourquoi suédois?) de toute pièce pour éclairer mes parents (...) aux dépens de leur croyances si vraiment particulières à propos des esprits frappeurs.⁸⁹

Più precisamente la giovane Marguerite aveva messo in azione un *escamotage* destinato ad un duplice scopo: da una parte ella era intenzionata a dissuadere i suoi parenti dalla moda dello spiritualismo che da qualche anno infiammava molti salotti della borghesia francese; dall'altra ella era anche interessata ad abituarli al linguaggio evidentemente ardito dei prior scritti. Ella prosegue infatti spiegando che:

⁸⁸ Cfr. Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, pp. 139-141.

⁸⁹ Rachilde, *Quand j'étais jeune*, Paris, Mercure de France, 1947, p. 149.

Lorsque j'inventais, d'accord avec mes directeurs de conscience, toute une histoire *spirite*, sinon *spirituelle*, pour leur prouver que rien ne nous vient de l'au-délà, au moins en fait de littérature profane, je voulais d'abord m'émanciper sous le rapport de l'imagination, les habituer à un langage plus hardi que celui d'une jeune fille du meilleur monde (...).⁹⁰

Fu solo dopo un anno dalla *séance* del 1876 che Marguerite rivelò come la storia del gentiluomo Rachilde non fosse che una finzione, escogitata, a suo dire, grazie alla complicità del suo tutore gesuita e del curato locale. Ma curiosamente a casa Eymery lo scherzo sortì l'effetto contrario: nonostante questa rivelazione, a lungo la famiglia di Marguerite si ostinò a credere che la giovane fosse rimasta vittima di una possessione semidiabolica e che i suoi scandalosi romanzi costituissero il frutto di una mera intrusione delle forze oscure. Ancora in *Quand j'étais jeune*, Rachilde ricorda non solo di come i suoi nonni, i suoi genitori e il loro amico astronomo e spiritualista Camille Flammarion fossero certi dello stato di possessione della ragazza, ma addirittura di quando un giorno Gabrielle Eymery si recò presso il suo editore Édouard Dentu dichiarando che le opere della figlia non fossero altro che il risultato di un plagio, rischiando di compromettere la carriera letteraria della giovane artista.

Hawthorne si sofferma sul ruolo svolto dai genitori di Rachilde durante la costruzione del suo *alter ego* di scrittrice: se Joseph Eymery si era sempre mostrato sprezzante nei confronti dei "plumitifs," sembra invece che Gabrielle, nonostante nutrisse nei confronti della carriera della figlia sentimenti contrastanti (come è evidente dall'episodio sopracitato) avesse svolto un ruolo più attivo nella presa di coscienza dell'identità di artista della giovane Marguerite. Tale contributo sarebbe percettibile non solo sotto forma di eredità familiare (grazie, come abbiamo visto, alla parentela con lo scrittore del XVI secolo Brantôme e con suo padre Urbain Feytaud, editore del *Courier du Nord* e autore di *Le Spiritisme devant la conscience*), e nella serie di spedizioni effettuate a Parigi nel tentativo di introdurre la figlia nel *milieu* letterario della Belle Époque, ma probabilmente nella stessa invenzione di questo pseudonimo:⁹¹ in *Le Parc du mystère* la scrittrice esegue difatti la trascrizione di un manoscritto appartenente a sua madre in cui quest'ultima aveva fatto rapporto della prima manifestazione dello spirito di Rachilde. "Is Gabrielle merely recording events (why write it down for her daughter?)," si chiede Hawthorne, "or did she play a more active role in this invention?"⁹² Sembrerebbe che "Gabrielle helps fix this persona, which her daughter can then exploit."⁹³

⁹⁰ *Ibidem*, p. 146.

⁹¹ Cfr. Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, pp. 63-77.

⁹² *Ibidem*, p. 69.

⁹³ *Ibidem*.

Nonostante la smentita e le conseguenze, la scrittrice decise di mantenere questo secondo nome per la sua intera vita, facendo del proprio pseudonimo una seconda identità di cui ella si servì per pubblicare in libertà romanzi considerati trasgressivi e inaccettabili per la buona società borghese. Ciò che non poteva essere pensato, scritto o pubblicato sotto i panni di "une jeune fille du meilleur monde," poteva invece essere rivendicato con orgoglio qualora la scrittrice si fosse dichiarata ispirata da Rachilde, un gentiluomo di altri tempi, il cui fantasma aveva irrevocabilmente deciso di abitare il corpo della giovane e innocente Marguerite. Che Gabrielle avesse contribuito o meno a fissare l'immagine del gentiluomo svedese, l'aperta denuncia di essere rimasta vittima di uno stato di possessione fu l'abile strategia di cui la giovane scrittrice si servì allo scopo di rendere giustizia al suo arduo ruolo di scrittrice. Grazie a questo stratagemma, la sedicenne Marguerite si sentì per così dire autorizzata a scrivere testi dai contenuti perversi e scabrosi, senza intaccare più di tanto la propria immagine di giovane borghese di buona famiglia. La storia della possessione del gentiluomo svedese infatti "mobilized and countered the cultural assumptions of women's passivity through an act of ventriloquism."⁹⁴ fingendo che il suo corpo femminile costituisse unicamente il mezzo per la trasmissione di un messaggio altrui, significativamente maschile, la giovane donna riuscì a trovare espressione per le proprie qualità di scrittrice e presto assunse una nuova identità in grado di risultare, paradossalmente, la figura di una donna in carriera socialmente accettabile.

Col tempo la frattura tra la propria identità di donna e quella di autore di romanzi semipornografici si fece più evidente e la scrittrice si prestò volentieri a giocare sulle divergenze fra i ruoli che tale scissione andava alimentando: Marguerite amava rivendicare la propria verginità e la propria astemia, mentre Rachilde descriveva nelle sue opere situazioni al limite della pornografia e prestava il volto per il manifesto del "Vin Mariani," una bevanda a base di vino definita "tonique," le cui proprietà eccitanti erano dovute a una correzione a base di cocaina. "Like numerous other women writers," tra cui in particolare George Sand, per la quale Rachilde provava una forte ammirazione, "Marguerite used the device of *dédoublement* to create a public authorial persona and voice."⁹⁵

È possibile mettere in relazione la costruzione dell'*alter ego* "Rachilde" con l'immagine allucinatoria del "noyé" analizzata precedentemente: l'ossessione della scrittrice per la figura dell'annegato che intimava alla giovane donna dalle velleità letterarie "tu ne parleras jamais, jamais," di fronte alla quale Marguerite cade nello stagno evocando il *topos* letterario caro alla decadenza del suicidio per annegamento, fu a breve seguita dall'inaugurazione della seconda identità dell'autrice attraverso la sua possessione da parte dello svedese Rachilde e l'assunzione

⁹⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 64.

della personalità di quest'ultimo. Una sorta di doppio di Marguerite, Rachilde, si rifiutò di accondiscendere alla richiesta dell'annegato che aveva osato intimare il silenzio alla giovane donna: Hawthorne nota come "Marguerite obeyed, at least in one sense, the ghost's injunction not to speak, but the disembodied narrative voice of Rachilde (even more disembodied than the ghost's voice) could talk back:" laddove Marguerite "never published anything (...) Rachilde went on to become a prolific writer."⁹⁶

La scelta di uno pseudonimo che passasse attraverso l'esperienza della possessione è anche indicativa di un altro genere di strategia messa in pratica ad opera della scrittrice: come abbiamo visto poco fa, la scrittura rachildiana è legata a uno stato di alterazione della mente, e sembrerebbe che proprio attraverso lo spostamento della sua parte irrazionale nel dominio del fantomatico Rachilde, la scrittrice fosse riuscita ad azionare un processo di sublimazione delle proprie tensioni verso gli stati di incoscienza: come abbiamo accennato nel caso delle metamorfosi animali e della fuga verso la dimensione dell'immaginazione e del sogno, la scrittura rachildiana è evocativa di un profondo stato di delirio e follia. Questa dimensione anarchica e onirica costituirà l'*humus* di partenza sul quale andranno ad attecchire le inversioni del genere e i travestimenti parodici messi in atto dalla scrittrice sia sulla scena della *bohème* parigina che nelle pagine dei suoi romanzi.

II.III.II.III *Nom de plume e cross-dressing*

Lo pseudonimo "Rachilde," nonostante l'accostamento con la Svezia, si distingue immediatamente per le sonorità orientalescanti, richiamando il nome proprio "Rashid" che in arabo sta per "ben guidato." L'idea di una guida non è molto lontana dalle asserzioni proclamate da parte della stessa Marguerite, la quale dichiarava di scrivere sotto possessione, per cui l'immagine di una scrittura guidata ben si addice al ruolo di una giovane donna alle prese con il riconoscimento del proprio valore di artista di fronte a un pubblico di letterati uomini. Al di là delle evocazioni del nome e del fascino mediorientale dello pseudonimo, rispondente a un vezzo tipico dei gusti fastosi della Belle Époque, è interessante notare come, nonostante nei successivi *memoirs* la scrittrice si chiedesse "pourquoi suédois?," nella Svezia del XVI secolo, sotto il regno di Giovanni III (che regnò dal 1560 al 1592), visse realmente un uomo chiamato Rachilde.

Un'altra ragione per cui la scrittrice poteva avere a cuore la Svezia, potrebbe esser legata a un altro personaggio storico che la abitò: "the legendary Queen Christina of Sweden, about whom several works appeared in France in the nineteenth century."⁹⁷ Secondo Hawthorne "[t]here were

⁹⁶ *Ibidem*, p. 63.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 68.

many reasons why Marguerite might have wished to recall Christina, whose life offered so many parallels with her own:"⁹⁸ Cristina (1626-1689) era figlia del re Gustavo II Adolfo, un eroe di guerra che avrebbe potuto ricordare alla scrittrice il padre Joseph Eymery, e di sua moglie Maria Eleonora che, come Gabrielle, era una donna nevrotica con forti tendenze all'isteria.

Nata, come Rachilde, con un piccolo difetto fisico che non le consentiva una perfetta deambulazione, Cristina di Svezia era anch'essa una figura che amava muoversi al di là delle demarcazioni tradizionali dei generi sessuali. Come la scrittrice, Cristina fu educata come un ragazzo, ella preferiva le amicizie maschili a quelle femminili e – questo a differenza di Rachilde – per tutta la vita rifiutò di prendere marito. Come Rachilde, Cristina era famosa per i suoi travestimenti e per i suoi gusti sessuali trasgressivi, ma a differenza della scrittrice, celebre per la sua ambigua eterosessualità, si diceva che la regina di Svezia manifestasse una netta predilezione per il sesso femminile. Anche se i dettagli di questa figura semileggendaria potevano sfuggire a Rachilde, è altamente probabile che ella ne conoscesse la storia almeno in linee generali, a partire dai suoi stessi aforismi, ai *memoirs* delle sue amiche francesi Mademoiselle de Montpensier e Françoise de Motteville o al dramma di Louis Brault, fino a *La Vie amoureuse de Christine de Suède, la reine androgine* di Princess Murat.⁹⁹

L'androginia e il *cross-dressing* erano atteggiamenti cari a Rachilde, che non solo attraverso le eroine dei suoi romanzi, ma anche nella sua vita pubblica, si era resa celebre nella Parigi della decadenza per i suoi originali travestimenti. In un'occasione si dice che ella arrivò al Bal des Incohérents “en petit abbé,”¹⁰⁰ e in un'altra pare che ella si presentò a una festa di carnevale con indosso i panni di una donna tradizionale, “une certaine tunique de mousseline blanche à pois brodés,” accompagnata da un Jean Lorrain che esibiva un costume da domatore di leoni dotato di “un maillot d'un rose violent et un cache-sex en peau de panthère.”¹⁰¹ I due erano circondati da un paio amici vestiti da poliziotti (uno dei quali, curiosamente, era un poliziotto anche nella vita quotidiana): essi li tenevano in manette come a significare il grado di trasgressione e inadeguatezza di un abbigliamento che non faceva che portare all'esasperazione il grado di femminilità e di maschilità rispettivamente di una donna e di un uomo che solitamente osavano sfidare i costumi tradizionalmente attribuiti alla loro sessualità.

In un'altra circostanza, quando la scrittrice si trovava in compagnia del suo futuro marito Vallette per recarsi insieme ad un ballo in costume, si narra di come Rachilde fece la sua entrata nella carrozza avvolta da un “paquet de soie blanche,” che evocava le parvenze di un “page Henri

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Cfr. Louis Brault, *Christine de Suède: Drame historique, en cinq actes et en vers*, Brussels, Olde & Wodon, 1829, Princess Murat, *La Vie amoureuse de Christine de Suède, la reine androgyne*, Paris, Flammarion, 1930.

¹⁰⁰ *La Plume*, 15 aprile 1889.

¹⁰¹ Rachilde, *Quand j'étais jeune*, p. 25.

III¹⁰² (al tempo immediatamente riconosciuto come un'icona di ambiguità sessuale) per svelare, al suo arrivo nella sala da ballo, uno splendido costume in stile “marquise Louis XV,”¹⁰³ emanante una femminilità così inaspettata da incantare istantaneamente il suo pretendente. Una donna in grado di sorprendere un uomo proprio nel momento in cui ella indossa dei panni femminili, non può non aver richiamato alla mente di chi la osservava il valore artificioso e performativo di quelli che sono ritenuti gli attributi incontestabili della femminilità: portando alle estreme conseguenze il valore spettacolare degli abbigliamenti nei quali si suole fissare i generi, la scrittrice rivela il grado di forzatura che si impone su quella che invece ella concepisce come una zona di profonda fluidità tra il corpo e la mente. Con questo esempio di “cross-class-dressing,” “[r]ather than being a single, consistent, and recognizable gesture of crossing a clearly demarcated gender boundary,” afferma Hawthorne, “Rachilde's preformative travestism destabilizes that very boundary.”¹⁰⁴

Non solo la scrittrice era solita stupire gli invitati con una serie di appariscenti costumi durante i Carnevali e le feste in maschera, ma Rachilde era nota ai contemporanei soprattutto per l'uso che ella amava fare del travestimento durante la vita quotidiana. Un aneddoto riportato nei suoi *memoirs* narra di come, all'età di quindici o sedici anni, ella fosse solita recarsi a cavallo nel comune di Perigueux presso la sede dell'editore dell' *Echo de la Dordogne*, un giornale a diffusione regionale sul quale la scrittrice aveva pubblicato articoli e racconti: talvolta Marguerite si presentava vestita da uomo, altre volte ella indossava abiti femminili, lasciando apparentemente intendere all'editore che le due figure fossero fratello e sorella e non affatto la stessa persona, Rachilde riporta le differenti reazioni del direttore del giornale:

Quand j'étais en homme, il ne discutait pas avec moi mais souvent insinuait qu'il serait bon de dire à Mlle Rachilde de faire attention à la presse avancée.

Quand j'étais en femme, il me chargeait d'amitiés pour mon frère.¹⁰⁵

Nonostante la *mise* maschile che talvolta Rachilde indossava per recarsi dall'editore potesse essere spiegata con il viaggio a cavallo che la scrittrice era solita intraprendere per spostarsi da Le Cros a Périgueux,¹⁰⁶ in questo episodio dell'adolescenza di Marguerite è già evidente come l'atto della scrittura si riveli inestricabilmente legato a una forma di sdoppiamento della personalità dell'artista, la quale, fin dagli esordi della propria carriera, avvertiva il bisogno di costruire una sorta di doppio di sesso maschile. Analizzando più da vicino il ruolo che i generi assumono in questo aneddoto, è

¹⁰² Rachilde, *Le Roman d'un homme sérieux*, Paris, Mercure de France, 1944, p. 59.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 60.

¹⁰⁴ Cfr. Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 113.

¹⁰⁵ Rachilde, *Quand j'étais jeune*, pp. 56-7.

¹⁰⁶ Cfr. Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 73.

curioso notare come la parte di autrice sia ufficialmente riconosciuto a Marguerite, alla quale l'editore allude con l'appellativo di “Mlle Rachilde” che, grazie all'accostamento dello pseudonimo e del titolo “mademoiselle” evoca il paradosso tra l'androginia del suo *nom de plume* e la femminilità inequivocabile del nubilato. Dall'altra parte, se Rachilde, nonostante la sua ambiguità sessuale, è una giovane donna nubile, suo fratello, nell'aspetto maschile che lo contraddistingue, si presta al compimento di due funzioni: in sua presenza il direttore de *L'Echo de la Dordogne* “ne discutait pas,” ma al contrario, si limita a comunicargli un messaggio per la sorella. Questo fantomatico fratello di Rachilde, se da una parte è trattato con tutto rispetto da un uomo più anziano, di fatto fa da segretario, da messaggero, o da *medium* per la consegna di un messaggio destinato dall'editore del giornale alla sorella scrittrice. In presenza di sua sorella, al contrario, l'editore, si era limitato a ricoprirla “d'amitiés pour [son] frère,” evitando qualsiasi scambio di tipo lavorativo. Nonostante per il direttore risultasse chiarissimo che Marguerite fosse l'autrice dei suoi lavori, pare come se egli stentasse a rivolgerle informazioni di tipo professionale, limitandosi a ricoprirla di ossequi per il fratello, il quale è costretto artificialmente ad intervenire e a fare da intermediario affinché “Mlle Rachilde” abbia modo di comunicare con l'editore.

La complessità di questa situazione è ancor più evidente se facciamo riferimento alla prefazione di *Madame Adonis*, il romanzo dello sdoppiamento dei generi per eccellenza, in conclusione del quale l'efebico Marcel e la seducente Marcelle si rivelano essere la stessa persona, una donna che sognava di muoversi al di là dei confini assegnati al genere femminile. Nella *préface* del romanzo, Rachilde riporta un significativo aneddoto, in cui una bellissima ed elegante scrittrice, trattata apparentemente con reverenza da un editore, viene gratuitamente offesa con l'appellativo “vieille bique”¹⁰⁷ non appena ella abbandona l'ufficio. “The anecdote is presented in order to explain to the public why Rachilde has adopted a masculine authorial persona,” spiega Hawthorne: “she explains her deviance as the logical consequence of an illogical world.”¹⁰⁸

Così anche Rachilde, come la sua eroina Marcel, decise di investire nella propria carriera e nell'immagine pubblica di sé facendo un uso sapiente e complesso del *cross-dressing*. Lukacher afferma che “Rachilde's masculine clothing (...) signals her incorporation of the appearance of the professional man and her realization of her unfulfilled wish to be (like) a man,”¹⁰⁹ ed anche a detta di Hawthorne “Rachilde aspired to be the equal of a man and distanced herself from women and from feminism, which led her to identify with gay men,” i quali “enjoyed a level of social prestige that women envied.”¹¹⁰

¹⁰⁷ Rachilde, *Madame Adonis*, p. 4.

¹⁰⁸ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 76.

¹⁰⁹ Lukacher, *Maternal Fictions*, p. 113.

¹¹⁰ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 182.

Sui suoi biglietti da visita la scrittrice aveva fatto stampare le parole “Rachilde, homme de lettres,”¹¹¹ come se l'enfasi sulla valenza maschile di uno pseudonimo dalle evocazioni androgine potesse quasi ironicamente istituire un legame tra il *nom de plume* della scrittrice e il termine “lettres,” giocando in maniera apertamente artificiosa su quello che costituiva a sua vista un primo e inammissibile artificio: la concezione biunivoca tra “homme” e “lettres,” quel rapporto esclusivo tra il maschile ed il mondo delle lettere che Rachilde, mascherandosi da uomo, stava tentando di scardinare a forza di ulteriori artifici. L'artificio, per la scrittrice, era difatti rivelatore di un'illusione altra, ad esso sottostante: l'artificio rachildiano è dunque una maschera che ella è solita posizionare in un determinato luogo appositamente affinché essa possa essere rimossa, perché un nuovo trucco, nascosto al di sotto di essa, possa essere a sua volta smascherato. Gli artifici utilizzati dalla scrittrice sono infatti volti a uno scopo di smascheramento, e non alla dissimulazione: Rachilde vuole che, al di là delle maschere, si rivelino ulteriori maschere, in quanto ella aveva compreso la tendenza all'omologazione e alla naturalizzazione che si pone alla base della cultura patriarcale, la quale si ostinava a classificare e a separare le molteplici manifestazioni dei generi sessuali riducendo ai minimi termini la fluidità e la ricchezza che invece li contraddistingue.

Hawthorne nota come in Rachilde “the degree of sartorian nonconformity has been exaggerated in order to represent the degree of perceived nonconformity,”¹¹² a mio avviso, l'esagerazione, che senza dubbio pervade molti tratti della scrittura rachildiana, è funzionale, nello specifico caso del *cross-dressing*, alla portata destabilizzante delle strategie messe in atto dalla scrittrice: tanto elaborata, evidente e inquietante sarà la maschera ostentata da Rachilde, quanto artificiosi, fittizi e irragionevoli saranno i pregiudizi che questa mascherata era stata chiamata a svelare.

Partendo da questi presupposti, il *cross-dressing* della scrittrice non poteva rivelarsi un'univoca forma di evocazione del maschile volto a mascherare la sua femminilità: il travestitismo che ella era solita mettere in atto era piuttosto una continua ostentazione di una serie di velature messe in mostra appositamente per essere svelate. Il *cross-dressing* di Rachilde è una strategia di continuo velamento e disvelamento atta a ri-velare il ruolo meramente performativo delle strutture di genere. Questa pratica non poteva dunque essere per la scrittrice “a single, monolithic, and univocal phenomenon, but rather a fragmented practice.”¹¹³

Memore di una serie di precedenti che si muovevano del mondo delle lettere come quelli protratti dalla scrittrice George Sand, dall'eroina di Théophile Gautier, Mademoiselle de Maupin, alla chevalière d'Eon, e consapevole delle abitudini a fare uso del *cross-dressing* protratte da alcune

¹¹¹ David, *Rachilde, homme de lettres*, p. 20.

¹¹² Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 102.

¹¹³ *Ibidem*, p. 101.

delle sue contemporanee come le scrittrici Madame Dieulafoy e Colette e la pittrice Rosa Bonheur, Rachilde dichiara di aver portato avanti tale pratica con una certa frequenza almeno partire dagli anni Ottanta¹¹⁴ fino al momento del suo matrimonio, celebrato nel 1889.

Erano questi gli anni in cui la New Woman aveva fatto la sua entrata sulla scena europea e le sue caricature avevano iniziato ad invadere anche la stampa francese. Come abbiamo osservato nel capitolo precedente, in Francia la moda seguì da vicino le esigenze della donna moderna e, in accordo con le nuove pratiche delle “femmes nouvelles,” gli *atelier* lanciarono sul mercato una serie di nuovi modelli destinati principalmente a un utilizzo confortevole della bicicletta e della guida a cavallo, tra i quali immediatamente emerse la “coulotte,” un indumento che ricordava da vicino l'abbigliamento maschile, suscitando polemiche e discussioni che contribuirono alla sua grandissima diffusione.

Nonostante la moda stesse evidentemente venendo incontro alle nuove esigenze delle donne della modernità, nella Francia di fine Ottocento erano ancora in vigore le legislazioni napoleoniche che prevedevano il divieto del travestitismo: nel 1800 era stato promulgato un decreto che impediva l'utilizzo dei pantaloni alle donne, ad eccezione che esse provassero di averne necessità per ragioni di tipo medico. Alcune artiste, come George Sand, avevano semplicemente trasgredito la legislazione, mentre altre, come Rosa Bonheur, avevano richiesto un permesso speciale alla polizia. Fu quello che fece anche Rachilde, la quale, alla fine del 1884, inviò una diplomatica lettera al prefetto di polizia di Parigi per richiedere un permesso ufficiale che le consentisse di muoversi per la città e la provincia in abiti maschili senza correre il rischio di essere arrestata. La lettera, datata al 12 dicembre 1884, è un documento di estremo interesse, in particolare per le ragioni che la scrittrice decide di esporre alla base della propria esigenza di fare uso del *cross-dressing*:

Mlle Eymerie [sic]

dite Rachilde

Paris, le 12 décembre, 1884

Monsieur le Préfet,

J'ai l'honneur de vous demander l'autorisation à porter le costume d'homme.

Je suis, malheureusement, une femme de lettres et me trouve, cependant, appelée à faire le métier actif de reporter. Cela pour gagner mon pain quotidien, que mes romans ne parviennent pas encore à

¹¹⁴ L'aneddoto del travestimento durante le visite all'editore dell'*Echo de la Dordogne* risalgono alla seconda metà degli anni Settanta: la prima pubblicazione della scrittrice fu un racconto dal titolo "La Création de l'oiseau-mouche" che uscì sulla rivista nel 1877, nonostante in *Quand j'étais jeune* la scrittrice affermi che in quegli anni ella avesse solo "quinze ou seize ans." Cfr. Rachilde, *Quand j'étais jeune*, p. 54 e Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, pp. 71-2.

me fournir.

Dans le journalisme, l'originalité est imposée comme un devoir. Ne me refusez pas le moyen d'être originale puisque mes directeurs littéraires ne reculent pas, eux, devant ce moyen de réclame.

Veillez lire l'attestation suivante, je vous en supplie; et ne cofondez pas ma demande avec celles de certaines femmes déclassées qui cherchent le scandale sous le costume en question.

Je désire, moi, m'habiller en homme pour dissimuler tous les avantages que je puis avoir; pour qu'il soit bien entendu que je suis un écrivain quelconque et pour qu'on s'adresse à ma plume et non à ma personne.

Comme vous ne me connaissez pas, Monsieur le Préfet, permettez-moi de vous dire en deux mots qui je suis.

Je m'appelle Marguerite Eyery dans la vie privée, Rachilde dans la vie de lettres. J'étais émancipée par ma famille à seize ans, j'en ai vingt-quatre aujourd'hui. Je suis dans la publicité littéraire depuis sept ans et j'ai publié dix romans feuilletons. Ma dernière oeuvre, la plus mercenaire, est Monsieur Vénus, mais c'est à elle que je dois ma célébrité du moment.

J'ose espérer, Monsieur le Préfet, que vous ne repousserez pas mon humble demande et que vous me permettez de prendre, pour voyager dans Paris et en province, les vêtements les plus disgracieux qui soient au monde.

Recevez, Monsieur le Préfet, mon plus respectueux salut,

Rachilde

sociétaire des Gens de Lettre,

ancien rédacteur à l'Estafette,

reporter à l'Opinion,

et collaborateur de la Chronique parisienne

Mlle Eyemery, Marguerite dite Rachilde, se disant âgée de 24 ans et née à Thiviers (Dordogne), femme de lettres, demeurant à Paris, rue des Ecoles, 5.¹¹⁵

Nonostante questa lettera non riuscì a sortire l'effetto desiderato, in quanto per essere esaudita Rachilde dovette recarsi di persona presso l'ufficio di polizia di Parigi per richiedere nuovamente l'autorizzazione a fare uso del *cross-dressing*, con tale testimonianza la scrittrice ci fornisce un preziosissimo documento riguardo alle proprie strategie di inversione, mascheramento e dissimulazione. In questo scritto, da una parte, ella sembra immediatamente mettere le mani avanti, affermando che l'unica ragione per cui ella avrebbe bisogno di un'autorizzazione a indossare abiti maschili risiederebbe in un mercenario bisogno di “réclame,” quasi a confermare le voci che circolavano sulla sua tendenza a vivere dei riflessi pubblicitari emanati da un'immagine alterata di

¹¹⁵ Auriant, *Souvenirs sur madame Rachilde* 61.

sé.¹¹⁶ Ma dall'altra parte, Rachilde si definisce un “reporter” e “un écrivain,” utilizzando, nel termine francese, il genere maschile piuttosto che quello femminile ed ella ci tiene a manifestare la propria distanza da “certaines femmes déclassées” che erano solite cercare lo scandalo attraverso l'utilizzo del costume maschile, negando quello che a prima vista il lettore avrebbe potuto dedurre in base alle sue prime frasi. Secondo Lukacher questa allusione costituisce un implicito riferimento al fenomeno delle “femmes nouvelles,” apertamente ripudiate in *Pourquoi je ne suis pas féministe* e parodiate ne *La Jongleuse* attraverso la figura di Missie.¹¹⁷

Al contrario rispetto a queste figure alla moda, la scrittrice dichiara di avere intenzione di indossare i panni di un uomo allo scopo di “dissimuler tous les avantages que [elle puit] avoir” in quanto donna, preferendo concentrarsi invece sulla dimostrazione che “[elle est] un écrivain queconque” e affinché il pubblico rivolga la sua attenzione “à [sa] plume et non à [sa] personnalité.” La dissimulazione del proprio genere sessuale sembra andare di passo, in questa dichiarazione, con l'assunzione, da parte di Rachilde, del suo ruolo autorevole di “scrittore,” posizione atta a mettere in opera una separazione tra la “plume” e la “personnalité” dell'autrice. In quanto donna, Rachilde teme di poter essere associata a quelle donne degradate che si abbassano a interpretare ruoli che non sono di loro competenza al semplice scopo di lasciar emergere la loro figura nel mondo della stampa francese, per poi sparire come meteore dopo aver intasato con le loro immagini fugaci la carta stampata di una Parigi avida di scandali. Ella si distanzia dunque da queste figure a sua vista poco dignitose, facendo leva su quello che ella considera il suo vero ruolo, quello di “un écrivain” il quale, in nome del genere sessuale maschile, sarebbe degno di venire accolto nella comunità delle lettere della sua nazione di appartenenza. La scrittrice dichiara il proprio bisogno di dissimulare i vantaggi che la sua posizione di donna le garantirebbero, identificando tali punti a favore con i vuoti artifici degli scandali tanto cari alla stampa della modernità, e rivendicando invece, al di là degli istanti di gloria consentiti dalla letteratura popolare, la propria appartenenza al mondo delle lettere. La frattura tra penna e personalità menzionata al centro della missiva viene rievocata in maniera più chiara nella conclusione del testo, in cui la scrittrice, al momento della sua presentazione, dichiara di chiamarsi “Marguerite Eymery dans la vie privée” e “Rachilde dans la vie des lettres,” evidenziando la divergenza che separava il suo aspetto femminile dal ruolo autorevole di scrittore al quale ella aspirava.

Ancora una volta dunque, la scrittrice affida ai propri panni maschili il potere di rivendicare il suo diritto di “authorship” e la sua legittima appartenenza al mondo delle lettere per far fronte al coro di pregiudizi che ai suoi tempi si affollavano intorno alle figure delle nuove donne dotate di

¹¹⁶ Cfr. *La Vierge-réclame* (1887) di Giselle d'Estoc.

¹¹⁷ Cfr. Lukacher, *Maternal Fictions*, p. 113. Cfr. Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Editions de France, 1928, p. 6 e Rachilde, *La Jongleuse*, p. 161.

velleità letterarie. In questa circostanza, addirittura la scrittrice sembra unirsi alla collettività di preconcetti che erano soliti associare la femminilità al gusto per lo scandalo, prestandosi in parte ad alimentare le voci responsabili dell'esclusione del genere femminile dal *milieu* artistico nazionale. Per far fronte al rifiuto che la sua società oppone nei confronti delle donne artiste, come l'eroina di *Madame Adonis*, la quale riesce a sedurre chiunque lei desideri nel momento in cui ella indossa dei panni maschili, Rachilde risponde tramite un'identificazione con il maschile che l'aveva esclusa, assumendo in tal modo una voce autorevole nel contesto autoreferenziale delle lettere di fine Ottocento.¹¹⁸

Questo momento di identificazione col maschile si rivelerà, come nel caso dell'acquisizione del suo pseudonimo, un semplice *medium* per mettere in discussione la corralità dei pregiudizi che avevano spinto la scrittrice a servirsi di questa contestabile strategia. Nel momento in cui a una Rachilde travestita da uomo è consentito di fare la propria entrata all'interno della scena artistica della decadenza francese, il suo travestitismo, fin dagli inizi sfruttato in maniera intermittente, si rivelerà allora in tutta la sua portata destabilizzante: questa donna dall'abbigliamento maschile che osò spacciarsi per uomo al fine di garantirsi un posto nella confraternita della lettere in cui il femminile è escluso a priori, una volta guadagnato il proprio spazio, si spoglia intellettualmente dei panni dell'uomo per sfidare, attraverso una serie interminabile di opere trasgressive e stranianti, tutta quella serie di punti fermi che avevano condotto alla sua stessa emarginazione.

Lo stesso utilizzo che del *cross-dressing* fece la scrittrice, è a ben vedere indice della portata destabilizzante che la sua mascherata si prometteva di mettere in moto attraverso una serie di *performances*: molte delle fotografie che ritraggono la scrittrice durante gli anni in cui ella avrebbe fatto uso di questa pratica non rappresentano semplicemente una figura femminile avvolta da abiti maschili, ma dipingono piuttosto una donna che osa consapevolmente sfidare il codice dell'abbigliamento ad essa contemporaneo mettendo in mostra una destabilizzante fusione degli attributi considerati essenziali della femminilità con quelli tradizionalmente attribuiti al maschile. Talvolta ella ostenta una veste dal taglio inequivocabilmente femminile ma si diverte ad alterare la *silouhette* della propria immagine indossando un cappello da uomo; in altri ritratti ella indossa giacca e cappello maschili, eppure sui risvolti di questi tessuti compaiono spille e bottoni

¹¹⁸ Hawthorne si sofferma sul legame che intercorre tra Rachilde e gli uomini gay sui quali non solo ella scrisse, ma che la scrittrice frequentò lungo tutta la sua vita, e conclude che tra i due modelli principali secondo i quali le donne eterosessuali si legano ad uomini omosessuali, quello dell'attrazione (“women find such relationship with gay men attractive because they allow them to form close friendship with men in a 'safety zone' in which sexual pressures are minimized and [because] women have more in common emotionally with gay men”) e quello dell'identificazione (“The woman does not *want* the gay man; she wants, in some sense, to *be* the gay man. The woman identifies with the gay man's sexual attraction to men but also aspires to his social status *as a man*”), l'atteggiamento della scrittrice risulta riconducibile al secondo modello: “There is little evidence that she strayed very far from heterosexual inclination, yet she masculinized herself by cross-dressing, by adopting her ambiguously gendered pseudonym, and by writing about herself in the masculine form.” Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship*, pp. 181-2.

palesemente femminili. I suoi capelli, non da ultimo, sembrano apparentemente corti, ma a ben vedere potrebbero essere semplicemente acconciati e dissimulati dal copricapo in modo tale da sembrare ciò che questi di fatto non sono.¹¹⁹ Ma è poi così importante sapere cosa si nasconde sotto il capello? E se lì sotto andasse semplicemente a nascondersi in ulteriore trucco, un nuovo artificio? Inoltre, se anche la chioma di Rachilde fosse lunga e fluente, sarebbe questa una prova sufficiente per circoscrivere la sessualità dell'artista nei limiti del contenitore precostituito della femminilità tradizionale?

Questa ostentazione della funzione attributiva di ciò che si è soliti considerare prerogativa di un sesso o di un altro smaschera provocatoriamente il ruolo performativo degli attributi del maschile e del femminile, destabilizzando sapientemente le categorie di genere e consentendo un passaggio più fluido tra il dominio apparentemente ermetico del maschile e la penetrabilità solitamente associata al femminile. Mettendo a nudo elementi di porosità presenti nel terreno di competenza nell'uomo e punti di durezza appartenenti all'universo femminile, Rachilde opera inizialmente una violenta inversione delle polarità del maschile e del femminile. L'irruenza di questo capovolgimento è tale da destabilizzare il lettore in maniera così spaventosa da rischiare di catapultarlo laddove l'inversione si è realizzata e di abbandonarlo in una dimensione parallela a quella delle leggi patriarcali, in cui le polarità sembrano semplicemente invertite. Ma il lettore avveduto, se ha saputo seguire il filo che la scrittrice stava a indicargli, è in grado di andare oltre il semplice capovolgimento dei poli maschile-femminile e di proiettarsi al di là di un universo limitato dal dualismo delle demarcazioni di genere, per muoversi poi liberamente all'interno di una dimensione più fluida, in cui i generi sessuali possono oscillare all'interno di un territorio di dispiegamento più vasto, senza rimanere segregati in due aree inconciliabili che si respingono tra loro come magneti.

Se per la scrittrice il *cross-dressing* costituisce un'abile strategia utile ad innalzarsi al di là delle strutture prestabilite dalla cultura patriarcale, un mezzo che le consenta di entrare a contatto con la fluidità che contraddistingue la dimensione dei generi sessuali e che le garantisca l'agognato accesso al dominio delle lettere, è attraverso la scrittura che ella sarà grado di sublimare la poetica che il gesto del travestitismo le aveva suggerito. Nei suoi romanzi Rachilde dimostrerà sulla scena delle lettere ciò che ella aveva già ostentato attraverso il suo sapiente uso dell'abbigliamento: i ruoli che la cultura tradizionale tende ad associare al genere sessuale non sono né fissi né naturali, ma al contrario, essi si rivelano dei semplici costrutti culturali che, se riorganizzati in maniera creativa,

¹¹⁹ Un aneddoto riportato da David narra come Rachilde una volta "coupa sa magnifique chevelure et la vendit au prince Romuald Gédroye, grand chambellan de l'empereur Alexandre III de Russie, qui la fit enfermer dans un coffret sculpté par Stanislas Meunier, l'auteur de *La femme à la tortue*." Cfr. David, *Rachilde, homme de lettres*, p. 20.

sono in grado di rivelare la portata di artificio che li contraddistingue. Sia attraverso l'exasperazione degli assunti relativi al maschile e al femminile, sia attraverso l'inversione dei rispettivi comportamenti, nel romanzo, così come nell'abbigliamento, Rachilde smaschera la falsità delle imposizioni che la cultura ha cristallizzato e naturalizzato, riducendo la ricchezza e la varietà dell'individuo a un paio di variabili che si alimentano, nella loro essenza tetragona, di sterili ed entropiche opposizioni.

Il capolavoro di questa scrittrice, *Monsieur Vénus*, al quale è dedicato il resto del presente capitolo, costituisce il primo esempio della produzione rachildiana in cui la sublimazione del travestitismo emerge con una portata devastante e destabilizzante. Oltre al discorso sul genere, che domina il romanzo in maniera apparentemente incontrastata, in quest'opera sono presenti anche forti critiche dello spiritismo, delle definizioni della malattia mentale e dell'isteria: la violenta messa in discussione del discorso dominante della medicina procede di pari passo con l'esplorazione della nuova scienza della sessuologia che anche in Francia iniziava a diffondersi tramite il contributo di sessuologi quali Richard von Krafft-Ebing e Havelock Ellis. Attraverso la critica delle scienze tradizionali e sfruttando il contributo della nuova sessuologia, la scrittrice porta alle estreme conseguenze le tensioni esistenti tra maschile e femminile, tra medico e paziente, tra mente e corporeità, portando sulla scena una violenta destabilizzazione delle strutture che i discorsi culturali della sua epoca andavano elaborando.

III *Monsieur Vénus*

Nel 1884 *Monsieur Vénus* segna il "succès de scandale" di Rachilde: il romanzo fu protagonista di un intero processo che avrebbe potuto concludersi con l'incarcerazione della scrittrice e che invece finì con il pagamento di una multa e la censura di alcuni passi in Belgio e con la semplice assoluzione in Francia. L'opera si rivelava, fin dalle prime pagine, un testo carico di cupo erotismo e vantava contenuti definibili al di là del dominio della perversione, ciononostante, nel momento in cui la polizia francese si trovò a indagare su cosa, esattamente, tra quelle pagine costituisse prova di oscenità, gli investigatori rimasero interdetti. I poliziotti si trovarono tra le mani un'opera ambigua e complessa, in cui ciò che avrebbe dovuto causare la condanna del libro sembrava essere costantemente evocato per poi misteriosamente sfuggire a colui che tenta di interpretare: come l'amore che "dares not speak its name" caro ai decadenti di sesso maschile, il rapporto che lega i protagonisti del capolavoro di Rachilde si muove evidentemente su un territorio instabile e vischioso e non più sui solidi binari delle tradizionali strutture di genere.

La decostruzione rachildiana delle demarcazioni e delle gerarchie care alla tradizione

patriarcale non si limitano però al dominio della sessualità e del genere: *Monsieur Vénus* mette anche a nudo i meccanicismi e le aride fissità che dominavano la cultura francese della modernità, evidenziando il ruolo distruttivo con cui la classe dirigente medica si approcciava alla malattia mentale e alla femminilità, intessendo il ruolo della donna e la percezione della follia in una mescolanza inestricabile che, esposta in questo singolare modo, concedeva ai conservatori l'illusione di poter mantenere sotto controllo un femminile potenzialmente in grado di sfidare le norme comportamentali che la società aveva assegnato alla donna.

Il romanzo si spinge anche lungo un'altra strada cara alla New Woman e al *dandy* di fine secolo, quella della sfida delle demarcazioni di classe: rappresentando un matrimonio tra una virile aristocratica e un effeminato esponente della classe operaia, oltre a numerosi episodi di *cross-class-dressing*, *Monsieur Vénus* muove una violenta provocazione nei confronti delle classi più agiate del suo paese le quali, durante le ultime decadi dell'Ottocento, in seguito alla formazione della Comune e con le organizzazioni dei primi scioperi, iniziavano fortemente a temere l'ascesa del proletariato e la perdita dei propri privilegi.

In questa sede ci concentreremo principalmente sulla sfida lanciata dal romanzo rispetto ai discorsi dominanti della letteratura, della scienza e della medicina di fine Ottocento, per andare a riscrivere una nuova poetica della sessualità, la quale emerge gradualmente da un discorso composito e costituito da una serie di complesse stratificazioni: queste velature, talvolta mimetizzando, talaltra parodiando i vari discorsi culturali della *fin de siècle*, riveleranno, nel loro continuo movimento e in un complesso gioco di *cross-dressing*, mascheramenti e disvelamenti, il carattere performativo che i generi sessuali sono soliti mettere in scena sul fondo torbido e vischioso della presunta differenza sessuale.

III.I Genesi del romanzo

Come osservato all'inizio di questo capitolo, Rachilde dichiara di aver redatto *Monsieur Vénus* in sole due settimane,¹²⁰ su ispirazione di “un roman qu'elle avait entrevu son transport durant.”¹²¹ Il romanzo in questione dovrebbe essere *À Rebours* di Joris Karl Huysmans, pubblicato durante la prima metà del mese di maggio del 1884. L'opera di Rachilde uscì invece alla fine di giugno dello stesso anno, dopo un arco di tempo di sole sei settimane, durante le quali la scrittrice avrebbe dovuto venire a sapere del libro di Huysmans, reperirne una copia, leggerla, concepire il proprio lavoro, metterlo per iscritto, darlo alle stampe e provvederne alla pubblicazione.

¹²⁰ *Mercur de France* 26, June 1898, p. 826.

¹²¹ Rachilde, *À Mort*, préface.

Semberebbe apparentemente impossibile, ma se consideriamo il carattere prolifico della scrittura rachildiana e la testimonianza della stessa autrice che la stesura dell'opera le impegnò solo una quindicina di giorni, è verosimile ipotizzare che ella riuscì, nel giro di un solo mese e mezzo, a dare alla luce un'opera concepita su ispirazione di *À Rebours*. Abbiamo già anticipato come la storia di des Esseintes contenesse al suo interno un breve ma significativo episodio che avrebbe potuto costituire l'ispirazione per il romanzo di Rachilde. Tra le sue amanti, Rachilde doveva essere rimasta colpita dalla figura di miss Urania, un'acrobata americana dall'ambiguo fascino androgino, una delle poche donne in grado di stimolare nell'annoiato e perverso protagonista una serie di fantasie erotiche che prevedevano la sperimentazione di un capovolgimento dei ruoli sessuali. Torniamo sulla citazione che descriveva questa destabilizzante e incontrollabile femminilità:

C'était miss Urania, une Américaine, au corps bien découpé, aux jambes nerveuses, aux muscles d'arcier, aux bras de fonte.

Elle avait été une des acrobates les plus renommées du Cirque. (...)

Peu à peu, en même temps qu'il l'observait, de singulières conceptions naquirent; à mesure qu'il admirait sa souplesse et sa force, il voyait un artificiel changement de sexe se produire en elle; ses singeries gracieuses, ses mièvreries de femelle s'effaçaient de plus en plus, tandis que se développaient, à leur place, les charmes agiles et puissants d'un mâle; en un mot, après avoir tout d'abord été femme, puis, après avoir hésité, après avoir avoisiné l'androgyné, elle semblait se résoudre, se préciser, devenir complètement un homme.

Alors, de même qu'un robuste gaillard s'éprend d'une fille grêle, cette clownesse doit aimer, par tendance, une créature faible, ployée, pareille à moi, sans souffle, se dit des Esseintes, à se regarder, à laisser agir l'esprit de comparaison, il en vint à éprouver, de son côté, l'impression que lui-même se féminisait, et il envia décidément la possession de cette femme, aspirant ainsi qu'une fillette chlorotique, après le grossier hercule dont les bras la peuvent broyer dans une étreinte.

Cet échange de sexe entre miss Urania et lui, l'avait exalté; nous sommes voués l'un à l'autre, assurait-il; à cette subite admiration de la force brutale jusqu'alors exercée, se joignit enfin l'exorbitant attrait de la boue, de la basse prostitution heureuse de payer cher les tendresses malotruées d'un souteneur.¹²²

Ecco un passo tratto da *Monsieur Vénu*s, in cui la scrittrice sembra riprodurre nei fatti esattamente la stessa inversione di ruoli vagheggiata dal protagonista del romanzo di Huysmans:

Raoule allait, venait, ordonnait, agissait en homme qui n'est pas à sa première intrigue, bien qu'il en soit à sa premier amour. Elle forçait Jacques à se rouler dans son bonheur passif comme une perle dans sa nacre. Plus il oubliait son sexe, plus elle multipliait autour de lui les occasions de se féminiser et, pour ne pas trop effrayer le mâle qu'elle désirait étouffer en lui, elle traitait d'abord de plaisanterie, quitte à lui faire ensuite accepter

¹²² Huysmans, *À Rebours*, p. 146.

sérieusement, une idée avilissante.¹²³

Eppure, nonostante le allettanti premesse, la frequentazione con l'intrigante acrobata che aveva stimolato le perversioni del personaggio principale, si rivela per des Esseintes una profonda delusione: contrariamente all'aspetto mascolino e alla forza prorompente delle membra di questa donna da circo, gli incontri erotici in sua compagnia rivelano al disilluso protagonista una donna normale, dalla femminilità convenzionale, dalla scarsa educazione e dall'intelligenza limitata. Pare dunque che, per des Esseintes, l'inversione dei ruoli sessuali fosse concepibile solo nel regno dell'immaginazione, in quanto di fronte alla realtà dei fatti, una figura femminile dai tratti ambigui e dalla potenza mascolina come miss Urania, si dimostrava una donna convenzionale animata dagli impulsi di passività e sottomissione che animano le donne più comuni:

Mais aussitôt que ses vœux feurent exaucés, son désappointement dépassa le possible. Il s'était imaginé l'Américaine, stupide et bestiale comme un lutteur de foire, et sa bêtise était malheureusement toute féminine. Certes, elle manquait d'éducation et de tact, n'avait ni bon sens ni esprit, et elle témoignait d'une ardeur animale, à table, mais tous les sentiments enfantins de la femme substaient en elle; elle possédait le cachet de la coquetterie des filles entichées de balivernes; la transmutation des idées masculines dans son corps de femme n'existait pas.

Avec cela, elle avait une retenue puritaine, au lit et aucune de ces brutalités d'athlète qu'il souhaitait tout en les craignant; elle n'était pas sujette comme il en avait, un moment, conçu l'espoir, aux perturbations de son sexe. En sondant bien le vide de ses convoitises, peut-être eût il cependant aperçu un penchant vers un être délicat et fouet, vers un tempérament absolu contraire au sien, mais alors il eût découvert une préférence non pour une fillette, mais pour un joyeux gringalet, pour un cocasse et maigre clown.

Fatalément, des Esseintes rentra dans son rôle d'homme momentanément oublié; ses impressions de féminité, de faiblesse, de quasi-protection achetée, de peur même, disparurent; l'illusion n'était pas possible; miss Urania était une maitresse ordinaire, ne justifiant en aucune façon, la curiosité cérébrale qu'elle avait fait naître.¹²⁴

Curiosamente, il romanzo di Rachilde, rispetto alla vicenda di des Esseintes, che vede le sue fantasie manifestarsi solo nel reame autoreferenziale della fantasia del protagonista, sembra trasferire le elucubrazioni dell'esteta decadente anche sul piano della realtà, trasferendo il fulcro del *plot* dal breve episodio in cui la figura maschile raffinatissima ed effeminata sogna una donna androgina in grado di possederlo, alla costruzione di un'intera opera intorno alla vicenda di una donna che abbandona la passività considerata tipica del femminile per assumere atteggiamenti

¹²³ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 95-6.

¹²⁴ Huysmans, *À Rebours*, p. 146.

tradizionalmente attribuiti al maschile e che di fatto mette in pratica quel rituale di possessione dell'uomo che la fantomatica miss Urania di Huysmans aveva solo evocato nella mente del protagonista:

Elle inventera des caresses, trouvera des nouvelles preuves aux nouveaux transports d'un nouvel amour et Raoule de Vénérande possédera Jacques Silvert. (...)

Une vie étrange commença pour Raoule de Vénérande, à partir de l'instant fatal où Jacques Silvert, lui cédant sa puissance d'homme amoureux, devint sa chose, une sorte d'être inerte qui se laissait aimer parce qu'il aimait lui-même d'une façon impuissante.¹²⁵

Nonostante alcuni critici siano certi che l'opera di Huysmans non esercitò alcuna influenza su Rachilde,¹²⁶ al di là della suddetta testimonianza in cui in effetti la scrittrice non fa menzione del titolo dell'opera che avrebbe ispirato *Monsieur Vénus*, André David, amico e biografo della scrittrice, allude in maniera diretta all'ascendente che *À Rebours* sortì su *Monsieur Vénus*: secondo il biografo, Huysmans stesso "understood that a passage from *À Rebours* had provided a rudimentary plot for *Monsieur Vénus*."¹²⁷

Al di là dell'episodio di miss Urania, Finn nota una serie di ulteriori corrispondenze tra i due romanzi, a partire da "the degenerate heredity of the two sets of parents," dal fatto che "[b]oth Des Esseintes et Raoule de Vénérande are the orphaned offspring of aristocratic families suffering from a kind of end-of-race exhaustion," fino a "Raoule's adolescent's nerve attacks" e a "Des Esseintes' own adolescent nervous ailment," che in entrambi i casi degenerano in "a sexually depraved nature."¹²⁸

A mio parere *À Rebours* contiene anche un ulteriore e significativo episodio dal quale Rachilde avrebbe potuto trarre ispirazione per il suo romanzo: nel capitolo quarto dell'opera di Huysmans il protagonista acquista un'enorme tartaruga per decorare l'ambiente del proprio salotto. L'autore scrive che

Cette tortue était une fantaisie venue à des Esseintes quelque temps avant son départ de Paris. Regardant, un jour, un tapis d'Orient, à reflets, et, suivant les lueurs argentées qui couraient sur la trame de la laine, jaune aladin et violet prune, il s'était dit: il serait bon de placer sur ce tapis quelque chose qui remuât et dont le ton foncé aiguësât la vivacité de ces teintes.¹²⁹

¹²⁵ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 94.

¹²⁶ Stranamente Hawthorne afferma che "there is nothing to suggest that Rachilde was influenced by [*À Rebours*] or that she knew of it when she wrote *Monsieur Vénus*." Cfr. Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 243, nota 3.

¹²⁷ David, *Rachilde, homme de lettres*, p. 42.

¹²⁸ Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 162.

¹²⁹ Huysmans, *À Rebours*, p. 54.

Ma egli non si riteneva abbastanza soddisfatto della luminescenza naturale del rettile e decise di optare per un intervento esterno sul guscio dell'animale: "il pensa que ce gigantesque bijou n'était qu'ébauché, qu'il ne serait vraiment complet qu'après qu'il aurait été incrusté de pierres rares."¹³⁰

Il se décida enfin pour des minéraux dont les reflets devaient s'alterner: pour l'hyacinthe de Compostelle, rouge acajou; l'aigue-marine, vert glauque; le rubis-balais, rose vinaigre; le rubis de Sudermanie, ardoise pâle. Leurs faibles chatoiements suffisaient à éclairer les ténèbres de l'écaille et laissaient sa valeur à la floraison des pierreries qu'ils entouraient d'une mince guirlande de feux vagues.¹³¹

Tali fantasie di un connubio tra via e arte si rivelano però di fatto irrealizzabili: poco dopo la realizzazione di questa metamorfosi la vita abbandona l'animale, che silenziosamente trapassa nel gelido mondo dell'arte:

Elle ne bougeait toujours point, il la palpa; elle était morte. Sans doute habituée à une existence sédentaire, à une humble vie passée sous sa pauvre carapace, elle n'avait pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait, la rutilante chape dont on l'avait vêtue, les pierreries dont on lui avait pavé le dos, comme un ciboire.¹³²

Come vedremo a breve, la morte della tartaruga, elevata alla purezza del regno dell'ideale e ridotta a un vuoto involucro, prefigura il cupo destino riservato al protagonista di *Monsieur Vénus*, le cui membra saranno investite nel ruolo di mero contenitore di una bellezza la cui incorruttibilità sarà garantita solo tramite il suo stesso decesso. Se des Esseintes trasforma in oggetto d'arte il corpo ancora vivo della tartaruga provocandone la morte, Raoule non solo eseguirà lo stesso procedimento sul corpo vivente del suo innamorato, ma ella eleverà anche il cadavere del giovane al rango dell'arte: come des Esseintes aveva intessuto di gemme preziose il guscio opaco della sua tartaruga, così Raoule estrarrà alcune parti del corpo mortale di Jacques per realizzare un automa in cera che ne riproduca la perfezione delle fattezze in maniera incorruttibile.¹³³

Maryline Lukacher, nel suo saggio "Mademoiselle Baudelaire," evidenzia come la quinta sezione di "Salon de 1846" di Charles Baudelaire, che descrive una litografia erotica dove una donna travestita da uomo seduce un uomo con addosso abiti femminili, "offers an exact description

¹³⁰ *Ibidem*, p. 55.

¹³¹ *Ibidem*, p. 58.

¹³² *Ibidem*, p. 66.

¹³³ Cfr. il paragrafo III.VII di questo capitolo, "Killed into art:" dall'uomo-poesia alle "Veneri anatomiche."

of Rachilde's *Monsieur Vénus*.”¹³⁴

Je me rappelle pourtant une lithographie qui exprime, – sans trop de délicatesse malheureusement, – une des grandes vérités de l'amour libertin. Un jeune homme déguisé en femme et sa maîtresse habillée en homme sont assis l'un à côté de l'autre sur un *sopha*, – le *sopha* que vous savez, le *sopha* de l'hôtel garni et du cabinet particulier. La jeune femme veut relever les jupes de son amant.¹³⁵

Non che la letteratura costituisca l'unica fonte di ispirazione per il capolavoro della scrittrice: al contrario, le ragioni alla base della sua opera sembrano risalire indietro negli anni della vita di Rachilde, facendo dell'uscita di *À Rebours* l'ultimo stimolo per la stesura di un testo le cui tematiche già si erano sedimentate da tempo nella mente della scrittrice, per cui nel 1884 esse erano ormai pronte ad assumere veste letteraria. In una lettera del 1886 Rachilde confessa che la passione di Raoule per Jacques era basta su un'infatuazione di cui la stessa scrittrice era stata protagonista all'età di diciannove anni nei confronti di un effeminato giovane del Périgord:

je m'épris (...) d'un garçon de vingt ans, le secrétaire de notre député, un paysan pervers devenu mignon genre Henri III qui portait des bracelets d'or et à partir de ce jour le mythe Monsieur Vénus fut mon histoire.¹³⁶

Tra questa antica passione per un efebico giovane e la lettura del romanzo di Huysmans, Rachilde mette al corrente il lettore di un altro evento che dovette avere conseguenze significative per la creazione di *Monsieur Vénus*. Abbiamo già visto in precedenza come nella prefazione di *À Mort*, la scrittrice avesse confidato al lettore che ella rimase vittima di "un transport au cerveau sous le spécieux prétexte que Catulle Mendès était un homme séduisant:"¹³⁷ tale infatuazione sortì nella scrittrice risolta a vivere "au paroxysme de la chastité" l'effetto di una paralisi agli arti inferiori, indisposizione che immobilizzò le sue membra per la durata di due mesi. Fu durante la convalescenza da quella che venne al tempo considerata una forma di "paralisi isterica" che la scrittrice diede alla luce "un roman qu'elle avait entrevu son transport durant."¹³⁸

Ma a ben vedere, è ancora la stessa Rachilde a fornire, non più al lettore, ma ad altri, un'ulteriore spiegazione relativa alla creazione del suo "succès de scandale," stavolta in totale dissonanza rispetto alle precedenti. Tali informazioni sono disponibili nel rapporto redatto dagli ispettori di polizia presso i quali, non avendo ricevuto risposta alla lettera citata nel paragrafo

¹³⁴ Lukacher, *Maternal Fictions*, p. 115.

¹³⁵ Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1861, p. 902.

¹³⁶ Lettera di Rachilde a Robert de Souza, cit. in Soullignac, "Écrits de jeunesse de mademoiselle de Vénérande," p. 196.

¹³⁷ Rachilde, *À Mort, préface*, p. xvii.

¹³⁸ *Ibidem*, p. xix.

precedente,¹³⁹ ella si recò di persona per richiedere una seconda autorizzazione a fare uso del *cross-dressing*. I *files* conservati dai poliziotti rivelano una Rachilde molto differente rispetto all'immagine che la scrittrice avrebbe voluto tramandare di sé attraverso le sue opere:

Un jour, un belge, ami d'un éditeur de Bruxelles, lui dit [à Rachilde]: 'Vous mourez de faim. Écrivez donc des "cochonneries." Vous verrez, c'est un bon métier, on vus éditera à Bruxelles.' On chercha ensemble quelles saletés on pourrait bien trouver nouvelles, imprévues, inédites. Bref, le Belge aidant, on trouva *M. Vénus* [*sic*].
(...)

Nous étions très embarrassés pour quelque chose de neuf. Maizeroy, avec les *Deux amies*, avait dépeint l'amour des femmes l'une pour l'autre – le g[homorre] – Bonnetain, dans *Charlot s'amouse*, avait décrit la m[asturbation] et la sodomie. C'était donc fermé de ce côté. Nous avons pensé à une femme qui aimerait les hommes et qui avec des moyens que vous devinez, Monsieur – l'art mécanique imite tout – les enc[ule]. Voilà *M. Vénus* [*sic*]¹⁴⁰

Letto accanto alla lettera sopracitata, in cui Rachilde compilava una richiesta ufficiale per fare uso di abiti maschili a Parigi e in provincia, risulta quasi sorprendente l'atteggiamento che la scrittrice dimostra nei confronti della propria arte in presenza delle forze dell'ordine. A questo scopo, sarà utile ritornare su alcuni passi della lettera del dicembre 1884:

Je suis, malheureusement, une femme de lettres et me trouve, cependant, appelée à faire le métier actif de reporter. Cela pour gagner mon pain quotidien, que mes romans ne parviennent pas encore à me fournir.

Dans le journalisme, l'originalité est imposée comme un devoir. Ne me refusez pas le moyen d'être originale puisque mes directeurs littéraires ne reculent pas, eux, devant ce moyen de réclame.(...)

Comme vous ne me connaissez pas, Monsieur le Préfet, permettez-moi de vous dire en deux mots qui je suis.

Je m'appelle Marguerite Eyery dans la vie privée, Rachilde dans la vie de lettres. J'étais émancipée par ma famille à seize ans, j'en ai vingt-quatre aujourd'hui. Je suis dans la publicité littéraire depuis sept ans et j'ai publié dix romans feuilletons. Ma dernière oeuvre, la plus mercenaire, est Monsieur Vénus, mais c'est à elle que je dois ma célébrité du moment.¹⁴¹

Qui Rachilde si riferisce a *Monsieur Vénus* come a "[sa] dernière oeuvre, la plus mercenaire," alla quale ella riconosce "[sa] célébrité du moment," una fama basata non tanto su una "originalité" autentica, quanto piuttosto su una forma di scabrosa innovazione, "iposée comme un devoir." Questa forma di particolarità sembra però dipendere, almeno in questa sede, non dalle singolari

¹³⁹ Cfr. paragrafo II.III.II.III: *Nom de plume e cross dressing* di questo capitolo.

¹⁴⁰ Auriant, *Souvenirs sur Madame Rachilde*, p. 62.

¹⁴¹ Auriant, *Souvenirs sur madame Rachilde* 61.

vicende di un'ambigua scrittrice dalla vita leggendaria, ma dal favore che la polizia di Parigi avesse avuto la gentilezza di concedere a una donna del tutto normale, eppure desiderosa di fornire al pubblico l'immagine di qualcosa che ella non era affatto, al semplice scopo di "gagner [son] pain quotidien."

La presentazione di se stessa come "Marguerite Eymery dans la vie privée," e "Rachilde dans la vie de lettres," potrebbe rivelarsi illuminante per la soluzione di questa *impasse* relativa alla gestazione di *Monsieur Vénus*. Sembrerebbe come se il romanzo, sublimazione di traumi, passioni, desiderio di vendetta ed espressione della nuova poetica della decadenza, fosse sì stato scritto dalla leggendaria Rachilde, ma che parallelamente, alcune delle ragioni alla base della sua pubblicazione e del suo successo, facessero riferimento a un'altra faccia di questa enigmatica scrittrice, la quale, al di là della maschera *bohémienne*, rivela i panni di una donna normale, bisognosa, come chiunque, di uno stipendio per vivere e svantaggiata nella carriera di fronte a un universo di scrittori poco propensi ad accoglierla nella confraternita degli artisti decadenti. Fu così che Rachilde, ancora una volta, consentì a Marguerite di sopravvivere, sovrapponendosi, ma talvolta anche lasciando trasparire, l'immagine di una donna comune al di là della sua patinata leggenda. Come abbiamo potuto osservare a proposito della sua passione per il *cross-dressing*, quello di Rachilde, non è un mascherare volto a coprire, ma consiste piuttosto nel velare qualcosa che, proprio grazie alla sua evidente artificiosità, deve essere necessariamente svelato. Così come dietro ai suoi abiti maschili la scrittrice lasciava emergere i dettagli di una femminilità che saliva alla superficie proprio in virtù della presenza di una serie di elementi di contrasto, così la maestosa e trasgressiva facciata di Rachilde consentiva pian piano a Marguerite di prendere possesso della propria vita di artista e di emanciparsi dai pregiudizi della società francese.

Il primo risultato tangibile di questa strategia comunicativa è appunto *Monsieur Vénus*, nella gestazione del quale convergono le molteplici forme di ispirazione letteraria sopraelencate, insieme a una fitta compresenza di motivazioni di carattere autobiografico, non senza tener presente quelle determinanti ragioni economiche che si posero alla base della scelta della scrittrice di intraprendere una carriera in qualità di donna indipendente in un mondo delle lettere apertamente ostile al femminile.

III.II Trama

Il testo narra la vicenda della giovane aristocratica Raoule de Vénérande e della sua travolgente passione per l'effeminato fiorista Jacques Silvert, che ella incontra in uno studio squallido e maleodorante situato in un malfamato quartiere di Parigi. Orfana di entrambi i genitori,

Raoule era stata affidata alle cure di una vecchia zia moralista e religiosa, ma la lettura di un libro della biblioteca di famiglia aveva sortito un'influenza nefasta sulla psiche della giovane, trascinandola dapprima nella solitudine della nevrosi e successivamente nel regno torbido della perversione. Jacques, il figlio orfano di una prostituta e di un etilista, nonostante nutrisse deboli velleità di pittore, lavorava in un povero *atelier* insieme a una sorella calcolatrice ed arrivista che stava intraprendendo la carriera della madre. Nonostante le divergenze di classe, Raoule, che si distingue nel gioco della scherma ed ama parlare di sé al maschile, acquista un elegantissimo studio nel quale invita Jacques a trasferirsi per vivere e dedicarsi all'arte sotto la sua ambigua protezione.

La protagonista instaura con il giovane un morboso rapporto di dipendenza fisica, economica ed emotiva, che passa dalla forma del ricatto alla prostituzione, alla somministrazione di droghe, fino all'offesa corporale, alla mortificazione psicologica e alla totale distruzione del giovane. Entrambi i personaggi fanno sovente uso del *cross-dressing*: la protagonista si reca in visita dal suo innamorato travestita da uomo, mentre egli la attende indossando elegantissime camicie da notte femminili.

Durante la loro frequentazione, Raoule decide di introdurre il suo protetto a un ex pretendente, il baron de Raittolbe, un *viveur* dalle vedute ristrette, per il quale il maschile e il femminile dovrebbero esistere in contenitori separati, senza alcuna soluzione di scambio o continuità. Ma alla vista del bellissimo ed effeminato Jacques, il barone avverte un moto di inquietudine, un'incontrollabile attrazione verso la sua evidente femminilità mista a un disgusto per le sembianze maschili che il corpo del giovane, al di là degli atteggiamenti, non poteva nascondere. Sopraffatto da una rabbia cieca, Raittolbe si avventa su Jacques e ricopre il suo candido corpo di lividi, alterando la sua eterea bellezza in una maniera che si rivelerà insostenibile per la sua protettrice. Alla vista di quegli orribili segni, la protagonista è infatti divorata da un impeto ancor più violento di quello che aveva dominato il barone e, con le unghie, ella si impegna a lacerare ogni centimetro della pelle dell'amato, quasi ella volesse riscrivere con le proprie mani sulla superficie intaccata da Raittolbe.

La dimostrazione di possesso messa in scena da Raoule è suggellata dalla celebrazione del matrimonio tra i due protagonisti, un rituale che nella sua cupezza ricorda più i toni spettrali di un funerale che i felici festeggiamenti di una coppia che convola a nozze tra l'allegria dei parenti. I palazzi dell'eroina vengono presto abbandonati dagli invitati dell'aristocrazia che, in questo allontanamento, manifesta il disaccordo dei benpensanti nei confronti di un'unione che sfidava non solo le convenzioni di classe, ma di genere, mettendo in discussione tutta la cultura patriarcale sulla quale, secondo i conservatori, era stata tramandata la civiltà occidentale. I coniugi amavano infatti prestarsi all'inversione dei propri titoli onorifici per evidenziare quanto il ruolo di moglie spettasse

più a Jacques che a Raoule, la quale dimostrava di prediligere di gran lunga il ruolo di marito rispetto alle docili passività muliebri.

Questo grottesco idillio è presto interrotto quando, poco dopo le nozze, Jacques tenta di sedurre Raittolbe recandosi in visita da lui in vesti femminili e sotto il nome di “Madame Silvert,” suscitando nel barone una violenta, incontrollabile attrazione, che per l'uomo di strette vedute sfocia dapprima in un violento attacco contro il giovane e successivamente nel tentativo di uccidersi. Ma Raoule sopraggiunge in preda a una folle gelosia e, rivendicando la propria legittimità rispetto al ruolo di “Madame Silvert,” ella devia su se stessa il reato di *flagrante delicto* per esigere la soluzione del conflitto in un duello che vedrà Jacques e Raittolbe sfidarsi in un incontro di scherma disastrosamente impari.

Alla morte dello sposo, Raoule trasforma il suo corpo in un macabro “mannequin de cire”¹⁴² in cui reali parti del corpo, come ciglia, capelli e unghie, convivono con ampie sezioni artificiali, quali la pelle e la struttura corporea, e trascorre le sue notti di vedovanza in compagnia del suo oggetto d'amore in una stanza segreta il cui accesso è nascosto tra i drappi di un camerino.

III.III *Monsieur Vénus* e la censura

A pochi mesi dal giugno del 1884, al termine del quale mese era uscita la prima edizione del romanzo, fu pubblicata una “II I édition”¹⁴³ di *Monsieur Vénus*. Si trattava, rispetto alla prima, di una versione epurata di alcuni passi, quelli che durante il processo erano stati incriminati per “outrage aux bonnes moeurs” ed erano stati considerati responsabili della multa che la scrittrice dovette pagare in Belgio. Sulla base di queste sezioni, è oggi possibile non solo farsi un'idea delle modalità del funzionamento del mondo della censura francese di fine Ottocento, ma anche dare un seguito alla nostra riflessione sulla poetica della scrittrice. Il passo che aveva creato maggior scalpore durante le investigazioni è la parte conclusiva dell'ultimo capitolo del romanzo. Ritornando sulla figura del manichino realizzato, almeno in parte, da Raoule, il testo si conclude con un inequivocabile riferimento ad atti di necrofilia perpetrati da parte della protagonista. Rachilde aggiunge infatti che:

La chambre murée a une porte dissimulée dans la tenture d'un cabinet de toilette.

¹⁴² Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 211.

¹⁴³ A pochi mesi dallo scandalo che aveva accompagnato la prima edizione, Rachilde ripubblica il testo epurandolo dai passi che avevano scatenato il processo. Questa edizione rivisitata è nota come «II I édition» e presenta una *Prefazione* di Arsène Houssaye. Una copia è presente nella Kinsey Institute Library della Indiana University, Bloomington, un'altra presso il W.T. Center, Vanderbilt University. Cfr. Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, pp. 89-90.

La nuit, une femme vêtue de deuil, quelquefois un jeune homme en habit noir, ouvrent cette porte.

Ils viennent s'agenouiller près du lit, e, lorsqu'ils ont longtemps contemplé les formes merveilleuses de la statue de cire, ils l'enlacent, la baisent aux lèvres. Un ressort disposé à l'intérieur des flancs correspond à la bouche et l'anime en même temps qu'il fait s'écarter les cuisses.¹⁴⁴

L'altro passo successivamente modificato compare invece nelle prime pagine del romanzo e descrive una travolgente fantasia erotica alla quale Raoule si abbandona nella propria carrozza immediatamente in seguito al suo primo incontro con Jacques:

Lorsq'elle fut dans son coupé, Raoule abaissa les deux glaces et longuement aspira l'air froid.

Tout à l'heure, dans l'escalier de Silvert, il lui avait fallu un suprême effort de volonté pour ne pas défaillir. Toute cette organisation délicatement nerveuse se tendit dans un spasme inouï, une vibration terrible, puis, avec l'instantanéité d'un accident cérébral, la réaction vint, elle se sentait mieux. Elle éprouvait ce vague de l'être; effet bizarre dont les derniers mouvements d'un ressort brisé en pleine evolution, rendent assez bien l'idée; état dans lequel l'activité du cerveau semble s'agumenter en raison de la détente des muscles.¹⁴⁵

Se questi furono i passi in base ai quali si incentrarono i due processi intorno a *Monsieur Vénus*, non c'è da sorprendersi di come, alla fine delle udienze, il romanzo riuscì a cavarsela con una semplice multa in Belgio e con l'assoluzione in Francia. Nonostante la scrittrice stesse descrivendo una scena di necrofilia nella prima citazione e un momento di autoerotismo nella seconda, al di là dell'eros che trasuda inequivocabile dalle sue parole, la percezione del lettore di fronte a questi passi incriminati, come d'altra parte davanti all'intero testo di *Monsieur Vénus*, non è tanto quello di un'oscenità palpabile, quanto piuttosto quello di una diffusa ambiguità, in cui la perversione deriva non tanto da una parola o da una frase, quanto piuttosto dal non detto e da qualcosa che è possibile evocare solo a livello mentale, cerebrale.

In Belgio, dove il romanzo fu pubblicato nel tardo giugno del 1884, *Monsieur Vénus* rimase coinvolto in un'indagine rivolta contro il suo editore Auguste Brancart che ebbe luogo durante il mese di dicembre dello stesso anno. Si trattava di un'investigazione abbastanza ampia in cui l'opera di Rachilde compariva accanto ad una settantina di altri romanzi stimati colpevoli di oscenità, durante la quale due copie, più il manoscritto del romanzo, furono ritirati, insieme ad una presunta illustrazione di cui oggi nulla ci rimane.¹⁴⁶ Il romanzo restò nelle liste nere della polizia belga fino al novembre del 1885, ma all'inizio di quell'anno pare che un altro processo fu incentrato unicamente

¹⁴⁴ Rachilde, *Monsieur Vénus*, pp. 210-211.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁶ Finn ricorna che "[t]he details of this investigation are contained in file 1167 (1885) of the Cour d'Assises de Brabant. Archives de l'État en région de Bruxelles-Capitale, Fonds de la Cour d'Assises de Brabant." Cfr. Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 251, nota 61.

intorno all'opera di Rachilde, la quale, nel giro di pochi mesi fu costretta a pagare una multa alle autorità belghe in quanto, secondo la legge di quel paese, il suo romanzo era stato giudicato colpevole di oscenità.

Come abbiamo osservato nel capitolo precedente, nella Francia delle ultime decadi dell'Ottocento, la legislazione riguardante la censura era andata rilassandosi rispetto ai decenni precedenti: le leggi repressive che avevano contraddistinto gli anni Settanta condannando apertamente materiali di propaganda politica come quelli dei Communards, furono interrotte, nel 1881, da una legge del ministro della pubblica istruzione Jules Ferry, il quale fece concessione all'editoria francese di una maggiore libertà di stampa. Tale cambiamento consentì la pubblicazione, presso editori nazionali, di una serie di opere che per tutti gli anni Settanta erano state affidate alle case editrici belghe (per poi essere diffuse in Francia), scatenando una forte competizione tra gli editori delle due nazioni. "To offset the loss," spiega Hawthorne, "Belgian publishers needed to develop new sources of income. Pornography was one such possibility."¹⁴⁷ In quegli anni l'editore belga Henry Kistemaekers (1851-1934) passò infatti dalla pubblicazione di opere politiche alla letteratura pornografica: egli fu l'editore di René Maizeroy, autore di *Dexu amies*, un romanzo sull'omosessualità femminile condannato dalla censura, e di Paul Bonnetain, scrittore del controverso trattato sulla masturbazione *Charlot s'amouse* (1883), opera che, su spinta della competizione francese che scagliò contro la sua casa editrice le rimanenti leggi sulla censura, costò a Kistemaekers la condanna a due anni di carcere e l'irreversibile declino della sua carriera.

Michael Finn mette in rapporto la crisi del naturalismo, il cui realismo sociale veniva gradualmente sostituito da argomenti più scabrosi, l'emergere della nuova scienza della sessuologia e l'allentamento della legislazione sulla censura, con una vera e propria esplosione della letteratura erotica in Francia. In questo clima di allentamento dei costumi morali diventava più arduo definire cosa esattamente costituisse prova di oscenità, il che consentì un più ampio margine di libertà per gli scrittori che, come Rachilde, si muovevano ai limiti della legalità. Come accennato nel capitolo precedente, nel 1881 il reato di "outrage aux moeurs religieuses" fu sostituito dalla colpa di "outrage aux bonnes moeurs," che prevedeva per i trasgressori un massimo di multa di duemila franchi e due anni di prigione. Marc Angenot ha evidenziato come gli stessi "lawyers admitted that obscenity (...) is undefinable, and prosecutors simply spoke of an obvious feeling of offensiveness and disgust that, for every good reasons, they refused to analyze."¹⁴⁸ Negli anni Ottanta le idee intorno alla presunta oscenità di un libro erano in effetti piuttosto vaghe:

¹⁴⁷ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 91.

¹⁴⁸ Marc Angenot, "Censures en 1889. L'outrage aux moeurs," in *La censure*, ed. Jean-Jacques Lefrère and Michel Pierssens, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 70, in Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 159.

Obscenity exists where art does not intervene to promote the ideal (...) where licentiousness, aggravated by crudeness of form or by the deliberate seeking out of subjects, descriptions and situations whose direct purpose is to arouse unhealthy thoughts, denotes in the author the perverse intention of addressing himself principally to the spirit of lewdness and debauchery.¹⁴⁹

La censura della Francia *fin de siècle* sembrava dunque tollerare “that genus of French wit par excellence which hints rather than points, which highlights without stressing, which says less than it intimates.”¹⁵⁰ Strategie quali il semplice suggerimento, messo in pratica con abilità da scrittori alla stregua di Catulle Mendès, o l'inserimento di atteggiamenti perversi all'interno di cornici mediche o paramediche, come nel genere ibrido della “pathography”¹⁵¹ sfruttato da Paul Bonnetain, consentivano ad autori altrimenti considerati pornografici di cavarsela di fronte alle indagini della censura senza dover correre il rischio di condanne.

Finn mette in relazione *Monsieur Vénus* con le tre tipologie di oscenità identificate Arnaud Vareille a partire dai lavoro dello scrittore Octave Mirabeau: “[l]’obscénité mirbellienne serait liée à (...): le caractère licencieux des textes et la représentation crue de la société qu’on y trouve” oltre al “s’attarder sur l’image du corps mutilé” ed infine, ma non da ultimo, “le motif de la femme-guide”¹⁵² che distingue il personaggio principale e il narratore dell’opera. Questi tre elementi sono effettivamente gli stessi che figurano nel romanzo di Rachilde, dominato da un linguaggio piuttosto crudo, contenente immagini di mutilazione e smembramento, il tutto legato alla storia di un personaggio di sesso femminile, le cui vicende sono riportate da un narratore che, seppur indirettamente, non è del tutto slegato dalla figura, ambigua sì, ma femminile, dell’autrice.

Ciononostante la censura francese si risolve a risparmiare *Monsieur Vénus*: nonostante l’individuazione di alcuni passi considerabili più osceni degli altri, sia la giuria del tribunale che i poliziotti rimasero semplicemente confusi di fronte alla vaghezza del testo rachildiano. C’era qualcosa di innegabilmente perverso nell’opera di questa scrittrice, qualcosa che doveva verificarsi all’interno delle eleganti camere da letto così attentamente allestite dalla sua protagonista. Ma cosa, esattamente, vi fosse di così osceno, non era affatto esplicito nel libro, il quale lasciava all’intuito e alla fantasia del lettore il compito di trarre le proprie deduzioni. Molti si dichiararono semplicemente imbarazzati di fronte all’opera di Rachilde: il giornalista del *Tintanarre* Mélandri

¹⁴⁹ *Tribunal correctionnel de la Seine, 11 giugno 1884, cit. in Finn, Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 159.

¹⁵⁰ La Bibliophile. Gazette illustrée des amateurs et des bibliophiles des deux mondes, i gennaio 1885, p. 118, cit. in Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 160.

¹⁵¹ Il termine sta a indicare quella serie di testi al confine tra la letteratura scientifica e quella popolare, in cui la trama del romanzo tende a dipanarsi intorno a una determinata patologia del protagonista. Per la definizione di “pathography” si rimanda a Emily Apter, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in turn-of-the-century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, pp. 34-40.

¹⁵² Arnaud Vareil, “Mirabeau l’obscène,” p. 123.

alzò le mani di fronte alla funzione del dispositivo inserito nei fianchi del manichino di Jacques dichiarando “I don't see what practical use it serves (...). For my part I must admit that I don't understand. Yes, mademoiselle, I'm blushing but I admit it.”¹⁵³ Congetture decise sulle dinamiche che animavano il romanzo non vennero tratte nemmeno da parte degli investigatori francesi, i quali si limitarono a ritirare le copie del romanzo che le autorità belghe segnalavano loro, senza intervenire in alcuna azione legale diretta, al di là di poche esitanti indagini, sulle quali sarà il caso di soffermarci.

Nel 1889 Rachilde ricorda come un giorno ella ricevette una visita da parte di un ufficiale della polizia di Parigi,¹⁵⁴ il quale le chiese esplicitamente un aiuto nell'interpretazione di alcuni passi di *Mosieur Vénus*: “Rachilde's own explanation cited in the police report,” aggiunge Hawthorne, “is that Raoule sodomizes Jacques with a dildo (an interpretation also suggested by the restoration of the necrophiliac scene of the animated mannequin spreading its legs).”¹⁵⁵ Ritornando su quell'occasione in cui la scrittrice si recò presso l'ufficio di polizia di Parigi per richiedere una seconda autorizzazione per fare uso del *cross-dressing*, ci risulta che anche un altro ispettore le avesse rivolto la stessa domanda. Rileggiamo in questo contesto la risposta della scrittrice:

Nous étions très embarrassés pour quelque chose de neuf. Maizeroy, avec les *Deux amies*, avait dépeint l'amour des femmes l'une pour l'autre – le g[homorre] – Bonnetain, dans *Charlot s'amuse*, avait décrit la m[asturbation] et la sodomie. C'était donc fermé de ce côté. Nous avons pensé à une femme qui aimerait les hommes et qui avec des moyens que vous devinez, Monsieur – l'art mécanique imite tout – les enc[ule]. Voilà *M. Vénus!*¹⁵⁶

Le interpretazioni e i fraintendimenti su ciò che avrebbe dovuto costituire evidenza di oscenità del romanzo si affastellavano e tendevano a differenziarsi a seconda delle fantasie dei lettori: il Dr. Luiz, contemporaneo della scrittrice e autore di *Les Fellatores* (1888), un trattato sulla sodomia incentrato sulle pratiche erotiche della *fellatio*, riteneva che “le piquant du volume, pour les adeptes, consiste de ce fait: d'une femme devenue par amour la fellatrix d'un pignouf!”¹⁵⁷ Anche Oscar Wilde, come abbiamo già visto all'inizio di questo capitolo, diede prova di avere in qualche modo frainteso le dinamiche tra i protagonisti del romanzo: secondo la testimonianza di André Raffalovich, l'autore di *The Picture of Dorian Gray* credeva che in *Monsieur Vénus* “a lesbian

¹⁵³ Da una raccolta di articoli privi di datazione conservati presso la Bibliothèque Jacques Doucet, cit. in Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 178.

¹⁵⁴ Rachilde, “Le Numéro inconnu,” pubblicato in *Pélagie* nel 1889. Cfr. Christian Soullignac, “Bibliographie des oeuvres de jeunesse de Rachilde, 1877-1889 (édition revue et corrigée),” *Revue Frontenac 10-11*, 1993-94, p. 217.

¹⁵⁵ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 98.

¹⁵⁶ Auriant, *Souvenirs sur Madame Rachilde*, p. 62.

¹⁵⁷ Paul Devaux Luiz, *Les Fellatores: Moeurs de la décadence*, Paris, Union des Bibliophiles, 1888, p. 204.

dressed her lover as a man.”¹⁵⁸

Al di là dei chiarimenti forniti dalla stessa Rachilde, il suo romanzo era infatti “sufficiently imprecise and vague as to allow many interpretations, including the most innocent,” commenta Hawthorne, la quale identifica il potenziale scandaloso dell'opera nella sua stessa capacità di slegare la trasgressione da “a particular act of sexual deviance.” “Indeed,” prosegue la critica, “the transgression may be more effective for not being named and for pervading the novel in such a way to avoid efforts to contain, to isolate, and to quarantine it.”¹⁵⁹ La capacità di descrivere una forma di perversione che non dipenda necessariamente da una particolare etichetta consente infatti alla scrittrice di permeare l'intera opera di un potenziale trasgressivo onnipresente nel testo proprio in funzione della sua stessa impossibilità della trasgressione di essere ricondotta ad una definizione: “love that dares not speak its name” simile a quello cantato da esteti decadenti come Oscar Wilde o John Addington Symonds, l'eros di Rachilde, in quanto proclamato da un soggetto di sesso femminile e messo in pratica da un'eroina, si spinge oltre le categorie del dicibile e dell'indefinibile rispondendo con forza ancora maggiore a quel “deferral of naming”¹⁶⁰ che è stato descritto da Lawrence Danson a proposito della scrittura dell'omoerotismo maschile.

Il potenziale destabilizzante nei confronti della fissità delle strutture di genere presente nella conclusione di *Monsieur Vénus* e nelle pratiche erotiche che legano i suoi protagonisti appare ancor più evidente se analizzato in congiunzione con l'altro passo del romanzo incriminato dalla stampa belga, quello che vede l'eroina Raoule protagonista di un momento di travolgente languore nel momento in cui, dopo il suo primo incontro con Jacques, ella si trova da sola nella sua carrozza:

Lorsq'elle fut dans son coupé, Raoule abaissa les deux glaces et longuement aspira l'air froid.

Tout à l'heure, dans l'escalier de Silvert, il lui avait fallu un suprême effort de volonté pour ne pas défaillir. Toute cette organisation délicatement nerveuse se tendit dans un spasme inouï, une vibration terrible, puis, avec l'instantanéité d'un accident cérébral, la réaction vint, elle se sentait mieux. Elle éprouvait ce vague de l'être; effet bizarre dont les derniers mouvements d'un ressort brisé en pleine evolution, rendent assez bien l'idée; état dans lequel l'activité du cerveau semble s'agumenter en raison de la détente des muscles.¹⁶¹

Inequivocabile scena di autoerotismo, questa in cui la protagonista si abbandona non appena ella entra nella propria carrozza, avendo scongiurato la perdita dei sensi in presenza dell'uomo dal quale ella è irresistibilmente attratta, la figura di Raoule ardente di piacere doveva aver dato non poco filo da torcere alla censura belga. Questa istituzione doveva aver associato la situazione di una donna

¹⁵⁸ Ellmann, *Oscar Wilde*, p. 282.

¹⁵⁹ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 99.

¹⁶⁰ Lawrence Danson, *Wilde's Intentions*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 125.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

vittima di un piacere incommensurabile in un momento di solitudine con le molte scene contenute nel famigerato *Charlor s'amouse* di Paul Bonnetain, uscito solo un anno prima di *Monsieur Vénus*, il cui caso, come abbiamo visto, aveva infiammato il mondo della censura belga e francese fino alla condanna dell'autore e al fallimento dell'editore Kistemaecker. Ma a ben vedere Rachilde non sta descrivendo le pratiche di un'onanista, come nel caso del libro di Bonnetain: al contrario, Raoule de Vénérande non è ritratta, nella scena della carrozza, durante una scena di masturbazione, bensì in un momento di intensa *rêverie*, durante un viaggio mentale, in un momento di voluttà di carattere interamente cerebrale. Se la descrizione rachildiana si avvicina di molto a quella di un orgasmo, quello che la scrittrice si presta a descrivere è un orgasmo della mente, un piacere tutto cerebrale, slegato dalla fisicità e per questo elevata in una zona "sicura" e inafferrabile: la dimensione della fantasia, dell'intelletto e della creatività artistica. In Rachilde il desiderio sessuale è deviato nella mente, è un desiderio di elevazione, di fuga, uno spostamento del piacere in un luogo incorruttibile, che si pone al di là delle unioni fisiche genitali. Quella delle sue eroine è una tensione verso una forma di amore puro, irrealizzabile, dove la pesantezza e la miseria dei corpi non ostacola la ricerca dell'ideale. Per un'artista quale Raoule, è quindi possibile raggiungere autonomamente il massimo del piacere, e l'esperienza della carrozza la avvicina più alla dimensione di un autoerotismo cerebrale che all'universo della condivisione corporale.

Se la zona del piacere in Rachilde è deviata dall'area della fisicità genitale alla dimensione sublimata dell'intelletto, allora ben si addice a un'eroina dalle fantasie cerebrali un tipo di relazione che non si avvale del contatto fisico. L'utilizzo di un oggetto esterno come un *dildo* per unirsi all'effeminato Jacques sembra a ben vedere l'unica soluzione contemplabile di fronte a una donna che, come abbiamo visto in precedenza, di fronte al contatto fisico, sembra trasformarsi in una statua di marmo:

Lorsqu'il l'embrassa, il lui semble qu'un corps de marbre glissait entre les draps, il eut la sensation désagréable d'un frôlement de bête morte tout le long de ses membres chauds."¹⁶²

L'eroina di *Monsieur Vénus* rifiuta l'unione fisica con la persona nei confronti della quale ella si sente irresistibilmente attratta, in quanto la sua modalità di fruizione dell'erotismo è spostata al di là della fisicità dei corpi. Le sue membra si pietrificano, ella si trasforma in un oggetto senz'anima nel momento in cui il suo amato tenta di possederla, e i suoi arti inferiori immobili ricordano nella loro mortale rigidità il corpo di un animale privo di vita. La gelida, spietata e mascolina Raoule de Vénérande, come la sua creatrice, sembra cadere in preda a una grave paralisi isterica nel momento

¹⁶² Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 90.

in cui un uomo mette in pratica in sua presenza un tentativo di seduzione. Rifiutandosi di essere posseduta, disgustata dall'atteggiamento remissivo di molte donne, Raoule si identifica col maschile e, invece di lasciarsi penetrare, assume un atteggiamento fallico e dominante. Il suo compagno, dopo un debole esitare, si presta alla messa in scena di questo capovolgimento, e si fa destinatario di un piacere fisico che non vede una sua controparte nella corporeità dell'eroina. Per Raoule il godimento provato durante gli incontri erotici con Jacques non è diverso da quello sperimentato in solitudine nella carrozza: il suo piacere è cerebrale, è intellettualizzato, decorporeizzato, purificato dalle scorie di una fisicità corruttibile e mortificatrice. Il suo spasmo è quello di una creazione artistica, il godere di un'elevazione spirituale, che vive della dimensione autoreferenziale della poesia. Per questo all'eroina è consentito di godere degli incontri con il manichino di Jacques in seguito alla morte del giovane. Più precisamente, è la stessa Raoule a progettare la morte dell'amato affinché il loro amore possa vivere incontrastato nella pura dimensione dell'ideale. Non sorprende che sia la maggior parte dei suoi lettori che gli investigatori si fossero trovati frastornati di fronte alla complessità della psicologia dell'eroina di *Monsieur Vénus* e che il suo romanzo, piuttosto che pornografico, fosse considerato “cerebrale.”

III.IV *Monsieur Vénus* e il romanzo cerebrale

Romanzo cerebrale per eccellenza, è infatti quello rachildiano, sia secondo l'accezione utilizzata dai suoi colleghi letterati che secondo quella medica contemporanea alla scrittrice. Tra gli scrittori della decadenza francese, Maurice Barrès, Jean Lorrain e Camille Lemonnier si erano dichiarati estimatori delle evidenti qualità cerebrali di *Monsieur Vénus*, del quale essi avevano apprezzato la complessità psicologica e le perverse involuzioni narrative.¹⁶³ Il termine “cérébral” ai tempi di Rachilde non era legato solo alla letteratura, ma esso richiamava da vicino atteggiamenti quali la follia, la masturbazione, non senza evocare traumi e difetti fisici congeniti, esperienze e imperfezioni molto care alla poetica di Rachilde. Nei suoi *Études médicales*, lo specialista sull'isteria che ebbe in cura anche la stessa scrittrice, Charles Lasègue (1816-1883) aveva definito “cérébraux,” gli individui affetti dai suddetti sintomi, che egli riassunse sotto l'espressione “délire par acces.”¹⁶⁴ Nonostante Lasègue negasse la sussistenza di connessioni tra questi disturbi e qualsiasi forma di ereditarietà così come tra questi ed eventuali ripercussioni sulla sessualità dell'individuo, i suoi seguaci non tardarono ad associare al “délire par acces” anche i sintomi

¹⁶³ Gli stessi contemporanei di Rachilde, da Maurice Barrès a Jean Lorrain a Camille Lemonnier, avevano apprezzato le qualità cerebrali di *Monsieur Vénus*. Cfr. Barrès, *Preface à Monsieur Vénus* cit., p. XX; Jean Lorrain, «Mademoiselle Salamandre», *Le Courrier Français*, 12 Dicembre 1886; C. Lemonnier, *Prefazione* a Rachilde, *La Sanglante ironie*, Genonceaux, Paris 1891.

¹⁶⁴ Charles Lasègue, «Les cérébraux», *Études médicales*, I, Paris, Asselin, 1884, pp. 567-584.

dell'onanismo e la trasmissione ereditaria:

Pale, thin young people, deficient physically and morally, timid, fearful, pusillanimous, malformed, stunted, with hypochondriac and mystical tendencies, these for whom in a word our master Lasègue has found the happy expression cerebral, among whom one encounters great numbers of those with hereditary defects, who bring with them when born the mark of degeneration transmitted by their parents. It is from this group that are recruited those types of lunatics who are called so incorrectly reasoning. After leading the most extravagant type of life, they end up in our lunatic asylums where they are the despair of their doctors as they have been the despair of their families.¹⁶⁵

I romanzi di Rachilde sono costellati da personaggi che potremmo considerare "cerebrali," i cui atteggiamenti sembrano ricordare più da vicino la definizione dei seguaci di Lasègue che quella di colui che li aveva battezzati. Se le involuzioni psicologiche dell'eroina Raoule rendono *Monsieur Vénus* un romanzo singolare, le cui qualità cerebrali furono ammirate dai contemporanei decadenti della scrittrice, l'erotismo tendente all'ideale del quale abbiamo visto godere la protagonista non solo durante la scena della carrozza ma anche durante ogni suo incontro erotico con Jacques, fino alla riduzione del giovane ad un manichino in cera, si spinge fino all'estremo in alcune opere successive al suo "roman de scandale." *La Jongleuse* è infatti, tra le opere rachildiane, il romanzo cerebrale per eccellenza: qui l'eroina Éliante ha totalmente abbandonato il rapporto con l'altro e, per raggiungere il massimo del piacere, di fronte al suo sgomento corteggiatore, ella si avvale delle forme androgine di un vaso di alabastro dalle dimensioni umane:

Éliante, à présent dressée au-dessus du col de l'amphore blanche se tendit comme un arc de la nuque aux talons. Elle ne s'offrait point à l'homme; elle se donnait au vase d'alabâtre, le personnage insensible de la pièce. Sans un geste indécent, les bras chastement croisés sur cette forme, ni fille ni garçon, elle crispa un peu ses doigts, demeurant silencieuse, puis, l'homme vit ses paupières closes se disjoindre, ses lèvres s'entr'ouvrirent, et il lui sembla que des clartés d'étoile tombaient du blanc de ses yeux, de l'émail de ses dents; un léger frisson courut le long de son corps – ce fut plutôt une risée plissant l'onde mystérieuse de sa robe de soie, – et elle eut un petit râle de joie imperceptible, le souffle même du spasme.¹⁶⁶

Le sembianze quasi umane del vaso che suscita un tale piacere nella protagonista si rivelano tanto cerebrali quanto più il lettore si lascia guidare da alcuni interessanti dettagli. Spostiamoci sulla descrizione dell'anfora, per soffermarci sulla sua base e sulla sua estremità superiore:

¹⁶⁵ Dall'articolo "Onanisme," *Dictionnaire encyclopédique de sciences médicales* 15, 1881, p. 379, cit. in Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, pp. 203-4.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 50-51.

un vase d'alabâtre de la hauteur d'un homme, si svelte, si élancé, si délicieusement troublant avec ses hanches d'éphèbe, d'une apparence tellement humaine (...). Le ped, très étroit, lisse comme une hampe de jacinthe, surgissait d'une base plate et ovale, se fuselait en montant, se renflait, atteignait, à mi-corps, les dimensions de deux belles jeunes cuisses hermétiquement jointes et s'effiler vers le col, avec là, dans le creux de la gorge, un bourrelet d'alabâtre luisant comme un pli de chair grasse, et plus haut, cela s'épanouissait, s'ouvrait en corolle de liseron blanc, pur, pâle, presque aromal, tant la matière blanche, uni, d'une transparence laiteuse, avait la sincérité de la vie. Ce col s'envasant en corolle faisait songer à une tête absente, une tête coupée ou portée sur d'autres épaules que celles de l'amphore.¹⁶⁷

La base del vaso ricorda all'eroina l'immagine di “deux belles jeunes cuisses hermétiquement jointes,” mentre il collo dell'anfora le suggerisce l'idea di “une tête absente, une tête coupée ou portée sur d'autres épaules que celles de l'amphore.” Questi particolari apparentemente insignificanti si caricano di importante valore se avvicinati ad un paio di ulteriori frasi pronunciate dall'eroina nei confronti del giovane che sogna di possederla. Riferendosi al proprio vaso d'alabastro, ella confessa all'incredulo Léon Reile: “Comprenez-vous, je l'aime!,” e nel mentre “[e]lle pencha le front en-dessus du col ouvert, et, en le respirant de toutes ses forces, elle parut, tout à coup, devenir la tête vivante de ce corps insensible.”¹⁶⁸ Ella prosegue:

J'ai dégoût de l'union, qui détruit ma force, je n'y découvre aucun plénitude voluptueuse. Pour que ma chair s'émeuve et conçoive l'infini de plaisir, je n'ai pas besoin de chercher un sexe à l'objet de mon amour!¹⁶⁹

Come Raoule de Vénérande, che di fronte all'amore fisico si trasforma in una statua di marmo per accendersi di desiderio di fronte all'amore idealizzato per un manichino che conserva solo pochi resti corporali del suo innamorato, Éliante Dolanger sogna un amore puro e in grado di muoversi al di là della sessualità genitale alla quale Léon Raille le intima di abbandonarsi. Proiettando il suo eros su un vaso di un bianco semitrasparente dalle fattezze umane, la protagonista de *La Jongleuse* riconosce il suo corpo gelido nella freddezza dell'alabastro, e nella base del vaso ella vede le proprie membra ermeticamente chiuse di fronte all'unione fisica, quasi a evocare una paralisi degli arti inferiori. La freddezza senza vita del suo vaso suggerisce però una “tête absente,” come a indicare che da quelle membra immacolate e inafferrabili qualsiasi vitalità fosse stata accuratamente rimossa: è su questo corpo “insensible” che l'eroina appoggia il proprio capo, il quale, acceso da un desiderio interamente deviato nell'intelletto, si colloca a completamento del quadro di un orgasmo di tipo cerebrale, in cui la mente della protagonista rimane come sospesa, per librarsi leggera

¹⁶⁷ Rachilde, *La Jongleuse*, pp. 44-6.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 48.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pp. 49-50.

nell'aria, dimentica della pesantezza delle proprie membra.

La conclusione del romanzo è un ulteriore, decisivo movimento verso questo intimo desiderio dell'eroina, di distaccarsi dalla corruttibilità del suo stesso corpo:

Éliante, toujours impassible, mit un genou en terre et levant ses yeux d'inspirée, joyeuse d'une joie surnaturelle, lança très haut son beau couteau de jongleuse... mais au lieu de retirer la tête, de présenter la poitrine, elle *changea d'exercice*, tendit la gorge. La couteau, venant de plus haut, se plata droit, et ses petits doigts puissant l'y enfoncèrent, appuyèrent de toutes leurs forces, crispés sur le manche d'ebène.

La femme glissa en arrière. Un flot pourpre noya le masque pâle... son dernier fard...¹⁷⁰

La protagonista di *La Jongleuse* conclude la sua storia circense con la messa in atto delle sue fantasie di elevazione, con un suicidio teatrale evocativo di un rituale di decapitazione. Con la morte, ella mette a punto il proprio sogno di levitazione al di là delle contingenze della fisicità evocate dal suo vaso privo di capo, per innalzarsi, come Raoule, nel dominio del sogno e dell'ideale.

Non solo ne *La Jongleuse* i personaggi rachildiani vagheggiano la decapitazione: Hunter, il fantomatico e semidiabolico amante di Madeleine in *La Princesse des ténèbres*, confida alla protagonista il suo desiderio di fuggire via con la sua testa: “essayant déjà de la décapiter afin de la séparer à jamais de son misérable corps de jeune fille souffrante,”¹⁷¹ egli le sussurra che “la ligne de [son] cou blanc (...) sera la limite (...) la limite”¹⁷² di ciò che della sua amata egli sogna di portare via con sé nel regno iperuranio dell'ideale. Come anticipato nella sinossi di questo romanzo, la figura di Hunter si rivelerà essere una mera proiezione della mente della protagonista, la quale, deviando ogni energia nel dominio incontrastato della mente, si trova infine costretta a fronteggiare l'abisso della follia e della scissione della personalità. Maurice de Saulérian, il prototipo del personaggio cerebrale, protagonista de *Le Mordu*, è definito “ce cérébral en apparence fêlé:”¹⁷³ come i “cérébraux” dei seguaci di Lasègue, pare che egli abbia subito una lesione al cervello, e proprio in virtù di questo trauma, egli si distingue, oltre che per il proprio squilibrio mentale, per un' intensa creatività, per un forte senso di ambizione e la capacità di deviare la zona del piacere erotico nella zona del cervello.

Secondo Finn la decapitazione costituisce “the ultimate step toward the ideal, the lopping off of the source of suffering (the body) and the retention, if dreams come true, of the locus of sex-free pleasure (the head).”¹⁷⁴ Il critico mette anche in relazione le decapitazioni rachildiane con il saggio

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 254-55.

¹⁷¹ Rachilde, *La Princesse des ténèbres*, Paris, Calmann-Lévy, 1894, p. 140.

¹⁷² *Ibidem*, p. 141.

¹⁷³ Rachilde, *Le Mordu*, Brossier, Paris 1889, p. 222

¹⁷⁴ Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 205.

di Hélène Cixous “Le sexe ou la tête?” in cui la teorica del femminismo afferma che, laddove l'uomo avverte una profonda angoscia legata alla castrazione, per la donna, il più grande terrore concepibile consiste nel rischio di essere decapitata, un gesto che rimanda all'atto del silenziamento. Al contrario, nota Finn, in Rachilde “[d]ecapitation is read, somewhat surprisingly and at times ambiguously, as a positive fantasy of desexualization (...) it is the formal marker of the discord between body and brain.”¹⁷⁵

Torniamo ora a *Monsieur Venus* e a un capitolo che, presente nella prima edizione del testo, venne successivamente eliminato dalla scrittrice in quanto a suo avviso disconnesso dalla trama del libro. Si tratta di poche pagine in cui, in maniera riflessiva, quasi mistica, la scrittrice mette al corrente il lettore della propria visione dei rapporti amorosi e delle forme di unione tra amanti. Ai modi tradizionali della relazione tra l'uomo e la donna, in cui “[l]'homme possède, la femme subit,”¹⁷⁶ Rachilde oppone una nuova poetica dei rapporti amorosi. In tale dinamica, ben emergono le differenze tra l'uomo e la donna nella loro distinta maniera di fruire il piacere sessuale:

Les facultés passionnelles de celui-ci ne vont pas au delà des limites de sa puissance physique. Quand la procréation a fait son œuvre, l'apaisement descend en lui. Rien ne survit au paroxysme sensuel.

Pour celle-là, au contraire, les manifestations brutales idéalisent la chair, l'action des sens s'étend au domaine intellectuel, l'imagination s'éveille aux aspirations sans bornes.

Tout est dit pour l'homme, repu, brisé, anéanti, il s'écroule, et, pourtant, avide d'étreintes, appelant d'autres caresses, évoquant de nouvelles joies, à ses côtés, la femme se prostitue aux conceptions paradisiaques.

L'homme est matière, la volupté est femme, c'est l'éternelle inapaisée.¹⁷⁷

Se l'uomo vive la propria sessualità in relazione a un piacere istantaneo e limitato nel tempo, la donna è invece un'autentica servitrice dell'ideale: la sua maniera di vivere la sessualità, il suo costante inappagamento, consentono al soggetto femminile di distaccarsi dalle esigenze terrene della materia e di innalzarsi libera nel dominio dell'intelletto. Laddove il raggiungimento del piacere annienta le energie sessuali maschili, il mancato appagamento fisico consente alla donna di proiettarsi nel regno dell'immaginazione e di emanciparsi dalla bassezza dei bisogni corporali. Prostituta dell'ideale, la donna è, secondo Rachilde, il soggetto in grado di sperimentare una forma di amore puro, spirituale, intellettuale ed inequivocabilmente cerebrale.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 92.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 92.

III.V Le vie alternative penetrazione e il cervelletto, il luogo fisico della follia

Ma a ben vedere, nonostante la psicologia evidentemente cerebrale della sua protagonista, in *Monsieur Vénus*, come in molte altre opere di Rachilde, lo spostamento dell'attenzione in direzione del cervello non prevede un abbandono totale della corporeità: ciò che in questo caso sussiste è una forma intermedia di fisicità, superficiale nella sua azione, ma non per questo priva di violenza o di impatto. Le eroine dei romanzi rachildiani, primo tra tutti *Monsieur Vénus*, forse proprio in virtù del non poter essere penetrate dal maschile, si avventano su soggetti di questo sesso e segnano i loro corpi con le unghie, con i denti, fino a fare del loro corpo una sorta di poema, così come della corporeità della donna la letteratura e la medicina erano solite fare una forma di testo.¹⁷⁸ In preda alla gelosia, Raoule aggredisce con violenza e voluttà il corpo di Jaques: ella “se jeta sur lui, le coucha à ses pieds avant qu'il ait eu le temps de lutter, puis prenant son cou que le veston de molleton blanc laissait décolleté, elle lui effonça ses ongles dans sa chair.”¹⁷⁹ Più avanti, dopo essersi presa cura del corpo di Jacques, sul quale il baron de Raittolbe si era avventato in preda a un accesso di omofobia ricoprendo le sue candide membra di lividi, Raoule è assalita da un impeto incontrollabile:

(...) Raoule ne se maîtrisait plus. D'un geste violent elle arracha les bandes de baptiste qu'elle avait roulées autour du corps acré de son éphèbe, elle mordait ses chairs marbrées, les pressa à pleines mains, les égratigna de ses ongles affilés. Ce fut une défloration complète de ces beautés merveilleuses qui l'avaient, jadis, fait s'extasier dans un bonheur mystique.

Jaques se tordait, perdant son sang par des véritables entailles que Raoule ouvrait davantage avec un raffinement de sadique plaisir. Toutes les colères de la nature humaine qu'elle avait essayé de réduire à néant dans son métamorphose, se réveillaient à la fois, et la soif de ce sang qui coulait sur des membres tordus remplaçait maintenant tous les plaisirs de son féroce amour...¹⁸⁰

Se la penetrazione del coito è sempre attentamente evitata, un'altra forma di contatto fisico sussiste con evidenza in questo passo: il contatto prediletto da Raoule, come da molte altre delle eroine rachildiane, è qui rappresentato dal graffio e dal morso: “it is scratching, scoring, cutting, and flaying,” afferma Michael Finn “that become semi-penetrative stand-ins.”¹⁸¹ Queste forme di penetrazione surrogate consentono all'eroina di intrattenersi voluttuosamente sulla sicurezza delle superfici corporali evitando i pericoli che minacciano le profondità ed alternando piacere e dolore per sperimentare una variante sadistica del godimento erotico.

¹⁷⁸ Cfr. a questo proposito il paragrafo successivo, "III.VI L'isteria dell'artista tra accettazione e liberazione."

¹⁷⁹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 84.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 132-33.

¹⁸¹ Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 208.

Nel suo articolo “Sade toujours,” la scrittrice afferma che “[l]e sadisme (...) n'est pas autre chose que l'exaspération de l'amour par la vue du sang ou la sensation de la douleur (...) du voisin.”¹⁸² Sono molti i testi in cui Rachilde associa piacere e dolore, a partire dal romanzo *L'Homme roux* (1888) a *Le Meneur de louves*, in cui episodi di violenza sessuale sono controbilanciati dalla voluttà di un morso della vittima sul suo aggressore, fino a un'interessante lettera a Maurice Barrès, portata alla luce ancora da Finn, in cui la scrittrice confida all'uomo che frequentava: “c'est une folie qui me tient de vous dire tout de suite ces choses vagues, toute fouettée que je suis encore de vos impertinences très précises.”¹⁸³ Il termine “fouettée” rimanda al linguaggio del sadomasochismo, e ben si addice alla relazione che legò Rachilde al bellissimo ed efebico Barrès nella seconda metà degli anni Ottanta, un rapporto amoroso tinto di gelosia da parte di quest'ultimo, il quale sembrava a prima vista avvertire un senso di incontrollabile frustrazione di fronte alle ritrosie della scrittrice. Eppure, “although Barrès complains that they have never really made love,” commenta Finn, di fatto “both partners are relieved at avoiding the entanglements of full physical commitment.”¹⁸⁴ poco dopo Rachilde descrive infatti gli occhi dell'amico “remplis de caresses que vous ne voulez pas faire.”¹⁸⁵ Il piacere sembra dunque per la scrittrice una sensazione intimamente frammista di dolore, frustrazione e insoddisfazione, che riesce talvolta a coinvolgere entrambi i partner: laddove il rapporto genitale viene aggirato, la tensione inappagata nei confronti dell'unione corporale è deviata non solo nella zona sicura e incontaminata dell'intelletto, ma si mescola a una forma di piacere intermedio tra il fisico e il mentale attraverso l'ambiguo espediente della tortura. Così come nel caso della sua Marchesa de Sade, anche per la sua creatrice, “[a]imer, c'est souffrir.”¹⁸⁶

Ma a ben vedere tali forme di aggressione delle superfici corporali sono collegate ad alcune zone interiori curiosamente promettenti: il morso, e in particolare il quello esercitato sulla parte posteriore del collo, consente un contatto ravvicinato con la spina dorsale, col cervello, e soprattutto con il cervelletto, “le cervelet,” quello che ai tempi di Rachilde si credeva il luogo fisico degli

¹⁸² Rachilde, “Sade toujours,” Paris, Éditions de Fourneau, (n.d.) 1994, p. 7.

¹⁸³ Michael R. Finn (ed.), *Rachilde – Maurice Barrès: Correspondence inédite 1885-1914*, Brest, Centre d'Étude des Correspondences et Journaux intimes/C.N.R.S., 2002, p. 61.

¹⁸⁴ Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 57.

¹⁸⁵ Finn (ed.), *Rachilde – Maurice Barrès*, p. 61.

¹⁸⁶ Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 84. Molto interessante si rivela a questo proposito la lettura del masochismo di Rachilde elaborata da Franca Franchi in contrappunto con la teoria deleziana del dolore e dell'attesa, per cui “[m]asochista è colui che vive l'attesa allo stato puro” e “[l]'angoscia masochista assume (...) la sua duplice determinazione di attesa infinita del piacere, e d'intenso aspettarsi il dolore” (Gilles Deleuze, *Presentazione di Sacher Masoch*, Torino, Bompiani, 1977, pp. 67-8, cit. in Franca Franchi, *Rachilde, il desiderio e l'assenza*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1994, p. 75). Per Franchi il testo rachildiano “trova la sua ragion d'essere in una concezione masochista. Esso non intende sostituire un'identità tra amore e dolore, né tanto meno indicare una sorta di meccanismo causa/effetto (poiché si ama si soffre) quanto teorizzare una concezione dell'amore fondata sull'incompiutezza e quindi sulla sofferenza generata da questo 'manque'.” Franchi, *Rachilde, il desiderio e l'assenza*, p. 73.

impulsi, del desiderio sessuale e della follia.¹⁸⁷ Tra gli scrittori contemporanei a Rachilde, il cervelletto era spesso considerato il luogo fisico delle pulsioni erotiche: Huysmans, in *À Rebours* descrive il passaggio del desiderio attraverso il cervelletto del protagonista: “[i]l demeure, pendant quelque temps, tranquille; mais bientôt *le cervelet* s'exalta, appela de nouveau aux armes;”¹⁸⁸ l'amica di Rachilde Georges de Peyrebrune associava in quegli stessi anni la sterilità della popolazione francese ad uno sviluppo ipertrofico dell'area immaginativa del cervello a scapito del cervelletto, che in questa sede viene identificato come la zona degli impulsi sessuali responsabili della riproduzione della specie.¹⁸⁹ Nella letteratura medica le opinioni riguardanti la funzione del cervelletto risultavano piuttosto divergenti, per esempio lo psichiatra Henri Beaunis si schiera contro le teorie ad esso contemporanee che legavano l'attività sessuale alla zona del cervelletto:

What are, therefore, the centers of this sexual drive? We are familiar with Gall's thesis which made of the cerebellum the organ of the sexual instinct or the sexual drive. This hypothesis was adopted by Lussana who locates in the cerebellum both muscular sense and erotic sense. However, in spite of certain facts of physiology and comparative anatomy which seem to support it, we cannot adopt this hypothesis. It is well proven today that the sexual drive can persist even if the cerebellum is absent or has been removed.¹⁹⁰

Rachilde sembra attenersi alle ipotesi del tedesco Franz Joseph Gall e dell'italiano Filippo Lussana, i quali individuavano nella zona del cervelletto il luogo degli impulsi sessuali:

Or qual'è l'organo centrale nervoso, dove ha sede lo speciale senso erotico?... (...)

Or bene! – Se, spogliandoci da qualsiasi prevenzione, non vogliamo cercare e riconoscere il centro nervoso, al quale si rendono il Quinto ed i fasci posteriori del midollo, la Anatomia nevrológica ci addita e ci precisa il cervelletto sia per la grande radice cerebrale del Quinto (...), sia per i fasci posteriori spinali da parte dei *processus cerebelli ad medullam*.¹⁹¹

“L'istinto erotico,” conclude Lussana, “non ha sede nel cervello – ma nel cervelletto.” Similmente, in *Monsieur Vénus*, di fronte al proprio desiderio per Jacques, la protagonista avverte una dolorosa

¹⁸⁷ Cfr. Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 211. Tra gli scrittori il cervelletto era spesso considerato il luogo degli impulsi sessuali: Huysmans in *À rebours* descrive il passaggio del desiderio attraverso il cervelletto del protagonista; l'amica di Rachilde Georges de Peyrebrune associa la sterilità della popolazione ad uno sviluppo ipertrofico dell'area immaginativa del cervello a scapito del cervelletto, la zona degli impulsi sessuali responsabili della riproduzione della specie (G. de Peyrebrune, *Les Vierges de feu et la décroissance de la population*, Chez tous les libraires, Paris 1876). Nella letteratura medica le opinioni sono invece divergenti, per esempio lo psichiatra Henri Beaunis si schiera contro le tesi di Gall e Lussana che legavano l'attività sessuale alla zona del cervelletto (H. Beaunis, *Les sensations internes*, Alcan, Paris 1889, p. 50).

¹⁸⁸ Huysmans, *À Rebours*, p. 9.

¹⁸⁹ G. de Peyrebrune, *Les Vierges de feu et la décroissance de la population*, p. 26.

¹⁹⁰ H. Beaunis, *Les sensations internes*, Alcan, Paris 1889, p. 50, in Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 211.

¹⁹¹ Filippo Lussana, *Lezioni di frenologia*, Parma, Dalla tipografia di G. Ferrari, 1864, pp. 47-8.

fitta alla nuca:

Une douleur sourde traverse la nuque de Mlle de Vénérande. Ses nerfs se surexcitaient dans l'atmosphère empuanté de la mansarde. Une sorte de vertige l'attirait vers ce nu. Elle voulut faire un pas en arrière, s'arracher à l'obsession, fuir... Une sensualité folle l'étreignit au poignet... Son bras se détendit, elle passa la main sur la poitrine de l'ouvrier, comme elle l'eût passée sur une bête blonde, un monstre dont la réalité ne lui semblait pas prouvée.¹⁹²

Ma in Rachilde il cervelletto non è solo la sede degli impulsi sessuali: nel suo “succès de scandale,” come in molti altri dei suoi romanzi, il cervelletto è anche il luogo fisico della follia, della depravazione e del delirio artistico. In *Le Mordu*, per esempio, il quest'organo è, per il protagonista Maurice de Saulérian, il luogo della creatività artistica, degli impulsi sessuali, dell'ambizione e del delirio psichico, il luogo in cui lo affligge “la morsure de la folie.”¹⁹³ al termine del romanzo le ambizioni artistiche di Maurice hanno ormai lasciato il passo al delirio, la sua passione per la scrittura è debordata fin sulle mura della sua stanza e il suo romanzo si è irrimediabilmente trasformato in “un rêve de malade.”¹⁹⁴ Similmente, in *Monsieur Vénus*, Rachilde incanala la perversione della protagonista nell'area fisica del cervelletto: alla vista della scollatura di Jacques, “[u]ne douleur sourde traverse la nuque de Mlle de Vénérande” e “[s]es nerfs se surexcitaient dans l'atmosphère de la mansarde.”¹⁹⁵ La follia, il desiderio sessuale, le trasgressioni e la perversione sono gli attributi principali della protagonista di *Mosieur Vénus* e distinguono le pagine di un romanzo che ricorda un “case study” al limite tra le teorie degenerazioniste e le nuove ricerche sulla psicologia e la sessualità.¹⁹⁶

Ma rispetto al romanzo successivo, in cui la follia autodistruttiva del protagonista si autoalimenta senza allargare la propria ombra su altri personaggi, nel romanzo del 1884 la malattia mentale che anima la protagonista assume anche un fortissimo potere di contaminazione. Verso la metà del romanzo, la scrittrice descrive un momento di solitudine tra Jacques e la protagonista, in cui

Raoule l'embrassait sur ses cheveux d'or, fins comme des effileurs de gaze, voulant lui insuffler sa passion monstre à travers le crâne. Ses lèvres impérieuses lui firent courber la tête en avant et derrière la nuque, elle le mordit à pleine bouche.

¹⁹² Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 17.

¹⁹³ Rachilde, p. 150.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 145.

¹⁹⁵ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 17.

¹⁹⁶ Alcuni critici hanno parlato di "pathography" o "psychopathography" a proposito di questi lavori al confine tra la sceinza e la letteratura popolare. Cfr. Finn, Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 165; Mesch, *The Hysterical's Revenge*, p. 130; Beizer, *Ventriloquized Bodies*, p. 240.

Nel momento in cui ella si avvicina a Jacques, Raoule lo assale con un morso alla base della nuca, la zona del capo più prossima cervelletto, instaurando con il giovane un contatto fisico che consente l'infezione della sua "passion monstre" dalla mente della protagonista al luogo degli impulsi della sua vittima. Questa forma intermedia di penetrazione, per quanto apparentemente meno invasiva del coito, costituisce, sulla figura di Jacques, una forma di aggressione senza precedenti. Instillando nella sua psiche i fumi di una passione morbosa e terrificante, Raoule sta esercitando una forma di violenza più estrema dello stupro: l'eroina sta colonizzando la mente di Jacques, innestando con la bestialità di un morso i semi di una depravazione che segna l'entrata del protagonista maschile in una spirale discendente verso la distruzione di sé.

Nonostante l'incontestabile potere di contaminazione, che rapidamente si diffonde come un veleno intorno alla mente di Jacques, di sua sorella Marie e del Baron de Raittolbe, Raoule rimane l'unica vera protagonista di un romanzo del delirio: la follia in *Monsieur Vénus*, è l'etichetta che il lettore vede associata principalmente alla sua eroina, la quale appare, anche grazie all'intervento di Maurice Barrès, una figura quasi in sovraimpressione rispetto all'immagine dell'autrice.

III.VI L'isteria dell'artista tra accettazione e liberazione

Nel 1889 uscì la prima edizione francese di *Mosieur Vénus*, preceduta da una prefazione che portava la firma dell'amico di Rachilde Maurice Barrès. In queste pagine lo scrittore di *Le Culte du moi* descrive il romanzo come "le spectacle d'une rare perversité" e la sua autrice "une jeune fille de vingt ans" afflitta da "la maladie du siècle."¹⁹⁸ La stesura del suo "succès de scandale" è interamente ricondotta a un sintomo dell'isteria che incombe sulla mente della giovane donna: "Fantaisie pleureuse d'une isolée, excentricité cérébrale, mais qui interesse le psychologue, le moraliste et l'artiste," afferma Barrès, "*Monsieur Vénus* est un symptôme très significatif."¹⁹⁹ Considerato una conseguenza della follia dell'autrice, l'intero testo rachildiano appare agli occhi del collega di Rachilde una mera estensione della vita della sua autrice: "Son livre n'est qu'un prolongement de sa vie," nel quale "Rachilde n'a guère fait que se raconter soi-même."²⁰⁰

Lo scrittore, afferma Rachel Mesch, nel descrivere *Monsieur Vénus* come il prodotto artistico di una mente malata, "mimics the strategies of the decadent and naturalist writer who must

¹⁹⁷ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p.87.

¹⁹⁸ Maurice Barrès, "Mademoiselle Baudelaire," *Chroniques de Paris*, Paris, 1887, p. 5.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 17 e 14.

disempower the sexual deviant he has created.”²⁰¹ Secondo questo procedimento, alla stregua delle *femmes fatales* descritte dai romanzi dei decadenti per essere sterminate alla chiusa delle opere della decadenza in vista della ricostituzione dell'ordine patriarcale preesistente alla loro comparsa, “Rachilde is transformed into a product of the decadent imagination rather than a creative force in and of herself,” cosicché “the traditional fin-de-siècle paradigm of male writer/doctor/scientist to female subject is comfortably reinstated.”²⁰² Non dovrebbe ormai sorprendere il lettore che la scrittrice avesse concesso a Barrès di imprimere una tale immagine di sé al proprio pubblico: evidentemente “Barrès' essay only reproduces the dogmas and reading strategies already inscribed in Rachilde's text through her use of clichéd notions of female sexuality.”²⁰³ Riconducendo il capolavoro dell'autrice di uno dei testi chiave di un movimento sciovinista quale la decadenza alla produzione di una malata mentale, Barrès delimita sotto una confortevole etichetta il potenziale sovversivo di una scrittrice che avrebbe potuto rivelarsi una presenza scomoda per i suoi confratelli letterati, contribuendo all'esecuzione di un trucco che, come abbiamo avuto occasione di osservare anche in precedenza,²⁰⁴ la stessa Rachilde aveva già iniziato a mettere in pratica da molti anni.

Come è stato sottolineato da Janet Beizer, “the contradictions inherent in Barrès' presentation of Monsieur Vénus (...) can only be understood as inscriptions of the more global nineteenth-century discourse about sex that Michel Foucault calls 'sexuality'.” La critica si sofferma in particolare sul processo noto come “hystericization of the female body,” “a three-prolonged strategy by which woman's body is equated with sexuality, appropriated by pathology, and identified with the social body.” Più precisamente, a detta della critica, l'intero romanzo di Rachilde costituirebbe un esempio di “hystericization of the textual body:” “*Monsieur Vénus* is about the male colonization of the female textuality and of woman as textuality: it is a novel that parodies its reception, writes the intrusive reader into its text.”²⁰⁵

Tale processo di “hystericization” del corpo femminile è attentamente applicato sulla figura della protagonista a partire dalla sua stessa storia familiare. In accordo con le teorie post-darwiniane della degenerazione che abbiamo affrontato nel capitolo precedente, nelle ultime decadi dell'Ottocento la malattia mentale si credeva un disturbo trasmissibile di generazione in generazione, alimentato dalle abitudini familiari e dalle tendenze al crimine dei genitori del soggetto. Raoule viene presentata al lettore come il prodotto di un padre pervertito e di una figura materna dominata dagli istinti più bassi:

²⁰¹ Mesch, *The Hysteric's Revenge*, p. 139.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Cfr. il paragrafo II.III.II “La maledizione dell'isteria” di questo capitolo.

²⁰⁵ Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth Century France*, Cornell University Press, Ithaca and London 1994, p. 232.

Son père avait été un de ces débauchés épuisés que les oeuvres du marquis de Sade font rougir, mais pour une autre raison que celle de la pudeur. Sa mère, une provinciale pleine de sève, très robuste de constitution, avait eu les plus naturels et les plus fougueux appétits.²⁰⁶

Come nei testi di psichiatria popolare diffusi ai tempi della scrittrice, dove sulla diagnosi dei pazienti gravano le colpe dei consanguinei, e come la stessa Rachilde, sulla quale incombe l'anatema della follia materna, così la protagonista di *Monsieur Vénus* risulta marchiata a fuoco prima della nascita dal vizio che aveva afflitto i suoi familiari sedotti dal peccato. Beizer evidenzia le convergenze sussistenti non solo tra i casi clinici descritti da Paul Briquet nel *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* (1859), da D.-M. Bourneville e Paul Regnard in *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1878) e da Charcot in *L'Hystérie* (1871),²⁰⁷ ma anche nei cosiddetti "arbres des maladies nerveuses" elaborati da Jacques Joseph Moreau de Tours nella seconda metà dell'Ottocento per delienare una genealogia della malattia mentale e della criminalità: questi disegni partono da una serie di ramificazioni principali come i disordini della sensibilità, le lesioni dei centri nervosi, le nevralgie e le nevrosi, per descrivere varie distinzioni in sottoinsiemi di sintomi quali, nel caso di quest'ultima, in epilessia, tic, disturbi del linguaggio, spasmi e isteria.²⁰⁸

In linea con i moniti del dottor J.-L. Brachet, il quale indicava tra le cause principali dell'isteria delle giovani donne la lettura di romanzi gridando "[m]alheur à la jeune fille qui dévore les romans avant de connaître le monde!"²⁰⁹ Raoule è trascinata nel vortice della malattia mentale in seguito alla lettura di un libro:

Un jour, courant les mansardes de l'hôtel découvrit un livre, elle le lut, au hasard. Ses yeux rencontrèrent une gravure, il se bassèrent, mais elle emporta le livre... Vers ce temps, une révolution s'opéra dans la jeune fille. Sa physionomie s'altéra, sa parole devint brève, ses prunelles dardèrent la fièvre, elle pleura et elle rit tout à la fois.²¹⁰

Come il futuro Dorian Gray di Wilde, la corruzione della giovanissima Raoule avviene attraverso uno di quelli che erano considerati i canali preferenziali per la degenerazione delle menti sensibili: la lettura di un libro, che nel caso dell'eroina di Rachilde probabilmente rimanda alle esplorazioni di

²⁰⁶ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 25.

²⁰⁷ Paul Briquet, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Paris, Baillière, 1859, p. 56, Désiré-Magloire Bourneville e Paul Regnard in *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Progrès Médical, 1878, p. 124 e Jean-Martin Charcot, *L'Hystérie*, Toulouse, Privat, 1871, p. 178.

²⁰⁸ Jacques Joseph Moreau de Tours, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris, Université Descartes, 1859. Cfr. Beizer, *Ventriloquized Bodies*, pp. 246-9.

²⁰⁹ Brachet, *Traité de l'hystérie*, p. 505.

²¹⁰ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 26.

Voltaire e dei romanzi di de Sade ricordate dalla giovane Marguerite durante la sua adolescenza nella biblioteca di famiglia. La zia chiamata a prendersi cura della protagonista non tarda a ricercare aiuto nelle istituzioni della chiesa e della medicina, offrendo alla scrittrice l'occasione di soffermarsi sui luoghi comuni che animavano le visite domiciliari nella Parigi della *fin de siècle*:

Dame Ermenegarde, inquiète, craignant une maladie sérieuse, appela les médecins. Sa nièce leur défendit sa porte. Pourtant, l'un d'eux, très élégant de sa personne, spirituel, june, fut assez droit pour se faire admettre auprès de la capricieuse malade. Elle le pria de revenir et il n'eut, d'ailleurs, pas d'améliorations dans son état.

Ermenegarde recourt aux lumières de ses confesseurs. On lui conseilla le véritable spécifique: – Mariez-la! Lui répondit-on.

Raoule éclata de colère quand sa tante entama un chapitre sur le mariage.

Le soir de ce jour-là, pendant le thè, le jeune docteur causant dans l'embrasure d'une croise avec un vieil ami de la maison disait, montrant Raoule:

– Un cas spécial, monsieur. Quelques années encore, et cette jolie créature que vous chérissez trop, à mon avis, aura, sans les aimer jamais, connu autant d'hommes qu'il y a de *pater* et *ave* au rosaire de sa tante. Pas de milieu! Ou nonne, ou monstre! Le sein de Dieu ou celui de la volupté. Il vaudrai mieux l'enfermer dans un couvent puisque nous enfermons les hystériques dans la Saplêtrière!²¹¹

In questo passo Rachilde propone una riscrittura mimetica del discorso culturale sulla follia nella maniera in cui questo era elaborato da parte della cerchia ecclesiastica e dell'*élite* della medicina. In entrambi i casi la malattia mentale che sembra affliggere la protagonista è ricondotta ad un eccesso della *libido* sessuale, per cui sia il curato che il medico propongono una soluzione che faccia per così dire da freno alla potenza della voluttà della giovane donna: il confessore consiglia a Dame Ermenegarde di dare la sua irrequieta nipote in moglie a qualcuno, mentre il medico, per frenare la ninfomania incombente su Raoule, propende per chiudere l'adolescente in un convento, soluzione a suo avviso di gran lunga preferibile all'eventualità che questa venga ricoverata presso il temuto manicomio parigino della Salpêtrière. Nelle parole del medico riecheggiano gli atteggiamenti delle lezioni tenute a cadenza settimanale da Jean-Martin Charcot presso la sala conferenze del suo ospedale di Parigi, in cui il direttore della clinica era solito mostrare le *performances* delle pazienti isteriche ad un gruppo di medici e astanti riuniti intono a lui come in una sorta di anfiteatro. Il discorso del giovane medico che si rivolge in privato a un familiare di Raoule, nella sua scenografica apertura che introduce la diagnosi della ragazza come "un cas spécial, monsieur," evoca la teatralità delle lezioni che Charcot divideva con un pubblico di soli uomini desiderosi di imporre rapide diagnosi sui corpi ammutoliti delle isteriche della Saplêtrière. Come le

²¹¹ *Ibidem*, pp. 26-7.

conclusioni istantanee eseguite su queste pazienti, il giovane medico di *Mosieur Vénus* si limita a definire la situazione della protagonista come "Pas de milieu! Ou nonne, ou monstre!" riconducendo a un estremo o all'altro la complessità della psiche della sua paziente.

Rimanendo nell'atmosfera della Salpêtrière, Beizer ha notato come l'episodio in cui la protagonista si abbandona nella sua carrozza ad uno spasmo di piacere, ricordi da vicino la figura nota come "arc de cercle" che contraddistingue la fase del "clownisme," il secondo stadio della "grande hystérie" o "hystéro-épilepsie" descritta e osservata da Charcot presso le pazienti dell'ospedale parigino: "la tête en arrière, le corsage gonflé, les bras crispés, avec de temps à autre un soupir de lassitude"²¹² sono evocative delle convulsioni delle pazienti di una clinica in cui, davanti alla macchina fotografica di Charcot e del suo fotografo Albert Londe, le pose che richiamavano la voluttà dell'eros si sovrapponevano ambiguamente con le convulsioni delle crisi isteriche delle pazienti.²¹³

Più avanti il romanzo riproduce un'ulteriore mimesi delle tendenze della letteratura medica del suo tempo: descrivendo una "Raoule, folle comme les possédées du moyen âge qui avaient le démon en elles, et n'agissaient plus de leur propre autorité,"²¹⁴ Rachilde rimanda ai *topoi* della medicina retrospettiva in voga ai tempi di Charcot e Richet, i quali erano soliti ricondurre le esperienze di possessione dei secoli precedenti sotto la nuova etichetta di isteria, per poi immortalarle nel 1887 nel volume illustrato *Les Démoniaques dans l'art*. Le possedute del medioevo accusate di stregoneria come le suore orsoline del convento del Loudun vengono elevate a prototipo di una forma di isteria che si fa tutt'uno con la ninfomania e con l'assunzione di un linguaggio ardito e scabroso, tale da allontanare la figura della posseduta da qualsiasi responsabilità nei confronti dei suoi desideri, delle sue azioni e delle sue ancor più temibili espressioni verbali.

L'immagine di una donna che involontariamente smette di comportarsi secondo il metro di giudizio ufficialmente consentito si scontra però con una dichiarazione che Rachilde assegna al personaggio di Raittolbe, il principale spettatore dello spettacolo della follia di Raoule. Il suo pretendente, frustrato dall'ambiguità dell'atteggiamento della protagonista, giura a se stesso "qu'il ne reviendrait jamais chez cette hystérique, car, selon ses idées, on ne pouvait qu'être hystérique dès qu'on ne suivait pas la loi commune."²¹⁵ Raoule appare agli occhi del barone come una "sphinx" dalla quale egli "s'était laissé choir la tête dans l'ancre."²¹⁶ L'eroina di *Mosieur Vénus* è dunque per Raittolbe tanto più "une folle" e una "hystérique" quanto più le sue decisioni appaiono oscure ed enigmatiche di fronte alla mente del suo frustrato pretendente. La follia coincide per Raittolbe con il

²¹² *Ibidem*, p. 34.

²¹³ Cfr. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*.

²¹⁴ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 161.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 49.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 70.

mistero della femminilità, con quella mobilità imprevedibile e quel fluire inarrestabile della sessualità della donna, che spaventa e affascina nella misura in cui sembra richiamare all'ordine e all'imposizione di una struttura precostituita. Di fronte alla costernazione del giovane, Raoule fa presto ad appropriarsi a proprio vantaggio, dei giudizi del suo pretendente: "Rien ne doit vous étonner, puisque je suis femme, répodit Raoule riant d'un rire nerveux. Je fais tout le contraire de ce que j'ai promis. Quoi de plus naturel!"²¹⁷

Sarà ora il caso di soffermarci sul carattere singolarmente proteiforme che l'isteria assume nelle ultime decadi dell'Ottocento in sovraimpressione con i tentativi, da parte della letteratura medica, di fare la propria entrata nei territori segreti non solo della malattia mentale, ma, attraverso di essa, del continente nero della femminilità: nel 1885, nella prefazione agli *Etudes cliniques sur la grande hystérie*, Charcot nota come questo disturbo si configuri alla stregua di "un Protée qui se présent sous mille formes et qu'on ne peut saisir aucune;"²¹⁸ nel 1889, il medico Joseph Grasset, a proposito della difficoltà rilevata nella redazione della voce "isteria" sul suo *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, afferma che questa costituì "l'article de ce Dictionnaire le plus difficile à faire clair et court:" la voce "hystérie" rappresentava per Grasset "un véritable protéé qui se présente sous autant de couleurs que le camaléon;"²¹⁹ nel suo *Manuel des maladies des femmes*, del 1884, il dottor Zabé afferma che "[l]es caractères de cette maladie, véritable camaléon, sont si fugaces, si variables, qu'elle est pour ainsi dire indéfinissable:"²²⁰ infine il medico Legrand du Saulle afferma che "[i]l est peu de maladies dans le cadre nosologique qui comptent des formes aussi multiples (...) que l'Hystérie."²²¹

Degna diagnosi dell'eroina di un'artista nota come "Mademoiselle Salamandre," Raoule è il mutevole prototipo dell'isterica di fine secolo: sfuggente e cangiante come le metamorfiche protagoniste di altri romanzi della sua scrittrice come *La Jongleuse* o *L'Animale*, la protagonista di *Monsieur Vénus* sfida la sua stessa etichetta nello momento esatto in cui ella si presta ad assumerla. Se è la stessa Rachilde a inserire la sua eroina nella cornice preconfezionata della "female malady"²²² per eccellenza, Raoule fa esplodere il contenitore in cui viene collocata nell'istante stesso in cui ella vi si immerge, poiché dell'isteria questa donna incarna i tratti più sfuggenti, proteiformi e camaleontici, i quali consentono e non ammettono al tempo stesso di definire con sicurezza le coordinate all'interno delle quali posizionare i disturbi dell'eroina. Per dirla con le parole di Mesch

²¹⁷ *Ibidem*, p. 65.

²¹⁸ Jean-Martin Charcot, *Préface* a Paul Richer, *Etudes cliniques sur la grande hystérie*, Paris, A. Delahaye e E. Lecrosnier, 1885.

²¹⁹ Joseph Grasset, "Hystérie," *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, A. Dechambre e L. Lereboullet (eds), Paris, Asselin & Houzeau/Masson, 1889, cit. in Beizer, *Ventriloquized Bodies*, p. 34.

²²⁰ Docteur Zabé, *Manuel des maladies des femmes*, Paris, Léon Vanier, 1884, p. 43.

²²¹ Henri Legrand du Saulle, *Les Hystériques: Etat physique et état mental*, Paris, J.-B. Baillièrre et fils, 1883, p. 514.

²²² Cfr. Showalter, *The Female Malady*.

"Rachilde exploits this aspect of the overdetermined illness – the *ça paut être tout* – at the same time as she paints her protagonist with its most identifiable symptoms." Ciò consente a Raoule di dimostrarsi "less victim of a disease than beneficiary of a discursive loophole that grants her sexual autonomy and permission to reinvent herself outside of gender norms."²²³

Inoltre quest'ambigua forma di malattia mentale consente alla protagonista di volgere il proprio delirio a suo volere e piacimento, e di elevarlo a condizione necessaria per l'espressione della sua stessa creatività: l'esternazione del desiderio erotico e la manifestazione della sessualità dell'eroina, sia grazie alle definizioni culturali dell'isteria che soprattutto al di là di esse, consentono all'artista di portare a termine il proprio progetto artistico sulla mente e sul corpo del suo partner. La malattia di Raoule non si rivela dunque un limite per la libera esplicazione del talento della protagonista, ma piuttosto una forma di "creative malady," quella che George Pickering definisce "an illness that is not debilitating or disabling, or threatening to life," ma che al contrario "may provide the ideal circumstances for creative work."²²⁴ L'isteria dunque, lungi dall'essere concepita come un limite invalidante, si configura come il vero e proprio trampolino di lancio per la realizzazione dell'individualità dell'artista e per il dispiegamento di una femminilità deviante rispetto alla norma patriarcale: "Through its undefinability, hysteria essentially becomes medically meaningless for Raoule, serving instead as a vehicle of invention;" afferma Mesch, "it seems to contain within it the possibility for female self-definition, a liberating possibility within this fin-de-siècle context."²²⁵

La riduzione alla diagnosi dell'isteria si rivela dunque una strategia messa a punto da Rachilde allo scopo di liberare il potenziale creativo della sua eroina, alla quale, pur risultando apparentemente schiacciata al di sotto di un'etichetta dal valore ambiguo ma negativo, è consentito di assumere con maggiore consapevolezza il proprio ruolo di artista. Parallelamente è possibile discernere un simile procedimento anche nel comportamento che la stessa scrittrice assume nei confronti della propria opera: per dirla con Mesch, se da una parte Rachilde "allows her authorial identity to be pathologized, knowing full well that safely within the novel the category of hysteria is challenged," ella è pienamente consapevole che, allo stesso tempo, "the power of the hysteric – and by extension the woman writer – is amplified."²²⁶

L'atteggiamento di Raoule assume dunque un valore rivelatore, di illuminazione, nei confronti di un retroscena troppo a lungo rimasto offuscato nelle pieghe della cultura occidentale:

²²³ Mesch, *The Hysteric's Revenge*, p. 132.

²²⁴ George Pickering, *Creative Malady: illness in the lives and minds of Charles Darwin, Mary Baker Eddy, Sigmund Freud, Florence Nightingale, Marcel Prust and Elizabeth Browning*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1974, p. 17.

²²⁵ Mesch, *The Hysteric's Revenge*, p. 134.

²²⁶ *Ibidem*, p. 140.

attraverso la consapevole assunzione dell'etichetta di isterica, la protagonista di *Monsieur Vénus* acquisisce la potenza androgina dell'artista e attraverso la propria arte si fa portatrice di un messaggio di denuncia nei confronti di quella società che la considera malata o degenerata. Ma proprio in quanto originale creatrice di un'opera nuova, l'eroina elabora un sogno di consapevole depravazione, in cui una donna che si autodefinisce isterica perde la tradizionale passività assegnata alla malattia femminile per eccellenza per assumere i tratti di quella che è considerata la controparte maschile dell'isteria, ovvero la perversione: Felski nota che “a closer reading reveals Rachilde's heroines not to be hysterical but perverse. That is, they do not express desire and psychic conflict unconsciously through the involuntary symptoms of the body, but consciously enact a willed refusal of social and moral norms.”²²⁷ Laddove Marguerite Eymery, potremmo concludere, e alcune delle sue eroine minori rimasero paralizzate di fronte alla violenza del maschile e i loro corpi incarnarono la loro passiva forma di resistenza nei sintomi dell'isteria, Rachilde l'artista e l'eroina di *Monsieur Vénus*, seguita successivamente da quelle di altri romanzi, tra i quali principalmente la Mary Barbe de *La Marquise de Sade*, incorporano così a fondo la loro diagnosi di isteria per muoversi al di là di essa e posizionare le loro azioni nella dimensione più attiva e consapevole della perversione. Per dirla con le parole di Maria Del Sapio Garbero, con Raoule de Vénérande Rachilde “sembra aver voluto creare un personaggio consapevole del suo compito, che sa di interpretare la pazzia, il segreto femminile, la cosa indicibile, quella materna innanzitutto che lei sostiene di aver ereditato, e attraverso quella, di tutta la letteratura della 'pazza in soffitta' di cui è versione strumentale e insolente; versione che resiste alla spiegazione medica e fisiologica del suo secolo positivista.”²²⁸

III.VII “Killed into art:” dall'uomo-poesia alle “Veneri anatomiche”

La violenza inflitta sul corpo di Jacques da parte dell'eroina appare a prima vista estrema, brutale ed estremamente perversa, eppure a ben vedere questa costituisce la speculare riproposizione di quelle dinamiche che durante la *fin de siècle* animavano una letteratura medica e

²²⁷ Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1995, pp. 184-5. Freud scrive: “Quite frequently a brother is a sexual pervert, while his sister, who, being a woman, possesses a weaker sexual instinct, is a neurotic whose symptoms express the same inclinations as the perversions of her sexually more active brother. And correspondingly, in many families the men are healthy, but from a social point of view immoral to an undesirable degree, while the women are high-minded and over-refined, but severely neurotic.” Cfr. Sigmund Freud, “‘Civilized’ Sexual Morality and Modern Nervous Illness,” *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 9, London, The Hogarth Press, 1955, pp. 191-2. Nel suo brillante saggio “The Art of Perversion: Female Sadists and Male Cyborgs,” Felski rimanda ai binomi isteria/femminile e perversione/maschile elaborati da Freud per cui “[h]ysteria was of course the exemplary manifestation of this female inclination toward neurosis, which was classified by Freud as a form of repudiated perversion” e in contrapposizione alla fissità di questi schemi ella elabora la sua concezione della perversione rachildiana. Felski, *The Gender of Modernity*, p. 184.

²²⁸ Maria Del Sapio Garbero, “Corpi bigami: Riassetto prospettici nel romanzo sensazionalista,” in Maria Del Sapio Garbero (ed), *Trame parentali/trame letterarie*, Napoli, Liguori, 2000, p. 275.

popolare con una tale portata da influenzare la percezione culturale del femminile e di determinarne le dinamiche rispetto al maschile. La strategia di Rachilde consiste nell'esercitare sul corpo dell'uomo quel processo di "hystericization of the female body" già applicato sulla figura di Raoule e di portarlo alle estreme conseguenze attraverso la vicenda di Jacques.

Attraverso lo sguardo desiderante di Raoule, nel corso di *Monsieur Vénus* il corpo di Jacques risulta progressivamente femminilizzato, reificato e frammentato, fino alla totale perdita della sua originaria unità. Il corpo del giovane è trasformato in oggetto, è manipolato e "testualizzato," rivelandosi già durante la vita il materiale stesso dell'opera che l'eroina-artista interpreta e plasma a proprio volere e piacimento, portando a compimento quel processo di "hystericization of the textual body" evocato da Beizer.²²⁹ Rita Felski nota che "we are given a precise delineation of Jacques's various body parts that fragmented the unity and autonomy ascribed to masculinity:" "his flesh is sized up and evaluated with the detached and practiced eye of a butcher or a pim" e "the male body is infantilized and feminized, transformed into a helpless, charming, and seductive object."²³⁰ Beizer afferma che "Jacques' body traverses a semiotic spectrum in this novel, alternately becoming a poem, a text, a painting, a sculpture: in short, a semiotic object to be read, deciphered, interpreted, viewed, written, painted, and molded."²³¹ Come i corpi delle pazienti della Salpêtrière, sulla cui epidermide i medici solevano imprimere il nome di una diagnosi volta a sostituire la voce della donna ammalata, così le membra di Jacques sono ridotte ad un foglio bianco sul quale Raoule appone il suo personale testo, al materiale con cui l'artista crea la sua stessa opera. Ancora Beizer avvicina *Monsieur Vénus* al romanzo di Jules Claretie *Les Amours d'une interne* (1899), in cui i medici tracciano segni e scritte sul corpo silenziato della paziente isterica Mathilde e a *La Vénus d'Ille* di Prosper Mérimée, in cui una statuetta di bronzo raffigurante una Venere porta una serie di iscrizioni sulle membra e sul viso: nel romanzo di Rachilde "the reversal of conventions," prosegue la critica, "whereby a male body is appropriated as textual surface by a female creative force, defamiliarizes the conventional power relationship and thus puts it into question."²³²

In *Monsieur Vénus* la scrittrice ripercorre dunque la complessità dei miti volti ad alimentare l'idea di una donna immobile, passiva, addormentata, ammalata, moribonda o morta.²³³ In questo

²²⁹ Cfr. il paragrafo precedente.

²³⁰ Felski, *The Gender of Modernity*, p. 195.

²³¹ Beizer, *Ventriloquized Bodies*, pp. 249-254.

²³² *Ibidem*, p. 251.

²³³ A queste immagini di staticità la cultura europea del suo tempo andava a frapponere una serie di schizzi di incontrollabile movimento, spasmi di follia, barlumi di desiderio, sovente incasellati sotto l'etichetta della *femme fatale*, i cui spasmi di ribellione erano esaltati per essere poi costantemente soggiogati dal maschile. In *Monsieur Vénus* al contrario, non solo "the female body, so often mutilated in nineteenth century fiction and morselized by nineteenth-century science, is displaced and preserved intact." Mesch, *The Hysteric's Revenge*, p. 121.

romanzo la vendetta del femminile si abbatte inesorabilmente sul corpo maschile, il quale è affrontato esattamente alla stregua di come le tendenze della letteratura e della medicina europea di fine Ottocento trattavano quello femminile. La carica di incontrollabile violenza che stravolge, ammutolisce, e mutila fino alla morte il corpo dell'uomo ripercorre passo per passo tutti i *topoi* letterari della tradizione culturale della letteratura decadente: nell'*incipit* del romanzo Jacques è presentato circondato da ghirlande di fiori,²³⁴ come nelle illustrazioni di Aubrey Beardsley, mentre subito dopo il trasferimento del giovane nel lussuoso *atelier* preparatogli da Raoule, la protagonista ne osserva le nudità da dietro un paravento mentre egli si deterge lo splendido corpo in una pittoresca vasca da bagno.²³⁵ Jacques è sottoposto a un'assunzione forzata di sedativi e sostanze stupefacenti sia da parte della sorella, la quale si ostina a somministrargli massicce dosi di chinino,²³⁶ sia da Raoule, la quale alimenta nella sua vittima una forte dipendenza da una mistura di oppio e hashish, costringendo il protagonista a uno stato di costante e involontario delirio.²³⁷ Da questo momento in poi il giovane sarà sempre rappresentato in un atteggiamento di sognante dormiveglia,²³⁸ fino al *tableau* finale in cui alcuni estratti del suo corpo sono inseriti in un manichino di cera custodito in un santuario nascosto all'interno dell'Hôtel de Vénérande.²³⁹

Osservando il bellissimo Jacques dormire, "Raoule le contempla pendant un minute se demandant avec une sorte de terreur superstitieuse si elle n'avait pas créé, après Dieu, un être à son image."²⁴⁰ Non solo Jacques evoca nella mente della virile Raoule l'immagine preraffaelita di una fidanzata defunta, ma la vista del giovane dormiente quasi commuove la sua amante-padrone suscitando in quest'ultima l'idea che egli non sia che il prodotto artistico di un ego delirante, in altre parole la sua stessa opera. Rachilde, che in *Monsieur Vénus* trasferisce su un'immagine maschile il *topos* decedente della bellezza femminile congelata dalla morte, in questo passo capovolge anche il tema letterario della donna dormiente o della bella addormentata. L'immagine di Jacques

²³⁴ "Autour de son torse, sur sablouse flottante, courait en spirale une guirlande de roses; des roses fort larges de satin chair velouté de grenat, qui lui passaient entre les jambes, filaient jusqu'aux épaules et venaient s'enrouler au col. A sa droite se dressait une gerbe de giroflées des murailles, et à sa gauche une touffe de violettes." Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 8.

²³⁵ "Clouée au sol, derrière le rideau, Mlle de Vénérande le voyait sans avoir besoin de se déranger. Les loueurs douces de la bougie tombaient ollement sur ses chairs blondes, toutes douvetées comme la peau d'une pêche. Il était tourné vers le fond du cabinet et jouait le principal rôle d'une des scènes de Voltaire, que raconte en détail une courtisane nommée Bouche-Vermeil." *Ibidem*, p. 39.

²³⁶ "Marie me certifiât que j'avais la fièvre, *sa fièvre*. Elle m'a donné une drogue et j'ai eu le délire toutes les nuits, elle disait que c'était de la quinine (...)." *Ibidem*, p. 57-8.

²³⁷ "Enfin elle se rapprocha tenant une boîte d'écaïlle à la main. – Je t'ai apporté, dit-elle avec un sourire maternel, un remède qui ne ressemble pas du tout au quinine de ta seur. Tu vas le prendre pour dormir plus vite!..." *Ibidem*, pp. 59-60.

²³⁸ Raoule afferma: "Si Jacques ne se réveille pas du sommeil sensuel que j'ai glissé dans ses membres dociles (...)," e durante il tragitto per recarsi presso il luogo stabilito per il duello che porterà alla sua morte, "Jacques Silvert, lui, se renversa dans le coin le mieux rembourré de sa voiture et s'endormit." *Ibidem*, p. 117 e p. 202.

²³⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 209-11.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 99.

abbandonato alla voluttà del sonno è immediatamente evocativa, per una protagonista che ama paragonare se stessa a Satana,²⁴¹ dello stato di oggettivazione a cui ella ha ridotto l'uomo che amava: come una creatura semidivina, ella ha osato fare della soggettività maschile uno splendido oggetto d'arte.

Attraverso questo macabro *excursus* nell'idillio di Raoule, la scrittrice ripropone i tradizionali luoghi della letteratura sulle donne, che per comodità potrebbe essere ricondotta all'armamentario fiabesco della bella addormentata, di Biancaneve, della Lady of Shalott, incarnate in maniera esemplare dal dipinto *Ophelia* (1851-52) di John Everett Millais o dal poema *The Lady of Shalott* di Alfred Tennyson (1833) la cui protagonista fu immortalata nel 1888 anche nel quadro di John William Waterhouse: in tutte queste opere il corpo femminile è ritratto nella sua placida fissità, in uno stato liminare dove vita e morte si confondono nell'erotismo di una bellezza immacolata, se non nell'immobile rigidità di un decesso che conferisce all'enigma della femminilità quello stato di cristallizzazione sul quale l'uomo si considera in grado di esercitare il proprio potere. Come le bellissime suicide della letteratura decadente, “Jacques, dont le corps était un poème,”²⁴² subisce una graduale metamorfosi in oggetto artistico, riducendosi a un elemento meramente decorativo deprivato di qualsiasi individualità: man mano che egli si trasforma nell'opera plasmata dalla sua amante, il protagonista di *Monsieur Vénus* inizia a perdere non solo i suoi connotati maschili per assumere vezzi ed atteggiamenti femminili, ma egli viene anche deprivato dei suoi caratteri umani, lasciando che il suo corpo venga inizialmente frammentato, e poi depredato delle sue parti fino alla totale deumanizzazione della sua persona. La personalità di Jacques rimane un mistero per tutto il corso del romanzo: nessuno è in grado di conoscere la sua vera età, che risulta essere di ventiquattro anni nel primo capitolo,²⁴³ di ventuno nel quinto²⁴⁴ e di ventitré nel dodicesimo;²⁴⁵ gradualmente il giovane assume i tratti enigmatici tipici della femminilità *fin de siècle*, risultando “les ténèbres d'un abîme”²⁴⁶ per il *dandy* Raittolbe, il quale non esita a nascondere un impeto di cieca violenza, ma anche di incontrollabile attrazione di fronte alla fluidità della maniera di vivere la sessualità intrapresa da Jacques. Come le donne nubili che, con il rituale del matrimonio, a mala pena avvertono il peso della perdita del proprio cognome, in quell'occasione Jacques, quasi ironicamente, riflette sulla fatuità del proprio status sociale e sulla conseguente mancanza di nome, ammettendo a malincuore “Je n'ai pas mon nom, moi!”²⁴⁷ Vincolato dalle

²⁴¹ Cfr. il paragrafo conclusivo di questo capitolo.

²⁴² Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 126.

²⁴³ *Ibidem*, p. 14.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 75.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 148.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 121.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 158.

circostanze ad acquisire quella che da molti era considerata la principale tra le virtù femminili, gradualmente Jacques è ridotto al totale silenzio:²⁴⁸ ciò che si muove all'interno della sua psiche rimane per tutti oscuro, inafferrabile, segreto e inquietante. E come le donne a lungo sottoposte a regimi di quasi schiavitù e disposte a compiere gesti incoerenti ed estremi, Jacques tenta di eludere la sorveglianza del suo serraglio assumendo una serie di atteggiamenti ambigui e dissidenti rispetto al pensare comune.

Nell'esercizio di un totale dominio su di un essere sempre più frequentemente descritto in uno stato di dormiveglia, quando questo non si trova totalmente abbandonato al sonno, qualsiasi residuo di vitalità costituisce un ostacolo per colei che si riteneva l'artista dello stesso corpo del giovane in quanto sua personale creazione. Per Raoule infatti, fino a che Jacques rimaneva in vita, il suo lavoro non era ancora stato portato a totale compimento:

Cependant, la nouvelle Sappho, ne pouvait encore faire le saut de Leucade. Une douleur lancinante venue du plus profond de sa chair l'avertissait que sa déité tenait toujours à un être périssable. Comme les inventeurs qu'un obstacle arrête au dernier perfectionnement de l'œuvre, elle espérait, malgré la boue, voir dans les yeux brillants de Jacques un autre coin de son ciel qu'elle repeuplerait de chimères.²⁴⁹

Affinché la propria realizzazione artistica potesse essere portata a termine, l'opera di Raoule doveva essere protetta dallo stato di corruttibilità che la vita ancora le conferiva. In seguito a un'aggressione subita da Jacques ad opera di un Raittolbe in preda a un accesso di omofobia, la protagonista si avventa sul corpo dell'amato e, quasi a voler riscrivere sulle sue membra la propria firma,

D'un geste violent elle arracha les bandes de baptiste qu'elle avait roulées autour du corps sacré de son éphèbe, elle mordait ses chairs marbrées, les pressa à pleines mains, les égratigna de ses ongles affilés. Ce fut une défloration complète de ces beautés merveilleuses qui l'avaient, jadis, fait s'extasier dans un bonheur mystique.²⁵⁰

Dopo aver ridotto il corpo di Jacques a “une plaie,”²⁵¹ a un mero oggetto “dompté de [son] esprit infernal,”²⁵² di fronte alla minaccia di infedeltà, Raoule decide di risolvere il dilemma della caducità della sua opera d'arte in maniera radicale, dichiarando: “Je ne le châtierai pas, je me contenterai de

²⁴⁸ "Jacques, dont le corps était un poème, savait que ce poème serait toujours lu avec plus d'attention que la lettre d'un vulgaire écrivain comme lui. Cet être singulier avait acquis au contact d'une femme imée toutes les sciences féminines. Malgré son silence (...)." *Ibidem*, p. 126.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 110.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 132.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 143.

²⁵² *Ibidem*, p. 153.

détruire l'idole, car on ne peut plus adorer un dieu déchu!"²⁵³ Ogni tentativo di ribellione da parte di Jacques sarà infatti messo a tacere dall'ultimo, estremo gesto di soppressione esercitato dalla sua padrona, la quale preferisce consegnare il proprio idolo alla morte, trasformandolo in arte, piuttosto che limitarsi ad adorare un angelo caduto: per dirla con le celebri parole di Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, Jacques Silvert è "killed into art."²⁵⁴ Così come solitamente l'immagine femminile riprodotta dagli artisti risultava essere "a male construct, (...) a glittering and wholly artificial child,"²⁵⁵ la figura di Jacques nella maniera in cui viene descritta in *Monsieur Vénus* è il prodotto dell'elaborazione di Raoule la quale, alla stregua di tanti poeti che l'avevano preceduta, si avventa sull'oggetto del suo amore per violentarlo e ucciderlo nel delirio della sua arte autoreferenziale.

L'eroina risolve di adorare un idolo senza vita e sublimato nella dimensione dell'ideale, piuttosto che concedere il suo amore ad un essere deperibile: la morte di Jacques è difatti un evento provocato dalla stessa Raoule, la quale organizza un duello tra il marito e Raittolbe dopo essere sopraggiunta a casa di quest'ultimo e averlo trovato in compagnia del suo amato. Solo dopo la morte, quando la bellezza del giovane è artificialmente elevata al mondo dell'ideale, e nel momento in cui la sua corruttibile individualità è recuperata alla dimensione oggettivata dell'arte, solo allora la protagonista sente di aver portato a compimento il proprio progetto artistico: nel momento in cui il corpo del suo amato è elevato alla dimensione dell'arte, Raoule può chiudersi nel proprio tempio d'amore con il manichino che ne replica le splendide fattezze e abbandonarsi alle voluttà cerebrali che finalmente la esulano dal rapportarsi con la caducità della materia. Secondo Felski la realizzazione di un manichino, di una sorta di *cyborg* o di automa con l'aggiunta di inserti reali ma incorruttibili, rimanda a un feticcio più inquietante delle riproduzioni metonimiche del feticismo tradizionale: quella creata da Raoule "is not merely a part that methonimically invokes the whole; rather it reproduces the whole in the form of an uncanny replica that approaches the realm of the hyperreal."²⁵⁶ Anche Beizer resiste la tentazione di associare il manichino di Jacques al fenomeno del feticismo: "the fetish, as figured in traditional anatomical terms, is a phallic substitute whose effect, in more abstract terms, is one of essentialization, centralization, fixation, and unity, "mentre nel romanzo di Rachilde " "there is, quite to the contrary, a sense of randomness, dispersal, displacement, and plurality."²⁵⁷ Il lavoro di Raoule non è infatti la riproduzione di una mascolinità assente, ma qualcosa di sostitutivo ai meccanismi fallocentrici tradizionali: è la riproduzione di un maschile idealizzato e disperso, che consenta il libero dispiegarsi del genio femminile,

²⁵³ *Ibidem*, p. 196.

²⁵⁴ Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 17.

²⁵⁵ *Ibidem*, pp. 17-8.

²⁵⁶ Felski, *The Gender of Modernity*, p. 198.

²⁵⁷ Beizer, *Ventriloquized Bodies*, pp. 257-8.

raggiungibile, secondo la scrittrice, solo al di là dell'unione fisica genitale. Il meccanismo che collega le labbra con i fianchi del fantoccio è evocativo dell'atteggiamento di possessione esercitato dall'eroina anche sul cadavere dell'amato: anche al di là della vita, nella dimensione necrofila dell'ideale, l'unione genitale è accuratamente evitata e al suo posto emerge in tutta la sua forza il potere morboso dell'intelletto, della fecondità creatrice, il piacere narcisistico autoreferenziale dell'artista che, alla complessità delle relazione tra i sessi, ha sostituito l'articolata perfezione della sua opera.

Torniamo ora sulla descrizione di questo manichino:

A l'hôtel de Vénérande, dans le pavillon gauche, dont les volets sont toujours clos, il y a une chambre murée.

Cette chambre est toute bleue comme un ciel sans nuage. Sur la couche en forme de conque, gardée par un Eros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme en caoutchouc transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre. Les yeux en émail ont un adorable regard. (...)

Ce mannequin, chef d'œuvre d'anatomie, a été fabriqué par un Allemand.²⁵⁸

Nonostante questa descrizione si concluda con la precisazione che l'artefice di quest'opera fosse un tedesco, rimandando alle insidie politiche di una nazione che, a causa delle guerre franco-prussiane, aveva sempre evocato il rancore della scrittrice e che col passare degli anni emergeva come una pericolosa potenza mondiale, il ruolo intrapreso da Raoule nella realizzazione di questo artefatto è evidente da un passo immediatamente precedente. Dopo la morte di Jacques in duello si legge che:

Le soir de ce jour funèbre, Mme Silvert se penchait sur le lit du temple de l'Amour et, armée d'une pince en vermeil, d'un marteau recouvert de velours et d'un ciseau en argent massif, se livrait à un travail très minutieux... Par instants, elle essayait ses doigts effilés avec un mouchoir de dentelle.²⁵⁹

L'eroina sembra dunque aver avuto parte attiva nella preparazione di questo manichino: l'autrice sta qui alludendo al complesso lavoro di dissezione dei cadaveri realizzato in vista della preparazione delle cosiddette "Anatomical Venuses,"²⁶⁰ di cui il "mannequin de cire," evocato anche dal titolo del romanzo costituisce evidentemente un esemplare. Questi lavori al confine tra l'arte e l'anatomia erano piuttosto diffusi all'epoca di Rachilde tra musei di scienze naturali e laboratori privati.

Gli artefatti conosciuti con l'espressione "Veneri anatomiche" erano elaboratissimi modelli in cera riprodotti in dimensioni umane, rifiniti nei minimi dettagli e raffiguranti corpi femminili

²⁵⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, pp. 211-13.

²⁵⁹ *Ibidem*, pp. 208-9.

²⁶⁰ E. Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, Virago, London 2010² (1990¹), p. 128.

languidamente distesi su tavoli di laboratorio ornati da raffinati drappi, dotati di inserti reali quali unghie, ciglia e capelli, scomponibili nelle varie parti anatomiche attraverso l'apertura del ventre, e spesso riprodotti in stato di gravidanza. Ludmilla Jordanova nota che in queste riproduzioni “[t]he female figures are recumbent, frequently adorned with pearl necklaces. They have long hair, and occasionally they have hair in the pubic area also. These 'Venuses' (...) lie on velvet cushions, in a passive, almost sexually inviting pose.”²⁶¹ Tali figure in cera erano esposte all'interno di teche in vetro simili a delle bare, le cui basi contenevano dei cassetti atti a custodire la legenda indicante i vari segreti contenuti nei corpi in esposizione, quasi a costituire una collezione di scatole custodite all'interno di ulteriori contenitori. Destinate a sostituire o a corroborare il ruolo dei manuali di anatomia e il momento della dissezione dei cadaveri durante le lezioni universitarie, “these models, with detachable abdomens that revealed the inner workings of the female reproductive system but also with seductive poses and wisdom facial features, were used as teaching aids in medical profession.”²⁶²

Elaine Showalter ricorda come “[t]he idea of creating bodies out of wax developed in Bologna and reached the eight around 1775 in Florence.”²⁶³ Qui i modelli erano elaborati da Clemente Susini e Francesco Calenzuoli, i quali operarono sotto la guida di Felice Fontana e grazie all'aiuto di un gruppo di pazienti dissestori che fornivano i materiali a partire dai quali gli abili scultori elaboravano i loro lavori. Durante il XVII secolo gli artisti italiani delle cere anatomiche ricevettero offerte di lavoro in tutta Europa, dove lo studio dell'anatomia attraverso la creazione e l'osservazione delle cere andava ormai diffondendosi, specialmente in Francia, dove a Parigi “fin dai primi del 1700 si potevano ammirare bellissime collezioni di anatomie in cera colorata, opera di modellatori francesi.”²⁶⁴

Il dottor Des Genettes, che nel 1793 e nel 1792 visitò l'officina della Specola di Firenze, ci fornisce un'interessante testimonianza sulle procedure che artisti, dissestori e anatomisti erano soliti seguire per la realizzazione di tali elaboratissimi modelli:

La maggior parte degli organi rappresentati dalla cere colorate sono gettati dentro calchi di gesso formati direttamente sugli organi naturali; successivamente vengono ritoccati accanto al cadavere da uno scultore abile, sempre sotto la direzione di un anatomico, e questo perché senza tale sorveglianza neppure gli scultori più eccellenti copiano la natura con esattezza (...). Tutti gli organi sui quali non si può eseguire il calco direttamente vengono modellati in argilla o in cera presso il cadavere da artisti abilissimi in questo genere di lavoro. Successivamente si getta il calco in gesso su questi modelli. Si fa soprattutto per le statue intere (...).

²⁶¹ Ludmilla Jordanova, *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, London, Harvester, 1989, p. 54.

²⁶² Melanie Hawthorne and Liz Constable, in Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 210 (nota 50).

²⁶³ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 128.

²⁶⁴ Benedetto Lanza et al., *Le cere anatomiche della Specola*, Firenze, Arnaud Editore, 1997.

Quando si vuole un calco di gesso per una statua anatomica, si comincia a far fare a uno scultore un modello in cera a grandezza naturale, copiandolo dal vivo, nudo e nella posizione che l'anatomico ha trovato più conveniente per rappresentare gli organi e le parti che devono essere viste. Questo primo lavoro richiede circa sei mesi. Quando ciò è finito, bisogna rimodellare separatamente, in seguito a dissezioni multiple, gli organi che si vogliono rappresentare; e tutto deve essere costantemente sorvegliato e diretto dall'anatomico.²⁶⁵

Le fasi del lavoro erano dunque quattro: la preparazione del modello di base, la costruzione del calco in gesso a partire dal suddetto modello, la realizzazione del pezzo definitivo in cera e infine la rifinitura dei dettagli.

Come indicato dall'espressione “Veneri anatomiche,” queste cere raffiguravano prevalentemente corpi femminili, anche se in alcuni musei in cui esse sono conservate è possibile osservarne anche alcuni esemplari di sesso maschile, i quali vengono solitamente denominati “cere anatomiche.” Ciò che contraddistingue le une alle altre è la raffinatezza con cui gli artisti hanno indugiato sull'aspetto estetico delle cere rappresentati corpi femminili rispetto a quelle che ritraggono individui di sesso maschile: le cere raffiguranti uomini sono in genere completamente prive dell'epidermide e venivano evidentemente utilizzate al semplice scopo di studiarne l'anatomia, mentre al contrario, le cere femminili, sono sempre (o quasi) interamente coperte dall'epidermide, sul candore della quale gli artisti hanno voluto indugiare, ed espongono visi assonnati dalle fattezze delicate e lunghe trecce di capelli, che languidamente ricadono sulle bianchissime membra. Solo in rarissimi casi è possibile osservare versioni di “Veneri anatomiche” al maschile, in cui siano riprodotti lunghi tratti dell'epidermide, viso e capelli, ed in queste singolari occasioni è interessante notare come gli attributi del maschile siano tutt'altro che enfatizzati: dotati di una pelle quasi trasparente nella sua candida perfezione, ornati di morbide chiome bionde, completamente privi di barba e anch'essi rappresentati con gli occhi sognanti e semi chiusi, nel loro essere oggetto di studio esteticamente attraente, questi esemplari di “Venere anatomica” al maschile, assumono sembianze così delicate da perdere quasi irrimediabilmente quei caratteri che si è soliti associare al sesso dell'uomo.

Il Musée Dupuytren di Parigi, specializzato in patologie dell'anatomia umana, nelle ultime decadi dell'Ottocento era chiuso al pubblico, ma in quegli anni le sue cere anatomiche erano state riprodotte in replica e mostrate ai curiosi.²⁶⁶ Similmente, i modelli in cera utilizzati dal dottor Charcot durante le sue lezioni presso la Salpêtrière, erano esposti nell'Atelier e nel Musée des moulages: in questi luoghi, a partire dalla metà degli anni Settanta, il direttore della clinica era

²⁶⁵ Cit. in Lanza et al., *Le cere anatomiche della Specola*, pp. 42-3.

²⁶⁶ Cfr. Jann Matlock, "Censoring the Realist Gaze," in Margaret Cohen e Christopher Prendergast (eds), *Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 93.

solito esporre le riproduzioni in cera delle membra distorte delle sue pazienti isteriche.²⁶⁷

Nella Francia di fine Ottocento l'arte delle cere si era infatti trasformata in una forma di intrattenimento: nel Musée Grévin la rappresentazione dei modelli anatomici si era allargata alla riproduzione di figure storiche note al pubblico e ritratte durante momenti evocativi dell'interesse di un pubblico avido di spettacolarità mista a sentimentalismo. Nel 1889 apparvero le cere del principe Rodolfo di Asburgo e della sua amante, la baronessa Marie Vetsera, protagonisti del Mayerling Affaire, una serie di circostanze storiche che videro i due innamorati morire in un drammatico patto suicida che per molti anni risuonò in una cultura europea avida di leggende sensazionali. Hawthorne e Constable ricordano come la marchesa italiana Casati, nata Luisa Amman (1881-1957), fece acquisto di un altro modello in cera che ritraeva i due amanti stretti nel loro patto suicida. Le critiche riportano anche di come, durante una cena organizzata presso la marchesa nel 1912, “one of the guests was a life-size wax statue that had an urn containing the ashes of one of the marquise's lovers instead of a heart.”²⁶⁸

Il fascino per la conservazione dei cadaveri ai tempi di Rachilde andava anche oltre la riproposizione dei corpi attraverso le cere. Hawthorne e Constable notano infatti come “[n]ineteenth century culture was no stranger to morbid relics.”²⁶⁹ secondo una leggenda, Cristina Trivulzio, la principessa di Belgioioso (1808-1871), convinta esponente dello spiritismo francese, custodiva all'interno del suo guardaroba il corpo semi-imbalsamato di un amante, mentre il cuore di altri uomini erano custoditi all'interno della sua collezione di reliquiari. Rachilde avrebbe potuto trarre ispirazione da questa macabra storia per la scelta della conclusione del suo romanzo, che innegabilmente risuona delle pratiche culturali care all'ambiente dello spiritismo.

Ma la scrittrice aveva ben presente anche il ruolo delle Veneri anatomiche e l'uso morboso che queste figure di donna evocavano nella mente degli studiosi di medicina. La diffusione di queste cere, che consentiva l'osservazione delle interiora del corpo femminile a partire dall'esterno, per poi smontarle in tutte le loro componenti come un macabro *puzzle* umano, aveva preceduto di un centinaio di anni la costruzione di uno strumento che invece consentiva lo studio delle parti più interne della donna a partire dall'interno: nel 1845 il ginecologo americano Marion Sims inventò lo *speculum*, il mezzo che consentiva l'osservazione delle cavità femminili più intime. Il dottor Sims salutò la sua scoperta come la conquista di un nuovo continente: “I saw everything as no man had ever seen before (...) I felt like an explorer in medicine who first views a new and important territory.”²⁷⁰

²⁶⁷ Cfr. Mesch, *The Hysterical's Revenge*, p. 136 e Beizer, *Ventriloquized Bodies*, p. 254.

²⁶⁸ Hawthorne e Constable, in Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 210, nota 50; cfr anche Michelle Bloom, *Waxworks: A Cultural Obsession*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

²⁶⁹ Hawthorne e Constable, in Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 209 (nota 50).

²⁷⁰ Cit. in G. J. Barker-Benfield, *The Horror of the Half-Known Life: Male Attitudes toward Woman and Sexuality in*

La notizia che il “continente nero” della femminilità stava per essere finalmente illuminato dalla luce della scienza moderna non doveva essere stata di gradimento per una scrittrice che, nelle sue opere, era solita relegare ai medici il ruolo di ciarlatani e ignobili pervertiti. *Monsieur Vénus* non è infatti l'unico dei romanzi rachildiani in cui l'autrice riporta un'allusione alle “Veneri anatomiche,” le quali fanno la loro comparsa anche in molte scene de *La Marquise de Sade*: nel laboratorio dello zio della protagonista giaceva infatti una bellissima bambola anatomica, abbellita con una veste verde sgargiante, che Célestin Barbe analizza e custodisce gelosamente tra le sue ampolle; quando la rabbia dell'eroina si abbatte contro le figure maschili responsabili del suo senso di oppressione e della sua prematura perversione, il laboratorio dello zio è devastato da un'esplosione e, in questa drammatica scena, la Venere si alza simbolicamente in piedi; nel suo ricadere disastrosamente a terra, questa crea scompiglio tra le fiale e gli strumenti dello scienziato, il quale, stramazza al suolo, rimane soffocato in uno scenario di cupa distruzione.²⁷¹ Evocativa di una femminilità incontrollabile che, dopo una serie di abusi perpetrati sul suo corpo senza poter proferire parola, la Venere de *La Marquise de Sade* si erge a testimone della battaglia condotta dalla scrittrice nei confronti di una scienza che ha osato custodire il corpo femminile in una teca, silenziandolo, decostruendolo, analizzandolo, innalzandolo a oggetto d'arte nel momento in cui questo corpo era ammutolito e violentato, senza che mai fosse conferito a tale oggetto di studio il ruolo di soggetto vivente.

Come il “perturbante” di Freud,²⁷² i corpi di queste donne non sono né vivi né morti, e come l’“abietto” di Kristeva²⁷³ questi non sono né soggetto né oggetto, donde il loro potere inquietante, che contraddistingue, nella sua misteriosa ambiguità, la prosa rachildiana: “Aspra e massiccia insorgenza di un'estraneità che se mi è stata familiare in una vita opaca e dimenticata ora m'incalza come radicalmente separata, ripugnante. Non me. Questo no. Ma neppure niente. 'Qualcosa' che non riconosco come cosa’.”²⁷⁴ L'immagine finale del romanzo è prefigurata per tutto il corso dell'opera dall'aggettivo “machinalément,”²⁷⁵ espressione che diffonde un senso di inquietudine e fin dalle prime pagine avvolge l'opera in una dimensione liminare per cristallizzarsi intorno alla figura di una donna mascherata e dedita ad adorare una sorta di Olympia al maschile, invertendo le dinamiche di genere evocate dal racconto “Der Sandmann” di E. T. A. Hoffmann.

Nineteenth-Century America, New York, Harper Colophon, 1976, p. 95.

²⁷¹ Cfr. Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière, Réception d'une scénographie clinique: Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Droz, Genève 2004, pp. 358-363.

²⁷² Sigmund Freud, "The Uncanny," in Benjamin Nelson (ed.), *On creativity and the Unconscious*, New York, Harper and Row, 1958 (ed. orig. "Das Unheimliche" in Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, *Studienausgabe, Bd. IV. Psychologische Schriften.*, Frankfurt am Main, Fischer, 1982) pp. 241-274.

²⁷³ Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore: Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 2006 (ed. orig. *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Edition du Seuil, 1980).

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 4.

²⁷⁵ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 15.

Monsieur Vénus dunque, nella graduale costruzione di un automa realizzato a partire da un corpo maschile, la cui individualità è stata abbandonata durante una corsa mozzafiato verso la realizzazione di un ideale estetico, indaga a fondo nel processo di riduzione dell'altro ad oggetto deumanizzato. Attraverso la mimesi di un'elevazione dell'essere umano al dominio dell'intelletto e dell'arte, Rachilde rivela il fondo torbido e grottesco che soggiace a tale operazione: svelando la portata di perversione femminile che si cela dietro la metamorfosi di un uomo in oggetto d'arte per il piacere narcisistico della sua artista, la scrittrice si erge a testimone della profonda violenza che da secoli viene inflitta sulla femminilità nel momento in cui essa viene esaminata, oggettivata, ed elevata nella dimensione sì affascinante, ma gelida e senza vita dell'arte.

III.VIII La “dépravation nouvelle” di *Monsieur Vénus*: dall'inversione alla rigenerazione sessuale

Ma in cosa consiste più precisamente questa perversione? Una certa “dépravation nouvelle” è celebrata enigmaticamente in tutto il corso del romanzo, confondendo il lettore e stimolando la sua fantasia senza mai porre luce direttamente sulle misteriose dinamiche che animavano gli incontri notturni tra una Raoule con indosso abiti maschili e un efebico Jacques che la attendeva in vesti femminili.

La scrittrice narra, nelle prime pagine del libro, come “[d]urant la semaine qui suivit sa visite chez Silvert, Mlle de Vénérande fit de fréquentes sorties, n'ayant d'autre but que la réalisation d'un projet formé dans le parcours de la rue de la Lune à son hôtel.”²⁷⁶ I dettagli di questo progetto rimangono vaghi, e nel momento in cui questo si materializza nell'acquisto di un *atelier* in cui Jacques possa vivere e accogliere confortevolmente la sua protettrice, al lettore sovviene che la protagonista avesse ideato un ulteriore e più ardito progetto rispetto a quello appena realizzato. Durante una scena in cui Raoule ha somministrato a Jacques una mistura di hashish ed oppio, egli, nei fumi del delirio, avverte una serie di sensazioni di carattere profetico:

A son oreille, bruissaient les chants d'un amour étrange n'ayant pas de sexe et procurant toutes les voluptés. Il aimait avec des puissances terribles et la chaleur d'un soleil ardent. On l'aimait avec des ivresses effrayantes et un silence si exquise que la joie renaissait au moment de s'éteindre.²⁷⁷

Al suo pretendente il *dandy* de Raittolbe, Raoule racconta con disinvoltura della sua relazione con Jacques e, nel distinguere il giovane efebico da tutti gli amanti che ella aveva avuto in precedenza,

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 27.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 63.

la protagonista ritorna sull'argomento di misterioso piano, che stavolta assume contorni distintamente artistici:

Il est certain, Monsieur, reprit Raoule haussant les épaules, que j'ai eu des amants. Des amants dans ma vie comme j'ai des livres dans ma bibliothèque, pour savoir, pour étudier... Mais je n'ai pas eu de passion, je n'ai pas écrit mon livre, moi! (...)

A présent, mon cœur, ce fier savant, veut faire son petit Faust... il a envie de rajeunir, non pas mon sang, mais cete vieille chose qu'on appelle l'amour! ²⁷⁸

In queste pagine la protagonista torna sul valore letterario del proprio progetto, ma stavolta la sua opera sembra sia stata trasformata da oggetto artistico ad argomento di studio: termini come “bibliothèque,” “savoir,” “étudier,” “livre” e “savant” rimandano al mondo della cultura e, probabilmente, se analizzati in congiunzione con la conclusione del romanzo in cui Jacques è trasformato in una bambola anatomica, alla dimensione di una scienza medica, in cui, come abbiamo visto nella moda delle “Veneri anatomiche,” eros, *thanatos* e letteratura medica si muovevano di pari passo verso una morbosa e invasiva esplorazione della femminilità.

Successivamente Raoule si lancia in un'accurata dichiarazione su un tema che fin dalle prime pagine assume un ruolo centrale nel romanzo:²⁷⁹ la protagonista sta tentando di indagare su “quello che le donne vogliono,” sul desiderio femminile a partire dalla sua inflessione più marcatamente sessuale fino a quella ideale:²⁸⁰

Je représent ici, dit-elle en enlevant d'un réchaud une timbale d'écrevisses, l'élite des femmes de notre époque. Un échantillon du féminin d'artiste et du féminin grande dame, une de ces créatures qui se révoltent à l'idée de perpétuer une race appauvrie ou de donner un plaisir qu'elle ne partagent pas. Eh bien! J'arrive à votre tribunal, députée par mes soeurs, pour vous déclarer que toutes nous désirons l'impossible, tant vous aimez mal.²⁸¹

Ciò che le donne dell'epoca di Raoule/Rachilde desiderano, è qui definito “l'impossibile,” e una tale dichiarazione da parte dell'eroina appare ulteriormente provocatoria se considerato che il soggetto al quale ella si rivolge è un pretendente deluso e frastornato dal comportamento della protagonista. Man mano che nel barone il senso di confusione si fa insostenibile e quasi opprimente, le frasi di Raoule si susseguono sempre più ambigue e cariche di profezie:

²⁷⁸ *Ibidem*, pp. 70-1.

²⁷⁹ “Madame désire...?” è la prima domanda rivolta a Raoule da parte di Jacques. *Ibidem*, p. 10.

²⁸⁰ Cfr. Hawthorne e Constable (eds), Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 10, nota 6.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 72.

Moi, si je créais une dépravation nouvelle, je serais prêtresse, tandis que mes imitateurs se traînaient, après mon règne, dans un fange abominable... Ne vous paraît-il point que les hommes orgueilleux en copiant Satan sont bien plus coupables que le Satan de l'Écriture qui invente l'orgueil? Satan n'est-il pas respectable par sa faute même, sans précédent et émanant d'une réflexion divine?...²⁸²

L'eroina giunge arditamente a paragonare se stessa e il proprio misterioso piano alla figura biblica di Satana e al suo orgoglio semidivino: l'invenzione di un nuovo vizio, la creazione di una “dépravation nouvelle” conferirebbero a Raoule il misterioso ruolo di sacerdotessa del peccato. Non solo rappresentante del sesso femminile, non solo studiosa e sapiente, ma satanica scopritrice di nuovi vizi, la protagonista sembra impegnarsi in un progetto tanto enigmatico quanto tinto da tonalità fosche e rivoluzionarie. “Disdaining the usual path allotted women of creation through reproduction,” afferma Rita Felski, “Rachilde's heroine defintatly reenacts the story of Genesis in the feminine.”²⁸³ Ma questa profezia carica di entusiasmo è immediatamente seguita da un triste presagio:

Déjà, je prétends élever un autel à mon idole, quand j'ai l'assurance de ne jamais être compris!... Hélas! Une passion contre nature qui est, en même temps, un véritable amour, peut-elle devenir autre chose qu'une affreuse folie?²⁸⁴

La scoperta della protagonista si tinge all'improvviso dei toni di una cupa maledizione: come nel caso di Murice de Saulérian, protagonista di *Le Mordu*, le creazioni artistiche di un autore dalle tendenze squisitamente cerebrali non possono essere comunicate all'altro e si rivelano l'opera illeggibile di un folle, il delirio di Raoule è destinato alla totale incomunicabilità. Similmente rispetto al romanzo di Maurice, opera dalle tinte evidentemente pornografiche e scritto sui muri della sua stanza in uno spazio-tempo sincronico nel quale risulta impossibile per il lettore districare un ordine di lettura coerente, anche la delirante scoperta di Raoule è destinata a rimanere illeggibile per i suoi contemporanei, in quanto anch'essa sfida le leggi dello spazio-tempo, muovendosi al di là della morte del protagonista, orientandosi nei meandri della pornografia e della necrofilia e servendosi del corpo dell'amato come materiale stesso dal quale forgiare un'opera d'arte eterna ed incorruttibile.

La protagonista fa come per svelare il proprio segreto, dichiarando:

Je suis *amoureux* d'un homme et non pas d'une femme! (...) On ne m'a pas aimée assez pour que j'ai

²⁸² *Ibidem*, p. 73.

²⁸³ Rita Felski, *The Gender of Modernity*, p. 197.

²⁸⁴ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 74.

pu désirer reproduire un être à l'image de l'époux... et ne m'a pas donné assez de jouissance pour que mon cerveau n'ait pas le loisir de chercher mieux...

...J'ai voulu l'impossible... je le possède... C'est-à-dire non, je ne le posséderai jamais!...²⁸⁵

Non che questa dichiarazione si presti a descrivere in modo cristallino la torbida relazione che intercorreva tra Raoule e Jacques, ma itanto qui la protagonista allude distintamente a una forma di inversione di ruoli tra i due amanti. Il baron de Raittolbe rimane confuso e imbarazzato, “entraîné dans une region inconnue où l'inversion semblait être le seul régime admis.”²⁸⁶ Jacques è descritto infatti come “un beau mâle de vingt-et-un ans, dont l'âme aux instincts fémininis s'est trompée d'enveloppe,” in presenza del quale Raoule non si comporta come “sa maîtresse,” ma al contrario, ella dichiara con fierezza “je serai son amant,”²⁸⁷ e aggiunge “j'aimerai Jacques comme un fiancé aime sans espoir la finacée morte!”²⁸⁸ Questa similitudine, che sarebbe poi stata cara a Oscar Wilde nella descrizione dell'amore totalmente estetizzato che lega Dorian Gray alla sventurata attrice Sybil Vane solo dopo il suicidio di quest'ultima, inverte inequivocabilmente i ruoli del maschile e del femminile, investendo Raoule del ruolo di fidanzato e di amante, e conferendo a Jacques quello di “maîtresse” nel senso più irrevocabilmente passivo che il lettore possa immaginare, immobilizzando il suo atteggiamento femminile nell'immagine preraffaelita di una fidanzata defunta.

Dopo queste parole, un cambiamento sembra manifestarsi anche nell'aspetto dell'eroina: agli occhi del suo pretendente, ella si trasforma, da dama tardo-ottocentesca, in una figura androgina, un paggio in stile Enrico III, immagine altamente evocativa di ambiguità sessuale e carica di omosessualità. La scrittrice narra l'effetto che l'aspetto asessuato della protagonista sortisce su Raittolbe: “[i]l lui semblait voir Raoule, vêtue du purpoint de Henri III, offrant une rose à l[la statue d']Antinoüs.”²⁸⁹ e, al ritorno a casa, dove ella incontra la vecchia zia in procinto di recitare le sue preghiere, la protagonista fa menzione di un ardito desiderio: “la grâce de changer de sexe.”²⁹⁰

La metamorfosi che era stata annunciata è seguita dalla effettiva realizzazione della “dépravation nouvelle” cantata dalla protagonista. Il passaggio dalla dimensione del sogno alla realtà dei fatti è indicato dall'uso del pronome personale “tu” in sostituzione del “vous” con il quale i due protagonisti si erano approcciati fino a questo istante: nel momento in cui Raoule chiede a Jacques “tu n'as plus le fièvre?”²⁹¹ il passaggio ad una modalità comunicativa informale è un'implicita allusione al livello di intimità raggiunto da Raoule e Jacques, i quali ispirano nella

²⁸⁵ *Ibidem.*

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 75.

²⁸⁷ *Ibidem.*

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 76.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 77.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 78.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 82.

mente del rigido Raittolbe un senso di profondo disgusto misto a sgomento e inammissibile attrazione:

Le cadre de cette idylle monstreuse était si sincèrement asiatique, le mystère de cette passion infâme était si adroitement dorée, on avait cloué un tapis si épais sur la boue que, lui, le viveur, n'était pas trop flaché d'effleurer ces choses navrantes du bout de sa cravache!... (...) ²⁹²

Dopo aver lasciato intendere al lettore che Raoule e Jacques avevano iniziato a mettere in atto la loro depravazione, Rachilde riporta un dialogo estrapolato da un momento di intimità tra i due protagonisti:

(...) Raoule, le lit bleu nous attend, viens!... (...)

Soit, mais à une condition, Jacques? Tu ne seras pas mon amant... (...)

Je ne rêverai plus? C'est sans doute ce que tu veux me faire comprendre, mauvaise! (...)

Tu seras mon esclave, Jacques, si l'on peut appeler esclavage l'abandon délicieux que tu me feras de ton corps.

Jaques voulut l'entraîner, elle lui résista. (...) ²⁹³

Raoule desidera che i ruoli di amante e di amata vengano capovolti sul modello della relazione tra padrone e servo: la protagonista dichiara che ella interpreterà un ruolo dominante, mentre Jacques dovrà essere sottoposto al suo giogo. La resistenza del giovane di fronte a questa inversione dei comportamenti sessuali provoca nell'eroina delusa dall'eterna ripetizione del ruolo del maschile una totale chiusura:

Ils gagnèrent la chambre bleue lui, abasourdi par la rage qu'elle avait d'exiger l'impossible, elle, le regard froid, les dents incrustées dans sa lèvre fine. Ce fut elle qui se déshabilla, se refusant à toutes ses avances et lui donnant des trépignements horribles... Sans aucune coquetterie elle ôta sa robe, son corset, puis elle détacha les rideaux l'empêchant de s'extasier devant sa splendide stature d'amazone. Lorsqu'il l'embrassa, il lui sembla qu'un corps de marbre glissait entre les draps, il eut la sensation désagréable d'une frôlement de bête morte tout le long de ses membres chauds. ²⁹⁴

Come abbiamo osservato in precedenza, di fronte all'impeto del desiderio maschile, Raoule manifesta una sorta di paralisi: le sue membra assumono la rigidità della pietra e il contatto col suo corpo intorpidito ricorda la vicinanza con il cadavere di un animale. I tentativi da parte del giovane

²⁹² *Ibidem*, p. 82.

²⁹³ *Ibidem*, p. 89.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 90.

di rianimare le membra marmoree di Raoule falliscono irreparabili, fino a che egli non si dichiara sconfitto e si abbandona tra le braccia della sua compagna acconsentendo ad ogni sua volontà, annunciando: “[f]ais de moi ce que tu voudras à présent, je vois bien que les vicieuses ne savent pas aimer!...”²⁹⁵ Questa dichiarazione provoca, nelle membra gelide della protagonista, una vibrazione nuova ed intensa, un piacere indescrivibile e tutto cerebrale che ricorda al lettore dell'esperienza autoerotica vissuta da Raoule nella propria carrozza:

Le corps de la jeune femme vibra des pieds aux cheveux en entendant la plainte déchirante de cet homme qui n'était qu'un enfant devant de sa science maudite. D'un seul bond elle se précipita sur lui qu'elle couvrit ses flancs gonflés d'ardeurs sauvages.²⁹⁶

A questa immagine evocativa di un'ambigua forma di unione tra i protagonisti, segue il capitolo, successivamente espulso dal volume, nel quale, come abbiamo già osservato, la scrittrice aveva innalzato una lode a “le secret des ardeurs stériles, seuls fruits d'accouplements sans nom.”²⁹⁷ e aveva proceduto spiegando:

Oublions la loi naturelle, déchirons le pacte de procréation, nions la subordination des sexes, alors nous comprendrons les débordements inouïs de cette autre prostituée qui fut l'antique païenne. (...)

Le sceau de l'infamie est à jamais brisé. Chaque jour livre à la grande orgie un nouveau convive, Ephèbes et vierges folles se multiplient. L'ivresse monte. (...)

Maintenant, comme jadis, l'homme a depouillé sa force, brisé son sceptre. Efféminé, comme l'Ephèbe antique, aux pieds de la Volupté, il se couche.

La volupté est femme.

Dans l'irradiation d'une aurore vengeresse, le femme entreverra pour l'homme la possibilité d'une fabuleuse chute.²⁹⁸

Questo capitolo dal contenuto apparentemente slegato dalla trama si distacca parzialmente dagli avvenimenti del resto del romanzo, per tessere le fila di una filosofia ricalcata sui tratti della “dépravation nouvelle” celebrata da Raoule. Qui a ben vedere la scrittrice fornisce un armamentario teorico sulla base del quale si innesta l’“idylle monstrueux” tra i due personaggi principali: ella fornisce un quadro in cui la subordinazione del sesso femminile è subitamente posta in discussione, per lasciare libera azione a una donna vendicatrice delle violenze subite da parte dell'altro sesso. L'uomo, all'alba di una nuova era, è allora costretto a piegarsi di fronte ad una femminilità che si

²⁹⁵ *Ibidem*, p.91.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 92.

²⁹⁸ *Ibidem*, pp. 92-3.

erge a sinonimo di voluttà, e che in nome del piacere che porta con sé, riuscirà a compiere la propria vendetta nei confronti del maschile. Di fronte a questa figura femminile tanto intransigente quanto portatrice di piacere, i rappresentanti dell'altro sesso sono considerati efebici, effeminati, e spogliati della loro antica forza. Tale nuova visione del mondo consentirà a Raoule di unirsi al suo Jacques nella maniera che più si confà alle nuove aspettative femminili: “Elle inventera des caresses, trouvera de nouvelles preuves aux nouveaux transports d'un nouvel amour et Raoule de Vénérande possédera Jacques Silvert.”²⁹⁹ Quando infatti la narrazione principale riprende, il lettore è messo a parte che

Une vie étrange commença pour Raoule de Vénérande, à partir de l'instant fatal où Jacques Silvert, lui cédant sa puissance d'homme amoureux, devint sa chose, une sorte d'être inerte qui se laissait aimer parce qu'il aimait lui-même d'une façon impuissante. Car Jacques aimait Raoule avec un vrai cœur de femme. Il l'aimait par reconnaissance, par soumission, par un besoin latent de voluptés inconnues. (...)

Il menait, lui, l'existence oisive des orientales murées dans leur sérail, qui ne savent rien en dehors de l'amour, et rapportent tout à l'amour. (...)

Raoule allait, venait, ordonnait, agissait en homme qui n'est pas à sa première intrigue, bien qu'il en soit à son premier amour. Elle forçait Jacques à se rouler dans son bonheur passif comme une perle dans sa nacre. Plus il oubliait son sexe, plus elle multipliait autour de lui les occasions de se féminiser (...).³⁰⁰

Entrambi i protagonisti sono ormai impegnati “dans une pensée commune: la destruction de leur sexe.” Jacques “avait demandé une jolie robe de chambre,” mentre Raoule “vint une fois vers minuit vêtue d'un complet d'homme, la gardénia à la boutonnière, ses cheveux dissimulés dans une coiffure pleine de frisons, le chapeau haute-forme, son chapeau de chevel, très avancé sur son front.”³⁰¹ All'interno di questa morbosa relazione Raoule si sentiva simile a una prostituta: “comme supériorité, si elle avait celle de la beauté elle n'avait pas celle du plaisir: elle en donnait, mais n'en recevait pas.”³⁰² Il piacere che ella donava senza nulla ricevere in cambio a Jacques era difatti “une volupté factice qu'il subissait autant par besoin d'apaisement que par amour vis-à-vis de la sinistre courtisane.”³⁰³ Quello messo in pratica dalla protagonista di *Monsieur Vénus* è dunque, oltre a un amore puramente cerebrale, un rapporto che prevede un violento capovolgimento dei ruoli dei due amanti e l'inversione delle gerarchie e dei ruoli sessuali dei protagonisti: Raoule, che ama parlare di sé al maschile, e il cui nome si pronuncia come il corrispettivo maschile Raoul, assume un atteggiamento dominante, interpretando il ruolo di un amante geloso e dispotico, mentre Jacques si

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 94.

³⁰⁰ *Ibidem*, pp. 94-5

³⁰¹ *Ibidem*, p. 98.

³⁰² *Ibidem*, p. 109.

³⁰³ *Ibidem*, p. 100.

comporta in maniera estremamente passiva, facendosi gradualmente oggetto tanto delle tenerezze quanto delle vessazioni della sua amante.

Un giorno, durante un aplesso, “tout à coup un cri déchirant retentit, pareil au hurlement d'un démon qui vient d'être vaincu:”

– Raoule, s'écria Jacques, la face convulsée, les dents crispées sur la lèvre, les bras étendus comme s'il venait d'être crucifié dans un spasme de plaisir, Raoule tu n'est doc pas un homme! Tu ne peux donc pas être un homme!

Et le sanglot des illusions détruites, pour toujours mortes, monta des flancs à sa gorge.

Car Raoule avait défait son gilet de soie blanche, et, pour mieux sentir les battements du coeur de Jacques, elle avait appuyé l'un de ses seins nus sur sa peau; (...). Jacques avait été réveillé par une révolte brutale de toute sa passion, il repoussa Raoule, le poing crispé:

– Non! Non! N'ôte pas cet habit, hurla-t-il au paroxysme de la folie.

Une seule fois ils avaient joué sincèrement la comédie tous les deux, ils avaient peché contre leur amour, qui pour vivre avait besoin de regarder la vérité en face, tout en la combattant par sa propre force.³⁰⁴

Come osserva a questo proposito Beizer, siamo di fronte a un caso di “double cross-dressing: Jacques is betrayed when Raoule in drag returns to a female identity, and the reader is tricked when Raoule undressing redresses the gender reversal cliché.”³⁰⁵ La fruizione tradizionale del rapporto amoroso, quella in cui Raoule, privata del proprio travestimento, ritorna ad essere una donna è qui definita “la comédie:” al contrario, la relazione fittizia che lega i due protagonisti è detta “leur amour:” un tale rapporto si alimenta della negazione stessa della sessualità naturale dei due, la quale essi sono impegnati a combattere con tutte le loro forze nel momento stesso in cui di questa essi si mostrano consapevoli. Come nel caso del suo personale uso del *cross-dressing*, quello descritto in questa sede da Rachilde è ancora un gioco di mascheramento e di svelamento: la sua eroina cela la propria femminilità per assumere vesti maschili e, proprio nel momento in cui riesce a generare nella mente del proprio partner l'illusione di aver raggiunto una forma speculare di relazione sessuale, ella decide di smascherare se stessa e di rivelare il proprio genere di appartenenza. Il rituale di occultamento e di rivelazione è dunque parte di un progetto rachildiano più ampio rispetto a quello di una semplice inversione dei ruoli sessuali: Raoule, come la sua creatrice, maschera qualcosa che prima o poi andrà rivelato per dimostrare la relatività che si cela dietro ai comportamenti sessuali socialmente riconosciuti come essenziali. Rachilde rivela la carica di artificio nascosta dietro a ciò che, invece di naturale, risulta naturalizzato: la scrittrice è un'abile rivelatrice del triste carico di illusione che la società impone sulle menti degli individui per

³⁰⁴ *Ibidem*, pp. 184-5.

³⁰⁵ Beizer, *Ventriloquized Bodies*, p. 238.

dissimulare la spaventosa portata di mobilità e mutevolezza che in fondo contraddistingue la sessualità umana. A questo proposito Beizer ha suggerito che “*Monsieur Vénus* embodies much less a reversal than a dispersal of conventions – a more radical challenge than can be accommodated by the inversion figure.”³⁰⁶

Si è spesso parlato di “gender bending”³⁰⁷ a proposito dei capovolgimenti dei ruoli e degli atteggiamenti sessuali messi in atto nei romanzi della scrittrice, ma a mio avviso, al di là della spiccata capacità di “piegare” i ruoli del maschile e del femminile, si nasconde una poetica più fluida, che potremmo più agevolmente definire “gender b(l)ending.” Il lavoro che la scrittrice opera sul genere sessuale, pur passando attraverso una forzatura (evocata dal verbo inglese *to bend*) si risolve però in una dimensione più fluida (richiamata dall'espressione *to blend*), in cui i generi tendono addirittura a mescolarsi per perdere gli attributi che la cultura assegna loro e per dividerne armonicamente talvolta alcune caratteristiche, talvolta altre, senza più dipendere da rigide demarcazioni ed opposizioni. La mobilità dei ruoli associati ai generi sessuali conduce inoltre il lettore verso una destabilizzante riflessione sulla funzione meramente performativa del maschile e del femminile, i quali non sembrano solamente piegarsi di fronte alle elaboratissime orchestrazioni della trama rachildiane, ma soprattutto confondersi, mescolarsi, e andare l'uno verso l'altro al di là della superficiale cornice di conflitti nella quale essi sono sovente inseriti. Come già osservato precedentemente a proposito del *cross-dressing*, anche le inversioni descritte sulla scena di *Monsieur Vénus*, risultano a ben vedere una maschera, uno specchio per le allodole, una forma di dissimulazione rispetto a qualcosa di ben più radicale e trasgressivo rispetto a ciò che il romanzo sembrava mettere a fuoco attraverso la sua trama scandalosa.

Nel rappresentare una donna desiderosa di possedere un maschile femminilizzato e ridotto ad oggetto del proprio piacere, Rachilde sembra apparentemente allinearsi con le definizioni dell'inversione sessuale che durante la stesura di *Monsieur Vénus* Richard von Krafft-Ebing stava elaborando nel suo trattato *Psychopathia Sexualis*, opera data alle stampe solo nel 1886. Le descrizioni di questo studioso sull'inversione sessuale nella donna ricordano senz'altro il personaggio di Raoule:

Vi è tutta una categoria di donne in cui esiste un *ermafroditismo psico-sessuale* o tendenza ad ambedue i sessi. In un secondo gruppo esiste esclusivamente omosessualità; in un terzo, designato (...) sotto il nome di *viraginità*, i caratteri psichici si avvicinano in parte, a prescindere dall'istinto sessuale, a quelli dell'altro sesso; e finalmente vi son quei casi in cui anche le forme fisiche somigliano sotto certi rapporti a quelle dell'uomo,

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 228.

³⁰⁷ Mesch, *The Hysteric's Revenge*, p. 124, Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship*, p. 147, Julie Lokis-Adkins, *Deadly Desires: A Psychoanalytic Study of Female Sexual Perversion and Widowhood in Fin de Siècle Women's Writing*, London, Karnac Books, Ltd, 2013, p. 18.

(...) [detti] *ginandria*. (...) Dobbiamo inoltre tener conto del fatto che i caratteri sessuali invertiti reperibili qui in campo psichico o somatico, si presentano pure in donne eterosessuali. Fra queste ultime ve n'è di quelle che amano soltanto l'uomo e che hanno nondimeno talun carattere psicosessuale contrario, come quello di non ricercare soddisfazione nei tipici lavori donneschi, ma piuttosto in una occupazione virile.³⁰⁸

L'immagine di queste donne eterosessuali dotate di connotati tradizionalmente considerati prerogativa del maschile ricordano da vicino l'eroina di *Monsieur Vénus* e le sue virili attenzioni nei confronti del suo amato. Anche nel caso del travestitismo le parole di Krafft-Ebing, che riprendono le conclusioni di Havelock Ellis, si rivelano affini agli atteggiamenti inscenati da Raoule:

Come abbiamo casi di effeminatezza congiunta ad eterosessualità, così anche lo stimolo a travestirsi potrebbe concepirsi, in tali casi, come qualità psicosessuale; sarebbe però solamente espressione del desiderio di appartenere all'altro sesso. Per molti casi è perfettamente esatto il concetto di Havelock Ellis, trattarsi di un sintomo di immedesimazione e di imitazione, su la base di una sensibilità etero sessuale marcatissima, per cui il sintomo non ha nulla a che vedere con l'omosessualità, né coi gradi sessuali intermedi, né con l'effeminatezza.³⁰⁹

Se applichiamo al comportamento dell'eroina di *Mosieur Vénus* questo ulteriore esempio di inversione sessuale messa in atto da un soggetto eterosessuale, ancora una volta ci appare evidente come le trasgressioni dei personaggi del romanzo di Rachilde si posizionino in linea con la letteratura medica della sua epoca. Prendendo ad esempio alcune delle centinaia di casi clinici descritti da Krafft-Ebing, è interessante notare come la relazione tra Raoule e Jacques, così come abbiamo notato a proposito dell'isteria della protagonista, avrebbe potuto costituire una delle storie contenute in questa sterminata casistica di perversioni e inversioni. Molti critici hanno infatti riconosciuto la parentela tra il romanzo di Rachilde e il genere letterario ibrido noto come "pathography,"³¹⁰ al confine tra scienza e letteratura popolare, in cui la patologia del protagonista costituisce il fulcro della trama del testo. Sembra dunque che la scrittrice, come Paul Bonnetain nel suo pseudotrattato sull'onanismo *Charlot s'amouse*, abbia acconsentito ad iscrivere il proprio romanzo all'interno della cornice scientifico-letteraria della "patografia." Tale contenitore avrebbe consentito a Rachilde di inserire non solo trame trasgressive, ma soprattutto la propria ardita poetica, all'interno di un territorio protetto, quello delle deviazioni del sesso e della mente, incasellate e controllate però sotto le rassicuranti definizioni dei casi clinici. Inserire le sue storie all'interno di strutture decisamente poco ortodosse, ma ormai in via di definizione da parte dell'*élite*

³⁰⁸ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, p. 533.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 651.

³¹⁰ Cfr. Finn, Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, p. 165; Mesch, *The Hysteric's Revenge*, p. 130; Beizer, *Ventriloquized Bodies*, p. 240.

dei sessuologi contemporanei, permette a Rachilde non solo di scrivere con una certa libertà sui temi caldi e popolari dell'inversione sessuale, ma soprattutto di andare a fondo di questi, di sviscerarli e di esplorarne le espressioni e le motivazioni anche al di là delle ragioni ufficialmente assegnate a tali deviazioni da parte di annoverati esponenti delle nuove scienze quali Krafft-Ebing e Havelock Ellis. Scrivere all'interno della cornice relativamente sicura della pseudoscienza, consente a Rachilde di assumere una voce in capitolo in grado di muoversi non solo oltre le tradizionali definizioni della psichiatria, ma anche al di là di quelle fornite dalla nuova scienza della sessuologia. Il tutto non senza l'influenza liberatoria di quell'aspetto teatrale e performativo che ha distinto la cultura della *fin de siècle* di una luce unica e inconfondibile.

III.IX Nuove scienze, *performance* e liberazione

Come è stato accennato precedentemente, gli incontri tra la ormai vedova Raoule e i resti del suo defunto marito elevato al reame dell'arte nella forma di un manichino hanno luogo in una stanza chiusa, murata, ubicata in un determinato luogo all'interno dell'Hôtel de Vénérande. Nelle ultime righe del romanzo si legge non solo che “À l' Hôtel de Vénérande, dans le pavillon gauche, il y a une chambre murée,”³¹¹ ma anche che la suddetta camera “a une porte dissimulée dans la tenture d'un cabinet de toilette.”³¹² Il luogo in cui l'eroina è solita consumare questi incontri cerebrali con il suo oggetto d'arte, “cette chambre (...) toute blue comme un ciel sans nuage,” dominata da una “couche en forme de conque, gardée par un Eros de marbre,”³¹³ ricorda da vicino il palcoscenico di un teatro privo di spettatori, l'arena dell'immaginazione della protagonista, la quale si reca sulla sua scena talvolta “vêtue de deuil,” talaltra sotto le parvenze di “un jeun homme en habit noir.”³¹⁴ Non è un caso che la porta di questa stanza segreta sia dissimulata proprio all'interno di un “cabinet de toilette,” vale a dire di un camerino, l'ambiente tipicamente adiacente ai teatri, dove presumibilmente la protagonista si abbiglia dei suoi panni di vedova oppure di vesti maschili.

Così come il teatro dell'amore perverso di Raoule è dissimulato da un tendaggio simile al sipario di un teatro, che dà su un luogo dedicato al trucco e al travestimento, così il trionfo dell'inversione sessuale è preceduto da una mascherata della sessualità che assume tanto i toni drammatici della vedovanza quanto i richiami grotteschi del *cross-dressing*. Dietro il grande spettacolo della patografia inscenata da Rachilde, si situa dunque una sala da trucco, una toletta elaboratissima, la quale fa appello alla fugacità delle identità messe in scena dalla protagonista

³¹¹ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 209.

³¹² *Ibidem*, p. 201.

³¹³ *Ibidem*, p. 209.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 210.

dell'opera: a volte vedova, a volte amante in completo nero, Raoule si reca presso il cadavere del marito defunto dopo aver assunto un'identità artificiosa e cangiante. La fissità delle visioni di Krafft-Ebing e di Havelock Ellis scemano di fronte a un'inversione sessuale che assume i tratti di quella mutevolezza contro la quale le definizioni della scienza si ergevano nel tentativo di contrastare e di dominare la portata di confusione generata dalla presa di coscienza della sessualità umana. Ben oltre le distinzioni e le solide catalogazioni della psichiatria e della sessuologia degli anni Ottanta dell'Ottocento, la scrittura rachildiana si inserisce nella cornice della "patografia" allo scopo strategico di vederne esplodere le strutture: laddove Havelock Ellis distinguerà, un anno dopo l'uscita di *Monsieur Vénus*, tra "pervert" e "invert," alludendo alla mancanza o alla presenza della possibilità di esercitare un'influenza sulle devianze della propria sessualità,³¹⁵ Rachilde già nel 1884 si rivela più affine alle vedute del sessuologo radicale Edward Carpenter, il quale, nel corso degli anni Novanta del XIX secolo e nei primi del Novecento, elaborerà la visione di un "intermediate sex,"³¹⁶ una tipologia sessuale intermedia, che si pone su una linea idealmente intessuta tra il modello del maschile e quello del femminile: al centro di questo *continuum* si trovano quegli individui eccezionali definiti "uranian," rappresentanti di "a higher type of humanity," ai quali era conferito "the role of "reconcilers" or "connectors"³¹⁷ tra il maschile e il femminile.

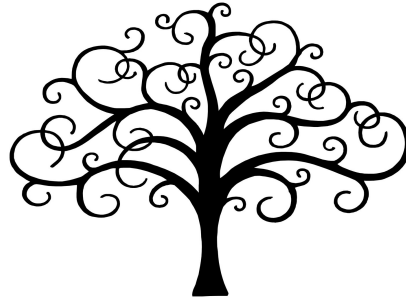
Al di là del ruolo di vendicatrice di una femminilità oppressa e dissidente conferito a Raoule, ed oltre la riduzione ad oggetto del desiderio e della passività di Jacques, il romanzo di Rachilde sembra alludere, nella sorprendente fluidità con la quale i personaggi si avvicinano alla propria sessualità, a quel fondo indistinto che pervade il genere nelle avvincenti pagine di Carpenter. Le inversioni sessuali inscenate da Raoule sono, come il *cross-dressing* interpretato dall'artista, così estreme e al contempo mutevoli da evocare non tanto la fissità dogmatica delle distinzioni tra "pervert" e "invert" e le classificazioni di Krafft-Ebing, quanto quelle regioni fluide descritte dal fondatore di "The Fellowship of the New Life." Le inversioni rachildiane non sono dunque sterili capovolgimenti dei ruoli del maschile e del femminile ma, attraverso la loro incontestabile teatralità, esse emergono in tutto il loro valore performativo e si rivelano semplici maschere, al di là delle quali è possibile intravedere una visione del genere sessuale fluida e mutevole, che trasporta la poetica di una scrittrice decadente al di là del contesto dei primi anni Ottanta, verso le intuizioni avanguardistiche delle scienze sessuali celebrate al volgere del nuovo secolo e, come vedremo successivamente, fino ad anticipare le elaborate considerazioni teoriche sul genere messe a punto nelle ultime decadi del secolo scorso da Luce Irigaray, Monique Wittig e Judith Butler.

³¹⁵ Havelock Ellis, "Sexual Inversion in Women," *Alienist and Neurologist* 16 (1895), pp. 146-8.

³¹⁶ Edward Carpenter, *The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women*, New York, Mitchell Kennerley, (1908) 1912, p. 72.

³¹⁷ Edward Carpenter, *Love's Coming Age: A Series of Papers on the Relations of the Sexes*, Manchester, Labour Press, 1896, p. 134 e 115.

Così come nel caso del *cross-dressing*, anche le inversioni sessuali che animano i virtuosismi delle trame rachildiane sembrano articolarsi su una tendenza culturale riconoscibile nei limiti della loro originalità; ciononostante, in entrambi i casi, pur partendo da una serie di definizioni volte a incasellare le varie forme di devianza in fenomeni catalogabili e ricorrenti, Rachilde si rivela in grado di andare oltre l'etichetta che ella stessa aveva assunto come propria e di muoversi al di là delle categorie prestabilite dagli studiosi del suo tempo. Le inversioni rachildiane rivelano la loro portata liberatoria grazie al valore altamente performativo che le contraddistingue: tanto violento, estremo e artificioso risulta il rovesciamento dei ruoli sessuali in *Monsieur Vénus*, quanto sganciata da questi conseguentemente appare la violenza maschile sul femminile, così come anche i tratti della sessualità appaiono più accidentali che essenziali al genere di appartenenza. Attraverso la performance, la mobilità e l'inversione sessuale, Rachilde dimostra come gli atteggiamenti solitamente considerati naturali al maschile e al femminile non siano che il risultato di una serie di convenzioni sociali che la cultura impone a individui fondamentalmente liberi di scegliere tra le infinite modalità di espressione della propria sessualità. Non in nome di un eterno conflitto tra i sessi, ma in vista dell'abbattimento delle barriere che li separano è dunque possibile leggere *Monsieur Vénus* e le e le dinamiche di “gender b(1)ending” che animano le vicende dei suoi protagonisti.



Chapter III

The Strange Case of Sarah Grand:

Restraining Diagnoses and Exploding Narratives in *The Heavenly Twins* (1893)

'The Strange Case of Sarah Grand' is as baffling to the reviewers as it is probably full of interest to the alienist.

Frank Danby, Saturday Review, 1897

I am not Esther; most decidedly! But I am Judith. I am Jael. I am Vashti. I am Godiva. I am all the heroic women of all ages rolled into one, not for shedding of blood, but for the saving of suffering.

Sarah Grand, The Heavenly Twins, 1893

I “The Strange Case of Sarah Grand”¹

Whereas the last chapter focused on the compelling figure of Rachilde, a writer whose bohemian decadent novels and transgressive declarations had been somehow challenged by her traditional and bourgeois life choices, we will now focus on Sarah Grand, whose elegance and explicitly traditional views were challenged by a most innovative way of life and by her scandalous and controversial novels.

Grand was widely known as one of the main representatives of the Social Purity Campaign, as well as a defender of manners and of ladylike fashion, highlighting the responsibilities of woman in the future of the human race. In her journalistic writings she promoted an idea of womanhood as focusing on the categories of household and domestic duties, marriage, motherhood, and childcare. Yet in her novels, the plot repeatedly defies all her claims to these traditional features of womanhood. These pieces of prose, many of them written during her disastrous marriage or in her countryside retreat between the gaps of a series of mental breakdowns, portray marriages crumbling in the grimmest dissolution, diseased and dying children, and heroines suffering severe mental

¹ Frank Danby [pseudonym of Julie Frankau], “Sarah Grand's Latest Book,” in *Saturday Review*, 20 November 1897, in Ann Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, Routledge, London, 2000, 5 vols, vol. 1 p. 472.

breakdown. But it is the “real” Sarah Grand, actually born as Frances Elizabeth Bellenden Clarke, who embodied the greatest challenge to her traditionalist declarations, when leaving her husband and son and embarking on a new life in London under her pseudonym.

The effect this has is a striking double image parallel to that of Stevenson's (1850-1894) *Dr Jekyll and Mr Hyde*. On the one hand, there is Sarah Grand who plays her part in public life as the conservative, elegant, ladylike and agreeable gentlewoman living in a smart Kensington house, giving lectures on traditional values and composing journalistic writings. On the other hand is Sarah Grand the author, whose novels reflect the unconventional bents of controversial heroines and their struggle for freedom from patriarchal strictures. Their lives are inevitably coloured with the grim undertones of madness, self-destruction and suppressed anger as they engage in a series of deceptive strategies of mimicry and performance, with destructive effects on their own lives as well as that of their partners and friends. The personalities of Grand's heroines become more and more fragmented as the narrative unfolds. The dissolution of their identities has an impact on the narrative structure itself: its inconsistencies and gaps reflect the contradictory nature of the main characters' struggles.

A puzzling question arises: if this is the literary product of a successful woman writer in the last decades of the nineteenth century, what did her personal life look like? As we will see, just like her heroines' stories, Grand's life is a continual attempt to re-invent and re-define herself. From the outside it may appear to be a long path towards self-achievement, but on a closer look it is characterised by a series of falls and hesitations. At these times, the hyper-energetic writer who was diagnosed with neurasthenia is forced to retire abroad and undergo the isolating treatments of the rest cure. Torn between the quiet life of a novelist and the tours of an active feminist campaigner, Grand reveals a significant paradox in her life, just as she advocated more radical views in her fiction than in her lectures, where she demonstrated a strikingly conservative inclination. In her later years she added to this enigma by dedicating her life to spiritualism, automatic writings and *séances*.

Grand's life and works are therefore riddled with paradoxes, contradictions and inconsistencies. Not only the writer herself, but also “contemporary reception,” as Angelique Richardson remarks, “reflected this confusion:” many reviewers “used the confusion her work generated to pathologize her.”² Journalists such as Frank Danby, claimed that “[t]he Strange Case of Sarah Grand is as baffling to the reviewers as it is probably full of interest to the alienist.”³ A New Woman such as Grand, with all her inconsistencies and contradictions, must have attracted the

² Angelique Richardson, *Love and Eugenics in the Late Nineteenth Century: Rational Reproduction and The New Woman*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 109.

³ Danby, “Sarah Grand's Latest Book,” p. 472.

interest of both the press and the medical establishment in an attempt to dissect her case as mere pathology. However, I believe that another case should be investigated. Her personality – multifarious and multilayered – goes far beyond the two-faced nature of Stevenson's Dr Jekyll. This writer succeeded in creating a new *Strange Case* using the multiple identities and lives of the women of her generation. Unlike *Dr Jekyll and Mr Hyde*, whose absolute maleness excludes women from the story, Grand's novel *The Heavenly Twins* includes male characters in its daring exploration of the abyss of the human mind.

In our attempt to untangle the knot of contradictions in Grand's writings we need to focus on the context she lived and wrote in. Many of the apparent inconsistencies will become clearer when looking closely at the cultural background in which Grand developed her views. Some of the remaining issues will require us to consider the strategies used by a number of New Women writers. These artists, Grand in particular, adopted mimicry and parody in order to be granted their place as writers in the last decades of the nineteenth century. The *fin de siècle* was a particularly difficult period for a woman, especially one living on her own, to communicate her own views as well as develop personal views.

According to Sally Ledger in *The New Woman*,⁴ the Foucauldian dynamics of the dominant and reverse discourse require every writer who represents a minority to develop his/her own ideas under the overwhelming language of the dominant discourse. Even though it provides him/her with the means of expression, at the same time it captures him/her under its stereotypes. This is why a nineteenth century woman writer's personal views were inevitably overshadowed by the patriarchal influences of the dominant discourse. As Lyn Pykett remarks in *The 'Improper' Feminine*, the New Women “engaged in a complex negotiation of the available discourses on woman, which challenged, transposed and, on occasions, transformed the terms of the dominant discourse.”⁵ In Stevenson's romance, Hyde's handwriting is apparently “an odd hand,” but an expert in handwritings declares confident that compared to Jekyll's writing, it is “identical; only differently sloped.”⁶ Likewise, the dissenting daughters looking for their own language to tell their own stories, only had at their disposal the terminology of the fathers.

Grand's glorification of womanhood, her celebration of motherhood with its childbearing and domestic duties is in fact a conservative extension of the Ruskinian poetics of womanliness, the very philosophy shaped by patriarchal Victorian ideology. According to the nineteenth century conservative establishment, the concepts of femininity and masculinity were formed on a Darwinian

⁴ Sally Ledger, *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester University Press, Manchester and New York 1997.

⁵ Lyn Pykett, *The 'Improper' Feminine: The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, Routledge, London and New York, 1992, p. 142.

⁶ Robert L. Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, London, Wordsworth Classics, (1886) 1987, p. 22.

basis. According to Darwin's evolutionist model, the emotive, childish, and primitive woman is opposed to the rational and refined man.

One of Grand's remarkable traits is that despite the prevalent ideology of holding women responsible for the social decline, she carves out a higher mission for women. Expanding on the views expressed by Ruskin in his 1864 essay 'On Queen's Garden' Grand shaped out an ideology for women that defines their mission as being for the future: women are expected to safeguard the whole race using their reproductive power.⁷ Therefore, a woman's sphere, her rightful place, is the house. Women are still expected to take care of the household as well as their children's education. That is their contribution to guarantee the success of a massive project that will extend to future generations. Women's educative role will not only be reserved for their children, but also for their husbands and men in general. It is against men that the woman writer reserves the *fin de siècle's* darkest expansions of post-Darwinian science, namely degeneration. Men instead of women are the degenerates, and their polluted bodies are vessels of venereal diseases threatening to infect their wives, as much as their minds are the means of spiritual intoxication.

The women's movement at the turn of the nineteenth century develops in a complex context. On the one hand, the established values are challenged, allowing writers a certain freedom, but on the other hand, the discourse of patriarchy still exercises a strong power, often disabling women's efforts to find their own identity among its rigid structures. Therefore, many New Women felt compelled to shape their new views out of old-fashioned cultural discourses. Seemingly adhering to patriarchal tradition these women managed to expose established discourses and values by undermining them from within, subtly inserting transgressive counter-plots into the texture of apparently traditional novels. They also created mirror plays where the writer applies implicit forms of dissent towards a certain discourse which is criticised, but at the same time that discourse is officially accepted. Like the fragmented narrative of Stevenson's *Strange Case*, New Women novels are full of gaps, enclosures, inconsistencies, contradictions and narrative shifts.

More often than not, the dominant discourse manages to overwhelm a woman's narration, simply due to overwhelming power. The woman writer's voice seems to get lost in a multiplicity of voices, where the oppressor's narrative becomes so overpowering that it eventually silences her. On closer inspection, Grand's narratives show however a progressive disengagement from the discourses they initially depended on. Initially, these statements are almost invisible illustrating to what extent women writers were forced to hide their concerns in the core of their writing.

Ann Heilmann has developed a study of these "New Woman strategies" by relying on the

⁷ Cfr. Elaine Showalter, *A literature of Their Own: From Charlotte Brontë to Doris Lessing*, London, Virago Press, 1978, p. 184.

Bakhtinian concept of linguistic “hybridisation”. She praises Grand’s achievement of developing a self-conscious way of writing by gradually disengaging from the discourse that dominated her age and restricted women writers in particular. Her accomplishments have been compared to the concepts of *écriture féminine* and *jouissance* of writing developed in the 1970s by the French theorist Hélène Cixous, to the Irigarayan concept of “masquerade” and to Catherine Clément's studies on patriarchal culture myths on women.⁸

Thanks to her persistence, Grand eventually disengaged from the dual narrative of the revolting daughters. She not only succeeded in liberating her own Mr Hyde by giving him his own voice and language, but she also managed to go beyond mere duality in her personality, achieving a number of multifarious *personas* both in her writings and in her own personal life. Sarah Grand moved beyond the bipolar experience of Dr Jekyll, by writing down the awkward narratives of doctors facing their dark doubles. Moreover, she constructed a new version of the Dr Jekyll and Mr Hyde case, in a narrative that, unlike Stevenson's exclusive bachelors’ world, focuses on female identity without excluding men. She uses this case as the starting point for a new exploration of human being as “a mere polity of multifarious, incongruous and independent denizens.”⁹

Grand's analysis of the depth of the human psyche leads her narratives to expose the restraining nature of the hypothesis on women's minds propagated by the medical establishment, and of the progressive sexological accounts of her contemporaries. Indeed her heroines' exploration of their polyhedric selves links Grand's work to the French Feminist theories of the 1970s as much as to the latest studies on sexual desire.

II Frances Clarke, Frances McFall and Sarah Grand

Frances Elizabeth Bellenden Clarke was born in 1854 at Donaghadee (County Down, Ireland) to a naval lieutenant and his wife. Both parents were emotionally distant and utilised the family’s financial resources on the education of their male children. Frances and her sisters received only a very basic education and even less parental affection. Exposed to her mother's inexplicable beatings, Frances grew up frustrated, nervous and impressionable. She tried to look to her father for affection but Mr Clarke died when she was only seven, and the family moved to Yorkshire, near Scarborough where Mrs Clarke's family lived.

At age fourteen, Frances moved to the Twickenham Royal Naval School to improve her education, using an annuity left to her by an aunt. Given her age when entering formal education,

⁸ Ann Heilmann, *New Woman Strategies: Sarah Grand, Olive Schreiner and Mona Caird*, Manchester, Manchester University Press, 2004. For a more deepened analysis of Heilmann's essay see paragraph IV.I of this thesis.

⁹ Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 42.

she found it very difficult to adjust to discipline and routine, struggling especially with the lack of outdoor exercise. While she was behind her classmates in grammar and arithmetic, she had advanced knowledge in general culture, gained through reading many books from the family library as well as through having advanced conversations with adults on various topics.¹⁰ However, when she introduced her classmates to Josephine Butler's campaign against the Contagious Diseases Acts, demonstrating her advanced general knowledge and precociousness, she was advised to leave the school. Talking about these controversial topics in a conservative educational context must have been considered a good reason to advise Frances' mother to move her daughter somewhere else. Consequently, Frances was moved to a small finishing school in Kensington, London, where she was taught manners, but she left after a few months.

At only sixteen, Frances married thirty-nine year old David Chambers McFall, an assistant surgeon and a widower with two sons only a few years younger than Frances. The frustrated and troubled Miss Clarke was replaced by Mrs McFall, the young wife of a mature surgeon, ready to travel around the world and eager to experience life and learn the most disparate disciplines. According to her biographer Gillian Kersley, young Frances must have looked to her husband as being “a man of romantic proportions”¹¹ due to his medals and journeys in Kiel and India, and his adventure stories. In 1871 their only son David Archibald Edward (called Archie) was born while the family lived in Sandgate, Kent. The young wife's initial enthusiasm was soon replaced by disillusion. McFall had the habit of reading Frances' letters and intruding on her privacy, leading to her cold pretence being added to an already passionless relationship. However, she took advantage of her marriage in other ways: she was now allowed to study, practice foreign languages and music and able to read an array of books. Additionally, as her husband was a surgeon, Frances took an interest in his academic books where she discovered a completely new culture around contemporary medical topics.

Frances' first attempt to enter the publishing world dates back to when she was eleven. She sent some songs to an editor who refused them. When her mother found out, the girl was accused of ambition and egoism, as according to Mrs Clarke, ladies never work for money. Therefore, her first published work, *Two Dear Little Feet*, dates back to 1873. It was published under her new name Frances McFall and it is a morality tale full of medical details about the Chinese practice of foot-binding and its impact on Western dress-code. By means of contemporary medical discourse, the still very impressionable Frances was shaping her own opinions, but she still had to develop them in an independent way from the official views. For the eleven-year-old uneducated Frances Clarke

¹⁰ Cfr. Sarah Grand, “Some Recollection of My Schooldays” in *Lady's Magazine*, 1901, 1, pp. 42-3.

¹¹ Gillian Kersley, *Darling Madame: Sarah Grand and Devoted Friend*, Virago, London, 1983, p. 30.

who had her songs refused by a publisher, to Frances, the wife of a surgeon who had her first book published, it was an accomplishment of no small feat even though her work demonstrated numerous compromises between the dominant discourse and the immature views a revolting daughter. It recalls of Hyde's letters written in his "odd" handwriting that only sloped different to the doctor's writing.¹² But Frances McFall's views and writing evolved rapidly and by the mid 1890s she became "the fiercest literary opponent of the turn of the century medical establishment."¹³

Babs the Impossible, Frances' shortest novel and the only one that allegedly was adapted to theatre, dates back to a period where sexual fulfilment was apparently only possible within the institution of marriage.¹⁴ Published only in 1900, this "pot boiler"¹⁵ – its main part written before *Ideala*¹⁶ – is a transgressive erotic novel full of references to mesmerism and spiritualism, and where sensuality is illustrated through elaborate food metaphors. It portrays eccentric characters with its main focus on the development of a non-conventional girl who is eager to explore the most sensual side of life. Male critics were unnerved by the "wicked, cruel charm" of Grand's exploration of a girl's self-discovery. W.T. Stead was particularly alarmed by "element[s] of vivisection" and cannibalism in the authorial *mise en scène* of the female body.¹⁷ The young author so far known for a morality tale was now allowing herself a daring exploration of women's sexuality through a heroine, who instead of suffocating herself in tight clothes and shoes liberates her instincts and, like the frightening Lucy Westerna,¹⁸ claims that she would like to have more than one husband.¹⁹ *The Independent* features another upset reviewer in 1900, who pointed out evident contradictions with Grand's journalistic writing style so far and concludes his article by claiming that she "did not really care for social purity."²⁰

At the age of nineteen, following her husband's footsteps, Frances started travelling in the Far East. She went to Ceylon, the Straits Settlements, China and Japan. While visiting these countries, as the wife of a colonel she was expected to take part in balls and society events but it also furnished her with the opportunity to observe the local customs. It must have been in Malta, "a hot bed of social regiments abroad,"²¹ that Grand became deeply disillusioned with McFall. Tracing her travels in her writing, we can identify the "Maltese Miscellany" section of the *The Heavenly*

¹² *Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 20.

¹³ Ann Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah*, Grand, Routledge, London, 2000, 5 vols, vol. 1 p. 5.

¹⁴ Cfr. Gladys Singers-Bigger's August 8th 1931 diary entry, in Kersley, *Darling Madame*, p. 227.

¹⁵ Cfr. Singers-Bigger's March 23rd 1930 entry, in Kersley, *Darling Madame*, p. 214.

¹⁶ Cfr. Singers-Bigger's April 5th 1931 entry, in Kersley, *Darling Madame*, p. 225.

¹⁷ W.T. Stead, "Some Books of the Month: 'The Beth Book,'" *Review of Reviews* 16, 1897, in *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, vol. 1 p p. 464.

¹⁸ Bram Stoker, *Dracula*, London, Hutchinson & Co., 1897.

¹⁹ Sarah Grand, *Babs the Impossible*, London, Harper and Brothers, 1901, p. 153.

²⁰ "Babs the Impossible," *The Independent*, 28 March 1900, 733, in *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, vol. 1, pp. 505-6.

²¹ Kersley, *Darling Madame*, p. 41.

Twins as the chapter where she introduces the syphilis theme in her heroines' life, and depicts the military regiment as a place of moral and physical dissolution. The themes of healthy medicine and the world of venereal disease so far kept separate in her writing, now start to collide as Grand is embarking on a scrupulous analysis of the male-centred world of contemporary medicine.

In 1879 the McFalls moved to Norwich, which became the setting of *Morningquest*, the background of the trilogy where Grand's embryo-feminist heroines take shape. Here she writes the first part of *Ideala: A Study from Life* and *The Tenor and the Boy*, which is later included in *The Heavenly Twins*. But Norwich seemed a grim place to Frances, whose writings were continually rejected. Her visionary personality clashed with the local society, which saw her as an opinionated bluestocking. She felt increasingly alienated by the deteriorating behaviour of her husband. But her greatest concern was her husband's occupation: he now worked in barracks full of syphilitic soldiers. The diseased military men were moved to the "Infectious Diseases Hospital," apparently the same Lock hospital where the Contagious Diseases Act's prostitutes were detained. The enthusiastic young wife, eager to listen to her husband's adventure stories, who delighted in experiencing the sensuous side of life, quickly hanged into a despondent and cold wife, whose disillusion with matrimonial life was mingled with disappointment in men in general and with the anxiety of contracting syphilis. The fear of contagion must have weighed heavily on Frances, who knew that her philandering husband could infect her as well as any unborn child. In this dark time her views on marriage became increasingly pessimistic, as demonstrated by the plots of *A Domestic Experiment* and *Singularly Deluded*. Both narratives portray a heroine escaping from an unhappy marriage and are in effect a reversal of the traditional adventure narrative. As Heilmann observes, it is at this point that "Grand embarks on her deconstruction of marriage."²²

In 1888, Frances anonymously published *Ideala* at her own expense after it had lain in a drawer for seven years having been rejected by publishers. The reason for publishing anonymously mainly lay with her husband who did not want his name associated with her views. Given the circumstances, Frances McFall could simply not afford to be acknowledged as the author of a novel where the heroine leaves a husband who is driving her insane and then decides to dedicate her life to the woman's cause, instead of looking for another husband. The heroine in *Ideala* does exactly that: after breaking free from wedlock she manages to avoid marrying a second time, helped by her friends Lord Dawne and Aunt Claudia. Instead, she then chooses to campaign for a New Order where women can get a more respectable place in society.

Finally, Frances McFall follows the example of her heroines, leaving her husband and twenty-year-old son Archie in 1890. "Two events led to Frances' departure from the matrimonial

²² Heilmann, *Darling Madame*, p.40.

home. The ‘Married Woman's Property Act’ of 1882 gave women the right to keep their own property after marriage, and the publication of *Ideala* gave her an income and the ability to survive on her own.”²³ Encouraged by *Ideala*'s reception, she concentrated on the second part of her feminist trilogy: *The Heavenly Twins*. Moreover, by writing and publishing *Ideala*, Frances had definitely engaged in the development of a new persona. Following the split from her husband, Frances moved to London, to the prestigious area of Kensington where she supported herself by her writing under her newly adopted pseudonym, Sarah Grand.

According to Kersley, there are many vague stories surrounding the origin of this new pseudonym. Sometimes, Frances said she had it suggested by her stepson, other times that it had come to her in a dream, or that an old woman had given it to her, or that she simply chose it because of its brevity and simplicity. What she was explicit on however, is that she didn't know about another woman in the eighteenth century who already bore the name of Sarah Grand.

This “first” Sarah Grand was originally called Catherine Noël Werlée, born in Madras during 1762. She was known for her extreme beauty as well as her ignorance. She married at fourteen but was later on evicted her home when being caught committing adultery. Once in England she first became the mistress and subsequently the wife of Talleyrand, christened “Princess Talleyrand” by Napoleon. Her stupidity was as much talked of as was her beauty and hospitality. Catherine died in 1833. In her later life, Grand did some research on Catherine Noël Werlée at the Bath Library. She enjoyed pointing out the impossible comparison with this woman: “she was very beautiful and very stupid (...) Well I am not beautiful and I am certainly not stupid.”²⁴ But such a coincidence of names seems to have impacted more as an uncanny warning rather than as a funny case of homonymy. The name itself reminded the clever and independent writer of her dependent and uneducated dark double, which reminds of the doubling of names in Brontë's *Wuthering Heights*.²⁵ The shadow of these dark thoughts and the sense of failure seemed to haunt Grand during periods of nervous and emotional exhaustion, which usually followed the rejection of novels as well as times when she had asked too much of herself.

The Heavenly Twins was published under this newly acquired pseudonym, and Grand did not give it up for the rest of her life. The novel was about to be self-published after an unsuccessful three-year search for a publisher. At the last minute however, it was accepted by Heinemann, a young editor who supported it with adequate publicity. The book met with immediate success: it

²³ Kersley, *Darling Madame*, p. 55.

²⁴ Cfr. S. Toley, “Some Women Novelists,” *The Woman at Home*, 1896; Interview in *Chicago Tribune*, 1901; G. Singers-Bigger, *Diary*, Volume III, December 1932; J.J. Cotton, “Madame Sarah Grand,” *Macmillan's Magazine*, September 1900, J.F. Bernard, *Talleyrand: A Biography*, London, Collins, 1973. All quoted in Kersley, *Darling Madame*, pp. 77-8.

²⁵ Emily Brontë, *Wuthering Heights*, London, Thames and Hudson, 1847.

was reprinted six times in its first year, including the traditional three-decker format. It also saw global success. In the United States it was published by Cassel's and it was consecutively translated into Dutch and German as well as into Finnish and Russian.

London, being Grand's new base, was also the ideal location to meet the leaders of the movement for women's emancipation. Grand supported the movement in any way she could, by writing articles or speaking in public meetings. In 1894 she coined the phrase "New Woman" in the *North American Review*. This expression was meant to celebrate the bold, independent woman as opposed to the "old," "cow woman" and "scum woman,"²⁶ the ignorant and dependent woman who was "a parasite from the cradle to the grave."²⁷ For Grand, "the Woman Question is the Marriage Question."²⁸ She did not foresee a revolution of a corrupted institution, but rather an evolution from within, where women were expected to raise the moral level of men and to keep the marriage alive, because "the woman has everything to lose by any slackening of the marriage bond."²⁹ The conclusions Grand draws when developing the marriage question in her journalistic writings, turn out to be the opposite of what her heroines' marriages achieve in her novels. Her prose is characterised by depression, syphilitic infections and madness being caused by an unhappy marriage and generally following such conjugal union disrupting it from the inside.

These years of success put increasing pressure on Grand who often felt deeply torn between her private life as a writer and her public career as a lecturer in the women's movement. Her presence in London allowed her to lead an active life and be involved in the cause she felt was worth fighting for but significantly, she could not concentrate on her writing. In order to write, she regularly had to retire to the country. Following a series of breakdowns, she was forced to interrupt her active life in the city. In 1891, after publishers' initial rejection of *The Heavenly Twins*, she moved to a convalescent home in Redcar, Yorkshire, and then to Ramsgate. In subsequent years, the conflict between her life as a writer on the one hand and as a women's rights activist on the other hand, led to acute depression with suicidal tendencies, finally forcing her to leave London again.

In 1897 *The Beth Book: Being a Study from the Life of Elizabeth Caldwell McLure* was published. It is her most autobiographical novel as well as the final book of her first trilogy and even though it is a sign of achievement, it also is a farewell to her identity as a writer. Written between 1895 and 1896, it is "a portrait of the artist as a young woman,"³⁰ where her heroine manages to achieve self-fulfilment after overcoming her struggles. This novel sees the return of spiritualism as well as self-awareness, will and pleasure, all of which were previously present in

²⁶ Sarah Grand, "The New Aspect of the Woman Question," *North American Review*, (1894), p. 158.

²⁷ "The modern girl," *Temple Magazine*, 1898, 2, pp.323-6.

²⁸ "The New Aspect of the Woman Question," p. 158.

²⁹ Jane T. Stoddart, "Illustrated interview: Sarah Grand," in *Woman at Home*, 1895, 3, pp. 247-52.

³⁰ Pykett, *The 'Improper' Feminine*, p. 178.

Babs the Impossible. The combination of these characteristics portrays the most accomplished of Grand's heroines to date, who leaves writing for a life as a public speaker in the support of women's rights.

Again, Grand's writing foreshadows her own future. Like her heroine, she is finally ready to surrender her personality as a writer and to embrace a new life as a public speaker for the women's rights. But in the multifariousness of Grand's new and complex identity in the public sphere also lies the key to her withdrawal into the private practices of spiritualism. Mesmerism and hypnotism had found their inroads in *Babs the Impossible*, although they were abandoned in subsequent works until the publication of *The Beth Book*. Spiritualism pervades the narrative of this novel. The once sceptical writer who had mimicked the cold positivist ideology of being attentive merely to symptoms and notions and who focussed on realist narratives now "led wholly towards the mystic"³¹ like the ageing scientist Dr Jekyll. Actually, her writings act as a parallel to her life. During her pauses between conference tours and public speeches, she dedicates herself to Madame Blavatsky and the Theosophical Society's theories, to experiments in automatic writings and to spiritualistic *séances*.

At McFall's death in 1898, Grand bought a house in the country close to Tunbridge Wells. This allowed her to live closer to her stepson Haldane, now a critic and author himself. Soon after, she moved to his Grey House, running the household for the next twenty years as well as nurturing her own interest in spiritualism and taking a close interest in her granddaughter Elizabeth. During this time, Grand was channelling her efforts into her life as a feminist activist. She organised a conference tour in America with lectures taking place in Pennsylvania, San Francisco, Chicago, and New York. Although the American feminists dismissed her frivolity, her humour and manners were a guarantee of success. Moreover, her agreeable ways were in stark contrast with the aggressive militancy of the Pankhursts.³²

After giving seventy lectures in a year, Grand went back to Tunbridge Wells physically, emotionally and financially drained. Her financial worries provoked by the onset of the Boer War contributed to yet another breakdown, leading to the diagnosis of "neurasthenia." She was prescribed two months of the Weir Mitchell rest cure. However, as soon as she recovered, she inaugurated "a Tunbridge Wells branch of the Women's Citizens (...) [and went on] to become Vice President of the Women's Suffrage Society, President of the local branch of the National Council of

³¹ Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 42.

³² In 1903 Emmeline and Christabel Pankhurst gathered a franchise group for women in Manchester, the Women's Social and Political Union, and engaged in a revolutionary movement that opposed Millicent Fawcett's NUWWS. As the Social Purity campaigners, the Pankhurst aimed at purifying men of their vicious habits, but unlike the supporters of Fawcett and Sarah Grand herself, who relied on the spoken and written word, they used to take advantage of any possible weapon in their attack against patriarchy.

Women and President, Chairman and principal speaker of the Tunbridge Wells branch of the NUWSS.”³³

In the second decade of the new century, the older Grand embarked on her second trilogy although she only wrote two parts. Both *Adnam's Orchard* and *The Winged Victory*, published in 1912 and 1916 respectively, deal with a corrupted and decadent aristocracy although advocating strong eugenic views. Given the predictability of the last novel and the limited success the first two reaped, Grand gave up on the project and tried to focus on political action instead. Her unfinished trilogy bears witness, though, that her views had not decreased in radicalism over the years. On the contrary, her indulgence in eugenic theories shows that the compromise she had reached with Tunbridge Wells' Mayor was only a strategy to enable coexistence in the provincial town she lived in, while her fiction retained all its destructive and self-injuring potential. Mr Hyde was still lingering behind the self-controlled public bourgeois. However, her feminist ideas and her support for the franchise movement kept clashing with the local government in Tunbridge Wells and restricted her public activities. During the First World War, Grand was only allowed to collect refugee clothes and consequently she sought a different form of fulfilment, which she found in her step-granddaughter Beth's automatic writing.

Frustrated with the conservative views in Tunbridge Wells, she was happy to accept the role of Bath Mayoress when asked by the widowed Mayor-Designate Alderman Cedric Chivers in 1922. The Mayor was a philanthropist in his seventies who had travelled around the world. At his death in 1929, Grand was informally asked to become Mayor in her own right, but she refused. What should be considered a moment of political accomplishment rather marks Grand's withdrawal into a provincial and bourgeois life. As Showalter claims “her last years were flat, stale, and unprofitable, despite her position as mayoress (...) and the adoration of a younger woman, Gladys Singers-Bigger, who literally gave up her life to the commemoration of Sarah Grand.”³⁴

Her first meeting with Gladys Singers-Bigger, who was in her thirties, dates back to 1925, when Grand was in her seventies. Two more years passed for the two women to develop an intense friendship. Gladys was a clever but subdued traditional Victorian woman, who had been educated to become a wife, but she seemed destined to remain a spinster. When she met Sarah Grand, it seemed that a light was lit in her sad existence and she started a series of journals explicitly dedicated to her “Darling Madame,” which represent a significant document on the writer's private life.

On entering a quiet life, Grand's tranquillity was initially interrupted when Gladys misinterpreted encouragement to marry her son Archie, who had just moved to Bath, his career in

³³ Kersley, *Darling Madame*, p.111.

³⁴ Showalter, *A literature of Their Own*, pp. 209-10.

theatre on the brink of failure. Marrying Archie would have meant a closer link to her idol Sarah Grand, but her dream was cruelly thwarted. Grand opposed the notion in the bitterest way, claiming that her son's two marriages and a divorce had taken enough of a toll. A further misunderstanding between Grand, Gladys and Archie ensued on the question of Grand's literary executor which cooled their friendship. Only toward the end of Grand's life was their friendship revived. Gladys, now aged fifty-three, was asked to stay with her beloved "Darling Madame". She accepted the offer and moved to Calne, where the eighty-eight-year-old Grand now lived after her Bath house had been bombed. Despite expressing the wish that Gladys share the remaining days of her life as well as the latter's love and devotion, Grand's will never mentioned her "friend".

The surprising element about the bond between these two women is that Gladys represented the very kind of woman that Grand had always dismissed in her writings. Both in her journalistic pieces and in her novels, she had always attacked without reserve those dependent women who Gladys seemed to embody so perfectly. However their friendship was just one of the many altered relationships in Grand's later life. She also had accepted a series of political compromises which in turn allowed her to lead a respectable and bourgeois life. However, the most striking of these changes is her intimate attachment to the main representative of the New Woman movement, a woman she would have once dismissed as a "scum woman."³⁵

Notwithstanding the writer's inconsistencies in the relationships of her later years, Gladys' attachment to Grand was both of a spiritual as well as of a more passionate nature. She glorified Sarah as a mother goddess, at the same time experiencing moments of possessive jealousy. Kersley remarks that "her passion for Sarah Grand takes its place in a long line of female friendships, its lesbian nature unconsummated, even unacknowledged."³⁶ As for Grand, she never treated Gladys as an equal but she was unquestionably flattered. She embraced the friendship as a delighting power game while her friend attached desperate weight to Grand's words of kiss promises and to a ring exchange, made during their Sunday tea meeting. This theme will recur when discussing *The Heavenly Twins*, *The Tenor and The Boy Interlude* and Angelica's role of cross-dressing in the light of recent feminist criticism.

Claims and counterclaims, compromises and refusal of being jeopardised, even a subversive attempt to mimic the system's structures eventually leading to the exposure of the very strictures this had imposed, seem to be the strategies that governed the life of this turn-of-the-century woman in her continual and desperate attempt to reinvent herself. Mimicry, parody, and exposure of the patriarchal demands are in Grand's life paralleled by a series of nervous breakdowns and the

³⁵ "The New Aspect of the Woman Question," *North American Review*, (1894), p. 158.

³⁶ Kersley, *Darling Madame*, p. 130.

insistent attempt to redefine her own role in life. Grand tries to find stability in developing a definite poetics which instead reveals itself as always unstable. In her desperate search for a new self, Grand's personality evolves and disavows her inner self, finally leading to a complex structure of multilayered and contradictory *personae*. Different roles emerge throughout the writer's long life, and her various identities coexist despite often seeming to contradict each other, confirming Showalter's claim that "while Victorian men could get through the week on a mere two personalities, Victorian women seemed to need at least three."³⁷ Sarah Grand's case seems to reflect the paradox and fissures between the two personalities of Stevenson's *Strange Case*, with the exception that for her two are not enough and even three are probably still insufficient.

III The Strange Case of *The Heavenly Twins*

"Is the divided self of the fin-de-siècle narrative everybody's fantasy? Can there be a woman in Dr Jekyll's closet?" asks Showalter in *Sexual Anarchy* after her analysis of Stevenson's *Strange Case*. "Victorian women were not permitted to cross urban, class, and sexual boundaries," she continues, "let alone have access to a nightmare world of bars, clubs, brothels, and illicit sexuality as an alternative to their public life of decorum and restraint."³⁸ Showalter's chapter on "Dr Jekyll's Closet" debating late nineteenth century double lives and split personalities concludes with two fascinating cases of female patients. "Miss Beauchamp" and "B.C.A." were under the care of Dr Morton Prince of Boston. Those cases of multiple personality demonstrated that not only men, but women too were dissociated beings. Moreover, their state of mind clearly reflects their level of repression and a strong desire for rebellion. But according to Showalter, 1880's Victorian England afforded no room for women, apart from madness, for the expression of the multiplicity of inner beings.³⁹

Interestingly, these cases share a striking resemblance with the heroines in *The Heavenly Twins*, reflecting their desire to evolve beyond their married status and coping with the resulting difficulty when facing society as independent individuals. Like a typical Grandian heroine, the widow Nellie Bean, known in Prince's essays as "B.C.A.," is torn between the social necessity to remarry on the one hand, and her inner desire to remain a free and independent being (B) on the other hand. She writes a study on herself, known as 'My Life as a Dissociated Personality' (1909). This article was written under the influence of her multiple personalities liberated through hypnosis. It depicts her independent self begging Prince to let this persona remain the dominant part of her

³⁷ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 121.

³⁸ Showalter, *Sexual Anarchy*, pp. 118-9.

³⁹ *Ibidem*.

personality, but in addition to that she also plans a flight. However, through further hypnotic treatment both these personalities were suppressed by the psychiatrist, who went on to create a third personality (C) as a compromise for the other two. Nellie would not get married again but instead she spent the rest of her life as Price's research assistant.⁴⁰

Ruth Leys's analysis of Prince's study of Miss Beauchamp casts light on another of his patients, whose real name was Clara Norton Folger, which is torn between the social role of the passive and self-sacrificial woman and a “more athletic, outgoing, spontaneous, reckless and irresponsible – in short more *juvenile* than the patient's primary self.”⁴¹ Just like in the case of B.C.A., the doctor manages to suppress the Hyde-like personality of Miss Beauchamp and to create a compromise between the uninhibited “Sally” and the passive “She,”⁴² who after the treatment attended Radcliffe College and eventually married a Boston neurologist. As Leys remarks, Prince's five-hundred pages case history “is written under the sign of, and in relation to a paradigm of *mimetic-hypnotic identification*, in which he himself is necessarily implicated.”⁴³

As Mikkel Borch-Jacobsen remarks in his essay on Multiple Personality Disorder, it is inevitable “to pose the problem of multiple personality in terms of reality and simulation, authenticity and suggestion.”⁴⁴ If Bennett Braun's official definition of Multiple Personality Disorder (MPD) is

one human being demonstrating two or more personalities with distinctive, and consistently ongoing characteristics, each of which has a relatively separate memory of its life history (...). There must be a demonstration of the transfer of executive control of the body from one personality to another (switching). However, the total individual is never out of touch with reality. The host personality (the one who has executive control of the body the greatest percentage of the time during a given time) often experiences periods of amnesia, time loss, or blackouts. Other personalities may or may not experience this,⁴⁵

Borch-Jacobsen also reminds us that “the clinical picture is a 'living picture,' a *tableau vivant*, an imitation of the psychiatrist's clinical picture.”⁴⁶ Suggestion and impressionability have in fact been playing an important role in the study of MPD since the discussions between Charcot and Hippolyte

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 122-3.

⁴¹ Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, pp. 41-82 p. 43.

⁴² Cfr. Morton Prince, *The Dissociation of a Personality. A Biographical study in Abnormal Psychology*, London, D. Appleton and Co., 1910.

⁴³ Leys, *Trauma*, p. 45.

⁴⁴ Mikkel Borch-Jacobsen, “Who's Who? Introducing Multiple Personality,” in Joan Copjec, ed., *Supposing the Subject*, London, Verso, 1994 p. 46.

⁴⁵ Bennett G. Braun, “Clinical Aspects of Multiple Personality,” communication to the annual congress of the American Society of Clinical Hypnosis, San Francisco, novembre 1979.

⁴⁶ Borch-Jacobsen, “Who's Who?,” in Copjec, ed., *Supposing the Subject*, p. 47.

Bernheim to nowadays' debates on hypnosis.⁴⁷ However, what Borch-Jacobson claims is that MPD should not be considered “as a simple fiction” only affecting “highly suggestible individuals,” nor should MPD be reduced “to a mere morbid or pathological phenomenon.”⁴⁸ As MPD is caused by a trauma from which “the subject 'dissociates' as if nothing had happened,”⁴⁹ the split subject lives into a state of “loss of consciousness”⁵⁰ which can be compared to the timeless state of hypnosis. Just like in the case of hypnosis, the subject is “well enveloped in the 'here and now,’” in the “very present.”⁵¹ “This state,” Borch-Jacobson claims, “so often described as a loss of consciousness, could equally be described as a *total* consciousness.”⁵² This conception of consciousness casts doubts on the common assumptions on the nature of the “subject:” “Can we still assign a 'subject' 'under' the fable (or fiction, or fantasy) of 'multiple personality'?”⁵³ The very etymology of the term “subject” (from the Latin word *sub-jectum*, it refers to what is sub-jacent, sub-substantial) reveals that “the subject initially has nothing to do with the 'ego': “its essential designation is substance (*hypokeime-non*), its permanence and identity 'under' its accidents.”⁵⁴ The article concludes with the intriguing hypothesis: “isn't it precisely this disappearance of the ego that 'multiple personality' stages in its own spectacular and derisive fashion? How, in fact, can an absence of ego be expressed, if not, paradoxically, by multiplying it?”⁵⁵

The female deconstruction of the ego as opposite to the male “Empire of the Self” will be remarkably asserted by Hélène Cixous in the 1970s, but, as Ann Heilmann has suggested, Grand's writings have often anticipated the radical ideas that the later French Feminist theories have spread almost a century later. A female and feminist view on the dissociation of the self and an attention on the multiplication of the selves indeed make *The Heavenly Twins* (1893) an interesting and radical contribution to the investigation of MPD as much as to the development of British feminism.

Two decades passed between *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* depicting men's dual personality and B.C.A. and Miss Beauchamp's accounts. It is during that period of time that the most significant of Grand's writings were published, including her most controversial novel *The Heavenly Twins*, written while Grand was planning the flight from her marriage. This novel allows her to pour her multiple personalities and divided selves that she struggles with in her personal life into a piece of fiction. The work which results from it, significantly is the first novel published

⁴⁷ Cfr. Jean Goodwin, “Credibility Problems in MPD Patients and Abused Children” (1983), in Richard P. Kluft, ed., *Childhood Antecedents of Multiple Personality*, vol. 13, Washington DC; American Psychiatric Press, 1985.

⁴⁸ Borch-Jacobsen, “Who's Who?,” in Copjer, ed., *Supposing the Subject*, pp. 57-8.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 49.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 59.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 61.

under her new pseudonym. In *The Heavenly Twins* she sets these polar personalities in motion in order for them to act out their own fantasies, just as Jekyll released Hyde into the streets of London and just like Morton Prince's patients reacted to their personal traumas by creating new *dramatis personae*. Not only Grand too reacted to her personal life traumas by creating new selves, but also she projected her split personalities into her characters. Nevertheless, the result was “that in the agonised womb of consciousness these polar twins should be continuously struggling,”⁵⁶ as Stevenson admits in his novel.

In fact, even though the main heroine Evadne succumbs to her doctor as B.C.A. and Sally Beauchamp did, she still escapes alone at night into the disreputable areas of London. Similarly, even though Angelica eventually repents, she indulges in cross-dressing and engages in nightly encounters with a male friend whose sexual ambiguity reminds the reader of the homoeroticism of Stevenson's romance. Therefore, when Showalter asks whether a story of a Dr Jekyll's sister existed,⁵⁷ we could answer that Grand succeeded⁵⁷ in creating Dr Henrietta Jekyll in *The Heavenly Twins* characters.

The first curious comparative reading linking Grand's novel to an early case history of a fragmented personality dates back to 1897. The journalist Frank Danby, whose real name was Julie Frankau, clearly links the writer's novel to a case of male hysteria she herself had observed in an asylum in Earlswood. This hospital housed a patient who was “the gentlest, most biddable, easiest patient in the home,” with “a delicate-looking,” “wandering eyed” and “an impression of deep-rooted and abiding melancholy.”⁵⁸ Before being placed into said asylum, he had been arrested during an exhibition of lightning drawings, in which “the nature of the sketches was such that the police had several times interfered with the continuance of the show.”⁵⁹ In the asylum, he kept on working on his art, painting “drawings of extraordinary ability” but “every picture contained in some form or another (...) a lewd suggestion, a horrible, definite, disgusting reminder of the old exhibitions.”⁶⁰

This story deeply affected the journalist, who claims in her review that “Sarah Grand reminded [her] of this unfortunate” artist. More precisely, Danby refers to “the coarse passages in *The Heavenly Twins* so completely unnecessary and harmful to the general artistic symmetry of the book.”⁶¹

In the popular imagery of the *fin de siècle*, the dissociation of personality manifests itself

⁵⁶ *Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 43.

⁵⁷ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 118.

⁵⁸ Danby, “Sarah Grand's Latest Book,” p. 469.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 470.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 470-1.

⁶¹ *Ibidem*, p. 471.

through the independent use of hands in particular, as may be seen in the sections dedicated to handwriting in *Dr Jekyll and Mr Hyde*. In a “composedly enough” note written by Dr Jekyll, his butler and the narrator notice “a sudden splutter of the pen” where “the writer's emotion had broken loose.”⁶² The narrator later on is “amazed” to find “a copy of the pious work for which Jekyll had several times expressed a great esteem, annotated, in his own hand, with startling blasphemies.”⁶³ Hyde's handwriting is immediately acknowledged as “an odd, upright hand,”⁶⁴ which shares “rather singular resemblances” with the doctor's, according to the opinion of an expert in handwriting. “The two hands are in many points identical; only differently sloped.”⁶⁵ As W.H. Meyer suggested to Stevenson, “Hyde's writing might look like Jekyll's, done *with the left hand*.”⁶⁶ Showalter claims that the reference to the left hand can be linked to studies on the right and left lobes of the brain in the 1880s:⁶⁷ according to *fin de siècle* scientific discoveries all the instincts originate and emerge from the right, the passionate part of the brain, which controls the left side of the body. The right side of the body depended on the left part of the brain, where reason and logical thinking had their seat.

Danby seems to refer to a second self of the author who forces her to write blasphemies over a mainly rationalist account. If one self of Sarah Grand is symmetrical, the other seems slant and it causes a disfigurement in the writer's style to the limits of expressibility. Just like in Hans Holbein the Younger's (1497-1543) double portrait *The Ambassadors* (1533), the scientific representation is disrupted by the intrusion of the anamorphosis of a skull,⁶⁸ Grand allows death and madness enter her mainly controlled text. As Mikkel Borch-Jacobsen remarks about MPD symptoms, “the decisive criterion in diagnosing MPD is 'switching,' the changing of personalities.”⁶⁹

What Danby was interestingly drawing is a parallel which is not between two works of art but into Grand the writer herself. She felt that some sections of Grand's fictions seem to have been written with an uncontrollable hand, breaking free from the constrained right-sided penmanship of her journalistic writings and other sections of the same novel. The closer the juxtaposition of those conflicting types of writings are, the more striking their effect. And it is no wonder that Danby's

⁶² *Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 29.

⁶³ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 22.

⁶⁶ Quoted in Paul Maxinger, *Robert Louis Stevenson: The Critical Heritage*, London, Routledge Kegan Paul, 1981, p. 215.

⁶⁷ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 115.

⁶⁸ An anamorphosis "is any kind of construction that is made in such a way that by means of an optical transposition a certain form that wasn't visible at first sight transforms itself as a readable image. The pleasure is found in seeing its emergence from an indecipherable form;" Jacques Lacan, *The Ethic Psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan*, trad. By D. Potter, New York, Norton and Company, 1992, p. 35 (orig. *L'éthique de la psychanalyse 1959-1960: Séminaire VII*, Paris, Seuil, 1986). Cf. also Thurston, *James Joyce and the Problem of Psychoanalysis*, p. 50.

⁶⁹ Borch-Jacobsen, “Who's Who?,” in Copier, ed., *Supposing the Subject*, p. 49.

article concludes with a claim to a “Strange Case of Sarah Grand.”⁷⁰ Eventually the journalist calls for the intervention by “some philanthropist or some physician to clear the cobweb from her brain and show her, if not only the banality of her attacks on beneficent institutions for the cure or alleviation of hereditary disease, at least the folly of dragging them in, like the head of Charles I in “Mr Dick's” MSS, to the absolute destruction of the sanity and interest of her wonderful novels.”⁷¹

The reference to Charles I's head, a popular image among the readers of Dickens's *David Copperfield*, stands for an allegory of human obsessions on the whole. Using this allegory in connection with Grand casts a grim light on how her mental balance was judged by her contemporaries. This review interestingly illustrates that even for a woman journalist at the turn of the nineteenth century, it was very difficult to address Grand's personality without categorising her as a mentally unbalanced subject.

Despite these negative views, such readings of her identity are of assistance in our attempt to re-read *The Heavenly Twins* as a *fin de siècle* woman writer's study on the multifariousness of personality. In her novel Grand reaches beyond the exclusively male world of Stevenson's romance⁷² and extends the bipolarity of the male mind to the complexity in human beings in general and women in particular. She also investigates on the multiplications and absences of the ego which the multiple personality paradoxically stages and promotes a reading of female desire which anticipates the French Feminist theories of the 1970s.

III.I Story and Plot of the Novel

In the 1880s while Grand was writing *Ideala*, she also dedicated herself to *The Tenor and the Boy*, an idyllic story on escape and cross-dressing set in Morningquest. Her first attempt to publish it dates back to 1890, but the manuscript was rejected. Therefore, when she embarked on the writing of the second novel of her trilogy, she used this story as a starting point. Even though Grand herself later claimed that *The Heavenly Twins'* plot could have stood alone without this section, it is actually *The Tenor and the Boy* that constitutes the core of the novel. It represents a sort of counter-plot when the most transgressive elements of her second major feminist work conflated.

Given Grand's aspiration to pen a novel on women's education but with a clear didactic role, she still had to work on the structure of the trilogy and the development of her characters, in

⁷⁰ Frank Danby “Sarah Grand's Latest Book.”

⁷¹ *Ibidem*, p. 473.

⁷² The addressing of Stevenson's Strange Case as a “romance” relies on Showalter's definition of “male quest romance:” *fin de siècle* stories or short novels from male writers, representing “a yearning for escape from a confining society, rigidly structured in terms of gender, class and race (...) where men can be freed from the constraints of Victorian morality.” Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 81.

particular the figure of Evadne, her proto-feminist heroine. The plot in *The Heavenly Twins*, revolves around three women, Evadne, Edith and Angelica. Throughout the novel, these women struggle with the themes of education, self-improvement, marriage, sexuality, venereal diseases and mental health. Evadne Frayling received a narrow education and she suffers at the hand of her father, his misogynistic views and his attempts to silence her. She finally decides to embark on an autonomous education in literature, philosophy and the sciences, concentrating in particular on mathematics, medicine and anatomy. At the age of nineteen she is engaged to the attractive Major George Colquhoun, only to be informed of his dissolute past at the day of their wedding. Since she is aware of the dangers of venereal diseases and of the double standard of morality in contemporary marriages, she flees, claiming that she refuses to marry a man with philandering tendencies. But her family's psychological pressure to avoid a widespread scandal forces her into a compromise. Persuaded that a scandal would affect her sisters' marriages as well as Colquhoun's military career, she eventually accepts to live with him as a husband, but without sexual contact.

Evadne is thus forced into share her life with a man whose moral influence turns out to have an increasingly toxic effect on her. Not only does she have to deal with her own frustration of sexual desire for a man who is often described as handsome, but what Grand insists on even more is the negative effects that Colquhoun has on Evadne's self-development. One day he asks her to promise that as long as he was alive she would not take part in any political action, because having his name associated with her "radical" ideas would compromise his career in the military. Forced to withdraw from an active public life, Evadne plunges into an unbearable existence which she only escapes through intoxicating daydreaming. Once free from her first husband, she marries Dr. Galbraith. But again, this marriage does not furnish her with the longed for freedom, physically and emotionally. On the contrary, Dr Galbraith's penetrating gaze on her mind and his physical invasion on her body turn out to be even more devastating than the expectations in her previous marriage, and in time this will drive her to a hopeless descent into madness. As Pykett highlights, Grand focuses "on the claustrophobia of the domestic space."⁷³

Even more dramatic and sensationalist than Evadne's the fate is that of Edith Bayle, the innocent daughter of the conservative Mornigquest Bishop. She enters the age of marriage a naive young woman totally unaware of the risks women face in their choice of a husband. Ignoring her friend Evadne's instinctive repulsion toward her object of desire, she falls victim to a passionate love for a military family friend, Sir Mosley Menteith. The consequences of his debauched past and of her mistake materialise after the first year of their marriage, when she gives birth to a child. The child is disfigured by syphilis and Edith too has unwarily been infected herself. Consequently, she

⁷³ Pykett, *The 'Improper' Feminine*, p. 156.

descends into a state of raving madness during which she shapes her desire to kill both her husband and son. It is on her deathbed, having gathered all the representative members of her family, that she utters a clear denunciation of the society she has fallen victim to where a corrupt standard of marriage is kept alive at the expense of innocent wives and children.

In the development of the novel, Evadne and Edith's decline run parallel with Angelica Hamilton-Wells' self-discovery and self-acknowledgement. Angelica has grown up in symbiosis with her twin brother Theodore, generally known as Diavolo. Together they form the "heavenly twins" as referred to by the novel's title. Their androgynous state throughout childhood has allowed her to enjoy similar treatment and consideration to her brother. She is also the stronger, the cleverer and the most wicked of the two. However, adolescence suddenly interrupts Angelica's dream of equality and forces her to face the disadvantages of gender difference. When finding herself separated from her brother, who is sent to Sandhurst military school, she sees no other choice but to propose to Mr. Kilroy, a family friend twenty years her senior. Kilroy accepts her proposal as well as her request that she is allowed to do as she pleases.

Consequently, Angelica, disguised as her brother, engages in the series of nightly escapades which are described in *The Tenor and the Boy* interlude. Many nights, when her husband is in London, the bored Angelica puts on her brother's clothes and disguises herself as the unnamed "Boy" who pays secret visits to the melancholic cathedral Tenor. This mysterious and ethereal stranger really believes that she is a boy and they develop a complex homoerotic friendship. Their ambiguous relationship runs parallel to the Tenor's idealisation of the feminine Angelica figure, who he meets at mass every Sunday. It is only in her disguised state that Angelica enjoys the same freedom as during her androgynous infancy, which now seems to shape the form of her desire and passion. But the idyll of her masquerade is suddenly interrupted by a boat incident that reveals her disguise and leads to the loss of her freedom and of the Tenor's life. If the latter had to pay for his homoerotic passion with his own life, Angelica pays the price of her independence in return for her liberating masquerades. After her friend's death, she farewells cross-dressing and dedicates herself to the role of a womanly and childlike wife devoted to her fatherly husband.

Even though *The Tenor and the Boy* works as an independent piece, exploring a woman's gender-bending escapades, the storyline does not remain totally disconnected since this woman is one of the novel's heroines. From the outset, Diavolo and Angelica's funny escapades constitute the "allopathic pill" of a mostly didactic and polemic work, whose main issues range from education, to the woman's question, to marriage, to venereal diseases. It is ironic how contemporary criticism was delighted with the tricks of these siblings, but how their subversive potential and their challenge of cultural stereotypes were completely overlooked. Grand explains, in an interview, that when she

wrote *The Heavenly Twins*, “the time was ripe for such a book. I had the strong conviction that there was something very wrong in the present state of society, and in *The Heavenly Twins* I did what I could to suggest a remedy.”⁷⁴ But as she explains in the *Foreword* to the novel: since “the general public require a dose for his moral health,” her plan “was to compound an allopathic pill for him and gild it so that it would be mistaken for a bonbon and swallowed without a suspicion of its medicinal properties. Once swallowed, it would act.”⁷⁵ This “bonbon” in its essence was *The Tenor and the Boy*.

III.II Publication and Reception

It seems little wonder that Grand spent three years in search of a publisher, given the fate of each heroine: Evadne falls prey to severe mental breakdown with no hope of recovery, Edith dies of syphilis as well as being insane, and Angelica turns into the traditional ideal of womanliness after having experienced the pleasures, as well as the dangers of a flight from gender constraints. The reasons publishers may have refused *The Heavenly Twins* can be summed up in the letter of Richard Bentley, the publisher of *Ideala*:

The subject of the novel (...) will cause great pain to the majority of novel readers; and even 'advanced thinkers' (...) will in your opinion regard the book as too bold and daring an attempt to revolutionize established ideas of Marriage Relations (...) and would be probably the first to repudiate their abstract views presented in such concrete form as is to be found in your novel. (...) Our appreciation (...) was more than neutralized by the repugnance which the development of the plot, and the evolution of the characters involuntarily excited. (...) The ideas you employ (...) are antagonistic to all culture and refinement that do no rest upon a purely physical basis. All delicately-minded women must feel themselves aggrieved, if not insulted, by the prominence which is given to the physical idea of marriage in Evadne's resistance to her husband; and the sad fate of the bishop's daughter is too loathsome to be of artistic merit. (...) You commit yourself to a line of literature which is not broad enough to accommodate your talents, and when you step outside of it, it will be difficult if not impossible to get a public to listen to you.⁷⁶

Discouraged by the alarmed reactions of editors and by rejection after rejection, Grand embarked on publishing the novel at her own expense. But when she had the manuscript printed, she thought about giving it to the young progressive publisher William Heinemann to have a look at, and he eventually accepted it. It was initially published in a cheap format but Heinemann

⁷⁴ Jane T. Stoddart “Illustrated interview: Sarah Grand.”

⁷⁵ *Foreword to The Heavenly Twins*, in Ann Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah*, vol.1, p. 404.

⁷⁶ *Foreword to The Heavenly Twins*, in Ann Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah*, vol.1, pp. 405-6.

supported it by adequate publicity,⁷⁷ and surprisingly success immediately followed. Consequently, the novel was published in the three-decker format as well as being reprinted six times in only the first year.

Showalter reports that Bernard Shaw and Mark Twain had a “much-annotated copy” of the novel and that the latter compared Sarah Grand’s “misunderstood genius” to Ibsen and Wagner’s.⁷⁸ W.T. Stead appreciated “the result she achieved in breaking the conspiracy of silence in society on the serious side of marriage.”⁷⁹ Despite its success, however, *The Heavenly Twins* was not praised by everyone. In his dismissive review of the book, George Meredith objected to the tedious presentation of Evadne, who “would kill a better work with her heaviness.”⁸⁰ In her *Introduction* to the novel, Carol A. Senf claims that in general “*The Heavenly Twins* was more successful with the general public than it was with the literary establishment;”⁸¹ “while readers rushed out to purchase copies of the novel, critics and reviewers provided rather mixed commentary on the strength and weakness of *The Heavenly Twins*.”⁸² Senf’s comparative analysis of a large number of reviews⁸³ illustrates what most focussed on: the critical judgements of the work’s morality, its less achieved aesthetic qualities (“great ethical questions,”⁸⁴ “less a novel than a tract,”⁸⁵ “lack of proportion,”⁸⁶ “overburdened with a plethora of material,”⁸⁷ “a tangle of themes and counter themes worked out to be a tangle of conclusions (...) wholly inconsistent,”⁸⁸ “very long”⁸⁹), its immorality (“a fine example of the *succès de scandale*”⁹⁰), the “unsatisfactory ending,”⁹¹ and the generally well-received characters.⁹²

To appreciate the contemporary reception of Grand’s most striking aspects in her novel, it is essential to investigate the comments made by critics of her time. The *Athenaeum* review acknowledges that Grand “gives some interesting cases of women who attempt the problem of

⁷⁷ Cfr. Kersley, *Darling Madame*, p. 72.

⁷⁸ Showalter, *A Literature of Their Own*, p. 205.

⁷⁹ W. T. Stead, “The Novel of Modern Women,” *Review of Reviews* 10, 1894, pp. 678.

⁸⁰ Quoted in S.M. Ellis, *George Meredith, His Life and Friends in Relation to His Work*, London, Grant Richards, 1920, pp.210-11.

⁸¹ Carol A. Senf, *Introduction*, in Grand, *The Heavenly Twins*, London, Heinemann, 1893, p. xviii.

⁸² Senf, *Introduction* to *The Heavenly Twins*, p. xviii.

⁸³ Senf, *Introduction* to *The Heavenly Twins*, pp. xviii-xxvi.

⁸⁴ “Some Books of the Month, 'The Heavenly Twins', *Review of Reviews* 7, 1893, pp. 543-5.

⁸⁵ “F.M. Bird’s Review, “A Three-Volume Tract,” *Lippincott’s Magazine*, 1893, 52, pp. 637-40.

⁸⁶ “Recent Novels,” *Spectator*, 25 March 1893, 70, pp, 395-6.

⁸⁷ “New Novels, *The Heavenly Twins*. By Sarah Grand. 3 vols. (Heineman),” *Athenaeum*, 18 March 1893, no.3412, p. 342.

⁸⁸ “Review of *The Heavenly Twins*,” *Nation*, 16 November 1893, 57, p.374.

⁸⁹ “Review of *The Heavenly Twins*,” *New Outlook* 48, 18 November 1893, p. 20.

⁹⁰ Cfr. T. Bayley Saunders, “Sarah Grand’s Ethics,” *The Open Court: A Weekly Journal Devoted to the Religion of Science*, 4 April 1895, pp. 4447-50.

⁹¹ “Review of *The Heavenly Twins*,” *Punch* 106, 24 February 1894, p. 93.

⁹² Cfr. “New Novels, *The Heavenly Twins*. By Sarah Grand. 3 vols. (Heinemann),” and “New novels. According to sample / Heavenly!”

readjusting the relations of the sexes,” even though “their efforts are not crowned with much success.” But while the critic appreciates Evadne’s womanliness (“a true and delicate woman, not a strong-minded female made up of cold abstractions, whom one instinctively thinks of as wearing price-nez and short hair”⁹³), he reserved a rather dismissive treatment for Ideala and her claim to a new religion:

There is, indeed, a shadowy personage, called Ideala, who has organized a mysterious society for this purpose and for the propagation of a new religion, and who, it is hinted, has obtained a solution of the difficulties, but her utterances are too rare and dark to be intelligible.⁹⁴

There was usually one issue upon which reviewers agreed: the appreciation of the twins and the praise for “The Tenor and the Boy” *Interlude*. As mentioned above, its disruptive potential, although disguised by its idyllic form, had been overlooked by many reviewers. Yet the critic of the *Chicago Tribune* seems to have noticed its subversive power when he hints at the mental strain that must be affecting the heroines of the novel:

After making due allowance for the peculiarities of Angelica's disposition and the defects of her training, we still cannot help being conscious of a mental strain when we are asked to believe that a young married woman, the granddaughter of an English Duke, in the habit of paying long visits at night, wearing her brother's clothes and passing for a boy, to a young man of whom no one knows more than he is the tenor of the cathedral (...). Angelica, after weeping on his grave, confesses her escapade to her sedate husband, and becomes thenceforward a devoted wife. The trouble with both her and Evadne is that they are hysterical and ill-balanced, and consequently selfish.⁹⁵

The *Pall Mall Gazette's* review concludes its list of the drawbacks of a book where “there is little true character drawing to excuse all this meandering and psycho marivaudage.” According to the reviewer, the novel is so affected with the “shadows of the flimsiest, most superficial dullness,” that it “merits condemnation in a healthy community.” The journalist concludes by proclaiming: “We are not sure about this modern world of nerves.”⁹⁶

The bitter reception of *The Heavenly Twins* is also embodied in the article written by William Barry which was subsequently published in the *Quarterly Review*.⁹⁷ It takes Grand's novel

⁹³ “New Novels, The Heavenly Twins. By Sarah Grand. 3 vols. (Heinemann).”

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ “The author of The Heavenly Twins,” from the *Chicago Tribune*, in *Critic*, 5 August 1893, vol.23, no 20, p 92, and 7 October 1893 pp.219-20.

⁹⁶ “New novels. According to sample / Heavenly!” *Pall mall Gazette*, 3 April, 1893, p 3.

⁹⁷ William Barry, “The Strike of a Sex,” *Quarterly Review* 179, 1894 p. 295-305, in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, vol.1, p. 443-52.

as a basis for compiling a scathing critique of the new literary trend coined by some nineteenth century women, drawing on all the *fin de siècle* patriarchal *topoi* on degeneration. We will analyse William Barry's review as his study is not present in Senf's introduction but we will also focus on the critical reception of the female characters in particular.

III.III A Review of *The Heavenly Twins*

In 'The Strike of a Sex', Barry engages in a violent polemic against the New Women's engagement with fields traditionally forbidden to their gender. *The Heavenly Twins* as a novel, is considered a mere pretext for a woman's unwomanly aspiration to a male-dominated field of research, where the cold reason is opposed to women's emotionality and "affectability." Barry desperately attempts to reinforce the borders of a biologically-gendered form of culture, in a world where the New Woman was pushing her boundaries and re-writing sexual difference in a new way. Notwithstanding its brutality, Barry's assault will be helpful in our understanding how the Mr Hyde side of Grand's novel was addressed by contemporary male critics and how press reception can be interpreted in a new analysis of Grand's Strange Case. We will analyse a series of hints raised by the journalist in order to pathologise the writer.

Barry's first concern is his inability of categorising Grand's work into an established literary genre: lacking of comical wit in the journalist's opinion, the novel should subsequently be a tragedy; but the alleged improbability of the story and the absence of the cathartic element, makes the association to such a noble genre impossible. "The atrocious spectacle of this poor girl [Edith], stricken with madness by an all but impossible adventure"⁹⁸ actually leads him to associate Grand's novel with the French pathological novel of Zola. Barry is relying on the broadly accepted link between New Woman fiction and decadence, which many opponents of the women's movement had reinforced in order to dismiss their views as degenerate aesthetic products.

It can suit M. Zola to confound the tragic with the pathological, in art there is a degree of mental as of physical agony which must not be shown, or the audience will turn away their eyes. Let the asylum, the sick-bed, keep its dreadful secrets; the curtain which divides them from art of literature is, happily, impenetrable. In mere shrieking who will look for a note of music? Yet the author has filled pages with shrieking.⁹⁹

The reference to the high cultured Aristotelian definition of tragedy with its regular unities

⁹⁸ Barry, "The Strike of a Sex," in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p. 443.

⁹⁹ *Ibidem*.

had only been alluded to in order to conclude that the novel consists in “mere shrieking.” By associating Grand to the “shrieking sisterhood” of the New Woman movement, the reviewer attempts to reduce all feminist claims to meaningless and harmless but nevertheless disturbing noises. Ironically, it is exactly on the basis of its shifting between literary genders that Lyn Pykett identifies the New Woman novel as one of the first manifestations of Modernist fiction, by defining its genre as “proto-modernist.”¹⁰⁰ But literary innovation and its future do not seem to be of interest to Barry, as he prefers to look back at the remotest past. More precisely, the reference to Zola is canonical for those who rejected Modernism in the late nineteenth century as a way to allude to everything that is conceived as opposed to English. In particular, the reference to the French novel stands for Paris as opposed to London and as the seat of debauchery and *marivaudage*. The colonial rivalry is experienced as a literary rivalry as well.

Leaving aside literary classifications, Barry ventures on the contemporary Darwinian discourse and its application to social sciences. To a fictitious interlocutor professing “No but the *Heavenly Twins* are so original,” Barry answers “Let us adapt the word slightly, and say 'aboriginal.’”¹⁰¹ Through the opposition between “original” and “aboriginal,” plus the imperial/racist sense, the journalist engages in the well-established polemic based on the bipolarity between the essentially male capacity of reasoning and exact measurements versus the feminine instinctive, primitive nature.

According to Barry, the very reason for Grand's success lay in the fact that “the aboriginal is sure to draw crowds.”¹⁰² The basis for this declaration is the widespread *fin de siècle* association between the female gender and the eerie entity of the masses. Late nineteenth century degeneration anxiety was strictly connected to race, class, and gender prejudice. As Pykett remarks in *Engendering Fictions*, the language of degeneration also extended to sociology, expressing its preoccupation with the masses which it saw “as both the locus and the cause of cultural degeneration and the decline of civilization.”¹⁰³ The discourse on the masses in relation to degeneration became a gendered theory too: masses were described in feminine terms as irrational and primitive, while *élite* culture was the considered the prerogative of the men. Against the background of the New Woman's rise and the proliferation of a new literary market, male writers projected their fears “of the engulfing femininity of a formulaic, commodified, and vulgarized mass culture” onto the masses supporting them. More precisely, “the fear of the crowd and anxieties about the invasive degenerative forces of the mass culture were yet another version of the pervasive

¹⁰⁰ Cfr. Pykett, *Engendering Fictions*.

¹⁰¹ Barry, “The Strike of a Sex,” in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p. 443.

¹⁰² *Ibidem*, p. 445.

¹⁰³ Pykett, *Engendering Fictions*, p. 33.

fear of the feminine in late nineteenth and early twentieth century culture.”¹⁰⁴

The reason why Barry hints at the association between woman and monster seems to have been due to “a fear of nature out of control, a fear of the unconscious, sexuality, of the loss of identity and the stable ego boundaries in the mass.”¹⁰⁵ This can be illustrated by his comment comparing Grand with the author of *The Egoist*: “Mr. George Meredith satirizes the primitive male monster (...). His primitive partner shows in 'The Heavenly Twins.’”¹⁰⁶ The Darwinian bias of female primitiveness and monstrosity are then associated with both their ancient and contemporary equivalent: the medieval heretic, the sorceress, and the modern hysteric.

Perhaps Evadne was not aware that hundreds of years ago the Eklesaites, and afterwards certain of the medieval heretics, indulged, as Thomas Lake Harris now also indulges, the fantastic notion of a Heavenly Father-Mother, “without whom, in perfect accord and exact equality,” the government of the universe would have fallen into chaos. (...) But the feminine of anthropomorphism is a detestable superstition which the world, if unhappily these goddesses come out of their winding-sheets again, will discover to be a grand name for hysteria, convulsions, and a hypnotic Aphrodite.¹⁰⁷

Barry engages in a complete dismissal of Grand, and indeed the women's movement, by relying on the patriarchal link between the figure of the hysterical woman and medieval sorcery. Henry Maudsley's *Natural Causes and Supernatural Seemings* (1886) and J.-M. Charcot and Paul Richer's *Les Démoniaques dans l'art* (1887) re-interpreted all cases of demonic possession as hysterical phenomena, by applying contemporary medical science retrospectively. It is only in the 1970's that Catherine Clément dedicates a section of *The Newly Born Woman*, to the demolition of the mythical connection between the sorceress and the hysteric – a connection that the dominant patriarchal culture had been so interested in keeping alive.¹⁰⁸

An attack on the New Woman in general is the core argument of Barry's dismissal of the novel's *Proem*: the lyrical and quasi-religious *Intro* is disregarded by the journalist's proclaiming that “to the New Woman [there] is never a dogma, for in the Christian sense of the word she believes nothing,”¹⁰⁹ Barry's patriarchal prejudices about women's roles tend to associate the New Woman's threatening independence from unquestionable dogmas with the sorceress' laugh, as described in *The Newly Born Woman*: “The witch laughs at the solemnities of sacrifice that

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰⁵ Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, London, Macmillan, 1986, p. 52.

¹⁰⁶ Barry, “The Strike of a Sex,” in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p. 445.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 445-6.

¹⁰⁸ Hélène Cixous and Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, London and Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, trad. (Original edition: *La jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975).

¹⁰⁹ Barry, “The Strike of a Sex,” in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p. 446.

constitute culture.”¹¹⁰

One of the major objections Barry seems to have to Grand is her almost cynical suggestion to “subscribe to keep up asylums to which some husbands can be quietly removed”. In response, Barry is determined to unmask the contradictions lying at the center of Grand's marriage question. In his attempt to lay bare her inconsistencies, the journalist approaches one of the most controversial facets in her personality. He claims that:

Mrs Grand does not raise the question of unlimited divorce and free union (...) but depicts marriages where all are “incompatibles,” why should they not be dissolved? (...) It must be, after all, la *pruderie anglaise* which has cut short Mrs. Grand's argument in the middle, and ruined her story. The scientific Evadne went too far, unless she intended to go a long way farther.¹¹¹

Barry certainly realized the implicitly challenging and radical potential of *The Heavenly Twins*. With reference to the writer's “*pruderie*”, he seems to address the hypocrisy that lies behind Grand's public figure: from Barry's point of view, she is a conservative Dr Jekyll for the press, but under this cover lurks a radical My Hyde, whose ideas on marriage are oriented more towards dissolution than reformation.

Therefore, when it comes to the reason for Evadne's madness, Barry's analysis reverts to traditional explanations rather than having a closer look at her marriages and her sheltered life in general. Instead of realising that Evadne's breakdown was connected to the lack of active intellectual and political life, Barry limits his diagnose to concluding that she “became a wax doll sitting at the western window, sewing and dreaming, with interludes of madness, consequent on the neurasthenia from which she suffered.”¹¹² In Barry's view, Evadne's persona is defined entirely by her illness:

she falls most unscientifically in love, marries in haste, and repents at leisure. (...) Her principles are mixed; she is commonplace and criminal (at least in imagination), enthusiastic one moment, wooden the next, a pattern of propriety eschewing emotion.¹¹³

Evadne's character perfectly coincides with the “female malady.”¹¹⁴ her choices, her character and her emotions, out of their mutability and inexplicability to a reader such as Barry, become the symbol of the feminine enigma, which at that time coincided with hysteria and

¹¹⁰ Sandra M. Gilbert, *Introduction* to Cixous and Clément, *The Newly Born Woman*, p. xiii.

¹¹¹ Barry, “The Strike of a Sex,” in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p.447.

¹¹² *Ibidem*, p. 449.

¹¹³ *Ibidem*, p. 449.

¹¹⁴ Cfr. Showalter, *Sexual Anarchy*.

criminality, as may be detected from the writings of Henry Maudsley, Cesare Lombroso and Forbes Winslow.

The last section of Barry's article, which focuses on dismantling Ideala's new religion, is an implicit attack against Madame Blavatsky's Theosophical Society and the new trend of female spiritualism in general. The first argument Barry uses is the syncretism of this new religion: "Happy Ideala, whose cultured palate detects the favour of Buddhism in Attic sauces!"¹¹⁵ His attempt to associate Ideala with sorcery ("For one wizard there shall be fifty witches"¹¹⁶) is as obsessive as the anxieties connected to the increasing number of female representatives in the Theological Society. The critic expressed his preoccupation through the claim: "If religion were the same thing as enthusiasm, women might have made it a feminine organization."¹¹⁷ The term "enthusiasm" in the nineteenth century used to refer to a state of possession and loss of self that is far more radical than nowadays meaning.

Lack of belonging to a definite literary, aboriginal and primitive essence, shrieking monstrosity, neurasthenia and hysteria, the challenge of cultural dogmas, the vision of a new, wider form of religion deeply intertwined with spiritualism - in short, woman is reduced either to a threatening sorceress or to a hopeless hysteric. Thus both heroines and writer are put on the same level and dismissed as threateningly insane.

Barry of course does his best to disempower his rivals by framing them in terms of pathology. A similar process takes place, though on a different level, in Grand's novel on the part of Dr Galbraith. His attempts are put under serious scrutiny by the writer. What would happen if the doctor or the journalist had not enclosed these women in "cases"? Certainly, they would have perceived in them a liberating potential far more radical than mere madness and criminality. This power allowed both Grand and her female characters to project themselves into experiences far beyond the limits of patriarchal norms such as moving freely in a nightly world where cultural boundaries of class and gender were blurred. However, such reasoning is only possible if women are taken into consideration and not if the subjectivity of the "other" is dismissed, if her individuality is framed in a case and consequently her potential is lost. Exactly that must have been Barry's goal. Barry's scathing assault on women's world, in fact, concludes that "a religion (...) or even a distinct policy (...) are not matters of feeling, and we lay the volume down as we took it up."¹¹⁸ On the contrary, his review encourages us to pick up the volume again and to concentrate on many of the very issues the critic himself has raised.

¹¹⁵ Barry, "The Strike of a Sex," in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p. 450.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 451.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 452.

In many respects, Sarah Grand and her heroines embody indeed the threatening Mr Hyde portrayed in Barry's analysis, but not in the pathological sense the journalist wanted to relegate them to. On the contrary, they are not only the challenging Mr Hyde, but also the reasonable Dr Jekyll whose research projects him into a new life through the body of his double. Moreover, compared to Stevenson's double-faced hero, Grand and her women in *The Heavenly Twins* have triple or even multiple personalities. In fact, women's acknowledgement of the "other" in the world allows them to acknowledge of the "other" in themselves.¹¹⁹ In their case, the reproduction of the self goes far beyond the binary opposition of traditional dichotomies, but rather it explodes into a multifarious world of sensual exploration and multiplication – first by the more ambiguous employment of dissimulation and mimicry, and then through the means of performance. The next two sections are dedicated to the employment and the results of these strategies.

IV Dr Galbraith and Mrs Hyde: Dissimulation and Degeneration

Apart from the discovery of a threatening and Hyde-like Sarah Grand, William Barry's review sheds light on a series of strategies employed by Grand to communicate her own views. She faced a dual struggle when establishing herself as a writer. Not only did she have to challenge a patriarchal society, but she also needed to find her space among middle-class women who might have been afraid of being associated with the radical views of a progressive woman. What Barry interpreted as the "*pruderie anglaise*" and as hypocrisy, is actually a subtle strategy of dissimulation. The writer engaged in such an ambiguous choice first and foremost to find her own language, but also in order to communicate her own concepts to a society that was shaped by the very views Grand tried to oppose. In order to understand the complexity of these strategies, we rely on her journalistic writings and on Ann Heilmann's interpretation of Grand's journalistic self in the light of both French feminist theory and of the Bakhtinian concept of "authoritative discourse" and "hybridization."¹²⁰

IV.I Claims and Counter-Claims, Contradictions and Confirmations: A Dialogue Between Journalistic Writing and Fiction

Before venturing into theoretical discussions, let us first consider some of the issues mentioned above. The reading of *The Heavenly Twins* casts a series of doubts on a number of

¹¹⁹ Cfr. Cixous, *The Newly Born Woman*, p. 85.

¹²⁰ Cfr. Heilmann, *New Woman Strategies*.

declarations made by Sarah Grand in her articles. Additionally, many of her characters bear the *stigmata* of contradiction which is why Grand has often been accused of being an inconsistent writer.

According to Barry, her depiction of marriage is so pessimistic that her novel seems to suggest that the conjugal union has nothing but a bad influence on women's life. Due to her husband's fault, Edith dies in a state of raging madness after giving birth to a disfigured syphilitic child. At her first husband's bidding, Evadne is restricted by a promise to not take part in any political action, and her second marriage suffocates her even further. Eventually, Evadne too is condemned to madness. Angelica, after having experienced the liberating effect of cross-dressing as well as its drawbacks, returns to her husband a meek child-wife. In her journalistic writings however, Grand's views on marriage seem univocal: it is a mutually beneficial union, providing women with the position to contribute to the preservation and education of humankind. In an illustrated interview Grand faces the issues raised in *The Heavenly Twins* head on, but only in order to deny them:

I have always maintained that the perfect life is married life, and have not the faintest sympathy with those women, advanced or otherwise, who make light of wedded happiness. In some respects my views of marriage may be considered even old-fashioned, for I would do nothing to facilitate divorce, except to equalise the law for both sexes. I think the woman has everything to lose by any slackening of the marriage bond. Society would sink into a more terrible state that we can easily imagine if the old 'handfasting' of the Borders (...) were (...) to become a common practice. Some people seem to imagine that I advocate a kind of free-and-easy Bohemianism for women. The exact contrary is the case. I should greatly deprecate any change that would tend to make woman less womanly. My theory of the relations of the sexes is not to lower the woman, but to raise the man.¹²¹

There is no doubt that Grand spent much of her own energy on the reform of marriage rather than on revolution: she advocates raising men's standard in order to enable the highest development of the human race. But as she had become a popular figure in the public eye, it seems quite unlikely that the common reader didn't know about the events of her personal life. In late-Victorian England, she couldn't have hidden her life choices of leaving husband and son and embarking on a new autonomous life in London. And of course, the public had read her disruptive novels. "Ironically, the most prominent of the New Women writers to defend the ideas of marriage and to oppose divorce in the periodical press was also the one whose novels consistently argued that marriage was the single most decisive factor in driving women mad."¹²²

¹²¹ Stoddart, "Illustrated Interview: Sarah Grand," in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p. 214.

¹²² Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 65

But what Grand herself says in a journalistic writing, explicitly concerned with the moral of appearance, can cast some light on this issue:

If you wish to convince, remember that your argument is a pill which must in any case be bitter to your opponent, and when you offer it to him silver it with a smile, and sweeten it with gentleness of voice and manner. (...) The charms which awaken affection and reverence should be brought to bear on obstinate minds.¹²³

Here Grand seems to imply that she would apply a number of communicative strategies in order to further her didactic goals. Moreover, she declares that not only can interviews be subject to misunderstandings, but also that her very personality is subject to changes when she is interviewed. Indeed she opposes being interviewed to the very process of writing a book:

I am going to do it [write a book] by way of removing the various disguises in which I have been made to appear by all my other interviews, or perhaps, I should say in which I have appeared to all my other interviewers, for it seems to be impossible to be oneself in an interview. One suffers some sort of change in the process, which has for result one's momentary appearance in public as something essentially new and strange. Interviews should be entitled : 'So-and-so Disguised in an Interview.'¹²⁴

This quote gives a clue to how Grand employs certain strategies in order to communicate her views to a generally narrow-minded public in a conservative patriarchal culture. Moreover, it clearly illustrates one of the reasons, if not *the* reason, for the multifariousness of her personality. The writer here not only admits the existence of a “public” Sarah Grand and of another, private self, but she also reveals that the public *personas* exhibited in interviews are multiple and numberless. If the writer admits that interviews require her to put on a disguise, what about her journalistic writings brimming with the same issues and ideas?

However, Grand's contradictory comments and life style choices cannot simply be identified as a “fact-fiction” or “public-private” dichotomy, as the article ‘Should Married Women Follow Professions?’ proves.¹²⁵ This article promotes a traditional view of womanhood while at the same time it defends women's reasons for entering into a profession. Grand starts her discussion by affirming that the woman's higher mission is taking care of her household and family: “Personally, I have no doubt of what is the ideal life for the average married woman. She can have nothing better

¹²³ Sarah Grand, “The Morals of Manners and Appearance, *Humanitarian* 3,1893, pp. 87-93, in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p. 26.

¹²⁴ Sarah Grand, “In the Days of My Youth: My First Success, in *M.A.P. (Mainly About People)*, 22 May 1909, p. 43, in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p. 201.

¹²⁵ Sarah Grand, “Should Married Women Follow Professions?,” in *Young Women*, 1899, pp. 257-9, in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p. 121-5.

than a good husband and ample leisure for her household duties.”¹²⁶ There are however, very unnatural women who, instead of motherhood and childbearing, would prefer to follow professions. But those women are depicted as a mere exceptions, as “abnormal women who have, as it were, no aptitude for womanhood, and the best thing that can happen to their child is to be brought up by better hearts.”¹²⁷ According to Grand, these women are to be considered failures at womanhood and they should therefore be “quite entitled to try something else. Let them take up law, literature, medicine, or art, if they like, and distinguish themselves if they can. Any honourable profession should be open to them.”¹²⁸ By claiming that women refusing womanhood and entering a profession is an unnatural phenomenon, Grand distances herself from these deviant ideas of femininity. Her claim that these women represent a small minority compared to a vast majority of more conventional women, is an attempt to describe their decision as harmless. Nevertheless, she pleads for the acknowledgement of women’s rights to follow professions, albeit for a minority.

In her analysis of Grand's journalistic writings, Heilmann draws attention to Grand's continual “claims and counter-claims,” that evoke an “Irigaraian-style masquerade.”¹²⁹ This masquerade allows the writer to construct femininity both as an innate quality and a performative act. “Her articles thus served a double purpose: (...) seducing female middle-class readers to feminist ideas, while (...) offering an object lesson to feminists on how best to market the cause.”¹³⁰ As a result of these masquerades though, Grand undermines the authenticity of her own journalistic claims just as she had undermined the authenticity and trust when admitting to disguising herself for interviews.

After considering Grand’s seemingly contradictory claims, we can now approach Heilmann's theoretical reasoning about her elaborate communicative strategies. The feminist critic claims that Grand was “concerned with celebrating, mimicking, staging, de/reconstructing and subverting the multiple feminine faces of the New Woman,”¹³¹ by the employing Bakhtin's “authoritative discourse”. Grand stated her arguments with scientific authority and turned the “woman as homemaker” into an “internally persuasive discourse,” exalting the femininity of both its traditional incarnation and of the public-political equivalent.¹³²

According to Heilmann, Grand engaged in constructing a Bakhtinian dialogic premised on “hybridization”. This term refers to the “mixture of two social languages within the limits of a

¹²⁶ *Ibidem*, p. 121.

¹²⁷ *Ibidem*, p 122.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 17.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 19.

¹³¹ *Ibidem*, p. 16-7.

¹³² *Ibidem*, p. 24.

single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousnesses.”¹³³ This complex strategy can explain “the clash between the conservative rhetoric for domestic market and the politically explosive tone of her novels and those of her articles addressed to an advanced readership.”¹³⁴ However, this method has also its drawbacks. Eventually “Grand remained caught within the wider ideological framework of the authoritative discourse she aimed to dismantle, because even if she learnt to challenge the language of the medical fathers, she never fully disengaged herself from the discursive paradigms of their eugenic sons.”¹³⁵

IV.II *The Heavenly Twins* and the Dominant Discourse on Medicine

The Bakhtinian dialogic of authoritative discourse and the Foucauldian dynamics of reversal discourse are the theoretical basis for Grand's engagement with the dominant language of nineteenth century medicine. As the wife of a surgeon who saw marriage as an opportunity for self-improvement, Grand would have taken advantage of her husband's library as the initial source for developing her knowledge in the medical field. In fact, her early writings testify to her engagement as well as the resulting conflict between indigested medical information and feminist claims.¹³⁶ As time goes by and Grand's feminist ideas acquire a more independent shape, traditional medicine and its representatives are constantly called into question and opposed with progressive and disruptive ideas. The recurrent figure of the male doctor passes through several stages in Grand's writings: he evolves from an authority figure in the role of saviour in *Two Dear Little Feet*,¹³⁷ to the passionate lover who exercises a magnetic attraction on the heroine in *Ideala*,¹³⁸ into a mere brute vivisectionist who works in a Lock hospital in *The Beth Book*.¹³⁹ Progressively, Grand distances herself from medicine as a reliable reference, and instead engages in a scathing attack on its oppressive theories and its intrusive representatives. *The Heavenly Twins*, being an intermediary stage, depicts the two extremes but seriously scrutinises the figure of the medical specialist. On the one hand the doctor exercises a magnetic pull on his patient; on the other he is represented as a mere brute.

The very last section of *The Heavenly Twins* is an actual case history, written by a doctor-

¹³³ Michail Michalovič Bachtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays* trad. di C. Emerson e M. Holquist, Austi, TX, Univeristy of Texas Press, 1990 (1981), p. 117.

¹³⁴ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 24.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Cfr. *ibidem*, p. 27.

¹³⁷ *Two Dear Little Feet*, a morality tale on the Chinese practice of foot-binding, is still full of of indigested medical details. And here the figure of the physician is portrayed as as saviour as opposed to a dismissive mother.

¹³⁸ In *Ideala* the heroine is passionately attracted to her physician lover, but manages to avoid a disastrous second marriage out of her friends' help.

¹³⁹ In *The Beth Book* the heroine is married to a doctor who is a mere brute and villain, who works in a Lock hospital, practices vivisection and has a mistress.

husband, on the main heroine of the book. Due to Grand's mimetic strategies, this apparently professional report however turns out a case history on the doctor himself rather than on his female patient. The impact of the medical discourse is not only limited to the content of the novel. The entire structure of *The Heavenly Twins* seems built around medical and scientific knowledge. The first book, which contains the story of Evadne's girlhood, begins with a quotation from Darwin as an epigraph: "I am inclined to agree with Frances Galton in believing that education and environment produce only a small effect on the mind of anyone, and that most of our qualities are innate."¹⁴⁰ In this quotation the scientist claims that the vast majority of our qualities are innate, and that our environment only impacts minimally on an individual. The second book, which develops Evadne's married life in Malta, is preceded by a quotation of Walter Savage Landor and another quotation by Darwin. Landor warns against marriage, describing it as a deadly institution able to spread disease and infamy, whereas Darwin advocates morality as a way to contribute to the evolution of the higher races.¹⁴¹ The third book, which describes the decline of Edith's health, is significantly named 'Development and Arrest of Development'. It starts with a dialogue from *Prometheus Unbound* where the Fury warns Prometheus about human hypocrisy.¹⁴²

'The Tenor and The Boy' *Interlude* and the section dedicated to Angelica and Kilroy, are the only exceptions what concerns their titles and introductory lines. The quotations for those chapters refer to cross-dressing and judgement and they are taken from Shakespeare and Elizabeth Barrett Browning respectively.¹⁴³ The last chapter however, has a medical title again: "The Impressions of Dr. Galbraith," hinting at the hopeless case history on Evadne that it contains. It also begins with a quotation from Shakespeare's *Othello*¹⁴⁴ about the unreliability of human accounts. As we can deduce from the novel's structure and the epigraphs for each chapter, the medical discourse is applied throughout with the intent of first analysing, then mimicking and parodying, and finally disrupting it.

IV.III Edith and Evadne's Hyde-like Selves: Raving Madness in *The Heavenly Twins*

Heilmann's analysis of Grand's use of madness in *The Heavenly Twins* is centred on a double observation. The writer "challenged Victorian's medicine consideration on hysteria, while also taking issue with the literary and feminist conflation of hysteria and protest."¹⁴⁵ Grand embarks on

¹⁴⁰ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 1.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 171.

¹⁴² *Ibidem*, p. 241.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 353 and p. 463.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 553.

¹⁴⁵ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 66.

the clandestine disruption of the doctor's voice on the one hand, while on the other hand, her heroine Evadne descends into madness, eventually losing her voice as well as her subversive potential.

The corrupted ideology of patriarchal culture embodied in the institution of marriage emerges as the very cause of her heroines' mental breakdown, since it prevents women from self-achievement and thwarts the development of their natural inclinations. Interestingly, it was not suppressed sexual desire that drove women mad, as psychiatrists used to claim, but the lack of an interesting occupation and an intellectual outlet. All of Grand's heroines experience a period of depression after their wedding, but only a few of them recover and rebel against their silenced state. Only Ideala and Beth free themselves of their husbands and avoid devastating second marriages. Instead they devote their life to the construction and the support of a New Order. However, both Evadne and Edith face a different fate. Their lives are irreversibly altered after entering the institution of marriage. The impact of the conjugal union alters their personality to such an extent that both characters become almost interchangeable, "with Edith becoming like Evadne, and Evadne turning into a weak-spirited, submissive Edith."¹⁴⁶ It seems that marriage affected the two women like a poisonous drug which reduces the well-balanced and independent Evadne to childlike obedience and suppressed rage, and transforms the candid and harmless Edith into a raging fury who dreams of stabbing her husband and killing her monstrous child.¹⁴⁷ In a way, marriage works like Dr Jekyll's intoxicating drug: it is a portal onto the heroines' self-destructive potential.

The most dramatic effects of the misguided patriarchal culture and of the double standard of marriage are evident in Edith's story. Edith is infected with syphilis by her debauched husband, and after having given birth to a diseased child, she enters raving madness "metamorphosing into a mad Bertha Rochester."¹⁴⁸

I'm quite mad! (...) Do you know what I have been doing? I've been murdering him! I've been creeping, creeping with bare feet, to surprise him in his sleep; and I had a tiny knife – very sharp – and I felt for the artery (...) and then stabbed quickly! And he awoke, and knew he must die – and cowered! And it was all pleasure to me. Oh, yes! I'm quite, quite mad! I want to kill – I want to kill *him*.¹⁴⁹

Exactly as in the medical literature on syphilis, the most devastating attacks of the terminal phase of the illness used to take place at night and they were able to turn the most civilised of citizens into

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 67.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 304.

¹⁴⁸ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 67.

¹⁴⁹ *The Heavenly Twins*, p. 304.

the cruellest monster.¹⁵⁰ Poisoned with the infectious drug of syphilis, the docile Edith is transformed into a murderous monster whose dream, as in Stevenson's novel, lies in the murder of a gentleman and of a child.¹⁵¹ However, Grand inverts the patriarchal narrative on venereal diseases and “like many other feminist contemporaries, [she] appropriated and reversed the terms of male scientific discourse.”¹⁵² Grand concentrates on the man as the vessel of contagion for the disease, but instead of depicting the syphilitic man or the mad paralytic, she creates the much more disturbing image of a syphilitic woman infected through her husband. She draws directly on the male narrative of syphilis, but by projecting these images on the pure, innocent Edith, who had entered marriage with a complete ignorance about venereal diseases, makes her account of female G.I.P. (General Paralysis of the Insane) more perturbing than the description of any syphilitic man.

Before her marriage, in fact, Edith “lived in an atmosphere of dreams and of mystic old associations. (...) She seems to think that by ignoring the existence of sin (...) [she will] somehow [be] helped to check it.”¹⁵³ But in reality she had “never been allowed to see the enemy. She had been fitted by education to move in the society of saints and angels only (...) unprepared to cope with the world she would have to meet.”¹⁵⁴ She falls in love with the family friend Sir Menteith, who has a philandering past. He is described as a “dreadful man,”¹⁵⁵ “with something repellent about [his] expression,” with a “too small” head,¹⁵⁶ his teeth “somewhat discoloured by tobacco,”¹⁵⁷ an “empty” face that looked like “a mask”¹⁵⁸ and “animal eyes.”¹⁵⁹ According to evolutionist discourse, Grand is describing the portrait of a degenerate man. More uncannily, this description of Sir Menteith appears only a few pages after Edith’s very disturbing nightmare, in which she dreams of being the mother of a “deformed” child, whose “little body was covered with sores.”¹⁶⁰ The association between this debauched individual and symptoms of syphilitic infection is set as a dark omen on Edith's fate.

Evadne feels the bitterest repulsion towards Sir Menteith but Edith chooses to ignore her friend's warnings. Out of her naivety and a blind passion, she claims that “if he is *bad*, I will make him good; if he is lost, I will save him.”¹⁶¹ Grand's journalistic writings do not seem to contradict

¹⁵⁰ Cfr. Showalter, *The Female Malady*, p. 111.

¹⁵¹ Cfr. *Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 4 and pp. 15-6.

¹⁵² Pykett, *The 'Improper' Feminine*, p. 154-5.

¹⁵³ *The Heavenly Twins*, pp. 155-6.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 159.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 232.

¹⁵⁶ Cfr. *ibidem*, p. 168.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 162.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 161.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 191.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 156.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 234.

her fiction on the blinding quality of “ecstatic passion”¹⁶²:

Passion is not the best sentiment with which to begin housekeeping together. (...) There is just the difference between love and passion that there is between healthy spirits and intoxication of wine. Passion is in its nature transient, a disorder of the senses, a thing that cloys (...) For the thresholds of love and hate adjoin, the passion stands midway between the two.¹⁶³

Comparing her to the New Woman in the *Lady's Realm*, the writer claims that the Old Woman “had only the one great interest in life, and strove always to prolong it. Her paradise was her passion period; she had no great sympathy with any other phase in nature – which made her a monstrous person.”¹⁶⁴ Intoxicated by her flighty passion as she will be by irreversible infection, Edith is also a hopeless victim of her sentimentality. “Sentimentality is a fugitive effect: it is a disease of the nervous system which finds a different expression of itself in every age.”¹⁶⁵ If Sir Menteith is the personification of the degenerate, the vessel of vice and deadly and infectious diseases, Edith is the depiction of the Old Woman. This type of woman is what Grand also calls the “cow woman” or “scum woman,”¹⁶⁶ the woman who she attacks in her articles as well as in her fiction as a parasite, a diseased, idle victim of society's corrupted institutions. The union of those two caricatured personalities results in a degenerate, sickly child, a “speckled toad”¹⁶⁷ destined to die in its first years of life.

It is only in madness that Edith finally reaches a form of self-acknowledge, which compels her to make a final declaration to denunciate her status as victim to a corrupted system. She gathers all her family members including Menteith around her deathbed to make known to the representatives of the patriarchal society the injustice “which has made it possible for me and my child to be sacrificed in this way.”¹⁶⁸ She knows that “the same thing may happen now to any mother – to any daughter – and *will* happen so long as we refuse to know and resist.”¹⁶⁹

Evadne struggles with a different habit, one which might at first sight seem to be a covert means of undermining socio-cultural expectations. Since her childhood, Evadne has engaged in a questionable strategy of dissimulation, which allows her to mimic traditional expectations while at

¹⁶² *Ibidem*, p. 169.

¹⁶³ Sarah Grand, “Marriage Questions in Fiction: The Standpoint of a Typical Modern Woman,” *Fortnightly Review* 375 March 1898, 375, pp 378-89, in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p. 87.

¹⁶⁴ Sarah Grand, “The New Woman and the Old,” *Lady's Realm* 4, 1898, 4, pp 466-70, in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p. 75.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 72.

¹⁶⁶ Cfr. Grand, “The New Aspect of the Woman Question,” in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p. 271.

¹⁶⁷ *The Heavenly Twins*, p. 301.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 300.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 302.

the same time silently disrupting them. In effect, she engages in the simulation of her gender role, simply mimicking the normative expectations of women. It is such a covert disruption of her role that it left her parents and husband “entirely unprepared for the mental battle which follows in the wake of her [refusal to wed] Colquhoun.”¹⁷⁰ However, this form of mimicry has its drawbacks: after some days of intense struggle, Evadne finds herself giving in to a compromise with her family and acquiesces to the “singular arrangement of [her] marriage.”¹⁷¹ “What she suffered” since she had started her life with her husband, “was (...) the intellectual starvation inevitable in contrast association to a mind too shallow to contain any sort of mental countenance for the sharing.”¹⁷² Nevertheless, the compromise she managed to arrange as regards their private life allowed her to have quite an independent life, until the moment of her promise. Suddenly things changed dramatically:

Up to this time, Evadne in her home life had been serene and healthy minded. But now suddenly came a change. She began to ask: Why should she trouble herself? (...) What was her duty? Clearly to acquiesce as everybody else was doing, to refuse to know on everything that might distress her (...). There comes a time when every intellectual being is forced to pursue some definite pursuits. Evadne had been formed for a life of active usefulness; but now she found herself reduced to an existence of objectless contemplation.¹⁷³

Had she not promised to never get involved in political action during her husband's lifetime, Evadne would have devoted all her time to the women's cause and to the vindication of her friend Edith. But yielding to Colquhoun's request, in effect signs her withdrawal from public life and any possible form of self-accomplishment. Consequently, she enters a downwardly spiral into a progressive lack of self-awareness and ensuing madness. Showalter claims that Evadne is an example of those women called “Cassandra” by Florence Nightingale: “women who tried to drug themselves rather than act on their pain.”¹⁷⁴ In fact the only relief Evadne finds to alleviate her sufferings is “a dose of the time-honoured anodyne sacred to her sex. (...) A delicious opiate which gives immediate relief, but it soothes without healing and is in the long run deleterious.”¹⁷⁵ She burned her books, removed her pictures, “banished all thought or reflection that was not absolutely tranquillizing” and

became morbid and hysterical, as it is the case with both sexes when they remain in the unnatural state of

¹⁷⁰ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 62.

¹⁷¹ *The Heavenly Twins*, p. 645.

¹⁷² *Ibidem*, p. 220.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 349.

¹⁷⁴ Showalter, *A literature of Their Own*, p. 207.

¹⁷⁵ *The Heavenly Twins*, p. 349.

celibacy with mental energy unapplied. We are like running water, bright and sparkling so long as the course is clear; but divert us into unprogressive shallows, where we lie motionless, and very soon we stagnate, and every particle of life within us becomes offence. As her mind grew sluggish, her bodily health decreased.¹⁷⁶

Grand's journalistic writings regarding girls' education and the way their natural inclination can be thwarted with irreversible damage to their development as women, are in agreement with her fiction. In the *North American Review* of 1894, she claims that if a girl's self-development is interrupted by external causes, "her spirit will be broken, her development checked, and her chances of happiness lost." As a result she will be transformed into "a weak and useless woman of the kind that brings contempt upon the sex."¹⁷⁷ The writer even goes further in a later article published in the *Pall Mall Magazine*, where she warns about the destructive consequences of suppressed anger in married women: "Force becomes dangerous when suppressed: it should be directed; and, unless it is, when it does burst out, as it is apt to do at any moment, it riots wildly, with havoc for effect."¹⁷⁸

If this is how Grand puts her views in her journalistic writings, in fiction the controversy becomes far more radical. The gentle debating in her factual articles and the glossy interviews of the ladylike and elegant Madame Grand, blur the main preoccupations of the writer. In her fiction however, the disturbing figure of a woman desperately struggling not to think of the raging monster lingering within her consciousness, emerges with all its disruptive power. One day in fact, after her suicide attempt the night before her child's birth, she is asked by her husband to think about the horrible consequences of her sinful action. She replies:

No, don't ask me to think! (...) All my endeavour is not to think. Let me live on the surface of life, as most women do. I will do nothing but attend to my household duties and the social duties of my position. I will read nothing that is not first weeded by you of every painful thought that might remind me. I will play with my baby by day, and curl up comfortably beside you at night, infinitely grateful and content to be so happily circumstanced myself (...). And burn the books. (...) Let me live while you live, and die when you die. But do not ask me to think. I can be the most docile, the most obedient, the most loving of women as long as I forget my knowledge of life; but the moment I remember I become a raging fury; I have no patience with slow processes; "Revolution" will be my cry, and I could preside with an awful joy at the execution of those who are making the misery now for succeeding generations.¹⁷⁹

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 350.

¹⁷⁷ Sarah Grand, "The modern girl," *North American Review* 158, 1894, pp. 706-14, in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p. 43.

¹⁷⁸ Sarah Grand, "The case of the modern married woman," in *Pall Mall Magazine*, 1913, pp. 203-9, in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, p. 129.

¹⁷⁹ *The Heavenly Twins*, p. 672.

Here the image of a disturbed and uncontrollable individual violently crashes with the self-controlled and right-minded modern girls and married women of Grand's articles and the dichotomy casts doubts on the sincerity of the "public Sarah Grand." After having suppressed her rage for a long time, Evadne is afraid of the disruptive consequences it would include. She is scared of the force of her own rage as much as she is afraid of asking herself too many questions, of admitting the injustice and resulting pain of her position. She is trying to stick her head into the sand because it is the easiest option. If she cannot forget the knowledge of life, the impact reality has, then she cannot help herself but develop a justified anger, an anger which potentially could drive her mad and which would make her break her promise. Her fury is directed to "those who are making the misery now for succeeding generations," which stand for the patriarchal order, for the double standard of purity in marriage and for the arrangement of society in general. Evadne's anger is projected onto her own family members, who have permitted the destruction of her life in order to prevent a scandal. But most of her fury is self-directed: the heroine knows that she is caught in her own net and is afraid of the disruptive power of her rage, which has been suppressed for such a long time that it has become an explosive potential.

Like Dr Jekyll, Evadne is affected with "the horror of [her] other self:"¹⁸⁰ she is afraid that since "[her] devil had been long caged, [s]he [could] come out roaring."¹⁸¹ Like the doctor, she became "a creature eaten up and emptied with fever, languidly weak in body and in mind."¹⁸² Evadne asks her husband for sedatives because is only in the languor of the opiate that she finds an illusion of quietness from the aggressive rage that haunts her sleepless nights.

Addicted to opiate sedatives and determined to avoid thinking, the only refuge Evadne finds is in daydreaming: "While I work, I live in a world of my own creating, in a beautiful happy dream, at least it was so once."¹⁸³ Initially, the indulgence allowing her mind to run free results in a liberating and pleasant state, but soon the dream takes over and captivates the heroine in a continuous state of nightmare:

At first they were pleasant. (...) But by degrees – I don't know how – I began to be intoxicated. My imagination ran away with me. (...) All my life became absorbed in delicious imaginings (...); I lived in a world apart. If people spoke to me I awoke and spoke to them; but real life was a dull thing to offer, and the daylight were dim, compared with the movement and the brightness of the land I lived in – while I was master of my dreams. (...) By degree they mastered me and now I am their puppet, and they are demons that torment me. (...) At first it was not incessant, but now the trouble in my head is awful.¹⁸⁴

¹⁸⁰ *Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 53.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 49.

¹⁸² *Ibidem*, p. 53.

¹⁸³ *The Heavenly Twins*, p. 625.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pp. 626-7.

Heilmann draws an interesting parallel between Evadne's daydreaming and Anna O.'s "private theatre" of her own imagination which used to rule the dull routine of her domestic duties.¹⁸⁵ There are in fact many similarities between the case of Anna O., whose real name was Bertha Pappenheim (1859-1936), and the character of Evadne. Bertha was treated by Joseph Breuer from 1880-1882 for hysterical symptoms that ranged from daydreaming to hallucinations, paralysis, anorexia, and speech disorders. Her suffering culminated in her gradual loss of language and finally mutism. The presentation of her case makes clear that the clever daughter of a German Jewish family had no outlet for her talents. She was forced to lead a monotonous life of domestic duties while nursing her sick father. Under hypnosis, she started to reveal her innermost thoughts to Breuer, who engaged with her in a new treatment of nightly meetings during which he listened to her accounts. Breuer's approach is the invention of the "talking cure," as part of the new psychoanalytical approach to the patient. This kind of treatment contrasts with the intrusive parameters of the Mitchelian rest cure and instead promotes the dialogue between psychiatrist and patient. Their relationship is built on equal exchange and not merely the imposition of the doctor's patriarchal language on the patient's body.¹⁸⁶

Heilmann claims that "paradoxically, Anna O. and Evadne are simultaneously incapacitated *and* empowered by their hysteria, which enables them to 'abreact' (deal with, subvert) their anger."¹⁸⁷ For example, Anna O. "takes to her bed" though at the same time "subverting the law of the father refusing to speak his own language."¹⁸⁸ The same rings true for Evadne who "uses" her somnambulism in London as "an excuse for breaking the male-written codes of ladyhood, allowing her to walk through a disreputable part of London, unaccompanied, at night, to the great consternation of Galbraith."¹⁸⁹ Evadne's hysterical symptoms can be interpreted "as both withdrawal and resistance. (...) It is a form of hyperfemininity, which even as it disables the character also marks her out as a moral heroine who is superior to the men who seek to diagnose and treat her."¹⁹⁰ What differentiates Bertha from Evadne is that after two years of treatment, the former managed to

¹⁸⁵ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 75.

¹⁸⁶ Cfr. Showalter, *The Female Malady*, pp. 155-57.

¹⁸⁷ Heilmann, *New Women's Strategies*, p. 76.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 77.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 76. Even though Bertha was treated by Breuer in the 1880's and *Studies on Hysteria* was published in 1895, two years after *The Heavenly Twins*, it was not until 1955 that it was available in English in its entirety. "Evadne's case study is therefore not a feminist response to a specific medical text; instead, Anna O.'s story constitutes Freud's (via Breuer's) literary (re)construction of female hysteria and transference through the medium of science at a time when this medium was increasingly being challenged by feminist writers who deconstructed hysteria as failed rebellion (...) In this instance at least, psychoanalysis reflected the themes, though not the direction, of women's writing, with both cultural arenas creating powerful myths of female hysteria as subversion." *Ibidem*, p. 77-8.

¹⁹⁰ Pykett, *The 'Improper Feminine'*, p. 175.

cure herself by becoming a writer, a translator and an activist for the women's right. Evadne on the other hand faces the fate of a “failed rebel”¹⁹¹ – as Heilmann calls it – and her liberating potential is lost to mental breakdown. When Grand was writing *The Heavenly Twins*, she was on her way to become a public speaker on women's rights, and her novel reflects her preoccupation with the link between hysteria and protest. While hysteria stops time for a moment and disrupts the patriarchal order around the figure of the madwoman, it is inevitable that eventually “the patriarchal family reconstructs around it.”¹⁹² Hysteria can only represent an intermediate step, or more probably a warning, in her heroines’ attempt to face and move beyond patriarchal authority.

In the last scene of *The Heavenly Twins*, Evadne, having metamorphosed into the traditional woman, approaches her husband unnoticed, kneeling at his feet like a speechless ghost. Finally she pleads for forgiveness for having annoyed him with her fears, hiding her head on his shoulder and bursting out “in a paroxysm of sobs and tears.”¹⁹³

In *The Beth Book* the heroine, just like Grand herself, will give up writing for the sake of becoming an activist. Lady Galbraith sometimes appears in the backdrop of Beth’s development, Grand's most accomplished heroine. This character is what remains of Evadne who has descended into a spiral of self-negation, turning into the “silent shadow” of her husband. Her voice is lost and her own name has faded “into a simulacrum of ladyhood.”¹⁹⁴

IV.IV A First-Person Male Narrative on the Silenced Heroine

Evadne's passage from self-awareness to deliberate withdrawal into self-denial is highlighted by a shift in narrative. Just like in Stevenson's *Dr Jekyll and Mr Hyde*, where the narrative shifts from third and first person narratives, the account of the heroine's madness changes from a third-person to a first-person narrative. In the novel's last section, entitled “The Impressions of Dr. Galbraith,” the reader witnesses an uncanny narrative device. Evadne has been referred to a doctor at the same time her husband, who shapes out the dynamics of the protagonist's downfall into mental deterioration by constructing her case history. On closer inspection, however, rather than recounting his wife's mental processes, Galbraith's account is much more an attempt to reconstruct Evadne's history, and to elaborate a subsequent diagnosis. Thus, the female voice is filtered by the male voice of her doctor-husband, casting additional doubts on the liberating potential of her withdrawal.

¹⁹¹ Heilmann, *New Women's Strategies*, p. 66.

¹⁹² Cixous and Clément, *The Newly Born Woman*, p. 5.

¹⁹³ *The Heavenly Twins*, p. 678.

¹⁹⁴ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 72.

Additionally, a curious editorial note preceding the first words of Dr. Galbraith seems to suggest that the reader needs “to approach the first-person narrative with caution.”¹⁹⁵ The explicit advice to approach the first-person narrative with detachment disrupts the seemingly reliable nature of a scientific report provided by a trained expert in mental issues even before it is presented to the reader:

The fact that Dr. Galbraith had not the advantage of knowing Evadne's early history when they first became acquainted adds a certain piquancy to the flavour of his impressions, and the reader, better informed than himself with regard to the antecedents of his “subject,” will find it interesting to note both the accuracy of his insight and the curious mistakes which it is possible even for a trained observer like himself to make by the half light of such imperfect knowledge as he was able to collect under the circumstances. His record, which is minute in all important particulars, is specially valuable for the way in which it makes apparent the change of habit and opinion and the modifications of character that had been brought about in a very short time by the restrictions Colonel Colquhoun had imposed upon her. In some respect it is hard to believe that she is the same person. But still more interesting, perhaps, are the glimpses we get of Dr. Galbraith himself in the narrative, throughout it is easy to decipher the simple earnestness of the man, the cautious professionalism and integrity, the touches of tender sentiment held in check, the dash of egotism, the healthy minded human nature, the capacity of enjoyment and sorrow, the love of life and, above all, the perfect unconsciousness with which he shows himself to have been a man of fastidious refinement and exemplary moral strength and delicacy; of the highest possible character; and most lovable in spite of a somewhat irascible temper and manner which were apt to be abrupt at times.¹⁹⁶

With regards to the presentation of Galbraith in this editorial note, Heilmann also proposes a comparative reading of this section of Grand's novel with Charlotte Perkins Gilman's *The Yellow Wallpaper*, paying particular attention to the presentation to the two doctor-husbands. This short story, as already mentioned, was published one year before *The Heavenly Twins*, and it shows “the same textual strategy of hiding damning criticism behind ostensible praise.”¹⁹⁷

Heilmann's comparative reading of these two texts casts some more light on the strategies Grand employed to deconstruct the Victorian discourse on medicine and Mitchel's rest cure. Grand's editorial note mentions the communicative strategy, also employed by Gilman, where the authoritative voice is both criticised and supported at the same time. Like Gilman, Grand hides her bitter polemic under an apparent appreciation for the attentive care Evadne's husband-doctor displays. Both Evadne and the narrator of *The Yellow Wallpaper* are forced to undergo the rest cure, and in both cases the doctor-husband treats his wife like a child, by being indulgent and patient at

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 72.

¹⁹⁶ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 554.

¹⁹⁷ Heilmann, *New Woman Strategies*, p 72.

the same time as he is intrusive and oppressive. Both women experience pregnancy as a deeply alienating condition, as their husbands gain additional power over their bodies. But what Heilmann points out is that, while Gilman's heroine escapes into madness and her reaction to the Mitchelian cure is a form of clear subversion of the patriarchal order, in Evadne's case we witness the heroine's complete disempowerment.¹⁹⁸

Similar to the comparison with Anna O., the parallel reading with *The Yellow Wallpaper* again does not cast a positive light on Evadne. In Gilman's short story, the narrator manages, at the price of her mental health, to escape the rest cure forced upon her; Bertha Pappenheim is able to project her disease first into writing and then into direct action by becoming an activist. Evadne's attempt to subvert the patriarchal order, however, is repressed: her rage is denied any outlet and instead turns against the heroine herself who, by losing her speech, is also disabled from working for the women's rights movement. Through the image of her silenced heroine, Grand seems to suggest that it's not in hysteria or in any form of compromise with patriarchal culture that a woman can find her own way towards the liberation of her sex.¹⁹⁹

With regard to the narrative shift, Grand had already engaged in a similar change of perspective in her previous novel *Ideala*,²⁰⁰ where her story is almost entirely narrated by Lord Dawne, embodying what Theresa Magnum calls a narrative “playing out a woman's [Grand] fantasy on a man's [Dawne] fantasy on a woman's [Ideala] fantasies.”²⁰¹ In this section of *The Heavenly Twins* a similar shift takes place as Grand projects a woman's (Grand's) fantasy on a man's (Galbraith's) fantasy on a woman's (Evadne's) fantasy. However there is one big difference between the narratives. In *Ideala* almost the whole story is recounted and therefore shaped by a male voice. This voice belongs to a friend of the heroine, who only in the subsequent work turns out to be Lord Dawne, the twins' uncle. He constantly depicts Ideala as a painting, capturing her image under his voyeuristic gaze. In the last part of the novel, when the heroine leaves Morningquest and engages in an active life in support of the New Order, the male narrator finally loses sight of her. Eventually his narrative is replaced by Ideala's own voice and her call to arms in defence of women's rights.

In *The Heavenly Twins* these dynamics are uncannily inverted: from an omniscient narrator's account we pass, not only to a male voice, but to the scrutinizing gaze of a doctor and husband who imposes his diagnosis on his patient/wife. However, Grand does not construct a patriarchal narrator without challenging him. In *Ideala* Lord Dawne's sister Claudia sometimes interferes in his narrative, casting some doubt on the reliability of the male account about the heroine's life and

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 69.

¹⁹⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 76.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 55.

²⁰¹ Theresa Magnum, *Married, Middlebrow and Militant: Sarah Grand and the New Woman Novel*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, p. 64.

feelings. In *The Heavenly Twins*, the omniscient narrator plays a similar role. By enclosing the editorial note, she adds a textual interpolation at the very start of the doctor's intrusion into Evadne's life and alerts the reader not to take everything in his account for granted. By calling on the reader's knowledge, shaped by what they have read in the previous five sections of the novel, and juxtaposing it to the vague acquaintance the doctor has with Evadne, Grand invites the reader to be cautious regarding the reliability of the doctor's tale. By doing so, she suggests an active reading, where the onlooker should be more engaged in examining "his case" rather than Evadne's.²⁰² Leys's analysis of Morton Price's study on Miss Beauchamp's multiple personality is very useful to cast light on the sixth book of *The Heavenly Twins*: in Prince's narration of the fragmentation of female personality, just as in Grand's work, "it is difficult to read [the doctor's] text without tending (...) to place it in a psychoanalytic frame."²⁰³

IV.V Sleeping Beauty and Snow White's Coffin: The Male Gaze on the Diseased Woman

A closer analysis of Galbraith's role in the representation of his wife-patient can be a useful way to detect the emergence of a discourse counter to contemporary patriarchal medicine. The doctor's account provides the reader with a series of clues on how the representation of events through the lens of the male gaze can distort, mystify and even falsify a woman's story. The final defeat of the heroine is in fact to be read as the account of her husband's intrusion on her body and mind.

Galbraith's gaze seems to have followed the heroine throughout the entire narration, even years before the events he eventually reports about in Book VI. Many times in his record, he experiences the sensation of having been acquainted with Evadne even before their first official meeting. A confused but intriguing feminine image connected to the heroine haunts his feelings as well as his reports. In fact, Galbraith had already seen her years before, when he had noticed a young woman "placidly sleeping in the high-backed chair"²⁰⁴ in his friend Mrs. Orton Beg's house. At that time, Evadne was nineteen years old and she had found shelter with her friend after her flight from Colquhoun. Galbraith kept the precious memory of that moment somewhere in his mind. Already back then he had observed her "with a mixture of voyeurism and scientific detachment."²⁰⁵ "I wish she would let her hat drop," he confides to his friend, "I want to see the lower part of her face. The upper part satisfies me. It is fine. The balance of brow and frontal

²⁰² Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 73.

²⁰³ Leys, *Trauma*, p. 44.

²⁰⁴ *The Heavenly Twins*, p. 97.

²⁰⁵ Heilmann, *New Women Strategies*, p. 69.

development are perfect.”²⁰⁶ Not only had he been preoccupied with her appearance, but he also made an ominous prediction about her subsequent life:

Women had been cramped into a small space so long that they cannot expand all at once when they *are* let out; there must be a great deal of stretching and growing, and when they are not on their guard, they will often find themselves falling into the old attitude, as newborn babes are apt to resume the ante-natal position. She will have the perception, the inclination; but the power – unless she is exceptional, the power will only be for her daughter's daughter. (...) She must suffer (...); but I don't know about the rest. She may be a seventh wave, you know. (...) A superstition of the fisher folks. They say that when the tide is coming in it pauses always, and remains stationary between every seventh wave, waiting for the next (...); and it has always seemed to me that the tide of human progress is raised at intervals to higher levels at a bound in some such way.²⁰⁷

At the end of the novel, this prediction will be confirmed by Galbraith's hopeless diagnosis. What the doctor insists on for the rest of the narration, though, is not Evadne's mission, but her physical appearance, like that of a Pre-Raphaelite painting. One day, while he is observing her sleeping, he notes again that “the lower half of her face was concealed from [him], and her eyes were cast down.”²⁰⁸ His recurring description of Evadne's face being half hidden from him as well as his feeling of being unable to remove an external object between them, reminds of Showalter's study on the veiled woman in *Sexual Anarchy*. This half-hidden image “stood as a figure of sexual secrecy and inaccessibility for Victorian men in the 1880s and 1890s.”²⁰⁹ Veiling was associated with the veil of hymen and with female chastity and modesty, attributes that Galbraith detected in Evadne. In addition, the recurrent theme of Evadne's face being concealed is also a hint that even though she appears to be this perfect Victorian women-image, Galbraith cannot ever know her truly, never understand her truly. He is a Victorian patriarch who represents the social hierarchy and structures of that time and he will always approach her as such – a Victorian woman. But that is not all she is, hence part of her will always be hidden to him. When he comes across her later on, she again evokes another “pretty picture:”

Evadne was sitting in a low easy chair, against which her head was resting. Half her face were concealed by a fan of white ostrich feathers which she held in her left hand, and the moment I looked at her the haunting certainty of having seen her in exactly that position once before occurred to me. She was looking well that afternoon. Her glossy dark brown hair showed bright as bronze against the satin

²⁰⁶ *The Heavenly Twins*, p. 97.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 98-9.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 583.

²⁰⁹ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 145.

background of her chair. She was dressed in a gown of silver grey cashmere lined with turquoise blue silk, which showed between the folds; cool colours of the best shade to set off the ivory whiteness of her skin.²¹⁰

Only after their marriage, after seeing Evadne asleep in Mrs Orton Beg's house again, is Galbraith able to recollect the moment of their first meeting: "I turned and looked through the open French window, and instantly that haunting ghost of an indefinite recollection was laid."²¹¹ But once the mystery is revealed, the next and also last time, he catches sight of his wife asleep, she will no longer resemble the Pre-Raphaelite pictures Galbraith imagined comparing her with. On the contrary, she is described as "a mere wreck:"

She was lying on a couch asleep, her face grey, her eyelids swollen and purple with weeping, her hair disordered. As I stood looking down at her, she opened her eyes and held up her arms to me. She looked ten years older, a mere wreck of the healthy, happy, smiling woman who had driven off kissing her hand to us a few hours before.²¹²

Once the veil of the mystery has been revealed, an empty case, a wrecked body, is laid bare, and the attractiveness of light-coloured paintings is replaced by the image of a monster. Her doctor/husband manages to see her without disguise only once she has resigned and given in to the stereotype of Victorian femininity, or at least has admitted to herself that it cannot be escaped. Her closed eyes are now open and looking straight into her husband's, and her asleep body is replaced by her attempt to embrace him. However, as in the medical accounts of the time, there is no place for human feelings or listening to his patient in Galbraith's narrow-minded vision of female madness. If his patient-wife does not fit the ideals of a Pre-Raphaelite model any more, the only other possible image is that of a monster. Since her appearance does not arouse her husband-doctor's fantasy, she is reduced to a wreck and a puzzling monstrosity.

As Heilmann remarks, "Evadne is frozen into a frame defined by [Galbraith's] perspective," and "his attitude anticipates the way in which he will later dissect Evadne's 'case' and seek to enter the recesses of her mind, an activity whose phallic symbolism was well established by the end of the nineteenth century when (...) dominant images and metaphors in culture and art represented women as boxes ('cases'/ case study) whose mystery could only be lifted if they were opened and penetrated with the writer's pen, the painter's brush, the doctor's knife or the psychoanalytic

²¹⁰ *The Heavenly Twins*, p. 607.

²¹¹ *Ibidem*, p. 658.

²¹² *Ibidem*, p. 677.

gaze.”²¹³

After a second visit to Evadne, he compares “certain minds” to “caves of stalactite and stalagmite, rich in treasures of beauty, the existence of which you may never suspect because you bring no light yourself to dispel the darkness that conceals them.”²¹⁴ His psychoanalytic gaze is meant to be the very light with which the explorer Galbraith wants to light up the inner mystery of the cave-like Evadne. A few pages later, she is described as a text: “Mrs. Colquhoun appeals to me as a text upon which to hang conclusions. I do not know in the least what she is, but I can see already what she will become – if her friends are not careful; and that is a phrasemaker.”²¹⁵ Janet Beizer highlights in *Ventriloquized Bodies*:²¹⁶ when a scientist cannot enter the psyche of his patients, he literally writes the disease on their bodies, transforming women into a mere text where, instead of their life and their experiences, the name of their illness appears and speaks for them. Women are transformed into uncannily ventriloquized bodies. It is little wonder that an excited and confused Galbraith opens his case book and, “finally decided to write provisionally, for my guidance, or rather by way of prognosis, the one word, 'Hysteria!,'”²¹⁷ immediately after his long discussion with Evadne, during which she confides in him about her intoxicating daydreaming. According to Laura Marcus, as well as an aspect of creativity, daydreaming was considered a first step towards madness.²¹⁸

As well as observing Evadne while sleeping, the doctor also often happens to run into her accidentally or find her “standing alone.”²¹⁹ In these situations he always describes her “evidently in an agony of nervous trepidation,”²²⁰ and this judgement leads to his most dramatic fantasies about her. The day he meets her at the country station, he believes that “she might have been waiting anxiously for someone to come that way, or [that] she might have been waiting for a train with tragic purpose,”²²¹ while it turns out that she was just about to take a carriage to pay a visit to a friend. Galbraith is particularly attentive to the slightest change in Evadne's attitudes or looks. One day he notices “a wistful, weary expression” in her, which makes him “uneasily aware of a change in her appearance:” “her eyes looked unnaturally large, as if her cheeks had fallen away, and the

²¹³ Heilmann, *New Women Strategies*, p. 70. Her Heilmann refers to Elaine Showalter and Elisabeth Bronfen's studies on women as cases respectively in *Sexual Anarchy*, p. 134, and in *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992, pp. 30-7.

²¹⁴ *The Heavenly Twins*, p. 563.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 566.

²¹⁶ Beizer, *Ventriloquized Bodies*, pp. 249-254.

²¹⁷ *The Heavenly Twins*, p. 627.

²¹⁸ Cfr. Laura Marcus, “Staging the 'Private Theatre': Gender and Auto-Erotics of Reverie,” in Angelique Richardson and Chris Willis, eds, *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de.Siècle Feminism*, Basingstoke and New York: Palgrave, 2001, pp. 136-49.

²¹⁹ *The Heavenly Twins*, p. 576.

²²⁰ *Ibidem*, p. 572.

²²¹ *Ibidem*, p. 576.

little patient face was paler.”²²² It seems the doctor is keen to assist the heroine's transformation to the paradigm of wasting beauty that so bewitches men and acts as muse to numerous pieces of nineteenth century literature and fuels medical case studies. At other times, he seems as eager to see her changed into a monster-like figure where the mysteries of femininity are mingled with enigmatic decay.

Galbraith's voyeuristic tendencies reveal themselves more explicitly in his obsession with looking at the unaware Evadne while she is sitting at her drawing room's window. “She sat in the centre window,” he says, “and I think it was from thence that she learnt to appreciate the charms of a level landscape as you look down upon it.”²²³ Just like in the neo-Gothic narratives, where the ghostly figures appear in the marginal locations of windows and glasses,²²⁴ Galbraith describes Evadne as the image of a woman who stays still at the window for hours on end, whose only idea of the external world is shaped from the safe refuge of her drawing room. Apart from focusing on Evadne, he also meticulously describes the shape of the windows that seem to be built around the heroine: “the great drawing room (...) above the level of the public road (...) was lighted by three narrow windows looking towards the north, and three more close together looking west, and forming a bay so deep as to be quite a room in itself.”²²⁵ Galbraith depicts the heroine inside a small room made of windows similar to a transparent box which has an uncanny resemblance of a glass coffin. This image evokes the story of Snow White or, in a medical discourse, the glass boxes that contained the “Anatomical Venuses.” These were “elaborate wax models of women, naturally coloured, physically detailed women to the eyebrows and eyelashes, and opened up to display the reproductive organs, sometimes including a fetus, displayed in glass cases.” But these models were themselves “cases” inside glass boxes, because their own “lids' are opened to reveal the insides, the mysterious organs of sexuality and reproduction.”²²⁶

Galbraith is obsessed with the image of Evadne sitting at the window, and even when he is away from her, “some inescapable trick of the brain suddenly set her before me as I oftenest saw her, sitting at work in the wide west window (...) glancing up brightly at the sound of my horse's hoofs or carriage wheels as I rode or drove past, to salute me.” The doctor speaks as if he was the only object of the heroines' interest, as if everything in her life centred around him. Most telling is that he particularly associates this image of Evadne with the idea that “a lady might wait and watch

²²² *Ibidem*, p. 624.

²²³ *Ibidem*, p. 586.

²²⁴ Cfr. Henry James, *The Turn of the Screw*, London, William Heinemann, 1898, where the ghost appears to the heroine behind the window's glass, and Maupassant's short story “Le Horla” (1886), where it appears in the looking glass, in Guy de Maupassant, *Oeuvres Completes*, Paris, Louis Conard, 1908.

²²⁵ *The Heavenly Twins*, p. 585.

²²⁶ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 128.

[...] at accustomed hours for her lover.”²²⁷ Galbraith goes even further, as he compares her still figure sitting at the Western window, to the Lady of Shalott in Tennyson's poems:

Once she was standing up, leaning languidly against the window frame (...). There often occurs and recurs to the mind incessantly a vase or an apt quotation in connection to some act or event, an apt definition of the impression it makes upon us, and Evadne in the wide west window, bending busy over her work, set my mind on one occasion to a borrowed measure of words which never failed from that time forward when I saw her so engaged: “There she weaves night and day (...)”²²⁸

The Lady of Shalott who is caged in a tower, lives with a curse on her fate: were she to look towards Camelot, she would die. The lady's only connection to the external world is a window, through which she looks by help of a mirror. For a while she is contented in reproducing the reflected images on a tapestry, but eventually she risks her own life by following Lancelot, the knight she loves. He only finds her lifeless body, whose Pre-Raphaelite features he enjoys with detachment and delight. Lancelot and Galbraith's gaze reflect the pleasure gained from observing women's ethereal and lifeless bodies which shaped so many paintings and texts in the late nineteenth century.

Heilmann refers to a very emblematic scene: Galbraith, from “the highest tower” of his house, is watching Evadne through a “powerful telescope”. Convincing himself that “her whole attitude (...) appealed to [him] like a cry for help,” he rushes to her house in deep anxiety, only to find her “perfectly tranquil.”²²⁹ “His telescopic appropriation of Evadne echoes aspects of Jean-Martin Charcot's use of the camera at the Salpêtrière; like Charcot, Galbraith seeks dramatised external poses which reflect his patients' inner mysteries.” He constructs Evadne like a painting to reflect “the pictorial representation and dramatic performance of hysteria [which] appealed to the nineteenth century medical establishment more generally.”²³⁰

IV.VI A Ladylike, Neurasthenic Patient

The description of Evadne's illness seems to fit the definition of the nervous disease called “neurasthenia,” so common in *fin de siècle* women, rather than what psychiatrists identified as hysteria. Instead of the changeable, multiform and elusive hysteria, Dr Galbraith prefers to perceive in his wife the symptoms of the much more predictable and ladylike neurasthenia. As Showalter

²²⁷ *The Heavenly Twins*, p. 615.

²²⁸ Cfr. *ibidem*, p. 586.

²²⁹ *Ibidem*, p. 587.

²³⁰ *Heilmann, New Women Strategies*, p. 70.

remarks, “unlike the disagreeable and disliked hysterics, (...) neurasthenics were thought to be cooperative, ladylike, and well-bred.”²³¹ Like Dr Playfair, who introduced the rest cure in England in the 1880s, Galbraith seems to be fascinated by his neurotic ladylike patient. Playfair used to describe his neurasthenic patients as “a model of ladylike deportment and hyperfemininity,”²³² where ladylike manners were associated with purity and consumptive beauty. Similarly, Galbraith focuses on Evadne's manners as “perfectly consistent,”²³³ on her “pretty ways as a wife,”²³⁴ on the fact that “she must be a highly educated woman,”²³⁵ on “her figure (...) fragile at a fault, and (...) evidently delicate,”²³⁶ and on her being “a fragile little creature.”²³⁷ She is always addressed as “little patient,”²³⁸ “my delicate little lady,”²³⁹ and “my sweetheart.”²⁴⁰ Her character is also reflected in her surroundings with her room being compared to “a nun's cell, [...] a certain suggestion of purity in the sweetness and order of it.”²⁴¹ Galbraith particularly notices her patience – “I never knew anybody so patient and uncomplaining” – and Evadne is always defined as “gentle” and “grateful”.

Galbraith's treatment of Evadne is linked to the medical approach associated with Mitchel's rest cure. The aim of this treatment was the patient's return to entirely corporeal functions: rest, regular discipline, massages and diet, all in a relationship of complete dependence on the doctor figure. Women refusing to cope with their own bodies were forced to face nothing but their own physicality as well as being reduced to a state of childlike, uterine dependence. Galbraith repeatedly refers to his wife as a “child,”²⁴² as a “little creature”²⁴³ and as “that one little body.”²⁴⁴ In the last pages of the novel he provocatively confesses to his wife that he is “never quite sure whether to count [her] as a child or not.”²⁴⁵

In order to escape the syphilitic fate she is obsessed with, Evadne attempts suicide. After trying to poison herself and thus killing the child she was bearing, she is not left alone “for forty-six days and nights.”²⁴⁶ After that, she is forced to undergo a series of tests aimed at checking whether

²³¹ Showalter, *The Female Malady*, p. 134-5.

²³² Showalter, *The Female Malady*, p. 140.

²³³ *The Heavenly Twins*, p. 557.

²³⁴ *Ibidem*, p. 664.

²³⁵ *Ibidem*, p. 630.

²³⁶ *Ibidem*, p. 558.

²³⁷ *Ibidem*, p. 566.

²³⁸ *Ibidem*, p. 624.

²³⁹ *Ibidem*, p. 580.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 666.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 580.

²⁴² *Ibidem*, p. 629.

²⁴³ *Ibidem*, p. 566.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 664.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 675.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 666.

her moral consciousness is still suspended or has been restored. These tests consist of a series of direct questions aimed at detecting a sense of guilt about her suicidal or morbid thoughts.²⁴⁷

We are allowed to witness a discussion between Galbraith and Sir Shadwell Rock, two physicians discussing the novel's heroine and her mental state. The reader is left disturbed, given the attitude in which they approach the subject.

“What can I do for you? (...) Something very important, I suppose?”

“A most interesting case.”

“Mental?”

“Yes. A lady.”

“Well, not another word until you've had something to eat. Suitable surroundings play an important part in the discussion of such cases, and suitable times and seasons also. (...) When you have eaten, take time to reflect – and a cigarette if you are a smoker.” He had been holding his book in his hand all the time, but now (...) muttered – “Very strange, for if she didn't steal the jewels, who did? Mustn't dip though; spoils it.”²⁴⁸

Rather than preparing for a professional discussion, the professor seems to propose refreshments and a relaxing evening as friends during which the discussion of the female patient can be relished and treated like a show. His interest in gossip is confirmed by the curious comment he makes about his book. The professor seems quite disappointed when realising that a certain female character is not a thief, as he expected she was. The mistake he makes when judging a fictional female character is however even more significant when considered in its context. His misinterpretation casts doubt on Sir Shadwell Rock's forensic ability as a psychiatrist, especially since he is particularly eager to understand women's minds. A second interpretative mistake follows immediately. As Galbraith introduces Evadne's case, Shadwell Rock immediately suggests that she might be shamming. When contradicted, he immediately implies that the reasons of the heroine's suffering and her recovery must have been of a merely sexual nature – if she had renewed interest in her life, it could not have been due to anything but a lover. Only when Galbraith confidently denies this second interpretation, is Sir Shadwell Rock's interest awoken. He claims excitedly that “we are evidently dealing with a nature full of surprises. (...) You had better to turn this case over to me altogether.”²⁴⁹

Another feature of the rest cure that is referred to in Galbraith and Evadne's doctor-patient relationship is the doctor's “mysterious powers” over the woman-patient. Even before their marriage, and before Galbraith's imposition of the rest cure upon the heroine, she acknowledges that

²⁴⁷ Cfr, *ibidem*, p. 635 and 670-1.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 637.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 641.

she is the victim of some sort of mesmeric power he exerts over her mind:

You have some mysterious power over my mind. All great doctors have the power I mean; I wonder what it is. Your very presence restores me in an extraordinary way. (...) But I want to discover the secret of a great doctor's success. (...) What is your charm? There is something mesmeric about you, I think, something inimical to disease at all events. There is healing in your touch, and your very manners make an impression which cures. (...) You alter the attitude of one's mind somehow – that is how you do it, I believe.²⁵⁰

It is not only Evadne who acknowledges Galbraith's seemingly occult powers: he also is approached by Angelica to act as a hypnotist. Nina Auerbach, in her essay “Magi and Maidens: The Romance of the Victorian Freud,”²⁵¹ claims that the mesmeric power achieved by Svengali-like figures, such as Freud himself, through the act of hypnotizing women produced a double effect. On the one hand it actually empowered women, allowing them to become *magus*-figures themselves; on the other hand, it also triggered in the doctor-wizard's mind a series of fantasies established on male myths about womanhood. By undergoing hypnosis at the hand of a male doctor, women became “vehicle of incessant metamorphosis,” and their “changing womanhood” became object to scientific studies which were however shaped by the doctor's mythology and interpretation. As a student of Charcot, Freud's “clinical work with woman was intensely affected by an essentially literary mythology.”²⁵²

Like the hypnotized patients of Freud, Evadne perceives the doctor's mesmeric power and feels a sensation of release when she is in his presence. Despite the power the doctor holds over his female patient, it often seems to be the woman who determines the outcome of her case. Anna O. for example, eventually cured herself by writing and becoming an activist; and even Dora finally managed to escape Freud's imposition of his patriarchal language over her dreams. On the contrary, Evadne remains altogether overwhelmed by her husband's diagnosis, and his mesmeric powers turn out to be a more poisonous influence on the heroine's mind with each passing day.

The ladylike disease of neurasthenia is the alluring frame as which Galbraith has identified Evadne's case. But while he stares at this Pre-Raphaelite image of decaying beauty, some unexpected behaviour unsettles the still image of his attractively diseased woman: a weird gaze in her eyes casts doubts on the immobility of the doctor's painting, and an eerie laugh now and again attempts to explode its apparently safe frame. These uncanny changes, which are not expected to

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 635.

²⁵¹ Nina Auerbach, “Magi and Maidens: The Romance of the Victorian Freud,” in Lyn Pykett, ed., *Reading Fin de Siècle Fiction*, pp.22-38.

²⁵² *Ibidem*, p. 30, 31 and 34.

emanate from a still body, recall the automaton Olympia analysed in Freud's essay "Die Unheimlich" (1919) which draws on Hoffmann's short story "Der Sandmann"(1815). The very moment the doctor/voyeur chooses to enjoy the immobility of the patient's body, a flaw cracks the crystal of her coffin. The doctor steps back because he didn't expect her to laugh; he actually didn't expect her to be alive. Cixous remarks in her "Sorties", that "man's dream" is the sleeping woman, "a body caught in his gaze."²⁵³ What happens if Sleeping Beauty or Snow White returns the male gaze and even dares to laugh in his face? At that stage, the ladylike patient is turned into a laughing Medusa, or a Mrs Hyde.

IV.VII Mrs Hyde: The Woman's Returning Gaze and the Medusa Laugh

Evadne seems destined to be overwhelmed by the case history which her doctor-husband compiles about her mental illness. If a revolting woman's fate is that of a failed rebel who sees her voice silenced, then there is only one thing left for her to do. As well as letting him stare at her while she is sleeping, she can also return his gaze and direct her laughter at the male figure when awake. Her laughter, in particular, embodies a particularly disruptive intrusion into Galbraith's serious account, similar to the sorceress' laugh as described by Catherine Clément in *The Newly Born Woman*. The witch "laughs at the solemnities of sacrifice that constitute culture."²⁵⁴ Evadne too, laughs unabashedly in her doctor's face, showing her disdain of the contemporary medical definitions of her disease.

During one of their first discussions, Evadne admits to Galbraith that "a doctor is not a man to his lady patients; but an abstraction – a kindly abstraction for whom one sends when a man's presence would be altogether inconvenient."²⁵⁵ This unreserved remark casts a dark shadow of doubt on their future. From the start, Galbraith's role of husband who also assumes the doctor position undermines their relationship. Had he listened to her words, Galbraith would have wisely avoided the conjugal union with Evadne which would always be haunted by a fundamental incompatibility. But the doctor candidly admits that "what she said interested [him] less than she herself did."²⁵⁶ Instead of listening to her words, he instead pays attention to the size of her eyes, trying to detect some mysterious feelings concealed under the surface, finally admitting to himself: "she is beautiful!"²⁵⁷

Only Evadne's laughter manages to awaken him from his daydream. After a moment of fake

²⁵³ Clément and Cixous, *The Newly Born Woman*, p. 67.

²⁵⁴ Sandra M. Gilbert, *Introduction* to Hélène Cixous and Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, p. xiii.

²⁵⁵ *The Heavenly Twins*, p. 570.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 560.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 559.

humbleness, in which Galbraith praises his own generosity and professional success as a doctor, he is surprised by Evadne's answer: "Go to! You do not deceive me,' she answered, laughing up in my face. Her manner had quite changed now. She recognized me as one of her own caste, and knew that however friendly and familiar she should be I shall not presume."²⁵⁸ A confident and audacious Evadne suddenly comes out of her shell of ladylike refinement, boldly accusing Galbraith of dissimulating his pride. The doctor was not prepared to cope with this new facet to her personality.

Another of these frightening cracks in the heroine's apparently predictable ladylike deportment materialises, when Evadne is involved in a conversation between some doctors and a curious female guest about what had been defined as "a case of hysteria clearly". A girl affected with nervous symptoms ranging from anorexia to fainting fits had been treated without success using an extreme form of the rest cure. She finally confessed to her doctor that she "had been shamming from beginning to end."²⁵⁹ At this point, Evadne introduces herself into the conversation and suggests to the doctor that the girl mentioned "was in love with [him], and tried in that way to excite [his] sympathy and attract [his] attention." "That view of the case never occurred to" any of these studied men. Galbraith himself admits that he "was taken aback by it (...) because it gave me a glimpse of an order of mind totally different from that with I should have credited Evadne earlier."²⁶⁰

What Dr Galbraith does not fully appreciate even though it creates in him an uncomfortable feeling, is the discursive strategy Evadne employs when engaging in this medical discussion. Initially she simply listens in to the dialogue between "an old bore of a doctor" and a meddling lady listening "with avidity" and "morbid fascination" to "some curious experiences" of his, about the "extraordinary system of fraud and deceit which are carried upon certain patients, for no apparent purpose."²⁶¹ The physician is eager to portray the misogynist image of a girl's "morbid desire to excite sympathy by making herself interesting."²⁶² Evadne however, using the strategy of mimicry, not only enters the discussions on medicine, but she also casts an uncomfortable shadow of doubt on it by drawing a conclusion that takes the misogynist discourse on women to its extreme level. Evadne's interpretation encroaches on the terrain of contemporary medicine, by explaining the girl's behaviour as deliberate shamming out of love for her doctor. It resembles the intrusive conclusion that Freud will cast on Dora when he accuses her of having a secret love for her father as well as for Mr. K. and for Freud himself. Evadne's words also reflect Sir Shadwell Rock's conclusion which he so easily draws from her own case, assuming that the heroine's only interest in life could have been

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 571.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 574.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 575.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 573.

²⁶² *Ibidem*.

a lover. Parodying the establishment's discourse on mental illness, Evadne mimics the narrow-minded reasoning of the very doctors who reduce her life to a mere "case." No wonder the doctor who is mentioned as having prescribed the severe and useless rest cure to the "clearly" hysteric girl is none other than Sir Shadwell Rock himself.

However, this is not the only time that Galbraith under-estimates his patient-wife. One day, when Evadne is placidly enjoying the scent of gorse, she notices that she is being observed by Galbraith. Therefore she comments provocatively: "you will want to know why I do that, I suppose. (...) You will be looking for a motive, for some secret spring of action. The simple fact that I love the gorse won't satisfy you."²⁶³ Being the object of Evadne's returning gaze, Galbraith cannot help but admitting that "this was so exactly what I was in the habit of doing with regard to many matters that I could not say a word. But what struck me (...) was (...) that, while I had been studying her, she also had been studying me, and I had never suspected it."²⁶⁴ This episode also triggers some understanding in Galbraith about a doctor's approach to his patient and to what extent he impacts on her representation. He soon acknowledges: "if I were in the habit of being a dull bore myself it was no wonder that I seldom saw [Evadne] looking lively."²⁶⁵ Galbraith seems to experience a momentary awareness of the way he infiltrates his patient with the grim colours of his moods, his expectations and his prejudices about mental illness and how that shapes the resulting image of her. Even though this seems like a step forward, this precious enlightenment eventually gets lost in the dark of his moral and gender assumptions. Heilmann remarks that Grand "resists the temptation to construct Galbraith as a straightforward villain and Evadne as his passive victim", representing "a significant departure from real-life Victorian doctors' punitive and invasive medicine."²⁶⁶ But the critic also notices that ultimately Galbraith is "unable to disengage himself from the dominant ideology," and "echoes real-life doctors and their patriarchal authority over their women patients."²⁶⁷

This series of hints about an emerging unpredictability of the heroine's behaviour, notwithstanding her delicate manners and her flawless deportment, is followed by the unexpected episode of Evadne's somnambulism in London. Late one evening while Galbraith is enjoying a moment as a *flâneur* in a disreputable area of the city, he is astonished at realising that the *flâneuse* in front of him is Evadne herself. Out of a sense of rage mixed with consternation, he tails her to Regent Street where she is approached by a gentleman. The doctor "looks on as if glancing into a mirror: for the man who propositions Evadne, is also a gentleman, and as such the dark double of

²⁶³ *Ibidem*, p. 605.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 606.

²⁶⁶ Heilmann, *New Women Strategies*, p. 70.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 71.

Galbraith.²⁶⁸

Madness allows the heroine to adopt a very unusual habit this time: Evadne goes out alone at night, in a state of mysterious unconscious somnambulism, like a female Mr Hyde. Careless of any regulations, she walks along the streets of a dangerous city – a habit that was absolutely forbidden to women at the time, apart from prostitutes. When addressed by a gentleman much like Galbraith, she is daring enough to refuse him. This episode seems to hint at an inner conflict with the choice she made when accepting Dr Galbraith.

Her state of mind seems unchanged the next day when Galbraith asks her a series of aggressive questions regarding her flight. He expected to find her in a state of humble repentance, but instead, she returns to him the exact same questions he asks her. As well as adding her uncanny laugh, the doctor is taken aback through her tactic which results in the clever reversal in the roles of the inquiring and the inquired subject.

“What were you doing there?”

“What were you doing there yourself?” she said.

The question took me aback completely, and the most so as it was asked with an unmistakable flash of merriment. (...)

“I have the right of any gentleman who does his duty when he sees a lady making –”

“A fool of herself? Thanks,” she said, laughing. “The privilege of protecting a woman, of saving her even in spite of herself from the effects of her own indiscretion, is one of which a man seldom avails himself, and I did not understand you at first. Excuse me. But how do you know I could have no business out at that time of night? Do you imagine you know all my duties in life?”

I was bewildered by her confidence – by her levity, I may say, but I persisted.²⁶⁹

As Galbraith does not intend to give up his attack, Evadne, determined not to answer his queries, eventually lets him interpret her action himself. She inquires “Tell me what you think took me there,” and leaves it to him to attach the moralistic interpretation of “an unholy curiosity”²⁷⁰ to her behaviour.

Some pages later, the heroine recounts more explicitly her reaction to her doctor's desire to introduce himself into her “case”. At the same time she broaches the controversial topics of shamming and lying that used to upset and destabilise the medical establishment of her time. When Galbraith pleads with her, “Tell me about your mental malady,” she reacts laughing again, “but with a touch of bitterness.” She proclaims: “Ah, (...) I interest you now! I am a case! You do not flatter

²⁶⁸ Heilmann, *New Women Strategies*, p. 76.

²⁶⁹ *The Heavenly Twins*, p. 620.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 621.

me. But I mean to give you all the help in my power. If only you could cure me!” However, she immediately casts doubts regarding the sincerity of her comment:

“Now question me,” she said, “and make me tell me the truth.”

“I am sure you will tell me the truth,” I asserted.

“I am sure I shall try,” she replied, “but I am not so sure I shall succeed. If you provoke me, I shall fence with you; if you confuse me, I shall unwittingly say 'yes' when I mean 'no'. In fact, I am surprised to find myself confiding this trouble to you at all.”²⁷¹

The heroine admits that if she felt provoked by her doctor, she would engage in a discursive battle with him. She also claims that in case she felt confused by him, she would not abstain from lying to him. Curiously, what Evadne says here, in essence is the same thing that Grand herself refers to when talking about disguises for interviews in front of inquiring journalists. But here, more dramatically, the territory of the communicative exchanges between doctor/husband and patient/wife resembles the battlefield where the war between the definitions of “gender roles” and “sick roles” described by Showalter in *The Female Malady*,²⁷² takes place. Evadne’s confession portrays the natural dynamics of the doctor-patient relationship characterised by a sense of antagonism and rivalry, which can be crucially investigated with the help of the psychoanalytic concept of transference. As Leys remarks in her analysis of Prince’s study on Miss Beauchamp, we can’t overlook “the physician’s own hypnotic or suggestive powers” in the account of female madness.²⁷³

Also Evadne’s comment seems to take her a step further in the conception of psychiatric treatment: it envisions a more equal form of dialogue between doctor and patient, a possible evolution towards the “talking cure.” As previously mentioned, *Studies on Hysteria* is published only two years after *The Heavenly Twins*, although it was not available in its entirety in English until 1955. But Breuer treated Anna O. between 1880 and 1882, so Grand could have read about the “talking cure” in papers and publications that came out before Freud and Breuer case studies’ collection was published as *Studies on Hysteria*. According to Kersley’s biography, Grand took lessons of German, therefore she might have been able to read the first editions of Freud and Breuer’s text in the original language.²⁷⁴

In the case of *The Heavenly Twins* there is no talking cure nor any other form of relief unless the languidly lying sleeping Mrs Jekyll is replaced by a more active and daring Mrs Hyde. The

²⁷¹ *Ibidem*, p. 632.

²⁷² Showalter, *The Female Malady*, pp. 121-44.

²⁷³ Leys, *Trauma*, p. 45.

²⁷⁴ Cfr. Kersley, *Darling Madame*, p. 38.

patient's, i.e. the wife's, gaze will have to be returned straight at the doctor/husband's eyes and her unabashed voice will have to turn his questions onto himself, at the high price of taking the man aback, of stimulating his vindictive rage. As an ultimately conservative man, the only choice left to the puzzled and exasperated doctor is a very last attempt to silence his frightening, mysterious patient with a diagnosis. He will thus write on her silenced body the name of a malady able to speak coherently for the elusive woman he had been unable to capture in any other way. This is how the doctor will shut her "case" and put a label on it.

IV.VIII Dr Galbraith's Diagnosis

Despite some moments of enlightenment and his sincere desire to help Evadne to recover, Galbraith's ideas and professional approach remain trapped within the strictures of the Victorian medical establishment. Even if sometimes he gets a significant hint via Evadne's provocations, these reasonings dissolve against the wider background of a conservative education. His final conclusion draws on a merely traditional approach to women's minds. For instance, after he realises that Evadne has been studying him as long as he has been studying her, his inevitable conclusion is that "there is some kind of warp in her mind (...) something morbid that makes her hold herself aloof. She has never allowed anybody in the neighbourhood to be intimate with her."²⁷⁵ Confronted with Evadne's claims for privacy and independence, Galbraith reacts as a Henry Maudsley would and reduces a woman's request to a depraved morbid symptom.

Galbraith's account starts with the declaration "Evadne puzzled me."²⁷⁶ The doctor candidly admits that he had been "curiously impressed" by her and that she "piqued [his] interest."²⁷⁷ He is eager to detect morbid symptoms from the slightest action of her, such as her passion for the gorse scent²⁷⁸ or her relationship to her husband.²⁷⁹ One day, intended to check her notes in order to detect something morbid in them, he asks Evadne to borrow some of her books. But with great disillusionment he has to admit: "I took a variety, but found no morbid tendency in any remark she had made upon them."²⁸⁰ Unfortunately for the doctor, Mrs Hyde does not manifest herself in the very places where he expects her to appear. Galbraith would be pleased to discover some evident forms of mental disintegration as "a sudden splutter of the hand" or appreciative notes interrupted

²⁷⁵ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 606.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 555.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 577.

²⁷⁸ Cfr. *ibidem*, p. 605.

²⁷⁹ Cfr. *ibidem*, p. 628.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 631.

by blasphemies.²⁸¹ But what he has to cope with is a more refined kind of mental fragmentation, one which does not manifest itself in the same way as the male bipolarity explored in *The Strange Case*. Galbraith does not seem to be prepared to recognise such a composite form of variety.

When Evadne confides in him, admitting that her greatest desire would have been an active life in helping the needy and the poor, he is unable to come to terms with her statement. Notwithstanding his sincere desire to make Evadne achieve the life goals she was forced to renounce, her doctor-husband is eventually unable to free both of them from the patriarchal discourse on nervous disorders as supposedly caused by sexual frustration and the thwarting of basic instincts as wife and mother. Hence, when he gets to know the “singular arrangements of [Evadne and Colquhoun's] *ménage*,”²⁸² he asserts that finally “all that had been incomprehensible about Evadne was obvious”. He implies that a sexless, childless marriage must have been the mysterious reason for Evadne's mental illness. In fact, after their wedding, Galbraith hopes that “a new interest in life was coming to cure her of all morbid moods for ever.”²⁸³ In effect, the moment Evadne gets pregnant, he confidently says to himself that “no life could be fuller of promise than [his] at this moment. My hopes were limitless, my content was extreme.”²⁸⁴ But a series of suspension points provoking doubt in the reader are introduced immediately after Galbraith's hopeful declaration, alluding to what his wife was doing while he was expressing his most blissful thoughts. Evadne was actually writing a farewell letter for him and preparing to poison herself and the baby she was carrying: not bliss, but her obsession with syphilitic infections, had overwhelmed her.

After that event, Galbraith becomes haunted with fears about his wife's consciousness: he intensifies the use of tests aimed at checking that Evadne's moral conscience has been restored.²⁸⁵ These tests consist of a series of provocative rhetorical questions about repentance and guilt, which instead of achieving the desired result, only reduce Galbraith to a state of hopeless frustration.

The last pages of his medical account are evidence of his failure and his futile attempts to name, to narrate and to bridle a disease that kept on slipping away from his human and professional domain. He declares “I *had* tried, I had failed,”²⁸⁶ The conclusion for his patient-wife's case history is written in the most hopeless words, establishing that “her balance had been destroyed forever,” and ascribing to her the final diagnosis of:

²⁸¹ Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 29 and p. 34.

²⁸² *Ibidem*, p. 645.

²⁸³ *Ibidem*, p. 660.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 664.

²⁸⁵ Cfr. *ibidem*, p. 365 and pp. 670-1.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 679.

carcinoma of the mind, (...) cancer spots confined to a small area at first, but gradually extending with infinite pain until all the surrounding healthy tissue is more or less involved, and the whole and beautiful fabric is absorbed in the morbid growth, for which there is no certain palliative in time, and no possible prospect of cure except in eternity.²⁸⁷

What makes this hopeless ending complete, is an even darker prophecy on Evadne as a fallen woman. Against the background of the evolutionary vision of human progress and degeneration, Galbraith had already written over her silent body his own diagnosis at their first meeting. Looking at Evadne's sleeping body he defined her as a tidal phenomenon known as the seventh wave: "when the tide is coming in it pauses always, and remains stationary between every seventh wave, waiting for the next."²⁸⁸ In human terms, seventh waves such as her "will often find themselves falling into the old attitude [i.e. degeneration], as newborn babes are apt to resume the ante-natal position."²⁸⁹ He reaffirms his diagnosis of degeneration by referring to Evadne as his third child,²⁹⁰ and describing her sleeping body as "a mere wreck"²⁹¹ in his eyes. From the doctor's point of view, a woman's desire for independence is an irreversible regression to childlike disobedience. Galbraith's prediction using the uncanny image of the baby that resumes its ante-natal posture acts as a direct parallel to Evadne's retreat into herself and the arrested development of a young woman forced to return to womblike dependence.

And even more disturbingly, Galbraith's final account on the education of their children sadly proclaims that "old accounts are not cast out in this establishment."²⁹² Galbraith's prophecy that "the power will only be for her daughter's daughter"²⁹³ seems to not having dissipated within Evadne's generation: its infective pathology, like in cancer inheritance and syphilitic infections, seems to have also affected the following generation.

IV.IX "Nothing Extenuate, Nor Set Down Aught In Malice"²⁹⁴

Galbraith's case history was also preceded by an epigraph featuring the above quotation from the last act of Shakespeare's *Othello*. The protagonist, about to commit suicide, pleads with Lodovico to report his story as it really was without altering it, neither toning things down nor

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 678.

²⁸⁸ *Ibidem*, pp. 98-99. Cfr. also page 43 of this chapter.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 98.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 675.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 677.

²⁹² *Ibidem*, p. 675.

²⁹³ *Ibidem*, p. 98.

²⁹⁴ William Shakespeare, *Othello*, Act V. Sc. II, quoted in Grand, *The Heavenly Twins*, p. 553.

exaggerating them: “Nothing extenuate, nor set down aught in malice.”²⁹⁵ These words could very much have been Evadne’s last request, who has lost her own voice by the time the reader turns to Book VI’s title page. Shakespeare’s hero doesn’t lose his voice the moment he stabs himself, but rather the moment it becomes lost behind Iago’s voice after having been given the overwhelming news regarding his wife. Othello’s tragedy is in fact determined entirely by a succession of narrative betrayals, and his voice has been suppressed by Iago’s plots long before he committed suicide. The same holds true for Evadne and the way her fate has been sealed through her husband’s medical narrative of her case history.

The epigraph also draws a parallel to the last sentences of *Dr Jekyll and Mr Hyde*. Dr Jekyll claims hopelessly: “what is to follow concerns another than myself. Here then, as I lay down the pen (...) I bring the life of that unhappy Henry Jekyll to an end.”²⁹⁶ What follows his confession, preceded by the multilayered accounts of his deviancy embodied in other characters, will be his silent madness. In effect, Mr Hyde is the only character of Stevenson’s polyphonic novel that has no voice at all.

Throughout “The Impressions of Dr Galbraith,” the reader witnesses a narrative shift where the omniscient narrator is over-powered by the first-person narrative of Dr. Galbraith’s apparently professional voice. “These narratives, these myths, these fantasies, these fragments of evidence, these tail ends of history do not compose a true story,”²⁹⁷ professes Clément almost a century later. Indeed her book, *The Newly Born Woman* is a call for women to take an active part in the re-visited narration of their stories through the powerful use of their own voices. Ultimately, Evadne did not succeed in her effort to raise her voice above the doctor’s. Her strategic mimicry certainly allowed her to stage a brilliant parody of the established medical discourse, but it was not enough to overthrow it. Nevertheless, her withdrawal into mental illness enabled her to free Mrs Hyde and let her laugh in Galbraith’s face whenever she wanted. Her state of madness also allowed her to wander around London’s most dangerous areas alone at night, while everybody expected the neurasthenic Evadne to be quietly sleeping in her bed. However, her cleverly provocative personality, her hysterical rebellious side and her passive, neurotic, opium-addicted self, were all too intermingled with the mimicry of the cultural structures surrounding her, thus undermining her attempt to combat them. Her suppressed rage could not be liberated through mimicry and consequently it was channelled into her neurasthenic personality. Without any possible outlet it eventually turned against the heroine herself. As Clément notes, after the momentary disruption of traditional borderlines, the liberating potential of hysteria is lost because “the patriarchal family reconstructs

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 54.

²⁹⁷ Cixous and Clément, *The Newly Born Woman*, p. 6.

around it”²⁹⁸ after the seizure has taken place.

But while Evadne engages in the ultimately ruinous strategy of mimicry and allows her different personalities to expand in the narrow territories that her limited freedom provides her, the younger heroine Angelica will embark on another strategy. She engages in a much wider exploration of her own multifarious personality by abandoning counter-productive mimicry for the more fulfilling practice of performance.

V Dr Jekyll and Sister Hyde:²⁹⁹ Performance and Regeneration

Angelica, the third and youngest heroine of *The Heavenly Twins*, evades the fate of Evadne whose rage eventually becomes self-directed and suicidal. Compared to Evadne and Edith, “Angelica alone is able to deal constructively with periods of intense anger or despair.”³⁰⁰ She is the only heroine in the novel who can really “talk it out,”³⁰¹ employing a method of self-treatment that closely resembles Anna O.'s “talking cure” and which undoubtedly achieves a positive effect on her mind. She is able to transform her rage into action, and to metamorphose from the motionless hysterical woman to the proactive feminist activist.

Interestingly for a conservative and social purist such as Grand, Angelica's move from patriarchal repression of her desires to liberating action evolves through the practice of cross-gendering and cross-dressing. Through her performances, the heroine is able to experience the liberty that comes with breaking free from both the restrictive dress-codes and the gender/sex rules of femininity. Cross-dressing opens up a number of traditionally unnameable and inconceivable explorations of the male as well as of the female self. This section will concentrate on the “Heavenly Twins” Angelica and Diavolo, on Angelica's address of sexual inversion and, more extensively, on “The Tenor and The Boy” *Interlude*.

Much of the time Angelica spends cross-dressing, she spends in the company of a mysterious male character, with whom she engages in a complex masquerade. This strategic performance allows her to explore, and to expand on the limits of gender boundaries as well as her own sexual prejudice. She also takes a significant step towards self-achievement through the exploration of the multifarious dimension of both the self and the other.

Heilmann points out that “the most subversive ideas are expressed by [the twins]” much more than by Evadne, who “in her quiet way, [...] mimics normative expectations as much as the

²⁹⁸ Cixous and Clément, *The Newly Born Woman*, p. 5.

²⁹⁹ Title of a film adaptation of Stevenson's romance, Hammer Studios, 1971.

³⁰⁰ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 68.

³⁰¹ *The Heavenly Twins*, p. 479.

twins explode them.”³⁰² Their very names, Angelica and Diavolo, are an indicator of the playful inversion they enjoy during their childhood games. Their names are ironically juxtaposed to their characters. Angelica, the supposedly angel-like creature, is in fact a tall and dark-haired girl who is definitely the most wicked, brilliant and active element of the couple. Diavolo, breaks the expectations set by his name of being a devil-like character by appearing to be shorter and blond haired, a passive and sensitive natured boy.

Their inseparability, their opposing names and disruptive attitudes evoke the image of the “polar twins” Stevenson described as “struggling” “in the agonised womb of consciousness.”³⁰³ Their inversion also relies on *fin de siècle* theories of the left and right brain lobe, i.e. the male and female sidedness of the brain.³⁰⁴ These references emerge from their playful claims that “Diavolo and [she] find that [they] were mixed somehow wrong, and [that she] got his mind and he got [hers].”³⁰⁵ The twins' ambitions also reflect an inversion of traditional gender roles: Angelica would like to become a public speaker, while her brother is happy to be home-educated, unable to attend a public school due to a leg injury. Lyn Pykett claims that “almost to the end Angelica remains a spirited female devil, while Diavolo resists full masculinisation, and remains a sensitive, spiritual, quasi-angelic creature – a sort of asocial (...) New Man.”³⁰⁶

Together they engage in scathing attacks against both the Anglican and Roman Catholic religions as masculinist, hypocritically absorbed in economic concerns and regarding its respective devotees as either “converts” or “perverts.”³⁰⁷ They also promote a feminist re-reading of Biblical myths³⁰⁸ and disrupt a ghost hunt by playing a trick aimed at unmasking the believer's credulity.³⁰⁹ Through playful masquerades and witty reasoning, the young couple of twins embark on a daring challenge of the patriarchal myths of masculinist culture. They also push the limits of gender boundaries to its extreme by revealing its merely performative nature and showing the injustice of the double standards in education, job opportunities and marriage.

VI Angelica's Dream and the Ghost Hunt

A number of the ways the twins engaged in the disruption of cultural prejudices have already

³⁰² Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 59 and 62.

³⁰³ Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 43.

³⁰⁴ Cfr. Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 114.

³⁰⁵ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 124.

³⁰⁶ Pykett, *The 'Improper' Feminine*, p. 157.

³⁰⁷ *The Heavenly Twins*, p. 153.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 261.

³⁰⁹ *Ibidem*, pp. 309-15.

been attentively analysed by other critics,³¹⁰ therefore we will concentrate only on a few disruptive moments particularly useful in terms of our analysis; in particular the twins' ghost hunt and, most significantly, Angelica's dream.

The first episode of the ghost hunt is a theatrical trick, organized by the twins aimed at debunking their relatives' beliefs in spiritualism. It focuses on their grandfather, the Duke of Morningquest, and his daughter Fulda's candid and obsessive certainty that a child's spirit has been entrapped into one of their chapel's panels. The entire family is gathered by Father Richard for a ceremonial exorcism involving the removal of the panel, under whose base a small corpse eventually appears, to the infinite consternation of the family. But at closer inspection, it turns out to be Angelica's old wax doll, that Diavolo strategically placed there to illustrate how some people are able to make a fool of themselves.³¹¹ However, as well as merely ridiculing the credulity of some people, Grand adds an unexpected curious detail to this episode. As, after the revelation of the trick, everybody is about to retire to their room in evident embarrassment, the writer introduces a shade of genuine supernatural into the rationalist account:

There was a bang, a scuffle, and then a dull thud; but the first to follow was only in time to see eight finger-tips clinging for a moment outside to the ledge of one of the narrow windows, which was open. (...) An then the congregation scattered hurriedly from the sacred precincts, leaving the candles burning on the altar, the doll lying on the pavement, the gaping niche and the fallen panel to bear witness to some of the incredible phases through which the human race passes on its way from incomprehensible nothing to the illimitable unknown.³¹²

As has been mentioned, later in her life Grand took an interest in her step-granddaughter's automatic writings, she participated in *séances*, and adhered to many ideas expressed by Madame Blavatsky and the Theosophical Society. More open views on spiritualism are mainly expressed in *The Beth Book*, but they were already present in Grand's early writings such as *Babs The Impossible*. It seems then that on the backdrop of a realist, Social Purist and didactic novel such as *The Heavenly Twins*, Grand left somewhere room for a parallel exploration of a more spiritual reality. It is significant that along with a mischievous trick to unmask bigoted ingenuity, a more genuine experience of the supernatural is allowed to enter the story. It is not only let in but it also concludes, in an unexpected way, a chapter aimed at dismissing the lowest forms of human beliefs. Hence Grand seems to suggest that there are many forms of supernatural beliefs: some are mere

³¹⁰ Cfr. Heilmann, *New Woman Strategies*, pp. 59-62; and Clare L. Taylor, *Women, Writing, and Fetishism, 1890-1950: Female Cross-Dressing*, Oxford, Clarendon Press, 2003, p. 29.

³¹¹ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 317.

³¹² *Ibidem*, p. 315.

credulity and deserve to be ridiculed, but others are an opening “to the illimitable unknown.” It is as though through the disruptive tricks of the twins, the writer herself was allowed to move a step further and to expand her view of a range of possibilities going beyond the Positivist basis of her account, entering into the terrain of the unconscious and the unknown.

This is an interesting example of how Grand's writing reveals itself to be fluidly multilayered: it's not as though the left hand of the writer replaced her right one resulting in “a sudden splutter of the hand” or interrupting the flux of her “composed” writings.³¹³ On the contrary Grand is allowing another side of her personality to enrich the narrative and to parallel the rationalist account with a wider vision of human beliefs. The writer herself is contemplating entering the world of the unknown; that this is an available and fulfilling path to take, is confirmed by Angelica's experiments on her possible alternative selves.

Angelica's ensuing dream is a fantasy of multiple self-deployments against the binding attitudes of patriarchal culture. As well as at the level of content, the narrative itself achieves a form of stylistic explosion: the account enters a digressive proto-Modernist form, that, as Clare L. Taylor has remarked,³¹⁴ prefigures the diversion of “The Tenor and The Boy” *Interlude*. While sleeping in Edith's house, after the discovery of Major Menteith's debauched past, Angelica has a dream³¹⁵ of changeable and fragmented nature which intrudes into a narration which had been mainly realistic up to that moment. She dreams of a shape-changing mysterious male figure that she desires in all its variability and complexity. The acknowledgment of her love parallels a sense of self-discovery as a multifarious identity on the background of a daring disruption of traditional patriarchal dogma. Not only has the heroine been transformed into a self-achieved version of herself, but her identity also constantly changes into other *personas*:

I am not Esther, most decidedly! But I am Judith. I am Jael. I am Vashti. I am Godiva. I am all the heroic women of all ages rolled into one, not for shedding of blood, but for the saving of suffering.³¹⁶

Angelica's fantasy of multiple personalities goes far beyond the bipolarity of Stevenson's novel, and the sense of egotistic fulfilment prevalent in the *Strange Case* is here replaced by a – vague, of course – endeavour aimed at alleviating people suffering under the oppressive laws of patriarchy. Contrary to Stevenson, Grand extends the infinite variability of her subject to the male too, by reserving for the fictitious male figure an even wider range of possible impersonations:

³¹³ Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 29.

³¹⁴ Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 27.

³¹⁵ Grand, *The Heavenly Twins*, pp. 293-6.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 296.

He was Samson, Abraham, Lot, Antony, Cesar, Pan, Achilles, Hercules, Jove; he was Lancelot and Arthur, Percival, Robespierre, Luther and several Popes. He was David the Psalmist, beloved of the man-god of the Hebrews. He was golden-haired Absalom, and St. Paul in his unregenerate days. But he never was Salomon.³¹⁷

As the above quote shows, Grand is far removed from the single-gender focus of Stevenson's plot, which is centred around the inescapable maleness of its story and on the consequent exclusion of women. Angelica's fantasies are not centred on a world in which the other sex is excluded: instead of portraying a female-only dream, she embarks on the construction of an ideal world in which the other sex is as important as she is. Her relationship with the Tenor confirms her endeavour of constructing a fulfilled persona of herself through the presence and the parallel enjoyment, as well as the actual embodiment, of the other. In the 1970s Cixous, while approaching the last section of "Sorties," will write words strikingly similar to Angelica's dream:

I was Kleist's Penthesilea, not without being Achilles, I was Antony for Cleopatra and she for him; I was also Juliet, because with Romeo I went beyond her father cult. I was Saint Teresa of Avila, that madwoman who knew a lot more than all the men.³¹⁸

In her dream, juxtaposed to the multifarious selves of Angelica and her mate, a couple of one-sided representatives of the Old Order are embodied in the figures of the Pope and the Archbishop of Canterbury and York. Their unanimous decision to relegate all women to the "Woman's Sphere" is opposed by Angelica who, slamming the door in their faces, intimates silence as she is very busy "revising the moral laws."³¹⁹ Her fantasy is suddenly interrupted by the delirious Edith's cries, which wake her in a confused state and which influence her in her decision to marry the calm Mr Kilroy. Nevertheless, Angelica puts the liberating potential of her dream into action only a few minutes later: running into Major Menteith in the library, she promptly smacks a heavy quarto Bible in his face, breaking the bridge of his nose.³²⁰

As Heilmann points out,³²¹ cross-dressing was tolerated during the twins' childhood, since it was considered a harmless form of entertainment, but as the siblings approach puberty it is increasingly regarded with suspicion. During Evadne's marriage their own mother describes it as "unnatural" and as a bad omen. Taylor claims that the scene during which Angelica plays a page,

³¹⁷ *Ibidem*, p. 294.

³¹⁸ Cixous and Clément, *The Newly Born Woman*, p. 99.

³¹⁹ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 294.

³²⁰ *Ibidem*, p. 301.

³²¹ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 64.

evokes some “coveted pleasures” in the both of the twins. The reader notices Angelica's enjoyment of acting a page as much as Diavolo's “homoerotic frisson” when being approached by a boy:³²²

So Angelica obtained the coveted pleasure of acting as a page to Evadne, and Diavolo escaped the trouble of having to hold up her train, and managed besides to have some fun with a small but amorous boy who was to have been Angelica's pair, and who, knowing nothing of the fraud which had been perpetrated, insisted on kissing the fair Diavolo, to that young gentleman's lasting delight.³²³

But soon after this scene the twins are separated, when Diavolo is forced to go to the military school at Sandhurst. There does not seem to be any other option left to Angelica than getting married. In addressing the marriage question, she operates another disruptive inversion of gender roles: Not only is she the one who proposes to a family friend twenty years her senior, but she also attaches to her proposal the condition that her future husband will let her do as she likes.³²⁴ This deal gives the bored heroine captured in the domestic routine, space and opportunity enough for self-expression and experimentation, which she carries on through the means of cross-dressing.

V.II “The Tenor and The Boy”

The story of Angelica up to this moment constitutes the narrative background for the “The Tenor and The Boy.” This section, along with the twin’s escapades, must have represented the refreshing, “allopathic pill”³²⁵ of a mostly didactic and lengthy novel; but at the same time, as Taylor points out, it represents the novel’s most “subversive core.”³²⁶ Written in a proto-Modernist style, it is directly connected to the themes raised in Angelica's dream of self-fulfilment. She will attain this sense of self-achievement experienced in her dream through embodying a particular instance of the heroine's possible selves, “the Boy.” This chapter of the novel, as well as representing an idyll for self-acknowledgement, it also explores the limits and the drawbacks of experimenting and challenging the normative structure. *The Tenor and the Boy* was written initially as a short story between 1879 and the early 1880s in Norwich. The first attempts to get the story published date back to 1890 but it was continuously refused. Finally it shaped the centre of *The Heavenly Twins'* narrative and was published as its *Interlude* in 1893.

Conceived only a few years after Grand's marriage, the character of Angelica shows striking

³²² Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 31.

³²³ *The Heavenly Twins*, p. 61.

³²⁴ *Ibidem*, p. 321.

³²⁵ Cfr. Stoddart, “Illustrated interview: Sarah Grand.”

³²⁶ Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 25.

resemblance to Babs of *Babs The Impossible* (1900 but written in the early 1870s), as she does to Beth of *The Beth Book* (1899). Angelica thus seems to represent both a step forward as well as a step backward in the evolution of Grand's female characters. The feature these three women share is that they are all the portrait of a wild child – an exuberant female who can't help challenge the limitations enclosing her gender and who keeps on pushing back the social norms that obstruct her development. Their creative energy is what makes these heroines extraordinary women. Angelica and Beth find an outlet in art and social activism: the former is a talented violinist who will later become a Social Purist campaigner; the latter a writer who will leave art for a life as a public speaker in support of the women's cause. From the point of view of their representation, Bab's description is concentrated on her childhood and adolescence; Angelica's life starts from childhood and is developed through to adulthood and then progresses throughout *The Beth Book*. Finally Beth's life is the most accomplished, as she is the main character in the most developed of Grand's feminist works and her self-expression spreads across the whole length of the novel from childhood to adulthood. Babs, like Angelica, is eager to experiment with the delights life has reserved for her though in a more extreme way compared to the two following heroines. She claims, recalling Lucy Westerna in Bram Stoker's *Dracula*, that she would be pleased to have many lovers or husbands. She moves against a background of mesmerism and spiritualism, where hypnotic cocktails and orgiastic consumption of food work as a warning against the kind of life she might succumb to. Beth, on the other hand, is married to a debauched man. Despite the devastating potential of her marriage, she engages on a path to freedom by breaking the ties of her conjugal union. She subsequently finds a room of her own in London, becoming a successful writer and finally dedicating herself to the women's cause. Angelica, like Beth, is an energetic, wild woman. Sadly her self-accomplishment is thwarted by marriage which over time reduces her to a state of depression and pain.

Just as in the case of Babs and Beth, marriage seems to be the only chance left to the inexperienced Angelica: when Diavolo is sent to Sandhurst, she feels she must marry. The man she chooses to propose to is an older man who is often in London for business. Originating in a series of subversive childhood games with her twin brother, Angelica embraces cross-dressing as a means of escape from the boring routine and the loneliness. At night, dressed as her brother and wearing a short blond hair wig, she reaches town by rowing her boat. Her escapades include secret encounters with a mysterious and melancholic stranger, the cathedral Tenor. Angelica plays a witty double game: she pretends to be her brother Diavolo while at the same time she constructs the figure of Angelica as an ethereal, idealized femininity. She projects these artificial features of femininity onto herself as the “Lady” the Tenor meets in the Cathedral on Sundays, whom he adores like an idol.

When the Tenor invites the Boy to his house, the couple engages in nightly encounters during which they enjoy abundant food. They juxtapose the Boy's violin play with the Tenor's voice as well as discussing the Boy's "shocking ideas."³²⁷ "But exaltation cannot last beyond a certain time at that height," says Grand, "and then comes the inevitable reaction."³²⁸ Their idyll is suddenly interrupted by a boat accident which reveals the Boy's sex causing great consternation to the Tenor, who sees his idol "shattered"³²⁹ and his friend disappear. Both of them are severely punished for their escapades: Angelica pays with her freedom for her daring experiments, subsequently becoming a devoted wife to her husband; the revelation of the Tenor's ambiguous desire is followed by double pneumonia which leads to his death.

V.III A Narrative of Desire

In the *Interlude* "the narrative (...) enters a world in which desire (...) is the modus operandi,"³³⁰ and Grand's exploration of female sexuality is a driving force for both Angelica and her friend. Throughout the idyllic setting, the desiring gaze is the Tenor's looking at the Boy close by, as well as at the far-away Angelica, both of them incorporating a strong erotic charge. The Boy is described through the Tenor's eyes, but this time the male gaze does not have the same debilitating consequences as the patient/wife body scrutinised by the doctor/husband. Here the admiration of the slender female body dressed up as a boy is not a doctor's intrusive observation of a silenced body. The Pre-Raphaelite image of a corpse-like woman is replaced by a living, speaking, energetic being which Angelica embodies. In "The Tenor and The Boy," visual enjoyment is paralleled with enjoyment of taste, intellectual pleasure, auditory and sensual joy achieved through musical performance – all of them attained at an equal level by the two friends.

While the Tenor says to himself "what a graceful creature the [Boy] was,"³³¹ the latter feels free to tell his mate that his "regular Rossitti[sic]-Burne-Jones-Dante's-Dream-and-Blessed-Damosel kind of mouth, with full firm lips"³³² appeals to him. The Tenor and "this terrible hungry boy"³³³ enjoy frugal nightly meals where they both overindulge in "eggs and potatoes"³³⁴ or "bacon

³²⁷ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 409.

³²⁸ *Ibidem*, p. 441.

³²⁹ *Ibidem*, p. 447.

³³⁰ Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 31.

³³¹ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 436.

³³² *Ibidem*, p. 412.

³³³ *Ibidem*, p. 399.

³³⁴ *Ibidem*, p. 393.

and eggs.”³³⁵ They discuss the Tenor's love for Angelica,³³⁶ the Boy's effeminacy,³³⁷ his “occasionally shocking” ideas,³³⁸ the nature of love, sex³³⁹ and the intellectual genius,³⁴⁰ as well as their inclination to do good in life.³⁴¹ When they are not talking or enjoying deep moments of silence, the Boy is either making the Tenor “quiver” by playing his violin,³⁴² or the latter lifts “up his voice, that wonderful voice that had no equal then upon earth.”³⁴³

As Pykett claims, “the hallucinatory writing of the Interlude conjures up a dream-world where gender boundaries dissolve and reform in disconcerting ways.”³⁴⁴ Angelica has been introduced to this sensuous world of enjoyment through the most extreme forms of performance and cross-dressing: the impersonation of another possible self, neither entirely feminine nor masculine, allows her to walk freely into an unknown world in which the senses can be satisfied at the same time as her voice and her art are liberated. The Tenor, the other, plays a similar role, achieving the same level of excitement and enjoyment. He is enticed to look at Angelica's cross-dressed, appealing and confusing, body as well as her idealized figure in the Cathedral, furnishing a visual *jouissance* necessary for the parallel pleasure of his boy-mate. Additionally, the spectacle of the ambiguous female cross-dressed body with all its complex erotic responses, allows the Tenor to access an undiscovered area of his own mind. The strange relationship he engages in with the Boy introduces the Tenor to a series of unknown and unnameable pleasures which would have been unachievable if he hadn't faced the intriguing body of Angelica as a boy. Angelica's dual personality permits her friend to enter without prejudice into the forbidden territories of homoerotic attraction, and to explore a dimension of his personality that would have remained unapproachable to him otherwise.

V.IV The Tenor's Desiring Gaze

The Tenor finds delight in observing the Boy as a “delicate (...) dainty”³⁴⁵ and “effeminate”³⁴⁶ being, considering him “a creature apart (...) that fired a train of deep emotions”³⁴⁷

³³⁵ *Ibidem*, p. 399.

³³⁶ *Ibidem*, p. 381.

³³⁷ *Ibidem*, p. 402.

³³⁸ *Ibidem*, p. 409.

³³⁹ *Ibidem*, p. 423.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 403.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 404.

³⁴² *Ibidem*, p. 403.

³⁴³ *Ibidem*, p. 440.

³⁴⁴ Pykett, *The 'Improper' Feminine*, p. 159.

³⁴⁵ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 400.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 402.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 405.

nevertheless. It is a genuine pleasure for the Tenor to share his meals with “this terribly hungry boy,”³⁴⁸ gifted with “superabundant vitality,”³⁴⁹ inexplicable “moods”³⁵⁰ and a definitely “womanish curiosity.”³⁵¹ He is surprised that such a graceful being is also “a wild creature, and (...) agile,”³⁵² definitely “the most sensuous little brute [he] know[s].”³⁵³ Pykett remarks that “the whole episode is charged with the frisson of ambiguous sexuality: the Tenor is clearly attracted to the Boy, but it is unclear whether it is a homoerotic attraction, or an attraction to Angelica's essential femininity.”³⁵⁴ Indeed the Tenor's attitude towards the cross-dressed Angelica ranges from the delighted appreciation of her mixture of feminine and masculine elements to more daring homoerotic responses. The man perceives their shared experiences as times of “unspeakable joy,”³⁵⁵ and feels his heart “warmed more and more to this curious Boy.”³⁵⁶ “He found refreshment – a something of that something which he knew he needed but could not name.”³⁵⁷ That “something” reminds of the “love that dares not speak its name” celebrated by decadents such as John Addington Symonds and Oscar Wilde. Taylor focuses on one scene in particular to illustrate clearly the Tenor's homoerotic reaction towards the disguised Angelica. In this scene the Tenor's gaze concentrates on the Boy's manly figure in flannel clothes. While he had been struck previously by the friend's effeminacy, he now delights in the Boy's manly features:

His slender figure showed to advantage in light flannels. They made him look broader and more manly while leaving room for the free play of limb and muscle. He had knotted a crimson silk scarf around his neck, sailor fashion, and twisted in a voluminous cummerbund of the same round his waist, carelessly, so that one heavily fringed end of it came loose, and now hung down to his knee, swaying with his body as he moved.³⁵⁸

“This sensual portrait,” Taylor points out, “acknowledg[ing] what the Tenor perceives to be the male body as erotic spectacle, is invested with a scopophilic energy and intensity,” and constitutes “a testimony to the complex desires which female cross-gendering provokes.”³⁵⁹ The critic hints in particular at the “sailor fashion,” appreciated its significance in the rising homoerotic culture, and, linked to the downward movement of the Tenor's gaze, reflecting a homosexual reference. Martha

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 399.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 409.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 410.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 408.

³⁵² *Ibidem*, p. 437.

³⁵³ *Ibidem*, p. 423.

³⁵⁴ Pykett, *The 'Improper' Feminine*, pp. 159-60.

³⁵⁵ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 405.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 382.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 436.

³⁵⁹ Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 32.

Vicinus links this “somewhat theatrical”³⁶⁰ appearance of the Boy to the emerging figure of the male impersonator in English theatre, whose rise at a time when the New Woman and the decadent were at their peak represented “both an eloquent and luxurious sexual undecidability *and* a threatening homosexual potential.”³⁶¹ This argument is reflected in Angelica’s later claim that there is nothing closer to cross-dressing than writing and acting.³⁶² In fact, the male impersonator on the stage allows for the same intense reaction to cross-gendering in the actor and the spectator that we have witnessed between the cross-dressed Angelica and her friend.

V.V Angelica as a Desiring Subject

If such a charge of sensual potential is released in the Tenor as a consequence of cross-dressing, the cross-dresser Angelica, too, experiences enhanced desire when sharing time with her friend. Taylor claims that “it is only (...) after cross-dressing that Angelica feels the return of desire,”³⁶³ a desire that earlier had only been experienced in her dream. Her vision started with the changeable “semblance of a man”³⁶⁴ who attracted the heroine’s intense desire. Not only is the act of cross-dressing “presented as erotically fulfilling”³⁶⁵ for Angelica, but it also allows her to approach her own feelings from another point of view. In fact, while discussing the nature of love and sex with the Tenor, she reveals more than she initially wanted:

“And yet you are the most sensuous little brute I know.”

“Sensuous, not sensual,” said the Boy. “I take my pleasures daintily, and this scene satisfies me heart and soul; (...) the calm human fellowship, the brotherly love undisturbed by a single violent emotion, which is the perfection of social intercourse to me. I say the scene is hallowed, and I’ll have no sex in my paradise.” The last words were uttered irritably, and he sat up as he spoke, thrust his hands into his pockets, and frowned at the silvery surface of the river. “Love!” he ejaculated. “Rot! It is not love they mean. But don’t let us desecrate a night like this with any idea that lowers us to the level of a beastly French novel reeking with sensuality.”³⁶⁶

Here “love” is on the one hand dismissed as “rot,” in association to French decadent novels and, on the other, opposed to calm brotherhood. However, this exclamation is uttered with irritability by a

³⁶⁰ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 346.

³⁶¹ Martha Vicinus, “Turn-of-the-Century Male Impersonation: Rewriting the Romance Plot,” in Andrew H. Miller and James Eli Adams (eds), *Sexualities in Victorian Britain*, Bloomington and Indianapolis, Ind., Indiana University Press, 1996, p. 187.

³⁶² Grand, *The Heavenly Twins*, p. 456.

³⁶³ Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 31.

³⁶⁴ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 293.

³⁶⁵ Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 31.

³⁶⁶ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 423.

woman paradoxically already married to a “calm” man with whom she shares the camaraderie she is simultaneously praising. The fact is, that this dainty union has made her so bored that she turns to cross-dressing and nightly meetings with a stranger whom she “would have cared for (...) as a lover had [she] not been married.”³⁶⁷ This affirmation constitutes another of Grand's heroines' contradictory and multilayered characteristics: the deep complexity of their beings moves them to make declarations that only part of their personality would indeed agree with. Her heroines' remarks often have to be approached with care. Their multiple and contradictory *personas* merge in their speech, resulting in a confusing effect for both the reader and the characters they address. “Amen, with all my heart,”³⁶⁸ is in fact the neutral and almost speechless conclusion of the disoriented, but delighted Tenor when faced with his friend's inconsistency.

Another extract analysed by Taylor may be considered as additional evidence for the heroine's sexual engagement in cross-dressing. After the boat accident, the disconcerted Tenor asks Angelica about the reasons for her action. At first she justifies her ventures with her desire to enjoy “the benefit of free intercourse with [his] masculine mind undiluted with [his] masculine prejudices and proclivities about [her] sex.”³⁶⁹ However, she also refers to her own sense of “excitement,”³⁷⁰ and further points out that:

There was no latitude for my individuality, (...) and ability is like steam – a great power when properly applied, a great danger otherwise (...) This is the explosion (...) I had the feeling, never actually formulated in words, but quite easy to interpret now, that if I broke down conventional obstacles – broke the hampering laws of society, I should have a chance –³⁷¹

According to Taylor, Angelica's cross-dressing “is the explosion, rendered here as an orgasmic convulsion after the first break of the sentence.” “It is a desire,” like the Tenor's, “that can barely be spoken (...) but can be interpreted after the event.”³⁷² Paradoxically, this “explosion” again seems to crash with the previous claims about Angelica's sexless paradise of dainty unions.

What is perceivable in Angelica's explosion is a sort of Hyde-like “devil” that, as in Stevenson's novel, having “been long caged” eventually “came out roaring.”³⁷³ However, even though Taylor's argument is pertinent, it is not merely a sexual explosion, but also the result of forced seclusion of the heroine personality's more active and creative side, which, after the boring

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 460.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 423.

³⁶⁹ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 458.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 449.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 450.

³⁷² Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 30.

³⁷³ *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 49.

routine as wife, can find no other outlet. In her article 'The Modern Girl', Grand talks about the subject of girls' thwarted desires, claiming that if a talented and exuberant girl has her wishes thwarted, "she will outgrow it in spite of herself". However, she "will become distorted in the effort, like cedar-trees dwarfed by Chinese gardeners to grow in flower pots" having "only too often an evil influence."³⁷⁴ Like the thwarted trees of Grand's article, Mr Hyde in the *Strange Case* is described as a "dwarf"³⁷⁵ who gave "an impression of deformity."³⁷⁶

The evil influence of Angelica's explosions will have tragic repercussions on both her friend's life and her own freedom. Moreover, she later on refers to herself as being a bad influence on her brother as well.³⁷⁷ But notwithstanding the consequences of Angelica's cross-dressing, the bourgeois moralist voice of Grand's article could not have been more distant from the level of pleasure that her "outgrown" girl has experienced through her venture into a fictional realm. In addition, Grand's exploration of cross-gendering exposes far more radical and progressive views than her disillusioned and challenging judgement on marriage as expressed through Edith and Evadne's madness. The employment of cross-dressing for the sake of discovering a new liberated self in fact links Angelica's "explosion" to Cixous' "explosive return" of the repressed women's voices as expressed by: "Now, I-woman am going to blow up the Law: a possible and inescapable explosion from now on."³⁷⁸ Angelica's performances seem to foreshadow the ways in which feminists will reclaim fetishism as a female practice.

V.VI Fetishism, Dross-Dressing and Feminism

In 1905, Freud claimed in *Three Essays on the Theory of Sexuality* that fetishism, the only perversion not comparable to neurosis, was a male-only feature, as the fetish, which replaces the sexual object, stands for a substitute of the maternal phallus which only the male child expects to see in the mother's body. Feminist critics including Louise Kaplan, Elizabeth Grosz, Lorraine Gamman, Merja Makinen, Sarah Kofman, Theresa de Lauretis, Emily Apter and Judith Halberstam,³⁷⁹ have reclaimed a distinctive female form of fetishism. They offer different

³⁷⁴ "The Modern Girl," *North American Review* 158, 1894, pp. 706-14, in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, pp. 36-44.

³⁷⁵ Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 30.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 12.

³⁷⁷ Cfr. Grand, *The Heavenly Twins*, pp. 383 and 415.

³⁷⁸ Cixous and Clément, *The Newly Born Woman*, p. 95.

³⁷⁹ Louise J. Kaplan, *Female Perversions: The Temptations of Madame Bovary*, London, Penguin, 1991; Elizabeth Grosz, "Lesbian Fetishism?," in Emily Apter and William Pietz (eds.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca, New York and London, Cornell University Press, 1993; Lorraine Gamman and Merja Makinen, *Female Fetishism: A New Look*, London, Lawrence and Wishart, 1994; Sarah Kofman, "Ça cloche," in Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy (eds.), *Les Fins de l'homme: à partir du travail de Jaques Derrida*, Paris, Galilée, 1981; Theresa de Lauretis, "Habit Changes," *Differences: A journal of Feminist Cultural Studies*, 6, 2 and 3, Summer/Autumn 1994;

explanations for the phenomenon, challenging the more acknowledged male experience which aims at sustaining the ego and maximising pleasure by excluding women. By claiming that fetishism is a female as well as a male practice, they “point to a serious challenge (...) of sexological and psychoanalytical theory, (...) which writes them out of the parameters of the classic Freudian account.”³⁸⁰

The most influential interpretations are probably Gamman and Makinen as well as De Lauretis’ and Apter’s. Gamman and Makinen refer to a pre-Oedipal relationship with the mother under a Kleinian perspective. Here fetishism is a disavowal of individuation (separation) from the maternal figure, which propels female fetishism into a pre-symbolic space. De Lauretis’ theory of “perverse desire” encourages thinking of female castration as a lack that is not conceived in terms of a masculinity complex, rather than a loss of being or in being, where the “lost object” stands for the subject’s own lost body. It can only be recovered in fantasy through cross-dressing, or in the actual sexual practice, with another woman. Finally, Emily Apter, by associating fetishism and narcissism, locates the former into an erotic economy of loss where the object of disavowal is the part of the female self that was once valued but now is lost.

Taylor reads Angelica’s cross-dressing practice “as a sexual performance which enhances the desirability of the body/self for both the subject and the object of her desire.”³⁸¹ Taylor refers to a “vision of female fetishistic cross-gendering” as it is envisaged in Theresa de Lauretis’s theory of “perverse desire” in particular. Connecting the Boy’s cross-dressing with de Lauretis’s conceptualization of fetishism, highlights “the impact of the Tenor’s gaze” and its contribution “to Angelica’s own sense of self-worth.”³⁸² After the sudden revelation of her true identity, she tells him: “it was delightful to look at myself – an ideal self – from afar off with your own eyes; it made me feel as if I could be all you thought me; it made me wish to be so.”³⁸³

As well as providing what Taylor defined as an “access to the (sexual feminine) ideal self,”³⁸⁴ cross-dressing seems to provide additional privileged access to areas of the human mind that are not strictly sexual. The Boy soon notices the powerful moral influence his cross-dressing exercises on both of them. The very first action by the Tenor is the rescue of a prostitute through the power of his own voice³⁸⁵ enhancing the Boy’s growing “wish to do something for somebody.”³⁸⁶

Emily Apter, *Feminizing the Fetish*, 1991; Judith Halberstam, *Female Masculinity*, Durham, NC and London, Duke University Press, 1998.

³⁸⁰ Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 9.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 1.

³⁸² *Ibidem*, p. 35.

³⁸³ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 457.

³⁸⁴ Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 35.

³⁸⁵ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 378.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 404.

After the unmasking, Angelica claims that she has been unexpectedly raised by the Tenor. She initially approached him with prejudice and expected to meet a mere brute, but the Tenor, on the contrary, being “so far above [her],” had succeeded in making her a better person.³⁸⁷ This mirrors her friend’s wish for her when he forgives her. His very last words to the heroine are: “you will do something good in the world – you will be a good woman yet, I know – I know you will.”³⁸⁸

Cross-dressing and its related performance waken not only Angelica's desire, but also her self-conscious and mature self. This new facet of the heroine’s personality projects her towards a future of active engagement with the world's improvement, instead of merely focusing on a momentary *jouissance* of the senses. It is not only the desiring Angelica that awakes from her performances, but also a stronger, pro-active and aware self who is decided to apply her talents on a wider scale. As we can see, Sister Hyde is much more complex than Mr Hyde.

V.VII Readings of Fetishism and Sexuality in *The Heavenly Twins*

Feminist interpretations of female fetishism have been applied to the “The Tenor and The Boy” section of *The Heavenly Twins*. They usually focus on the homoerotic sense of the *Interlude*, reading Grand's fetishism as a covert expression of her own lesbian feelings. Carroll Smith-Rosenberg suggests that, through the Tenor's gaze, Grand is wooing Angelica disguised as the Boy “as a means of speaking her own homosexual desire.”³⁸⁹ According to Taylor, evidence for Grand's homosexuality can be found in Gladys Singers-Bigger's diaries, where the writer “was dabbling in a form of Sapphism in the power games she played with Gladys.”³⁹⁰ Martha Vicinus points out that the idyll suggests both “man-boy-love”³⁹¹ and a “Sapphic romance.”³⁹² The characters proliferate in a space outside the law, their floating desires hinting towards lesbianism. “At a time when a modern lesbian culture was just beginning to define itself publicly, the well-established contemporary male culture could have been a source of inspiration, however indirectly.”³⁹³

The interpretation that Grand's exploration of cross-dressing in her novel is a means of expressing her own homosexual desire is based on de Lauretis' theory of transvestism as “perverse desire.” In this theory, fetishism disavows a sense of castration which focuses to a lost object. This loss is usually related to the subject's own body, and it can only be recuperated through cross-

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 457.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 462.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 206.

³⁹⁰ Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 34.

³⁹¹ Vicinus, “Turn-of-the-Century Male Impersonation,” p. 187.

³⁹² *Ibidem*, pp. 206-7.

³⁹³ *Ibidem*.

dressing as well as through the sexual act with another woman. What Angelica refers to as her lost object however, is not so much her own body, rather than her brother's company. She seems to be suffering from the pain related to a sudden separation from her twin Diavolo. Her cross-dressing seems to be an attempt to disavow his absence rather than expressing the intimate loss of her own body. Instead of a woman's body, what Angelica seems to be longing for, is the lost unity between their two gender-opposed bodies and minds. These features seem to highlight a more likely connection with Gamman and Makinen's theories, elaborated through Melanie Klein's perspective, where the employment of fetishism is aimed at the reconstruction of a lost sense of unity.

Curiously, when the heroine talks about her performative practice in terms of a lost brotherly union, the similarities between Grand's text and Stevenson's novel become particularly striking. While Angelica is trying to explain the reasons for her behaviour, she explains that she took on her brother's point of view, even his personality.

“Well, I told you nothing that was not absolutely true,” Angelica answered, “by Diavolo's point of view. I assumed his manner and habits when I put these things on, imitated him in everything, tried to think his thoughts, and looked at himself by his point of view; in fact my difficulty was to remember that I was not him. I used to forget sometimes and think I was. But I confess that I never was such a gentleman as Diavolo is under all circumstances. Poor dear Diavolo!” she added regretfully; “how he would have enjoyed those fried potatoes!”³⁹⁴

Her words remind the reader of Dr Jekyll, who claims that “[he] was in no sense a hypocrite,”³⁹⁵ on the contrary, he “was slowly losing hold of [his] original (...) self, and becoming slowly incorporated with [his] second.”³⁹⁶ In Angelica's case, her official identity is at risk of being overwhelmed by her second personality, too. If Jekyll is almost swallowed by what, according to many critics, is a feminine new identity,³⁹⁷ Angelica is engulfed in an evidently male one. After Angelica is found out, she explicitly associates her cross-dressing with her brother's abandonment:

I only arrived at this by slow degrees, and I never should have come so far at all if Diavolo had stuck to me; but he got into a state of don't-care-and-can't-be-bothered, and separated his work from mine by going to Sandhurst. Then I found myself alone and, (...) I had none near me in the sense in which Diavolo has always been near (...).³⁹⁸

³⁹⁴ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 452.

³⁹⁵ Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 42.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 48.

³⁹⁷ Cfr. Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 114.

³⁹⁸ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 455.

Again parallels can be drawn with Jekyll, who claims to have “hesitated long before [he] put this theory to the test for practice.”³⁹⁹ At first, Angelica admits that her transformation was achieved in small steps. Her desire to find identification and reunion with her lost brother becomes even clearer further down the line when, torn between nervous fits and a sense of oppression, “thoughts of Diavolo came crowding” in and she asks herself “why had Diavolo ceased to be all in all to her?” Jekyll likewise plunges into acute depression at the disappearance of his mate: “he was out of spirits, he had grown very silent, he did not read; it seemed as if he had something on his mind.”⁴⁰⁰

It is Angelica's last episode of cross-dressing that casts a definitive light on the lost object of her fetishistic tendency. After the Tenor's death, the night before her repentance which marks her choice to become a good wife, for the last time Angelica puts on her brother's clothes and

found herself out in the open air. Then she threw up her arms and stretched every limb in her joy of perfect freedom from restraint; and then with strong bounds she cleared the grassy space, dashed down a rocky step, and found herself a substance amongst the shadows out of the murmuring woods.⁴⁰¹

After his transformation into Mr Hyde, Dr Jekyll “felt (...) lighter, happier in the body” he experienced “an unknown but not an innocent freedom of the soul” and “stretched out [his] hands, exulting in the freshness of the sensations.”⁴⁰² The similarity of both texts is striking, as is the sensation of freedom outlined in both quotations illustrated by a similar movement of the arms.

The heroine's desire to be “all in all” to her twin brother and the “perfect joy of freedom” resulting from a release of restraint creates a link with Kleinian theories of the infant phase of omnipotence. During this phase, the child feels at one with the mother and the world, and feels possessed with superabundant power and a heavenly sensation.⁴⁰³ The grassy space and the shadows of the murmuring woods act as a reminder of an intra-uterine dimension where the child, not yet an individual, coexists in complete harmony with the surrounding space. This maternal dimension, that also invokes Dr Jekyll's “womb of consciousness”⁴⁰⁴ strongly recalls Kristeva's “semiotic” order, as opposed to the “symbolic”. The pre-verbal semiotic world of infancy, dominated by energies and instincts in deep connection with the maternal body, is opposed to the child's emergence as an individual when entering into the symbolic world of language of the father.⁴⁰⁵

³⁹⁹ Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 43.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁰¹ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 530.

⁴⁰² Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 44.

⁴⁰³ Cfr. Melanie Klein, *The Psychoanalysis of Children*, New York: Norton, 1932.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁴⁰⁵ Cfr. Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, (1874) 1984 (original:

Yet Angelica's recuperation of the lost object and her disavowal of individuation are in this case not referred to a separation from her mother. Instead, they are related to the separation from her brother, which suddenly prevents her from enjoying their previous fulfilling omnipotent state and subsequently plunges her into profound boredom and acute depression. We could argue that Angelica's "heavenly" relationship with her brother had somehow replaced the instinctive connection to the maternal body. Regarding the relationship between Angelica and her mother, we are informed that "there was no real confidence between them."⁴⁰⁶ After her unmasking, the confused Angelica seeks refuge in her mother's house, but she soon leaves, misunderstood and "frustrated"⁴⁰⁷ after having fallen prey to "ungovernable fits of fury,"⁴⁰⁸ which are reminiscent of the maniacal-depressive phase of the child described in Klein's studies *The Psychoanalysis of Children*.

As Kristeva points out, it is sometimes possible to get back to the lost semiotic dimension: art and madness are ways to achieve a return to the heavenly uterine state. It seems that Angelica's creative and performative cross-dressing serves exactly that purpose, especially when bearing in mind her fragmented personality. Like the lonely, celibate Dr Jekyll, who finds his mate in the dark side of himself,⁴⁰⁹ Angelica reconstructs her lost mate by means of her own body.

V.VIII Sister Hyde: Distancing from Angelica

The heroine transforms herself into her lost object through the practice of cross-gendering. But if Angelica herself embodies the lost brother,⁴¹⁰ she requires a new subject as a mate to complete the missing comradeship interchanges, which once she enjoyed during the equal, intimate fellowship with Diavolo. The Tenor becomes a suitable companion for the disguised Angelica who has abandoned the role of herself, and engages in a convincing performance of Diavolo. The greater the enjoyment of her new relationship with the Tenor, the more Angelica tries to identify herself with her brother, increasing the distance from Angelica. This is why, when disguised as the Boy, she often indulges in putting Angelica down. "Well, you see," the Boy says to the Tenor during one of their first meetings, "she's so much more depraved [than me]."⁴¹¹ In another instance the Boy claims that his sister has been a bad influence on him, comparing her to a serpent: "she is very fascinating, I allow; but always, in her conversation, 'the serpent hisses where the sweet bird sings.'"⁴¹²

La Révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIXème siècle, Paris, Seuil, 1974).

⁴⁰⁶ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 488.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 491.

⁴⁰⁹ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 109.

⁴¹⁰ Or at least in appearance her brother, which, as we have seen, could stand as a substitute for her lost mother.

⁴¹¹ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 383.

⁴¹² *Ibidem*, p. 415.

Angelica's utter identification with her brother is carried on at the risk of abusing and also forgetting her official identity.

At the same time, she allows her other self to enter her relationship with the Tenor. Just like Jekyll, who “made [himself] a familiar object in [his] second character,”⁴¹³ the heroine introduces the topic of “Lady Angelica” in her conversations with the Tenor. This strategy however has serious implications. At the discovery of the Boy's true identity, the Tenor finds that not only was “his idol [...] shattered,”⁴¹⁴ but that he had also forever lost his friend – “If only the Boy had been left me!,”⁴¹⁵ he says to himself. Even though “he was somewhat surprised, but not disagreeably, to perceive how like the boy she was,”⁴¹⁶ it is hard for the Tenor “to drop either of the two individualities that had hitherto been so distinct and different, and to realize that one of them at least had never existed.”⁴¹⁷ Angelica “had been like a conundrum”⁴¹⁸ to the Tenor's mind: she was like a 'case' where every attribute of the ideal although distant femininity, womanhood and purity had been mysteriously conflated. In his mind the idealized woman is very different from the shocking vitality of the Boy. With Angelica's discovery, the Lady is revealed as an empty shell, instead of which there is a completely different kind of woman. The result is that the Tenor feels “he had been enhanced (...) by a creature that was half a monster.” In reality though, “the monster had not yet appeared, for that dark haired girl in the unwomanly clothes, was no monster after all, but an erring mortal like himself, a poor weak creature to be pitied and prayed for.”⁴¹⁹ The enigma of the eternal feminine is dispelled for the sake of a human being who is not ideal nor pure, but alive and energetic, whose fate either as a wax doll or as a self-fulfilled woman depending on her own choice. Only by shattering the idol of traditional femininity can the real woman be liberated: only by distancing, abusing and finally removing the patriarchal definitions of gender roles can Angelica get rid of the superimposition of herself as an angel and emerge as an individual subject. Significantly, the boat accident happens because of the heroine's fault. Finally the upset Angelica chooses to seek refuge in the compromise of marriage, but she will eventually become an activist in the course of Grand's subsequent novel, even though in that context she is not a central character anymore.

⁴¹³ Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 45.

⁴¹⁴ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 447.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 501.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 455.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 448.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 449.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 504.

V.IX The Tenor's Death and the Gay Gothic

The price the Tenor pays for his ambiguous relationship with the Boy is death. The idyll's conclusion is reminiscent of traditional male narratives. According to Pykett, “the episode (...) offers a strange (and, because of the disguise, displaced) version of a narrative more common in the novels of male writers in this period, in which a male character is destroyed by the experiments and whims of a New Woman (Hardy's *Jude* and perhaps *Giles Winterbourne* spring most readily to mind).”⁴²⁰ But even more intriguing is Showalter's point that death as punishment is the usual conclusion in the genre of the Gay Gothic,⁴²¹ as highlighted in her discussion about Jekyll/Hyde's demise.

Indeed, in her relationship with the Tenor, Angelica as the Boy explores the two main borderlines that homosexual literature used to cross. First, she goes beyond the boundary of gender, by portraying an intimate friendship between a boy and a man. Second, as a representative of the upper-class getting involved in an intimate relationship with a working-class member, she draws on the eroticization of the lower-class man also evident in the class distance that separates Jekyll and Hyde.⁴²²

There are further parallels that may be drawn with Stevenson's *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. For example, the Tenor's shock in realizing that the Boy was actually a girl, and that the Lady was the Boy, recalls the many episodes of “homosexual panic” noticeable in Stevenson's novel, which Showalter defines as “the discovery and resistance of the homosexual self.”⁴²³ The *Strange Case* can be read “as a fable of fin-de-siècle homosexual panic.”⁴²⁴ The reason why all the characters remain so deeply disturbed by the protagonist's transformation, lies in the fact that “all human beings (...) are commingled out of good or evil”⁴²⁵ as well as out of a masculine and a feminine selves. The only person who witnesses the inverted transformation of the murderous Hyde into the reasonable Jekyll, Dr Lanyon, is destined for death. The novel states that “a week afterwards Dr Lanyon took to his bed, and in something less than a fortnight he was dead.”⁴²⁶ The Tenor faces a similar fate after the “strange metamorphosis”⁴²⁷ of the hyper-energetic Boy into his allegedly angelic Lady. At the unconscious but unbearable realization that the germs of deviance lay in the heart of his very idol, as well as in himself, he takes to his bed and within a few days he dies

⁴²⁰ Pykett, *The 'Improper' Feminine*, p. 60.

⁴²¹ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 113.

⁴²² *Ibidem*, p. 111.

⁴²³ Showalter, *Sexual Anarchy*, p. 107.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 45.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁴²⁷ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 446.

of pneumonia.⁴²⁸

The twin's uncle and the great consternation that affects him at the sight of the cross-gendering can be compared to Jekyll's butler Poole, who experiences an intolerable feeling of disturbance when seeing his master wear "a mask upon his face"⁴²⁹ and hears him "weeping like a woman."⁴³⁰ One night Lord Dawne – the allegedly open-minded supporter of Ideala's New Order – bumps into the cross-dressed Angelica. After comprehending that underneath Diavolo's clothes stood the body of his niece, he cannot help exclaiming "How can you!"⁴³¹ Their celibate uncle, whose private sexual life is never referred to, makes an effort to listen to her explanations, "but almost in silence."⁴³² No one can look at a cross-dressed woman, just as no one can look at Hyde "without a visible misgiving of the flesh (...) because all human beings (...) are commingled"⁴³³ out of unexpected mixed feeling. Either looking at ambiguously dressed women or at men whose beastly and feminine parts are laid bare, would mean challenging the subject's own feelings and cultural prejudices, and getting access to an unexpected and often unbearable potential that lies in everybody's inner being.

If death is the only possible conclusion for the sin that dare not speak its name, then the ending of Grand's idyll undoubtedly interprets the Tenor's desire as homoerotic. Nevertheless it raises the question as to why the writer chooses to indulge in a kind of narrative that, however veiled, belongs to the movement of decadence which Social Purists despised so much. During Grand's time, women did not have their own literary language to talk about their own sexuality, hence they had no other choice than to borrow the other's language. The language of the Gay Gothic, the sexological discourse on inversion and medical literature on mental splitting are all employed in her work, although re-examined and re-created to such an extent that they are barely recognisable at first sight. Similar to the references to the language of Stevenson's *Strange Case*, the male narrative is so deeply absorbed in Grand's text (according to the Barthesian concept of *textum*⁴³⁴) that it often appears to be unnoticeable. Additionally, Grand's work goes far beyond its male models of homosexuality and sexual perversion. Angelica's cross-dressing is not a mere expression of the congenital "uranism" or "sexual inversion" suspected in women wearing sporting clothes or acting, as referred to by Krafft-Ebing in *Psychopathia Sexualis* (1886).⁴³⁵

Havelock Ellis' *Psychology of Sex*, moves a step further in the research on sexual

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 510

⁴²⁹ Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 30.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 32.

⁴³¹ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 531.

⁴³² *Ibidem*, p. 532.

⁴³³ Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 45.

⁴³⁴ Cfr. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

⁴³⁵ Cfr. Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*.

orientation, distinguishing between homosexuality and inversion, as its latent form, and focusing on the element of “uncertainty and doubt”⁴³⁶ in a third group of individuals. These individuals are defined as “bisexual” at first but their elusiveness leads Ellis to conclude that it was best “to attempt no classification at all.”⁴³⁷ As Taylor remarks, “virtually uncontaminated by the discourse on sexology (...) Grand's novel provides evidence that female writers were conceptualizing female sexual identity 'differently' before the cultural absorption of sexology and psychoanalysis was fully under way.”⁴³⁸

The turn of the century also witnesses the publication of the work of Edward Carpenter, a self-aware homosexual. In *Love's Coming Age* and later, in *The Intermediate Sex*, an almost metaphysical union is envisaged between characters that are neither masculine nor feminine.⁴³⁹ As Pykett remarks, the founder of the “Fellowship of the New Life” “saw fluidity as the solution” and “not the problem.”⁴⁴⁰ According to this visionary sexologist, the “Uranian” was “a higher type of humanity.” homosexuals had “the role of “reconcilers” or “connectors”⁴⁴¹ between men and women. He also prefigures “a possible future of bisexuality that would come into being in a transformed social world.”⁴⁴² Carpenter's definition of the “Uranian” person strikingly reminds the reader of Grand's Tenor:

at the bottom [of the Uranian] lies the artist-nature, with the artist's sensibility and perception. Such one is often a dreamer of brooding reserved habits, often a musician, or a man of culture (...) though sometimes a child of the people, without any culture, but almost always with a peculiar inborn refinement.⁴⁴³

V.X “A Bad Wife in a State of Repentance”⁴⁴⁴

After the Tenor's death, Angelica faces a very tough time. Her moods alternate between a sense of apathy and resignation. She is torn between an unbearable sense of disillusion – “I am tired

⁴³⁶ Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, vol.2 *Sexual Inversion*, New York, Random House, (1896), 1910, p. 88.

⁴³⁷ *Ibidem*, pp. 88-9. Marjorie Garber pays attention to the element of “uncertainty” of Ellis' marriage arrangement with Edith Lees Ellis, a woman that he came to believe was a “congenital sexual invert.” Ellis' wife's boyish habits and intimate relationships with other women were indeed not a secret to her husband who, if defined himself as “exclusively heterosexual,” of course “was not without curiousness and curiosity.” Cfr. Marjorie Garber, *Bisexuality & the Eroticism of Everyday Life*, New York, Routledge, 2000, pp. 244-5.

⁴³⁸ Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 28.

⁴³⁹ Edward Carpenter, *Love's Coming Age; The Intermediate Sex*.

⁴⁴⁰ Pykett, *Engendering Fictions*, p. 43.

⁴⁴¹ Carpenter, *Love's Coming Age*, p. 134 and 115.

⁴⁴² Pykett, *Engendering Fictions*, p. 43.

⁴⁴³ Carpenter, *The Intermediate Sex*, in Sally Ledger and Roger Luckhurst, *The Fin de Siècle: A Reader in Cultural History c. 1880-1900*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 306-7.

⁴⁴⁴ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 543

of action, I just want to drift”⁴⁴⁵ – and a heavenly inspiration to a “Higher Life,”⁴⁴⁶ which she would make use of to achieve something useful for the external world. One morning in which she is oversleeping, she has a visionary experience of her future:

Her days were steeped in idleness; her life was being wasted (...) surely it would be a creditable thing for her to take her violin, and make it what it was intended to be, a delight to thousands. Such genius as hers was never meant for the benefit of a little circle only, but for the world at large, and all she wanted was to fulfil the end and object of her being by going to work.⁴⁴⁷

But her enthusiasm is abruptly deflated by her husband’s dejected attitude when she asks him for permission to become a public musician. The dream-like vision closes with the melodramatic image of Angelica kneeling down beside him, claiming “I cannot do without you” and promising to “never play in public as long as [she] live[s].”⁴⁴⁸ This utterance bears an uncanny resemblance to Evadne’s promise to Colquhoun, whose disastrous consequences, merely anticipated at the end of Book III, will be revealed only ten pages later at the start of Book VI. Sadly, Evadne’s example does not manage to dissuade Angelica from turning her cross-dressing “explosion” into an awakening to traditional womanhood.

Again we can look to Stevenson’s *Strange Case* in anticipation of finding a parallel to Angelica’s future. Dr Jekyll repents after Hyde’s murder of the “beautiful (...) gentleman,”⁴⁴⁹ embracing anew “with humility (...) the restrictions of natural life,” and resolving “in [his] future conduct to redeem the past.”⁴⁵⁰ Similarly, after having provoked the boat accident and having shocked her refined and attractive friend to death while dressed up as Sister Hyde, Angelica determines to repress her murderous personality for the rest of her life. She takes a carriage, reaches her husband in London, and embraces traditional womanliness. Angelica’s life turns into what Pykett perceives as “a tableau of reconciliation in which traditional gender roles appear to be re-established.”⁴⁵¹

Taylor interprets this change of heart as the disavowal phase of fetishism: “Grand engages almost in a form of fetishist disavowal: representation of female cross-gendering is at once avowed and officially foreclosed in the main body of *The Heavenly Twins*.” Angelica’s decision to enter a traditional marriage relationship with her husband shows that the text “cannot finally endorse it.”⁴⁵²

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 525.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 537.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 541.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 15.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 50.

⁴⁵¹ Pykett, *The 'Improper' Feminine*, p. 160.

⁴⁵² Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 36.

On the other hand, Heilmann considers the whole cross-dressing episode with its disastrous consequences as an evidence of “the limits of mimicry and masquerade.”⁴⁵³ Even though Angelica shows an “active and continued resistance to gender-role expectations,” marriage eventually, “acts as a patriarchal corrective to female independence,”⁴⁵⁴ just as it did in Evadne's case. Heilmann combines the two figures of Evadne and Angelica in an effort to shed more light on the Grandian heroines as such. She perceives *The Heavenly Twins* as a warning against the lives of Ideala and Beth:⁴⁵⁵ those heroines, unlike Angelica and Evadne, not to say Edith, break the chains of their marriages and devote their entire lives to the New Order and feminism, mindless of any compromise with conjugal life.

But as Pykett points out about Angelica's sudden turn to womanhood, “this phase of the narrative is also marked by a melodramatic excess which verges on the parodic and comic.”⁴⁵⁶ This suggestion can help us to move a step further in our reading of Grand's frequent dissimulative strategies. The presence of a melodramatic, even parodic tone, may indeed work as a signal for the reader to approach the heroine's decision with a certain degree of detachment. The implicit reference to Evadne's self-destructive promise constructs Angelica's dream as a first sign for alarm. Presented against such a background, the reader cannot help but perceive the heroine's careless decision of being “a bad wife in a state of repentance”⁴⁵⁷ as a mistake. The same attentive reader would also wonder why Kilroy, who always opposed his wife's public exhibitions as a violinist, will eventually promote her as a public speaker in Parliament, where he is a member.⁴⁵⁸ Probably because inside the Parliament, he would be able to keep an eye on her much more than if she became an independent violinist.

Grand's subsequent novel will eventually show that Angelica's fate is not that of a failed rebel but that of a feminist campaigner for the women's cause. At the same time however, her decision to remain involved in a matrimonial life distances her from such characters as Beth, a figure of complete self-accomplished genius. What Grand seems to be suggesting with such a melodramatic return to familiar bonds, is the questionability, if not the absurdity of Angelica's compromise. For a long time marriage prevented her from achieving that “Something!” in her own life that she dreamt of since she was a girl,⁴⁵⁹ the attainment of “an object” the Tenor had talked of in this advice. In fact, her return to the conjugal union – if it does not ultimately impede her from

⁴⁵³ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 59.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁵⁵ Cfr. Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 46.

⁴⁵⁶ Pykett, *The 'Improper' Feminine*, p. 160.

⁴⁵⁷ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 543.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 567.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 318.

achieving her life goal and developing her desires – definitely postpones her achievements to the subsequent novel, though not anymore as a central character.

It thus seems that it is not cross-dressing which is the essential mistake in Angelica's life, but rather her choice to remain in married life. Cross-dressing is in effect a significant step forward in comparison to Evadne's counter-productive mimicry, and it represents an important means of self-exploration and self-fulfilment. Notwithstanding its effectiveness, Angelica finds it extremely difficult to express and communicate her views and transfer them into action. According to Taylor this is because cross-dressing "splits the subject's consciousness."⁴⁶⁰ These contradictory feelings become clear when Angelica attempts to explain to the Tenor the reasons for her behaviour: "I see all the contradictions that are involved in what I have said and am saying, but I mean it all."⁴⁶¹ And soon after, talking to her husband, she bursts out saying "I don't see why I should be severely consistent. (...) Let me be a mixture –."⁴⁶²

The heroine's desperate request is reminiscent of Grand's more controlled appeals to acknowledge the multiplicity of her selves in her interviews. But it also recalls the conclusion of *Dr Jekyll and Mr Hyde*, in which the doctor points out that he "was in no sense a hypocrite; both sides of [him] were in dead earnest."⁴⁶³ Jekyll "hazard[s] the guess that man will be ultimately known for a mere polity of multifarious, incongruous, and independent denizens,"⁴⁶⁴ as opposed to the real hypocritical basis of the bourgeois assumptions about sexual morality.⁴⁶⁵ Similarly, Angelica's attempt to explain her cross-dressing is not a justification, but a denunciation of moral prejudices rejecting humans as composite and complex beings. We can therefore extend to the heroine's escapades some of Stephen Heath's remarks about the "strangeness" of *Dr Jekyll and Mr Hyde*: "Nothing about the story is really strange other than it should be thought strange," it is in fact only considered to be so when it "works with the assumptions of (...) the given system of representation."⁴⁶⁶

Notwithstanding their common aim of going beyond the patriarchal boundaries of sexuality and morality, both Stevenson and Grand eventually prefer to isolate their explorations and to enclose them in the wider context of bourgeois society. Grand's choice of inserting challenging ideas into the independent container of her *Interlude*, which is absorbed into the main narrative of *The Heavenly Twins*, recalls Stevenson's strategy of enclosing his protagonist's deviations in the

⁴⁶⁰ Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 37.

⁴⁶¹ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 461.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 482.

⁴⁶³ Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 42.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ Cfr. Stephen Heath, "Psychopathia Sexualis: Stevenson's Strange Case," in Pykett, ed., *Reading Fin de Siècle Fictions*, pp. 64-79.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 74.

safe 'case' of perversion. "As long as it remained with pathology" claims Heath with regard to the *Strange Case*, "and kept normal sexual development out of its picture, a certain stability of identity can be assured, for all deviations". The return to married life in Grand's novel and the evolutionary conception in Stevenson's text give "the normality of the achieved civilisation a history that includes the integration and limitation of a whole number of component impulses that are themselves, therefore, perfectly normal."⁴⁶⁷ Heilmann points out that *The Heavenly Twins*, "the most highly acclaimed of Grand's books, (...) was also the most controversial and widely read." Its success, just as in the *Strange Case*, derived "from the fact that it reassured female and male readers, feminist and conventional readers alike, by providing a vehicle for the expression of female discontent but limiting the extent to which women could transform the patriarchal institutions of marriage, family and medicine."⁴⁶⁸

However *The Heavenly Twins* is more than just a compromise with the dominant culture, and the performative cross-gendering signs its regenerative element. Interestingly, Taylor claims that the same inexplicable "transvestism" that splits consciousness, can be "*transformed* into linguistic translation."⁴⁶⁹ As Angelica claims, cross-dressing is "not a bit more marvellous in real life than it would have been upon the stage" and "not a bit more marvellous than to create a character as an author does in a book."⁴⁷⁰ Her comment explicitly links performative cross-gendering with the artistic practices of acting and writing. The association between acting and writing and transvestism, not only suggests that a coveted and inexpressible desire such as Angelica's can be sublimated and translated into different forms of art and action, but also recalls Cixous's reading of woman's sexuality in *The Newly Born Woman*: possession, writing and acting blend together in the striking image of a "newly born woman" whose long silenced voice is finally released with all its liberating potential.⁴⁷¹

V.XI From the Gay Gothic to Modern (Bi)Sexuality

Grand's exploration of the multifariousness of female desire in *The Heavenly Twins* of course discusses the themes that contemporary sexology was analyzing and to an extent also precedes its next developments. However, the autonomy of her insight distances her work from male research. Dismissing the polarized distinctions between inversion and homosexuality, and fearless of any "uncertainty and doubt" that the self-discovery might reveal about the woman writer,

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 76.

⁴⁶⁸ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 79.

⁴⁶⁹ Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 37.

⁴⁷⁰ Grand, *The Heavenly Twins*, p. 456.

⁴⁷¹ Cixous and Clément, *The Newly Born Woman*, pp. 84-5.

Grand's experiments project her radical work even beyond the progressive speculations of Carpenter, foreshadowing the fascinating reading of woman's bisexuality only formulated by Cixous in the 1970s.

Bisexuality – that is to say the location within oneself of the presence of both sexes, existent in different ways according with the individual, the nonexclusion of difference or of a sex, (...) the multiplication of the effects of desire's inscription on every part of the body and the other body.⁴⁷²

Bisexuality means, to Cixous, “the springing up of selves one didn't know – our women, our monsters, our jackals, our Arabs, our aliases, our frights.”⁴⁷³ “In a certain way woman is bisexual,” claims the theorist, and “writing is woman” because “woman admits that there is an other:” “femininity and bisexuality go together in a combination that varies according to the individual and (...) privileging one component or an other.”⁴⁷⁴ Generally “it is harder for a man to let the other component come through him,”⁴⁷⁵ but the French feminist also argues that “there are some exceptions,” such as for example, Grand's portrait of the melancholy Tenor:

those uncertain, poetic persons who have not let themselves be reduced to dummies programmed by pitiless repression of the homosexual element. Men or women: Beings who are complex, mobile, open. Accepting the other sex as a component makes them much richer, more various, stronger – and very fragile. Thinkers, artists, those who create new values (...) those who change life cannot help but be stirred by anomalies – complementary or contradictory.⁴⁷⁶

Women's writing is, for Cixous, “‘The Repressed’ of their culture and their society” who “come back, (...) an explosive return, which is *absolutely* shattering, staggering, overturning, with a force never let loose before, on the scale of the most tremendous repression.”⁴⁷⁷ A feminine text “cannot not be more than subversive: if it writes itself it is in volcanic heaving of the old 'real' property crust. In ceaseless displacement.”⁴⁷⁸

As we have seen in Angelica's cross-dressing, writing is also for Grand a creative, exploding practice where the many selves of the heroine are intertwined and expressed in an enriching and productive dialogue. It is a process which not only explores the Kristevian dimension of the semiotic, but also performance as such. Writing and bisexuality are conceived as “the passageway,

⁴⁷² Cixous and Clément, *The Newly Born Woman*, pp. 84-5.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 84.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 85.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, pp. 83-4.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 95.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 97.

the entrance, the exit, the dwelling place of the other in me.”⁴⁷⁹ And of course, as much in Grand as in Cixous, bisexuality and multiple personality go hand in hand:

I was Kleist's Penthesileia, not without being Achilles, I was Antony for Cleopatra and she for him; I was also Juliet, because with Romeo I went beyond her father cult. I was Saint Teresa of Avila, that madwoman who knew a lot more than all the men.⁴⁸⁰

Interestingly, Grand's explorations of sexuality also anticipate the most recent formulations of sexuality theorists, who prefer to approach “the category 'sexuality' (or 'desire') rather than (...) a binary opposition between heterosexual and homosexual.”⁴⁸¹ John Stoltenberg claims that “insistence on having sexual orientation in sex is about defending the status quo, maintaining sex differences and the sexual hierarchy; whereas resistance to sexual orientation regimentation is much more about where we need to be going.”⁴⁸² Constance Penley argues that “the subject, at the level of the unconscious, is bisexual,” and it is this bisexuality that allows him or her “a great variety and range of identifications (...) even and above across gender boundaries.”⁴⁸³ Marjorie Garber focuses on the “bisexual mobility of fantasy,” the bisexuality of sexual imagination, to point out that “it is not 'identification' per se but rather 'desire' and 'fantasy' that structure erotic scenarios – and they do so in ways that, as psychoanalytic theorists have long known, permit the fantasiser to play a number of roles at once.”⁴⁸⁴

But these theories were formulated only in the last decades, while Grand's novel was published at the end of the nineteenth century: no wonder that the cultural establishment would have rather preferred to dismiss as pathology the progressive views of such a radical thinker.

VI Split Personalities, Fragmented Novels

The individual pieces of mostly fragmented personalities such as Evadne, Eith, Angelica and Grand herself are hard to cope with and it can be a challenge to integrate these into the main narrative and structure either of a novel or of a life. This is one of the reasons why many reviews have often dismissed *The Heavenly Twins* as disjointed and lacking a sustainable organization.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, pp. 85-6.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 99.

⁴⁸¹ Garber, *Bisexuality*, p. 30.

⁴⁸² John Stoldenberg, *Refusing to Be a Man: Essays on Sex and Justice*, Portland, Ore., Breitenbush Books, 1989, p. 106.

⁴⁸³ Constance Penley, “Feminism, Psychoanalysis, and the Study of Popular Culture,” in *Cultural Studies*, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paul Treichler, New York, Routledge, 1992, p. 489.

⁴⁸⁴ Garber, *Bisexuality*, p. 32.

According to Kristeva though, the experience of mental fragmentation often prevents writers from synthesizing the experience in organized and consistent narratives,⁴⁸⁵ as can be demonstrated through Rachilde's novels too. But this new, feminine, disjointed way to narrate is not merely a neurotic symptom.

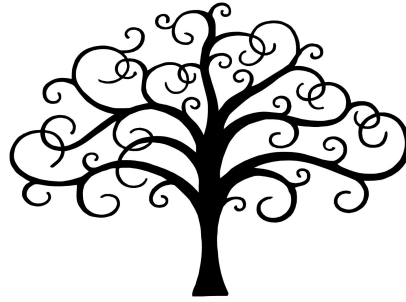
Pykett claims that the New Woman novel played an important part in the redefinition of fiction at the turn of the nineteenth century. Women writers' use of available forms, but wielded in new ways, represented an intermediate step towards Modernism and inaugurated a period of experimentation in the field of the novel. Works such as *The Heavenly Twins* “are so fragmented and episodic and employ such a wide variety of fictional modes (naturalism, documentary, romance, allegory, satire and melodrama) that they are more collections of short stories than novels.”⁴⁸⁶ And even more interestingly, the critic remarks, “the grand synthesizing vision of the traditional realist novel was, it seemed, not an appropriate – or indeed possible – medium for writers who were seeking to question and redefine women's place in the world.” On the contrary, the New Women writers “sometimes adopted a proto-modernist form, using a proliferation of voices and perspectives to challenge fixed views.”⁴⁸⁷

Far from the traditional Eliotian structure and plot, Grand produces a series of complex writings, with *The Heavenly Twins* emerging as definitely the most controversial and protean. Its fragmented structure, the multiplication of narrative voices and the proliferation of perspectives involves not only its variety of characters, but also the complexity of their multifaceted personalities reflecting in themselves the different shades of the writer's mind. As far as a pathological “Strange Case of Sarah Grand” has been claimed, we can definitely conclude that the writer's achievement cannot be easily dismissed as pathology. On the contrary, *The Heavenly Twins* in particular should be considered one of the first attempts of writing about the complexity of the human mind from a female although not exclusively feminist perspective, going beyond the representation of femininity alone. Additionally, through its representation of the changeable and indefinable fluidity of split consciousness, Grand's controversial novel anticipates in its structure and style the complex and fragmented narratives of Modernist fiction.

⁴⁸⁵ Julia Kristeva, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993, pp. 101-133.

⁴⁸⁶ Pykett, *The 'Improper' Feminine*, p. 194.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 195.



Capitolo IV

“The Priestess of Revolt”

La rivoluzione di Mona Caird tra mimesi del presente, derive scientifiche e teosofia

That Mrs Caird sympathises with the Nihilists goes without saying; she is the priestess of revolt, and sympathises with revolters everywhere.

Review of Reviews, 1893

It is the women of the race who are now presenting the remedial “ideas” which taste so bitter to their generation. Although much suffering is caused by the present attempt to do the old duties more perfectly than before, while adding to them a vast number of fresh responsibilities, yet the result, in the long run, promises the creation of a new balance of power, of many varieties of feminine character and aptitude, and, through the consequent influx of new activities, a social revolution, reaching in its results almost beyond the regions of prophecy.

Mona Caird, The Morality of Marriage, 1897

Intrinsically, Theosophy is the most serious Movement of this age; and one, moreover, which threatens the very life of most of the time-honored humbugs, prejudices, and social evils of the day – those evils which fatten and make happy the upper ten and their imitators and sycophants, the wealthy dozens of the middle classes, while they positively crush and starve out of existence the millions of the poor. Think of this, and you will easily understand the reason of such a relentless persecution by those who, more observant and clear-sighted, do see the true nature of Theosophy, and therefore dread it.

Madame Blavatsky, The Key to Theosophy, 1898

I La sacerdotessa dimenticata

Quando Sarah Grand si dedicava alla stesura dell'ultima sezione di *The Heavenly Twins*, traendo ispirazione dall'appena pubblicato “The Yellow Wallpaper” di Charlotte Perkins Gilman,¹ una scrittrice a loro contemporanea aveva già completato la stesura di un racconto dal titolo

¹ “The Yellow Wallpaper” apparve per la prima volta sul *New England Magazine*, New Series, vol.5, no 5, nel gennaio del 1882.

sorprendentemente simile a quello della femminista americana: “The Yellow Drawing-Room.”² Il testo di Mona Caird, nonostante sia stato dato alle stampe solo successivamente, non risente dell'influenza della Gilman, ma risulta piuttosto imbevuto della cultura del tempo che su entrambe le sponde dell'Atlantico stava caricando di significati il colore giallo nelle sue tonalità più sgargianti. Sfumatura di decadenza, di malattia mentale e di indomabile luce emanata dalla femminilità che prende coscienza di sé, questa tonalità ha rappresentato per la scrittrice che ci avviciniamo ad affrontare una serie di significati che, seppur si posizionano in un contesto simile a quello di Gilman, assumono una tale potenza e luminosità da allontanare immediatamente dalla mente del lettore quel senso di oppressione che invece contraddistingue tanto “The Yellow Wallpaper” quanto la sezione finale del romanzo di Grand. Se la protagonista del testo americano è ossessionata dalle figure che sembrano staccarsi dalla carta da parati della soffitta dove ella è costretta a trascorrere la propria convalescenza, Vanora, l'eroina del racconto britannico, è una giovane donna ritratta nel pieno della luce abbagliante della sua giovinezza e vitalità. Vitalità che emana in tutta la sua potenza all'interno della scena domestica in cui il racconto è ambientato: la giovane ha infatti decorato la sala più rappresentativa della casa della sua tinta prediletta, un giallo sgargiante che, oltre a manifestare la forte carica creativa della protagonista, semina imbarazzo e stupore tra familiari e amici. E' soprattutto il suo pretendente a rimanere sconcertato dall'imprevedibile aggressività di questo colore intenso che, parallelamente al senso di affermazione di una femminilità incontrollabile, esercita, su un soggetto di sesso maschile dalle vedute tradizionaliste, un tale senso di impotenza da rimanere impresso nella sua mente quasi come la scena di un trauma. Il racconto di Caird capovolge dunque, a tutto vantaggio della sua eroina, le connotazioni che il colore della decadenza stava assumendo, ancor prima che tali associazioni venissero codificate dalla letteratura femminista.

Chi è stata dunque Mona Caird? E' paradossale che l'autrice di un racconto in grado di ribaltare con tanta disinvoltura le tematiche che agli inizi degli anni Novanta del XIX secolo aleggiavano nell'aria senza ancora assumere forma scritta, sia stata quasi del tutto dimenticata dalla critica. Scrittrice di una decina di romanzi e di una considerevole quantità di saggi, membro di un numero significativo di associazioni per la difesa dei diritti delle donne, delle minoranze e della libertà di espressione, a trent'anni dalla sua morte, la figura di Mona Caird è stata completamente abbandonata, oscurata, rinnegata. Le sue lettere sono scomparse, e nessuno dei suoi ormai lontani parenti sembra conservare alcun ricordo distinto dell'esistenza di questa donna.

Eppure durante l'ultima decade del XIX secolo Mona Caird era stata battezzata “the priestess

² “The Yellow Drawing-Room” vide la sua prima pubblicazione nel 1891, nel volume di Mona Caird intitolato *A Romance of the Moors*, Leipzig, Heinemann & Balestrier Ltd, 1892.

of revolt”³ dalla *Review of Reviews* e “pioneer of humanity”⁴ dalla *Westminster Review*. E lo *Shafts* inneggiava a *The Daughters of Danaus* e a *The Morality of Marriage* come a “the best books of the century”.⁵ Una forma di riconoscimento, accanto alle critiche,⁶ pare dunque fosse un tempo pervenuta nei confronti di una figura che la stampa del tempo appellava come rivoluzionaria, ma quello che appare evidente oggi è una inquietante dimenticanza, una *damnatio memoriae*, che forse ha qualcosa a che vedere con il genere di relazioni che la scrittrice aveva intessuto con i suoi contemporanei e con i club letterari, che tanta importanza ebbero nel periodo più attivo della sua produzione. Il caso del Man and Women's Club di Karl Pearson può forse risultare parzialmente chiarificatore: nonostante le tematiche trattate sia nel campo della *fiction* che della saggistica dell'autrice fossero molto affini agli argomenti di discussione che popolavano gli incontri del club, a Caird non fu mai stata riconosciuta alcuna ufficiale iscrizione al gruppo. Nonostante le sue idee circolassero ampiamente all'interno della vita culturale della Londra di fine Ottocento, le associazioni culturali preferirono evitare di considerare Caird una vera e propria affiliata. Senza dubbio alla base di queste dinamiche si collocano le posizioni profondamente radicali che popolano i testi e gli interventi della scrittrice. A differenza della popolarissima e largamente apprezzata Sarah Grand, che amava addolcire la pillola dei suoi contenuti grazie a un linguaggio delicato e divertenti aneddoti in grado di addomesticare il pubblico a proprio piacimento, Mona Caird per tutta la sua vita portò avanti un'opposta modalità comunicativa: decisamente più coerente di Grand, Caird non era affatto una donna da palcoscenico. Non gradiva parlare in pubblico e, nonostante la sua attiva partecipazione alle molteplici battaglie che cavalcarono il passaggio tra i due secoli in cui ella visse, ella preferì sempre dedicarsi alla propria scrittura, alla ricerca e a viaggi in solitudine o con pochi amici. Le sue vedute al contempo ampie e radicali e il suo rifiuto di scendere a compromessi con la cultura dominante allontanarono dalla sua figura la possibilità di raggiungere un facile successo, e la relegarono al rango delle scrittrici che si muovono nei meandri della sotto-cultura, autrici oscure e dimenticate. Mona Caird fu quindi una scrittrice *underground*, e la sua luce, come il giallo brillante della stanza della sua Vanora, costituì una meteora costretta ad eclissarsi rapidamente sotto il peso della cultura patriarcale.

Mona Caird è stata riscoperta negli anni Settanta ed è stata presa in esame insieme ad altre New Women. Più specificamente è considerata una femminista radicale e la sua posizione è percepita in opposizione alle femministe del movimento Social Purity, di cui Grand costituì invece

³ “Mrs. Mona Caird in a New Character,” *Review of Reviews*, 7 (1893) p. 519.

⁴ Elis Ethemer, “Feminism,” *Westminster Review*, 149 (gennaio 1898) p. 61.

⁵ Review of *The Morality of Marriage and Other Essays*, *Shafts* (1898) p. 24.

⁶ W. T. Stead afferma che Caird “carries on her protest far beyond the bounds of moderation” nel suo “belittling of the divine privilege of maternity,” in W. T. Stead, “The Book of the Month: The Novel of the Modern Woman,” *Review of Reviews* 10, 1884, pp. 66-7.

uno dei maggiori esponenti. Showalter la esclude da *A Literature of Their Own*,⁷ ma la inserisce nel suo lavoro successivo *Sexual Anarchy*.⁸ L'antologia di Juliet Gardiner e Judith Walkowitz le dedicano solo pochi brevi accenni.⁹ Lucy Bland è relativamente più prolifica, ma M.M. Guellette si rivela la prima critica letteraria seriamente interessata a Caird e ricostruisce intorno alla sua persona una serie di informazioni biografiche fino ad allora sconosciute.¹⁰ Lyn Pykett dedica alcune pagine alla fiction di Caird sia in *The Improper Feminine* che in *Engendering Fictions*,¹¹ e Sally Ledger dedica a *The Daughters of Danaus* la sezione conclusiva di un capitolo dedicato al discorso inverso di Foucault.¹² Nel 1996 un articolo di Ann Heilmann, che poi troverà sviluppo e ampliamento in *New Woman Startegies*,¹³ attraverso un'analisi del pensiero di Caird sui temi del matrimonio e della maternità, posiziona la figura di questa scrittrice della prima ondata del femminismo in un contesto più ampio, leggendo nella sua poetica una serie di anticipazioni di quelle tendenze che negli anni Settanta contraddistingueranno la seconda ondata del movimento dell'emancipazione delle donne.

Negli ultimi anni la critica letteraria è tornata sulla figura di Caird e si è dedicata soprattutto all'analisi delle sue opere principali: Angelique Richardson e Abigail Mann hanno fatto luce rispettivamente sulla critica dell'eugenetica e sull'importanza che la scienza e l'evoluzionismo darwiniano hanno riscosso nell'opera di Caird.¹⁴ Casey A. Cothran si è soffermata sul ruolo della sofferenza corporale in quanto forma di visibile protesta nel romanzo principale della scrittrice; T. D. Olverson si è concentrata sulla riscrittura cairdiana dei miti ellenici; Wendy Parkins, sulla scia di Rita Felski, ha preso in considerazione il ruolo del movimento e degli spostamenti geografici all'interno del romanzo di Caird.¹⁵ Alcuni articoli pubblicati dagli anni Novanta a questa parte confermano un graduale risveglio dell'interesse nei confronti della scrittrice.¹⁶ Tra questi assume

⁷ Showalter, *A literature of Their Own*, 1978.

⁸ Showalter, *Sexual Anarchy*, 1990.

⁹ Juliet Gardiner (ed.), *The New Woman*, London, Collins, 1993, p. 147; Judith Walkowitz, *City of Dreadful Delight*, London, Virago, 1992, p. 167.

¹⁰ Lucy Bland, *Banishing the Beast: English Feminism and Sexual Morality 1885-1914*, Harmondsworth, Penguin, 1995; Margaret Morganroth Guellette, in Mona Caird, *The Daughters of Danaus*, The Feminist Press, New York, 1989, Afterword, pp. 493-534.

¹¹ Pykett, *The 'Improper' Feminine*; Pykett, *Engendering Fictions*.

¹² Ledger, *The New Woman*.

¹³ Ann Heilmann, "Mona Caird (1854-1932): Wild Woman, New Woman, and Early Radical Feminist Critic of Marriage and Motherhood," *Women's History Review*, Volume 5, No 1, 1996; Heilmann, *New Women Startegies*.

¹⁴ Angelique Richardson, "People Talk a Lot of Nonsense about Heredity: Mona Caird and Anti-Eugenic Feminism," in *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin de Siècle Feminisms*, Basingstoke, Palgrave, 2001, pp. 183-211; Abigail Mann, "Of 'Ologies and 'Isms: Mona Caird Rewriting Authority," in Melissa Purdue e Stanley Floyd (eds.), *New Woman Writers, Authority, and the Body*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 43-57.

¹⁵ Casey A. Cothran, "Mona Caird and the Spectacle of Suffering," in M. Purdue and S. Floyd (eds.), *New Woman Writers, Authority, and the Body*, pp. 62-86; T.D. Olverson, *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 144-74; Wendy Parkins, *Mobility and Modernity in Women's Novels, 1850s-1930s: Women Moving Dangerously*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 78-92.

¹⁶ Stephanie Forward, "Attitudes to Marriage and Prostitution I the Writings of Olive Schreiner, Mona Caird, Sarah Grand and George Egerton," *Women's History Review*, Vol.8, No.1, 1999; S. Forward, "A Study in Yellow: Mona Caird's The Yellow Drawing-Room," *Women's Writing*, Vol. 7, November 2, 2000; Tracey S. Rosenberg, "A

particolare rilevanza quello di Lisa Surridge, che ha analizzato con attenzione la rappresentazione del tempo nello stile di Caird e ne ha sottolineato la portata liberatoria e rivoluzionaria nell'ambito del nascente movimento femminista.¹⁷

Come sottolineano i più recenti interventi della critica, la potenza rivoluzionaria dell'opera di Caird è sfuggita alle studioshe degli anni Settanta del secolo scorso, le quali si sono limitate ad elencare la figura di questa scrittrice tra le rappresentati del femminismo della *fin de siècle*, senza cogliere i tratti distintivi del suo complesso lavoro. Tratti che invece hanno iniziato a vedere la luce in particolar modo a partire dall'opera di riabilitazione alla quale principalmente Ann Heilmann ha dato avvio alla fine degli anni Novanta. La causa di una tale negligenza potrebbe essere ricondotta alle radicali vedute della scrittrice che, a causa della loro portata innovativa, hanno profondamente allarmato i conservatori e comportato un graduale oscuramento della figura di Caird già a partire dalla sua stessa epoca, per poi, dopo la sua morte, abbandonarla definitivamente per anni.

Rispetto alle sue contemporanee, il personaggio di Caird si pone in netta opposizione rispetto alla serie di tendenze culturali che dominavano le ultime decadi dell'Ottocento, alle quali le stesse femministe e i socialisti erano soliti aderire con acritica dedizione e passione. Laddove Grand aveva intrapreso una forte denuncia nei confronti della medicina tradizionale, riallacciandosi alle campagne del movimento Social Purity e dell'eugenetica, Caird avvicina il discorso scientifico schierandosi apertamente contro l'ideale della purezza e della castità femminile e contro le ideologie eugenetiche. Sprezzante anche nei confronti delle teorie della degenerazione, Caird si riallaccia ai contenuti originari del contributo darwiniano ed applica le proprie istanze sull'emancipazione della donna al dominio dell'evoluzionismo, arrivando a concepire un contro-discorso femminista che al contempo costituisce anche una co-teoria dell'evoluzionismo darwiniano. Infine, dopo aver rivisitato la scienza, la scrittrice si muove al di là di essa, per innalzarsi nei territori più ampi e complessi della teosofia di Helena Petrovna Blavastky.

Come nel caso di Sarah Grand, anche la *fiction* di Caird mette in scena le molteplici identità delle sue eroine, ma a differenza della precedente che, ancora profondamente inglobata nelle dinamiche della cultura Vittoriana, tendeva a rimanere incastrata nella complessità di giochi di specchi emanati dalle multiple identità delle sue protagoniste, l'autrice di *The Daughters of Danaus* rivela invece una maggiore coerenza e consente ai suoi personaggi femminili di custodire intatta una parte consistente di sé. Laddove Grand preferiva rinnegare le proprie radicali vedute sul matrimonio per lasciarle poi emergere improvvisamente dalle pieghe dei suoi romanzi, suscitando

Challenge to Victorian Womanhood: Mona Caird and Gertrude Atherton, *Women's Writing*, Vol. 12, November 3, 2005; Cheryl A. Wilson, "Mona Caird's Dancing Daughters," *Nineteenth Century Gender Studies*, Issue 8.1, Spring 2012.

¹⁷ Lisa Surridge, "Narrative Time, History and Feminism in Mona Caird's *The Daughters of Danaus*," *Women's Writing*, Vol. 12, No. 1, November 1, 2005.

uno scalpore che immediatamente veniva riassorbito dalle incanalature tradizionali del *plot*, Caird non si è mai servita di mezze misure per comunicare al lettore le aspre vedute che ella nutriva a proposito della scena matrimoniale. Tanto i suoi saggi quanto le eroine dei suoi romanzi si dichiarano in aperto disaccordo con la situazione delle donne di fine Ottocento: per Caird “the present form of marriage (...) is a failure.”¹⁸ Se l'approccio intrapreso dalla scrittura di Grand sembra ancora profondamente intessuto nella cultura tardo vittoriana di Dr Jekyll e Mr Hyde, le modalità di cui si serve Caird già si rivelano di impostazione modernista: i suoi romanzi si muovono in un ampio fluire di possibili dimensioni e temporalità, dove le molteplici sfaccettature delle eroine si susseguono senza mai comportare un rinnegamento della loro più intima personalità. La storia, il tempo e la ricerca fanno da sfondo a una scrittura che, in maniera esplicita nella saggistica, e in maniera implicita nella fiction, si estende nella temporalità e ne dilata le sue dimensioni per allargarsi non solo a un tempo remoto che porta i segni di un passato che ancora in parte sopravvive nel presente, ma anche verso un futuro che, nella sua imprevedibilità, ci consente comunque non solo di sperare, ma di agire per il conseguimento di quelli che sono i fondamentali diritti della donna e dell'uomo.

Queste tematiche orientate al progresso dell'umanità intesa come un'entità unica e al riconoscimento dei diritti dei più deboli sono in parte il risultato della temperie culturale che si respirava nelle ultime decadi dell'Ottocento. Darwin aveva dato inizio agli studi sull'evoluzionismo e sull'ereditarietà, il quali, alla sua morte, erano stati ripresi prima da Spencer e poi da una serie di dissidenti, tra i quali in particolare Max Nordau, il quale negli ultimi decenni del secolo avevano capovolto gli insegnamenti darwiniani dando luogo alla teoria della degenerazione. Profondamente contraria alle deformazioni distopiche dell'evoluzionismo, Caird si rifà direttamente alla fonte originale del discorso sul progressivo miglioramento dell'uomo e arricchisce la freddezza del discorso scientifico del fuoco ai suoi tempi ancora ardente delle indagini teosofiche di Madame Blavatsky. Tanto nelle dilatazioni temporali in un remoto passato che ancora lascia il suo segno sul presente, tanto nelle concezioni cicliche del tempo, quanto nelle speranze nutrite nella possibilità di portare a termine i nostri ideali in un futuro che si dipana al di là del momento della nostra morte, echeggiano gli studi promulgati dalla Società Teosofica alla quale la stessa scrittrice fu anche per un periodo affiliata.

Mona Caird, questa scrittrice dimenticata, questa “sacerdotessa della rivolta” che molti non hanno avuto il coraggio di guardare in faccia e hanno preferito seppellire nelle pieghe del tempo, come la *Isis Unveiled* di Madame Blavatsky, ha ancora molto da svelare ai nostri contemporanei.

¹⁸ Mona Caird, *The Morality of Marriage and Other Essays on the State and Destiny of Women*, Cambridge, Cambridge University Press, (1897) 2010, p. 108.

II Mona Caird

E' possibile ricostruire i tratti salienti della biografia di Caird attraverso tre tipi di fonti: l'*Afterword* a *The Daughters of Danaus* di M.M. Guellette, le interviste realizzate da Ann Heilmann e Gillian Sandford nel 1993 a Creetown, il villaggio Scozzese dove la scrittrice trascorse molti anni della sua vita, e le memorie lasciateci da altri scrittori.

Guellette ci informa che Alice Mona Alison nacque il 24 maggio del 1854 sull'Isola di Wight e che a breve la sua famiglia si trasferì a Londra, nell'agiato quartiere di Kensington. La madre della scrittrice, Matilda Anna Jane Hector, proveniva da una famiglia benestante ed era originaria di Schleswig-Holstein (allora parte della Danimarca) e diede vita alla figlia all'età di diciannove anni. Il padre, John Alison, ventidue anni più anziano della moglie, era proprietario terriero, ingegnere e inventore.¹⁹ Purtroppo nessuna informazione riguardante l'infanzia della scrittrice è pervenuta fino a noi, e nulla sopravvive del suo rapporto con la madre.

All'età di ventitré anni Mona sposò il trentunenne James Alister Henryson-Caird, un proprietario terriero proveniente da una distinta famiglia scozzese. La sua tenuta, Cassencary, con il suo palazzo gotico risalente al XIV secolo, già sfruttato da Walter Scott,²⁰ costituirà lo sfondo di molti dei romanzi di Caird. Sembra che la scrittrice abbia nutrito sentimenti contrastanti nei confronti della vita campestre di Cassencary, poiché nella sua *fiction* l'atmosfera romantica è spesso sopraffatta da un incombente senso di oppressione e staticità.

A differenza del marito, che trascorreva la maggior parte del suo tempo nella loro tenuta in campagna, la scrittrice era solita passare solo un paio di mesi all'anno a Cassencary, trascorrendo molti mesi a Londra, dedicandosi a numerosi viaggi e conducendo una vita intellettualmente stimolante. Come nel racconto "The Yellow Drawing-Room," in cui l'eroina decora di giallo la sala principale della propria casa, Gertrude Atherton si sofferma sull'originalità del salotto londinese di Caird, interamente decorato con le tonalità del "primerose yellow – walls, furniture, carpet,"²¹ e in un'intervista si legge che il salotto della scrittrice era "as unlike the majority of London drawing-rooms as it is possible to imagine."²²

Tra gli amici e i conoscenti della scrittrice figurano i coniugi William ed Elizabeth Sharp, che la introdussero a Walter Pater, John Addington Symonds e al Dr Garnett. Caird era amica della poetessa femminista Mathilde Blind, conosceva Dinah Mulock Craik e Augusta Webster. Frequentò la scrittrice sudafricana Olive Schreiner, l'americana Gertrude Atherton e conobbe Sarah Grand.

¹⁹ Guellette, *Afterword*, p. 493-519.

²⁰ Walter Scott, *Guy Mannering*, Edinburgh, Adam & Charles Black, 1815.

²¹ Gertrude Atherton, *Adventures of a Novelist*, London, Jonathan Cape, 1932, p. 172.

²² Interview: Mrs. Mona Caird, *Women's Penny Paper*, 28 June 1890, pp. 421-22.

Elizabeth Sharp ricorda una serie di viaggi all'estero effettuati in compagnia di Caird, che tra il 1899 e l'inverno del 1890-91 aveva bisogno di trattamenti per la sua salute.²³ Michel Millgate fa un riferimento alla scrittrice nella sua biografia di Thomas Hardy, e ricorda come, durante una cena per la Incorporated Society of Authors del 1889, lo scrittore di *Jude the Obscure* fosse seduto accanto a lei.²⁴

Il rapporti tra Caird e Schreiner non furono immediatamente facili: Stephanie Forward ricostruisce brevemente la relazione che tra loro si intesse e ricorda come inizialmente la romanziera sudafricana considerasse Caird “as not at all sympathetic to her, and a little artificial (...) as a narrow one sided woman violently prejudiced against men.”²⁵ Ma nello stesso anno, attribuendo erroneamente a Caird un commento di Ema Brooke all'articolo di Pearson “The Woman Question,” Schreiner si espone in termini decisamente più positivi: “Was the writer of that paper Mona Caird? The ideas are just like what she has expressed to me in speaking. It gives one hope to hear such brave free words from a woman.”²⁶ Infine un riferimento a Caird risalente al 1886 denota un ulteriore avvicinamento tra le due artiste: “I quite agree with all she says. She is now in Lugano ordered there by the Doctor. I have written to ask her to come on here if she can for a few days, that I may love her a little.”²⁷

Quando, nel 1889, Caird conobbe Gertrude Atherton, il suo articolo “Marriage” aveva da poco seminato scandalo. Nonostante l'apprezzamento, come abbiamo visto, dell'originalità della sua “drawing-room,” l'impressione generale che la scrittrice americana riceve di Caird sembra alquanto negativa: ella le parve “rather too aware of her importance, and inclined to patronize Americans.”²⁸ La descrizione della Atherton prosegue sulla stessa linea sia per quanto riguarda la produzione della scrittrice, sia, soprattutto, come vedremo a breve, riguardo al suo rapporto con la maternità.²⁹

I rapporti con Sarah Grand, anch'ella iscritta, come Caird, al Pioneer Club, non furono mai rosei. Caird afferma, in *The Morality of Marriage*, che il romanzo di Grand *Ideala*, era stato citato contro di lei.³⁰ Non c'era in effetti scrittrice femminista più lontana dagli ideali di coerenza e di verità ai quali Caird era ispirata, di Sara Grand. Laddove l'autrice di *The Heavenly Twins* si proclamava a favore del bene nazionale anche a scapito dell'individuo, Caird si riallacciava a John Sturat Mill e alla sua lotta a sostegno delle individualità e delle varianti nella società. Quando Grand

²³ Gullette, *Afterword*, p. 521.

²⁴ Michael Millgate, *Thomas Hardy, A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 298.

²⁵ Lettera di Maria Sharp a Mr Parker, 30 settembre 1885. Pearson Collection, University College, London.

²⁶ Lettera di Olive Schreiner a Karl Pearson, 23 marzo 1886, Richard Rive (ed.), *Olive Schreiner Letters*, Volume I: 1871-1899, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 145.

²⁷ Lettera di Schreiner ad Edward Carpenter, 11 novembre 1888, *Carpenter Collection*, Sheffield City Archives, mss 359-27 e 28.

²⁸ Atherton, *Adventures of a Novelist*, p. 171.

²⁹ Cfr. T.S. Rosenberg, “A Challenge to Victorian Womanhood.”

³⁰ Caird, *The Morality of Marriage and Other Essays on the Status and Destiny of Women*, p. 117.

si dichiarava a favore dell'eugenetica, dello spiritualismo e di una foma estetica della teosofia, Caird rivelava quanto di patriarcale ancora fosse nascosto alla radice dei nuovi credo alternativi della *fin de siècle*. Dove Grand amava minimizzare, sedurre e stupire, Caird amava sconvolgere, capovolgere, esagerare. Non poteva certo delinearci una grande amicizia tra due anime così divergenti nella lotta per l'emancipazione della donna all'alba del femminismo.³¹

Mona Caird era una libera pensatrice e alla base del suo pensiero radicale è evidente l'insegnamento di Mill, Spencer e Darwin. Nei suoi studi ella spazia tra sociologia, storia, etnologia, economia, filosofia, femminismo e scienze. Caird aderì a molte delle associazioni che popolavano la cultura socialista e femminista del suo tempo, dalla National Society of Women's Suffrage, alla Women's Franchise League, alla Women's Emancipation Union, alla Women's Social and Political Union, al Free Press Committee, alla Theosophical Society e alla Personal Rights Society, presso la quale pronunciò il discorso presidenziale nel 1913.

Una già citata recensione della Westminster Review riferisce dell'affiliazione di Caird con un esponente del nichilismo russo: "That Mrs Caird sympathises with the Nihilists goes without saying; she is the priestess of revolt, and sympathises with revolters everywhere."³² Il nichilista in questione, ci rivela Stephanie Forward,³³ era Sophie Wassilieff, che era allora reclusa in una prigione russa. Caird ne ammirava il coraggio e la determinazione, e scrisse un'introduzione alle sue memorie pubblicate su *The Idler*.³⁴

Caird era anche affiliata al Free Press Defence Committee, che era stato istituito in difesa di George Bedborough, il segretario della Legitimation League, il quale era considerato una figura sovversiva da parte delle autorità, che lo avevano processato e arrestato. In seguito a questi eventi, l'anarchico Henry Seymour istituì il Bedborough Defence Fund e il suddetto comitato di difesa della libertà di stampa, tra i quali membri, accanto a numerosi anarchici e radicali, compaiono i nomi di Charlotte Despard, scrittrice molto attiva nelle campagne politiche e sociali e a sostegno delle Suffragette,³⁵ e Mona Caird.³⁶

Nonostante i romanzi della scrittrice ritraggano le figure maritali con singolare inclemenza, le testimonianze degli amici dei coniugi Caird descrivono il loro rapporto con l'espressione "happy enough."³⁷ Un aneddoto riporta che, mentre le idee di Mona sulla questione matrimoniale erano chiare a tutti i frequentatori della casa, quelle del marito risultassero sconosciute. James, che

³¹ Cfr. Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 157-65.

³² "Mrs. Mona Caird in a New Character."

³³ Forward, "A Study in Yellow: Mona Caird's The Yellow Drawing-Room."

³⁴ "Mrs Mona Caird's Introduction to 'Memoirs of a Female Nihilist,' by Sophie Wassilieff," *The Idler*, 3 (1893), pp. 430-43.

³⁵ Cfr. Sylvia Pankhurst, *The Suffragette Movement*, London, Virago Press Limited, 1977, pp. 216, 228, 254-5 e 265.

³⁶ Havelock Ellis, *My Life*, London, William Heinemann Ltd, 1940, pp. 307-8.

³⁷ Katherine Hinkson Tynan, in Guellette, *Afterword*, p. 518.

Gertrude Atherton definisce “a suppressed little man”³⁸ era considerato da Katherine Tynan “a most unassertive person,”³⁹ il che da una parte permise a sua moglie di esprimersi, di coltivare le sue ricerche e la sua produzione con una certa libertà, ma dall'altra prefigura una dimensione domestica contraddistinta da un perenne stato di incompatibilità e assenza di comunicazione.

Nel 1884 nacque il loro unico figlio, Alister James. A giudicare dall'aspra critica della maternità che pervade tutta la sua produzione, è possibile dedurre che la scrittrice incontrò numerose difficoltà nell'assumere il ruolo materno che la cultura da lei si attendeva. E' solo materia di speculazione se la serie di esaurimenti nervosi che la colpirono nei primi anni Novanta fu effettivamente sprigionata dal conflitto tra i doveri di una madre e i desideri di un'artista.⁴⁰ Oltre alla serie di viaggi terapeutici ricordati da Elizabeth Sharp, nel 1893 una recensione del *Daily Telegraph* riporta che, subito dopo la pubblicazione di un romanzo, la scrittrice cadde di frequente vittima di esaurimenti nervosi: “Visits to the Continent and protracted experimentalising with various out-of-the-way cures failed to restore her a good working condition.”⁴¹

Tanto le memorie di Gertrude Atherton quanto le interviste realizzate da Heilmann testimoniano che la scrittrice non fosse generalmente considerata una buona madre.⁴² Se Heilmann ricorda che la stanza da letto di Alister si trovava agli antipodi di quella di Caird, e che non sono pervenute foto in cui ella compare insieme al figlio,⁴³ Atherton riporta un aneddoto in cui, mentre un giorno si trovava in visita dai Caird, ella trovò il piccolo Alister accucciato nella sua valigia, proprio in mezzo ai suoi capelli. Ciò che ella trovò singolare fu che, di fronte alla smodata reazione della donna, il bambino rispose porgendole un mazzo di fiori e la seguì con infinita gratitudine finché ella non ripartì. Tale doveva essere lo stato di negligenza a cui la madre lo aveva abbandonato, implica Atherton, che Alister si aggrappò con tutte le sue forze a una figura materna assertiva e determinata.⁴⁴ Come nota Tracey S. Rosenberg a proposito del romanzo di Caird *Whom Nature Leadeth*, le idee della scrittrice a proposito dell'educazione dovevano rifarsi alle teorie espresse nell'*Émile* di J.-J. Rousseau, dove, in vista della liberazione spontanea dei talenti del ragazzo, si consiglia di investire in un tipo di educazione poco assertiva: “Caird distinctly rejects the argument that a mother's duty and responsibility was to provide moral guidance and social habits [in her

³⁸ Atherton, *Adventures of a Novelist*, p. 172.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ “Mrs Mona Caird in a New Character.”

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Heilmann, “Mona Caird (1854-1932),” p. 94.

⁴³ *Ibidem*, p. 79.

⁴⁴ Atherton, *Adventures of a Novelist*, p. 173. Rosenberg ci tiene a precisare che “There are strong objections that Atherton's account is not wholly objective...for she is not a reliable narrator. (...) her memory was reconstruction from memory, as all her papers were lost in San Francisco earthquake and fire,” T. Rosenberg, “Mona Caird and Gertrude Atherton,” pp. 494-5.

children].”⁴⁵

Un altro aneddoto familiare, stavolta portato alla luce dalle interviste di Heilmann, racconta di quando Alister, in partenza per la Prima Guerra Mondiale, ricevette dalla mamma una fiala contenente una dose di veleno da utilizzare per togliersi la vita in caso di cattura o di ferite incurabili. Il giovane non ne fece uso: egli tornò dal fronte ferito, e sensibilmente trasformato in quel genere di uomo che più poteva inorridire una donna come Caird. Divenuto un amante della guerra e della caccia, egli sposò Elise Winteringham Loscombe Wallis, una donna insensibile e arrivista. I rapporti tra suocera e nuora si fecero infatti così aspri che la coppia di sposi preferì lasciare Cassencary e trasferirsi a Nizza, per tornare in Scozia solo dopo la morte della scrittrice.⁴⁶ Il guardacaccia della tenuta sembra alludere ai differenti rapporti che egli aveva intessuto con le due diverse padrone di casa, riferendosi affettuosamente a Caird come “Mona” e distaccatamente a sua nuora come “Madam.”⁴⁷ Così negli anni della maturità, il conflitto tra figlie e madri che aveva animato i dibattiti della scrittrice vede delinarsi un cupo capovolgimento nella relazione tra suocera e nuora, “forcig [Caird] to reconsider her earlier perspective of the rebellious daughter from a different angle: that of the disappointed and indignant mother.”⁴⁸

Il guardacaccia si occupò della tenuta di Caird per gli ultimi anni della vita della scrittrice e testimonia che questo periodo in cui la sua salute si fece sempre più precaria, fu trascorso in solitudine, tra pochi visitatori, fino al momento della morte, che la colse a Londra, nel febbraio del 1932.⁴⁹ L'editore della *Galloway Gazette* è stato in grado di reperire il necrologio della scrittrice, che la descrive come una “well known authoress,” ma che a ben vedere confonde *fiction* e produzione saggistica, definendo la collezione di interventi dei lettori del *Daily Mail Is Marriage a Failure?*, che seguì la pubblicazione di “Marriage”, “one of the most daring adventures in the realm of fiction that had hitherto been made.” Heilmann nota che

Intriguingly, while her “very strong views on vivisection” had survived in the collective memory, her equally pronounced feminism had not. Perhaps the reviewer did not want to cast a negative light on her and embarrass the family. The only (oblique) reference to her feminist politics is delivered in a single sentence which reads like an afterthought: “Mrs Caird also published several articles dealing with marriage and the position of women.”⁵⁰

⁴⁵ T. S. Rosenberg, “Mona Caird and Gertrude Atherton,” p. 494.

⁴⁶ Heilmann, “Mona Caird,” interviste numero 1 e 3, pp. 94-5.

⁴⁷ Heilmann, “Mona Caird,” intervista numero 3, p. 95.

⁴⁸ Heilmann, “Mona Caird,” p. 80.

⁴⁹ Heilmann, “Mona Caird,” intervista numero 3, p. 95.

⁵⁰ Anon, “Death of Mrs Mona Caird of Cassencary: Well-Known Authoress, a Gifted Galloway Lady,” *Galloway Gazette*, 2 February, 1932.

La critica letteraria ricorda che, se ancora alla fine degli anni Novanta dell'Ottocento le guide turistiche della zona fornivano accurati dettagli sulla produzione della scrittrice, dal momento della sua morte ogni riferimento alla sua opera fu eliminato dall'elenco degli autori locali.⁵¹

II. I Opere

Per tutta la sua vita Caird si dedicò parallelamente alla stesura di letteratura saggistica e *fiction*. Tra i suoi saggi ricordiamo principalmente il celebre “Marriage,” del 1888, che diede il via ad una lunga serie di scritti, raccolti successivamente sotto il titolo *The Morality of Marriage and Other Essays on the Status and Destiny of Women* (1897) e vari scritti in difesa degli animali: “A Sentimental View of Vivisection,” (1893) “Beyond the Pale: An Appeal on Behalf of the Victims of Vivisection” (1893) e “The Sanctuary of Mercy” (1895?). I romanzi di Caird sono invece, in ordine di pubblicazione: *Whom Nature Leadeth* (1883), *One That Wins: The Story of a Holiday in Italy* (1887),⁵² *The Wing of Hazrael* (1889), *A Romance of the Moors* (1891), *The Daughters of Danaus* (1894), *The Pathway of the Gods* (1898), *The Stones of Sacrifice* (1915) e *The Great Wave* (1931).

I saggi di Caird costituiscono il brillante risultato di una serie di dettagliati studi nel campo della storia e della sociologia, mentre i suoi romanzi indagano più approfonditamente nella dimensione della scienza e dell'eugenetica, per dirla con le parole di Heilmann, “contrasting evolutionary biology and in particular eugenics with the concept of a humanistic, ethically oriented science, and atomising the psychology of gender through shifting points of view.”⁵³ Personalmente mi spingerò oltre rispetto alla posizione di Heilmann, al fine di dimostrare come, in alcuni romanzi della scrittrice, tra cui in particolare *The Daughters of Danaus*, ella si proietti anche al di là della scienza darwiniana, per dipanare la propria poetica umanitaria in una dimensione più ampia, che a mio avviso riprende i tratti salienti degli studi teosofici diffusi al tempo da Madame Blavatsky, alla cui Società Teosofica la scrittrice stessa aderirà dal 1904 al 1909.

L'articolo “Marriage,” pubblicato nel 1888 sulla *Westminster Review*, suscitò un tale scandalo e un successivo interesse, che immediatamente il *Daily Mail* dedicò un'intera colonna all'inchiesta “Is Marriage a Failure?” la quale animò le pagine del giornale fino a estate inoltrata, fino a che le circa 27.000 lettere dei lettori non furono soppresse dall'inchiesta su Jack the Ripper, che infiammò la stampa londinese con un fervore non poi così dissimile dalle dissacranti colonne

⁵¹ Anon, *Rambles Round Creetown and District*, Creetown, J. Selvin, 1997, pp. 17-8; Drew Murray, *Creetown: A Visitor's Guide*, Newton Stewart, Galloway Gazette, 198?, p. 43.

⁵² Entrambi pubblicati sotto lo pseudonimo “G. Noel Hatton.”

⁵³ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 169.

dedicate all'articolo di Caird. Tali lettere furono successivamente raccolte in un volume,⁵⁴ mentre sull'altra sponda dell'Atlantico un simile dibattito animava le pagine del *Cosmopolitan*.

Sia "Marriage" che *The Morality of Marriage* costituiscono un violento attacco nei confronti dell'istituzione matrimoniale e della struttura sociale che ne consentiva la trasmissione e l'affermazione. Risalendo a ritroso nei secoli passati della storia dell'Europa e del mondo, Caird dimostra, attraverso l'utilizzo di dati inconfutabili, che non solo l'istituzione matrimoniale, ma la stessa società patriarcale non risultano dati essenziali della natura umana: essi non sono né fissi né imm modificabili ma, al contrario, rappresentano istituzioni relativamente recenti, pertanto passibili di cambiamento e di revisione. Per Caird il sistema matrimoniale dei suoi giorni non è altro che "a vexatious failure:"⁵⁵ il senso del dovere che la società patriarcale trasmette ad ogni donna, che si sente vincolata dalle circostanze esterne a ripercorrere supinamente il destino della propria madre, trasformandosi quasi in bestia da macello a causa delle richieste della famiglia, assume inizialmente le forme dell'accondiscendenza nelle giovani inconsapevoli, ma ben presto si trasforma in rabbia e acrimonia. Questi sentimenti di frustrazione e negligenza di sé si abbattono poi come una vendetta sulla successiva generazione, costringendo anche le nuove giovani donne ad acconsentire a ciò che le loro madri avevano dovuto accettare, perpetrando un circolo vizioso che sembra trasmettersi di madre in figlia, di generazione in generazione.

Alla concezione del matrimonio che dilania le famiglie e le società della fine Ottocento, Caird oppone un ripensamento dell'idea stessa di unione tra l'uomo e la donna e una serie di precetti in vista di una riformulazione dell'idea stessa di unione tra i partner: per Caird il matrimonio del futuro si basa sull'uguaglianza dei diritti tra i sessi, sull'indipendenza economica della donna, sulla posizione di non dipendenza della moglie all'interno della famiglia, e su una nuova visione della sessualità, in grado di andare al di là dell'universo coercitivo del passato e che lasci piena libertà di espressione a entrambi i coniugi. Per Caird il matrimonio dovrebbe configurarsi come una libera unione, un contratto privato tra eguali, liberi di amarsi reciprocamente e di separarsi l'uno dall'altro qualora il legame affettivo dovesse un giorno venire a mancare. La scrittrice inoltre prevede supporti economici per il lavoro domestico, che permetterebbero alle donne desiderose di occuparsi dei figli di non dipendere dal marito, creando una condizione che consentirebbe loro di vivere il rapporto matrimoniale in piena libertà. E qualora le donne non volessero trascorrere la loro esistenza dedicandosi all'educazione dei figli, Caird propone l'affidamento dei bambini a un sistema pubblico di assistenza per l'infanzia. L'istinto materno non è per Caird una qualità femminile innata, per cui qualsiasi donna dovrebbe godere del diritto di intraprendere una carriera senza dover sentire

⁵⁴ Harry Quilter (ed.), *Is Marriage a Failure?*, London, Swan Sonnenschein & Co, 1888.

⁵⁵ *The Morality of Marriage*, p. 197.

il peso dell'abbandono dei propri figli. Caird si pone anche a favore di una consistente riduzione delle dimensioni delle famiglie: facendosi portavoce di concetti tabù quali la contraccezione, la scrittrice consiglia, per il bene delle madri quanto dei bambini, di ridurre a due il numero dei figli per ogni famiglia, così che non sia più necessario che la donna siano costrette a trascurare sé stessa o la propria prole in vista di un dovere impostole dall'esterno.

Tra i romanzi di Caird, il primo a vedere le stampe fu *Whom Nature Leadeth* nel 1883. Ancora per certi aspetti un *sensational novel*, questo romanzo dalla trama tortuosa è una requisitoria contro il ruolo richiesto alle donne per conto dell'idea di natura. Incentrato sull'impossibile conciliazione dei ruoli di artista e di moglie/madre, il testo percorre la vita della pittrice Leonore, la quale, pur essendo dotata di un forte spirito creativo, accetta di sposarsi e di avere figli in risposta al senso del dovere impostole dalla società. Non la natura, dunque, ma la cultura, è alla base della scelta che porterà l'eroina alla propria distruzione. Leonore ha un doppio, che il lettore identifica nella figura di sua madre, la quale, come la Corinne di Madame de Staël, per concedersi la libertà che la società le negava, aveva inscenato un falso suicidio per ritornare nella sua originaria Italia. L'eroina era stata affidata a una nutrice, che le aveva permesso di dispiegare il suo carattere in totale libertà, senza mai influire sul suo naturale sviluppo. Sarà però la società patriarcale a intervenire e a destinare la pittrice a un ingiustificabile sacrificio del suo talento artistico.

One That Wins: The Story of a Holiday in Italy (1887) è la storia di un triangolo amoroso tra tre pittori. Oneone, una pittrice preraffaelita che ama portare alle estreme conseguenze i canoni artistici della sua epoca per denunciare la mitizzazione che la cultura patriarcale è solita fare del femminile, rifiuta i corteggiamenti di Launcelot che è tanto irritato dal coinvolgimento della donna con una figura dell'anarchia russa, quanto ammaliato dalla sua ardita femminilità, da considerarla non una donna in carne ed ossa, ma una versione estetizzata del femminile. Quando Launcelot rivolge le priorie attenzioni alla giovane Nelly, Oneone piomba in un'acuta depressione, che oscilla tra tendenze suicide e fantasie omicide nei confronti di Nelly. Quest'ultima, al contrario, essendo un'artista alle prime armi, si sente profondamente attratta dalla figura di Oneone e desidera con tutta sé stessa incontrarla ed essere messa a parte dei segreti della sua arte.

L'avvicinamento tra le due donne prevede una serie di ostacoli e di prove, che esse dovranno superare, ripercorrendo i traumi che avevano afflitto la loro infanzia: entrambe Oneone e Nelly infatti covano nei loro cuori una profonda ferita, la perdita dell'unione con la loro madre naturale. Solo attraverso il superamento del dolore e poi grazie al reciproco affidamento tra loro, le due donne riusciranno a recuperare quel rapporto materno dal quale esse erano state ingiustamente private. Riconoscendo in Oneone la propria madre nel campo dell'arte, Nelly diventerà un'artista, e Oneone, che per anni aveva covato in sé stessa i semi del mondo patriarcale che ella tentava solo

apparentemente di denunciare, grazie a un periodo di malattia che le permette di essere curata dalla giovane donna, riesce infine a ripristinare la maternità perduta tra lei e Nelly. Ma ecco che, sulla scena del loro abbraccio pacificatore, dove la madre-artista si ri-incontra con la figlia-artista riconosciuta,⁵⁶ si vede arrivare Launcelot.

Chi è dunque “[the] one that wins”? A mio avviso, questo finale a sorpresa, in cui il triangolo amoroso che aveva destabilizzato il bilanciamento del romanzo in tutto il suo corso, si ripropone un'ultima volta, dopo la scena dello scioglimento finale, in vista di un senso totale di armonizzazione: nel mondo che Mona Caird sogna, non è possibile limitarsi al ri-conoscimento del rapporto tra madre e figlia all'interno di un universo interamente femminile. Fare ciò significherebbe limitarsi al ricongiungimento dei membri di una sola metà dell'umanità, così come è stato tramandato per secoli dalla cultura patriarcale. Al contrario, per la scrittrice, il femminile inteso nella sua accezione più intima, non vede la sua totale esplicazione se non in uno sguardo più olistico, in cui, dopo il percorso che la donna deve portare a termine, succede immediatamente un nuovo livello di congiungimento, stavolta con i membri di sesso maschile dell'umanità.

In *The Wing of Azrael* (1889) lo spirito indipendente di Viola Sedley è messo a tacere dal padre conservatore che la convince a sposare il benestante Philip. Parallelamente a un impeto di rivolta, l'eroina è afflitta da un istinto opposto, quasi masochista, che si era già sprigionato in occasione di una violenza ricevuta in passato, e che gradualmente riemerge nelle costanti violenze della vita familiare: il matrimonio infatti la costringe a rivivere quotidianamente il vecchio trauma subito. Mentre la sua vita di frustrazioni prosegue giorno dopo giorno uguale a sé stessa, Viola rimane intrappolata in una serie di fantasie fataliste legate al cupo destino di una'antenata suicida. La maledizione della sua ava si abbatte infine su di lei quando, in seguito a un tentativo di fuga insieme al suo amante, scoperta e aggredita dal marito, Viola decide di pugnalarlo a morte quest'ultimo. L'amante, terrorizzato dal gesto dell'eroina, la abbandona, e lei ripete il gesto disperato della sua antenata, gettandosi da una rupe.

Questo romanzo, che apparentemente oscilla tra tetro determinismo e spiritualismo fatalista, è a ben vedere un'aspra denuncia delle soffocanti circostanze che assediano la libertà individuale della donna di fine Ottocento: fino a che le famiglie si ostineranno a riproporre le strutture patriarcali che hanno dilaniato le vite delle nostre antenate, le donne del presente saranno costrette a rivivere le inutili sofferenze che tanta pena hanno causato alle loro madri, alle loro nonne e alle loro ave, in un ciclo che sembra ripetersi sempre uguale a sé stesso, fino a che qualcuno non si accorgerà che è solo la cultura a determinare quella che noi ci ostiniamo a percepire come natura.

A Romance of the Moors (1981) è una raccolta di racconti, che include anche “The Yellow

⁵⁶ Per una brillante analisi di questo romanzo, si veda Heilmann, *New Woman Strategies*, pp. 202-14.

Drawing-Room,” trattato nel paragrafo precedente. Nel racconto che dà il titolo alla raccolta, Margaret Ellwood, un'artista ormai vedova, consiglia a una giovane coppia di innamorati di condurre vite indipendenti in vista del libero dispiegamento dei talenti individuali.

The Daughters of Danaus (1894), che analizzeremo approfonditamente in seguito, è la storia di Hadria Fullerton, una giovane donna dotata di una sensibilità al di fuori del comune e di un grande talento musicale, dilaniata tra i doveri familiari e il suo indomabile istinto creativo. Ingabbiata nelle strettoie della società da un matrimonio di mera incompatibilità con un conservatore che disprezza i suoi slanci artistici, Hadria decide di lasciare la sua famiglia per studiare musica a Parigi. Lì il suo insegnante la mette in guardia dai pericoli del “fetish *la famille*,”⁵⁷ ma ella soccombe di fronte al richiamo della madre ammalata di nervi e decide di tornare a casa. In Inghilterra la frustrazione della vita domestica la affligge a tal punto da trasformarla dapprima in una sorta di opera d'arte, poi in una *femme fatale*, e infine, almeno in apparenza, in una donna convenzionale. Il mio obiettivo sarà quello di trovare una sorta di percorso sotterraneo verso la realizzazione di sé al di là della conclusione, apparentemente tragica, del capolavoro di Caird.

The Pathway of the Gods (1898) è un controverso romanzo sulla costruzione intertestuale della figura della New Woman, la quale, attraverso le più svariate definizioni della sua persona, riesce alla fine ad elidere le narrazioni attraverso le quali la cultura patriarcale tenta ostinatamente di catturarla. Anna Carrington è descritta attraverso la lente distorta del suo giovane pretendente Julian, il quale, dopo essere stato da ella rifiutato, si è dedicato a una vita *bohémienne* che lo ha gradualmente rinforzato nelle sue posizioni solo apparentemente avanguardiste, mentre Anna, prematuramente bruciata dalla propria sete di rivolta, ha dovuto affrontare un precoce processo di invecchiamento. Dopo aver dedicato alcuni anni ad un'oratoria volta più ai giochi d'effetto che ai contenuti sulla scena dell'anarchia russa, l'eroina si è ripiegata su sé stessa incarnando quel narcisismo tipico delle eroine di Sarah Grand. Quando cede al corteggiamento di Julian, ella devia quella vuota oratoria negli eccessi del sentimentalismo, e, come un vampiro, assedia il giovane uomo divorando le sue energie intellettuali e vitali. Mentre Anna investe tali potenti energie in un processo di autodistruzione, Julian tenta inizialmente di catturare la sua immagine in un mito dalle tinte prerafaeliche, ma successivamente egli sposta il suo interesse nei confronti di un'altra donna, Clutha, una figura dalla bellezza eterea e dai contorni rarefatti, che gli viene presentata dalla carismatica Mrs Cahnley. Qui il romanzo si impegna non tanto in una critica nei confronti della teosofia di Madame Blavatsky, quanto della facilità con cui le nuove dottrine tendano costantemente a ricadere nelle strettoie della società che queste si proponevano di sconfiggere. Il romanzo si chiude in un'enfasi di misticismo, che vede l'incoronazione di Clutha come “Queen of the Beautiful

⁵⁷ Caird, *The Daughters of Danaus*, Marston Gate, Bibliobazaar, (1894) 2007, p. 297.

Past and Prophetess of the Beautiful Future,”⁵⁸ mentre sulla scena dello stesso anfiteatro la figura di Anna sembra riecheggiare i martiri dei cristiani nel Colosseo. Da rivoluzionaria impegnata, a narcisista insicura, a mito dell'immaginario maschile ad esteta della teosofia, fino a martire cristiano, la figura della New Woman è perforata, scarnificata, in vista di una destabilizzazione dei significati attribuiti alla nuova donna da parte tanto della stampa, quanto della cultura maschile e, paradossalmente, anche di quella femminile. In questa sede Caird si pronuncia contro femministe alla stregua di Sarah Grand, le quali, concentrandosi su ideali di donna tetragoni e impermeabili, si fanno ree e partecipi della cristallizzazione del mito della New Woman all'interno di un'altra figura precostituita. *The Pathway of the Gods* è invece un'opera che si scaglia contro la fissità delle definizioni, e libera la sua eroina in una dimensione fluida, in cui le restrizioni che provano a premere sulla sua immagine cangiante muoiono nel tentativo di catturare l'incatturabile, l'impalpabile dell'essenza della Nuova Donna, che emerge nelle ultime pagine come la vera profetessa di un avvenire ancora troppo indeterminato per prestarsi a qualsiasi forma di definizione.

In *The Stones of Sacrifice* (1915) Caird descrive il destino di frustrazioni delle sorelle Galbraith, le figlie di un certo Galbraith, il cui nome sembra tristemente echeggiare la figura del Dr. Galbraith che aveva dominato il tragico quadro finale di *The Heavenly Twins*. Il tetro regime di questa famiglia ha infatti destinato le quattro sorelle a una vita di alienanti e futili occupazioni domestiche. Graine sembra predestinata a diventare una vittima sacrificale in nome dei doveri familiari, Ruth e Maggie sono destinate a un futuro di morte apparente tra bigottismo, nevrosi e invalidità. Leah, al contrario, diventa una ribelle apparentemente votata all'autodistruzione: incapace di relazionarsi a donne che conducono una vita normale, ella si lega a figure ostracizzate, che vivono ai margini della società. Dalla frequentazione degli angeli caduti, alla prostituzione, il passo è breve, e la stessa Leah dichiara di preferire la vendita del proprio sesso alle frustrazioni della routine matrimoniale, in quanto una prostituta concepisce una relativa forma di autonomia sul proprio corpo, della quale una moglie non può godere. La vita di strada conduce Leah all'incontro con uno zingaro, che dispiega per la giovane donna la via di una relativa felicità coinvolgendola nella sua comunità di nomadi. Parallelamente alle storie delle sorelle Galbraith, Caird introduce anche la storia della New Woman Claudia e del New Man Alpin, i quali si uniscono in un “individualistic marriage.”⁵⁹ tale unione consente ciascuno di loro di mantenere integri i propri interessi e di vivere con serenità un rapporto libero da costrizioni, attraverso la convivenza in due appartamenti contigui, che hanno in comune la sala da pranzo. L'*alter ego* di Claudia è invece ritratto attraverso la figura di Harriet, una grottesca caricatura della femminista *fin de siècle*,

⁵⁸ Caird, *The Pathway of the Gods*, London, Skeffington, 1898, p. 335.

⁵⁹ Caird, *The Stones of Sacrifice*, Marshall, Simpkin, 1915, p. 383.

impegnata in un'apparente lotta all'ultimo sangue contro il maschile, dimentica degli affetti familiari e appassionata di quell'eugenetica che per Caird non è altro che una riproposizione in chiave alternativa delle solite dinamiche patriarcali. Una sezione del romanzo è infatti interamente dedicata al tema della scienza e in particolare dell'eugenetica, e consiste in un'aspra requisitoria nei confronti delle ideologie che affliggono le organizzazioni politiche di fine Ottocento: Alpin diventa il vicepresidente della “Gild of the New Order,” probabilmente ispirata alla “Fellowship of the New Life” di Edward Carpenter, che gradualmente si trasforma in un focolaio dell'ideologia eugenetica. Dopo le dimissioni di Alpin, e la successione dell'integralista Harriet, alla morte della propria madre, Claudia decide di investire la propria eredità nella creazione di una nuova società, “The Alternatives,” orientata sui principi della libertà individuale, dell'altruismo e della reciproca cooperazione, di cui Alpin diventerà presidente.

The Great Wave (1931), è un romanzo del dopoguerra dalle tinte fosche, che anticipa con consapevole capacità intuitiva le dinamiche che si collocheranno alla base del successivo conflitto mondiale. Ambientato in un apocalittico scenario di distruzione post-atomica, il romanzo descrive le minacce di un fascista tedesco all'alba del Nazismo, Ludwig Waldheim, il quale propone di strumentalizzare il matrimonio ai fini dell'eugenetica, e oppone alla sua tetra visione del mondo le scoperte dell'eroe Grierson Elliott, il quale trova un modo per controllare la radioattività sfuggita dal controllo degli uomini. Quest'ultimo grida che l'aggettivo “natural” è utilizzato “to condone half the crimes and all the bestialities of mankind,”⁶⁰ mentre il Prof. De Mollins dichiara: “people talk a lot of nonsense about heredity, I maintain it's environment that eventually makes heredity.”⁶¹ Due visioni della scienza si pongono qui nettamente in contrasto: da una parte le strade delle ormai deliranti ricerche sull'eugenetica e della biologia evuzionista che tanto appassionavano figure prominenti quali Karl Person, e dall'altra, una nuova scienza, orientata agli ideali umanitari del rispetto di un'etica comune a tutti gli uomini. Solo in un mondo in cui la fratellanza umana sarà apertamente riconosciuta e a tutti gli esseri umani saranno concessi i propri diritti, potrà essere risolta anche la situazione delle donne. In questo romanzo trova anche applicazione la teoria cairdiana dell'arte, sulla quale in seguito ci soffermeremo, che cura attraverso l'imitazione: l'eroina Nora si occupa di Grierson attraverso il metodo alternativo omeopatico, proiettandosi nella sofferenza del giovane afflitto da una grave depressione da guerra e leggendogli le tette pagine di Schopenhauer. Come vedremo in seguito, la concezione cairdiana dell'arte, a differenza di quella grandiana e ai suoi metodi allopatrici, si basa sul principio dell'omeopatia, ovvero della mimetica rappresentazione della realtà.

⁶⁰ Caird, *The Great Wave*, London, Wishart, 1931, p. 69.

⁶¹ Caird, *The Great Wave*, p. 43.

III *The Daughters of Danaus* (1894)

The Daughters of Danaus è considerato il romanzo più significativo di Mona Caird. Dato alle stampe tra le fiction *The Wing of Azrael* e *The Pathway of the Gods*, due romanzi che narrano le vicende di donne indipendenti ma che non manifestano uno slancio artistico definito, esso costituisce la più tragica rappresentazione cairdiana del dilemma della donna artista. Come è possibile notare a partire dalle sinossi delle opere della scrittrice, il lettore era stato preparato a questa tematica non solo dal *sensational novel* *Whom Nature Leadeth*, ma da *One That Wins* e dai racconti raccolti sotto il titolo *A Romance of the Moors*, in cui “The Yellow Drawing-Room” si erge come la più emblematica incarnazione dell'inconciliabilità tra il matrimonio e il dispiegamento della creatività femminile.

Se *One That Wins* aveva lasciato uno spiraglio nei confronti del maschile all'interno del triangolo amoroso che, attraverso l'unione tra le due donne artiste, riconosceva e ricongiungeva il vincolo tra la madre perduta e la figlia abbandonata, nei lavori successivi la visione di Caird riguardo a una possibile conciliazione del maschile e del femminile sembra assumere tonalità più cupe. Ciò che innanzitutto viene a mancare nel romanzo cairdiano più apprezzato dalla critica è la possibilità del ricongiungimento con la madre-artista, momento che, realizzandosi invece nella vicenda di Oneone e Nelly, aveva consentito anche un'eventuale apertura nei confronti del maschile. Questo probabilmente per dire che nessuna unione tra il maschile sarà mai possibile, fino a che le stesse donne non riconosceranno a sé stesse il diritto di rispettare e coltivare la propria creatività.

Non mancano infatti, in *The Daughters of Danaus*, tentativi di avvicinamento al maschile come forma di iniziazione a una disciplina: Fortescue e Jouffroy rappresentano rispettivamente il maestro spirituale e l'insegnante di musica di Hadia, ma, sullo sfondo di una guerra fra donne, tali sodalizi non fanno che alimentare la distanza tra la protagonista e le proprie origini perdute.⁶²

In una società in cui sono le stesse madri a schiacciare le figlie e a consegnare le loro anime e i loro corpi inesperti nelle mani di uomini che le sottometteranno tramite il controllo di una legge definita ed esercitata in un mondo patriarcale e autoreferenziale, non è concepibile alcuna forma di convivenza tra le vittime di questa violenza e coloro che si ostinano a perpetrarla. Si delinea così per la donna di fine Ottocento un quadro a tinte fosche, simile a quello in cui, nonostante la sua sgargiante vitalità e nonostante l'indubbia attrazione nei confronti del suo pretendente, Vanora, l'eroina di “The Yellow Drawing-Room,” si sente costretta a rifiutare la sua proposta di matrimonio in quanto ella intuisce che la loro unione risulterebbe in un perenne stato di incompatibilità, la quale

⁶² Cfr. Mary Daly, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, London, Women's Press, 1979, pp. 39-40, Pennacchia, “Riflessi Wildiani in *The Garden Party* di Katherine Mansfield,” p. 470, R. Parkin-Gounelas, *Fiction of the Female Self*, p. 7 e Crisafulli Jones e Fortunati, *Ritratto dell'artista come donna*, p. 13.

gradualmente ridurrebbe ogni impeto creativo dell'eroina ad un appiattimento e una banalizzazione dei suoi talenti. Come afferma Maria Del Sapio Garbero, "[a]ttraverso una scelta mai spiegata dell'infelicità al posto della felicità si articola un passaggio doloroso del soggetto dalla sua sicura ma compromissoria collocazione – attraverso l'amore – nei paradigmi di rappresentazione del femminile da un suo perenne, ma non compromissorio *displacement*."⁶³ È solo attraverso la rinuncia all'amore passionale che, all'eroina di "The Yellow Drawing-Room," è consentito di dispeigare il proprio talento di artista.

Eppure, tra tutte le scrittrici di fine Ottocento, Caird è l'unica a prevedere una possibile forma di soddisfazione per la New Woman: come abbiamo visto nei brevi accenni ai romanzi precedenti, Claudia ed Alpin di *The Stones of Sacrifice* convivono in un "matrimonio individualista" nei loro appartamenti adiacenti, e nella stessa opera Leah vive in maniera relativamente felice una libera unione col suo compagno zingaro. Come vedremo a breve, anche nello stesso romanzo che ci accingiamo a prendere in analisi, Algitha, la sorella della protagonista, la quale lascia la famiglia per intraprendere il lavoro filantropico nell'East End di Londra, sarà premiata al termine del romanzo tramite un matrimonio libero con un socialista che rispetta la sua individualità. Eppure, significativamente, nessuna di queste donne è un'artista. A questa figura, come nota Heilmann, è destinata ad un tragico fallimento: "the woman artist is all the more vulnerable to the general conditions precisely because of her greater sensibility."⁶⁴ Solo Valeria Du Prel, tra le eroine di Caird, come a breve vedremo, sarà un'artista affermata, ma a ben vedere la sua vita manca di passione e soddisfazione: ella è delusa dal continuo fluire nel quale si è ostinata a trascorrere la propria esistenza, e prova invidia per donne meno determinate di lei che hanno accondisceso alla scelta del matrimonio.

Non che manchino, da parte della protagonista, proprio in un romanzo che contiene nel suo stesso titolo il termine "daughters," esperimenti volti al recupero di forme relazionali alternative alla maternità. Hadria, come presto vedremo più dettagliatamente, mette in scena una serie di disperati tentativi al fine di ristabilire un contatto con una maternità altra rispetto ai legami tradizionali, ciononostante, ogni sperimentazione si rivela drasticamente votata al fallimento, in quanto ancora intessuta delle dinamiche patriarcali dalle quali l'eroina faticosamente tentava di liberarsi. Così la maledizione delle figlie di Danao, cinquanta giovani donne prive di madre e destinate a una vita di futili occupazioni, sembra inesorabilmente abbattersi sul destino della protagonista.

Eppure, a mio avviso, al di là di questa forma di innegabile fallimento, è possibile cogliere un'altra direzione in cui il romanzo pare gradualmente muoversi. Come vedremo, anche a partire

⁶³ Maria Del Sapio Garbero, *L'assenza e la voce. Scena e intreccio della scrittura in Christina Rossetti, May Sinclair e Christina Brooke-Rose*, Napoli, Liguori, 1991, p. 42.

⁶⁴ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 215.

dalle analisi della critica femminista che dagli anni Novanta ha ripreso in esame questo romanzo, è possibile ripercorrere i fili intessuti da *The Daughters of Danaus* alla luce di nuove e interessanti prospettive. Tutta l'opera di Caird risulta profondamente intrecciata con un'aspra polemica nei confronti della scienza nel modo in cui questa veniva manipolata nelle ultime decadi dell'Ottocento, e non solo i romanzi di Caird, ma gli stessi avvenimenti successivi al passaggio al secolo successivo testimoniano e giustificano le preoccupazioni che affliggono la scrittrice. Come vedremo successivamente, Caird non si limita semplicemente a posizionarsi contro le tendenze distopiche che popolavano la scienza potstdarwiniana, ma ella si impegna in un duplice e complesso lavoro: da una parte la scrittrice risale alle radici della scienza darwiniana per recuperare la complessità del discorso evoluzionista, il quale si basa sui concetti di interazione e indeterminazione, per rimanere comunque orientato verso un reale e possibile progresso dell'umanità. Dall'altra, sia grazie alle opere di John Stuart Mill sul valore unico dell'individuo e sulla necessità universale del godimento dei diritti umani, sia, soprattutto, grazie alle opere di Madame Blavatsky, la scrittrice delinea una parabla ascendente che si muove su un livello della realtà più elevato. Attraverso l'allargamento dello sguardo verso una concezione più ampia della temporalità, una visione dell'uomo in comunione con l'intero universo e con tutti i suoi simili, e l'idea di evoluzione tanto dell'individualità quanto di uno spirito universale, Caird si fa portatrice, proprio in quello che apparentemente sembra il più cupo dei suoi romanzi, di un messaggio di speranza che promuove un cambiamento nei termini di una rivoluzione non violenta: questa forma di rivolta, andando dritta alle idee, gode del potere del movimento dall'interno che, al di là di un'apparente fissità, si rivela, nella sua lentezza, la strada per un concreto cammino verso la consapevolezza di sé, inizialmente rivolta alle donne, ma presto anche agli uomini, all'umanità e al mondo in senso più lato.

III. I Plot

La scena iniziale del romanzo si apre in una soffitta che dà sulla campagna scozzese, in cui una notte la “Preposterous Society,” composta dai fratelli e le sorelle Fullerton, si riunisce per ascoltare una conferenza tenuta da Hadria, la sorella minore: ella si sofferma sul tema del fato in opposizione ai principi espressi da R.W. Emerson a proposito della capacità del genio di dispiegarsi al di là di qualsiasi circostanza materiale. Per molti, e soprattutto per le donne, ella afferma, le circostanze esterne permettono che i fili del fato imprigionino senza pietà gli individui più dotati, perciò tanto maggiore sarà la loro sensibilità, quanto più schiacciante si rivelerà la morsa del destino. La discussione, che in alcuni punti ricorda il profilarsi di una seduta spiritica, si conclude con l'esecuzione di un “reel” celtico, in cui la stessa Hadria, quasi fuori di sé a causa del trasporto

delle inflessioni ancestrali che la musica esercita su di lei, dirige le danze come in uno stato di *trance*.

Sulla soffitta di casa Fullerton incombe una maledizione: secoli prima, tra quelle mura, era stata fatta prigioniera la figlia di un nemico del padrone, lì si dice che questa donna fosse stata torturata e lasciata morire senza pietà, e si mormora che ancora, nelle notti di vento, si riescano a percepire le sue grida disperate.

Hadria è la più dotata delle sorelle Fullerton, e la sua sottile sensibilità musicale le consente di osservare la realtà attraverso la lente di una forte emotività, il che, se da una parte le permette di congiungersi in unione con la natura, rende la sua personalità particolarmente vulnerabile agli influssi esterni. Hadria è un'artista, è in grado di comporre ottima musica con incredibile facilità, ma questa spontaneità ha bisogno di essere accompagnata da un solido studio, che la sua posizione di donna nella casa non le consente, soprattutto in seguito alla partenza di sua sorella Algitha, che lascia la famiglia per intraprendere il lavoro sociale nell'East End di Londra.

La loro madre, Mrs Fullerton, porta ancora i segni del proprio talento frustato: se avesse coltivato il suo dono, sarebbe forse diventata una poetessa, ma ella aveva lasciato che la vita familiare prendesse il sopravvento sulle sue composizioni, alimentando unicamente il suo ruolo di madre devota, ed esigendo dalle proprie figlie lo stesso spirito di sacrificio. Proprio nei confronti delle doti musicali di Hadria, infatti, nella quale la creatività materna aveva fatto irruzione con maggiore potenza, Mrs Fullerton sembra provare un'incrontrrollabile ostilità. Così ella impedisce alla figlia di dedicarsi ai suoi studi, e la forza a trascorrere le sue giornate frustrata tra piccole futili occupazioni, che sortiscono il mero risultato di deprivarla delle energie che ella avrebbe potuto dedicare alla musica.

La principale figura di riferimento di Hadria è il Professor Fortescue, un New Man prematuramente invecchiato, che ha dedicato la sua vita al risveglio di una scienza consapevole degli stretti legami che uniscono le varie manifestazioni del vivente. Dopo aver subito il lutto della propria moglie Eleonore, egli ha dedicato i gli ultimi anni della sua esistenza alla ricerca di un metodo di soppressione indolore degli animali destinati al consumo umano. Instancabile sostenitore del progresso dell'umanità, questo scienziato è in grado di esercitare un potere magnetico sui suoi amici, e di instillare nei loro cuori ogni giorno nuove speranze per l'avvenire di un mondo nuovo.

Nonostante le speranze che lo scienziato riesce a comunicare ai suoi amici, l'ombra della storia di Eleonore Fortescue incombe costantemente sulla sua vita. Questa donna dalla splendida costituzione fisica, alla quale egli era interamente devoto e che egli desiderava condurre alla più rigogliosa maturazione, era purtroppo originaria di una famiglia in cui la violenza maschile e la sottomissione femminile si erano succedute di generazione in generazione, influenzando

inesorabilmente anche l'educazione della giovane donna. Eleonore non era infatti in grado di godere dell'amore e del rispetto che Fortescue provava nei suoi confronti, in quanto la sua formazione la portava a interpretare i rispettosi atteggiamenti del marito come una mera mancanza di interesse nei suoi confronti. Ella tentò dunque di provocare una reazione in lui lasciando che un altro uomo la corteggiasse, fino a giungere all'adulterio. Fu troppo tardi quando ella comprese l'errore che aveva commesso, e così decise di togliersi la vita in preda al rimorso.

Durante una delle sue passeggiate, Hadria conosce Valeria Du Prel, una scrittrice francese di successo, che nei suoi romanzi narrava le vicende di donne dotate e indipendenti. Tra le due subito si instaura un'intensa amicizia, ma ben presto Hadria inizia ad avvertire la portata distruttiva del cupo determinismo che affligge le visioni dell'amica. Per Valeria il dispiegamento della propria arte non è stato affatto causa di felicità: nella sua vita ella soffre la presenza di un vuoto, una profonda mancanza a livello sentimentale, una grave frustrazione che la porta a percepire sé stessa costantemente in balia degli eventi.

Primo tentativo di ristabilire un rapporto materno alternativo, Valeria si rivelerà per Hadria una pessima consigliera: sarà paradossalmente quest'autrice di romanzi femministi a far propendere l'amica per un matrimonio che fin dall'inizio non prometteva nulla di buono. Hadria costituisce infatti per Valeria una presenza eterea, quasi una semplice forma artistica: è a lei che la scrittrice si ispirerà nella creazione del suo personaggio Caterina, al quale invece consentirà di abbandonare il legame matrimoniale e di dedicarsi a una vita indipendente e ricca di gratificazioni.

Sollecitata dalle pressioni della famiglia e dai consigli di Valeria, Hadria accetta dunque la proposta di Hubert Temperley, un giovane e brillante conservatore, il quale, pur di prendere in moglie la donna di cui è invaghito, acconsente superficialmente ad accettare le sue vedute poco ortodosse sulla vita matrimoniale.

La seconda parte del romanzo si apre dopo un vuoto di cinque anni, durante i quali il lettore viene a sapere che la protagonista è ormai sposata con Hubert, vive con lui in un piccolo villaggio inglese, ha dato vita a due bambini, e ha attraversato un periodo di grave depressione.

Anche questa sezione del romanzo è immediatamente rabbiata dal triste destino di una donna, che, come nel caso di Eleonore Fortesce, funge da *alter ego* dell'eroina. Passeggiando nel cimitero del villaggio, Hadria si imbatte nella tomba di Ellen Jervis, una maestra di scuola di una certa cultura, caduta in disgrazia dopo aver ceduto alla corte di un uomo misterioso il quale, dopo averla sedotta, l'aveva abbandonata. La donna, non potendo sostenere l'onta subita, era a breve morta di consunzione, lasciando orfana la bambina generata dall'unione con quell'uomo.

Traffita dalla rabbia nei confronti della persona che aveva portato alla morte Ellen Jervis, Hadria decide di prendere in adozione la bambina che rappresentava il frutto dello scandalo.

Inizialmente mero strumento di rivendicazione della sua acrimonia nei confronti degli uomini, la piccola Martha diventa ogni giorno più bella e intelligente e, grazie alla sua presenza, la protagonista inizia a sperimentare una nuova forma di maternità alternativa che stavolta inizia a dimostrarsi un'esperienza costruttiva e gratificante.

Alla routine della vita da sposata e alla piattezza della campagna inglese, talvolta Hadria oppone il giardino di casa Fortescue, un bellissimo casale abbandonato dopo il decesso di Eleonore, il cui patio veniva ancora utilizzato, durante la bella stagione, per ospitare un gruppo di intimi amici intorno alla figura del professore: con loro egli istituisce un piccolo rituale di incontri, durante i quali si viene a formare una sorta di comunità ideale, che prende il nome di "Griffinland."⁶⁵

Con l'arrivo della primavera e il ritorno dell'impulso creativo, grazie all'incoraggiamento di Fortescue e della sorella a coltivare il dono che ella stava abbandonando, Hadria decide di partire per Parigi all'insegna di una nuova vita da musicista, portando con sé la piccola Martha. Nonostante le difficoltà economiche e le centinaia di cose da imparare per una donna che era sempre stata confinata nella propria sfera, qui la protagonista inizia a godere della libertà tanto amaramente guadagnata e si lascia guidare dal maestro di musica Monsieur Jouffroy, il quale le raccomanda uno studio costante e severo e la mette in guardia dai pericoli rappresentati dalla vita familiare. Ma purtroppo le composizioni musicali di Hadria risultano troppo ribelli per il pubblico parigino e nessuno sembra disposto ad acquistare i suoi pezzi. Nel frattempo, per sostenere le spese necessarie alla sua sopravvivenza, ella è costretta a scrivere articoli, ma di questi solo un'esigua quantità viene data alle stampe. Intanto le piccole occupazioni quotidiane, le visite, le lettere e gli amici iniziano nuovamente a pesare sulla vita di Hadria, la quale sente venir meno le energie per lo studio e la produzione artistica.

Improvvisamente la situazione precipita: l'azienda di Mr Fullerton fallisce, e i nervi Mrs Fullerton cedono. La protagonista è richiamata a casa da una visita di sua cognata Henriette, che le ricorda i suoi doveri di figlia, di moglie e di madre. Travolta dagli eventi, Hadria torna immediatamente in Inghilterra, nella tenuta del marito, dove nel frattempo anche i suoi genitori, caduti in disgrazia, si sono trasferiti.

⁶⁵ "Not only were these prosaic subjects banished from within the cincture of the gentle griffins, but also the suspicions, spites, petty jealousies, vulgar cruelties, and all the undefinable little darts and daggers that fly in the social air. Each mind could expand freely, no longer on the defensive against the rain of small stabs. There grew up a delicate, and chivalrous code among the little group who met within the griffins' territory." Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 207. A questo proposito vorrei prendere in prestito le parole che Maddalena Pennacchia usa a proposito di Elizabeth von Arnim, la quale, come Caird, ha il merito di "aver fatto del giardino un luogo privilegiato in cui 'ricrearsi,' sia nel senso di *relieve* (trovare ristoro e sollievo) che nel senso di *relive* (nascere a nuova vita)." Maddalena Pennacchia, "Generare il proprio sé. Scrittura e giardinaggio nella narrativa autobiografica di Elizabeth von Arnim," in Michele Bottalico e Teresa Chalant (eds), *L'impulso autobiografico. Inghilterra, Stati Uniti, Canada... e altri ancora*, Napoli, Liguori, 2005, p. 37. Cfr. anche Maria Del Sapio Garbero, "Il flusso e l'ingorgo. Percorsi della frase femminile nel romanzo modernista," in Oriana Palusci (ed), *La città delle donne. Immaginario urbano e letteratura del Novecento*, Torino, Tirrenia, 1992, pp. 4-28.

L'ultima parte del romanzo è dedicata alla vita della protagonista di ritorno nella sfera domestica. Qui ella si trova costretta ad assecondare le più pressanti richieste della madre, la quale esige attenzioni costanti, senza concedere in cambio alla figlia neppure la sua gratitudine. I rapporti con Hubert sono ormai basati su una reciproca tolleranza in vista del mero rispetto dell'etichetta e di conseguenza Hadria si trova costretta a chiudersi in un mondo di alienanti piccole occupazioni. Dimagrita, sciupata e prematuramente invecchiata, la protagonista sembra aver perduto ogni slancio vitale, un cambiamento che risulta tanto più inquietante se paragonato al potenziamento delle energie che avevano contraddistinto la vita parigina della donna.

Assecondata dalla sua amica Lady Engleton, una sera la pallidissima Hadria accetta un invito a cena e, indossando l'unico vestito elegante che possiede, ella prova una disperata forma di piacere nell'osservare la sua perlacea bellezza in abito da sera. Se la sua vita e la sua arte le erano state così amaramente negate, nulla allora le restava che ridursi al rango di un bellissimo oggetto, di un raffinato soprammobile. Come la Lady of Shalott di Tennyson, Hadria si aggira placidamente per i salotti degli amici, suscitando ammirazione tra gli astanti sorpresi dal vederla così attraente e silenziosa.

Dalla donna come opera d'arte alla *femme fatale*, il passo è breve per Hadria, la quale, dopo l'intensità dell'esperienza vissuta a Parigi, troppo a lungo aveva covato il seducente piacere di mettere all'opera i poteri di cui era divenuta improvvisamente consapevole. Se altro non le restava che la bellezza, perché allora non servirsene attraverso il mezzo della seduzione? Il potere negato dell'arte assume così una deformazione morbosa nel tentativo di addurre l'altro a sé, atteggiamento che si rivelerà tanto autodistruttivo quanto inconsapevole delle conseguenze che questo è in grado di portare con sé.

Dopo aver calpestato il cuore a un paio di amici troppo ingenui per rivoltare contro la protagonista la loro frustrazione, Hadria si lascia avvicinare dal Professor Theobald, un colto studioso di archeologia, un uomo dal carattere carismatico e da una forte personalità, da un pungente cinismo e dalla tenacia di chi è consapevole di avere la legge dalla propria parte. Hadria, inizialmente allarmata da una tipologia di uomo così radicalmente opposta al suo ideale maschile, incarnato dall'armonico ed equanime Professor Fortescue, prova inizialmente un istintivo senso di repulsione nei confronti di Theobald, ma man mano che la noia della routine domestica inizia a impossessarsi di lei, ella si lascia gradualmente avvicinare da quest'uomo dalle parvenze quasi diaboliche. Hadria permette che tra loro si stabilisca una relazione adultera, durante la quale ella si impegna a non pensare alle azioni che stava compiendo, allo scopo di non risvegliarsi dallo stato di torpore intellettuale in cui la noia l'aveva gettata.

Ma presto il lato più consapevole di Hadria ritorna alla luce, ed ella improvvisamente

comprende che, con il suo comportamento, ella stava andando pericolosamente contro ai suoi stessi principi. Conscia di aver tradito sé stessa più di chiunque altro, la donna decide di rompere la sua relazione con Theobald, ma in quella stessa occasione viene messa al corrente che egli è il padre della piccola Martha e dunque il seduttore di Ellen Jervis. Ferito dal disprezzo che Hadria ostenta nei suoi confronti, Theobald decide di vendicarsi, prendendo con sé la bambina e di lasciare il villaggio.

Stremata dalla nostalgia nei confronti della piccola, che per la protagonista rappresentava l'ultima speranza in una vita di fallimenti, e delusa dalla maniera spietata in cui ella era stata in grado di agire contro sé stessa, Hadria si chiude in uno stato di cupa depressione. Ella assume rigorosamente i farmaci che un medico le prescrive, ma nessuno stenta a percepire alcun miglioramento nella sua salute. Nemmeno il sonno costituisce un sollievo per la sua mente inquieta: al mattino ella si sveglia con la mente invasa da mostri, e nulla rappresenta una tregua per il senso di vuoto che la affligge. Ormai trasformata in una donna convenzionale, Hadria frequenta le funzioni domenicali, si chiude in un triste silenzio, e grottescamente, tanto più ella si mortifica nella sua più intima essenza di New Woman, quanto più il suo ultimo personaggio riscuote successo tra i vicini conservatori.

Solo Algitha, durante una conversazione, riesce ancora a percepire un barlume di quel fuoco che una volta aveva tanto ardentemente animato la sorella. Dopo aver parlato a lungo, e dopo aver spazzato faticosamente via la fitta coltre di depressione che affligge l'anima di Hadria, Algitha riesce a venire a contatto con ciò che della sorella è impossibile schiacciare; nonostante le circostanze avverse, nonostante i ripetuti fallimenti, Algitha è in grado di constatare come l'integrità mentale di Hadria non possa essere scardinata: "she was speaking simply and sincerely, without bitterness, but without what is usually called resignation."⁶⁶ "Let me play at least," dice Hadria, the humble rôle of scarecrow. I am in excellent condition for it."⁶⁷ L'eroina si propone dunque di ergersi come patetico, seppur utile esempio per le altre donne, che magari un giorno, forse senza nemmeno saperlo, saranno in grado di camminare sicure sui corpi di coloro che, per la libertà delle altre, sono dovute morire.

Ma la vita ha lasciato in serbo per Hadria un'ultima, terribile disillusione: un pomeriggio di primavera, dopo un lungo intervallo che l'aveva separata dalla musica, sentendo nel cuore risvegliarsi nuovamente l'istinto della creatività, la protagonista si reca nella Priory House a suonare il piano. Ed ecco che, con orrore, ella è costretta a constatare che il suo dono di artista l'ha abbandonata. Dopo averlo dovuto a lungo trascurare, il suo talento è entrato ormai in fase di

⁶⁶ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 430.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 433.

decadenza. La disperazione assale Hadria più forte che mai, ma il dolore che la trafigge è interrotto a intervalli da piccole illuminazioni di serenità, sottolineate dalla presenza di un usignolo, il quale sembra ricordare all'eroina dilaniata dal dolore, che, al di là della sua vita, del suo corpo, del suo dono, esiste un unico grande spirito universale di cui ella costituisce una piccola parte integrante.

Il romanzo si chiude sul letto di morte del Professor Fortescue il quale, indebolito e frustrato dalle sofferenze che affliggono il mondo degli uomini, è venuto a concludere la propria vita in Inghilterra, tra i suoi più cari amici, nella Priory House, la casa in cui il suicidio della sua amata moglie si era consumato. Egli dapprima rassicura Mr Fullerton, poi si rivolge direttamente a Valeria e ad Hadria, consigliando loro di non essere poi così sicure di quello che accadrà dopo la morte. Egli avverte da giorni la presenza di Eleonore accanto a sé e sente che arriverà un momento in cui egli potrà nuovamente riunirsi insieme a tutti i suoi cari. Poi consiglia ad Hadria di non affidarsi alle tradizionali forme di razionalismo, ma di andare oltre i pregiudizi puramente materialistici che impediscono all'uomo di coltivare speranze e di innalzare lo sguardo verso altre possibilità.⁶⁸ I nostri fallimenti, le spiega il professore, vanno presi in considerazione secondo una visione più ampia, orientata verso il lento, ma graduale miglioramento dell'umanità.⁶⁹

Le ultime parole di Fortescue sono rivolte ad Hadria e costituiscono un'esortazione ad impegnarsi attivamente per il miglioramento del mondo in cui ella vive, fornendo il suo prezioso sostegno a coloro che sono più sfortunati di lei. Saranno i suoi stessi errori e la sua compassione nei confronti di chi è sofferente a guidarla nella creazione di un mondo più equo, più giusto, in cui il progresso dell'umanità possa cedere il passo alle ingiustizie del presente e del passato.⁷⁰ E alla morte del loro amico, la protagonista, animata da una nuova speranza, rivolge lo sguardo all'usignolo che lo aveva accompagnato negli ultimi giorni e percepisce nel suo piccolo corpo, e nel suo canto, la presenza di uno spirito universale:

The bird had hopped in at his usual hour, in a friendly fashion. He picked up a few stray crumbs (...) and then...finally arrived in the rail of the bed, and stood looking from side to side, with black, bright eyes, at the motionless figure. Hitherto it has been accustomed to a welcome. Why this strange silence? The robin hopped round on the rail, polished his beak meditatively, fluffed out his feathers, and then, raising his head, sang a tender requiem.⁷¹

⁶⁸ Cfr. *ibidem*, p. 445.

⁶⁹ Cfr. *ibidem*, p. 446.

⁷⁰ Cfr. *ibidem*, p. 446-7.

⁷¹ *Ibidem*, p. 448.

IV Mimesi del presente ed eterna sofferenza

Un'eroina dalla personalità complessa e mutevole, un *plot* dagli esiti tragici nonostante gli innumerevoli tentativi messi in scena dalla protagonista per sfuggire alla tirannia delle circostanze, una natura indifferente che sembra guardare ai suoi figli quasi con compiaciuto distacco, figure materne frustrate ed esigenti, le quali non sembrano desiderare altro che consegnare al nemico le proprie figlie e destinarle allo stesso altare sul quale esse stesse hanno già commesso l'errore di sacrificarsi. Infine una conclusione inaspettata, che vira sul soprannaturale in un romanzo prevalentemente realista, dove non sono mancati picchi di cupo determinismo. E attraverso il corso di questi tristi eventi un'eroina frustrata sembra giorno per giorno scaraventata dalle circostanze verso i limiti dell'annientamento: il suo corpo sembra restringersi, ripiegarsi su sé stesso, in una dimensione in cui non c'è spazio per il dispiegamento della creatività femminile, e dove anzi, qualsiasi talento tende invece a trasformarsi in una condanna, in autolesionismo, in autodistruzione.

Quali sono le ragioni per cui l'autrice di "The Yellow Drawing-Room" si impegna in un ritratto così cupo delle vicende della sua principale eroina? Per quali ragioni dipingere con tale insistenza una donna gradualmente ridotta alle ossa da una società che nella sua creatività, invece di un arricchimento, vede una condanna nei confronti di sé stessa e di coloro che le stanno attorno? E perché questo finale inaspettato, in cui il soprannaturale irrompe su una scena ormai consegnata a un tetro determinismo? Non c'è da sorprendersi che la maggior parte dei lettori si sia trovata in difficoltà a comprendere le ragioni che alla scrittrice hanno dettato la narrazione di una tale successione di eventi. La complessità delle motivazioni che hanno sotteso le scelte di Caird sta anche alla base dei tanti fraintendimenti che si sono susseguiti riguardo all'interpretazione del romanzo che, effettivamente, a prima vista, sembra un'opera divorata da una nube di pessimismo tanto fitta, da lasciare ben pochi spiragli alla speranza. Le parole finali di Fortescue appaiono in effetti talmente distanti dall'atmosfera che nel corso del romanzo ha aleggiato intorno ai personaggi, che il lettore si trova spiazzato di fronte alle ultime pagine del libro, ed egli avverte quasi di condividere con l'eroina e la sua amica Valeria, il senso di confusione e di indecisione incredula che nei loro cuori pare far seguito alle dichiarazioni del professore.

Ma è proprio alla base di queste apparenti aporie, che si collocano una serie di complesse dinamiche che contraddistinguono la *fiction* della scrittrice. Prima fra tutte, esamineremo la concezione cairdiana dell'arte, una strategia che, assente nelle sue opere di saggistica, ella impiega nella stesura di tutti i suoi romanzi, e che rappresenta una delle prime ragioni per cui il lavoro di Caird si è spesso prestato al fraintendimento.

IV.I La concezione cairdiana dell'arte

Il prologo di *The Wing of Azrael* costituisce la più esplicita formulazione della teoria cairdiana dell'arte. All'inizio del testo la scrittrice si pone immediatamente in opposizione nei confronti dei cosiddetti “novels with a purpose,” i quali “adopted the form of a novel for the purpose of an essay.”⁷² Ella ha premura di sottolineare la distanza esistente tra i due distinti generi letterari: nel caso del romanzo infatti le azioni dei personaggi “cannot be fitted into exact correspondence with any view or made into the advocates of any cause,”⁷³ poiché “far from being puppets, as they are so often erroneously called, they are creatures with a will and a stubborn personality who often drive the stage-manager to the brink of despair.”⁷⁴ La ragione per cui un romanzo non possa permettersi di inseguire il fine che invece un saggio è in grado di conseguire, risiede, per Caird, nel fatto che “human affairs are too complex, motives too many and too subtle, to allow a small group of persons to become the exponent of a great principle, however true.”⁷⁵

La scrittrice non nega che “certain selected aspects of the truth may be – indeed must be – presented to the reader with insistence (...) producing a more or less selective composition, and not a photograph.”⁷⁶ Ma tale processo, ella prosegue, “takes place in the mind of every one (...) for in the heart of each man lies a recorded drama, sternly without purpose, yet more impressive and inevitable in its teaching than the most purposeful novel ever written.”⁷⁷ “To transcribe this invisible world,” prosegue Caird, “so that the impress becomes revealed, is to write a novel (...) and not an essay.”⁷⁸

Più precisamente, la scrittrice afferma che “the writer of fiction has to present, as best as he may, a real impression made upon him, including the effect of such impulse to the imagination as it may have given, and of all the art – if art there be – or exercise of fancy by which the record is faithfully conveyed to other minds.”⁷⁹ “To reveal that image” prosegue Caird, “with so much skill that the vividness of the representation is hardly less than that of the original, is to write a novel well.”⁸⁰ La scrittrice conclude che “its object is not to contest or to argue, but to represent.”⁸¹

La rappresentazione dunque si pone, nella *fiction* cairdiana, agli antipodi della retorica di persuasione: la rappresentazione sta al romanzo come la persuasione sta al saggio. Il lavoro del

⁷² Caird, *The Wing of Azrael*, 3 vols, London, Trübner, 1889, p. vii.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. Vii-viii.

⁷⁵ *Ibidem*, p. viii.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. viii-ix.

⁷⁸ *Ibidem*, p. ix.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. Ix-x.

⁸⁰ *Ibidem*, p. x.

⁸¹ *Ibidem*, p. xi.

romanziera è dunque un'opera di *mimesis*, di imitazione. La realtà, nel modo in cui essa viene percepita da colui che scrive, deve essere riprodotta fedelmente al lettore, il quale, attraverso le sue esperienze, le sue sensazioni e i suoi strumenti personali, riceverà poi una personale impressione del lavoro prodotto:

the impression recorded shall be fine enough and striking enough to appeal to those sympathies in human nature which are most noble and most generous, as well as to that mysterious sense of proportion and beauty which holds relation to the suppressed and ill-treated, but ever-present poetic instinct of mankind.⁸²

Così, dal particolare delle vicende personali che affliggono i personaggi della sua *fiction*, Caird perviene a un risultato di carattere più ampio, generale e universale, in cui il lettore avverta il risveglio di una sensibilità più alta rispetto alla singolarità degli eventi, così che egli possa aprire il cuore ai legami che egli intesse con i suoi simili, in particolare gli oppressi e le vittime di maltrattamento, le cui ingiuste sofferenze dischiuderanno al lettore i suoi segreti rapporti con l'armonia e le proporzioni del mondo circostante.

Rispetto a Sarah Grand, la quale “operated on the principle of feminine subterfuge and seduction,”⁸³ e che “conceived of her fiction as having an allopathic effect on her readers, Caird conceived of her as working on a homeopathic principle (...) cure through imitation.”⁸⁴ Caird presenta nei suoi romanzi una riproduzione del mondo esterno, senza suggerire alcuna soluzione e senza abbellire alcunché. Contrariamente alla “allopathic pill” di Grand, che consentiva all'abile oratrice di comunicare verità scomode e spesso poco condivise ad un ampio pubblico, grazie all'utilizzo di piccoli stratagemmi quali un tono delicato e ammaliante e avvincenti sotto-trame, Caird predilige la comunicazione di una verità diretta e priva di ornamenti, anzi, talvolta sovraccaricata dal peso di esagerazioni e paradossi in grado di sottolineare la portata rivelatoria dei suoi contenuti. La rappresentazione diretta della realtà si configura dunque la strategia comunicativa prediletta dalla scrittrice, la quale preferisce risparmiare interventi diretti sulla facoltà decisionale del lettore. L'applicazione del principio omeopatico si estende nell'opera cairdiana anche al campo della salute: ella ritiene che per dedicarsi alla cura di una malattia, il primo passo da compiere sia “projecting herself into [the patient's] (medical/emotional) condition (...)” in modo tale da “restore him to healthy equilibrium.” E' possibile dunque delineare una traiettoria univoca per “Caird's theory of art and health:” in essa “patients and readers were not to be subjected to

⁸² *Ibidem*, p. x.

⁸³ Heilmann, *New Women Strategies*, p. 162.

⁸⁴ Richardson, “‘People Talk a Lot of Nonsense about Heredity:’ Mona Caird and Anti-Eugenic Feminism,” in Richardson e Willis (eds), *The New Woman in Fiction and in Fact*, pp. 198 e 206.

authorial/authoritarian intervention.”⁸⁵

Ann Heilmann e Angelique Richardson si sono soffermate sulla formulazione della teoria dell'arte espressa da Caird, e sono pervenute a differenti conclusioni, entrambe basate sulla distinzione del ruolo della fiction nella letteratura maschile e femminile della *fin de siècle* sollevata da Hilde Hein a proposito dei “novels with a purpose.” Hein sottolinea come il tono didascalico e il desiderio di denuncia che contraddistingue la letteratura femminista di fine Ottocento siano legati alla considerazione che anche la letteratura maschile tradizionale contenesse, al di sotto dell'apparente neutralità delle sue formule espressive, un'innumerabile quantità di pregiudizi e questioni politiche.⁸⁶ Per Heilmann, “in a writer so energized and motivated by her politics,” tali dichiarazioni riguardo ad una forma artistica meramente rappresentativa non possono che essere considerate “as an attempt to disarm potential criticism and counter a dismissal of her narrative work as a neurotic, dilettantish, and mere extension of her journalistic writings;” secondo l'autrice di *New Women Strategies*, “in constructing herself as an artist rather than a feminist, Caird adopted a traditionally gendered discourse, which casts the artist as a man.”⁸⁷ Al contrario, Richardson afferma che “it is because Caird was so energized by her politics that she presented her fiction-writing self as an artist. Caird's politics were predicated on a validation of self and the subjective, thus her (politicized) art would also validate the self and the subjective. For Caird, didactic writing inveighed against freedom.”⁸⁸ Personalmente concorderi con le parole pronunciate da Richardson per concludere che, nel lavoro di una scrittrice coerente e concreta quale era Mona Caird, l'arte tende a maggior ragione a coincidere con un'attenta rappresentazione della complessità della vita. Per un'autrice rispettosa della ricchezza e della molteplicità delle varie manifestazioni del reale, l'arte non potrà essere il prodotto di un'imposizione, ma piuttosto il risultato di una visione più ampia, dove le varie esperienze di vita si compenetrano in un quadro composito, che assume significato nella sua singolare complessità.

A mio avviso spetta proprio alla fedele ricostruzione della realtà che contraddistingue le vite delle donne della tarda età vittoriana, il ruolo di costituire un quadro attendibile dell'educazione, delle aspirazioni, delle interferenze culturali esercitate tanto dalla tradizione quanto dalle ventate di novità che attraversavano le due sponde dell'Atlantico durante le ultime decadi dell'Ottocento. Solo a partire da un affresco delle vite di queste donne, talvolta meramente sfortunate, talaltra

⁸⁵ *Ibidem*, p. 199.

⁸⁶ Cfr. Hilde Hein, “The Role of the Feminist Aesthetics in Feminist Theory,” in Peggy Zeglin Brand e Carolyn Korsmeyer (ed), *Feminism and Tradition in Aesthetics*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1995, p. 451.

⁸⁷ Heilmann (ed), *The Late Victorian Marriage Debate: A Collection of Key New Woman Texts*, London and New York, Routledge & Thoemmes Press, 1998, vol V, p. xvii.

⁸⁸ Richardson, “‘People Talk a Lot of Nonsense about Heredity!’ Mona Caird and Anti-Eugenic Feminism,” in Richardson e Willis (eds), *The New Woman in Fiction and in Fact*, p. 198.

sorprendentemente coraggiose, eppure intrinsecamente fragili e troppo sovente destinate al fallimento, sarà possibile, tanto per la scrittrice quanto per il lettore, innalzare lo sguardo al di là della sofferenza che, con tanta asprezza, ha macchiato questa, come le altre epoche di cambiamento. Ma senza una visione diretta e limpida della realtà circostante è difficile, se non impossibile, proiettarsi tanto al di qua, quanto al di là delle strettoie ideologiche che ingabbiano l'oggi, hanno schiacciato lo ieri, e forse, se non acquisiremo gli strumenti per liberarcene, tarperanno il domani senza lasciare spazio al cambiamento.

L'esigenza cairdiana della mimesi è dunque legata all'azione dell'indagine e alla ricerca della verità. Il lavoro che ella compie nei suoi romanzi consiste nell'approfondita analisi di tutte quelle dinamiche che nella maggior parte delle famiglie sono accettate come normali, unicamente in quanto consegnate nelle loro mani da parte dei loro parenti e dei loro avi. La patina dei secoli ha colorato di normalità e accettabilità una serie di usanze che ancora oggi sono perpetrate nella più inquietante inconsapevolezza della portata nefasta di cui esse si fanno carico. Ai romanzi di Caird spetta dunque un arduo lavoro di scandaglio delle dinamiche che, dopo aver contraddistinto i secoli passati, ancora affliggono il presente e lo sovraccaricano di turbamenti, frustrazioni, sopra i quali sarebbe possibile intervenire, se solo ci si ponesse nelle condizioni di osservare attentamente i fatti che scandiscono le nostre vite e gli automatismi grazie ai quali siamo disposti ad accondiscendere all'inaccettabile. Una mimesi che costituisce un lavoro tanto complesso di scarnificazione della realtà, quello della scrittrice, da non risparmiare al lettore immagini forti e situazioni paradossali.

La sua eroina, grottesca rappresentante della tragica situazione che affligge le donne del suo tempo, significativamente ridurrà il proprio corpo ad un esile intreccio di nervi ed ossa. Ristretta nella sua prolifica essenza di compositrice di avanguardia, la cui musica ribelle sconvolge gli ascoltatori dalle sensibilità ortodosse, ella sarà vincolata a costringere gradualmente il proprio dono e il suo stesso corpo nelle tradizionali fattezze di una tacita donnina da salotto, ma la sua magrezza e il suo viso malconcio grideranno silenziosamente il suo dolore, la sua frustrazione, e il suo corpo sofferente si ergerà sulla scena del mondo come un patetico spaventapasseri. Questo fantoccio si manifesta a testimonianza di ciò a cui l'eroina ha dovuto rinunciare e della mortificazione di sé a cui è stata ridotta, a denuncia dell'ormai insostenibile situazione di milioni e milioni di donne, le cui vite sono destinate ad avvizzire su sé stesse come esili spaventapasseri al vento. Ma, al tempo stesso, la visione di questa grottesca immagine si erge sovrana sulla scena dei campi e protegge le piantagioni circostanti dagli attacchi dei parassiti e degli avventori: se Caird, da una parte, sembra limitarsi a rappresentare la realtà del suo tempo, la sua scrittura ne denuncia anche le ingiustizie, e di conseguenza mette in guardia dagli invisibili pericoli che la società vittoriana tiene in serbo per le giovani donne inesperte. La fedele rappresentazione del reale consente, al lettore dotato di una certa

sensibilità, di estendere lo sguardo là di là della situazione contingente della narrazione e di allargare la propria visuale a quel “mysterious sense of proportion and beauty which holds relation to the suppressed and ill-treated, but ever-present poetic instinct of mankind,”⁸⁹ di cui la concezione cairdiana dell'arte si fa promulgatrice.

The Daughters of Danaus è stato a lungo considerato un romanzo animato da una visione cupa e pessimista del mondo, in cui l'eroina, dopo aver tentato ogni possibile via di fuga dalle strettoie della vita matrimoniale di una donna tardo-vittoriana della classe media, si trova infine costretta a soccombere di fronte al dovere impostole dalla società, e si ritrova, a fine romanzo, esaurita e inaridita dalle miriadi di occupazioni domestiche, mentre il suo talento di compositrice è stato frustrato e abbandonato a un lento decadimento. Questa trama animata da ideali e speranze, in cui di fatto l'eroina frustrata si trova a brancolare nel buio fino a soccombere di fronte all'inaridimento del suo stesso dono, è la più esplicita rappresentazione della sofferenza inflitta da parte della società patriarcale nei confronti delle donne vittoriane che sognano di dispiegare il proprio talento nel contesto di una società ferocemente repressiva, che annienta invece di alimentare il fuoco della creatività femminile.

Non dovrebbe sorprendere che a tali donne destinate al graduale avvizzimento delle proprie capacità e al prematuro invecchiamento, le profetiche parole di un personaggio come il Professor Fortescue riguardo a una futura, ma possibile, conciliazione tra le guerre che dilanano i sessi, possano sembrare un miraggio che solo per un istante si manifesta nell'orizzonte desertico della vita delle donne tardo-vittoriane. Di qui il carattere apparentemente astratto delle esortazioni del professore, e la frattura fra il tono generale del testo e la chiusa quasi metafisica del romanzo, che sembra virare nel campo del soprannaturale. Ciò che Fortescue comunica alla protagonista suona come una rivelazione utopica proprio in quanto consiste in una profezia pronunciata di fronte agli occhi increduli di una donna che, per tutta la sua esistenza, non ha visto che infrangersi i propri sogni e le proprie speranze.

Il riferimento a un prosieguo al di là della vita del professore e della protagonista si presta a numerose interpretazioni, che successivamente ci soffermeremo a considerare con maggiore attenzione. Per ora ci basti notare che l'accento ad un aldilà, che si tratti di una dimensione altra o di reincarnazione, è senza dubbio una proiezione in un futuro che si dipana oltre il momento della morte del professore e della sua “allieva,” un futuro concepito come la dimensione in cui andrà a incanalarsi il cammino dell'intera umanità, nei confronti del quale è possibile percepire una sorta di continuità. Come abbiamo accennato, e come vedremo più approfonditamente a proposito dei saggi di Caird, il percorso dell'umanità intera è concepito dalla scrittrice come un tracciato esteso a partire

⁸⁹ Caird, *The Wing of Azrael*, p. x.

dal passato, al presente, al futuro, i quali vanno intesi come un tutt'uno nella loro continua, inarrestabile evoluzione.

IV. II “Like the fifty daughters of Danaus”⁹⁰

La critica femminista si è soffermata sulla singolare importanza che la mitologia classica ed ellenica esercitano nell'opera di Caird e in particolare in *The Daughters of Danaus*. Nel 2004 Heilmann intitola appunto “Mythologies” l'ampia sezione di *New Women Strategies* dedicata alla scrittrice; e nel 2010 T. D. Olverson dedica a Mona Caird un'ampia parte del capitolo intitolato “Medea's haunting of the fin de siècle” in *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*.⁹¹

Il titolo del romanzo allude alla tragica vicenda delle danaidi, le cinquanta figlie di Danao, re della Libia, costrette dal padre ad uccidere i rispettivi mariti alla prima notte di nozze. Questa mossa avrebbe consentito al re, al quale un oracolo aveva profetizzato che egli sarebbe stato ucciso dal proprio nipote, oltre che di conservare la vita, anche di non scendere a patti con il fratello Egitto, ai cinquanta figli del quale le sue figlie sarebbero dovute andare in moglie allo scopo di unire sotto un unico patriarcato Libia ed Egitto. Tutte le figlie acconsentirono alla richiesta paterna, a parte Ipermnestra, ciononostante tutte e cinquanta le giovani donne furono condannate a trascorrere il resto dei loro giorni impegnate nell'inutile tentativo di colmare d'acqua una botte dal fondo bucato.

La principale fonte di questo mito è la tragedia *Le supplici* di Eschilo, rappresentata intorno al 463 a.C., che, insieme alle altre due opere tragiche *I greci* e *Le danaidi*, e al dramma satiresco *Amimone*, doveva costituire una trilogia, ma purtroppo nulla di questo è pervenuto a noi a parte la prima opera. La tragedia superstite affronta il tema del matrimonio forzato, dei tentativi di ribellione femminili e delle spietate punizioni che si abbattono su chi si oppone ai dettami della legge patriarcale. Robert Graves nota che la punizione riservata alle danaidi, le quali avevano osato rifiutare l'ordine patriarcale prestabilito, coincide curiosamente con la condanna riservata a coloro che si macchiavano dell'onta del matricidio.⁹² Pare dunque che tra matricidio e patricidio le divinità dell'antica Grecia non si soffermassero a dettare profonde differenze, dal momento che il ruolo delle madri dell'antichità consisteva nel garantire alla generazione successiva la trasmissione dei baluardi della tradizione patriarcale. Come nota Heilmann, “violent rebellion against the patriarchal injunctions is thus displaced into the concept of daughter-mother aggression.”⁹³ Come Ipermnestra,

⁹⁰ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 427.

⁹¹ Heilmann, *New Woman Strategies*, pp. 155-233; T. D. Olverson, *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*, pp. 144-74.

⁹² Cfr. Robert Graves, *The Greek Myths*, 2 vols, London, Folio Society, 1996, I, pp. 191-5.

⁹³ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 215.

che nonostante fosse stata l'unica a rifiutarsi di uccidere il proprio marito, è condannata, come le sue sorelle, a trascorrere i suoi giorni tentando di riempire d'acqua un contenitore dal fondo traforato, così l'eroina del romanzo di Caird è doppiamente penalizzata a causa di un crimine che ella non ha commesso. Inoltre "Caird," nota Heilmann, rispetto alle danaidi, vittime delle paure e ambizioni del proprio padre, "inverts the position and shows a daughter being crushed by her mother."⁹⁴

Nel romanzo infatti, la legge patriarcale viene trasmessa di madre in figlia di generazione in generazione, perpetrando la proliferazione di un regime familiare malato, che concepisce come unica possibilità di dispiegamento dei doveri della donna la generazione di un numero spropositato di figli (come nel caso, estremo, delle cinquanta figlie di Danao), e il trascorrere delle giornate in seguito a infinite inutili occupazioni, che logorano il corpo e la mente di donne le cui vite di privazioni, come nel caso degli uomini della classe media, potrebbero invece essere destinate alla coltivazione dei propri talenti.

T. D. Olverson si sofferma sul significato del titolo della tragedia superstite, che narra la vicenda delle danaidi, impegnate a fuggire dai loro futuri mariti, e a chiedere protezione e ospitalità presso gli argivi, i quali successivamente concederanno a Danao il diritto di sovranità sulla loro terra. La critica letteraria avverte l'intrinseca contraddizione che avvilisce il ruolo di ribelli che alle fuggitive danaidi potrebbe essere attribuito: "Caird's reference to the myth of the daughters of Danaus does not simply celebrate their resistance to marriage, but also emphasizes the dangers of supplication, of not taking responsibility for one's life into one's own hands."⁹⁵ Secondo Olverson, l'atteggiamento di relativa dipendenza che costantemente contraddistingue le scelte delle supplici di Eschilo, potrebbe considerarsi anche la principale causa dei continui fallimenti della protagonista del romanzo di Caird: "Hadria's belligerent rhetoric often disguises her lack of resolve and her lack of confidence in herself and her idea. (...) Her feelings never manifest into decisive action."⁹⁶

Il ruolo del mito assume per la fiction di Caird una duplice valenza: da una parte esso consente di fungere da specchio nei confronti della realtà della vita delle donne di fine Ottocento, partecipando di quel lavoro di rappresentazione che la sua arte in quanto *mimesis* si propone di portare avanti. Dall'altra il mito assume anche un altro ruolo, quello di fornire uno sguardo diretto su un passato meno recente, quello che, se da una parte può apparire superato, ancora con le sue strutture incombe sul presente della storia nazionale. Apparentemente questo tuffo nel passato che avvolge con la sua atmosfera di cupa fissità le pagine di un romanzo da molti considerato realista, sembra lasciare pochi spiragli di speranza ad una generazione di donne che vede come inesorabilmente ripetersi, nella quotidianità delle loro vite, quella staticità, quel senso di

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Olverson, *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*, p. 152.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 153.

un'esistenza rafferma, che da secoli e secoli pare aver sopraffatto le vicende delle donne del mondo. A proposito di Lady Engleton, la vicina di Hadria, una bellissima donna apparentemente realizzata tra le sue velleità di artista e la sua vita mondana, a fine romanzo Caird conclude che:

Hadria was startled by the revelation. (...) Yet she too, it turned out, for all her smiles and her cheerfulness, was busy and weary with futilities. She too, like the 50 Daughters of Danaus, was condemned to the idiot's labour of eternally drawing water in sieves from fathomless wells.⁹⁷

Questo agghiacciante ritratto della società inglese della tarda età vittoriana, come legata da un lungo filo ai tempi in cui le donne erano mera carne da macello nelle mani delle loro famiglie, è però solo uno degli aspetti della poetica cairdiana. Tale sconsolante affresco della realtà è parte del lavoro di rappresentazione mimetica delle vicende delle vittime della disuguaglianza sessuale, che la scrittrice non vuole dimenticare, ma che piuttosto ella desidera denunciare, gridare, attraverso la semplice raffigurazione di un lungo insieme di vite spezzate. Non si tratta di convincere i lettori della legittimità delle idee della scrittrice, ma si tratta di osservare la realtà, così com'è stata descritta dal suo romanzo, per guardare, finalmente, i secoli di soffocamento, di mortificazione, di negligenza e devastazione, a cui il sesso femminile è stato forzato ad accondiscendere, non solo nel più sconsolante silenzio, ma addirittura attraverso il patetico abbellimento delle sorti delle donne, le quali, inconsapevoli del loro destino di sofferenze, venivano adornate dalle loro famiglie, e consegnate al loro carnefice in qualità di sorridenti vittime sacrificali: in occasione del matrimonio di una vicina, “Hadria compared the whole ceremony to some savage rite of sacrifice: priest and people with the victim, chosen for her fairness, decked as is meet for victims.”⁹⁸

Per dirla con le parole di Heilmann, “in its feminist emphasis Caird's mythopoeia historicised the contemporary condition of women by revealing the ancient rites of woman-sacrifice on which the dominant cultural discourses of turn-of-the-century Britain were predicated.”⁹⁹ Il lavoro che Caird opera sulle regioni culturali del mito contribuisce infatti al tentativo messo in atto dalla letteratura femminista di fine Ottocento, “of revising and revolutioning patriarchal scrip(ture)s,” dando vita ad una nuova epica della liberazione della donna ed “ultimately anticipat[ing] even as she feminised the modernit project,”¹⁰⁰ in cui l'utilizzo della mitologia ha per anni oscurato l'intervento condotto dalla letteratura femminile all'interno di un campo tradizionalmente considerato prerogativa del maschile.

Così il mito interviene insistentemente nel romanzo cairdiano, attivamente contribuendo

⁹⁷ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 427.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 230.

⁹⁹ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 233.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

all'intento descrittivo che anima la penna della scrittrice. I quadri di intensa e spesso muta sofferenza che dilagano nelle pagine della scrittrice costituiscono la più intensa denuncia della tragica situazione delle donne di fine Ottocento. Situazione che la maggior parte di esse percepiva come inesorabile, come un *cul de sac* privo di uno sguardo su un altrove contemplabile, una *impasse* intollerabile e pietosa, in cui centinaia di donne, per secoli, sono state divorate senza alcuna possibilità di uscita. Solo dopo aver visto in faccia l'abisso, la tomba a cielo aperto in cui tante donne sono state costrette ad attraversare i loro tristi giorni, invocando la morte, ma ottenendo solo il destino di una tragica morte in vita, solo così, le donne potranno alzare lo sguardo verso un possibile futuro, come nella profetica visione che, dopo tanta sofferenza, illumina la mente di Hadria nelle ultime pagine del romanzo:

She recalled a strange and grotesque vision, or a waking-dream, that she dreamt a few nights before: of a vast abyss, black and silent, which had to be filled up to the top with the bodies of women, hurled down to the depths of the pit of darkness, in order that the survivors might, at last, walk over in safety. Human bodies take but little room, and the abyss seemed to swallow them, as some greedy animal its prey. But Hadria knew, in her dream, that some day it would have claimed its last victim, and the surface would be level and solid, so that people would come and go, scarcely remembering that beneath their feet was once a chasm into which throbbing lives had to descend, to darkness and a living death.¹⁰¹

Altri miti, oltre a quello delle danaidi, si intrecciano nelle pagine del romanzo con la vicenda e, soprattutto, le sensazioni e gli stati d'animo della protagonista. La figura di Hadria è spesso accompagnata dall'ombra della tragica figura mitologica di Medea, il cui potere e le cui sfortune, evaporano dalle pagine di Caird come una triste maledizione: come nel caso della celebre maga della Colchide, il destino della protagonista sembra dipanarsi “under a singular spell.”¹⁰²

IV.III “Come and see what visions you have conjured up. O witch!”¹⁰³

È solo per un istante, durante una discussione tra Hadria, Valeria e il Professor Fortescue che il nome di Medea viene citato nel romanzo di Caird. Il discorso verteva sul conflitto tra natura e cultura, e sul ruolo che le forze sociali assumono nella guida delle componenti ereditarie della donna. La protagonista fa allora allusione a “the discouraging opinion of the *Medea* of Euripides” e, alla sua provocazione, il professore risponde confidandole che “I have these inconsolable moods

¹⁰¹ Caird, *The Daughters of Danaus*, pp. 412-3.

¹⁰² *Ibidem*, p. 126.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 24.

myself, sometimes.”¹⁰⁴ La conversazione si interrompe bruscamente, ma il mito di Medea continua ad aleggiare sulla scena dell'intera opera senza che il nome della maga della Colchide venga più ripetuto. Come riferisce T. D. Olverson sia a proposito di questo romanzo, “the visceral figure of Medea is removed to the margins and disembodied. Rather than occupying the text as a fully realized character, the 'spirit' of Medea can be seen to occupy the dark spaces of [this] text, 'haunting' the narrative of Mona Caird (...).”¹⁰⁵

Foriera di cupi pensieri e di tetri presagi, la Medea di Euripide colora le pagine di *The Daughters of Danaus* di tinte fosche e sembra quasi gettare, come nel mito, un mantello avvelenato sulle vicende della protagonista che, nei momenti di sconforto, invoca le sconsolanti parole della maga. Caird ci tiene a precisare che la figura di Medea evocata dalla sua eroina, è quella descritta da Euripide. Tale riferimento è un particolare non poco significativo, dal momento che, proprio nel testo di quest'autore, la principessa della Colchide, per la prima volta del mito, macchia la sua tragica esistenza della colpa di infanticidio, onta che nelle versioni precedenti della sua storia non sporcavano la sua condotta.

Figlia di Eete, re della Colchide, Medea, una delle figure più misteriose e controverse della mitologia greca, è una donna brillante, dotata di poteri occulti quasi divini. In seguito agli aiuti offerti a Giasone durante la conquista del vello d'oro, ella fugge con lui a Corinto in cui ella sposterà il giovane, dopo essersi macchiata di fratricidio e dell'assassinio di Pelia, lo zio di Giasone. Ma quando Creonte, re di Corinto, offre sua figlia Glauce in sposa a suo marito, di fronte all'abbandono da parte di Giasone, Medea trama una terribile vendetta: tramite i suoi figli, ella invia a Glauce un mantello avvelenato, che toglie la vita alla giovane sposa tra atroci dolori, e che uccide anche suo padre Creonte, accorso in suo aiuto. Nella versione di Euripide, dilaniata tra la sete di vendetta e il suo istinto materno, al fine di impedire la successione al trono del marito, la maga decide anche di sterminare anche i suoi stessi figli. Secondo un'altra versione del mito riportata da Pausania, i figli di Medea erano stati invece lapidati dai Corinzi a causa del dono nefasto che essi avevano consegnato a Glauce. Parmenisco riporta un'ulteriore versione del mito, in cui i ragazzi si erano rifugiati come supplici al tempio di Hera Acraia e lì erano stati massacrati. Poco dopo, essendo scoppiata una pestilenza, l'oracolo aveva richiesto ai cittadini di espiare lo sterminio di quegli innocenti consegnando ogni anno sette fanciulli e sette fanciulle delle famiglie più illustri di Corinto, destinati a trascorrere un intero anno reclusi nel tempio per placare le ire delle divinità.

Nonostante si macchi dell'insanabile colpa di infanticidio, estranea alla situazione del personaggio di Caird, la *Medea* di Euripide, che andò in scena nel 431 a.C., è dotata di alcuni

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ Olverson, *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*, p. 145.

singolari tratti che la accomunano molto da vicino con la figura di Hadria. Con questa maestosa tragedia il palcoscenico si colora delle tinte della psicologia di una donna il cui carattere passionale, che oscilla tra impareggiabile forza e miserabile debolezza, irrompe sulla scena dominandone ogni frammento. Come la Hadria di Caird, Medea è una donna profondamente ferita, rimasta vittima di un tradimento. La sofferenza subita la costringe a servirsi del proprio dono in maniera distorta e controproducente, ma le sue scelte non sono intraprese con la gelida mente di un'assassina: al contrario, la Medea di Euripide è una donna tragicamente dilaniata tra i suoi affetti di madre e l'insostenibile senso di abbandono che la affligge, il quale la costringe a contemplare una serie di gesti estremi, fino al terribile atto del matricidio. Ella infatti non compie questo atto a sangue freddo, ma attraverso l'impulso dettato dal dolore che la affligge e che la costringe a ripiegare su sé stessa e sulla sua famiglia le proprie sofferenze, agendo dunque in maniera consapevolmente autodistruttiva.

Nella sua analisi di *The Daughters of Danaus*, Heilmann si sofferma a lungo sulla rilettura cairdiana dell'opera di Euripide, ed ella nota come, nel romanzo della femminista *fin de siècle*, la figura della moglie abbandonata dotata di poteri occulti che rivolge contro sé stessa e i suoi cari l'atroce vendetta per l'abbandono subito, è rivisitata in Caird come la tragedia della donna artista devastata nel profondo a causa dell'impossibilità di esercitare il suo dono, talento che rimane soffocato dalle circostanze esterne e che infine agisce contro la stessa protagonista, nell'impossibilità di trovare una legittima via di uscita. Nell'adattamento di Caird “the trope of thwarted love serves to cover up the rage and despair of the thwarted artist (...) [and] serves to pinpoint the relentless tragedy that awaits the exceptional woman who aspires to be an artist.”¹⁰⁶ Il mito di Medea aveva assunto una certa popolarità a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, riflettendo in particolar modo la serie di preoccupazioni che nel corso del secolo andavano a costituirsi riguardo al pericolo dell'infanticidio. “In contradistinction to this tradition,” prosegue Heilmann, “Caird shifted the emphasis from Medea's violent transgression to her artistic aspirations, revealing the aberrant woman as a tragic artist: an aspect that, while later eclipsed by the trope of infanticide, was inherent in the original myth.”¹⁰⁷ Sarà infatti in seguito all'impossibilità di esercitare il proprio dono di artista che Hadria incarna i tratti di una vendicativa *femme fatale*. La critica letteraria fornisce anche un *excursus* delle opere che, a partire dal XV secolo in poi, avevano contribuito al recupero del messaggio originario nascosto dietro il più inflazionato tema dell'infanticidio: Pizan con *The Book of the City of Ladies* (1405), Amy Levy con il suo dramma “Medea” (1891) e Vernon Lee con “Amour Dure” (1890), vanno a ritroso attraverso le vicende della

¹⁰⁶ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 223.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

principessa della Colchide per recuperare una rappresentazione di Medea che si scaglia contro l'ordine patriarcale per reclamare i propri diritti di artista, il cui dono è spezzato e si ritorcerà rovinosamente contro la sua stessa persona e i suoi cari.¹⁰⁸

La critica femminista si concentra anche sul recupero di una serie di polarità positive che hanno pervaso le rappresentazioni della figura mitologica di Medea nei secoli, che in questa sede sarà utile ripercorrere brevemente. Oltre alla rivisitazione del personaggio da madre infanticida alla figura dell'artista strozzata, è possibile far leva su altre due valenze della maga dell'antica Grecia: il suo ruolo di “reproductive demon”¹⁰⁹ e il suo “caulderon of regeneration.”¹¹⁰ Nel primo caso la sconfitta Medea che si è ridotta a far uso della propria prole per vendicare i crimini della società patriarcale si erge come una tragica figura di ammonimento per le altre donne, le quali possono vedere nel suo fallimento un nefasto esempio della squallida deriva che i doni concessi a una donna possono assumere di fronte al tradimento degli altri. Nella seconda immagine, Graves fa luce intorno al potenziale creativo della figura di Medea, la quale, nel contesto della tradizione celtica, attraverso le sue doti terapeutiche e ai suoi poteri occulti, si rivela in grado di dar forma a una serie di riti magici di rinnovamento e rinascita. È merito di Heilmann l'aver rintracciato, nelle prime pagine di *The Daughters of Danaus*, un'immagine fortemente evocativa del potenziale che contraddistingue la figura della maga nella tradizione celtica:

They collected the withered harvest of the winds upon the cavern floor, in a big brown heap, and then Ernest stuck a match and set light to it. Algitha, in a large black cloak, stood over it with a hazel stick – like a wand – stirring and heaping on the fuel, as the mass began to smoulder and to send forth a thick white smoke that gradually filled the cavern, curling up in the rocky roof and swirling round and out by the square-cut mouth, to be caught there by the slight wind and illumined by the sun, which poured down upon the soft coils of the smoke, in so strange a fashion, as to call forth a cry of wonder from the onlookers. Standing in the interval of open pathway between the two rock-passages, and looking back at the fire-lit cavern, with its black shadows and flickerinf flame-colours, Hadria was bewildered by what appeared to her a veritable magic vision, beautiful beyond anything that she had ever met in a dream.

The figures, stooping over the burning heap, moved occasionally across the darkness, looking like a witch and her familiar spirit, who were conjuring, by uncanny art, a vision of life, on the strange, white, clean-cut patch of smoke that was defined by the sunlit entrance to the tunnel.¹¹¹

“Come and see what visions you have conjured up. O witch!”¹¹² esclama Hadria alla sorella,

¹⁰⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 225-7.

¹⁰⁹ Sarah Iles Johnson, “Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia,” in J. Clauss e S.I. Johnson (ed), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 50-8.

¹¹⁰ Graves, *Greek Myths*, II, p. 527.

¹¹¹ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 23.

¹¹² *Ibidem*, p. 24.

entusiasta della visione a cui ha assistito. Se in questa scena Algitha assume le sembianze di un'incantatrice, Hadria rimane una figura liminare, il cui ruolo ricopre quello dell'osservatrice distante, la quale, nonostante i poteri messi in atto dalla sua accesa facoltà immaginativa, preferisce rimanere in disparte e osservare con ammirazione le azioni eseguite dalla sorella, la quale, significativamente, nel capitolo successivo, comunicherà ai suoi fratelli il suo progetto di lasciare la famiglia, per trasferirsi nell'East End di Londra e dedicarsi ai lavori sociali. “That here it is Algitha, not Hadria, who is associated to Medea” nota Heilmann, “suggests that in Caird's re-vision of the Classical prototype the mythical figure is split in two, with Algitha representing the active, self-assertive and resourceful rebel-sorceress, while Hadria constitutes her introspective counterpart, the visionary and priestess of the imagination.”¹¹³

Questo atteggiamento, che contraddistinguerà la condotta della protagonista per l'intero corso del romanzo, è stato preso in esame da Olverson, la quale ritorna sul testo di Heilmann contestando l'avvicinamento tra la figura di Hadria e l'eroina del dramma di Euripide: “It is difficult (...) to concur with Heilmann that Hadria Fullerton resembles Euripide's Medea, as an 'aberrant woman' or as a 'tragic artist':”¹¹⁴ “despite her combative rhetoric, Hadria is certainly no Medea.”¹¹⁵ “Caird never allows Hadria,” afferma la critica letteraria, “to act with Medea's violence.”¹¹⁶ “It is Hadria's great misfortune,” prosegue Olverson, “that she is a fundamentally 'good' character, unable to act with the necessary rage and fearlessness to effect a major change.”¹¹⁷ In conclusione, per la studiosa, “the tragedy of Caird's novel is that Hadria betrays her own nature (...) in favour of a family which represents the 'ideas of the old Greeks'. (...) She is divided within herself and is overburdened by the claims of the past.”¹¹⁸

Ciononostante, sia Heilmann che Olverson convergono su una serie di elementi che accomunano le vicende delle due protagoniste. Entrambe Medea e Hadria sono descritte in quanto figure liminari, che occupano una zona territoriale di confine, muovendosi rispettivamente tra la Grecia e la Colchide e tra l'Inghilterra e la Scozia (oltre a Parigi). Le due donne sono accomunate dall'aver subito un tradimento da parte dei rispettivi mariti: Medea è abbandonata da Giasone che accetta di sposare Glauce per assumere il ruolo di re di Corinto, e Hadria è tradita, anche se non carnalmente, da Hubert, il quale inizialmente le promette di rispettare le sue idee sul matrimonio e sull'indipendenza della donna, e che, al contrario, negli anni rivela la propria indole conservatrice e contribuisce con la sua chiusura mentale al graduale avvizzimento del temperamento artistico della

¹¹³ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 228.

¹¹⁴ Olverson, *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*, p. 153.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 149.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 154.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 157.

moglie. Hadria condivide con Medea un profondo disprezzo nei confronti della maternità biologica: se l'eroina euripidea preferirebbe la morte al parto di un ulteriore figlio, la protagonista del romanzo di Caird abbandona, anche se solo per un periodo, i suoi figli in Inghilterra, e porta con sé a Parigi solo la figlia adottiva Martha, con la quale ella sperimenta una forma di maternità alternativa che, libera dai vincoli biologici e legali, potrebbe consentire la creazione di un legame femminile puro e sincero, non costretto a passare attraverso i dettami della società patriarcale. Questa speranza si rivela però solo un'utopia, poiché tanto Medea quanto Hadria si abbasseranno a servirsi in maniera utilitaristica dei propri figli per portare a termine i loro piani di vendetta nei confronti della società dei padri che le hanno avevano: se i figli dell'eroina di Euripide saranno costretti a pagare con la vita a causa della strumentalizzazione nei loro confronti operata dalla madre per la consegna del dono avvelenato alla futura moglie di Giasone, la piccola Martha dovrà necessariamente soffrire nel momento in cui Hadria si accanirà contro il suo legittimo padre, il Professor Theobald, che prenderà la bambina con sé sottraendola alla giurisdizione della madre adottiva.

Ma a mio avviso è proprio quel senso di indecisione che caratterizza la personalità di Hadria l'elemento che più profondamente la avvicina alla Medea di Euripide: non il matricidio, che ella neppure contempla, ma quello stato di sospensione nel quale entrambe le eroine attraversano i loro drammi mentali. Ciò che per Medea si risolve in una serie di crimini e culmina con l'uccisione dei propri figli è quello stato di dormiveglia della coscienza che vede la protagonista di *The Daughters of Danaus* dilaniata tra azione e inazione e che nella vita pubblica di Hadria si configura come un nulla di fatto. Ma il senso di dubbio, il dilemma esistenziale che si pone alla base della folle decisione intrapresa dalla maga della Colchide, non è poi così dissimile dalle elucubrazioni che spesso popolano la mente di Hadria, la quale non di rado avverte incombere sulla sua anima la colpa imperdonabile del matricidio. L'eroina di Caird è consapevole che la sopravvivenza di Mrs Fullerton dipende interamente dalla rinuncia, da parte della figlia, di dedicarsi alla coltivazione del suo dono di compositrice: tanto più ella si ostinerà a studiare, a creare e a suonare, quanto più a breve sua madre ammalata di nervi sarà condotta alla morte. Come vedremo nel prossimo paragrafo, per il conseguimento del proprio successo, alcune delle eroine cairdiane, sono chiamate a passare attraverso il crimine del matricidio.

IV.IV Il matricidio come modalità di accesso alla realizzazione femminile

Non esiste opera cairdiana in cui il conflitto tra madre e figlia e tra figlia e madre, non si dipani in tutta la sua drammatica potenza. In *Whom Nature Leadeth* l'affermazione della madre della protagonista passa attraverso la simulazione di un suicidio che consente alla donna l'abbandono

della figlia e il ritorno nella propria terra natia, non a caso l'Italia, terra dell'arte che, nella *fiction* di Caird, assume una serie di significazioni evocative dell'*Aurora Leigh* di Elizabeth Barrett Browning. In *One That Wins*, interamente ambientato in questa terra delle arti, il conflitto madre-figlia si configura in tutto il suo arcaico furore nella vicenda che inizialmente pone in netta opposizione, per poi unire attraverso un esperimento di maternità alternativa, le due artiste protagoniste Oneone e Nelly. Entrambe vittime di un rapporto traumatico nei confronti delle proprie madri naturali, insieme, grazie al superamento di una serie di prove, esse sono infine in grado di ricongiungersi e di affermare la propria creatività attraverso il recupero e il riconoscimento del rapporto amoroso che si pone alla base tanto del rapporto madre-figlia, quanto di quello tra maestra e allieva. In *The Wing of Hazrael* l'eroina Viola viene condotta alla morte a causa dell'influenza nefasta che su di lei esercita la figura di un'antenata, il cui triste destino si ripercuote sulla vicenda della giovane donna, la quale non si rivela in grado di liberarsi dal peso di un passato che gravemente incombe sul suo tetro presente. In *The Pathway of the Gods* la protagonista Anna, che in giovinezza aveva evitato di soccombere alle pressioni della famiglia, ribellandosi furiosamente ai dettami della legge patriarcale, impegnandosi per la causa degli anarchici russi, si ritrova prematuramente bruciata dal fuoco che aveva pervaso la sua sete di rivolta, e si trova costretta a sottostare alle richieste del suo datore di lavoro, che miseramente ripropongono i doveri familiari ai quali in fondo ella scopre di non essere riuscita a sfuggire. In *The Stones of Sacrifice* il conflitto madre-figlia emerge con una forza devastante soprattutto nell'opposizione evidente tra la situazione familiare della New Woman Claudia e quella della femminista Harriet. Se la madre di quest'ultima ha spinto la più debole delle figlie al suicidio, quella dotata dal carattere più assertivo perviene all'affermazione di sé solo attraverso l'abbandono totale della figura materna. Distaccata, gelida e indifferente, la femminista Harriet, i cui tratti spigolosi sono più evocativi di una vignetta satirica piuttosto che di una donna in carne ed ossa, rimarrà comunque ingabbiata nella morsa della cultura patriarcale, una stretta che ella, a causa del suo carattere autoritario e superficiale, si presterà inconsapevolmente ad alimentare, assumendo la guida della "Gild of the New Order," l'associazione avanguardista presto destinata a trasformarsi in un focolaio dell'eugenetica. Rispetto a Harriet, la New Woman Claudia riesce invece a raggiungere un compromesso nella guerra intrapresa con la propria figura materna: senza concedersi a inutili sacrifici nei confronti della famiglia, l'atteggiamento di questa donna non appare macchiato dall'indifferenza della sua amica, ciononostante risulta significativo che il suo contributo alla creazione di un Nuovo Ordine coincida con la morte della propria madre: al suo decesso, infatti, la figlia eredita una somma di denaro che le consente di fondare una nuova associazione, "The Alternatives," volta alla creazione di un autentico vincolo di fratellanza fra gli uomini e le donne in vista del progresso verso un mondo

migliore.

Se nelle vicende degli altri romanzi cairdiani il conflitto tra madre e figlia emerge dalle trame con tale potenza, in *The Daughters of Danaus* questo si configura con una tale portata drammatica che si rivela tanto più inquietante quanto più esso rimane irrisolto, costantemente incombente sia sulla vita della madre che della figlia, con conseguenti sensi di colpa, incontrollabili esigenze, crolli nervosi, esaurimenti da entrambe le parti, e con l'effetto di costringere entrambi le parti, madre e figlia, ad un perenne stato di frustrante immobilità, determinata dalla mancata soluzione del conflitto.

Fin dai tempi della partenza di Alghitha per Londra, Hadria assume immediata consapevolezza del proprio ruolo di “family consolation.”¹¹⁹ “Mrs Fullerton,” spiega la scrittrice, “seeing that Hadria was more patient, quickly took advantage of the favourable moment, with a rapid instinct that had often done her good service in the management of a niggard destiny.” Così “the elder's defection thus became, to the mother, a sort of investment, bearing interest of docility in the younger.”¹²⁰

Le ragioni di tanto accanimento da parte della madre nei confronti della figlia più sensibile e di conseguenza anche più dotata, risiedevano nel fatto che, ai tempi della sua giovinezza, anche Mrs Fullerton aveva custodito un sogno, che la routine della vita domestica e le sue scelte di vita familiare avevano presto infranto: “a few volumes of poetry, and other works of imagination, bore testimony to the lost sides of her nature.”¹²¹ Così, “having allowed her own abilities to decay, Mrs Fullerton had developed an extraordinary power of interfering with the employment of the abilities of others.”¹²² Era dunque proprio nei confronti della vena artistica della figlia che la madre non concepiva pietà: “her mother would keep her for hours, discussing a trivial of domestic business, giving elaborate directions about it, only to do it herself in the end.”¹²³

Come nel caso delle pazienti di Freud e Breuer, non rimanevano che le ore notturne a disposizione per gli studi della protagonista: “Since freedom and solitude could not be had by day, the nights were often her sole opportunity. At such time she could work out her musical ideas.”¹²⁴

È allora che, nella mente della protagonista inizia a configurarsi l'idea del matrimonio come possibile via di fuga dalle futilità della vita domestica. Ma a nulla valgono i patti che Hadria riesce a strappare a Hubert quando egli formula la sua proposta, e lo sbalzo temporale che separa la prima dalla seconda parte del romanzo si erge, oltre che a riferimento ad un periodo di cupa depressione

¹¹⁹ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 32.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 45.

¹²¹ *Ibidem*, p. 35.

¹²² *Ibidem*, p. 44.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 46.

della protagonista, a testimone del clima di cupa inconciliabilità sulla quale si era protratta questa unione legale. Claustrofobico prosiegua di quella che era stata la vita da nubile della protagonista, la vita matrimoniale si rivela il nuovo braccio della morte in cui i talenti di Hadria sono mandati al macero. Indebolita dal peso delle gravidanze e appesantita dalle miriadi di piccoli doveri della routine domestica, dopo pochi anni di matrimonio Hadria si sente invecchiata di vent'anni: "She felt twenty years older since her marriage. She wonderend why it was that marriage did not make all women wicked – openly and actively so."¹²⁵

Dopo la breve parentesi rappresentata nella sua vita parigina, il cerchio nuovamente si restringe intorno alla protagonista, stavolta irreversibilmente, quando ella è richiamata in Inghilterra a causa del crollo nervoso della madre e del fallimento della compagnia del padre, i quali nel frattempo avevano provveduto al loro trasferimento dalla Scozia alla tenuta di Hubert in Inghilterra: "It was as inevitable as that the doom of Orestes should follow the original crime of the house of Atreus. Hadria's whole thought and strength were now centred on the effort to bring about that propitiation, in her own person. She prepared the altar and sharpened the knife. In that subtle and ironical fashion, her fate was steadily at work."¹²⁶

Ed ecco come, nell'ultima sezione del romanzo, in maniera circolare vengono fisicamente a coincidere il luogo dell'autorità patriarcale esercitata attraverso il matrimonio e quello dell'esazione materna. In questo momento dell'opera, più fortemente che altrove, i due poteri della madre e del marito vengono per così dire a coincidere, a prova del loro comune sostegno nei confronti della legge patriarcale. Per Caird sono proprio le madri, gli strumenti attraverso i quali la cultura dei padri viene trasmessa alle giovani donne, a consegnare le figlie ai rispettivi carnefici, come in un antico rito sacrificale. Sono le madri ad accompagnare col sorriso le giovani figlie alla gogna, le quali imparano a sorridere a loro volta, dissimulando il loro ruolo di vittime sacrificali, ed assorbendo nella propria mentalità i dettami della legge che le ha fatte prigioniere. Foriere di questo messaggio di schiavitù, le giovani mogli si impegneranno a partorire più figli possibili, esaurendo le loro energie in futili lavori domestici e avvelenando, con le nefaste idee trasmesse loro dalle proprie madri, le menti vergini delle loro bambine.

In una dimensione di tale cupezza non sembra esistere speranza alcuna per la donna se non nell'atto, non solo simbolico, ma spesso anche fisico, del matricidio. Durante una discussione tra la protagonista e la sua amica Valeria, questa grave questione viene affrontata quasi in maniera diretta. "You know my present conditions," afferma Hadria, "I can't overcome them. But perhaps some one else in my place might overcome them. I confess I don't see how. Do you?," al che Caird lascia

¹²⁵ *Ibidem*, p. 157.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 335.

intendere al lettore che Valeria “could not bring herself to say that the doctor's warnings ought to be disregarded by Hadria, at the risk of her mother's life. It was not merely a risk, but a practical certainty that any further shock or trouble should be fatal.”¹²⁷ Hadria è dunque consapevole della portata altamente distruttiva insita nei legami familiari:

It is because I see what awful power a human being may acquire of ravaging and of ruling other lives, and I don't want to acquire that power. I see that the tyranny may be perfectly well-intentioned, and indeed scarcely to be called tyranny, for it is but half-conscious, yet only the more irresistible for that.¹²⁸

Entrambe le eroine stanno contemplando, ed immediatamente rigettando, l'opzione del matricidio. E i parenti di Hadria, quasi sono sul punto di accusare la giovane donna di questo delitto, nell'alludere alla sua fuga a Parigi: “there can't be no more mad or disgraceful behaviour on the part of Hubert's wife, that is one comfort. She can't murder her mother outright, though she has not been far off it!”¹²⁹ Solo quest'azione, come nel caso di Claudia nel tardo *The Stones of Sacrifice*, potrebbe allora dischiudere, nelle vicende della protagonista, una possibile via d'uscita per il suo avvenire.

Una visione così tetra della scena sulla quale si muove il rapporto col materno sembra anticipare l'interpretazione del rapporto tra madre e figlia diffusa da Melanie Klein negli anni Trenta del secolo successivo. Come spiega Julia Kristeva nella sua opera sulla Klein,¹³⁰ “Melanie rifiuta categoricamente l'ipotesi freudiana di un idillio tra donne e accentua l'ambivalenza di questa relazione, che si tinge di senso di colpa fin dagli esordi. (...) La Klein presuppone infatti subito il conflitto e non l'osmosi tra le due protagoniste.”¹³¹ La semiologa bulgara spiega che, rispetto a Freud, “il culto della madre (...) si ribalta in Klein in... *matricidio*. È a partire dalla perdita della madre – che equivale per l'immaginario a una morte della madre – che si organizza la capacità simbolica del soggetto.” “Entrambi, il culto della madre e il matricidio,” ricorda Kristeva, “sono salvifici.” E “il matricidio lo è più del culto materno.” Senza di esso infatti, “l'oggetto interno non si costituisce, la fantasia non si costruisce e la riparazione è impossibile.” “La negatività kleiniana (...) si pone la madre come bersaglio: bisogna staccarsi dalla madre per pensare.”¹³²

È significativo che anche la Klein si soffermi sul terreno della mitologia, e in particolare su un'immagine che, non a caso anche in Caird fa la sua comparsa:¹³³ quella di Oreste, che consegue la

¹²⁷ *Ibidem*, p. 410.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 341.

¹³⁰ Cfr. Melanie Klein, *The Psychoanalysis of Children*, New York: Norton, 1932 (trad. *La psicoanalisi dei bambini*, Firenze, Martinelli, 1969).

¹³¹ Julia Kristeva, *Il genio femminile*, 3 Vols, Vol II, *Melanie Klein (Le génie féminin, t. II, La folie: Melanie Klein ou le matricide comme douleur et comme créativité*, Parigi, Fayard, 2000), Roma, Donzelli, 2006, p. 139.

¹³² *Ibidem*, p. 144.

¹³³ Cfr. Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 335.

libertà tramite l'assassinio della propria madre, ma a prezzo del depressivo rimorso simboleggiato dall'eterno tormento datogli dalle Erinni.¹³⁴ Nella tragedia di Eschilo, Oreste è il figlio di Agamennone, il quale aveva sacrificato agli dei la figlia Ifigenia per propiziare i venti e sedare il mare in tempesta prima della partenza dei greci per Troia. Clitemnestra, la madre della giovane, per vendicare la morte della figlia, uccide il marito. In questo scenario di reciproca devastazione familiare, Oreste uccide la genitrice allo scopo di vendicare il padre ucciso. Assassino della propria madre-natura, Oreste è l'antieroe per eccellenza e un deicida senza pari, destinato, per il resto della sua esistenza, ad errare in preda al senso di colpa e alla solitudine.¹³⁵ Ciononostante, “con le sue interpretazioni corrosive e accanto ad esse, l'elogio kleiniano del matricidio è un'arringa a favore del salvataggio alla tendenza al simbolismo degli esseri umani.”¹³⁶

Anche il masochismo, un atteggiamento che contraddistingue i tratti di molte delle eroine cairdiane, non da ultimo Hadria, è preso in considerazione da Klein secondo una linea interpretativa che pare posizionarsi direttamente in accordo con la poetica della nostra scrittrice. Il masochismo si configura infatti per entrambe le autrici come “prova della (...) appartenenza ambigua, strana, alla legge fallico-simbolica dei padri, cui [il soggetto] prende parte senza esserci.”¹³⁷ L'eterosessualità compulsiva, che contraddistingue le scelte matrimoniali di Hadria e di Nelly (in *One That Wins*), è solo una delle conseguenze di questo atteggiamento. Non solo la decisione di prendere marito, ma spesso anche la scelta di un mentore di sesso maschile e il forte legame nei confronti del padre, contribuisce all'atteggiamento masochistico di molte eroine cairdiane: “the assimilation of the law of the father has the effect of further displacing ('dis-membering') the daughter from her female origins.”¹³⁸ I tratti esasperatamente preraffaeliti che caratterizzano la pittura di Oneone (in *One That Wins*) e il suo fermaglio a forma di serpente, sono ulteriori espressioni di quest'ambigua partecipazione alla dimensione dei padri. Altri esempi di tali spostamenti masochistici possono essere considerati l'adesione di alcune donne, come Harriet (in *The Stones of Sacrifice*) nella *fiction* e Sarah Grand nel mondo reale, a quelle associazioni apparentemente avanguardiste, ma di fatto focolai di pericolose ideologie come l'eugenetica, che, al di là della veste di novità della quale erano ammantate, non facevano che riproporre le strutture patriarcali che millantavano di scardinare.

In Klein, ma anche in Caird, “le pulsazioni dell'originario da perdere, del momento da tradire, della casa da abbandonare necessariamente, per vivere libero grazie all'esilio nel simbolico

¹³⁴ Melanie Klein, *Alcune riflessioni sull'Orestide*, in Klein, *Il nostro mondo adulto e altri saggi*, Firenze, Martinelli, 1972, pp. 37-78 (orig. *Our adult world and other essays*, New York, Basic Books, 1963).

¹³⁵ *Ibidem*, p. 52.

¹³⁶ Kristeva, *Melanie Klein*, p. 150.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 171.

¹³⁸ Heilmann, *New Women Strategies*, p. 201; cfr. anche M. Daly, *Gyn/Ecology*, pp. 39-40.

(...) si fissano difensivamente in una guerra tra donne.”¹³⁹ Questi conflitti assumono innumerevoli forme, non da ultimo quella dell'invidia tra maestra e allieva, una lotta all'ultimo sangue all'insegna dell'autonomia di pensiero,¹⁴⁰ che nell'opera della scrittrice si rivela particolarmente evidente nel conflitto che si innesca tra Oneone e Nelly in *One That Wins*, e che non a caso è stato analizzato da Heilmann alla luce delle teorie espresse da Kristeva in “Stabat Mater,” un testo che, a partire dal conflitto kleiniano che si instaura tra madre e figlia, si proietta al di là di questa scissione per rimarginare la ferita della perdita della maternità attraverso la costruzione di un nuovo linguaggio, di un discorso femminile per eccellenza, che conduca le due figure erranti ad una forma creativa di riconciliazione.¹⁴¹

Non ultimo, tra le anticipazioni del pensiero della Klein nell'opera di Caird, è il concetto di libertà individuale, che pervade l'intera opera della scrittrice inglese, quella che Kristeva definisce “una creatività rispettosa del *self* (...)”¹⁴² Se nell'autrice di *The Daughters of Danaus* la perdita della madre costituisce la *conditio sine qua non* per l'accesso alla libertà individuale e la via per la maturazione femminile, “il moderatore di questo sistema di autoregolamentazione kleiniana,” spiega la semiologa bulgara, “non è altro infatti che l'esperienza della perdita, e la depressione che ne consegue.”¹⁴³ Proprio come Caird, che con le sue considerazioni paradossali e le sue shockanti esagerazioni osò denunciare l'*underworld* di tragiche sofferenze che si estende al di sotto del manto dorato dell'istituzione della maternità, similmente “Melanie Klein squarcia il velo di una cultura basata sulla conversazione sacra tra la madre e il bambino, (...) e lascia intravedere l'al-di-qua della nostra civiltà.”¹⁴⁴

È la fantasia della madre che uccide e da uccidere, una rappresentazione incarnata della paranoia femminile nella quale si proietta la schizoparanoia del nostro Io primitivo e fragile. Da questa profondità mortifera il soggetto riesce tuttavia a liberarsi, a condizione di perlaborarla all'infinito nell'unico valore che ci rimane: la profondità di pensiero.

(...) La funzione materna risiede in questa alchimia che passa attraverso la perdita di sé nell'altro, per cogliere e sviluppare il *senso* del desiderio di morte, ma unicamente nell'amore e con la gratitudine in cui si realizza il soggetto. Il legame d'amore per quell'oggetto perduto che è la madre, da cui «Io» mi separo, si sostituisce allora al matricidio e si circonda di un'aureola di pensieri. Avere legato, in negativo, la sorte del femminile alla sopravvivenza dello spirito non è il più piccolo lampo di genio di Melanie Klein.¹⁴⁵

¹³⁹ Kristeva, *Melanie Klein*, p. 227.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 235.

¹⁴¹ Julia Kristeva, “Stabat Mater” (1977), in Morny Joy, Kathleen O'Grady e Judith L. Poxon (ed), *French Feminists on Religion: A Reader*, London, Routledge, 2002, , p. 72, pp. 68-75. Cfr. anche Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 209.

¹⁴² Kristeva, *Melanie Klein*, p. 270

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 239.

¹⁴⁵ *Ibidem*, pp. 278-9.

Paradossalmente, ma il paradosso è a ben vedere solo apparente, per entrambe le scrittrici la discesa agli inferi che il lavoro all'interno del mondo della maternità prevede, è solo una modalità di accesso ad una dimensione altra e ad infinite altre possibilità. Se l'analisi ravvicinata della maternità così come ci è stata presentata dai nostri padri si rivela solo un'immagine cristallizzata dal tempo e dalla cultura patriarcale, solo attraverso la dolorosa scarnificazione di questa cultura vecchia e datata e il suo superamento, sarà possibile accedere a un discorso nuovo, a un nuovo ordine simbolico. Libero dai legami del passato, questo nuovo linguaggio consentirà alla donna che si rifiuta di rimanere impigliata nelle strettoie del passato di accedere ad una nuova capacità simbolica e un nuovo ordine di idee. Come vedremo nella prossima sezione di questo capitolo,¹⁴⁶ la poetica di Caird, apre alla donna la dimensione dello spirito.

IV. V Alternative al matricidio e maternità alternative

È dunque il matricidio l'unica possibile via di liberazione per le eroine cairdiane? Una soluzione alternativa a questo delitto è esplorata nel romanzo giovanile *One That Wins*, in cui l'eroina riesce a concedersi una possibilità di sanare la ferita materna attraverso l'impegno in una forma di maternità alternativa. Come già è stato precedentemente accennato, Oneone e Nelly, le due pittrici protagoniste, la cui vicenda è inizialmente segnata dalla rivalità e dalla gelosia, investono nella ricostruzione di un discorso femminile che consenta loro il recuperare del senso di maternità perduto al momento del tradimento inflitto delle rispettive madri. “Caird contrasts Oneone's and Nelly's shared experience of mother-daughter antagonism,” spiega Heilmann, “with the positive model of an empowering literary artist-'mother'.”¹⁴⁷

The Daughters of Danaus è a sua volta pervaso da una serie di tentativi di costruire un rapporto materno altro rispetto alle formule dettate dall'autorità patriarcale. Ma dall'amicizia che, dalle prime pagine del romanzo, la protagonista intreccia con Valeria Du Prel, all'adozione e agli esperimenti che ella mette in atto con la piccola Martha, ogni tentativo in cui l'appassionata Hadria si getterà troverà esito in un cupo fallimento. La relazione con Valeria si dimostra sincera dal punto di vista della protagonista, la quale nutre nei confronti dell'amica più anziana un vivo senso di ammirazione. Da una parte questo forte apprezzamento iniziale è gradualmente costretto a scemare di fronte alle dichiarazioni deterministe di Valeria che, sazia di una vita caratterizzata da scelte originali ed eccessi, non si trova più a suo agio nel flusso di eventi nel quale da giovane si era

¹⁴⁶ Cfr. sezione V di questo capitolo, “Estensione temporale e (r)evoluzione,” e in particolare il paragrafo V.III, “Oltre Darwin: Mona Caird e la teosofia.”

¹⁴⁷ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 204.

lanciata. Il suo scetticismo la vede orientata su una cupa visione del mondo, in cui sembra la natura biologica a tessere le fila del destino di ogni donna. Proprio la famosa scrittrice di romanzi femministi, le cui protagoniste abbandonano il tetto coniugale per godere della libertà che spetta loro da centinaia di anni, si trova così vincolata dalla sua solitudine e frustrazione da consigliare alla giovane e inesperta Hadria di accettare la proposta matrimoniale di Hubert. Come nota Heilmann, il consiglio di Valeria riflette gli atteggiamenti contraddittori di molte femministe della generazione precedente, come Eliza Lyn Linton, Mrs Humphry Ward e Margaret Oliphant, le quali, dopo aver intrapreso scelte di vita indipendenti, raccomandavano alle nuove generazioni di compiere un passo indietro e di orientare le loro esistenze all'insegna delle leggi dei padri: "Here too, the mothers were betraying their daughters."¹⁴⁸ Dall'altra parte, l'affetto che Hadria nutre nei confronti della sua amica non risulta del tutto ricambiato: quasi per l'intero corso del romanzo, Valeria prova sì ammirazione nei confronti della protagonista, ma questo senso di stima non coincide con un vero e proprio sentimento di amicizia, poiché Hadria rappresenta per lei più uno *sketch* per i suoi romanzi che una donna reale. La protagonista del suo romanzo *Caterina* è infatti ispirata alle vicende e alle sensazioni della sua amica, ma laddove Valeria consente alla sua eroina di abbandonare la propria famiglia in vista dell'affermazione di sé, di fronte alla realtà dei fatti ella non riesce ad approvare la fuga di Hadria a Parigi. E nel momento in cui la sua amica si lancia in atteggiamenti ambigui con i vicini, rinnegando le proprie idee in vista di un piacere fuggevole e potenzialmente dannoso per sé stessa e per gli altri, Valeria si rifiuta di correre in suo soccorso, limitandosi a guardarla da lontano come si osserverebbe una macchietta a teatro. Solo quando ormai si è fatto troppo tardi per ricevere consigli da un'amica, nel momento in cui Hadria è caduta nella più totale disperazione, Valeria riesce a mostrare nei suoi confronti un sentimento di autentica compassione.¹⁴⁹

Nella sua ricerca di una forma di maternità alternativa, gli esperimenti condotti in seguito all'adozione della piccola Martha, la figlia della maestra di scuola caduta in disgrazia dopo la seduzione da parte del Professor Theobald, sembrano inizialmente riscuotere un graduale successo per Hadria. La maternità adottiva si pone immediatamente in netta opposizione rispetto alla maternità di tipo biologico: i figli nati all'interno del vincolo matrimoniale rappresentano per l'eroina "an abasement, an indignity, more complete, more disfiguring and terrible, than any form of humiliation that the world has ever seen,"¹⁵⁰ in quanto essi incarnano il risultato dell'accondiscendere, da parte della donna, a un dovere e a un sacrificio impostole dalla società che, al di là di ciò, non riconosce in essa alcun diritto. Al contrario, la maternità non naturale si basa su una libera iniziativa intrapresa da parte della donna nei confronti di un essere umano la cui proprietà

¹⁴⁸ Heilmann, "Mona Caird," p. 83-4.

¹⁴⁹ Cfr. *ibidem*, p. 83.

¹⁵⁰ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 314.

non potrà essere rivendicata da parte dell'uomo, e il quale, configurandosi al di là di una legge che impone una serie di ingiuste costruzioni alla donna, consente il dispiegarsi di una relazione serena e non orientata alla riproposizione degli schemi del sacrificio e del senso del dovere, interrompendo il circolo vizioso che da secoli affligge le famiglie intossicando il rapporto madre-figlia di generazione in generazione.

Ma a ben vedere, per Hadria, alla base di queste sperimentazioni di una maternità alternativa non risiedeva il puro desiderio di dar vita ad un nuovo codice in grado di liberare i rapporti tra madre e figlia dalla coltre che i secoli avevano loro addossato: in fondo a questa scelta risiedeva infatti una profonda sete di vendetta che Hadria covava nei confronti dell'uomo che aveva sedotto e abbandonato Ellen Jervis, per il quale la protagonista prova una rabbia disperata e accecante, che macchierà la genuinità del rapporto che ella stava costruendo con la bambina, per portare infine la madre e la figlia adottiva ad una improvvisa separazione. Purtroppo Hadria, nella sua ricostruzione della maternità, non riesce ad emanciparsi dall'atteggiamento strumentalista che contraddistingue le madri della società patriarcale: come sua madre aveva fatto con lei, così anch'ella non può evitare di servirsi della sua bambina come mezzo di compensazione delle proprie frustrazioni di donna. Negli anni Settanta Nancy Chodorow definì questo atteggiamento "hypersymbiotic."¹⁵¹

Heilman avvicina i dilemmi che affliggono le eroine dei romanzi di Caird al lavoro pubblicato da Adrienne Rich nel 1977, *Of Woman Born*, in cui l'istituzione della maternità è denunciata come potente strumento di controllo sociale a scapito della libertà individuale delle donne. La relazione tra madre e figlia è di conseguenza macchiata di un forte senso di frustrazione e desiderio di vendetta, con conseguente matrofobia e ricerca di surrogati che possano sopperire alla perdita della figura materna. In questo terribile affresco della scena della maternità, "the loss of the daughter to the mother," afferma Gilligan, "the mother to the daughter, is the essential female tragedy."¹⁵²

Inoltre Heilmann propone anche un interessante confronto fra *The Daughters of Danaus* e gli studi *In a Different Voice* di Carol Gilligan e *The Reproduction of Mothering* di Nancy Chodorow. Gilligan, sulla scia di quest'ultima, si sofferma sulle risposte elaborate dalle donne nei confronti dei dilemmi morali e familiari: mentre i giovani uomini elaborano un atteggiamento definibile "moral of rights," le ragazze sono solite sviluppare un comportamento opposto, che la studiosa definisce "ethic of responsibility,"¹⁵³ per cui, mentre i ragazzi tendono a salvaguardare i propri diritti, le giovani donne avvertono l'esigenza di una forma di responsabilità nei confronti

¹⁵¹ Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of Berkeley Press, 1976, pp. 100-3. Cfr. Heilmann, "Mona Caird," p. 82.

¹⁵² Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, London, Virago, 1977, p. 247.

¹⁵³ Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, p. 136.

degli altri prima di concepire i diritti individuali. Così la maggior parte delle donne si trova spesso dilaniata tra le esigenze che esse provano nei confronti della loro stessa persona e un forte senso di onestà nei confronti dell'altro. Solo un attento bilanciamento tra i due atteggiamenti potrà consentire alla donna il recupero di un rapporto sano nei confronti tanto della maternità quanto del mondo circostante.¹⁵⁴ “The reluctance many of Caird's protagonists display to make choices,” nota Heilmann, “their often exaggerated notion of duty towards their family, their sometimes perverse enjoyment of self-mortification, even their emotional insecurity, illustrate their imprisonment within the 'ethic of responsibility’.”¹⁵⁵ Fra gli atteggiamenti delle eroine cairdiane Heilmann considera di tipo esemplare quello intrapreso da Claudia in *The Stones of Sacrifice*, la quale “resists both the traditional model of self-denial and the temptation to follow her friend Harriet's lead and disconnect herself emotionally from other people.”¹⁵⁶ In *The Daughters of Danaus*, Alghitha, che da giovane abbandona la sfera domestica senza però ostentare indifferenza nei confronti della malattia che successivamente affliggerà sua madre, può essere considerata un altro esempio di questo corretto bilanciamento tra “morality of rights” ed “ethic of responsibility.” Gli atteggiamenti di entrambe la sorella di Hadria e Claudia saranno infatti premiati da due matrimoni tra eguali, nel caso di Alghitha con il socialista Wilfrid Burton, e per Claudia, con il New Man Alpin Dalrymple.

IV.VI Il corpo sofferente in mostra

Dalla concezione cairdiana dell'arte come *mimesis*, alla sua rilettura della dimensione del mito, rivelatrice del peso delle sovrastrutture patriarcali che affliggono le vite delle donne della *fin de siècle*, alle sue spietate indagini nei meandri dell'istituzione matriarcale, che si mostra così intrinsecamente imbevuta dell'ideologia patriarcale da trovare il suo superamento apparentemente tramite l'unico mezzo del matricidio, agli esperimenti, quasi interamente fallimentari, volti all'elaborazione di una forma di maternità alternativa, da tutti questi tragici affreschi sembra emergere una forte denuncia dei tormenti che ingiustamente affliggono l'esperienza femminile nella società tardo vittoriana.

Ulteriore strumento di denuncia, all'interno di questo sconsolante quadro, si rivela il corpo stesso della protagonista di *The Daughters of Danaus*, attentamente descritto nei suoi mutamenti, e in particolar modo nella sua graduale decadenza. Sintomo di una società gravemente malata, il corpo di Hadria si fa messaggero del profondo malessere che la affligge: cosparso da un pallore mortale, prematuramente invecchiato, ridotto alle ossa e a un cumulo di nervi, il corpo fisico della

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 100.

¹⁵⁵ Heilmann, “Mona Caird,” p. 85.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 85.

più tragica eroina cairdiana, nel suo cupo silenzio, grida pietà con tutta la forza dell'immagine, e si erge come spettrale rappresentante di una situazione femminile che ha raggiunto il livello più saturo di mortificazione. Circondato da macabre immagini di tortura e dolore, il corpo sofferente in mostra diventa dunque uno strumento in grado di rappresentare ciò che le parole inascoltate della donna non sono state in grado di comunicare. Forte della propria capacità simbolica, il corpo deperito della donna che ha rinunciato all'uso della parola, straripa dunque di significati: con la sua magrezza questo comunica lo stato di carestia che affligge le menti femminili, con la sua debolezza denuncia l'apatia a cui la mancanza di occupazioni significative ha ridotto i muscoli della donna e, con il suo silenzio, esso denuncia l'afasia alla quale la società patriarcale ha costretto le funzioni linguistiche di questa. Come nella Cassandra di Florence Nightingale, è ancora il corpo femminile ridotto all'osso che prende voce e denuncia una "DEATH FOR STARVATION!"¹⁵⁷ evocativa delle carenze che affliggevano non tanto lo stomaco, quanto l'intelletto femminile.

C. A. Cothran, nel saggio intitolato "Mona Caird and the spectacle of suffering,"¹⁵⁸ si sofferma sulle "descriptions of physical and mental pain that do permeate this novel," e afferma che "the vision of endurance" che la scrittrice si sofferma a delineare in *The Daughters of Danaus* "serves as a striking exploration of the ways in which suffering can convey meaning."¹⁵⁹ "By making her own painful confinement within the domestic sphere into a sad spectacle," prosegue la critica, "Hadria encourages others to re-envision the roles of all women in late Victorian culture."¹⁶⁰

La critica si propone inoltre di allargare lo sguardo ad altri fenomeni culturali che hanno caratterizzato la *fin de siècle*, per prendere in considerazione il romanzo di Caird "as part of a larger cultural examination of the violence enacted on women's bodies in the decades both preceding and following the turn of the century." Secondo la critica *The Daughters of Danaus* "acts as a marker between the 1888-1891 murders of Jack the Ripper (where a man was believed to have gruesomely destroyed women's bodies) and the militant feminist suffragettes of the early twentieth century (who did violence on their own bodies for political gain)."¹⁶¹ Più precisamente, per Cothran, "her representation of meaningful suffering may have helped to give rise to the ways that living women protested the conditions of their lives."¹⁶²

Senza ripercorrere interamente il discorso presentato da Cothran, in questa sede ci limiteremo a ritornare su una serie di immagini già prese in esame dalla critica letteraria, per far

¹⁵⁷ Nightingale, *Cassandra*, pp. 41-2.

¹⁵⁸ Casey A. Cothran, "Mona Caird and the Spectacle of Suffering," Purduee Floyd (eds.), *New Woman Writers, Authority, and the Body*, pp. 62-86.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 63-4.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 64.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*, p. 83.

leva sul potenziale costruttivo insito nel ruolo di denuncia già rilevato in questi passi dalla studiosa.

Come abbiamo accennato, durante il corso del romanzo il lettore assiste a un graduale decadimento del corpo fisico dell'eroina: ella appare “pale and lifeless,”¹⁶³ “she had grown perceptibly thinner (...) her manner was restless,”¹⁶⁴ e “she looked worn and white, and dreadfully thin.”¹⁶⁵ Il suo volto è afflitto da “extreme pallor,”¹⁶⁶ la sua espressione è “haggard,”¹⁶⁷ “the altered lines were but too obvious,”¹⁶⁸ e il Professor Forescue “noticed how very ill she was looking.”¹⁶⁹

In un'occasione Hadria mostra autoironicamente il proprio polso scheletrico alla sorella,¹⁷⁰ ostentando un atteggiamento quasi masochistico. Secondo Roy F. Baumeister, “masochism does not only take the self apart but also, to some extent, puts together a new set of meanings in place of the deconstructed one.”¹⁷¹ Similmente Gilles Deleuze, afferma che “the masochist's apparent obedience conceals a criticism and a provocation.”¹⁷² Attivo strumento di protesta, il corpo femminile sofferente incarna un potenziale altamente destabilizzante nella *fiction* cairdiana, che assume una valenza particolarmente provocatoria nel contesto culturale delle ultime decadi del XIX secolo. Durante la piena età vittoriana infatti, il rapporto tra donna e sofferenza era diverso rispetto agli anni in cui scrisse Caird: “self-denial could [have been] viewed as a source of pride or as a form of power.”¹⁷³ La sua posizione innovativa rispetto al recente passato consente dunque alla scrittrice di capovolgere le narrazioni tradizionali rispetto al concetto di sofferenza femminile, rivelando sia la morbosità delle tendenze dei decenni precedenti, sia il forte desiderio di protesta che colora le descrizioni di sofferenza femminile della *fin de siècle*.

Ma accanto alla descrizione di un'eroina pallida, ormai deprivata della propria linfa vitale a causa delle avverse circostanze causate dal perpetrarsi dell'ideologia patriarcale che svuota le donne di tutte le loro forze, riducendole a inermi malate, unicamente in grado di trasmettere alle proprie figlie i contenuti nefasti del credo che era stato loro inculcato, un'attenta analisi delle immagini di sofferenza che Caird lascia sfilare sotto gli occhi del lettore rivela un ulteriore, implicito movimento: all'interno dell'apparente stasi o dell'inarrestabile processo di decadenza che contraddistingue le rappresentazioni cairdiane del dolore, sembra infatti innescarsi anche un moto contrario, inizialmente quasi impercettibile, ma la cui potenza andrà gradualmente propagandosi

¹⁶³ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 179.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 262.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 348.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 350.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 262.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.382.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 384.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 433.

¹⁷¹ Roy F. Baumeister, *Masochism and the Self*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1989, p. x.

¹⁷² Gilles Deleuze, *Masochism: Coldness and Cruelty*, New York, Zone Books, 1989, p. 88.

¹⁷³ Cothran, “Mona Caird and the Spectacle of Suffering,” p. 73.

all'esterno, dando vita a un movimento costruttivo che, a volte devastante, assume un potenziale sovversivo e rivoluzionario.

L'immagine più straziante, ed apparentemente mortificante, del ruolo intrapreso dalla sofferenza dell'eroina cairdiana è introdotta verso le ultime pagine del romanzo, nel momento in cui Hadria, al termine della vicenda, sembra ormai aver perduto ogni speranza nei confronti dell'avvenire. Durante una discussione con Algitha, in cui non di rado i toni si fanno cupi, ella trae una sorta di conclusione riguardo alla sua vita, alle sue speranze, alle sue illusioni, e agli errori commessi nel tentativo di realizzare i suoi sogni: dopo tante lotte, dopo tanta sofferenza, Hadria giunge a descrivere sé stessa come un grottesco spaventapasseri:

“(…) If my life is to bear testimony to the truth, its refrain ought to be, 'This is wrong, this is futile, this is cruel, this is damnable.' I shall warn every young woman I come across, to beware, as she grows older, and as people in her clutches, not to express her affection by making unlimited demands on the beloved objects, not by turning the world into a prison-house for those whom she honours with her devotion. The hope of the future lies in the rising generation. You can't alter those who have matured in the old ideals. It is for us to warn. I *won't* pretend to think that things are all right, when I know they are not all right. That would be mean. What is making the best of it, would testify the wrong way. My life, instead of being a warning, would be a sort of trap. Let me at least play the humble *rôle* of the scarecrow. I am in excellent condition for it,” she added, grasping her thin wrist.¹⁷⁴

L'eroina sembra ridotta a un patetico fantoccio, alla penosa caricatura di un essere umano senza vita, senza nome, senza sesso, senza identità. La sua unica funzione sembra ormai l'umile compito di scacciare i corvi da un campo: la New Woman, che con tutte le proprie forze aveva lottato per l'affermazione del proprio dono, si è ora trasformata in un manichino inerme, in uno spauracchio per parassiti. Ma a ben guardare, nella sua rappresentazione della donna ferita e mortificata, Caird non dimentica di estendere lo sguardo al di là di essa e di prendere in considerazione le conseguenze delle seppur deprimenti azioni intraprese dalla femminista fallita. Intorno allo spaventapasseri solitario, infatti, si estende il campo, con le sue piante e i suoi frutti, che l'operato del fantoccio preserva dalla decomposizione e dallo spreco del parassitismo arrecato dalle circostanze. A ben vedere, Hadria si costituisce, rispetto delle giovani donne del futuro, come un valido protettore nei confronti delle loro abilità, contro le circostanze avverse che si abatteranno contro le nuove generazioni. Grazie alle sue ferite, l'eroina perdente mostrerà alle altre donne dove ella ha sbagliato, aiutando le ragazze a prevenire errori causati dalla loro ingenuità attraverso l'esempio della propria esperienza, che se non potrà rivelarsi esemplare, senz'altro assumerà una

¹⁷⁴ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 433

valenza ammonitoria. Invece di ulteriori campi sterminati dalle ingiustificabili ingerenze della cultura patriarcale, Caird presagisce la possibile coltivazione di una terra fertile, che nel giro di qualche anno assicurerà buoni frutti alle nuove generazioni.

Un'altra drammatica immagine dalle forti tonalità sovversive è quella di un abisso, sulla quale ci siamo già soffermati in precedenza, ma che vale la pena riprendere in considerazione anche in questa sede per concentrarci sugli aspetti più costruttivi che si nascondono al di là dell'oscurità apparente della visione:

She recalled a strange and grotesque vision, or a waking-dream, that she dreamt a few nights before: of a vast abyss, black and silent, which had to be filled up to the top with the bodies of women, hurled down to the depths of the pit of darkness, in order that the survivors might, at last, walk over in safety. Human bodies take but little room, and the abyss seemed to swallow them, as some greedy animal its prey. But Hadria knew, in her dream, that some day it would have claimed its last victim, and the surface would be level and solid, so that people would come and go, scarcely remembering that beneath their feet was once a chasm into which throbbing lives had to descend, to darkness and a living death.¹⁷⁵

Anche in quest'occasione l'attenzione della scrittrice passa dal cumulo di corpi femminili straziati, senza nome, ammassati sul fondo di un abisso insondabile, all'estensione territoriale circostante: un giorno, forse non lontano, in cui la voragine sarà stata colmata, e i corpi sofferenti delle donne non saranno più necessari per colmare il vuoto e il silenzio che affliggono la storia dell'emancipazione della donna, allora le giovani del futuro potranno camminare sul ponte costituito dai corpi senza volto delle loro sorelle, le quali, per il bene delle altre hanno dovuto soffrire fisicamente, vedere infrante le loro speranze, concedere la loro vita. Dai corpi femminili mortificati, all'abisso apparentemente incolmabile, lo sguardo di Caird e della sua eroina si allargano a un più ampio percorso verso il futuro, per concedere alla donna del presente una folgorante illuminazione riguardo all'avvenire.

Tra le più significative rappresentazioni della sofferenza descritte da Caird, spicca infine quella di un albero strozzato, immagine che abbiamo trovato anche negli scritti giornalistici di Sarah Grand. Questo ricordo infantile sembra aver presagito il corso dell'intera esistenza dell'eroina di *The Daughters of Danaus*:

(...) I remember once – years ago, when I was quite a girl – seeing a young ash-tree that had got jammed into a chink so that it couldn't go straight, or spread, as its inner soul, poor stripling, evidently inspired it to grow. (...) I felt like the poor sapling in the cranny, that had just the same natural impetus of healthy growth as all the others, but was forced to become twisted, and crooked, and stunted and

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 412-3.

wretched. I think most women have to grow in a cranny. It is generally known as their Sphere. (...) I noticed (...) that the desperate struggle to grow of that young tree had begun to loosen the masonry of the edifice that cramped it. There was a great dangerous-looking crack right across the building. The tree was not saved from deformity, *but* it had its revenge! Some day that noble institution would come down by the run.¹⁷⁶

Laddove, nelle descrizioni di Grand, l'attenzione era interamente focalizzata sull'albero, che a causa della pressione esercitata dall'esterno, era costretto a deformarsi, e infine ad agire unicamente in maniera autodistruttiva, in Caird l'alberello è inserito in una fessura, all'interno di un edificio, in un contesto ben definito. Oltre all'azione dell'arbusto che si ripiega morbosamente su sé stesso, in *The Daughters of Danaus* abbiamo anche un edificio destabilizzato, destinato, un giorno o l'altro, a crollare sotto il peso della pianta che è stata costretta a crescere nelle fessure delle sue fondamenta. In Caird l'albero straziato riesce alla fine a mettere in atto la sua vendetta e a distruggere l'istituzione che ha tentato di estinguere la sua vitalità.

Rispetto alle improbabili, eccellenti eroine di Grand, che dipanavano le loro esistenze in contesti piuttosto autoreferenziali e idealizzati, l'autrice di *The Daughters of Danaus* sembra estendere la propria visuale nell'ambito di prospettive sensibilmente più ampie: le sue eroine, donne altamente dotate, ma profondamente umane, dunque destinate a un probabile fallimento, sono sì ridotte a fantocci senza vita e a piccoli frassini deformati o cumuli di corpi devitalizzati, eppure un giorno le conseguenze delle loro scelte vedranno la loro vendetta, saranno in qualche modo percepite in un non lontano futuro. Presto i cupi abissi delle diseguaglianze sessuali saranno colmati, i fantocci dai volti sfigurati delle vecchie generazioni di donne avranno garantito la crescita di alberi da frutto sani e rigogliosi e di una nuova generazione di giovani donne più forti e consapevoli, e gli edifici della cultura patriarcale, che a lungo hanno tarpato il genio femminile, presto crolleranno sotto il peso delle proprie macerie.

IV.VII Personalità multipla o pluralismo di identità?

Dopo un intero capitolo dedicato a “The Strange Case of Sarah Grand” è lecito chiedersi se esista o meno anche uno “strano caso di Mona Caird.” Abbiamo visto più volte Sarah Grand e le sue eroine rinnegare idee e atteggiamenti che erano stati precedentemente sostenuti con forza e apparente consapevolezza, abbiamo visto profilarsi, sulla scena dei romanzi grandiani, sfilze di nomi, profusioni di identità, tutte associate allo stesso personaggio. Abbiamo visto, ancora in Grand, personaggi morire di fronte all'incapacità di integrare le scissioni dei loro io, ed eroine festeggiare la

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 251.

molteplicità delle loro menti con un senso di estasi che potrebbe essere associata alla *jouissance feminine* proclamata da Hélène Cixous, se tali canti non fossero stati seguiti da un improvviso rinnegamento delle proprie posizioni e da una colpevole mortificazione di sé. Abbiamo osservato, in *The Heavenly Twins*, donne dal potenziale rivoluzionario ridursi ad ombre che perdono addirittura l'eco della figura a cui erano appartenute e, deprivate di un nome, morire nel loro intimo dopo aver rinunciato definitivamente ai sogni che avevano alimentato la loro brillante vitalità.

E adesso, al termine di un'intera sezione dedicata al tema della *mimesis* cairdiano, siamo costretti a chiederci: in cosa consiste questa “imitazione”? Quale forma di realtà femminile sta alla base delle rappresentazioni della scrittrice? Cosa è possibile riscontrare al nocciolo dell'identità delle donne di Mona Caird? Cosa le distingue dalle ambigue eroine di Sarah Grand?

In apparenza, le eroine cairdiane, sono donne più drammaticamente fallite delle donne perdenti dei romanzi di Grand. Le protagoniste di Caird sembrano tutte delle anti-eroine. Nessuna di loro, a parte Claudia, e forse Algitha, al termine delle sue vicende, pare destinata ad alcun genere di soddisfazione. Hadria, in particolare, sembra spiccare tra tutte, nella sua spirale discendente verso il più assoluto fallimento: la perdita della sua identità di nubile, la perdita del poco tempo a disposizione per la coltivazione del suo dono di musicista, la perdita della sua libertà di artista *bohémienne* dopo il ritorno da Parigi, la perdita della giovinezza, la perdita della piccola Martha e infine, la perdita del suo dono e la morte del suo adorato Fortescue, sembrano destinare la protagonista in un buco nero, in cui non regna nemmeno un barlume di speranza. Tradita dalla propria madre, dal proprio marito, dalla propria amica, e infine anche da se stessa, Hadria contempla il suicidio, ma per di più, alla sua figura di eroina tragica, non è concessa via di fuga alcuna al di là della costante sopportazione del proprio dolore.

Eppure, non basta un quadro così tetro a risolvere i conflitti amaramente covati nel cuore della protagonista. Paradossalmente il senso di disperazione e di solitudine, conduce la giovane donna ad assumere, nella triste scena della sua esistenza, una serie di diverse personalità, a volte contrastanti, altre più amalgamate tra loro.

Il romanzo si apre nella soffitta di casa Fullerton, durante una delle riunioni notturne della “Preposterous Society,” in cui Hadria, in qualità di oratrice, sta tenendo una conferenza sull'influenza nefasta che le circostanze esterne esercitano sul carattere umano, in particolare nel caso delle giovani donne di talento. Nello stesso capitolo, da scrupoloso relatore, l'eroina, sotto l'influenza della musica, è improvvisamente descritta come una misteriosa presenza ancestrale evocata dalle sonorità musicali di un “reel” celtico; la musica infatti è in grado di influenzare potentemente la personalità della giovane, la quale, di fronte ai suoni ad ella congeniali, si

abbandona al ritmo con una inquietante docilità, quasi entrando in uno stato di *trance*.¹⁷⁷ Nelle scene successive l'eroina è invece inquadrata nella fissità della dimensione domestica, in cui ella si trova a comportarsi in maniera docile e accondiscendente. Dopo la partenza di Algitha, solo in presenza di Valeria, Hadria si sente libera di comunicare con serenità il proprio pensiero: “I think the impossible lesson to learn would be renouncement.”¹⁷⁸ In compagnia di Hubert, il quale, attratto dalla giovane tenta di studiarla e di esaminarla come di fronte a un enigma, ella si trova in qualche modo vincolata a dissimulare elementi della propria personalità:

It was obvious that he found her interesting, either as a study or in a less impersonal sense. Hadria, feeling that her character was being analysed, did what many people do without realizing it: she instinctively arranged its lights and shades with a view to artistic effect. It was not till late that night, when the events of the day passed before her in procession, that she recognized what she had done, and laughed at herself.¹⁷⁹

Dopo il matrimonio, al quale ella aveva acconsentito durante uno quei quei momenti di “assenza” provocati dalla musica, e in seguito a un vuoto di cinque anni, il personaggio di Hadria è introdotto nel testo come una figura sfuggente e senza nome e, successivamente, è chiamato con l'appellativo di Mrs Temperley: dopo le nozze, l'eroina sembra aver perduto la propria identità. Un periodo di depressione, al quale si allude con apparente superficialità, sembra aver segnato la rottura col passato della sua vita da nubile. Durante la sua esistenza da sposata nel villaggio del marito, gli stati d'animo della protagonista si alternano: spesso le sue idee cozzano con quelle del vicinato e talvolta gli abitanti del villaggio tendono a considerarla “a little eccentric,”¹⁸⁰ per esempio quando ella pronuncia frasi come “I will never make the best of things (...) I know nothing that gives such opportunities to the Devil;”¹⁸¹ ma la scrittrice ci informa anche che “there would also come periods when she would say and do very much as her neighbours said and did; looking then pale and lifeless, but absolutely beyond the reach of hostile criticism (...).”¹⁸²

Con l'arrivo della primavera, però, gli istinti creativi e gli slanci sovversivi della protagonista, ormai sensibilmente emaciata, si risvegliano e i vicini sono allarmati dalla vitalità di Hadria, che essi definiscono “shockingly bacchanalian:” “Metaphorically, I am a toper,” conferma l'eroina, “the wonderful clear sparkle, the subtle flavour, the brilliancy of wine, has for me a strange

¹⁷⁷ Heilmann suggerisce che questi momenti di *trance* anticipano le riflessioni sulla tarantella decritti da Hélène Cixous in *La nouvelle née*; cfr. Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 228.

¹⁷⁸ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 61.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 79.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 179.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 180.

¹⁸² *Ibidem*, p. 179.

fascination; it seems to signify so much in life that women lose.”¹⁸³ A queste affermazioni fa degno seguito il viaggio di Hadria a Parigi, dove inizialmente ella si aggira come una *flâneuse*: “it was a sheer impossibility to do anything but bask and bathe in the sunny present, to spend the days in wandering incredulously through vernal Paris.”¹⁸⁴ Successivamente, nella capitale francese, Hadria incarna il ruolo della musicista *bohémienne* ma, proprio a causa dei toni marcatamente ribelli della sua musica (“it was rebel music, offensive to the orthodox”¹⁸⁵) e della difficoltà nel riscuotere un riconoscimento economico per il suo lavoro, ella è costretta a guadagnarsi da vivere scrivendo articoli di vario genere per diverse riviste. In seguito a una serie di difficoltà economiche, la protagonista, che fino a quel momento si era dedicata al proprio lavoro con tutte le forze, entra in un periodo piuttosto cupo, in cui la sua mente inizia a vagheggiare la possibilità di intraprendere una relazione extraconiugale.

Ma ecco che ella è subito richiamata in Inghilterra dalla malattia della madre, che la costringe per lungo tempo al suo capezzale, rinunciando alla musica per prodigarsi in centinaia di futili attività, che gradualmente la avviliscono, la deperiscono, provocando pesanti contraccolpi sui suoi nervi: “the monotony, the incessant recurrence, had a disastrous effect on her nerves, suggesting wild and desperate impulses.”¹⁸⁶ “Hadria had understood what the future must be. These circumstances could not be overcome by any deed that she could bring herself to do.”¹⁸⁷ Un cupo pessimismo invade allora la mente della protagonista, la quale tende a farsi gradualmente più silenziosa, a non rispondere alle provocazioni, e ormai solo gli amici più intimi riescono a leggere nelle sue espressioni la sfumatura di un disappunto o vaghe eco del forte senso critico che un tempo con tanta forza la distingueva dagli altri.¹⁸⁸

L'atteggiamento di Hadria nei confronti dei suoi vicini cambia radicalmente in occasione di una cena organizzata da Lady Engleton: nel suo raffinato salotto, circondata da eleganti mobili e preziose suppellettili, l'eroina, avvolta da un pallore spettrale, con indosso il suo unico vestito da sera, si abbandona, rassegnata, al fugace piacere di apparire come un'opera d'arte in mezzo a tante altre:

Hadria had attracted many eyes as she entered the room. Unquestionably she was looking her best tonight, in spite of her extreme pallor. She was worthy to take place among the beautiful objects of art that Lady Engleton had collected around her. She had the same quality.¹⁸⁹

¹⁸³ *Ibidem*, p. 271.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 284.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 299.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 341.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ Cfr. *ibidem*, p. 343.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 349-50.

La protagonista si abbandona alla facile gratificazione che una donna è in grado di provare di fronte alla fugacità della propria bellezza, l'unica qualità di cui, a parte il tempo, nessuno aveva il potere di privarla:

It seemed as if Hadria were exercising some influence of a magnetic quality. She was always the point of attraction, whether she created a spell with her music, or her speech, or her mere personality. In her present mood, this was peculiarly gratifying. (...)

It was like a fairy gift. Energy would be required to refuse it. And why, in heaven's name, if she might not have what she really wanted, was she to be denied even the poor little triumphs of ornamental womanhood?¹⁹⁰

Dal ruolo di “beautiful object of art” al ruolo di *femme fatale*, il passo è breve: la protagonista, oltre a confondere i cuori di alcuni inesperti vicini, si lascia corteggiare dal Professor Theobald, nei confronti del quale ella aveva sempre nutrito un forte impulso di repulsione, e infine ella cede alle sue *avances*, lasciandosi catturare dai pericolosi vincoli di una relazione adultera con un uomo consapevole di avere la legge dalla propria parte. A differenza della figura mitologica di Elena di Troia, che Hadria ammirava in quanto questa aveva intrapreso una scelta tanto difficile quanto dettata dall'autenticità dei propri sentimenti, la protagonista non amava Theobald: al contrario, “she craved for excitement, no matter of what kind, in order to help her to forget her weariness.”¹⁹¹

La salute di Hadria andava gradualmente deteriorandosi: “She was restless, overwrought, with every nerve on edge, unable now for consecutive work, even had events permitted it. She followed the advice and took the medicines of a London doctor (...) but she gained no ground.”¹⁹² Sull'orlo dell'esaurimento, l'eroina sembra quasi voler ripudiare i suoi stessi ideali: “Ideals! A woman with ideals is like a drowning creature with a mill-stone round its neck! I have had enough of ideals!”¹⁹³ Alla sorella accorsa invano a dissuaderla dal suo proposito di cedere al lato sensuale dell'esistenza, Hadria risponde:

Alghitha, there is just one solitary weapon, that *can't* be taken from a woman (...). Ah, it is a dangerous toy when brandished dexterously. (...) But I am not seeking anything of permanent value; I am seeking excitement, and the superficial satisfaction of brandishing the weapon that everyone would be charmed to see me lay in the dust.¹⁹⁴

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 351-2.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 357.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 358.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 359.

Nonostante il fascino che Theobald ormai esercitava nei suoi confronti, in cuor suo l'eroina era consapevole che, in presenza di quell'uomo "her critical instincts were lulled"¹⁹⁵ e, per questa ragione, "she dreaded the cool-headed, ruthless critic, lurking within her own consciousness."¹⁹⁶ Ma presto la protagonista avverte con chiarezza di aver agito contrariamente alla propria natura e alle proprie idee:

(...)What had lain at the root of her conduct? How had she deceived herself? (...) It was this craving to fill the place of her lost art, – but oh, what morbid nonsense it had all been! (...) she had fallen below her own standard, (...) she had been hypocritical with herself, played herself false, and acted contemptibly, hatefully! (...) She buried her face in her hands, in an agony of shame.¹⁹⁷

Il lettore assiste a un'ulteriore trasformazione dell'eroina nel momento in cui, dopo la sua rottura con Theobald, egli decide di vendicarsi prendendo con sé la piccola Martha:

Hadria was now delivered over to the mercy of her own thoughts. Her memories burnt, as corrosive acids, in her brain. She could find no shadow of protection from her own contempt. There was not one nook or cranny into which that ruthless self-knowledge could not throw its cruel glare. In the hours of darkness, in the haunted hours of the early morning, she and her memories played horrible games with one another. She was haunted, and they the haunters. There was no thought on which she could rest, no consoling remembrance.¹⁹⁸

In questo periodo di cupo pessimismo, che echeggia i deliri di una Evadne in preda alle misture di oppio in *The Heavenly Twins*, Hadria si trasforma in una donna convenzionale: ella frequenta regolarmente le funzioni domenicali, riscuotendo l'approvazione dei vicini, e gettando in confusione la sua amica Lady Engleton, formulando frasi che apparivano inconciliabili a chi, pochi mesi prima, l'aveva paragonata ad un'estatica baccante: "I can understand so well how it is that women become conventional (...) it is so useless to take the trouble to act on one's own initiative. It annoys everybody frightfully, and it accomplishes nothing."¹⁹⁹

Solo Algitha, la donna che la conosce più nel profondo, durante una conversazione con la sorella, riesce ad andare oltre la coltre di pessimismo che avvolge i discorsi di Hadria, per scoprire che "this cynicism was more or less superficial however (...)." ²⁰⁰ Ciononostante, "it was painful to

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 367.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 371.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 385.

¹⁹⁸ *Ibidem*, pp. 416-7.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibidem*.

Algitha to hear the hopeless tones of her sister's voice, now that she was speaking simply and sincerely, without bitterness, but without what is usually called resignation.”²⁰¹ Secondo Hadria, era ancora indubbio che “a spirit of sisterhood among women would have sadly upset the social scheme,”²⁰² eppure, in mancanza di questo, ella conclude “Let me at least play the humble rôle of scarecrow,”²⁰³ sui risvolti positivi e sul potere rigenerativo della cui immagine ci siamo soffermati nel paragrafo precedente.

Nelle ultime pagine del romanzo la protagonista è costretta ad affrontare due ulteriori drammatiche prove: la prima consiste nella presa di coscienza del decadimento del suo talento di musicista; la seconda, e ultima avversità, è rappresentata dalla morte del suo amato Fortescue. Curiosamente, la prima di queste due tragiche esperienze, entrambe affrontate da parte di Hadria attraverso un duplice atteggiamento, in qualche modo dischiude la strada per una serena accettazione della morte del professore. Di fronte alla perdita del proprio dono, che costituisce l'ennesimo fallimento in una vita caratterizzata da un'interminabile ripetizione di cadute, dopo un momento dominato dalla rabbia e da un'incontrollabile disperazione, la protagonista avverte un misterioso senso di pace:

The silence was perfect. Hadria raised her head at last, and her eyes wandered out to the sweet garden, decked in the miraculous hues of spring. The unutterable loveliness brought, for a second, a strange, inconsequent, sense of peace; it seemed like a promise and a message from an unknown god.

But after that momentary and inexplicable experience, the babble of thought went on as before. (...) Hadria seemed to see a panorama of her own life and the general life pass before her, in all their incongruity and confusion. The great mass of that life showed itself as prose, because the significance of things had not been grasped or suspected; but here and there, the veil was pierced – by some suffering soul, by some poet's vision – and the darkness of our daily, pompous, careworn, ridiculous little existence made painfully visible.²⁰⁴

Questo senso di quasi estatica lucidità, che la protagonista raggiunge nel momento esatto della presa di consapevolezza della perdita del suo dono, questo improvviso legame nei confronti della realtà del mondo, proprio nell'istante in cui i rapporti dell'eroina con l'affermazione di sé si dissolvono, è sottolineato dall'apparizione di un pettirosso, lo stesso che accompagnerà il Professor Fortescue sul letto di morte e che, nella scena finale del romanzo, quando la vita lo avrà abbandonato, innalzerà un dolce *requiem* in suo onore:

²⁰¹ *Ibidem*, p. 430.

²⁰² *Ibidem*, p. 432.

²⁰³ *Ibidem*, p. 433.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 438.

There was a flutter of wings, in the room. A robin hopped in (...) as if it were asking the reason of the musician's unusual silence. Suddenly, the little creature fluffed out its feathers, drew itself together, and warbled forth a rich ecstatic song, that seemed to be deliberately addressed to its human companion.²⁰⁵

Illuminata da questa salvifica presenza, la protagonista, dopo una vita di instancabili lotte per l'affermazione del proprio talento, sembra infine lasciar andare via in pace sia il suo dono che il suo amico, il quale la rassicura non solo riguardo a un loro futuro ricongiungimento, ma anche riguardo a un graduale progresso dell'umanità in senso più ampio: "If the effort has been sincere, and the thought bent upon the best that could be conceived by the particular soul, then the effort and that thought must play their part in the upward movement of the race. I cannot believe otherwise."²⁰⁶

Abile oratrice, sensitiva in *trance*, figlia obbediente, ragazza indipendente, moglie depressa, irriverente New Woman, ebra baccante, *bohémienne* fuggitiva, entusiasta *flâneuse*, figlia devota, prezioso oggetto d'arte, inconsapevole *femme fatale*, donna convenzionale, Hadria sembra attraversare un tale spettro di identità da sorprendere anche i lettori di Sarah Grand. Eppure, al di là di questa innumerevole pluralismo di personalità che sembrano cozzare disastrosamente tra loro, in questa donna è sempre possibile rintracciare un filo sottile, quello dell'identità più intima della protagonista, che le consente di rimanere fedele ai propri valori anche durante le più tragiche avversità. Nonostante i suoi vicini e gli abitanti del villaggio siano sconcertati dal suo carattere sfuggente e camaleontico, sua sorella, l'unica donna che la conosce in profondità, è in grado di muoversi oltre il velo delle apparenze che oscurano la personalità di Hadria e di raggiungere la sua più vera essenza interiore. Anche quando il suo corpo è ridotto alle ossa e la protagonista sembra rinnegare tutto ciò in cui ella ha sempre visceralmente creduto, Algitha è in grado di ritrovare, sotto la coltre di cinismo, la Hadria che ella aveva sempre conosciuto.

Rispetto dunque alle personalità multiple che Grand rappresenta in *The Heavenly Twins*, che mettono in seria crisi l'integrità mentale delle sue eroine, nei personaggi femminili di Caird è invece possibile percepire una forma di coerenza, nonostante i traumi che essi sono chiamati ad attraversare. Se Grand è decisamente più vittoriana nella sua messa in scena delle sue personalità scisse, Caird rivela invece una sensibilità più marcatamente modernista: al di là della decostruzione del sé che ella mette in atto nel romanzo, la scrittrice è in grado di tenere le fila di un carattere coerente durante l'intero sviluppo della narrazione. Laddove, nell'opera di Grand, la proliferazione delle personalità dell'eroina risultava assolutamente inconciliabile con una forma di coerenza interiore, nel lavoro di Caird la variazione e la molteplicità delle sfaccettature delle sue protagoniste si configurano come parte integrante della complessità del carattere di un essere umano che cambia

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 439.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 446.

e si evolve durante il lungo processo di realizzazione di sé.

Le eroine cairdiane sono figure umane ritratte durante i processi di cambiamento ed evoluzione che esse attraversano durante la loro esistenza, processi che sono sottoposti a differenti variazioni a seconda delle circostanze che queste donne incontreranno e rispetto al loro desiderio di miglioramento e della forza di volontà insito nei loro caratteri. Come spiegano le ultime parole di Fortescue, il fallimento è contemplato all'interno della lunga strada che spetta agli uomini e alle donne percorrere, in quanto il progresso umano consiste in realtà in un processo molto lento e, come avviene per tutte le questioni più grandi di noi, i cambiamenti non risultano immediatamente percettibili. Come vedremo nella prossima sezione, il processo evolutivo è sottoposto a una serie di diversi fattori e questo risulta tanto imprevedibile quanto mai perfettamente calcolabile.

Dove ci ha portato dunque la *mimesis* della *fiction* cairdiana? A partire dal concetto di imitazione, durante questa sezione abbiamo più volte ripercorso le vicende di *The Daughters of Danaus*, a partire da varie tematiche che a prima vista sono emerse dal concetto di rappresentazione della realtà. Inizialmente, cogliendo il suggerimento emerso dal titolo del romanzo, ci siamo inoltrati nella sfera della mitologia, la quale, sia attraverso la figura delle danaidi, e poi attraverso quella di Medea, ha riflesso, come in uno specchio, le dinamiche che la cultura dei padri infligge sulle vite delle figlie e delle mogli. L'analisi della riscrittura cairdiana del mito ci ha poi permesso di scorgere un affresco di quelli che sembrano essere rimasti i legami tra il tardo Ottocento e il passato dell'antica Grecia: entrambe le società risultano affette dallo stigma dell'ideologia patriarcale che, tanto nel caso dei greci, quanto nel caso della società britannica della tarda età vittoriana, sfrutta il concetto della maternità e del matrimonio allo scopo di mantenere inalterate le strutture della società, basate sul concetto di proprietà privata per l'uomo, e di dovere e sacrificio per la donna. Inoltre la revisione del mito da parte di Caird consente alla scrittrice di denunciare le componenti della cultura patriarcale presenti in quel patrimonio letterario che sembra invece appartenere ad un canone "neutro:" rivelando le sovrastrutture ideologiche che si insinuano alla base della cultura classica, Caird invita non solo a una purificazione della mitologia, ma anche all'accesso del mondo delle donne in un dominio culturale ad esso fino ad allora precluso.

In seguito abbiamo analizzato il ruolo della maternità presente nel romanzo di Caird, una forzatura culturale che si configura come una nefasta istituzione, responsabile della trasmissione dell'ideologia patriarcale nelle famiglie, avvelenando le storie familiari di generazione in generazione. Solo attraverso il matricidio, o a volte attraverso l'esplorazione di forme di maternità alternative, sarà concesso alle eroine di Caird di liberarsi dal legame autodistruttivo che si insinua nel seno di ogni rapporto tra madre e figlia. Il superamento della maternità, o il recupero di essa attraverso il superamento delle scissioni col materno, consente l'accesso al simbolico e lo sviluppo

di un “discorso femminile” basato su una forma di *jouissance* così come questa nozione fu concepita da Cixous negli anni Settanta del XX secolo.

Successivamente abbiamo preso in considerazione il ruolo incarnato dalle ferite riportate dalle eroine cairdiane: il corpo sofferente in mostra, e il masochismo dei personaggi di Caird assumono un forte valore polemico e consentono di esprimere, attraverso l'immagine del dolore, una protesta alla quale la voce silenziata delle donne non aveva ancora potuto accedere. Altre immagini di cupa sofferenza consentono un capovolgimento delle situazioni descritte, e permettono di lanciare un costruttivo messaggio di speranza destinato alle donne del prossimo futuro.

Infine, attraverso l'analisi della proliferazione di identità che contraddistingue l'eroina di *The Daughters of Danaus*, la *mimesis* cairdiana ci ha consentito l'accesso a una dimensione nuova rispetto al mondo di eterna sofferenza nella quale avevamo visto orientarsi la sua cupa visione della mitologia e della maternità. Attraverso l'*excursus* tra le varie identità della protagonista, dalla fissità di un eterno presente che viveva dei suoi inscindibili legami con un passato di oppressione e sofferenza, il lettore inizia a distaccarsi da questa atmosfera di eterno dolore, ed inizia a concepire il percorso dell'eroina non più come un *cul de sac* sempre uguale a sé stesso, bensì come un percorso che, seppur caratterizzato da numerosi ostacoli, punti morti e fallimenti, si configura come una strada in salita verso un possibile miglioramento. Non solo la psicologia dell'eroina di *The Daughters of Danaus* è dotata di una forma di coerenza assente nelle figure femminili di *The Heavenly Twins*, ma la sua solo apparentemente esile figura pare posizionata sulla scia di un lungo, complesso percorso, che sembra non estinguersi con il termine della sua esistenza.

Dalla sconsolante atmosfera di un mondo di eterna sofferenza che non riesce ad emanciparsi da un lontano passato di oppressione, un'attenta analisi degli affreschi presentati da Caird consentono l'accesso ad una dimensione più ampia, in cui, senza dimenticare il passato, il presente si mostra in grado di proiettarsi nel futuro e di vivere le vicende della vita umana all'insegna di un costante processo di miglioramento. A questa nuova visione del mondo, in cui lo sguardo della scrittrice si estende grazie alla percezione di una temporalità dilatata, che lascia spazio alla concezione di grandi speranze alla luce di una concezione più aperta del mondo e dell'umanità, è dedicata la prossima sezione.

V Estensione temporale e (r)evoluzione

Cerchiamo ora di avvicinarci a questa nuova dimensione temporale che abbiamo appena iniziato a distinguere nell'opera di Caird. La dilatazione del tempo, alla quale nell'ultimo paragrafo abbiamo accennato, non viene comunicata al lettore unicamente dalle parole di Fortescue: a ben

vedere essa è presente in tutto il romanzo ed è percettibile a vari livelli di analisi, a partire dallo stile fino al contenuto. Per il momento ci concentreremo su alcuni aspetti stilistici di *The Daughters of Danaus* che, virando in direzione delle tecniche del Modernismo, si orientano verso una nuova concezione del tempo. In quest'analisi ci lasceremo guidare da una serie di suggerimenti forniti da Lisa SurrIDGE, la quale, nel suo interessante articolo "Narrative Times, History, and Feminism in Mona Caird's *The Daughters of Danaus*" si è concentrata sugli sbalzi temporali, sul vuoto di cinque anni che separa la prima dalla seconda parte del romanzo, e sulla concezione soggettiva del tempo che interviene durante la descrizione del viaggio verso Parigi della protagonista, per mettere in luce una serie di "formal expressions of a deep underlying interest in the liberatory and feminist potential of historical variation."²⁰⁷

Le numerose dislocazioni temporali che pervadono il romanzo, a partire dalla scena iniziale della soffitta, ai "reel" celtici, al falò nella caverna, fino alla "modified feast of Dionysius"²⁰⁸ che Hadria vive prima di partire per Parigi, momenti che apertamente rompono con lo stile apparentemente realista del romanzo, "provide brief but important glimpses of other eras and other social conditions for women," e suggeriscono che "women's social conditions which construct women's lives are more mutable than what appears."²⁰⁹ Aprendo lo sguardo a "the liberatory possibilities of historical change,"²¹⁰ queste inversioni temporali "celebrate the mutability of those very circumstances."²¹¹

Attraverso un'analisi del vuoto di cinque anni che separa le prime due sezioni del romanzo, anni durante i quali la protagonista si sposa, partorisce e cresce due figli, SurrIDGE afferma che la scrittrice sfida le convenzioni narrative vittoriane, incentrate sul matrimonio e sulla nascita e l'educazione dei bambini. Al contrario rispetto alla tradizione, attraverso la scelta di una forma illegittima di maternità, il romanzo di Caird "overturns the Victorian generational family narrative" e "challenges eugenic discourse concerning women's reproductive duty."²¹²

Questi singolari aspetti del romanzo di Caird, oltre alla resa soggettiva del tempo, particolarmente evidente nel viaggio dell'eroina verso Parigi, "involve women's liberatory relationship with time," e suggeriscono "what Caird saw as the radical potential of historical variation."²¹³ "In my view," spiega la critica, "the plot gap suggests that although *Hadria* is contained by the temporal constraints of marriage and motherhood, the *narrator* is not."²¹⁴ SurrIDGE

²⁰⁷ SurrIDGE, "Narrative Time, History and Feminism in Mona Caird's *The Daughters of Danaus*," p. 139.

²⁰⁸ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 268.

²⁰⁹ SurrIDGE, "Narrative Time, History and Feminism in Mona Caird's *The Daughters of Danaus*," p. 132.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 132.

²¹¹ *Ibidem*, p. 133.

²¹² *Ibidem*, p. 135.

²¹³ *Ibidem*, p.138.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 134.

scorge un'incongruenza tra la percezione tra il senso di fissità temporale avvertito dalla sua eroina e quella della voce narrante, la quale si estende ad una visione più ampia rispetto alla misera posizione che le donne hanno occupato nel tempo. Piuttosto che a quelle di Hadria, le idee del narratore sembrano avvicinarsi più a quelle di Fortescue, il quale in varie circostanze sembra farsi portavoce del pensiero, oltre che del narratore, della stessa autrice. Il professore è infatti portatore di un messaggio di speranza, basato sul senso del progresso che distingue il percorso degli esseri umani nel mondo. Questo processo, caratterizzato da tempi molto lenti, a sua detta pian piano contribuirà ad un graduale movimento verso l'alto del quale lo spirito umano è attivo partecipe.

Ci vengono ora in aiuto alcune dichiarazioni espresse in *The Morality of Marriage*:

The pressure under which women have lived, throughout these centuries of bondage, has been inconceivably great; indeed, until the burden is lifted, few will understand how crushing was this weight. So consistent and all-pervading has been the impact on body, mind and character, that a uniform pressure has even been mistaken by many of the sufferers for no pressure at all, or rather for the inevitable misery entailed, as they believe, by existence itself. (...) This is what the women of civilised Christendom cannot hope to understand until they have learnt to realise that the unnecessary burden is not laid upon them by "Nature," but by their fellows.²¹⁵

In those shrouded homes, where the minds of the children received their life-long stamp from the mothers of the race, all the determining elements of human sentiment were initiated and fashioned, in that mysterious process of spiritual crystallisation, which it is our habit to call Fate.²¹⁶

Nei suoi saggi Caird spiega con maggiore chiarezza ciò che talvolta è presente solo a livello implicito nei suoi romanzi: grazie all'uso della *mimesis*, nella *fiction* la scrittrice si sofferma sulla descrizione di questa atmosfera pesante, in cui sulle menti e sui corpi delle donne sembra gravare una pressione così profondamente cristallizzata nei costumi della società, da non essere più identificata come una forma di imposizione esercitata dall'esterno, ma intesa come la forza irrevocabile del fato, che si abbatte su madri, mogli e figlie, senza concedere loro un barlume di speranza in alcun possibile cambiamento. Ma se nelle sue opere narrative la scrittrice si sofferma sulla descrizione di questo affresco sconsolato, all'interno di questi romanzi, come abbiamo osservato, emergono anche una serie di indizi che vogliono indicare al lettore che, nonostante la situazione delle donne della tarda età vittoriana sia drammatica, essa non è comunque priva di speranza. L'aspetto più preoccupante che contraddistingue la storia di queste figure femminili è il fatto che esse sembrano vivere come in una sorta di acquario, ingabbiate in un piccolo mondo al di

²¹⁵ Caird, *The Morality of Marriage*, p. 69.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 85.

là del quale pare non sembra loro concesso di innalzare lo sguardo.

Se *The Daughters of Danaus* descrive e al contempo denuncia l'atmosfera claustrofobica e autoreferenziale della “Woman's Sphere,” *The Morality of Marriage*, così come la stessa conclusione del romanzo, svela alle donne di fine Ottocento la presenza di altre, apparentemente inconcepibili possibilità. Al di là degli spazi chiusi nei quali sono delimitate le vite e i pensieri delle donne, esiste per Caird un'altra dimensione, più ampia, più fluida, che si dipana a partire da un remoto passato e la quale, passando attraverso il presente, si proietta in un futuro non troppo lontano, per cui tutti i poteri femminili che fino a quel momento sono stati ferocemente tarpati, possono impegnarsi a collaborare in vista della costruzione di un mondo migliore, orientato agli ideali di reciproca fratellanza, al rispetto dell'individualità, e al progresso dell'umanità.

La raccolta di saggi *The Morality of Marriage* condivide con *The Daughters of Danaus* una conclusione di carattere utopico. Ma ben lungi dal costituire una collezione di utopie, i saggi di Caird sono basati su una consistente mole di attenti e dettagliati studi e brillanti considerazioni in grado di mettere duramente alla prova il sistema ideologico patriarcale in tutte le sue declinazioni. Attraverso lo studio e l'analisi di un ampio numero di culture del passato e che talvolta sopravvivono fino ai nostri tempi e attraverso la descrizione del passaggio da un tipo di società matrilineare a quella di stampo patriarcale, dominata dalla nozione di proprietà privata e di possesso, e della formazione delle società borghesi contemporanee, Caird dimostra che tutto ciò che nella cultura tardo-vittoriana viene presentato come “naturale,” “essenziale” dell'uomo e della donna, non sono in realtà altro che i risultati dei costumi umani e delle circostanze sociali, il quali cambiano radicalmente a seconda dei luoghi geografici e del momento storico: “It is the habit of most people to read the chronicles of the Past as if some mystic barrier separated that bygone period from our own enlightened times. To read thus is to lose one of the most valuable lessons of history.”²¹⁷ Di conseguenza, ciò che a lungo è stata definita la “natura umana,” è adesso rigorosamente opposta a una serie di artifici culturali acquisiti dagli esseri umani nel corso degli anni:

In short, we are forced either to ignore all that is now known about the primitive habits and ideas of mankind, or to resign ourselves to surrender any pet theory about “human nature” which we may happen to cherish. And having submitted to that painful sacrifice, we are rewarded by finding another belief in the place of the former one, which is, after all, more inspiring. We discover that “human nature” needs not be a perpetual obstacle to change, to hope, and to progress, as we have hitherto persistently made it; but that it is the very instrument or material through which that change, that hope, and that progress may be achieved.²¹⁸

²¹⁷ *Ibidem*, p. 93.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 40.

Così come il moderno concetto di proprietà risale all'idea di *patria potestas* introdotta dai romani al tempo di Romolo,²¹⁹ il matrimonio così per come lo conosciamo noi è descritto da Caird come un'istituzione relativamente recente, la quale data solo ai tempi della Riforma Protestante, all'ideologia borghese e al culto dell'etichetta sociale che hanno svuotato di significato i valori tradizionali, presto riducendoli a meri contenitori. Con l'avvento del capitalismo, l'ideologia borghese ed il patriarcato non hanno fatto che stringere il cerchio intorno al concetto di proprietà e limitare ulteriormente la libertà individuale delle donne, le quali, a causa del contratto matrimoniale, sono state costrette ad una situazione di schiavitù all'interno delle mura domestiche. Il matrimonio è, a vista della scrittrice, “a lineal descendant of barbarian usages cruel and absurd,”²²⁰ che ora necessita di un'immediata revisione: “to bring the institution of the family up to date is among the next great tasks of progressive civilisation.”²²¹

The Morality of Marriage si fa dunque portatore di un'armonica visione di progresso, che sembra coincidere con gli ideali inseguiti da Fortescue per tutta la sua vita: “The Meliorist believes (...) that there is a cure for these things, slow but certain, and that it lies, like a concealed treasure, in the sympathetic and rational impulses of man's nature.”²²² “*Belief in the power of man to choose his direction of change:*” prosegue la scrittrice, “this is the creed of the future (...)”

Given this belief, that man is the arbiter of his own destiny, it becomes obviously right to strive to realise even the most difficult of our ideals, knowing that if only it be in the true line of progress, the struggle towards it will bring us to higher ground, even should we fail to achieve what we are striving after, exactly in the form we desired.²²³

Ecco le simili parole di Fortescue, quando, sul suo letto di morte, egli chiede ad Hadria, nonostante i continui fallimenti abbiano incupito la sua visione del mondo, di impegnarsi in vista del progresso dell'umanità:

And if the scheme of the universe be a reasonable one (...) then one can account better for the lives that never fulfill themselves; the apparent failure that saddens one, in such numberless instances, especially among women. For in that case, the failure is only apparent, however cruel and however great. If the effort has been sincere, and the thought bent upon the best that could be conceived by the particular soul, then the effort and that thought must play their part in the upward movement of the race. I cannot

²¹⁹ *Ibidem*, p. 41.

²²⁰ *Ibidem*, p. 57.

²²¹ *Ibidem*, p. 58.

²²² *Ibidem*, p. 115.

²²³ *Ibidem*, p. 116.

believe otherwise.²²⁴

“It is the women of the race,” prosegue la scrittrice in *The Morality of Marriage*, quasi a seguito dell'esortazione di Fortescue,

who are now presenting the remedial “ideas” which taste so bitter to their generation. Although much suffering is caused by the present attempt to do the old duties more perfectly than before, while adding to them a vast number of fresh responsibilities, yet the result, in the long run, premises the creation of a new balance of power, of many varieties of feminine character and aptitude, and, through the consequent influx of new activities, a social revolution, reaching in its results almost beyond the regions of prophecy.²²⁵

Assumevano infatti il tono di una profezia le parole del professor Fortescue nelle ultime pagine di un romanzo apparentemente gravato da un senso di cupo determinismo:

I have been for many years without a gleam of hope (...) It is only lately that some of my obstinate preconceptions have begun to yield to other suggestions and other thoughts, which have opened up a thousand possibilities and a thousand hopes. And I have not been false to my reason in this change; I have but followed it more fearlessly and more faithfully.²²⁶

The hope leads me far. My training has been all against it, but it comes to me with greater and greater force. (...) Do not turn away from the light of rational hope (...). And hold fast to your own colours (...). And the helpless, human and animal – how they wring one's heart! Do not forget them; be to them a knight-errant. You have suffered enough yourself, to know how to bind their wounds. (...) There is so much anguish (...) the world is full of tragedy; and sympathy, a little common sympathy, can do so much to soften the worst of grief. It is for the lack of that, that people despair and go down. I commend them to you.²²⁷

Nelle ultime pagine della sua raccolta di saggi, Caird torna esattamente sugli argomenti sui quali si conclude il romanzo:

(...) It may appear Utopian to expect so much, but so would have seemed a prophecy of the conditions of our present state (with all its troubles) to the most hopeful of our ancestors.

As for the changes being impracticable, changes have always been impracticable until they took place.

²²⁴ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 446.

²²⁵ Caird, *The Morality of Marriage*, p. 137.

²²⁶ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 445.

²²⁷ *Ibidem*, pp. 446-7.

Let not *that* dismay us!²²⁸

(...) From the beginning (...) there has been a religious element in human society, (...) for the sake of this religion, men have shown themselves able to defy the most powerful instincts of their nature.²²⁹

(...) Some prophet (...) can hold in thrall vast lands and populations century after century (...). At his voice, calling for ever across the ages, "natural instincts" crouch down in submission (...) and the man is born. (...) It is not instinct but emotional belief that has moved the world. The world is ruled through the creed of mankind; and those creeds are woven, strand after strand, by the ceaseless efforts of the individuals, most of whom are unconscious that they are thus plying the immortal business of the Fate.²³⁰

La stessa accorata esortazione a liberarsi dal peso del passato e a partecipare attivamente al cammino dell'umanità verso il comune miglioramento conclude dunque i testi più rappresentativi sia della *fiction* che della saggistica cairdiana. Un'analisi delle dislocazioni temporali che hanno caratterizzato *The Daughters of Danaus* ci ha consentito di cogliere un sottile *fil rouge* che oppone la concezione del tempo percepita dai personaggi femminili del romanzo ad una visione più ampia della temporalità, che pervade interamente anche l'atmosfera di *The Morality of Marriage*. Lungi allora dal chiudersi con un finale a sorpresa, il discorso di Fortescue era stato preceduto non solo dalle esortazioni che le sue parole avevano dispensato durante tutto il corso del romanzo, ma da una serie di anticipazioni riguardanti questa nuova concezione del tempo che erano state anche implicitamente suggerite in occasione delle numerose dislocazioni temporali, del grande vuoto che aveva segnato la trama del romanzo dopo il fidanzamento di Hadria e della concezione soggettiva del tempo che anima il viaggio della protagonista verso Parigi.

Ergendosi a portatrice di un messaggio di speranza nei confronti dell'intera umanità, facendo leva sul tema del progresso, la scrittrice sembra anche pronunciarsi all'interno del dibattito scientifico che dominava la sua epoca a sostegno dell'evoluzionismo. Senz'altro portavoce di un profondo senso di speranza nell'evoluzione della razza umana, ad un'analisi più approfondita del suo rapporto con la scienza dei suoi contemporanei, la figura di Caird rivela anche la capacità di sfuggire alle omologazioni imposte da parte degli intellettuali del suo tempo, posizionandosi spesso in contrasto rispetto alle comuni concezioni tardo-ottocentesche dell'evoluzione umana e soprattutto agli entusiasmi che erano soliti animare tanto i socialisti quanto le femministe della *fin de siècle*. Come vedremo nei prossimi paragrafi, il rapporto intrapreso da Mona Caird con la scienza del suo tempo è complesso ed apparentemente contraddittorio, poiché, a ben vedere, molti dei suoi romanzi

²²⁸ Caird, *The Morality of Marriage*, p. 238.

²²⁹ *Ibidem*, pp. 238-9.

²³⁰ *Ibidem*, p. 239.

si impegnano in un'aspra critica nei confronti delle tendenze della ricerca scientifica della tarda età vittoriana. La scrittrice si scaglia contro gli specchi deformanti che, a partire dal contributo darwiniano, erano arrivati a contemplare da una parte il concetto distopico di degenerazione, e dall'altra le derive apparentemente utopiche, ma a ben vedere inconsapevolmente pericolose della teoria eugenetica, per risalire ai contenuti originari dell'autore di *The Origins of the Species* e, da una parte farli suoi, mentre dall'altra superarli per lanciarsi in una direzione che, come vedremo a breve, si colloca ben al di là della scienza darwiniana.

VI.1 Contro la scienza *fin de siècle*: le derive dell'ereditarietà, dell'eugenetica e della degenerazione

Come *The Stones of Sacrifices*, *The Daughters of Danaus* contempla, tra i suoi vari livelli di lettura, un'aspra requisitoria contro la scienza della tarda era vittoriana. Laddove Sarah Grand si era concentrata su un attacco nei confronti della medicina tradizionale, ispirata al clima del post-Darwin, Caird si lancia in una serie di sferzate contro le derive della scienza intesa nel senso di biologia, con tutte le sue applicazioni nel campo del contesto sociale e nel ramo, al tempo tanto inflazionato, dell'eugenetica. La prima critica letteraria a rivolgere un'attenta luce su questo aspetto fu Angelique Richardson la quale, nel saggio intitolato "People Talk a Lot of Nonsense about Heredity,"²³¹ analizza la maniera in cui "Caird exposed and opposed the repressive ideas which lay beneath the apparent emancipatory rhetoric of many of her feminist contemporaries."²³² Queste femministe, sedotte dalla parvenza di novità che adornava la maggior parte dei nuovi credo avanguardisti, si erano lasciate catturare da ideologie che, a ben guardare, riproponevano gli stessi meccanismi che appartenevano all'ideologia patriarcale: la fiducia in una visione essenzialista del maschile e del femminile, lo sfruttamento della donna considerata una proprietà destinata al dovere e al sacrificio, la soppressione dell'individuo in vista del sostentamento dell'intera nazione, la negazione dei diritti a favore delle categorie svantaggiate. "Eugenics appealed to women," afferma Richardson, "not because, as eugenicists held, it was their biological destiny to regenerate the race, but as the result of their social subordination."²³³

Caird si scaglia contro la corrente della Social Purity, alla quale Grand aveva aderito con tanto entusiasmo: per l'autrice di *The Daughters of Danaus*, una donna che rinuncia alla propria libertà individuale a sostegno della nazione, costituiva un'autentica violazione dei diritti umani. Se

²³¹ Angelique Richardson, "'People Talk a Lot of Nonsense about Heredity': Mona Caird and Anti-Eugenic Feminism," pp. 183-211.

²³² *Ibidem*, p. 183.

²³³ *Ibidem*, p. 195.

Grand e le altre sostenitrici del movimento Social Purity promuovevano un'ideale di New Woman concepita come una grande madre ed erano favorevoli all'istituzione del matrimonio, per Caird queste ingerenze sulle scelte individuali del soggetto erano del tutto inammissibili. All'idea di "civic motherhood" la scrittrice oppone la libera scelta della donna, che per nessuna ragione deve essere costretta a mettere il suo corpo a disposizione della nazione.²³⁴ Caird si mostra fermamente contraria alla divisione del lavoro a seconda del genere sessuale e ai principi al tempo conosciuti sotto l'espressione "eugenization of love,"²³⁵ espressi, oltre che da Grand, da altre scrittrici quali Jane Hume Clappertone e Ellice Hopkins. Ella si scaglia accoratamente contro la tendenza al pronatalismo, una moda che intimava alle mogli di partorire un numero troppo elevato di figli rispetto a quanto la salute potesse loro consentire, ed afferma che la precarietà della salute femminile dipendeva da queste assurde richieste, che inaridivano i corpi delle donne come alberi "weakened by overproduction."²³⁶

Caird si lascia invece ispirare dai principi di libertà individuale proclamati dal filosofo del liberalismo John Stuart Mill (1806-1873), il quale, insieme alla sua comagna e coautrice Harriett Taylor, si batté per l'eguaglianza tra i sessi: con loro Caird condivide il credo nei confronti dell'essere umano inteso come individuo e il disprezzo nei confronti della concezione essenzialista dei generi sessuali; piuttosto che in un determinismo biologico, questi scrittori credevano fermamente nell'influenza che la storia e la cultura di una nazione esercitano sui loro popoli.

Nel dibattito tra poligenia e monogenia della razza, Caird prende nettamente posizione a favore della monogenia: per la scrittrice gli esseri umani non provengono da specie distinte, ma sono derivazione di un'unica origine. "This celebration of kinship," nota Richardson, "underpins her treatment of sexual difference also," poiché per la scrittrice sia gli uomini che le donne costituiscono parte eguale di una "broader, indeed universal kinship."²³⁷ Caird era contraria ad ogni genere di separatismo, di cui la subordinazione femminile rappresentava solo una delle possibili espressioni, ed era contraria alla legge della sopravvivenza del più forte, che durante i tempi dell'eugenetica tendeva ad andare per la maggiore.²³⁸ Al contrario, la scrittrice si scaglia contro ogni genere di violenza e, non a caso, come abbiamo visto nel precedente paragrafo, *The Daughters of Danaus* si chiude con un'esortazione dell'eroina ad accorrere, come "a knight-errant," a sostegno di "the helpless, human and animal."²³⁹

²³⁴ Cfr. Angelique Richardson, "The Eugenization of Love: Sarah Grand and the Morality of Genealogy," *Victorian Studies* 42 (Winter 1999/2000), pp. 227-5 e *The Eugenization of Love: Darwin, Galton and Late Nineteenth-Century Fictions of Heredity and Eugenics*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

²³⁵ Cfr. *ibidem*.

²³⁶ Caird, *The Morality of Marriage*, p. 134-5.

²³⁷ Richardson, "People Talk a Lot of Nonsense about Heredity," p. 200.

²³⁸ Beth, l'eroina di *The Beth Book*, di Sarah Grand, è una sostenitrice della legge del più forte.

²³⁹ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 447.

La critica femminista degli anni Novanta non ha gettato una buona luce su *The Daughters of Danaus*: Sally Ledger, in *The New Woman*, afferma che “by contesting the logic of evolutionism in its own terms, Mona Caird's challenge is from its inception radically limited.”²⁴⁰ Ledger si riferisce alla distinzione, operata da Foucault, tra “discorso dominante” e “discorso inverso,” sulla quale ci siamo soffermati nei capitoli precedenti, e dichiara come, a suo avviso, il tentativo della scrittrice di attaccare l'ideologia scientifica patriarcale attraverso l'uso dello stesso linguaggio della scienza, vede il suo inevitabile esito in un fallimento, in quanto le argomentazioni cairdiane risulterebbero indebolite dallo stesso linguaggio utilizzato.

“I would suggest instead,” sostiene Richardson, “that the most politically effective aspect of Caird's art lies in the fact that she chooses to subvert scientific discourse from within, radically reworking the coordinates of the evolutionary terms with which she is working.” “I would argue,” prosegue la critica, “that Caird is using the language of biological transmission to address and highlight cultural transmission, and to expose the fact that most circumstances that are given physiological explanation are actually the result of social sanctions and mores, and have nothing to do with biological evolution.” “I suggest,” ella spiega, “that *The Daughters of Danaus* sacrifices textual freedom in order to expose a society oppressed not by biological fact but by social value.”²⁴¹ “Caird *reworked* the biological terms of her opponents,” ella conclude, “emphasizing the necessity of improving *social* conditions in order to ameliorate life in the present.”²⁴²

In *The Daughters of Danaus* l'ideologia eugenetica e il determinismo biologico ed ereditario sono espressi dal personaggio di Valeria du Prel, il cui scetticismo pervade molte pagine del romanzo. Dopo aver vissuto un'esistenza indipendente, caratterizzata da forti emozioni e rischiose sperimentazioni, l'amica della protagonista si sente prematuramente bruciata e, nonostante abbia intrapreso a suo tempo scelte coraggiose, ella si è successivamente ripiegata su un cupo pessimismo e su una visione essenzialista della femminilità: “Prejudice has perhaps taken advantage of instinct to establish a somewhat tyrannical tradition,” afferma Valeria, “but instinct is at the bottom of it.”²⁴³ “A woman cannot afford to despise the dictates of Nature:” per l'amica di Hadria, “she may escape certain troubles in that way, but Nature is not to be cheated, she makes her victim pay her debt in another fashion. There is no escape.”²⁴⁴ “Nothing could convince Miss Du Prel,” afferma Caird, “that the preservation of weakly persons was not injurious to the community.”²⁴⁵ Contraddittoria fin quasi fino all'ipocrisia, distratta, egoista, umorale e capace di elargire pessimi consigli con la

²⁴⁰ Ledger, *The New Woman*, p. 28.

²⁴¹ A. Richardson, “People Talk a Lot of Nonsense about Heredity,” p. 199.

²⁴² *Ibidem*, p. 200.

²⁴³ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 66.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 69.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 97.

massima disinvoltura, Valeria si fa portavoce di un'ideologia nei confronti della quale l'autrice avverte una profonda repulsione. Come spiega Richardson, "Caird gives eugenism to the ineffectual or disreputable characters in her fiction in order to undermine, denigrate or satirize it."²⁴⁶

Nel romanzo la scrittrice preferisce soffermarsi sulla maniera in cui l'ambiente, invece che l'eredità, impatta sullo sviluppo del carattere dei soggetti: Caird precisa che tutti i membri della famiglia Fullerton "had unusual ability of some kind," ma se da una parte ella ammette la presenza dell'ereditarietà, dall'altra ella precisa che quest'influenza non è però sempre prevedibile: "heredity might have some discoverable part in that apparent marvel."²⁴⁷

Se né Hadria né Algitha si affidano alle leggi dell'ereditarietà senza però prendere un'aperta posizione, il personaggio di Fortescue è invece un anti-eugenista dichiarato: "Nature offers choices to humanity, for developing, balancing," egli afferma, "and it is only when the choice is made that heredity steps in and fixes it."²⁴⁸ La triste vicenda di sua moglie Eleonore offre un esempio di come le circostanze, piuttosto che la genetica, abbiano spesso la loro parte nel forgiare le nostre scelte di vita: Eleonore proveniva da una famiglia di uomini dagli atteggiamenti tirannici e di donne votate al sacrificio da generazioni, e quando ella sposò il professore si sentì allarmata dal non ritrovare nel carattere di suo marito gli istinti violenti che intorno a lei avevano riecheggiato durante gli anni della sua formazione. Certa di non essere amata da Fortescue, ella si lasciò corteggiare da un altro uomo e, solo quando fu troppo tardi, ella giunse a comprendere il proprio errore, così, assalita dal rimorso, si tolse la vita: "My wife was one of the positive natures, capable of great nobility, but liable to glaring error and sin!" spiega il professore, "She had the old barbaric notion that a husband was a sort of master, and must assert his authority and rights. It was the result of her training."²⁴⁹ Come si legge anche in *The Morality of Marriage*, "remembering that most people imitate, but do not evolve, we need not feel surprised that this should be the fact."²⁵⁰

Richardson sottolinea come, in *The Daughters of Danaus*, la scrittrice significativamente sostituisca il concetto tipicamente *fin de siècle* di "degeneration" con il termine "decay:" diversamente dalla prima espressione, che indica un inevitabile processo iscritto nel corredo genetico del soggetto fin dal momento della nascita, il decadimento al quale Caird fa riferimento è uno stato provocato unicamente da fattori ambientali, niente affatto biologici. All'inizio del romanzo la scrittrice ci informa che "Mrs Fullerton (...) shewed signs of incomplete development. The shape

²⁴⁶ A. Richardson, "People Talk a Lot of Nonsense about Heredity," p. 188. Così sarà anche per il personaggio di Harriet, che in *The Stones of Sacrifice* emerge tanto in qualità di una caricatura della femminista quanto poi ella si rivelerà un'ardente sostenitrice dell'eugenetica.

²⁴⁷ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 59.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 90.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 187.

²⁵⁰ Caird, *The Morality of Marriage*, p. 200.

of her head and brow promised many faculties that the expression of the face did not encourage one to expect.”²⁵¹ “In her youth,” precisa Caird, “Mrs Fullerton had shewn signs of qualities which had since been submerged. Her husband had influenced her development so profoundly, to the apparent stifling of every native tendency. A few volumes of poetry, and other works of imagination, bore testimony to the lost sides of her nature.”²⁵² “Having allowed her own abilities to decay,” aggiunge la scrittrice, “Mrs Fullerton had developed an extraordinary power of interfering with the employment of the abilities of others.”²⁵³ Richardson commenta che “in exploring degeneration, and situating it within discourses of Lamarckian 'disuse' rather than biological determinism, Caird, once again, subverts with acuity the terms of the discourse she has entered.”²⁵⁴

Il termine “decay” farà ancora la sua comparsa nelle ultime pagine del romanzo, in riferimento a un evento drammaticamente simile al precedente: il deterioramento del dono musicale dell'eroina, la quale, come la propria madre, è costretta a vedere il proprio talento decadere gradualmente a causa dell'impossibilità di praticarlo, dovuta alla tirannia delle circostanze esterne: “To-day, for the first time (...) the neglected gift was beginning to show signs of decay and enfeeblement. It had given fair warning for many a year, (...) but the famine had told upon it at last. It was dying.”²⁵⁵

Attraverso il proprio impegno nella decostruzione del linguaggio scientifico della tarda età vittoriana, Caird perviene dunque a fornire una rilettura delle teorie evoluzionistiche in grado di trasformarsi in una narrazione alternativa rispetto al discorso che la scienza della *fin de siècle* andava diffondendo: tramite questi capovolgimenti, per la scrittrice è possibile comunicare che le donne stesse, invece di dover contribuire alla purificazione della razza attraverso il sacrificio dei loro corpi, sono soggette all'ampia gamma di possibilità dischiuse dalle leggi del cambiamento evolutivo, nonostante il ruolo di eterne madri che la società si ostina ad assegnar loro.²⁵⁶ “Interrogating the values of science,” nota Richardson, “she broached a number of gendered social issues from a perspective which did not reject science but strove to interpret evolutionary theory in a way which adhered more closely to Darwin's original thoughts on variation and change than the interpretations of many of his ardent apostles.”²⁵⁷ La scelta cairdiana di risalire alle radici del messaggio darwiniano originario, sarà il tema del prossimo paragrafo.

²⁵¹ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 34.

²⁵² *Ibidem*, p. 35.

²⁵³ *Ibidem*, p. 44.

²⁵⁴ Richardson, “People Talk a Lot of Nonsense about Heredity,” p. 204; cfr. anche Peter Bolwer, *Evolution: the History of an Idea, Berkeley and Los Angeles*, University of California Press, 1983, p. 82 e D. R. Oldroyd, *Darwinian Impacts: an Introduction to the Darwinian Revolution*, Milton Keynes, Open University Press, 1983, p. 31.

²⁵⁵ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 436.

²⁵⁶ Cfr. Richardson, “People Talk a Lot of Nonsense about Heredity,” p. 204.

²⁵⁷ *Ibidem*.

V.II Ritorno a Darwin

Abigail Mann, nel saggio “Of 'Ologies and 'Isms: Mona Caird Rewriting Authority,”²⁵⁸ ritorna sulle argomentazioni con le quali Sally Ledger aveva congedato *The Daughters of Danaus* per collocare, da una parte, sulla scia di Richardson, Mona Caird al di là di Foucault, e dall'altra per posizionarla a ritroso nel tempo, alla ricerca degli insegnamenti darwiniani originari, che le nuove teorie degli allievi dissidenti dello scienziato avevano distorto nelle due nuove derive *fin de siècle* della degenerazione e dell'eugenetica. “If we see writers such as Caird as not echoing the language of Darwin, but rather participating in shaping the discourse, we can begin to see the potential uses of Darwinian thinking to feminism.”²⁵⁹ Scrittori come Caird rappresentano dunque, piuttosto che meri imitatori del linguaggio distopico ispirato a Darwin, dei veri e propri co-teorici dell'evoluzionismo, in grado di prendere attentamente in esame la serie di possibilità sociali ed etiche messe in azione dal suddetto fenomeno e di farlo proprio in vista dell'elaborazione di un discorso coerente e costruttivo.

Molti dei romanzi della scrittrice, che in essi affronta il tema della scienza così come nei suoi saggi ella si inoltrava nei territori della storia e della sociologia, sono dunque il risultato di un ampio lavoro, volto da una parte alla critica e dall'altra anche alla riabilitazione delle teorie evoluzioniste che avevano contraddistinto la cultura della seconda metà del XIX secolo.

Mann applica i concetti bachtiniani di “Darwinian dialogism” ed “heteroglossia” al processo di recupero applicato dalla scrittrice nei confronti degli originari contenuti darwiniani. Non solo la letteratura saggistica cairdiana, ma soprattutto la sua *fiction*, sarebbero permeate da una serie di interrogazioni delle teorie espresse dall'autore di *The Origin of the Species*, quali l'interazione, l'indeterminazione, e l'imprevedibile cambiamento che fa seguito all'accostamento di corpi e discorsi. In Caird, così come in Darwin, “texts shape and change each other through their interactions, disrupting authoritative narratives, just as organisms in evolutionary theory constantly change due to their interaction with each other.”²⁶⁰ Nell'introdurre il concetto di “heteroglossia,” Bachtin spiega che, con l'ascesa del romanzo ottocentesco, tutti i generi letterari diventano “novelized;” ciononostante, egli prosegue, “the novelization of the other genres does not imply their subjection to an alien generic canon.”²⁶¹ La scrittrice sembra in effetti riprodurre, nei suoi testi, un ambiente fitto e composito, caratterizzato dalla presenza di numerosi discorsi, i quali si incontrano e

²⁵⁸ Abigail Mann, “Of 'Ologies and 'Isms: Mona Caird Rewriting Authority,” in Melissa Purdue e Stanley Floyd (eds.), *New Woman Writers, Authority, and the Body*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 43-57.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 59.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 45; cfr. anche Michail M. Bachtin, *The Dialogic Imagination*, p. 272.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 63.

si scontrano tra loro, dando luogo a nuove e sempre imprevedibili configurazioni. Se nei suoi saggi le innumerevoli note si sovrappongono, come a dimostrazione che non può esistere una versione dei fatti più autorevole dell'altra, ma solo una compresenza di possibili spiegazioni, similmente nella sua *fiction* le discussioni tra i personaggi si intrecciano, si sommano tra loro armonicamente, senza mai lasciare che un discorso sovrasti l'altro e senza che l'interazione tra le varie voci muoia sotto la forza schiacciante di un'unica versione dei fatti.

Nei suoi romanzi e in *The Daughters of Danaus* in particolare, la scrittrice “offers a model of achieving these crucial New Woman goals by re-envisioning the formation and power of authoritative discourses and insisting upon their relation to interacting bodies.”²⁶² In questa dimensione in cui le varie voci e le numerose interpretazioni si sovrappongono, la scrittrice è ben consapevole delle infinite possibilità che l'interazione tra i corpi fisici e i discorsi dischiude, ma ella si dimostra anche profondamente cosciente del fatto che il progresso consiste in una lunga e complessa operazione, e che la società non evolve né secondo schemi immediati né perfettamente prevedibili.

Il risultato di tali presupposti consiste in una narrazione fluida e flessibile, in grado di adattarsi e di costruirsi in base allo stato d'animo e alla situazione del lettore: come abbiamo letto nel prologo a *The Wing of Azrael*, “this process – entirely purposeless – takes place in the mind of every one. (...) For in the heart of each man lies a recorded drama, sternly without purpose, yet more impressive and inevitable than the most purposeful novel ever written.”²⁶³ Di conseguenza la stessa natura femminile dei personaggi, che la biologia della tarda era vittoriana considera statica e imm modificabile, risulta in queste dinamiche un elemento fluido e caratterizzato da un continuo movimento: il personaggio di Hadria, come abbiamo visto al termine della precedente sezione, si evolve nel tempo grazie alle differenti sperimentazioni che gradualmente costituiscono i tratti del suo carattere armonico e discontinuo. Un carattere con una sua identità definita, certo, ma anche costituito da una serie di atteggiamenti mutevoli e in apparenza contraddittori, che l'eroina mette in azione congiuntamente uno all'altro, a seconda dell'influenza che le circostanze esterne esercitano sulla sua persona.

Mann afferma che *The Daughters of Danaus* è un romanzo “more hopeful than most critics acknowledge. While no great change occurs in the novel, there are some small changes in attitude and understanding that suggest the possibility of further change in the future:” così come l'evoluzione si configura come un lungo processo caratterizzato da lentezza, scontri e fallimenti, così la femminista non deve aspettarsi un cambiamento della situazione delle donne dal giorno alla

²⁶² Mann, “Of 'Oligies and 'Isms: Mona Caird Rewriting Authority,” p. 48.

²⁶³ Caird, *The Wing of Azrael*, pp. Viii-ix.

notte, ma piuttosto ella vedrà configurarsi una serie di tentativi sventati, composti da piccoli e grandi fallimenti, per giungere gradualmente a una modifica della percezione dei modelli culturali e dei costumi della società.

Nel romanzo di Caird una serie di esperimenti sull'interazione tra i discorsi e tra i corpi e sul loro potenziale evolutivo sono messi in atto principalmente da Hadria e dal Professor Fortescue, anche se le loro voci e le loro azioni spesso si confondono nella pluralità dei fatti e delle discussioni in cui le loro vicende sono inserite.

Il personaggio di Hadria si presta alle dinamiche interattive del dialogismo darwiniano sia durante le sue accese discussioni che durante le sue sperimentazioni sulle forme di maternità alternativa che ella mette in pratica con la sua figlia adottiva Martha. A livello discorsivo, Hadria si scontra in particolare con sua cognata Henriette riguardo al tema della maternità: laddove la tradizionalista “Old Woman” propone un modello astratto di femminilità, in cui il contesto sociale, le leggi imposte dall'esterno, e i codici di comportamento dettano le regole del dovere e del sacrificio, imponendo una trasformazione di quello che viene ufficialmente considerato l'istinto materno in una costruzione meramente artificiale dell'essenza della donna, la protagonista oppone un modello di maternità basato sulla concreta azione e sull'interazione tra due corpi reali, rifiutando i dettami dei discorsi professati dall'autorità patriarcale e mettendo in discussione la fissità di concetti apparentemente incontestabili quali l'istinto materno così per come la società patriarcale lo costruisce. “I am not discussing motherhood *per se*,” afferma Hadria, “no woman has been in a position to know what it is *per se*, strange as it may appear. No woman has yet experienced it apart from the enormous pressure of law and opinion that has, always, formed part of its inevitable condition.”²⁶⁴ All'immobilità delle idee della cognata, la quale figura si erge come inflessibile rappresentante dell'autorità patriarcale, Hadria oppone la materialità dei corpi e il principio dell'indeterminazione in quanto risultati delle dinamiche interattive che la vita reale prevede al di là di ogni costruzione teorica del concetto di maternità.

Il rapporto che si instaura tra la protagonista e la piccola Martha è un esempio di questa diretta interazione tra i corpi al di là di tutte le prescrizioni legali e culturali che hanno oscurato con la loro voce autorevole le reali narrazioni della maternità. La maternità adottiva, a differenza di quella biologica, risulta slegata da quell'elemento coercitivo che invece segna i rapporti tra consanguinei, macchiati dall'appartenenza legale alla figura paterna e vincolati ad esercitare un potere nefasto sulla madre che, volente o nolente, in seguito agli obblighi stipulati dal contratto matrimoniale, è costretta a sacrificare ogni istante della propria esistenza alla cura dei figli.

Svincolata invece da legami coercitivi e legali, con la piccola Martha l'eroina si sposta

²⁶⁴ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 316.

immediatamente sul terreno della sperimentazione: la libera interazione tra i corpi della madre e della bambina dischiude nel romanzo un'infinita gamma di possibilità, opzioni che gli stantii discorsi della cultura patriarcale escludevano a priori a causa della loro dimensione astratta. Invece di riprodurre supinamente lo *status quo*, questa forma di maternità esperienziale, aperta ad infinite possibilità attraverso la messa in atto della libera interazione tra i corpi, si apre alla dimensione, imprevedibile e indeterminata, del cambiamento e del nuovo. Senza più abbandonarsi a una mera imitazione del modello familiare vigente, l'interazione fra madre e figlia adottiva, libera dai vincoli imposti dalla società patriarcale, si lascia andare alla libera sperimentazione, alla demolizione delle strutture precostituite e all'esplorazione della variazione e della creatività che ne conseguono. "Caird suggests that the mother," spiega Mann, "as well as the child, benefits from properly developed motherhood," in quanto ora "the child encourages the mother to continue to court variation."²⁶⁵

In una scena emblematica, durante la quale mamma e bambina giocano con dei piccoli mattoni, Caird sembra voler concentrare il nucleo degli insegnamenti darwiniani che ella nel suo romanzo ha voluto rispolverare: mentre Hadria si ostina a costruire castelli di mattoni, la bambina, incurante, li butta giù, con grande costernazione della madre: mentre Hadria sogna il suo piccolo castello fatato dicendo "No, no, I must have my fairy palace," la piccola risponde "knock it down," "thrusting forth a mischievous hand."²⁶⁶ "Unlike Hadria, who at moments yearns (...) to counter one authority with a different, stable authority, Martha destroys the infrastructures of the world."²⁶⁷

"Darwin," conclude Mann, "also provokes a concern with the possibilities of becoming, and becoming other:" il ritorno a Darwin costituisce dunque, per Caird, il fulcro di un meccanismo che ella mette in atto non allo scopo di una semplice rivalutazione del passato, ma al contrario, in vista di una sovversiva decostruzione del presente. Nonostante i dissidenti del padre dell'evoluzionismo avessero stravolto le teorie darwiniane in vista della creazione di due derive ugualmente pericolose e perverse, il concetto di degenerazione e l'ideologia eugenetica, Caird si rivela in grado di risalire al messaggio originario dello scienziato per operare, attraverso lo strumento di una scienza purificata dalle sue derivazioni distopiche, una rivoluzionaria destrutturazione della cultura patriarcale che la stessa scienza darwiniana aveva supportato.

Contro le deviazioni della scienza, verso il messaggio originario di Darwin, certamente, ma non di certo per fermarsi lì: Mona Caird recupera i testi dell'evoluzionismo non affatto per affidarsi ciecamente ad essi, ma per rivisitare e mettere in questione, non solo i contenuti della scienza della seconda metà dell'Ottocento, bensì l'intera cultura patriarcale che, proprio sulle basi della nuova

²⁶⁵ Mann, "Of 'Oligies and 'Isms: Mona Caird Rewriting Authority," p. 56.

²⁶⁶ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 306-7.

²⁶⁷ Mann, "Of 'Oligies and 'Isms: Mona Caird Rewriting Authority," p. 56.

biologia, tentava di tramandare al futuro un'idea statica ed essenzialista di femminilità e di maternità. A queste derive della cultura dei suoi padri scienziati, Caird oppone una visione fluida della donna e del suo ruolo di madre, ai quali ella è paradossalmente pervenuta risalendo al messaggio originario contenuto negli insegnamenti darwiniani i quali, da tanti dei suoi contemporanei, erano stati sfruttati per mettere a tacere le donne che avevano preso la parola contro il domino dell'ideologia patriarcale. In questo caso dunque, il “discorso inverso” foucaultiano, sembra assumere una tale potenza da riuscire finalmente a innalzarsi sulle forzature troppo a lungo protratte dal “discorso dominante.”

Oltre ad Hadria, anche il Professor Fortescue, che significativamente è uno scienziato, mette in atto una serie di esperimenti che, a vista di Mann, possono essere inquadrati secondo il concetto di “darwinian dialogism.” Almeno inizialmente, però, il professore dà prova di aver sopravvalutato la propria capacità di prevedere il cambiamento: guardando in retrospettiva la triste vicenda di sua moglie Eleonore Fortescue, egli ammette di aver fatto eccessivo affidamento sulla sua abilità di interferire sul carattere della compagna, la quale, a causa della complessità della propria situazione familiare, nonostante gli stimoli alla quale ella era stata sottoposta dal marito, non si era rivelata in grado di apportare il genere di mutamento previsto dal professore. Al contrario, invece di cogliere la serie di stimoli a cui lo scienziato la aveva sottoposta, ella si era ripiegata su sé stessa, fraintendendo il comportamento del marito, si era lasciata sedurre da un altro uomo e infine era muorta suicida in preda al rimorso per l'errore commesso. In questo caso, suggerisce Mann, “the Professor cannot rescue anyone because he acts as a solo mouthpiece rather than an interactive being rooted in the material world and its realities.” l'atteggiamento di Fortescue è dunque “emblematic of the complications of relying too much upon the authority of science.”²⁶⁸

Ma questo tragico evento è collocato in un passato antecedente alla narrazione e, a mio avviso, una serie di elementi sembra anche suggerire che, proprio a causa di questo fatale errore, qualcosa nell'approccio del professore nei confronti della realtà fosse radicalmente cambiato nel corso del romanzo. Dopo il suicidio di Eleonore gli non si risposa, quindi sembra rinunciare a quell'ambizione monolitica che aveva causato la morte di sua moglie. Inoltre, nel dedicarsi alla ricerca di una tecnica per la soppressione degli animai destinati al consumo senza causar loro dolore, egli sembra rassegnato a compiere solo un piccolo passo contro la sofferenza dei più deboli, tenendo presente che, nelle condizioni del momento, in vista della difesa delle bestie da macello, è impossibile fare altro che ridurre la pena. Le sue ultime parole, con le quali il romanzo si chiude, costituiscono infine un'esortazione alla speranza nel progresso dell'umanità, ma non suggeriscono alternative volte alla mera sostituzione di un problema attraverso l'imposizione di un'autorità altra.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 50.

La vaghezza delle sue ultime parole, oltre al carattere profetico che le contraddistingue, potrebbe alludere alla presa di coscienza, ad parte del protagonista, dell'impossibilità e dell'inefficacia del produrre soluzioni alternative volte a rimpiazzare le strettoie mentali che le hanno precedute. Ciò che Fortescue intravede è difatti possibile, ma probabilmente non per le donne della sua generazione, poiché nel suo tempo le circostanze ancora non consentirebbero l'effettiva realizzazione della sua visione.

Lo sguardo del professore, il quale, dopo una vita da scienziato materialista, ha sperimentato i limiti dell'affidarsi alla scienza, si innalza ora al di sopra dei limiti della sua generazione ed egli dispiega la mente al di là dei confini della propria morte: "I have sometimes thought," confida Hadria al suo amico, "that when we seem to cling most desperately to our reason, we are really refusing to accept its guidance into unfamiliar regions. We confuse the familiar with the reasonable." "Exactly," conferma Fortescue, "and I want you to be on your guard against that intellectual foible, which I believe has held me back in a region of sadness and solitude that I needed not have lingered in, but for that."²⁶⁹

Un professore che rinnega i fondamenti di una disciplina determinista che lo aveva tenuto per tutta la sua esistenza schiacciato a terra senza concedergli un anelito di speranza, pronuncia, sul letto di morte, un'invettiva contro le derive distruttive di una scienza autoreferenziale, che si sviluppa sull'unico piano della realtà materiale contingente. Illuminato dalla sua posizione liminare tra la vita e la morte, al termine del romanzo, Fortescue allarga lo sguardo verso un avvenire che rimane precluso a chi, come molti dei suoi contemporanei, si affida unicamente ai dettami della scienza materialista. Per chi ha saputo sollevare i suoi occhi al di là della contingenza della realtà circostante, per entrare in sintonia con una forma di temporalità più ampia, le vie tradizionali della disciplina darwiniana non sono infatti più sufficienti. Per esplorare questa nuova dimensione, quella di una scienza che vada al di là della materia, la scrittrice si affida al personaggio di un uomo che, più che di uno scienziato, assume le parvenze di un mistico, il quale, nella sua armonica semplicità, non fa altro che scardinare tutte quelle sovrastrutture che per secoli hanno schiacciato gli esseri umani, precludendo loro il sereno raggiungimento della felicità. Attraverso la figura di questo scienziato redento, Mona Caird, "la sacerdotessa della rivolta," non solo si muove contro le derive scientifiche della *fin de siècle*, ma anche al di là della scienza darwiniana, alla ricerca di una disciplina più autentica e consapevole, una scienza che non dimentichi il legame tra la materia e lo spirito.

²⁶⁹ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 445.

V.III Oltre Darwin: Mona Caird e la teosofia

Al di là di ogni riferimento esplicito, sui quali ci siamo basati nei precedenti paragrafi – la cultura patriarcale, il mito, l'istituzione della maternità e la critica delle derive scientifiche – esiste, nel testo di *The Daughters of Danaus*, un ulteriore livello di analisi, meno evidente degli altri, ma più profondo e complesso rispetto agli aspetti che abbiamo finora esaminato. Il romanzo più famoso di Caird si dipana infatti su vari livelli di significazione, a partire dal piano più evidente della *mimesis*, a un secondo livello di denuncia delle sovrastrutture della società dei suoi tempi, al capovolgimento del linguaggio della scienza patriarcale allo scopo di muoversi al di là di essa, fino a profilare una serie di elementi sovversivi e rivoluzionari i quali, a ben vedere, risultano innestati su un ulteriore livello testuale: un sottotesto che pervade l'intero romanzo a partire dalle prime pagine, per culminare nel discorso finale di Fortescue, con il quale l'opera si conclude. Questo livello di significazione, nel quale molte delle aporie testuali sembrano risolversi, è, a mio avviso, quello della teosofia di Madame Blavatsky.

Heilmann nota che “the novel gestures through two different endings, one offering the vista of Hadria's cynical assumption of her new 'rôle of scarecrow', the other transcendental and open-ended.”²⁷⁰ Come abbiamo visto, l'accettazione, da parte dell'eroina, di incarnare un ruolo ammonitorio, sembra quasi giustapposta alla soluzione suggeritale da Fortescue di ergersi a “knight-errant” dei più deboli. Ma a mio avviso, se queste possono costituire le due possibili conclusioni del romanzo, l'eroina risulta anche divisa, per tutto il corso dell'opera, tra due visioni del mondo totalmente opposte: da una parte, soprattutto quando si trova in solitudine o in mezzo alla natura, Hadria avverte una sorta di pessimismo cosmico, dall'altra, quando ella si trova in presenza del Professor Fortescue, la sua visione cupa è rischiarata da un forte senso di speranza e da profondi sentimenti umanitari a sostegno dei deboli e degli oppressi. Nella sua analisi di altri romanzi, Heilmann ha opposto il pessimismo cairdiano nei confronti della natura al senso di estasi mistica che pervade la prosa di Grand in *The Beth Book*: in *One That Wins*, come in *The Wing of Azrael* e in *The Romance of the Moors*, “this is a universe bereft of any metaphysical presence or meaning.”²⁷¹ Non intendo affermare che *The Daughters of Danaus* sia un romanzo apertamente ottimista, ma è mia intenzione far luce sulla duplice componente di pessimismo e anelito alla speranza che a mio avviso lo pervade a partire dai primi capitoli fino alla sua conclusione metafisco-teosofica.

La “marvellous vision” a cui l'eroina assiste nel secondo capitolo del romanzo mentre Alghitha ed Ernest accendono un falò in una caverna, assume, per la giovanissima Hadria, i toni di

²⁷⁰ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 220.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 207.

una rivelazione mistica, di una “bewildering revelation:”

The figures, stooping over the burning heap, moved occasionally across the darkness, looking like a witch and her familiar spirit, who were conjuring, by uncanny art, a vision of life, on the strange, white, clean-cut patch of smoke that was defined by the sunlit entrance to the tunnel. The witch stirred, and her familiar added fuel, while behind them the smoke, rising and curding, formed the mysterious background of light: opaque, and yet in a state of incessant movement, as of some white raging fire, thinner and more deadly than any ordinary earthly element, that seemed to sicken and flicker in the blast of a furnace, and then rushed upwards, and coiled and rolled across the tunnel mouth. Presently, as a puff of wind swept away part of the smoke, a miraculous tinge of rosy colour appeared, changing, as one caught it, into gold, and presently to a milkie blue, then liquid green, and a thousand intermediate tints corresponding to the altering density of the smoke – and then! Hadria caught her breath – the blue and the red and the gold melted and moved and formed, under the incantation, into a marvellous vision of distant lands, purple mountains, fair white cities, and wide kingdoms, so many, so great, that the imagination staggered at the vastness revealed, and offered, as it seemed, to him who could grasp and perceive it. Among those blue deeps and faint innumerable mountain-tops, caught through a soft mist that continually moved and lifted, thinned and thickened, with changing tints, all the secrets, all the hope, all the powers and splendours, of life lay hidden; and the beauty of the vision was as the essence of poetry and of music – of all that is lovely in the world of art, and in the world of the emotions. The question that had been debated so hotly, and so often, as to the relation of the good and beautiful, art and ethics, seemed to be answered by this bewildering revelation of sunlit smoke, playing across the face of a purple-tinted rock, and a few feet of grass-edged pathway.

“Come and see what vision you have conjured up, O witch!” cried Hadria.²⁷²

“If life is like that,” conclude la protagonista, “no one has the right to hold one back from its possession.”²⁷³ Molti sono i riferimenti impliciti in questa scena di rivelazioni quasi metafisiche, in cui la visione della nascita del fuoco all'interno di una caverna potrebbe essere associata, come giustamente suggerisce SurrIDGE,²⁷⁴ alle precedenti considerazioni sia sulla dilatazione temporale che sulla possibilità di contemplare il cambiamento da parte delle femministe della società tardo vittoriana. La descrizione di una giovane donna in una caverna che, con l'aiuto di un ragazzo, riesce a evocare il miracolo del fuoco, sembra alludere ai tempi lontani dell'era preistorica, in cui, affidati alla natura e alle sperimentazioni delle potenzialità degli elementi, gli uomini e le donne, un giorno, fecero scoperta un nuovo elemento, il quale condusse a una serie di miglioramenti, fino ad allora impensabili e inaspettati, contribuendo all'evoluzione della civiltà preistorica verso il cammino dell'umanità. Fin dalle prime pagine dunque, il tempo del romanzo di Caird si dilata di migliaia di

²⁷² Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 23-4.

²⁷³ *Ibidem*, p. 24.

²⁷⁴ SurrIDGE, "Narrative Time, History, and Feminism in Mona Caird's *The Daughters of Danaus*," p. 133.

anni, a testimonianza delle infinite possibilità che il mondo offre all'uomo che, inconsapevole e sconsolato, spesso vaga per il proprio pianeta senza sapere che le vie per il miglioramento delle proprie condizioni e per l'evoluzione dell'umanità sono più vicine di quanto a prima vista possa crederci. Se gli uomini e le donne delle caverne hanno scoperto il fuoco, l'elemento che produsse una vera e propria rivoluzione all'interno dei costumi umani, il futuro delle donne di ogni epoca potrebbe allora custodire molte altre “bewildering revelation[s]” in grado di contribuire al miglioramento delle circostanze di chi, inconsapevole delle potenzialità del cambiamento, non sa che il futuro dei popoli dipende dalla loro speranza nel modificare la realtà.

Ma in altre occasioni, invece di assistere incantata ai miracoli offerti dalla natura e di intravedere i possibili dispiegamenti del progresso dell'umanità, la protagonista si sente sopraffatta dal peso della natura che la circonda:

Once she had gone downstairs and out, alone, in a tearing storm, to wander across the bleak pastures, wrapt round by the winds as by a flame; at one with the desperate elemental thing.

The wanderer felt herself caught into the heart of some vast unknown power, of which the wind was but a thrall, until she became, for a moment, consciously part of that which was universal. Her personality grew dim; she stood, as it seemed, face to face with Nature, divided from the ultimate truth by only a thin veil, to temper the splendour and the terror. Then the tension of personal feeling was loosened. She saw how vain and futile are the things of life that we grieve and struggle over.

It was not a side, an aspect of existence, but the whole of it that seemed to storm round her, in the darkness. No wonder, when the wind was let loose among the mountains, that the old Highland people thought that their dead were about them. All night long, after Hadria returned to her room in the keep, the wind kept up its cannonade against the walls, hooting in the chimneys with derisive voices, and flinging itself, in mad revolt, against the old-established hills, and the stable earth, which changed its forms only in slow obedience to the persuadings of the elements, in the passing of centuries. It cared nothing for the passion of a single storm.

And then came reaction, doubt. After all, humanity was a puny production of the Ages. Men and women were like the struggling animalculae that her father had so often shewn the boys, in a drop of magnified ditch-water; yet not quite like those microscopic insects, for the stupendous process of life had at last created a widening consciousness, a mind which could perceive the bewildering vastness of Nature and its own smallness, which could, in some measure, get outside its own particular ditch, and the strife and struggle of it, groping upwards for larger realities – “Over us stars and under us graves.”²⁷⁵

Questa visione tetra e sconsolata della natura e dell'umanità sembra porsi in totale antitesi rispetto a quella luminosa visione di speranza che aveva animato la scena del falò nella caverna. Le rievocazioni di quel lontano passato e l'implicita allusione a un cammino dell'uomo verso un

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 107-8.

graduale progresso sembrano immediatamente appiattirsi sotto il peso di una concezione deterministica del mondo, in cui l'umanità, nonostante il suo “groping upwards for larger realities,” è ora considerata “a puny production of the Ages.” La dilatazione temporale che pervadeva il passo precedente sembra qui sostituita da un senso di eterna fissità, che culmina nell'immagine finale di un'umanità sovrastata da una volta di stelle e sotto la quale si estende una distesa di tombe: “Over us stars and under us graves.” Ma questa visione consente all'eroina anche un'ulteriore intuizione, che le permette di entrare a contatto con l'universo che la circonda non solo come una piccola insignificante particella, ma anche come entità viva di esso, che partecipa, con la sua essenza vitale, di un più ampio spirito esistenziale: “she became, for a moment, consciously part of that which was universal. Her personality grew dim; she stood, as it seemed, face to face with Nature, divided from the ultimate truth by only a thin veil, to temper the splendour and the terror.” Questa presa di coscienza ha il sapore di una nuova rivelazione, quella della presenza di una forma di energia vitale che pervade l'intero universo, dalle più piccole cose, alle più grandi, poiché tutte partecipano di una forma di vita superiore. Ma è necessario che l'essere umano desideroso di avvicinarsi a tale dimensione debba compiere uno sforzo non indifferente per superare i limiti del materialismo che caratterizza la vita degli uomini: “Then the tension of personal feeling was loosened. She saw how vain and futile are the things of life that we grieve and struggle over.” Dopo essersi allontanata, durante questa riflessione, dalle preoccupazioni e dai piccoli eventi della vita materiale che contraddistinguono l'esistenza quotidiana, di ritorno nella dimensione domestica e mondana, la protagonista si chiede se “the solid facts of human life” non fossero che un insieme di “hygienic measures” volte a distarre il soggetto da “the haunting consciousness of mystery and vastness.”²⁷⁶

La divergenza tra le due esperienze vissute da Hadria nei confronti della natura, le quali potrebbero in fondo costituire due opposti approcci di fronte alla scoperta dello stesso mistero, nella loro divergenza riflettono una scissione interna alla mente della protagonista. Lo stesso Fortescue avverte la doppiezza che contraddistingue la personalità di Hadria:

He thought her capable of many things of which the well-brought-up young Englishwoman is not supposed to dream. It seemed to him, that she had at least two distinct natures that were at war with another: the one greedy and pleasure-loving, careless and even reckless; the other deep-seeing and aspiring. But which of these two tendencies would experience probably foster?²⁷⁷

Fortescue non sta alludendo a una sorta di Dr Jekyll e Mr Hyde in Hadria, ma piuttosto ad una contrapposizione tra una tendenza più marcatamente materialista ed una di tipo spirituale, animata

²⁷⁶ *Ibidem*, pp. 108-9.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 85-6.

da alte aspirazioni. A ben vedere questa doppia natura della protagonista pervade la superficie dell'intero romanzo, e si fa più evidente a seconda che ella si trovi in presenza o in assenza del professore, il quale assume per lei un ruolo di guida nel corso del graduale avvicinamento di Hadria verso l'assoluto:

“We thought him a good and kind magician when we were children, “ was Hadria's thought, “and now one is grown up, there is no disillusion. He is a good and kind magician still.”

He seemed indeed to have the power to conjure forth from the hiding places, the finer qualities of mind and temperament, which had lain dormant, perhaps for years, buried beneath daily accumulations of little cares and little habits.

“This man,” Hadria said to herself, drawing a long, relieved breath, “is the best and the most generous human being I have ever met.”

She went to sleep, that night, with a sweet sense of rest and security, and an undefined new hope. If such natures were in existence, then there must be a great source of goodness and tenderness somewhere in heaven or earth, and the battle of life must be worth the fighting.²⁷⁸

Al contrario, durante i momenti di solitudine, la protagonista tende ad imbattersi in quella dimensione di cupo pessimismo che la vede come un piccolo essere insignificante perduto nei meandri di una natura indifferente e noncurante. Particolarmente significativo a questo proposito risulta il momento in cui, travolta dalla musica, che agisce sulla sua mente provocandole una sorta di *trance*, la protagonista cede al corteggiamento di Hubert per accettare infine la sua proposta di matrimonio:

“I suppose it is all pre-ordained,” she said. He was puzzled, but more hopeful than usual. Hadria might almost have accepted him in sheer absence of mind. He put the thought in different terms. He began to speak more boldly. He gave his view of life and happiness, his philosophy and religion. Hadria lazily agreed. She lay under a singular spell. The bizarre old music smote still upon the ear, she felt as if she were in the thrall of some dream whose events followed one another, as the scenes of a moving panorama unfold themselves before the spectators. (...) She felt that she would have been unable to wake out of the nightmare, and resume the conduct of affairs. The sense of importance of personal events had entirely disappeared. What did it all matter? “Over us stars and under us graves.” The graves would put it all right some day. As for attempting to direct one's fate, and struggle out of the highways of the world – midsummer madness! (...) Everybody said (but in discreeter terms), “Disguise from yourself the solitude by setting up little screens of affections, and the little pompous affairs about which you must go busily, and with all the solemnity that you can muster.”²⁷⁹

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 81.

²⁷⁹ *Ibidem*, pp. 126-7.

(...) A confused mass of feeling struggled together. A temptation to give the answer that would cause pleasure was very strong, and beneath all lurked a trembling hope that perhaps this was the way of escape. In apparent contradiction to this, or to any other hope, lay a sense of fatality, a sad indifference, interrupted at moments by flashes of very desperate caring.²⁸⁰

Questo stato mentale di incurante abbandono nei confronti del “singular spell” che sembrava abbattersi irrimediabilmente sulle vicende della protagonista, era stato dunque preparato dalla musica: era la sera di fine anno, Hadria aveva appena preso parte alle danze e, proprio in suo onore, erano state suonate le melodie di un “reel” celtico: questi suoni ancestrali avevano sortito un effetto sorprendente sulla sua accesa emotività e, a ben vedere, oltre a questo schiacciante pessimismo, avevano provocato altre sensazioni nella mente dell'eroina:

Hadria's reels were celebrated, not without reason. Some mad spirits seemed to possess her. It would appear almost as if she had passed into a different phase of character. She lost caution and care of external events. She went as if in a dream. (...)

“It fills me with bewildering memories,” she said with a dreamy tone. “It seems to recall – it eludes description – some wild, primitive experiences – mountains, mists – I can't express what northern mysteries. It seems almost as if I had lived before, among some ancient Celtic people, and now, when I hear their music – or sometimes when I hear the sound of wind among the pines – whiffs and gusts of something intensely familiar return to me, and I cannot grasp it. It is very bewildering.”²⁸¹

La musica – ricordiamo che Hadria è una compositrice, ed è dotata di una sensibilità musicale particolarmente raffinata – consente all'eroina l'accesso ad un'altra dimensione che, se da una parte intensifica il suo pessimismo e la sua fragilità, dall'altra le permette di entrare in contatto con un antico passato, in cui sembra che un tempo la stessa protagonista, abbia realmente vissuto, e le cui reminiscenze tendono a riaffiorare durante quei momenti di *trance* provocati dalla danza e dalla musica.

Abbiamo dunque raccolto una serie di elementi apparentemente distinti – la doppia natura della protagonista, una concezione spirituale del mondo, la presenza di Fortescue, che alimenta la speranza per il miglioramento dell'umanità, un pessimismo determinista, legato ad una visione materialista e meccanicista dell'universo, e infine il *trance* quale accesso ad una nuova dimensione, in cui la reminiscenza consente l'accesso a un antico passato, in cui l'eroina avverte di avere un tempo vissuto – che, se considerati in un unico complesso univoco, rimandano al contesto della teosofia, una disciplina affermatasi a Londra dalla seconda metà degli anni Ottanta, e che, nel

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 130.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 126.

periodo in cui *The Daughters of Danaus* fu pubblicato, aveva da poco visto la morte della sua fondatrice, Helena Petrovna Blavatsky, mentre la Società Teosofica da lei fondata tentava di mantenere in vita le sue idee sotto la guida del colonnello Olcott.

Heilmann si era a lungo soffermata sull'interesse manifestato da Sarah Grand nei confronti della figura di Madame Blavatsky e della teosofia in generale, e non aveva dimenticato di tracciare, oltre ai punti in comune, le profonde divergenze esistenti tra l'autrice di *The Heavenly Twins* e la fondatrice della Società Teosofica. Nel suo studio su Mona Caird invece, la critica letteraria si limita a delineare la vena sarcastica con la quale la scrittrice descrive il personaggio di Mrs Charnley in *The Pathway of the Gods*, il quale costituirebbe, a suo avviso, in una caricatura di Madame Blavatsky. L'ultima parte del romanzo pubblicato nel 1898, è in effetti dedicata al tema della teosofia, considerato dalla scrittrice uno dei tanti movimenti di apparente rottura in cui le femministe tendevano a rifugiarsi, senza avvertire che in esso, come nel caso dell'eugenetica, al di là dell'aura di novità, si celavano i pericoli della cultura patriarcale, la quale andava inevitabilmente riproponendosi anche nella teosofia, nonostante l'apparente indipendenza del movimento dalle trame ideologiche del patriarcato. Eppure, "in light of the incrimination of the theosophist in *The Pathway of the Gods*," aggiunge Heilmann, "Caird's later membership of the Theosophical Society, from 1904 until 1909, is intriguing. Her shift in spiritual politics may have reflected the momentum women have gained in the movement since the turn of the century, when men had constituted the dominant force."²⁸² La stessa Heilmann nota anche come la figura di Anna Carrington, la protagonista del romanzo del 1898, con la sua accesa sensibilità e la sua essenza di martire, potrebbe opporsi a quelle caricature della teosofia rappresentate invece da Mrs Charnley e da Clutha, sulla cui controversa incoronazione si chiude *The Pathway of the Gods*, e incarnare l'essenza della vera teosofa. Ma le riflessioni di Heilmann sul rapporto intessuto tra Caird e la teosofia si limitano al romanzo del 1898, mentre ciò che avvenne precedentemente e in seguito a quella data rimane, a detta della critica, materia di congettura.

A mio parere *The Daughters of Danaus*, con il suo sottotesto teosofico, costituisce per Caird un iniziale e intenso avvicinamento alle dottrine teosofiche di Madame Blavatsky, che successivamente emergeranno e saranno più apertamente affrontate, nella forma polemica tipica della scrittrice, quattro anni dopo, in *The Pathway of the Gods*. Il romanzo del 1894 costituisce a mio avviso una sorta di esperimento, in cui l'esplorazione della teosofia si manifesta più in maniera sotterranea che esplicita, ma non per questo meno pervasiva.

Cerchiamo adesso di avvicinarci agli insegnamenti divulgati da Madame Blavatsky per gettare luce sulle questioni suggerite dai passi presi in analisi in *The Daughters of Danaus*, al fine di

²⁸² Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 181.

ricostruire questo sottotesto che, a mio avviso, anima le profondità del romanzo cairdiano.

Paola Giovetti, la biografa di Madame Blavatsky, propone al lettore l'affascinante ritratto di una donna assolutamente al di fuori dal comune, i cui talenti e le cui originali scelte di vita la consegnarono inizialmente nelle mani dei suoi detrattori, e infine all'oblio fino a un secolo di distanza dalla sua morte:

Idolatrata dagli uni e calunniata dagli altri, Madame Blavatsky era nata in una nobile famiglia russa ed era stata dotata fin dall'infanzia di poteri occulti (oggi potremmo dire paranormali) straordinari. Ad appena diciassette anni, dopo aver lasciato l'anziano marito sposato per ripicca, aveva cominciato a viaggiare da sola per il mondo, spingendosi in zone impervie e a quel tempo ben poco conosciute, venendo a contatto sulle montagne dell'Himalaya con quelli che chiamò «Maestri» o «Fratelli superiori»: uomini di grande evoluzione dai quali – ella disse – aveva ricevuto un insegnamento iniziatico da lei successivamente codificato e divulgato nei principi di base della teosofia. Primi fra tutti, i concetti di fratellanza universale, reincarnazione e karma, evoluzione attraverso le esperienze di vita, studio delle potenzialità interiori dell'uomo.

La Società Teosofica, fondata nel 1875 da Helena P. Blavatsky e dal colonnello H.S.Olcott allo scopo di far conoscere – anche nei loro lati nascosti – le grandi verità riscontrabili nei testi sacri di tutte le religioni, ebbe la sua sede centrale prima a New York e poi ad Adyar (Madras), e si diffuse rapidamente negli Stati Uniti, in Europa e in India. (...)

Il movimento teosofico ebbe ampia diffusione nonostante lo scandalo che vide coinvolta la sua fondatrice: accuse pesanti e non comprovate da parte di suoi dipendenti e una inchiesta condotta in maniera frettolosa e superficiale da parte della Società per la Ricerca Psichica di Londra, si concluse negativamente per Madame Blavatsky, che venne accusata di frode. Ella quasi ne morì di dolore, lasciò l'India per sempre, e continuò finché visse a proclamare la propria innocenza e l'ingiustizia di quelle accuse.²⁸³

Gli scritti principali di Madame Blavatsky (1831-1891) sono *Isis Unveiled: a Master Key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology* (1877), *The Secret Doctrine: the Synthesis of Science, Religion and Philosophy* (1888) e *The Key to Theosophy: a Clear Exposition in the Form of Question and Answer of the Ethics, Science, and Philosophy for the Study of Which the Theosophical Society has been Founded* (1889). In questa sede ci rifaremo principalmente all'ultima di queste opere, la quale, in maniera più semplice e diretta delle precedenti, “traces the broad outlines of the Wisdom Religion, and explains its fundamental principles.”²⁸⁴

Con il termine “teosofia” si intende la "sapienza divina," o la "religione della saggezza," così come la intendevano i filosofi di Alessandria nel III secolo d.C.. Questo nome fu coniato da Ammonio Sacca, il maestro di Plotino e Porfirio, il quale apparteneva al movimento del

²⁸³ Paola Giovetti, *Helena Petrovna Blavatsky e la Società Teosofica*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1991, pp. 7-8.

²⁸⁴ Helena Petrovna Blavatsky, *The Key to Theosophy*, Rooksley, Lightning Source UK Ltd., 1898, p. 7.

Neoplatonismo. Tali studiosi si proponevano di riconciliare tutte le religioni sotto una comune etica, fondata su una serie di verità eterne. In questo consisteva anche lo scopo della Società Teosofica di Madame Blavatsky e del colonnello Olcott, i quali desideravano “to reconcile all religions, sects, and nations under a common system of ethics, based on eternal verities.”²⁸⁵ La Società Teosofica è infatti “a philatropic and scientific body for the propagation of the idea of brotherhood on practical instead of theoretical lines,”²⁸⁶ istituito al fine di “lead to the relief of human suffering under any or every form, moral as well as physical.”²⁸⁷ I tre principi della Società Teosofica consistevano (1) nel formare il nucleo di una fratellanza universale senza distinzione di razza, colore o credo, (2) promuovere lo studio delle scritture, delle religioni del mondo, in particolare l'antica letteratura asiatica, e infine (3) nel ricercare i misteri nascosti della natura e i poteri psichici e spirituali latenti nell'uomo.²⁸⁸

Madame Blavatsky sottolinea con cautela la distinzione tra teosofia ed occultismo: a differenza del teosofo, che vive ed opera alla luce della propria fede, l'occultista mette in pratica la sola teosofia scientifica, fondata su una conoscenza esatta delle forze segrete della natura. Ma a proposito dell'occultismo la studiosa avverte che si tratta di una pratica basata su procedimenti pericolosi, se affidati a menti prive di scrupoli:²⁸⁹ si verifica infatti il rischio che l'occultismo degeneri in magia nera, la quale consiste in “simply abuse of psychic powers, or of any secret of nature; the fact of applying to selfish and sinful ends the powers of Occultism.”²⁹⁰

L'umanità intera, secondo i teosofi, deriva da un'unica origine spirituale e fisica, che consiste in una stessa essenza infinita, increata ed eterna, per cui la sofferenza esercitata su un componente, prima o poi si manifesterà anche sugli altri uomini e sull'ambiente circostante: “nothing, therefore, can affect one nation or one man without affecting all other nations and all other men.”²⁹¹ Per i teosofi, il progresso dell'umanità dipende esclusivamente dal rapporto di reciproca fratellanza che lega tra loro i membri della razza umana: “and therefore you think that by injuring one man you do not injure humanity?”²⁹²

Per Madame Blavatsky la sopravvivenza del più forte non è un'opzione contemplabile nella sua ampia visione dell'umanità. Per la studiosa infatti il pensiero darwinista non fornisce prova di un sentimento fraterno tra gli uomini: “this is what shows the deficiency of the materialistic

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 9.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 19.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 21.

²⁸⁸ Cfr. *ibidem*, p. 29.

²⁸⁹ Cfr. *ibidem*, p. 22.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 164.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 30.

²⁹² *Ibidem*, p. 33.

system.”²⁹³ Al contrario, secondo la teosofia, l'insieme degli uomini è concepito come una grande pianta, composta da “a root, a stem, and many shoots and leaves. As humanity, as a whole, is the stem which grows from the spiritual root, so is the stem the unity of the plant. Hurt the stem and it is obvious that every shoot and leaf will suffer. So it is with mankind.”²⁹⁴ Per Helena Petrovna Blavatsky siamo dunque tutti uno.

I principi di causa-effetto che pervadono la concezione del mondo di Madame Blavatsky consistono nelle leggi del Karma: “in true philosophy every physical action has its moral and everlasting effect. Hurt a man by doing him bodily harm; you may think that his pain and suffering cannot spread by any means to his neighbours, least of all to men of other nations. We affirm *that it will, in good time.*”²⁹⁵ La legge del Karma è infatti “an unfailing redresser of human injustice, and of all the failures of nature; a stern adjuster of wrongs; a retributive law which rewards and punishes with equal impartiality.”²⁹⁶

Questa legge di retribuzione non solo si applica alle ingiustizie e ai torti inflitti ai popoli e alle nazioni più deboli, ma anche alle stesse vicende degli uomini. Tale principio cosmico è infatti intrinsecamente connesso alle leggi della reincarnazione, un modello che, a sua volta, si basa sul riconoscimento di un principio divino universale all'interno dell'uomo. “We believe,” afferma Madame Blavatsky, “in an Universal Divine Principle, the root of all, from which all proceeds, and within which all shall be absorbed at the end of the great cycle of being.”²⁹⁷ Il principio divino presente nell'uomo è dunque parte di un principio divino più ampio, presente a livello universale.²⁹⁸ L'estasi, celebrata da Plotino, non consentirebbe altro che il momentaneo raggiungimento di quella mistica unione con l'infinito dell'universo: essa consiste in “the liberation of the mind from its finite consciousness, becoming one and identified with the infinite.”²⁹⁹

Madame Blavatsky distingue inoltre tra anima umana e spirito immortale e delinea sette stati, o sette principi dell'uomo, che, per semplificazione possono essere riconducibili a tre: il corpo fisico mortale, l'anima mortale e il principio divino eterno.³⁰⁰ Inoltre la teosofa distingue tra la personalità fittizia, concepita come il risultato dell'insieme di esperienze della vita umana, e la vera individualità immortale dell'uomo, o Ego, che si reincarna da una vita all'altra fino al ricongiungimento con lo spirito. La personalità è dunque qualcosa di finito e passeggero, mentre

²⁹³ *Ibidem*, p. 32.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 33.

²⁹⁵ *Ibidem*, pp. 33-4.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 113.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 42.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 48.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 13.

³⁰⁰ *Ibidem*, pp. 56-7; i sette principi dell'uomo invece consistono in una quaternaria inferiore, composta da corpo fisico, principio vitale, corpo astrale e sede dei desideri e delle passioni, e da una triade superiore, suddivisa in mente, anima spirituale e Spirito.

“we say that this 'Ego' or individuality plays, like an actor, many parts on the stage of life.”³⁰¹

“We reject the idea,” afferma la fondatrice della Società Teosofica, “of a new soul created for every newly-born babe. We believe that every human being is the bearer, or Vehicle, of an Ego coeval with every other Ego.”³⁰² Questo Ego, o Ego reincarnante, si reincarna in una serie di vite per compiere un lungo processo di purificazione volto infine al ricongiungimento con lo spirito: “It must either progress or recede; and a soul which thirsts after the reunion with its spirit, which alone confers upon it immortality, must purify itself through cyclic transmigrations onward toward the only land of bliss and eternal rest, called in The Zohar, 'The Place of Love'; in the Hindu religion, 'Moksha'; among the Gnostics, 'The Pleroma of Eternal Light'; and by the Buddhists, 'Nirvana'. And all these states are temporary, not eternal.”³⁰³

Il nostro Ego reincarnante è soggetto alla perdita della memoria delle vite passate, ma nel caso di alcuni individui particolarmente dotati, la reminiscenza giunge in soccorso di ciò che è andato perduto: questa facoltà, che consiste in una forma di memoria priva di dettagli completi, rappresenta, secondo la teosofia, “the memory of the soul. And it is this memory which gives the assurance to almost every human being, whether he understands it or not, of his having lived before and having to live again.”³⁰⁴

Le espiazioni che seguono i peccati commessi spettano all'uomo unicamente nella prospettiva terrestre delle sue varie reincarnazioni, mentre svanisce la minaccia dell'eterna dannazione *post mortem* divulgata dal Cristianesimo e da altre religioni monoteiste:

whatever the sin and dire result of the original Karmic transgression of the now incarnated Egos no man (...) can be held, with any degree of justice, responsible for the consequences of his birth. He does not ask to be born, nor can he choose the parents that will give him life. In every respect he is a victim to his environment, the child of circumstances over which he has no control; and if each of his transgression were impartially investigated, there would be found none out of every ten cases when he was the one sinned against, rather than the sinner.³⁰⁵

Da ciò sembrerebbe risultare un quadro estremamente sconsolante della vita umana:

Life is at best a heartless play, a stormy sea to cross, and a heavy burden often too difficult to bear. The greatest philosophers have tried in vain to fathom and find out its *raison d'être*, and have all failed except those who had the key to it, namely, the Eastern sages. Life is, as Shakespeare describes it:

³⁰¹ *Ibidem*, p. 26.

³⁰² *Ibidem*, p. 67.

³⁰³ *Ibidem*, p. 68.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 74.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 82.

*...but a walking shadows – a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.*³⁰⁶

Nonostante la cupezza dei toni espressi da Madame Blavatsky, queste conclusioni riguardano unicamente la sofferenza di un'unica reincarnazione dell'Ego, considerata separatamente dal percorso che invece, gradualmente, lo avvicina verso l'assoluto: “Nothing in its separate parts, yet of the greatest importance in its collectively or series of lives. At any rate, almost every individual life is, in its full development, a sorrow.”³⁰⁷

La dottrina della reincarnazione, al contrario, consente la concezione di un progresso perpetuo da parte dell'Ego reincarnante: “It is a belief in a perpetual progress of each reincarnating Ego, or divine soul, in an evolution from the outward into the inward, from the material to the Spiritual, arriving at the end of each stage at absolute unity with the divine Principle.”³⁰⁸

Viviamo dunque in un mondo di illusione, al di là del quale si estende il mondo reale e permanente, “that one in which we find the root of consciousness, that root which is beyond illusion and dwells in the eternity.”³⁰⁹ Particolarmente illuminante si rivela, per la teosofa, il momento della morte, prima della quale è consentito all'individuo di guardare alla sua vita dalla prospettiva dell'Ego reincarnante e verso la realtà oggettiva che si estende al di là della sua vita mortale:

At the solemn moment of death every man, (...) sees the whole of his past life marshaled before him, in its minutest details. For one short instant the personal becomes one with the individual and all-knowing Ego. But this instant is enough to show him the whole chain of causes which have been at work during his life. He sees and now understands himself as he is, unadorned by flattery or self-deception. He reads his life, remaining as a spectator looking down into the arena he is quitting; he feels and knows the justice of all the suffering that has overtaken him.³¹⁰

Ma purtroppo, per l'intera durata della vita umana, l'anima umana è legata al suo Spirito immortale solo attraverso dinamiche ambigue e controproducenti, a causa della duplice natura che contraddistingue la sua stessa essenza:

³⁰⁶ *Ibidem.*

³⁰⁷ *Ibidem.*

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 90.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 104.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 94.

From the remotest antiquity mankind as a whole has always been convinced of the existence of a personal spiritual entity within the personal physical man. This inner entity was more or less divine, according to its proximity to the crown. The closer the union the more serene man's destiny, the less dangerous the external conditions. This belief is neither bigotry nor superstition, only an ever-present, instinctive feeling of the proximity of another spiritual and invisible world, which, through it be subjective to the senses of the outward man, is perfectly objective to the inner ego. Furthermore, they believed that there are external and internal conditions which affect the determination of our will upon our actions. They rejected fatalism, for fatalism implies a blind course of some still blinder power. But they believed in destiny of Karma, which from birth to death every man is weaving thread by thread around himself, as a spider does his cobweb; and this destiny is guided by that presence termed by some the guardian angel, or our more intimate astral inner man, who is but too often the evil genius of the man of flesh or the personality. Both these lead on Man, but one of them must prevail; and from the very beginning of the invisible affray the stern and implacable law of compensation and retribution steps in and takes its course, following faithfully the fluctuating of the conflict. When the last strand is woven and man is seemingly enwrapped in the net-work of his own doing, then he finds himself completely under the empire of this self-made destiny. It then either fixes him like the inert shell against the immovable rock, or like a feather carries him away in a whirlwind raised by his own actions.

Such is the destiny of the Man – the true Ego, not the Automaton, the shell that goes by that name. It is for him to become a conqueror over matter.³¹¹

Esiste dunque una duplice spinta nell'uomo, la quale, oltre a ricongiungere l'uomo allo spirito universale, è anche in grado di portare la sua anima in direzione opposta alla sua essenza immorale: “the Spirit is the centrifugal and the soul the centripetal spiritual energy; and to produce a result they have to be in perfect union and harmony.”³¹² In base a ciò, è possibile affermare che l'uomo è artefice del proprio destino, poiché è a causa della propria forza centrifuga che egli è in grado di allontanarsi dalla materia e di innalzarsi verso lo Spirito.

Ma torniamo, dopo questa lunga digressione sulle vicende dell'Ego, a considerare gli esseri umani nella loro costante interazione: “all these social evils, the distinction of classes in society, the unequal distribution of capital and of labour – all are due to what we tersely but truly denominate Karma.”³¹³ “We must not lose sight of the fact that every atom is subject to the general law governing the whole body to which it belongs, and here we come upon the wider track of the Karmic law.”³¹⁴ i mali di cui Madame Blavatsky fa menzione, “are not peculiar to the individual or even to the nation, they are more or less universal; and it is upon this broad line of Human interdependence that the law of Karma finds its legitimate and equitable issue.”³¹⁵ La studiosa

³¹¹ *Ibidem*, p. 105.

³¹² *Ibidem*, p. 109.

³¹³ *Ibidem*, p. 115.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ibidem*.

introduce quindi il concetto di “Karma Relativo e Distributivo,” per cui una metà dell'umanità è chiamata a intervenire a favore dell'altra metà svantaggiata attraverso l'elargizione di somme di denaro, tramite l'intervento diretto e contribuendo alla formazione di un pensiero nobile e consapevole. Il Karma è “la legge della causalità etica,” il potere che “just though mysterious, leads us on unerring through ways unmarked from guilt to punishment.”³¹⁶ Ciononostante il Karma, avverte Madame Blavatsky, “has never sought to destroy intellectual and individual liberty:” al contrario, “he who unveils through study and meditation its intricate paths, (...) is working for the good of his fellowmen.”³¹⁷

La dottrina esposta da Madame Blavatsky si esplica nella sua totale pienezza attraverso l'esercizio della teosofia pratica, quell'aspetto della disciplina teosofica che si occupa del dovere dell'uomo nei confronti dell'umanità: “Duty is that which is due to Humanity, to our fellowmen, neighbours, family, and especially that which we owe to all those who are poorer and more helpless than we are ourselves.”³¹⁸ Laddove il moderno sistema di politica si mostra basato sul totale misconoscimento di tali diritti, il fine della teosofia consiste in un attivo contributo nei confronti del progresso dell'umanità, non tanto attraverso la parola, bensì tramite l'azione pratica.

Questi ragionamenti trovano un'immediata applicazione nel campo della sociologia: “In sociology, as in all branches of true science, the law of universal causation holds good,” afferma la teosofa, “but this causation necessarily implies, as its logical outcome, that human solidarity on which Theosophy so strongly insists.”³¹⁹ “Progress can be attained,” rivela Madame Blavatsky, “and only attained, by the development of the nobler qualities.” La studiosa prende in prestito il linguaggio della scienza evolutiva e lo applica alle proprie ricerche spirituali: “Now, true evolution teaches us that by altering the surrounding of the organism we can alter and improve the organism; and in the strictest sense this is true with regard to man.”³²⁰

In una concezione così ampia dell'umanità e del suo progresso, il peso della legge del Karma individuale tende dunque ad alleggerirsi in vista del dispiegamento del Karma nazionale:

If this life were all, then in many respects it would indeed be poor and mean; but regarded as a preparation for the next sphere of existence, it may be used as a temporary gate through which we may pass, not selfishly and alone, but in company with our fellows, to the places which lie beyond.³²¹

Divulgatrice di una credo di tale portata rivoluzionaria, la teosofia fu perseguitata dalla

³¹⁶ *Ibidem*, p. 119.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 121.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 130.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 133.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ *Ibidem*, p. 134.

cultura dominante, e la sua rappresentante condannata dalla Society for Psychical Research di Londra. Eppure la fondatrice della Società Teosofica aveva ben presenti le ragioni del trattamento che le era stato ingiustamente riservato:

Intrinsically, Theosophy is the most serious Movement of this age; and one, moreover, which threatens the very life of most of the time-honored humbugs, prejudices, and social evils of the day – those evils which fatten and make happy the upper ten and their imitators and sycophants, the wealthy dozens of the middle classes, while they positively crush and starve out of existence the millions of the poor. Think of this, and you will easily understand the reason of such a relentless persecution by those who, more observant and clear-sighted, do see the true nature of Theosophy, and therefore dread it.³²²

Come annunciato da Paola Giovetti, la teosofia di Madame Blavatsky si rivela una dottrina concretamente basata sui concetti di “fratellanza universale, reincarnazione e karma, evoluzione attraverso le esperienze di vita, studio delle potenzialità interiori dell'uomo.”³²³ Nel nostro *excursus* sul pensiero teosofico, a questi temi principali abbiamo associato una serie di corollari: la presenza di un principio divino universale, la doppia natura dell'uomo, il suo libero arbitrio e la teosofia pratica. Cerchiamo ora di riprendere in mano il romanzo di Caird alla luce di questa dottrina.

A partire dall'analisi dei passi presentati all'inizio di questo paragrafo ci eravamo imbattuti in una serie di elementi apparentemente distinti – la doppia natura della protagonista, una concezione spirituale del mondo, la presenza di Fortescue che alimenta la speranza per il miglioramento dell'umanità, un pessimismo determinista legato ad una visione materialista e meccanicista dell'universo e il *trance* quale portale di accesso ad una nuova dimensione, durante il quale la reminiscenza consente l'accesso a un antico passato, in cui l'eroina avverte di avere un tempo vissuto – e successivamente abbiamo preso da vicino in considerazione la dottrina della teosofia, che ha dimostrato di dipanarsi esattamente intorno agli stessi temi. Se infatti prendiamo nuovamente in considerazione la selezione di passi di *The Daughters of Danaus* e la arricchiamo di ulteriori citazioni, non sarà difficile pervenire alle stesse conclusioni raggiunte, pochi anni prima, dalla fondatrice della Società Teosofica.

Ritorniamo sul momento, all'inizio del romanzo, in cui l'eroina avverte quel forte senso di appartenenza alla natura e all'universo che la circonda:

The wanderer felt herself caught into the heart of some vast unknown power, of which the wind was but a thrall, until she became, for a moment, consciously part of that which was universal. Her personality grew dim; she stood, as it seemed, face to face with Nature, divided from the ultimate truth by only a thin

³²² *Ibidem*, p. 153.

³²³ Giovetti, *Helena Petrovna Blavatsky e la Società Teosofica*, p. 7.

veil, to temper the splendour and the terror. Then the tension of personal feeling was loosened. She saw how vain and futile are the things of life that we grieve and struggle over.

It was not a side, an aspect of existence, but the whole of it that seemed to storm round her, in the darkness. No wonder, when the wind was let loose among the mountains, that the old Highland people thought that their dead were about them. All night long, after Hadria returned to her room in the keep, the wind kept up its cannonade against the walls, hooting in the chimneys with derisive voices, and flinging itself, in mad revolt, against the old-established hills, and the stable earth, which changed its forms only in slow obedience to the persuadings of the elements, in the passing of centuries. It cared nothing for the passion of a single storm.³²⁴

Alla luce della dottrina teosofica espressa da Madame Blavatsky in *The Key to Theosophy*, è infatti possibile rileggere molti degli elementi presenti in questo passo come indizi di una possibile ricerca spirituale coltivata dalla scrittrice durante la stesura del suo romanzo. Qui Hadria avverte un'intuizione di quel principio divino universale descritto dalla fondatrice della Società Teosofica, del quale ella sente di costituire una particella. Inoltre, parallelamente a questo suo avvicinamento all'essenza infinita ed eterna del mondo che la circonda e che la contiene, ella avverte il graduale sbiadire della propria personalità: servendosi della stessa terminologia utilizzata da Madame Blavatsky, Caird descrive la sua eroina liberarsi gradualmente dell'ostacolo rappresentato dalla personalità della vita quotidiana, per avvicinare la sua anima a quella "ultimate truth" che pare coincidere con lo spirito divino universale. Grazie alla presenza di questa entità divina, la percezione temporale dell'eroina si allarga incommensurabilmente e si estende ad una nuova dimensione, in cui ella avverte intorno a sé la presenza dei popoli che hanno attraversato le epoche precedenti e inizia a percepire la relatività delle distanze temporali con le quali gli uomini sono soliti misurarsi. Ora che la mente della protagonista è riuscita ad espandersi alle dimensioni dell'universo che la circonda, essa è anche in grado di percepire il senso dell'eternità che appartiene all'essenza della natura alla quale ogni essere umano appartiene. Ora a Hadria è consentito di andare al di là di ogni "single storm" e di percepire il lento, ma graduale cambiamento, che contraddistingue i ritmi dello spirito universale: il vento che soffia contro le antiche colline e sull'antica terra non arrecherà immediati cambiamenti, eppure, in futuro, questo territorio sarà soggetto a varie mutazioni "in slow obedience to the persuadings of the elements, in the passing of centuries." Momentaneamente consapevole dei ritmi karmici che determinano le leggi della natura, l'eroina, svuotata della sua personalità mortale e illuminata da un bagliore dello spirito universale, partecipa con la coscienza dei moti che determinano i cambiamenti del mondo di cui il suo spirito è parte integrante. Hadria sembra attraversata in questo passo da una dimensione di estasi, in cui ella

³²⁴ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 108.

conseguere la liberazione della mente dalla sua coscienza finita e per un momento si fa tutt'uno con l'infinito.

Torniamo ora sull'angosca di Fortescue, il quale avverte con preoccupazione i pericoli che risiedono nella doppia natura della protagonista:

He thought her capable of many things of which the well-brought-up young Englishwoman is not supposed to dream. It seemed to him, that she had at least two distinct natures that were at war with one another: the one greedy and pleasure-loving, careless and even reckless; the other deep-seeing and aspiring. But which of these two tendencies would experience probably foster?³²⁵

Come tutti gli esseri umani, Hadria è dotata di una doppia natura che, similmente al mito della biga alata di Platone, trascina il cocchiere in un moto ondulatorio a seconda delle spinte che animano rispettivamente l'uno o l'altro dei due cavalli che la trainano. In Hadria la tendenza al materialismo che allontana l'eroina dal ricongiungimento con lo spirito divino al quale la sua anima anela e il moto centripeto nei confronti della materia si oppongono a quello stato armonico al quale la spinta centrifuga verso lo spirito universale la aveva orientata nella citazione precedente. Come Blavatsky, Caird introduce un riferimento al destino e al libero arbitrio dell'individuo, ed entrambe le scrittrici convergono alla stessa intuizione. Laddove Forescue “urged that nature offers a large choice to humanity, for the developing, balancing, annulling its various forces in good and evil, and that it is only when the choice is made that heredity steps in and fixes it,”³²⁶ Madame Blavatsky afferma che entrambe le nature dell'uomo hanno il potere di influire sulle sue scelte, “but one of them must prevail; and from the very beginning of the invisible affray the stern and implacable law of compensation and retribution steps in and takes its course, following faithfully the fluctuating of the conflict.”³²⁷

Per la sensibilità di Hadria la musica, abbiamo visto, apre un varco, il quale le consente di entrare in contatto con le “bewildering memories” di un antico passato, in cui la protagonista sospetta di essere già vissuta:

Hadria's reels were celebrated, not without reason. Some mad spirits seemed to possess her. It would appear almost as if she had passed into a different phase of character. She lost caution and care of external events. She went as if in a dream. (...)

“It fills me with bewildering memories,” she said with a dreamy tone. “It seems to recall – it eludes description – some wild, primitive experiences – mountains, mists – I can't express what northern

³²⁵ *Ibidem*, p. 85-6.

³²⁶ *Ibidem*, p 90.

³²⁷ Blavatsky, *The Key to Theosophy*, p. 105.

mysteries. It seems almost as if I had lived before, among some ancient Celtic people, and now, when I hear their music – or sometimes when I hear the sound of wind among the pines – whiffs and gusts of something intensely familiar return to me, and I cannot grasp it. It is very bewildering.”³²⁸

Durante i momenti di *trance* provocati dalla danza e dalla musica, l'eroina di *The Daughters of Danaus* accede alla reminiscenza di un passato lontano, nei confronti del quale ella avverte una certa familiarità. Ecco un chiarissimo esempio di quelle facoltà solo apparentemente mnemoniche rivelate da Madame Blavatsky, che, come l'estasi, consentono l'accesso alla dimensione infinita dell'esistenza.

Non è questo l'unico riferimento alla riminiscenza, alla reincarnazione e alla legge del Karma in un romanzo caratterizzato da un sottotesto di tale ricchezza e profondità. Il viso di Hadria sembra infatti portare i segni della vasta temporalità di cui l'eroina gradualmente assume consapevolezza: “Her face,” spiega la scrittrice, “bore signs of suffering, and at this moment, a look of baffled and restless longing, as if life had been for her a festival whose sounds came from a hopeless distances.”³²⁹ In un'altra occasione Hadria suggerisce che “we should all of us have been dancing round some huge log-fire on the borders of a primeval forest, and instead of browsing on salads, as we did do-day, we should be sustaining ourselves on the unholy nourishment of boiled parent or grilled aunt.”³³⁰ In un altro momento l'eroina riflette sulle misteriose origini delle proprie intuizioni:

“ (...) by placarding the whole soul with the name of some shadow that moves across it, I sometimes think from another world, some deep under-world that yawns beneath us and sends up blackness and fumes and strange cries.” Hadria's eyes wandered far away. “Are you never tormented by an idea, an impression that you know does not belong to you?”³³¹

Talvolta il suo intuito suggerisce alla protagonista un senso di diffidenza nei confronti di altri personaggi, come nel caso del suo iniziale disagio nei confronti del Professor Theobald: “As he draw near, a feeling of intense enmity arose within her, which reached its highest pitch when he addressed her in a fine, low-toned voice of peculiarly fascinating quality. Every instinct rose up as if in warning.”³³² Il senso di repulsione provato da Hadria sembra derivare da un atavico presentimento, quasi da una forma di reminiscenza, che si configura tanto più allarmante se si tiene in considerazione che il personaggio di Theobald è descritto in termini molto simili al ritratto che

³²⁸ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 126.

³²⁹ *Ibidem*, p. 139.

³³⁰ *Ibidem*, p. 153.

³³¹ *Ibidem*, p. 270.

³³² *Ibidem*, p. 200.

Madame Blavatsky describe a proposito dell'occultista, il quale si muove tra i meandri della magia nera. Introdotto come un'ombra e descritto come un individuo ambiguo e oscuro,³³³ “sometimes his words allowed two possible interpretations to be put upon a sentence. He was a master of the ambiguous. Obviously it was not lack of skill that produced the double-faced phrases.”³³⁴ Theobald “seemed to be a man of keen and cunning ability, who studied and played upon passions and weakness of his fellows, possibly for their good, as a magician might deal with the beings subject to his power.”³³⁵ Caird lo descrive come un demone, adagiato sulla tomba della donna che egli ha sedotto e portato alla morte:

He leant his arms on the tomb-stone and laughed on softly, his big form shaking, his strange sinister face appearing over the stone, irradiated with merriment. In the dusk, among the graves, the grinning face looked like that of some mocking demon, some gargoyle come to life, to cast a spell of evil over the place.³³⁶

Come gli occultisti, Theobald conosce le forze segrete della natura (umana) e, a differenza del teosofo, egli si rivela un essere cinico e privo di fede. Non a caso Theobald è descritto come l'esatto opposto del Professor Fortescue, il quale, al contrario, incarna i tratti del teosofo puro.

Oltre ai riferimenti al processo di reminiscenza che abbiamo da poco osservato, il romanzo suggerisce anche l'inesorabilità della legge del Karma: “In the world that I was born into (for my sins),” afferma Hadria, “when one tries to do something that other people don't do, it is like trying to get up early in a house where the breakfast-hour is late.”³³⁷ Se qui l'eroina fornisce una grave spiegazione degli ostacoli che ella ha incontrato nella sua esistenza guardando ai peccati commessi prima della propria nascita, successivamente ella allude anche, in maniera ironica, al Karma del suo macellaio: “I fear he has been slaughtered *quand même*.”³³⁸ Similmente, durante una conversazione sulla situazione delle donne, Hadria e Monsieur Jouffroy alludono con sarcasmo a questa legge universale:

“(…) How I wish you could live a woman's life for a short time. You are wise now, but after *that* –”

“Madame, I have sins in my day, perhaps to merit purgatorial fires; but, without false modesty, I do not think that I have justly incurred the penalty you propose to me.”

Hadria laughed. “It would be a strange piece of poetic justice,” she said, “if all men who have sinned beyond forgiveness in this incarnation, should be doomed to appear in the next, as well-brought-up

³³³ *Ibidem*, p. 196.

³³⁴ *Ibidem*, p. 201.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ *Ibidem*, p. 399.

³³⁷ *Ibidem*, p. 101.

³³⁸ *Ibidem*, p. 148.

women.”

Jouffroy smiled.

“Fancy some conquering hero reappearing in ringlets and mittens, as one's maiden aunt.”

Jouffroy grinned. “*Ce serait dur!*”

“*Ah, mon Dieu!*” cried Madame Vauchelet, “if men had to endure in the next world that which they have made women suffer in this – that would be an atrocious justice!”³³⁹

Ma il personaggio che, in *The Daughters of Danaus*, con maggiore consapevolezza allude alla legge del Karma e alla reincarnazione è il Professor Fortescue, colui che, non a caso, nel romanzo di Caird rappresenta il portavoce della teosofia. Descrivendo il periodo di cupa sofferenza che seguì la morte della sua amata Eleonore, egli confida all'eroina il suo approdo ad un'inaspettata forma di credo:

(...) To me [Eleonore] was everything. All my personal happiness was centered in her. (...) In the darkness that followed, I was brought face to face with the most terrible problem of human fate. I had troubled myself but little about the question of the survival of the personality after death; I had been pre-occupied with life. Now I realized out of what human longings and what human desperation our religions are built. For one gleam of hope that we should meet again – what would I not have given? But it never came. The trend of my thought made all such hopes impossible. I have grown charier of the word “impossible” now. We know so infinitesimally little. I had to learn to live on comfortless. All that was so strongly personal in me died. All care about myself went out suddenly, as in other cases I think it goes out slowly, beaten down by the continued buffetings of life. I gave myself to my work, and then a curious decentralizing process took place. I ceased to be the point round which the world revolved, in my own consciousness. We all start our career as pivots, if I am not mistaken. The world span, and I, in my capacity of atomic part, span with it. I mean that this was a continuous, not an occasional state of consciousness. After that came an unexpected peace.”

“You have travelled a long and hard road to find it!” cried Hadria.

“Not a unique fate,” he said with a smile.

“It must be a terrible process that quite kills the personal in one, it is so strong. With me the element is clamorous.”

“It has its part to play.”

“Surely the gods must be jealous of human beings. Why did they destroy the germ of such happiness as you might have had?”

“The stern old law holds for ever; wrong and error have to be expiated.”

The Professor traced the history of his wife's family, shewing the gradual gathering of Fate to its culmination in the tragedy of her short life.³⁴⁰

³³⁹ *Ibidem*, p. 301.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 188.

Il questo passo Fortescue sta descrivendo il proprio passaggio dalla personalità che domina la vita mortale al riconoscimento dell'Ego reincarnante che gradualmente emerge nel momento della vita in cui la personalità inizia a sfumare. Oltre a ciò il professore descrive anche quell'opposizione tra la forza centripeta che contraddistingue l'anima tendente alla materia e la forza centrifuga che caratterizza l'anima che anela all'infinito dello spirito: Fortescue diventa così tutt'uno con l'universo che lo circonda e questa nuova dimensione gli consente un accesso ad un senso di pace inaspettato e perpetuo. Il professore sembra giunto al termine del proprio cammino spirituale e finalmente egli ha accesso alla visione delle vite che il suo Ego ha dovuto intraprendere nel lungo processo di liberazione dalla materia. Rispetto alla protagonista, che avverte ancora il peso insostenibile della personalità, l'evoluto Fortescue, attraverso dolore e sofferenza, avverte che la liberazione è vicina. Per dirla con le parole di Madame Blavatsky, “the final goal cannot be reached in any way but through life experiences, and because the bulk of these consist in pain and suffering.”³⁴¹

Nonostante Hadria, rispetto a Fortescue, avverta in maniera schiacciante il peso della materia sul proprio spirito, verso la fine del romanzo, ella sembra attraversare, anche se solo momentaneamente, un'esperienza simile a quella precedentemente descritta dal professore. Nell'istante in cui, dopo aver rinunciato alla sua vita a Parigi e dopo aver perso la piccola Martha, quando ella, richiamata dalla primavera, tenta nuovamente di suonare, Hadria si accorge, con indicibile orrore, che il suo potere, che Fortescue tanto l'aveva spinta a coltivare, inizia a mostrare segni di decadenza:

To-day, for the first time (...) the neglected gift was beginning to show signs of decay and enfeeblement. It had given fair warning for many a year, (...) but the famine had told upon it at last. It was dying. As this fact insinuated itself into the consciousness, in the teeth of a wild effort to deny it, despair flamed up, fierce and violent. She regretted that she had not thrown up everything long ago, rather than enduring this lingering death; she cursed her hesitstion, she cursed her fate, her training, her circumstances, she cursed herself.³⁴²

Hadria had leaned forward against the key-board, which gave forth a loud crash of discordant notes, strangely expressive of the fall and failure of her spirit.

She remained thus motionless, while the airs wandered in from the garden, and a broad ray of sunlight showed the strange incessant gyrations of the dust atoms, that happened to lie within the revealing brightness. The silence was perfect.

Hadria raised her head at last, and her eyes wandered out to the sweet old garden, decked in the miraculous hues of spring. The unutterable loveliness brought, for a second, a strange, inconsequent sense of peace; it seemed like a promise and a message from an unknown god.

³⁴¹ Blavatsky, *The Key to Theosophy*, p. 129.

³⁴² Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 436.

But after that momentary and inexplicable experience, the babble of thought went on as before. (...) Hadria seemed to see a panorama of her own life and the general life pass before her, in all their incongruity and confusion. The great mass of that life showed itself as prose, because the significance of things had not been grasped or suspected; but here and there, the veil was pierced – by some suffering soul, by some poet's vision – and the darkness of our daily, pompous, careworn, ridiculous little existence made painfully visible.³⁴³

L'episodio si conclude con l'apparizione di un pettirosso che, con la sua presenza "seemed to think that he had a mission to cheer his companion, for he warbled merrily on."³⁴⁴ Anche l'eroina, almeno per un breve istante, sembra esperire la perdita della personalità ed assaporare quel senso di pace ineffabile che erano state descritte da Fortescue. Solo nel momento in cui i sogni di questa vita, in tutte le loro declinazioni materialiste, sono irrimediabilmente perduti, all'essere umano è consentito di avvicinarsi allo spirito universale del mondo e di percepirne lo stato di pace che lo contraddistingue. Dopo aver abbandonato il suo desiderio di diventare una compositrice e di condurre una vita indipendente, dopo che la sua amata figlia adottiva le è stata sottratta dall'uomo nei confronti del quale l'eroina aveva inscenato il proprio piano di vendetta, e infine, dopo aver visto decadere anche il suo stesso dono, quando anche i fumi della rabbia e della delusione si diradano, Hadria può godere di un momento di appartenenza a quel mondo di cui la sua tormentata anima costituisce una piccola entità. Piccola, sì, ma eterna e infinita come la dimensione di cui questa fa parte. La scrittrice descrive questo stato d'animo della protagonista come un'esperienza di quasi-morte: tutta la vita sembra passare di fronte alla mente di Hadria, la quale avverte che il velo che la separava dalla realtà oggettiva sta lasciando spazio ad un'autentica visione di assoluto. Al momento della morte, abbiamo letto in *The Key to Theosophy*, l'uomo "sees the whole of his past life marshaled before him, in its minutest details."³⁴⁵ Partecipa, per un istante dell'essenza del proprio Ego, il soggetto percepisce sé stesso senza illusione, come uno spettatore: "He reads his life, remaining as a spectator looking down the arena he is quitting."³⁴⁶

Significativamente il professore ritorna su questi argomenti e approfondisce queste tematiche al momento della propria morte:

Do you know (...) I have found, of late, that many of my old fixed ideas have been insidiously modifying. So many things that I used to regard as preposterous have been borne in upon me, in a singular fashion, as by no means so out of the question. I have had one or two strange experiences and now a hope – I might say a faith – has settled upon me of an undying element in our personality. I feel

³⁴³ *Ibidem*, pp. 437-8.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 439.

³⁴⁵ Blavatsky, *The Key to Theosophy*, p. 94.

³⁴⁶ *Ibidem*.

that we shall meet again those we have loved here – some time or another. (...)

And, after all, it is less rational to suppose that there is some survival of the Self, and that the wild, confused earthly experience is an element of a spiritual evolutionary process, than to suppose that the whole universe is chaotic and meaningless? For what we call mind exists, and it must be contained in the sum-total of existence, or how could it arise out of it? Therefore, some reliable scheme appears more likely than a reasonless one. And then there is that other big fact that stares us in the face and puts one's fears to shame: human goodness.³⁴⁷

Ecco Fortescue ritornare su quell'elemento imperituro presente nell'uomo, quello che Madame Blavatsky definisce spirito immortale, trasmesso di vita in vita attraverso le varie trasmigrazioni esperite dall'Ego reincarnante. Tale principio divino presente nell'uomo è guidato da una tensione diretta verso il progresso spirituale dell'universo attraverso uno schema affidabile, evidentemente quello della legge del Karma. Questo modello, prosegue il professore, consente alle anime che non hanno portato a termine il loro cammino verso l'elevazione, di concepire un seguito del loro percorso al di là della propria morte, pian piano contribuendo a un graduale miglioramento dell'umanità:

“And if the scheme of the universe be a reasonable one,” he said half dreamingly, “then one can account better for the lives that never fulfill themselves; the apparent sadness that saddens one, in such numberless instances, especially among women. For in that case, the failure is only apparent, however cruel and however great. If the effort has been sincere, and the thought bent upon the best that could be conceived by the particular soul, then that effort and that thought must play their part in the upward movement of the race. I cannot believe otherwise.”³⁴⁸

Le ultime parole del professore coincidono con un'esortazione all'azione promossa dalla teosofia pratica:

“(..). You can help more than you dream, even as things stand. I cannot tell what you have done for me, dear Hadria. (...) And the helpless, human and animal – how they wring one's heart! Do not forget them; be to them a knight-errant. You have suffered enough yourself, to know well how to bind their wounds.” The speaker paused, for a moment, to battle with a paroxysm of pain.

“There is so much anguish,” he said presently, “so much intolerable anguish, even when things seem smoothest. The human spirit craves for so much, and generally it gets so little. The world is full of tragedy; and sympathy, a little common sympathy, can do so much to soften the worst of grief. It is for the lack of that, that people despair and go down. I commend them to you.”³⁴⁹

³⁴⁷ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 444.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 446.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 447.

Alla morte del professore, un altro pettirosso, che da qualche giorno aveva preso l'abitudine di saltellare intorno al moribondo, “hopped round on the rail, polished his beak meditatively, fluffed out his feathers, and then, raising his head, sang a tender requiem.”³⁵⁰ Heilmann suggerisce che “its male gendering perhaps suggest[s] that, to Hadria at least, the spirit of the man who shortly before its death expressed his new-found belief in the immortality of the soul has somehow passed into its living frame.”³⁵¹ Madame Blavatsky, in *The Key to Theosophy*, soffermandosi sul destino degli spiriti dei maestri dopo la morte, aveva descritto i Nirvaakaya, spiriti che hanno rinunciato al Nirvana e che restano invisibili, in spirito, sopra questa terra: “They have no material body,” spiega la teosofa, “as they have left it behind; but otherwise they remain with all their principles even in astral life in our sphere. And such can and do communicate with a few elect ones, only surely not with ordinary mediums.” “They have no right to interfere with Karma,” prosegue l'autrice di *The Key to Theosophy*, “and can only advise and inspire mortals for the general good. Yet they do more beneficent actions than you can imagine.”³⁵²

A mio avviso, sia che Fortescue si sia reincarnato nell'usignolo, sia che egli abbia scelto il destino dei Nirvanakaya per rimanere accanto ai propri cari, il canto e la presenza dell'uccellino, che già si era manifestato alla sola presenza di Hadria come a consolazione della perdita del suo dono,³⁵³ sono principalmente volti a suggellare il nuovo legame che la protagonista celebra col mondo della natura e confermano la veridicità delle teorie teosofiche che il professore aveva espresso nel corso del romanzo. Hadria è dunque iniziata a una nuova filosofia di vita il cui motto non è più “above us stars and under us graves,” ma in cui l'essenza più intima della sua persona, intesa come parte integrante di un universo coinvolto in un lento processo di miglioramento in tutta la sua interezza e complessità, si assume il ruolo di guidare gli uomini in questo cammino verso il progresso attraverso un attivo impegno nei confronti delle minoranze e del prossimo. Emblema del fallimento delle donne del presente, ma eroina del futuro, la protagonista del romanzo di Caird è battezzata dal suo maestro teosofa un cavaliere errante nella difesa dei diritti dei più deboli.

Dalla mimesi di un presente dominato da una sofferenza apparentemente eterna, a una critica delle derive scientifiche della *fin de siècle*, a un ritorno al messaggio originario darwiniano, il romanzo di Caird si espande dunque oltre il determinismo scientifico e al di là delle linee di demarcazione della scienza dello stesso Darwin, per approdare ad una forma di scienza che è antica e nuova allo stesso tempo. La teosofia, integrando etica, filosofia e scienza, non si pone agli

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 448.

³⁵¹ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 220.

³⁵² Blavatsky, *The Key to Theosophy*, pp. 88-9.

³⁵³ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 439.

antipodi di un'autentica fede scientifica ma al contrario, alimentandosi di una ricerca che non separa lo spirito dalla materia, l'uomo dalla natura, e gli uomini dagli altri uomini, si impegna in un'attiva e consapevole opera di miglioramento del mondo in base ai principi di amore, rispetto e fratellanza universali.

Contro le derive del falso progresso, Madame Blavatsky aveva lanciato una forte invettiva diretta contro l'ipocrisia e il crimine che dilanano l'umanità:

And we, Thoesophists, say that your vaunted progress and civilization are no better than a host of willo'-the-wisp, flickering over a marsh which exhales a poisonous and deadly miasma. This, because we see selfishness, crime, immorality, and all the evils imaginable, pouncing upon unfortunate mankind from this Pandora's box which you call an age of progress, and increasing pari passu with the growth of your material civilization.³⁵⁴

Di fronte alle gravi ingiustizie che dominano la nostra società, la fondatrice della Società Teosofica aveva dedicato la sua stessa vita a una strenua difesa della verità e dei diritti dei bisognosi:

But if your discretion and silence are likely to hurt or endanger others, then I add: Speak the truth at all costs, and say, with Annesly: "Consult duty, not events." There are cases when one is forced to exclaim, "Perish discretion, rather than allow to interfere with duty."³⁵⁵

Questa esortazione accorata, sincera, animata da una profonda speranza, espressa da una donna che, nonostante sia uscita sconfitta in molte delle battaglie della sua vita, ha per anni continuato a credere nelle proprie idee e a portarle avanti conservando intatta la propria integrità, rimanda non solo all'eroina di *The Daughters of Danaus*, per la quale, nonostante i continui fallimenti "the impossible lesson to learn would be renouncement,³⁵⁶ ma soprattutto alla figura di Mona Caird, la "priestess of revolt" che, animata da una profonda speranza nei confronti dell'evoluzione dell'umanità, a costo della propria popolarità, non esitò a suggerire la necessità di una rivoluzione sociale e ad elargire profezie in vista della realizzazione di un futuro migliore:

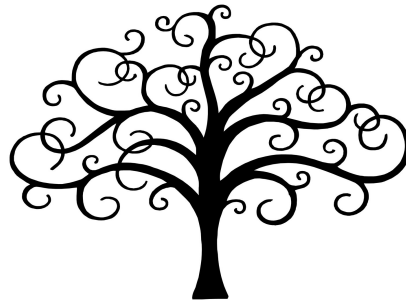
[T]he result, in the long run, promises to be the creation of a new balance of power, of many varieties of feminine character and aptitude, and, through the consequent influx of new activities, a social revolution, reaching in its results almost beyond the regions of prophecy.³⁵⁷

³⁵⁴ Blavatsky, *The Key to Theosophy*, p. 140.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 144.

³⁵⁶ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 61.

³⁵⁷ Caird, *The Morality of Marriage*, p. 137.



Capitolo V

New Women di ieri e nuove donne di oggi

Sex is taken as an “immediate given,” “a sensible given,” “physical features,” belonging to a natural order. But what we believe to be a physical and direct perception is only a sophisticated and mythic construction, an “imaginary formation,” which reinterprets physical features (in themselves as neutral as others but marked by a social system), through the network of relationships in which they are perceived.

Judith Butler, *Gender Trouble*, 1989

'Le Refoulé' de leur culture et de leur société, quand il revient c'est un retour explosif, absolument ruinant, renversant, d'une force encore jamais libérée, à la mesure de la plus formidable des répressions: car au terme de l'époque du Phallus, les femmes auront été ou anéanties ou portées à la plus haute et violente incandescence. Au long assourdi de leur histoire, elles ont vécu en rêves, en corps mais tus, en silences, en révoltes aphones.¹

Hélène Cixous, *La jeune née*, 1975

The recovery of the feminine principle is based on inclusiveness. It is a recovery in nature, woman and man of creative forms of being and perceiving. In nature it implies seeing nature as a live organism. In woman it implies seeing women as productive and active. Finally, in men the recovery of the feminine principle implies a relocation of action and activity to create life-enhancing, not life-reducing and life-threatening societies.

Vandana Shiva, *Staying Alive*, 1988

I Dopo la New Woman

Gli anni in cui scrissero Rachilde, Sara Grand e Mona Caird sono stati definiti a posteriori il periodo del “first wave feminism,” espressione con la quale si è soliti indicare le prime manifestazioni del femminismo nella letteratura americana ed europea, che ebbero luogo nelle ultime decadi del XIX secolo. Questa designazione è spesso considerata in rapporto e in

¹ *Ibidem*, p. 176.

opposizione rispetto a quella di “second wave feminism,” con la quale si intendono le scritture femministe degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso rappresentate, tra le altre, da Hélène Cixous, Catherine Clément, Luce Irigaray, e Julia Kristeva. In epoca più recente, a partire dagli anni Novanta, ha preso forma una nuova ondata di femminismo, definita nei termini di “third wave feminism,” le cui rappresentanti si propongono di affrontare le tematiche del movimento dell'emancipazione femminile all'interno di un'ottica più ampia, comprensiva dell'esperienza delle donne non più all'interno dei termini della cultura occidentale, ma in un'ottica globale comprensiva dei punti di vista e delle esigenze delle donne appartenenti alle differenti razze ed etnie presenti sulla terra,² mentre negli stessi anni il fenomeno dell' "Ecofeminism" estende il problema dell'oppressione della donna alle questioni relative allo sfruttamento e alla salvaguardia dell'intero pianeta.³

Dalle campagne per la “social purity” di Josephine Butler alla diffusione del femminismo a livello globale sono trascorsi circa centoquarant'anni e nel corso dei vari decenni il movimento che negli anni Ottanta del XIX secolo era agli albori è giunto a progressiva maturazione anche attraverso la riflessione e la rivisitazione di molte delle questioni che le scrittrici della “first wave” avevano iniziato a sollevare.

Problematiche quali la costruzione di un soggetto femminile che assume atteggiamenti speculari a quello maschile, la decostruzione del genere attraverso il travestimento parodico, la produzione di una scrittura femminile, la proliferazione delle identità nell'unicità del soggetto-donna, la scarnificazione dell'istituzione matrimoniale, la denuncia dell'imposizione di un'eterosessualità obbligatoria, l'indagine di una morale prettamente femminile in opposizione al senso del diritto maschile e infine una concezione ampia del mondo in cui la natura è concepita come un sistema alimentato di interconnessioni, sono care alle figure di Rachilde, Grand e Caird, ma non solo. Tali questioni non costituiscono solamente un compendio delle tematiche affrontate dalle scrittrici prese in esame nei capitoli precedenti, ma esse rappresentano anche una serie di possibilità attraverso le quali è lecito intessere un filo di raccordo tra la produzione delle autrici femministe di fine Ottocento e le rappresentanti della costruzione teorica femminista che, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso hanno animato il dibattito intorno alla figura della donna nella società patriarcale e nel mondo.

² “Specifically, they understand themselves as striving to be inclusive of the plurality of feminist vantage points available on the world stage and are desirous of shaping a new kind of feminism that is not so much interested in getting women to want that they *should* want, as it is desirous of responding to what women of all colours and ethnicities *say they do* want,” cfr. Rosemarie Tong, *Feminist Thought*, pp. 294-5.

³ Cfr. Karen J. Warren, “The Power and the Promise of Ecological Feminism,” in *Ecological Feminist Philosophies*, ed Karen J. Warren, Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 20.

II Donne, mostri, buchi neri: paura e frammenti di alterità in Rachilde

Ventotto anni prima della pubblicazione del celebre *To the Lighthouse* (1927) di Virginia Woolf era già stato dato alle stampe un altro romanzo dedicato all'evocativa immagine di un faro, il quale si ergeva malinconico tra le onde di un mare carico di fantasmi della femminilità. Con *La Tour d'amour*, nel 1899, Rachilde aveva compilato i diari dell'apprendistato del giovane Jean Maleux, chiamato ad affiancare, e un giorno a sostituire, il vecchio guardiano della torre Mathurin Barnabas. Così come nel romanzo woolfiano la figura della pittrice Lily Briscoe si pone in opposizione ai monolitici modelli di femminilità e mascolinità incarnati dalle statiche immagini della signora e del signor Ramsay, così l'ambigua presenza del futuro scrittore Jean si interpone tra il maschilista Mathurin, indiscusso sovrano della sua fallica torre, e la minacciosa femminilità di un mare che, tra le sue onde, consegna alle pendici del faro i cadaveri di misteriose e temibili donne annegate. Toril Moi nota che, da una parte "*To the Lighthouse* illustrates the destructive nature of metaphysical belief in strong, immutably fixed gender identities," ma dall'altra è anche possibile affermare che, la figura dell'artista, interpretata da Lily Briscoe, "represents the subject who deconstructs this opposition:" quest'ambigua figura "perceives its pernicious influence and tries as far as is possible in a still rigidly patriarchal order to live as her own woman, without regard for the crippling definitions of sexual identity to which society would have her conform."⁴ Come vedremo, nel romanzo di Rachilde, Jean Maleux era stato protagonista di una simile vicenda, in cui la propria persona, nonostante la rigidità del suo predecessore Mathurin, si muove gradualmente al di là delle tradizionali demarcazioni di genere.

Ne *La Tour d'amour*, il faro di Armen⁵ si erge tra le dure rocce in qualità indiscusso simbolo del potere maschile: "[l]e phare se dressait, énorme, tendu comme une menace vers les cieux, s'érigéait, colossal, dans la direction de cette gueule d'ombre, de cette noire fêlure de la clarté céleste, car il y était attiré par le suprême devoir d'être aussi grand que Dieu."⁶ Ma, a ben vedere questo faro si innalza su un'isola, un pezzo di terra circondato da un mare che, evocativo del materno e di misteriosa e irriducibile femminilità, costantemente si abbatte con le sue onde sulla torre che inutilmente tenta di sovrastarlo: mentre l'edificio tenta di esercitare il proprio controllo sul caos delle acque, le onde inquiete e inesorabili assumono spaventose parvenze di donna: allarmato dalla forza di queste acque impetuose, il protagonista avverte che "on leur confie sa destinée, et elles vous noient entre leurs seins mouvants."⁷

⁴ Toril Moi, *Sexual/Textual Politics*, Abingdon, Routledge, 1985, p. 13.

⁵ Il termine "armen" in bretone significa "sulla roccia."

⁶ Rachilde, *La Tour d'aour*, p. 198.

⁷ *Ibidem*, p. 250.

La tentazione dell'apprendista di emulare lo sciovinismo che contraddistingue il guardiano del faro, è evidente nel suo assassinio di una giovane prostituta, contro la quale Jean si avventa al grido “j'ai tué la mer!”⁸ Questa tendenza alla distruzione è controbilanciata dall'insistenza con cui Jean sembra ossessionato da immagini e voci femminili, le quali lo consegnano ad uno stato di crescente disagio; tale stato di malessere vede il culmine durante una perturbante esperienza in cui il protagonista è improvvisamente costretto a prendere coscienza dell'impossibilità di ricondurre l'essere umano a un unico genere. Un giorno, in una stanza della torre, Jean scopre la testa mozzata di un'annegata che Mathurin ha sottratto al mare e custodito in un contenitore in vetro: nonostante questo inquietante feticcio sembrasse ergersi a manifestazione del dominio incontrastato della fallica costruzione sul mare della femminilità, sulla superficie di quest'ampolla, tra il suo stesso viso e quello dell'annegata, il giovane vede materializzarsi, invece del proprio riflesso, il volto di un'altra donna. Il ritrovamento della replica di una femminilità immobilizzata nel gelo della morte e posta sotto vetro non costituisce affatto per il giovane Jean una conferma del dominio della legge del fallo sulla minaccia della femminilità ma, al contrario, questo si traduce in un'occasione in cui il protagonista si trova costretto a confrontarsi con il fantasma del femminile insito nella sua stessa persona. Jean visualizza nel riflesso “une autre tête que la [s]ienne qui [l]e regardait.”⁹ “un jeune visage de femme contemplant la mer de ses yeux pleins de larmes.”¹⁰

Alla morte di Mathurin, il protagonista si presta a dare un seguito al lavoro del predecessore, ma al momento della sua presa di potere fa seguito una nuova destabilizzante scoperta: il vecchio guardiano del faro, nella sua discesa agli inferi di un maschile autoreferenziale, ha perduto l'uso del linguaggio, dimenticando la capacità di leggere e scrivere e destinando all'oblio le vicende di cui era stato responsabile e protagonista. Sarà allora compito del suo successore ripristinare l'ordine simbolico della cultura e compilare il triste memoriale della loro avventura presso l'isola di Armen; ma il recupero della capacità di significazione non avverrà senza la denuncia delle orribili violenze perpetrate da egli stesso e dal suo predecessore nel vano tentativo di mantenere il controllo sull'elemento femminile.

Melanie Hawthorne si sofferma sul ruolo esercitato dal vetro sulla cui superficie l'immagine del giovane protagonista (non) si riflette: “the mirror fails to reassure the viewer that he has a stable identity (it is a man who looks in the 'mirror,' but he sees a woman's face).”¹¹ Gli specchi, in Rachilde, come successivamente anche in Virginia Woolf,¹² sono strumenti rivelatori di alterità nei

⁸ *Ibidem*, p. 237. In francese, la pronuncia del termine “mer,” che sta per “mare” è la stessa di “mère,” che significa “madre.”

⁹ *Ibidem*, p. 223.

¹⁰ *Ibidem*, p. 224.

¹¹ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, pp. 194-5.

¹² Cfr. Virginia Woolf, *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*, London, Triad/Granada, 1976, p.

confronti del soggetto che in essi si riflette. Nel breve dramma surrealista *L'Araignée de crystal* (1892) il protagonista Sylvius racconta di come una volta, durante la sua infanzia, indugiando di fronte alla superficie di uno specchio, egli notò “un point brillant au milieu de ces brumes”¹³ che gradualmente estendeva una serie di spire sul metallo circostante, evocando le fattezze di un ragno o di una piovra, la quale sembrava protrarsi inesorabilmente contro l'immagine del ragazzo, decostruendone le fattezze e l'identità. “Where modern psychoanalysts such as Lacan see the mirror as that which consolidates an image of identity,” commenta Hawthorne, in questo romanzo “Rachilde makes the mirror the instrument that undoes identity, that reveals, rather than disguises, fragmentation.”¹⁴

Nei suoi scritti autobiografici Virginia Woolf narra di un'inquietante esperienza che la scrittrice ebbe luogo di fronte allo specchio durante la sua infanzia, un episodio che si rivela sorprendentemente simile a quello descritto nel lavoro teatrale di Rachilde: “I was looking in a glass when a horrible face – the face of an animal – suddenly showed over my shoulder. I cannot be sure if this was a dream, or if it happened (...). But I have always remembered the other face in the glass.”¹⁵ Spesso interpretata come evidenza di abusi sessuali,¹⁶ così come è stato notato a proposito delle allucinazioni che hanno ossessionato l'adolescenza di Rachilde,¹⁷ questa testimonianza può essere anche, a mio avviso, considerata, come una prefigurazione di quella che successivamente rappresenterà la decostruzione woolfiana dell'identità del soggetto.

All'interno della poetica di Woolf, la dissoluzione specifica del genere è l'elemento che accomuna la scrittura di quest'ultima con quella di Rachilde. Moi afferma che “Woolf's crucial concept of androgyny” non costituisce, come alcuni critici hanno sostenuto,¹⁸ una forma di fuga dalle categorie del genere, bensì “a recognition of their falsifying metaphysical nature:” “[f]ar from fleeing such gender identities because she fears them,” prosegue la critica, “Woolf rejects them because she has seen them for what they are.” Sulla scia di Julia Kristeva,¹⁹ Moi posiziona la dimensione dell'androginia in termini apertamente femministi: secondo l'autrice di *Sexual/Textual Politics*, Woolf “has understood that the goal of the feminist struggle must precisely be to

83.

¹³ Rachilde, *Le Démon de l'absurde*, Paris, Mercure de France, 1894, p. 22.

¹⁴ Hawthorne, *Rachilde and French Woman's Authorship*, p. 169.

¹⁵ Woolf, *Moments of Being*, p. 83.

¹⁶ Cfr. Jean O. Love, *Virginia Woolf: Sources of Madness and Art*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984, p. 208.

¹⁷ Finn, *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography*, pp. 153-6.

¹⁸ Cfr. Showalter, *A Literature of Their Own*, pp. 263-97.

¹⁹ Kristeva distingue le inclinazioni del femminismo in tre categorie: la tendenza a fare delle donne degli eguali rispetto agli uomini (femminismo liberale), il rifiuto del maschile in nome della differenza (femminismo radicale) e il rifiuto della dicotomia tra il maschile e il femminile (che costituisce una sfida nei confronti dello stesso concetto di identità). Cfr. Julia Kristeva, “Women's Time,” trad. by Jardine, Alice and Blake, Harry, *Signs*, 7, 1, 13-15.

deconstruct the death-dealing binary opposition of masculinity and femininity.”²⁰

Similmente, la presa di distanza dal binarismo di genere manifesta nella decostruzione dell'identità maschile e femminile di tanti personaggi di Rachilde, avvicina la poetica di questa scrittrice ambigua e decadente alle declinazioni che il discorso femminista assunse degli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso. Come abbiamo osservato nel capitolo iniziale di questa tesi, da una parte la letteratura femminile della Francia di fine Ottocento era attraversata, dominata e riscritta ad opera di una cultura filosofica e medica volte a controllare il caos del femminile così come il faro di Mathurin si stagliava sulle onde del mare nel romanzo rachildiano *La Tour d'amour*. Dall'altra parte abbiamo anche osservato come in questo paese, accanto alle forme di dominio esercitate dalla scienza, gli anni Ottanta del XIX secolo avessero visto un rilassamento della censura, il che consentì una proliferazione della letteratura erotica senza precedenti rispetto al passato. Oltre a questa recente apertura del mercato librario è stata anche fatta menzione dell'emergere degli studi della nuova scienza della sessuologia che, scaturita in Germania e in Inghilterra, presto si diffuse anche in Francia e fornì una serie di contributi alla nascente ricerca su un essere umano concepito non più come un individuo fisso e immutabile, ma ricco nella sua mutevolezza, nella fluidità, nella proliferazione e nella contingenza di quelli che un tempo erano considerati gli attributi essenziali del maschile e del femminile. Abbiamo anche osservato come, durante l'esplosione di questi studi, la letteratura femminile francese si concentrò quasi esclusivamente su un'esplorazione del nuovo campo della sessualità, mentre in Inghilterra il fenomeno della New Woman aveva assunto colorazioni più distintamente politiche. Laddove a Londra la nuova donna si infiammava sulle questioni del matrimonio, delle malattie veneree, e iniziavano a prendere piede parallelamente un femminismo di stampo liberale ed uno più marcatamente radicale, a Parigi la “femme nouvelle” si distingueva principalmente in opposizione alle “bas bleus” inglesi e americane e prediligeva alle caricature delle femministe anglofone una versione patinata della New Woman, dove charme, eleganza e bellezza, accanto all'indipendenza, erano solite opporsi con fierezza agli stereotipi incarnati dalle intellettuali occhiate angloamericane. Rachel Mesch nota come le scrittrici della Francia fin de siècle “did not want to be among the *bas bleus* or *femmes de lettres* who wrote *en masse*; they saw themselves as women but also as individuals and were perhaps for this reason reluctant to identify with each other through feminism, or any other group label.”²¹

Durante la sua maturità Rachilde dedica un intero saggio alle ragioni del suo rifiuto nei confronti del femminismo. In *Pourquoi je ne suis pas féministe* la scrittrice mette apertamente in

²⁰ Moi, *Sexual/Textual Politics*, p. 14.

²¹ Mesch, *The Hysteric's Revenge*, p. 23.

luce la sua totale delusione nei confronti del materno e la completa sfiducia che ella nutriva rispetto al femminile in generale:

Je n'ai jamais eu confiance dans les femmes, l'éternel féminin m'ayait trompé d'abord sous la masque maternel et je n'ai pas plus confiance en moi. J'ai toujours regretté de ne pas être un homme, non point que je prise davantage l'autre moitié de l'humanité mais parce qu'obligé, par le devoir ou par goût, de vivre comme un homme, de porter seule tout le plus lourd fardeau de la vie pendant ma jeunesse, il eût été préférable d'en avoir au moins les privilèges sinon les apparences.²²

Come abbiamo osservato nel secondo capitolo di questa tesi, il riconoscimento letterario di Rachilde passa attraverso l'identificazione col maschile, e non attraverso la diretta partecipazione della scrittrice alla battaglia per l'emancipazione del femminile. L'adesione dell'autrice alla confraternita degli artisti decadenti non avviene infatti attraverso l'elevazione della propria femminilità al rango del maschile ma, al contrario, attraverso la mortificazione della categoria delle donne scrittrici, dalla "dactylo" alla "femme de lettre:"

Aujourd'hui le philosophe changerait la fin de sa phrase et demanderait au père de quatre ou cinq filles: "Quelle est celle que vous destinez à la... littérature?" Ah! Les pauvres femmes de lettres de jadis, obligées à la réserve imposées aux exceptions, comme elles étaient touchantes, réclamant seulement la permission de chercher leur pain quotidien dans l'amusement de leur public! (...) ce brevet de femmes de lettres qui suffisait, jadis, à leur faire fermer les portes au nez, leur ouvre, aujourd'hui, toutes les chancelleries. Elles chantent encore dans les cours... mais ce sont des cours d'honneurs.²³

Eppure era stata la stessa Rachilde a considerare la propria persona non solo nei termini di una femminista, ma addirittura di una rivoluzionaria, nelle prime pagine dello stesso saggio: ella si definisce una figura “...representant, malgré moi, une des premières féministes de l'époque, sinon par le mérite, au moins par l'esprit revolutionnaire d'alors...”²⁴ Ma, rispetto alla folla di scrittrici delle quali ella costituì un precursore, Rachilde preferiva mantenere intatte la propria individualità e originalità, senza accondiscendere ai dettami di quella che, negli anni, era diventata a suo avviso una mera tendenza culturale:

J'ai toujours agi en individu ne songeant pas à fonder une société ou à bouleverser celle qui existait. (...) Si je consens à être une exception (on ne peut pas faire autrement dans certains cas) je n'entend pas la confirmer en prenant mes personnelles erreurs pour des nouveaux dogmes.²⁵

²² Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, p. 6.

²³ *Ibidem*, pp. 30-1.

²⁴ *Ibidem*, p. 8.

²⁵ *Ibidem*, p. 6.

“But this resistance to the feminist label,” commenta Mesch, “should not prevent us from recognizing the ways in which Rachilde's writing may have interrogated relationships among sexuality, language and power that much later feminists theories would explore explicitly.”²⁶ Al contrario, è proprio attraverso l'ambigua identificazione che la scrittrice intrattiene col maschile, le sue inversioni e i suoi travestimenti, che è stato possibile analizzare, nel secondo capitolo di questa tesi, il valore altamente destabilizzato della pratica del “gender b(l)ending” rachildiano.

I temi affrontati da Rachilde e da altre scrittrici ad ella contemporanee erano principalmente “the questioning of sexual relationship, the subversion of heterosexual norms, an the embrace of sexual pleasure,” questioni che pur non essendo direttamente “associated with the politics of fin-de-siècle feminism,”²⁷ consentirono la formazione di un discorso sulla sessualità che negli anni successivi andò a costituire le prime istanze di una più ampia riflessione teorica. Mesch afferma che “these women writers identified sexuality (...) as the site of gender hierarchies and constructed a critique of sexual relations:” più precisamente “these women authors forge a connection between sexual self-knowledge and intellectual authority in their novels that anticipates the theoretical tenets to be propounded by twentieth-century French feminists ranging from Simone de Beauvoir to Hélène Cixous, Luce Irigaray, and Monique Wittig.”²⁸

La scrittura di Rachilde in effetti sembra mettere in questione le categorie del maschile e del femminile secondo una consapevolezza evocativa non solo della decostruzione del genere messa in atto dalla scrittura modernista di Virginia Woolf, ma pare anche prefigurare le problematizzazioni delle apparenti distinzioni di genere discusse dalle suddette teoriche francesi degli anni Settanta del secolo scorso, per trovare infine complicità con il fondamentale contributo di Judith Butler. In questa sede ci soffermeremo principalmente sulle affinità che la poetica rachildiana presenta nei confronti degli interventi teorici di Luce Irigaray e Judith Butler a partire dalla messa in discussione del genere che abbiamo osservato nei suoi romanzi della *fin de siècle*. Sarà la presa di distanza, promossa dall'autrice di *Gender Trouble*, dall'essentialismo che per anni ha ostruito il fluire del discorso teorico femminista, a costituire il punto di incontro tra la poetica di una scrittrice che ufficialmente ha negato ogni appartenenza al movimento delle donne, e gli sviluppi teorici della lotta per l'emancipazione femminile degli anni Ottanta e Novanta del secolo successivo: è proprio nel suo aperto rifiuto delle logiche essentialiste che fanno del genere un attributo sostanziale dell'individuo e che in tal modo sottende alla dignità umanità del soggetto, che Rachilde si rivela una pioniera del femminismo dell'età postmoderna.

²⁶ Mesch, *The Hysterical's Revenge*, p. 124.

²⁷ Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, pp. 23-4.

²⁸ *Ibidem*, p. 24.

II.I Speculum...delle *sue* brame: riflessi di femminilità sullo specchio del patriarcato

Il gioco parodico delle inversioni, dei travestimenti e soprattutto degli smascheramenti messi abilmente sulla scena dei trasgressivi romanzi di Rachilde sembrano trovare una significativa controparte teorica nel celebre e forse altrettanto scandaloso *Spéculum de l'autre femme* di Luce Irigaray.²⁹ In questa colossale tesi di dottorato, che nel 1974 provocò l'espulsione dell'autrice dall'École freudienne di Vincennes, Irigaray si era concentrata, come spesso aveva fatto Rachilde, sul tema dello specchio, strumento grazie al quale il patriarcato è solito andare a ricercare il riflesso di un'inesorabile logica del medesimo, ma per scoprire, con orrore, che sulla superficie levigata del metallo esiste anche “[l]a tache aveugle d'un vieux rêve de symétrie.”³⁰ Irigaray scrive, parodiando Freud, che

pour que la lumière soit faite ou dite sur la (soi disant) sexualité féminine, une différence dont on ne tiendra pas compte – du fait de son caractère difficilement représentable? – aurait toujours déjà fonctionné, dont on prélèvera un des deux termes – mais déterminé par rapport à quoi? –, terme constitué en "origine" dont la différenciation engendrera, amènera au jour, l'autre. *Le même se re-marquant* – en plus ou en moins – produisant ainsi l'autre dont la fiction dans la différenciation sera négligée, oubliée. Ou reportée dans quelque extrapolation, jusqu'à l'infini de quelque majuscule: la Sexualité, la Différence, le Phallus, etc. Il n'y aurait donc jusqu'ici de clairement articulable que l'histoire de la "sexualité masculine" au regard de la sexualité.³¹

L'uomo dedito alla scoperta di quello che è il “mystère de la féminilité, chambre noire, coffre-fort, terre-abyme, soustraite à ses investigations” si pone dunque di fronte allo specchio, alla ricerca di “un antico sogno di simmetria” in cui poter osservare “le même se re-marquant.” Ma a ben vedere questo specchio, come quello del protagonista di *L'Araignée de crystal*, non si rivela una superficie perfettamente regolare, in cui il soggetto riesce a riflettere l'integrità della propria immagine: questo specchio possiede infatti una “tache aveugle,” una zona cieca e imprevedibile, che infrange il sogno maschile di ritrovare la propria figura nell'altro, rivelando la presenza di un essere diverso, di un abisso, di un mostro, il quale, come nell'esperienza di Sylvius, si abbatte contro lo stesso delirio narcisistico maschile che lo ha evocato, per ossessionare il soggetto votato alla logica del medesimo.

Il termine "speculum" d'altra parte, non indica semplicemente la superficie levigata dello specchio, ma anche l'immagine dello specchio concavo, strumento ottico che consente

²⁹ Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974.

³⁰ Questo è il titolo della prima sezione di *Spéculum*, dedicata a una mimesi altamente parodica della conferenza freudiana “La femminilità” (in Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. di Fernando Dogana ed Ermanno Sagittario, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 513-33.).

³¹ Irigaray, *Spéculum*, p. 19.

l'illuminazione, attraverso la proiezione di fasci di luce in lontananza, di cavità oscure come le caverne. A partire da questo principio, nel 1845 il ginecologo americano Marion Sims aveva inventato lo *speculum*, lo strumento che dopo anni di ricerche permise l'accesso e l'osservazione delle cavità più intime della donna, consentendo finalmente al ricercatore di indagare negli abissi più segreti della femminilità.

Tutto ciò che sappiamo sulla donna dunque, che provenga dalle dichiarazioni dei filosofi, che avevano elaborato una definizione speculare del femminile ricavata dal riflesso del modello maschile, dalle osservazioni dei ginecologi, che con i loro strumenti si erano inoltrati nelle cavità della donna, o degli psicoanalisti come Freud, che avevano definito il soggetto femminile come un equivalente maschile privo di pene, non è che una diretta proiezione del punto di vista maschile, il quale è stato unicamente in grado di riprodurre la degradante immagine di una donna fallica in preda a un debilitante complesso di castrazione.

Rosmarie Tong sintetizza le tre possibili vie di liberazione promosse da Irigaray affinché la donna riesca ad uscire dalla logica dello specchio in cui la società patriarcale ha per secoli intrappolato la sua immagine: “[f]irst, women should create a female language, eschewing gender-neutral language as forcefully as they eschew male language.”³² In secondo luogo, prosegue la critica, “women should create a female sexuality (...) [contrasting] the singularity that the male sexual organ implies with the multiplicity the female organs imply (...) [localizing] the feminine voice in the labia, 'two lips' that reveal woman to be neither one nor two.”³³ Infine, e questo è il punto che più ci interessa nei termini del nostro immaginario colloquio tra Irigaray e Rachilde, “women should mime the mimes men have imposed on women. Women should take men's images of women and reflect them back to men in magnified proportions.”³⁴ Anche Moi evidenzia il potere sovversivo delle esagerazioni e delle parodie promosse da Irigaray: “[s]he cannot pretend to be writing in some pure feminist realm outside patriarchy,” di conseguenza “if her discourse is to be received as anything other than incomprehensible chatter, she must copy male discourse.”³⁵ “But if this is the case,” prosegue Moi,

then Irigaray's mimicry in *Spéculum* becomes a conscious acting out of the hysteric (mimetic) position allocated to all women under patriarchy. Through her acceptance of what is in any case an ineluctable mimicry, Irigaray doubles it back on itself, thus raising the parasitism to the second power. Hers is a theatrical staging of the mime: miming the miming imposed on woman, Irigaray's subtle specular move (her mimicry *mirrors* that of all women) intends to *undo* the effects of phallogocentric discourse simply by overdoing them. Hers is

³² Tong, *Feminist Theory*, p. 146.

³³ *Ibidem*, p. 147.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Moi, *Sexual/Textual Politics*, p. 139.

fundamentally a paradoxical strategy that reflects that of the mystics: if the mystic's abject surrender becomes the moment of her liberation, Irigaray's undermining of patriarchy through the overmiming of its discourses may be the one way out of the straitjacket of phallogentrism.³⁶

Di fronte a queste parole non possono non venire in mente le eccessive e paradossali eroine dei romanzi di Rachilde, prima tra tutte la giocoliera Éliante Dolanger, protagonista di *La Jongleuse*, e forse erede delle non altrettanto misteriosa acrobate e donne-mimo descritte in *À Rebours* di Huysmans. Accanto a questa sublime provocatrice non è possibile tralasciare l'isterica per eccellenza, la Raoule di *Monsieur Vénus*, la quale, proprio in virtù della sua estrosa follia, osa dar forma a un'opera d'arte che, per essere portata a termine, prevede la più estrema forma di reificazione dell'altro. Tra loro non potrebbero mancare la sadica e perversa Mary Barbe de *La Marquise de Sade*, con la sua sete di sangue e di sofferenza dell'altro, e la Madeleine Deslandes de *La Princesse des ténèbres*, con la sua brama di delirio e l'incontrollabile desiderio di essere posseduta dall'affascinante e diabolico Hunter. Ma su tutte queste figure femminili spicca l'immagine della stessa Rachilde, la scrittrice autodefinita isterica, la *medium* autoproclamata posseduta, la malata che delle sue stesse paralisi si permise di fare un vanto, la “clownesse” della letteratura decadente che osò affermare la propria persona in virtù dello stesso linguaggio con cui i suoi contemporanei l'avevano esiliata dalla scena letteraria. Folle, isterica, ipersessuata, asessuata, androgina, posseduta, Rachilde non ha fatto che riprendere le definizioni patriarcali della femminilità e rigettarle in faccia al maschile per dar voce al *décalage* esistente tra l'individuo e le imposizioni culturali che su di esso la letteratura maschile era solita perpetrare. Come abbiamo osservato e a breve rivedremo a proposito del travestimento, l'apposizione di un mimo sul mimo, o di una maschera sopra la maschera, non hanno altra funzione in Rachilde che il rivelare l'artificialità di quelli che sembrano gli attributi naturalizzati della donna o dell'uomo.

Torniamo ora a Irigaray. Moï conclude che “[h]ers is fundamentally a paradoxical strategy that reflects that of the mystics: if the mystic's abject surrender becomes the moment of her liberation, Irigaray's undermining of patriarchy through the overmiming of its discourses may be the one way out of the straitjacket of phallogentrism.”³⁷ Il termine “speculum” è infatti dotato anche di un'ulteriore e non poco significativa valenza: accanto ai significati di “specchio” e di “specchio concavo,” esso rimanda anche allo “specchio ardente” del mistico, figura al quale non a caso è dedicata un'importante sezione della parte centrale del saggio di Irigaray. Presa in considerazione all'interno del contesto lacaniano per cui l’“Immaginario” (ovvero la concezione pre-linguistica del mondo, percepita dal bambino al contatto con la madre, prima di doverne affrontare

³⁶ Ibidem, p. 139.

³⁷ Ibidem, p. 139.

l'allontanamento per entrare al di sotto della legge del padre) è opposto al “Simbolico” (il regno della significazione, del linguaggio e dell'ordine paterno, in cui la cultura prende forma allontanandosi dalla dimensione dell'infanzia) la condizione della donna è concepita come uno stato di esilio e di esclusione dall'ordine linguistico, in quanto di questo ella costituisce non il soggetto, prerogativa unica del maschile, ma l'oggetto, ciò di cui l'uomo non può fare a meno per dare un significato al mondo che lo circonda. Come il faro de *La Tour d'amour* che si staglia sulle onde di un mare torbido e caotico allo scopo di dominarle, così “[t]he blindspot of the master/thinker discourse is always woman: exiled from representation, she constitutes the ground on which the theorist erects his specular constructs, but she is therefore also always on which his erections subside.”³⁸

Solo durante l'esperienza mistica, momento liminare non poco caro a Rachilde, la frattura tra soggetto e oggetto viene annullata e il soggetto è in grado di esperire la perdita del suo stato di dominio nei confronti degli oggetti circostanti: “[i]f (...) the mystical experience is precisely an experience of loss of subjecthood, of the disappearance of the subject/object opposition, it would seem to hold a particular appeal for women, whose very subjectivity is anyway being denied and repressed by patriarchal discourse.”³⁹ “Though not all mystics are women, mysticism nevertheless seems to have formed the one area of high spiritual endeavour under patriarchy where women could and did excel more frequently than men.”⁴⁰ Solo durante l'estasi mistica il soggetto che ha perduto il suo stato di superiorità rispetto alle cose è in grado di esperire la realtà al di fuori dell'ottica speculare che contraddistingue il discorso patriarcale. Quello de “La mystrique” è infatti

le lieu où elle ne se maîtrise plus, cette “nuit obscure” mais encore ces feux et flammes où elle s'abîme pour son extrême confusion. Lieu où “elle” parle – ou lui mais par recours à “elle” – de l'éblouissement par la source de la lumière, logiquement refoulée, de l'effusion du “sujet” et de l'Autre dans un embras(s)ement qui les confond comme termes, du mépris de la forme comme telle, de la méfiance de cet obstacle à persévérer dans la jouissance qui constitue l'entendement, de la sécheresse désolée de la raison... Et encore, de “miroir ardente.”⁴¹

La misterica è dunque colei che ha saputo fare del proprio stato di esclusione dalla cultura il punto di partenza per l'accesso al divino, dimensione in cui gli estremi si confondono e la luce della ragione oscura invece di illuminare. In questa realtà caotica e sublime, l'unico dominio che non consente l'accesso alla logica maschile, l'uomo ha comunque voluto fare la sua entrata. Anche l'esperienza mistica femminile è stata difatti penetrata dall'ossessione maschile per il riflesso del

³⁸ *Ibidem*, p. 135.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Irigaray, *Spéculum*, p. 238.

medesimo attraverso lo strumento dello specchio ardente, la cavità speculare attribuito del teologo:

Ce lieu, le seul où dans l'histoire de l'Occident la femme parle, agit, aussi publiquement. Sans compter que c'est pour/par elle que le masculin s'y hasarde, y descend, y condescend, quitte à s'y brûler. C'est pour parler femme, écrire à des femmes, sermonner ou confesser des femmes, que l'homme le plus souvent s'est avancé jusqu'à de tels excès. A accepté le recours, le détour de telles métaphores qui n'ont plus qu'à peine le statut de figures. A renoncé à son savoir pour se mettre à l'écoute de leurs folies. Tombant – dirait sans doute Platon – dans la piège de les mimer, de prétendre jouir comme “elle.” Jusqu'à ne plus s'y retrouver comme “sujet,” et se laisser mener là où il ne voulait surtout pas aller: à sa perte dans cette atypique, atopique, mystérie. Où on n'aura remarqué déjà – à l'étonnement (du) général – que les plus pauvres en science, les plus ignorants, y furent les plus éloquents, les plus riches de/en révélations. Historiquement, donc, les femmes. Ou, du moins, le “féminin.”⁴²

Ma in virtù delle stesse qualità speculari che consentono di tradurre in un comprensibile linguaggio maschile l'altrimenti ineffabile esperienza mistica femminile, lo specchio ardente si rivela anche lo strumento più inadeguato per l'accesso al divino: “Miroir adrent qui en sa cave se (re)conjugue avec la source de lumière pour embrasser tout ce qui advient en son foyer. N'y laissant que cendres, que trou: sans fond, dans son éblouissement incendiaire.”⁴³ Ed è esattamente questa mancata illuminazione

Ce qui sauvait l'“âme” de l'homme de sa totale confusion en elle. Préservant, encore, son identité dans l'hommologie, et sa raison dans l'homosexualité. Mais ce n'est pas dans cette conception de l'esprit qu'il aura trouvé ses débordements le plus divins. Car “Dieu” excède toute représentation, fût-elle aussi schématique dans son approximation.”⁴⁴

Così, nonostante il tentativo dei teologi di sottoporre anche l'esperienza mistica alla logica della specularizzazione, “[t]he mystic's self-representation escapes the specular logic of non-representation imposed on her under patriarchy,” in cui “[her] often self-inflicted abjection paradoxically opens up a space where her own pleasure is unfold.” “Trough still circumscribed by male discourse,” conclude Moi, “this is a space that nevertheless is vast enough for her to feel no longer exiled.”⁴⁵

Le dinamiche descritte non possono non richiamare alla mente da una parte il ruolo di *medium* incarnato dalla stessa Rachilde durante il periodo in cui ella tentava di farsi strada in una confraternita letteraria maschile che tendeva a ricondurre una *femme de lettres* allo stato di esilio al

⁴² *Ibidem*, pp. 238-9.

⁴³ *Ibidem*, p. 246.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Moi, *Sexual/Textual Politics*, p. 136.

quale la sua appartenenza biologica era solita condannare ogni donna, ma dall'altra esse rimandano anche all'ombra della malattia mentale che, come una spada di Damocle, sembrava incombere sulla figura della scrittrice a causa della follia degenerativa che aveva afflitto sua madre. Nel secondo capitolo di questa tesi abbiamo fatto menzione del sottile piacere manifestato dalla scrittrice sia nelle sue lettere a proposito degli stati di attesa e di dolore, sia nei suoi romanzi, le cui eroine sono spesso descritte in uno stato di estatica contemplazione del delirio e della follia, quasi desiderose di abbandonarsi a stati di allargamento e alterazione della coscienza. Le ossessioni e la persecuzione allucinatória che afflissero gli ultimi anni della vita di Gabrielle Eymery sono descritti da Rachilde come l'esito delle continue fughe perpetrate dalle sue eroine al di fuori dell'ordine simbolico, evasioni spesso richiamate anche attraverso la rappresentazione di ibridi o di metamorfosi animali.

Come è stato successivamente evidenziato da Julia Kristeva in *La Révolution du Langage poétique*,⁴⁶ pare che in Rachilde il doloroso stato di marginalità della donna possa essere sovvertito attraverso la fuga dall'ordine simbolico e il ritorno alla dimensione del semiotico: quest'ultimo può essere evocato attraverso le rotture, le assenze e le disgiunzioni presenti nel linguaggio artistico. Ma come nel caso di Rachilde, anche Kristeva avverte che un eccessivo indugiare nel semiotico può avvenire al prezzo della salute mentale del soggetto.⁴⁷ Tale attenzione per lo stato di marginalità della donna ci consente di riflettere su un ulteriore possibile avvicinamento tra la teoria di Kristeva e la poetica rachildiana: Moi nota come “[i]f, as (...) Irigaray [has] shown, femininity is defined as a lack, negativity, absence of meaning, irrationality, chaos, darkness – in short, as non-Being – Kristeva's emphasis on marginality allows us to view this repression of the feminine in terms of *positionality* rather than of essences.”⁴⁸ La posizione di Kristeva, rispetto a quella delle teoriche che la hanno preceduta, si rivela dunque non essenzialista nel definire lo stato di esilio femminile come una condizione dettata non tanto dalla fisicità biologica della donna, quanto dal suo stato di forzata marginalità rispetto al mondo della cultura. La femminilità è dunque, per Kristeva, un mero costrutto culturale volto alla conservazione del patriarcato, nell'ombra del quale talvolta, accanto alle donne, possono aggirarsi anche figure maschili marginalizzate: anche queste difatti possono essere escluse dall'ordine simbolico,⁴⁹ proprio come nel caso del Jean Maleux e del Sylvius de *La Tour d'amour* e de *L'Araignée de crystal*, i quali, come la stessa Rachilde, a stento riescono a trovare una collocazione nelle politiche escludenti della legge del padre.

II.III Danze macabre e carnevali in maschera: dalla parodia alla decostruzione del genere

⁴⁶ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIXème siècle*, Paris, Seuil, 1974.

⁴⁷ Cfr. Dorothy Leland, “Lacanian Psychoanalysis and French Feminism: Toward an Adequate Political Psychology,” *Hypatia* 3, no. 3, Winter 1989, pp. 90-99.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 165.

⁴⁹ Cfr. Moi, *Sexual/Textual Politics*, p. 165.

Tale concezione non essenzialista del genere costituisce anche il principale punto di raccordo tra la poetica che si pone alla base del travestimento e delle inversione rachildiane e la teoria espressa dalle esponenti del cosiddetto Postmodern Feminism. Sono stati molti i critici ad aver avvicinato la decostruzione del genere messa in atto da Rachilde con le questioni di genere discusse dalla teoria femminista degli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, durante i quali le categorie del genere e del sesso sono svelate nella loro natura fittizia, quali costrutti culturali risultanti da un discorso che la società edifica intorno all'individuo naturalizzando e riconducendo alla scelta tra il maschile e il femminile quella che potrebbe costituire una fluida proliferazione di possibilità.⁵⁰ Rita Felski non solo nota che in Rachilde “[m]aleness and femaleness are presented as products of linguistic, sartorial, and behavioral codes, modes of performative self-representation that are governed by contingent hierarchies of social relations rather than by innate instincts and desires,”⁵¹ ma anche che “[t]he aestheticization of the perverse links into a widespread interest in the politics of the performative which is also currently in evidence in post-modern theory, cultural studies, and feminism (...) [where] such texts as Judith Butler's *Gender Trouble* and Marjorie Garber's *Vested Interests* epitomize the current trend toward viewing gender and sexuality as liable, shifting, and performative acts.”⁵² Mesch avvicina il desiderio espresso da Monique Wittig di “destroy the categories of sex in politics and in philosophy, to destroy gender in language”⁵³ all'uso destabilizzante del linguaggio messo in atto da Rachilde nei suoi romanzi, dove sovente le desinenze del maschile e del femminile si invertono e si confondono come a significare l'indeterminazione dei generi che la società è invece solita attribuire al soggetto. In Wittig il sesso è un attributo fittizio assegnato dalla cultura all'individuo sulla base del tessuto di relazioni in cui questo è inserito:

Sex is taken as an “immediate given,” “a sensible given,” “physical features,” belonging to a natural order. But what we believe to be a physical and direct perception is only a sophisticated and mythic construction, an “imaginary formation,” which reinterprets physical features (in themselves as neutral as others but marked by a

⁵⁰ Cfr. Mesch, *The Hysteric's Revenge*, pp. 132-4; Felski, *The Gender of Modernity*, pp. 174-206; Linda Downing, *Desiring the Dead, Necrophilia and Nineteenth Century Frenche Literature*, Oxford, Legenda, 2003, p. 99; e Dominique Fisher, “Du Corps travesti à l'enveloppe transparente: *Monsieur Vénus* ou la politique du leurre,” *L'Esprit Créateur*, Winter 1997, pp. 46-57. Tutti questi studi sono interrelati a *Histoire de la sexualité* di Michel Foucault, testo nel quale l'autore afferma che la sessualità è coestensiva al potere, a un potere che a sua volta occulta le proprie strategie di assoggettamento dell'individuo: “The notion of 'sex' made it possible to group together, in an artificial unity, anatomical elements, biological functions, conducts, sensations, pleasures, and it enabled one to make use of this fictitious unity as a causal principle.” Cfr Michel Foucault, *History of Sexuality, Volume I: An Introduction*, New York, Vintage, 1980, (*Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976), p. 154.

⁵¹ Felski, *The Gender of Modernity*, p. 200.

⁵² *Ibidem*, p. 205.

⁵³ Monique Wittig, “The Mark of Gender,” *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992, p. 81.

social system), through the network of relationships in which they are perceived.⁵⁴

Mesch si sofferma anche sull'abilità di Rachilde nel destabilizzare i confini culturalmente assegnati al genere, anticipando la decostruzione di quest'ultimo descritta a livello teorico da Judith Butler nel 1989: “[b]eyond simple reversals,” suggerisce Mesch, “Rachilde's depiction of Raoule in particular can be seen as an early attempt, to borrow Judith Butler's term, 'making gender trouble.’”⁵⁵ Per Butler “making gender trouble” consiste in “an effort to think through the possibility of subverting and displacing those naturalized and reified notions of gender that support masculine hegemony and heterosexist power.”⁵⁶ Mesch identifica una serie di esemplificazioni di questa attività nell'uso del linguaggio proposto nei romanzi di Rachilde: “Raoule's behaviour constantly probes at the unwritten rules of gender construction, primarily through her use of language, by defying the linguistic structures that inscribe gender in speech.”⁵⁷ L'autrice di *The Hysteric's Revenge* allude alle inversioni di genere che Rachilde esegue in *Monsieur Vénus* anche a livello linguistico, mettendo sulle labbra della sua eroina frasi al maschile come “Je suis amoureux.”⁵⁸ “[b]y interrupting the signifying process, this subversive speech upsets the discursive stability of sexual difference and points to the critical role of language in the social construction of gender”⁵⁹ e “it dramatizes the disjunction between sex and gender, by calling attention to the latter's contingency.”⁶⁰

Maria del Sapio Garbero ha osservato il legame che sussiste tra tali disturbi del linguaggio artistico e il rifiuto dell'appartenenza della scrittrice tanto al dominio della legge paterna quanto alla dimensione indistinta del corpo materno femminile. La scrittrice isterica è un'esule rispetto al proprio corpo di donna e la sua produzione grida lo stato di duplice solitudine a cui la sua persona è ingiustamente relegata:

Il problema della coincidenza di sovrabbondanza verbale e afasia interessa secondo angolazioni particolari il soggetto femminile il quale (...) si situa nel punto centrale di un chiasmo in cui le pulsioni indicibili del corpo (legato a una madre di cui bisogna disfarsi) non riescono a ribaltarsi e a trovare ancoraggio nel logos regolatore del Padre. L'angoscia estrema del discorso futile e vano dell'isterica parlerebbe insieme di una privazione di linguaggio (paterno) e di una privazione del corpo (materno) che nella donna si complica in una determinazione di genere, e cioè di una insostenibile identificazione con ciò che bisogna rifiutare, rendendo

⁵⁴ Monique Wittig, “One is Not Born a Woman,” *Feminist Issues*, Vol. 1, No. 2, Winter 1981, p. 48.

⁵⁵ Mesch, *The Hysteric's Revenge*, p. 132.

⁵⁶ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1989, p. 34.

⁵⁷ Mesch, *The Hysteric's Revenge*, p. 132.

⁵⁸ Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 85.

⁵⁹ Mesch, *The Hysteric's Revenge*, p. 132.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 133.

ancora più drammatico lo scacco fra pulsioni e linguaggio.⁶¹

Proprio in virtù di queste esitazioni in Rachilde, come successivamente scriverà Kristeva, il linguaggio costituisce il principale luogo di sovversione della legge del padre: nei suoi romanzi, ricchi di inversioni di genere, sospensioni, corsivi e maiuscoli, il semiotico sembra sgorgare a rapidi intervalli tra le pieghe di una scrittura che, in superficie, si presta a prender parte della stessa cultura che i suoi *lapses* sono invece volti a demolire dall'interno:

In any poetic language, not only do the rhythmic constraints, for example, go so far as to violate certain grammatical rules of a national language (...) but in recent texts, these semiotic constraints (rhythm, vocalic timbres in Symbolist work, but also graphic disposition on the page) are accompanied by nonrecoverable syntactic elisions; it is impossible to reconstitute the particular elided syntactic category (object or verb), which makes the meaning of the utterance decidable.⁶²

“The semiotic is described by Kristeva,” scrive Butler, “as destroying or eroding the Symbolic; it is said to be 'before' meaning, as when a child begins to vocalize, or 'after' meaning, as when a psychotic no longer uses words to signify.”⁶³ La regressione nel mondo dell'infanzia rappresentato dalle metamorfosi animali e dalla caduta nella follia sono infatti le strade intraprese dalla maggior parte dei personaggi di Rachilde per muoversi là di là delle imposizioni del patriarcato: se Hermine de Messiangé di *Minette* e Laude Lordès de *L'Animale* inaugurano la propria fuga dalla vita adulta attraverso la fobia dei lupi o la trasformazione in gatto, Raoule de Vénérande di *Monsieur Vénus*, Madeleine Deslandes de *La Princesse des ténèbres*, Maurice de Saulérian de *Le Mordu*, Sylvius di *L'Araignée de crystal* e Mathurin Barnabas de *La Tour d'amour* celebrano la fuga dalla legge del padre attraverso un rapido precipizio nella spirale del delirio. Fra questi cerebrali, queste isteriche e i malati di necrofilia, la figura più inquietante risulta in questo contesto il guardiano del faro di Armen: la sua personalità maschilista e autoreferenziale, la sua vita entropica e di totale solitudine, di sporcizia e di incomunicabilità, suggellate dall'amore macabro e feticistico per il capo mozzato di un'annegata, culminano nella perdita del linguaggio che determina la fuga dal regime della significazione di un uomo che, allo scopo di mantenere fisso il proprio potere di astrazione sulla realtà, si è rinchiuso in un'alta torre e del mondo circostante ha perduto anche la capacità evocativa.

Ma il livello del linguaggio non è l'unico luogo in cui Rachilde osa sfidare le demarcazioni

⁶¹ Maria Del Sapio Garbero, *L'assenza e la voce*, pp. 22-23.

⁶² Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez, trans. Thomas Gorz, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1980, p. 134. Questa miscellanea è il risultato di due originali: Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Éditions du Seuil, 1977 e *Σημειωτική: Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

⁶³ Butler, *Gender Trouble*, p. 82.

di genere imposte all'individuo dalla società dei padri: la sua stessa vita, il suo travestitismo, le sue ambiguità, e i contenuti dei suoi romanzi, le inversioni che dominano le loro trame, il “gender b(l)ending” rincorso e temuto dai suoi personaggi e il clima di costante parodia, giocoleria e presa di distanze dalle definizioni della cultura francese di fine Ottocento, fanno dell'autrice di *Monsieur Vénus* non solo uno dei precursori delle tematiche messe a punto dal punto di vista teorico da Judith Butler sulla decostruzione del genere, ma proprio in virtù di questa concezione antiessenzialista dell'uomo e della donna, una delle prime autentiche femministe della scena francese.

Leggendo i romanzi di Rachilde, il lettore è spesso disturbato dalla crudezza e dalla ripetitività quasi rituale con cui le eroine eseguono una serie di gesti offensivi, distruttivi, a scapito del genere maschile che ha perpetrato l'oppressione della donna, e dalla specularità con cui le dinamiche del patriarcato tendono a riproporsi sulle docili figure maschili schiacciate dalle perfide protagoniste. Abbiamo osservato come Raoule, in *Monsieur Vénus*, si prodighi a riscrivere, con le unghie, sul corpo di Jacques, la propria firma di sangue per coprire i segni della violenza precedentemente inflittagli dal baron de Raittolbe; abbiamo visto come Mary Barbe in *La Marquise de Sade* si divertisse a provocare emorragie nasali nel suo giovane amante Paul e a incidere sulla sua pelle le proprie iniziali, e più volte abbiamo osservato personaggi femminili, prima fra tutte Éliante Dolanger de *La Jongleuse*, infliggere continue torture sulla mente dei protagonisti maschili. La lettura che Judith Butler ci fornisce riguardo alle sanguinarie opere di Monique Wittig sembra far luce anche sulla cupezza dei contenuti rachildiani:

Hence, power can be neither withdrawn nor refused, but only redeployed. Indeed, in my view, the normative focus for gay and lesbian practice ought to be on the subversive and parodic redeployment of power rather than on the impossible fantasy of its full-scale transcendence.

The structuring presence of heterosexual constructs within gay and lesbian sexuality does not mean that those constructs determine gay and lesbian sexuality nor that gay and lesbian sexuality are derivable or reducible to those constructs. The presence of these norms not only constitute a site of power that cannot be refused, but they can and do become the site of parodic contest and display that robs compulsory heterosexuality of its claims to naturalness and originality.⁶⁴

In Wittig le inversioni dei ruoli lasciano apparentemente spazio alla pratica omosessuale tra i protagonisti, ma se immaginiamo di sostituire al riferimento alla sessualità gay e lesbica le pratiche del “gender b(l)ending” descritte da Rachilde, risulta possibile comprendere con maggior chiarezza il potenziale destabilizzante che distingue entrambe le scrittrici: laddove il potere ha assunto una forma talmente pervasiva da non lasciare spazio a un'aperta ridefinizione del genere, al trasgressore

⁶⁴ *Ibidem*, p. 124.

non resta altro che l'ostinata e parodica riproposizione delle norme imposte dalla legge. Solo scrivendo e riscrivendo artificiosamente ciò che altrimenti si è soliti riproporre senza riflettere, è possibile svelare la portata di falsità che si cela dietro alla naturalizzazione del genere all'interno del discorso culturale in cui siamo inconsapevolmente avvinti. Le conclusioni di Butler per cui “Wittig calls for a position beyond sex”⁶⁵ e in cui “textual violence is enacted against [the] institution [of heterosexuality], and not primarily for its heterosexuality, but for its compulsoriness,”⁶⁶ possono essere applicate anche al testo di Rachilde e alla capacità che le sue sovversioni hanno di denunciare le forme di imposizioni che il discorso culturale promuove a proposito della ricchezza e della polivalenza del genere.

Per comprendere più a fondo la portata destabilizzante del “gender b(l)ending” rachildiano sarà il caso di osservare più da vicino la concezione del genere che si pone alla base del testo di Judith Butler. In *Gender Trouble* si legge che la nostra società esige da parte di ogni individuo il rispetto di una forma di coerenza nei confronti della sfera della sessualità, imponendo una serie di norme che però “is then exposed as a norm and a fiction that disguises itself as a developmental law regulating the sexual field that it purports to describe.”⁶⁷ Più precisamente la teorica statunitense afferma che

acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this *on the surface* of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally constructed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. The fact that the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality.⁶⁸

Per Butler il genere non consiste dunque in un'essenza particolare dell'uomo e della donna, ma al contrario, in una serie di atti performativi, di trucchi, montature, che del genere non fanno che produrre l'illusione: “acts and gestures, articulated and enacted desire create the illusion of an interior and organizing gender core, an illusion discursively maintained for the purpose of the regulation of sexuality within the obligatory frame of reproductive heterosexuality.”⁶⁹ Ecco allora la ragione dei mascheramenti e dei travestimenti orgogliosamente ostentati e con la stessa fierezza svelati dalla stessa Rachilde sia sulla scena della *bohème* parigina degli anni Ottanta dell'Ottocento che nei suoi romanzi. Quando, durante i carnevali e le feste in maschera, la scrittrice si presentava

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem*, p. 126.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 136.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

vestita da paggio per poi rimuovere un mantello che nascondeva un secondo e più artificioso travestimento da marchesina, oppure, quando ella arrivava a una festa con le manette ai polsi per essersi “mascherata” da donna tradizionale in compagnia di un Jean Lorrain travestito da domatore di leoni, il suo ambiguo atteggiamento stava a significare la portata di artificio che già si cela nella stessa costruzione culturale del genere: se gli invitati tendevano a sorprendersi del fatto che Rachilde ostentasse un efebico costume da paggio, la vera sorpresa consisteva per loro nel sottostante costume da marchesina che faceva dell'androgina Rachilde una falsa icona di una femminilità illusoria. Similmente, lasciandosi accompagnare da due poliziotti che avrebbero arrestato la scrittrice per essersi vestita da “womanly woman,” Rachilde denuncia la portata di artificio implicita nel livello di femminilità che la società impone solitamente alla donna.

Tale procedimento, noto come la tecnica del “soggetto ready-made”⁷⁰ è stato preso in considerazione da Maria Del Sapio Garbero per descrivere una forma di identità non essenziale volta a definire una figura umana o un personaggio non in base agli attributi del genere di appartenenza bensì grazie a una dettagliata descrizione dell'abbigliamento “e attingendo a un tale repertorio di icone femminili, anche incompatibili tra loro (...)”⁷¹ per cui il soggetto si trova ad assumere un ruolo o un altro solo in funzione dello sguardo (più o meno desiderante) di colui o di

⁷⁰ “È una competenza manipolatoria che egli (il poseur) esercita sulla tecnologia della propria immagine e sulla relazione mi fissa rispetto ad altre immagini; competenza nell'allestimento di crittogrammi che come nel *ready-made* di Duchamp, adottato da dadaisti e surrealisti, e continuato poi in modi diversi dalla Pop art, interviene sulla linea di confine fra automatismo e manualità, muovendosi fra la familiarità seducente dello stereotipo, del catalogo, dell'archivio e l'anarchia dell'esercizio associativo,” Maria Del Sapio Garbero, “Il soggetto 'ready-made',” in *Alice nella città. Note su arte e stili metropolitani*, Pescara, Tracce, 1988, p. 59. In “Corpi bigami: Riasseti prospettici nel romanzo sensazionalista,” a proposito del romanzo sensazionalista *Aurora Floyd* (1863) di Mary Elizabeth Braddon, Del Sapio parla anche di “sensation comedy,” “un'ostesa finzione per definizione della stessa voce narrante (...), di cui va colta la voluta e sistematica diminuzione del suo tasso illusionistico. Dove la verosimiglianza è costituita per eccesso, attraverso una estraneante spettacolarizzazione dei suoi effetti di reale. Dove la verità dei personaggi (e del loro sentire) è proporzionale alla loro parodica tangibilità di costrutti. Dove la stessa corposa avvenenza di Aurora nasce scopertamente per effetto di montaggio, di revisionista ortopedia letteraria, scomponendo, citando, contrastando e assemblando immagini di repertori vicini e lontani. Aurora è regina assira, una Semirmide, poi Ginevra e Lady Macbeth, Ecate e Medusa. Ha entrate operistiche, abbaglianti colori preraffaelliti, passioni alla Bulwer-Lytton. E prospera sullo smontaggio di altre immagini perdenti del femminile: della Marianna di Tennyson, di Ofelie acquatiche alla Millais,” in Del Sapio Garbero (ed), *Trame parentali/trame letterarie*, p. 261. A metà strada tra il “soggetto *ready-made*” delle avanguardie storiche, della Pop art e del Punk, e delle provocazioni parodiche della “sensation comedy,” si situa dunque il gioco di maschere rachildiano, da un lato evoluzione decadente delle esagerazioni sensazionalistiche degli anni Sessanta del XIX secolo, dall'altro ludica anticipazione del *patchwork* che distinse movimenti artistici cari alla scrittrice come dadaismo e surrealismo, per evocare le trasgressioni della generazione di ribelli della *fin de siècle* del Novecento.

⁷¹ Pennacchia, *Il mito di Corinne*, p. 23. In maniera sorprendentemente simile a Rachilde e a molti dei suoi personaggi, la Corinne di Madame de Staël assume la forma che le proprie *performances* sostituiscono alla sua essenza: “[I]a sua identità ormai non si definisce più in base alle relazioni familiari, ma si trasforma in una identità 'teatrale', che si dà nel tempo della *performance*,” come Rachilde e le sue eroine, ella risulta il prodotto di una serie di artificiose ricerche nel campo dell'abbigliamento: “Corinne è abbigliata come la Sibilla del Domenichino e molte altre figure femminili vengono evocate come altrettanti 'abiti di scena': in Campidoglio l'improvvisatrice ruba un capovero (...) alla famosa Ballata di Mignon nel *Wilhelm Meister Lehtjahre* e la citazione crea il collegamento con l'androgina artista goethiana, destinata, anche lei, a scomparire, vittima di un amore impossibile; Corinne 'è' inoltre Cleopatra (...) Arida e Saffo (...), Sherazade (...) e interpreta a teatro Giulietta e Simiramide.” *Ibidem*, pp. 22-3.

colei che lo osserva:⁷²

Il soggetto sembra infatti negare di aver avuto altra esistenza, altra presenza prima dei tratti di superficie che lo raddoppiano e in cui preferisce eclissarsi. Quest'affermazione dell'immagine come unica realtà, questa esteriorità indipendente che non lascia trasparire significative pratiche di dominio sul mondo non può non apparire che come surreale frammento di realtà.⁷³

Per riflettere intorno agli esempi di “double cross-dressing” presenti nei suoi romanzi, può esser utile sull'episodio di *Monsieur Vénus* in cui Jacques si sorprende di scoprire che, sotto il travestimento, Raoule possedesse un corpo femminile⁷⁴ e sul doppio travestimento portato sulla scena di *Madame Adonis* dalla protagonista Marcel/Marcelle la quale, talvolta in abiti maschili e talaltra in vesti femminili, seduce una coppia di coniugi inconsapevoli dei giochi di ruolo di cui erano caduti vittima.

Butler si sofferma significativamente sui due ruoli dell'impersonatore e del *drag*:

If the inner truth of gender is a fabrication and if a true gender is a fantasy instituted and inscribed on the surface of bodies, then it seems that genders can be neither true nor false, but are only produced as the truth effects of a discourse of primary and stable identity. In *Mother Camp: Female Impersonators in America*, anthropologist Esther Newton suggests that the structure of impersonation reveals one of the key fabricating mechanisms through which the social construction of gender takes place. I would suggest as well that drag fully subverts the distinction between inner and outer psychic space and effectively mocks both the expressive model of gender and the notion of a true gender identity.⁷⁵

Nell'imitare il genere, impersonatori e *drag* “implicitly reveal the imitative structure of gender itself – as well as its contingency.”⁷⁶ Non a caso *Monsieur Vénus* è il romanzo di un'impersonatrice e di un *drag* e dell'artistica decostruzione del genere che il loro incontro e la loro relazione ai limiti del linguaggio e della cultura consente di sperimentare. E se il capolavoro di Raoule, quel sogno di autodistruzione agognato durante l'intero corso del romanzo, non fosse che la scoperta di un'assenza, di una finzione? Se il gioco preferito della *jongleuse* Rachilde non fosse altro che la danza macabra di una felice vedova, la quale, come Raoule, nella sua folle ebbrezza, celebra il carnevale della morte dei generi?

⁷² È a questo proposito che Jacques Derrida parla di “Oto-biography,” procedimento in cui non è tanto colui che parla o che si mostra a definire se stesso, quanto colui che lo osserva e lo definisce in quanto altro da sé. Cfr. Jacques Derrida, *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, New York, Schocken Books, 1985.

⁷³ Del Sapio Garbero, “Il soggetto 'ready-made',” in *Alice nella città*, p. 53.

⁷⁴ Rachilde, *Monsieur Vénus*, pp. 184-5.

⁷⁵ Butler, *Gender Trouble*, p. 136-7.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 137.

La grottesca immagine di una donna che esegue fino allo sfinimento una folle danza volta alla temporanea destabilizzazione della legge patriarcale richiama subito alla mente la "tarantella of desire" celebrata nel celebre *Sorties* di Hélène Cixous, a maggior ragione se questa danzatrice, oltre ad aver composto un dramma intitolato *L'Araignée de crystal*, ha descritto una delle sue eroine, Eliante Dolanger, in preda a quello che i medici considerano una manifestazione del "ballo di SanVito."⁷⁷ La fuoriuscita dalle strutture binarie del genere e dalle forme di essenzialismo che cultura patriarcale ha alimentato e nutrito durante le ultime decadi dell'Ottocento fanno di Rachilde, nonostate le sue dichiarate distanze dalle politiche del movimento delle donne e delle *femmes de lettres* ad ella contemporanea, un precursore delle poetiche del femminismo postmoderno. Ma queste immagini di nervoso movimento, evocativo di un contegno troppo lungamente protratto e in procinto di vedere la propria esplosione non appartengono unicamente a chi, come Rachilde, nel contesto della Francia *fin de siècle*, ha voluto apparentemente negare il proprio contributo alla causa delle donne. Nell'Inghilterra degli stessi anni, una delle più celebri sostenitrici del nascente movimento femminista, iniziava a mettere insieme i passi segreti di un'altra, meno esplicita, di quelle "tarantelle of desire" che Hélène Cixous celebrerà negli anni Settanta del secolo successivo.

III Dalla "tarantella of desire" all' "écriture féminine:" dalla dissoluzione alla proliferazione della personalità in Sarah Grand

Se nella Francia di fine Ottocento il femminismo non era ufficialmente riuscito a far breccia nei cuori delle scrittrici, fu soprattutto perché in Inghilterra e in America, questo movimento aveva a tal punto infiammato le anime delle intellettuali che, nell'elegante Parigi della Belle Époque, delle New Women erano arrivate solo le caricature. Al di là della Manica e sull'altra sponda dell'Atlantico molte donne avevano aderito con incontestabile passione alla causa dell'emancipazione femminile: come abbiamo avuto occasione di osservare nel primo capitolo di questa tesi, tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta del XIX secolo la stampa anglofona risuonò del nome della nuova donna su entrambe le sponde dell'atlantico, dando forma a una "woman's question" alimentata da dibattiti, club letterari emergenti, produzioni saggistiche, numerosi articoli e soprattutto interminabili pagine di *fiction*. Se in quegli anni emerse una vera e propria moda del "New Woman novel," le scrittrici

⁷⁷ "Médicalement les personnes de ton sexe qui se permettent le luxe d'un physique surnaturel (...) finissent par des maladies dont la moins horrible est la danse de Saint Guy (...) en attendant qu'elle fassent de la paralysie générale. Si tut tiens à la jolie souplesse de tes membres, méfie-toi, et tâche pe pécher comme tout le monde." Rachilde, *La Jongleuse*, p. 130-31. "Bal de Saint Guy," o "ballo di San Vito," espressione che come il ballo della tarantola vanta origini salentine, è il nome popolare per il disturbo noto come "corea di Sydenham," che consiste in una forma di reumatismo articolare che può svilupparsi in età infantile e che assume come sintomi una serie di contorsioni e piegamenti.

che animarono il dibattito sui diritti e doveri della nuova donna non avevano né opinioni comuni e spesso neppure coerenti. È infatti significativo che, colei che, sia in Inghilterra che oltreoceano, fu riconosciuta come la pioniera di questa nuova femminilità fosse un indiscusso campione di incoerenza. Impareggiabile maestra della dissimulazione, Sarah Grand, come le sue eroine, tante volte vantava, quante rinnegava, nella vita come nella sua produzione, la propria inconciliabile doppiezza. Ma a suo vantaggio la scrittrice ebbe che la stessa duplicità, che spesso ella tendeva anche a nascondere, costituisse il punto di partenza per una nuova scrittura della femminilità, che nel momento in cui osava sgorgare liberamente al di là dei costrutti culturali, consentiva alla penna grandiana di muoversi al di là dei suoi anni e di vagheggiare i territori della femminilità successivamente esplorati da celebri esponenti della teoria francese degli anni Settanta quali Catherine Clément ed Hélène Cixous.

III.I Il morso della tarantola: spasmi di malattia e dissoluzione della personalità

Se al volgere del nuovo secolo Rachilde aveva descritto la reclusione di un giovane scapolo nella torre del patriarcato dell'isola di Armen, negli anni Settanta dell'Ottocento la penna di una Sarah Grand alle prime armi aveva già intessuto un intricato romanzo dalla trama sensazionale intorno all'equivoca cattività di un giovane marito in preda a un esaurimento nervoso, nella casa di un vecchio pastore affetto da gravi disturbi del linguaggio. Si trattava di *Singularly Deluded*, pubblicato solo nel 1892, ma risalente a una ventina di anni addietro, nel momento in cui la scrittrice cominciava ad avvertire i primi sintomi della grande crisi coniugale con McFall. Il testo narra la vicenda di Gertrude Somers la quale, durante una vacanza insieme al marito Leslie e al loro bambino, organizzata per sedare lo stress lavorativo del coniuge (Leslie era un avvocato), presumibilmente per scherzo, viene legata da quest'ultimo a un palo del telegrafo e lì misteriosamente abbandonata. Dopo essere riuscita a liberarsi grazie all'aiuto di un passante, e in seguito all'intervento di un generoso medico e di un agiato lord, la protagonista si imbarca in una lunga avventura al di là della Manica alla ricerca del marito scomparso. Il viaggio la conduce sulla scia di un'ellittica figura maschile che successivamente si rivela essere il doppio negativo di Leslie. Quest'ultimo, al termine del romanzo, ricompare sulla scena rivelando di essersi semplicemente slogato una caviglia e di essere stato soccorso e rapito da un pastore sordomuto, presso la casa del quale egli sarebbe rimasto fino al momento della fuga, mentre sua moglie attraversava la Francia alla sua ricerca. Il romanzo mostra un finale aperto ma preclude senz'ombra di dubbio all'inevitabile riappacificazione dei due coniugi e al riassetto della routine domestica in seguito alle avventure e disavventure che avevano diviso i protagonisti. Come in *La Tour d'amour*, anche qui un

giovane inconsapevole è recluso nella dimora fallogocentrica di un vecchio patriarca che, isolato in un universo maschile autoreferenziale, ha perduto l'uso del linguaggio. E, come nel romanzo di Rachilde, dove inquietanti corpi femminili galleggiavano sulle onde del mare in tempesta per essere sezionati e custoditi dal guardiano Mathurin, anche nel lavoro giovanile di Grand, una spaventosa femminilità deviante si aggira per le acque del mare per rimanere infine cristallizzata nelle mura domestiche di una società dominata dal maschile. In entrambi i testi i protagonisti maschili si trovano a fronteggiare il pericolo del mutismo generato dalla chiusura dell'uomo davanti alla fluidità inafferrabile della femminilità. In *Singularly Deluded*, come nel testo di Rachilde, l'uomo recluso nel modo del patriarcato corre il rischio di cadere nella follia: se Jean Malexu riesce ad evitare la spirale discendente che ha afflitto il suo predecessore attraverso la scrittura autocritica delle proprie memorie, Leslie riecheggia la strategia intrapresa dalla protagonista di “The Yellow Wallpaper” di Charlotte Perkins Gilman, uscito nello stesso anno della pubblicazione del romanzo di Grand, in cui “relief from marital oppression can be achieved only through a metaphorical regression into infancy, with both Leslie and Gilman's released wallpaper woman forced to crawl into freedom.”⁷⁸

He therefore determined to effect his escape. He could not walk so there was nothing for it but to crawl, and watching his opportunity, he began the painful process when the shepherd had gone to work one morning soon after daylight.

And a very painful process it was, ad also humiliating. For a man was not meant to go all-fours, and a distinguished London barrister naturally knew every argument that could be urged against such a course.⁷⁹

Come il guardiano del faro di Armen, il quale era solito trascurare l'igiene del corpo, andare a dormire vestito, urinare sul pavimento e coinvolgere il proprio apprendista in queste malsane abitudini, anche il vecchio pastore di *Singularly Deluded* rifiutava l'uso dell'acqua e la cura personale, trascinando la sua vittima in un triste declino verso la mortificazione di sé, dalla quale sembra possibile fuggire solo attraverso un ulteriore scivolamento verso la propria abnegazione e il passaggio attraverso i cupi territori della follia:

And he certainly looked the strangest creature! He had neither been washed nor shaved since his accident. For the monster did not use water in that way himself, and could never be persuaded to let his precious prisoner run any rash risk of the kind, firmly declining to understand, let the latter beg never so hard by every sign he could devise for water to perform the dangerous operation; his tawny head was tumbled; he was without any collar or tie; and altogether, with his pale yellow cheeks, sunken eyes, and generally haggard

⁷⁸ Heilmann, *New Women Strategies*, p. 39.

⁷⁹ Sarah Grand, *Singularly Deluded, A Romance*, New York, Optimus Printing Company, 1892, p. 175.

expression, he might easily have been mistaken for a maimed lunatic making his escape.⁸⁰

Ma a ben vedere, l'immagine di quest'uomo simile a un internato in fuga da un ospedale psichiatrico, non costituisce esattamente la descrizione di un malato mentale, bensì, più precisamente, questa allude alla decostruzione di quelli che possono essere considerati attributi di un maschile così per come la cultura patriarcale lo aveva edificato: affinché Leslie possa ricongiungersi con la moglie che egli, durante uno scherzo troppo di cattivo gusto per essere assunto dal lettore come tale, ha osato legare a un palo del telegrafo, ha bisogno di fare piazza pulita di tutti quegli orpelli che la società fallogocentrica ha costruito intorno alla figura dell'uomo e del padre di famiglia. Solo dopo aver personalmente fatto esperienza del potenziale distruttivo del regime nel quale le mogli sono solitamente costrette e dopo aver eliminato i segni della propria appartenenza all'insieme di leggi che determinano tali forme di oppressione, è possibile per i due protagonisti concepire una forma di ricongiungimento. Si tratta però di una sorta di riconciliazione che, a ben vedere, non risulta effettivamente possibile poiché ormai, come nota Heilmann, nonostante la conclusione apparentemente sensazionalistica, “with *Singularly Deluded* Grand had embarked on her feminist decostruction of marriage.”⁸¹

Ad una più attenta lettura l'intero romanzo risulta infatti una lunghissima digressione, una grande frattura, un ballo sfrenato intessuto su una breve tregua sottratta alla routine della vita matrimoniale, sulle macerie della quale a breve la scrittrice si appresterà a edificare la propria poetica. *Singularly Deluded* è un testo intessuto di immagini in cui una nuova femminilità dissidente e alla scoperta della propria consapevolezza prende il sopravvento su una serie di elementi evocativi di un universo maschile ormai caduto in disuso e ossessionato dalla percezione della propria impotenza. In questo romanzo il desiderio femminile emerge in tutto il suo potere dirompente e irradia i luoghi in cui la protagonista è immersa, avvolgendo in un'ondata di voluttà la natura ad ella circostante: “And then there were the nights! (...) the moon would raise triumphant (...) till the air seemed faint with (...) pleasure.”⁸² La campagna è evocativa del corpo femminile e dell'universo di piacere che esso è in grado di custodire:

full of life and cherry voices, the babble of numberless streams, the merry chirp and twitter of restless birds, the hum of busy bees, and the voice of myriads of insects – the dominant chord, made of numberless notes, of the whole melody – sinking as they settled in showers upon the leaves, swelling as they rose again to pursue their gambols in the air, and sinking once more as they again subsided, fatigued by their aerial dances, for another moment's rest (...) everything was throbbing to the heath of the summer sun, glowing response to his ardent

⁸⁰ Ibidem, p. 176.

⁸¹ Heilmann, *New Women Strategies*, p. 40.

⁸² Grand, *Singularly Deluded*, p. 5.

kiss, the whole broad bosom of the heath outspread, (...) a thymy couch for him to rest upon, warmed into life and rapture by his rays, and uttering, in the joy of his caress, a low, varied, blissful, inarticulate sob of deep ecstatic pleasure.⁸³

Questa calda atmosfera di trepidazione e piacere è l'*humus* che il lettore percepisce alla base dell'attivo movimento intrapreso dalla protagonista nel corso del romanzo, durante il quale, come un'avventuriera, ma scortata da figure maschili abienti ed esperte, ella attraversa il mare cimentandosi in ardite indagini e spostandosi di luogo in luogo, dalla campagna alle porte di Londra, fino a Southampton, e da lì a San Malo e al Monte San Michele, per poi ritornare sui suoi passi e riconciliarsi al marito, il quale, nel frattempo l'aveva attesa invalido e immobile, sempre nello stesso luogo. Eppure, Heilmann sottolinea come “[u]ltimately, Gertrude learns that there is no getting away from patriarchy. Her frantic activity is as much a means of blocking out the memory of her subjection as it is a screen concealing the proto-feminist's – the hysteric's – rage.”⁸⁴ A quest'immagine di una donna che, in preda a una sorta di ballo sfrenato tenta di dimenticare, anche se solo momentaneamente, il fardello che la cultura patriarcale impone sulla vita di ogni moglie, Heilmann avvicina la lettura del ballo tradizionale pugliese della “tarantella” proposta negli anni Settanta da Catherine Clément:

Un phénomène complexe, historiquement et géographiquement, permet de faire la somme du spectaculaire, du pathologique, de la fête et de la réminiscence, dans une région du Mezzogiorno, en Italie du Sud, là où autrefois la colonisation grecque avait installé la Grande Grèce, existent des femmes qu'on dit "tarentulées." Elles sont malades de piqûres d'araignées, les tarentules, qui suscitent en elles dépression, convulsions, malaises, migraines. Mais les tarentules n'existant pas dans cette région, il faut bien conclure à des phénomènes psychiques, d'ailleurs repérés comme tels depuis le XVIIe siècle, la curieux père Kirker ayant déjà mis son nez dans cette histoire. Pour guérir, une solution: la thérapeutique ancestrale qui consiste à "faire l'araignée," ou "danser l'araignée." Rituel de fête triste, cérémonial onéreux pour la femme qui s'y livre: il faut un orchestre, qu'on paye, un public, qui accompagne la patiente, du teps, parfois plusieurs jours, et la grace de saint Paul, patron des tarentulées pour avoir, comme elles, été foudroyé sur le chemin de Damas.⁸⁵

Ernesto de Martino aveva colto la somiglianza tra la posizione assunta dalle vittime del morso della tarantola all'inizio del rituale di liberazione e l'arco di cerchio descritto da Charcot a proposito delle fasi del disturbo che colpiva le pazienti isteriche della Salpêtrière:

Vers 10 heures, aux premiers accords des musiciens, la taratulée resta immobile, mais dès qu'on a attaqué la

⁸³ *Ibidem*, pp. 11-12.

⁸⁴ Heilmann, *New Women Strategies*, p. 42.

⁸⁵ Catherine Clément e Hélène Cixous, *La Jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, pp. 39-40.

tarentelle, elle poussa un cri aigu et son corps se tendit en arc, marquant ainsi l'ouverture de la journée rituelle. C'était l'arc hystérique classique, tel qu'il est décrit dans les manuels: le corps arqué reposant sur les talons et sur la nuque hypertendue, les bras en demi-flexion.⁸⁶

Clément avvicina le manifestazioni dell'isteria a questo rituale quasi orgiastico, reminiscenze dei baccanali dell'antica Grecia, e prosegue affermando che, dopo l'intensità del piacere sperimentato dalla donna durante la crisi, la vittima del morso della tarantola interrompe le danze e languisce in silenzio, come in uno stato di appagamento dei sensi:

Le plaisir, c'est pendant la crise qu'il a lieu, comme substitut de l'orgasme, mimé sous toutes les formes de déplacement, placé dans les torsions des mains, dans les acrobaties, dans les membres noués, dans les arcs tendus; et la résolution de la crise, c'est la fatigue, l'alanguissement, l'immobilité silencieuse. Après la danse de l'araignée, quand la grâce s'est enfin manifestée, la tarentulée repose (...).⁸⁷

Al piacere e al movimento acrobatico e sfrenato della crisi segue il ritorno alla vita quotidiana, durante la quale l'ordine preconstituito torna a sostituire il rituale di celebrazione e gli eccessi del piacere e della folle danza sono reintegrati nella legge della società:

Rentrer dans la vie sociale, quitter le monde "naturel," la merveilleuse liberté animale et désirante, quitter la musique et la danse, et leur temps spécifique, c'est certe quitter la proximité mortelle du suicide toujours présent, toujours possible, c'est quitter bien sûr le risque, le danger du corps enfin déchaîné, c'est se fixer à nouveau, sous un toit, dans une maison, dans l'entourage de relations parentales, conjugales, c'est retourner au monde des hommes: la fête est bien finie.⁸⁸

La "tarantella del desiderio" risuona dunque di una duplice valenza, la stessa che è possibile distinguere chiaramente anche nel romanzo di Grand: da una parte, come nei rituali innescati dalla musica dell'orchestra ricordati da de Martino, "Gertrude's anxiety had given way now to a state of excitement that was almost pleasurable."⁸⁹ "Rock, rock rock, rock, with a sort of running accompanied and gurgle and splash of water in response to the swaying, and the sound of voices (...) muffled;"⁹⁰ dall'altra, terminata la sua intrepida digressione al di là della sfera coniugale, Gertrude si imbarca nuovamente sulla via del ritorno come la "tarantulée" che, dopo le sue danze al di là dello spazio e del tempo, si rifugia nuovamente tra le mura domestiche, al di sotto della tutela familiare, quasi dimentica dei rituali sfrenati dei quali fino a poco prima era stata protagonista.

⁸⁶ Ernesto de Martino, *La Terre du Remords*, Paris, Gallimard, 1966, cit. in Clément e Cixous, *La Jeune Née*, p. 40.

⁸⁷ Clément e Cixous, *La Jeune née*, Paris, p. 43.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 44.

⁸⁹ Sarah Grand, *Singularly Deluded*, p. 86.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 144.

Questo moto inconsulto fra l'esterno e l'interno, fra la tacita accettazione delle convenzioni sociali e l'improvvisa, straniante messa in discussione delle strutture precostituite, in un magico carnevale dei ruoli e della sessualità, è un movimento che ricorre nella produzione grandiana e che spesso riduce, senza comunque risolvere, le tensioni interne alle vicende delle sue eroine. Non fu un caso che il verboso, prolisso e apertamente didascalico *The Heavenly Twins* riuscì a far breccia nel cuore del pubblico inglese e americano principalmente grazie a una determinata sezione che si ritrova all'interno di esso. Definite dalla scrittrice stessa la sua "allopathic pill" rispetto ai seri insegnamenti del suo romanzo,⁹¹ la narrazione delle vicende dei due irrequieti gemelli Angelica e Diavolo e le scappatelle notturne della giovane Angelica in compagnia del tenore della cattedrale di Morningquest inserite nella cornice dell'interludio "The Tenor and the Boy" costituiscono a detta della critica un "subversive core"⁹² in cui una trama parallela, custodita al centro del romanzo di un'assidua sostenitrice della Social Purity Campaign, assume i tratti della stessa scrittura decadente dalla quale il femminismo aveva gridato la propria distanza. Tale divergenza stilistica dell'interludio grandiano rispetto al resto del romanzo deriva in parte dal fatto che "The Tenor and the Boy" fu composto alcuni anni prima rispetto alla stesura di *The Heavenly Twins*, più precisamente tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, quando la scrittrice si trovava a Norwich insieme al marito e al figlio. Nelle sue opere giovanili Grand, come è stato possibile osservare a proposito di *Singularly Deluded*, si assiste al dispiegamento di una scrittura più aperta all'esplorazione delle dinamiche del desiderio e della differenza sessuale: testi come *Singularly Deluded* e "The Tenor and the Boy" costituiscono dunque un'interessante digressione, volta, anche se solo per un istante, ad esplodere le strettoie ideologiche insite nella società vittoriana.

Abbiamo già osservato come in Grand "the most subversive ideas are expressed by [the twins],"⁹³ i quali, in varie occasioni, si divertono a smascherare il potenziale di ipocrisia inerente alla cultura borghese e aristocratica, decostruendo i miti biblici e le diatribe religiose e svelando l'amaro fondo di maschilismo che pervade la società inglese dei loro tempi. Inoltre, dall'infanzia all'adolescenza essi si diletano nel "coveted pleasure"⁹⁴ consentito dalla messa in discussione degli attributi ufficialmente assegnati al genere, inscenando una serie di travestimenti volti alla dimostrazione che le influenze che la cultura patriarcale esercita sull'individuo schiacciano e opprimono il fluido gioco delle prerogative del genere, le quali, invece, possono contraddistinguere tanto il maschile quanto il femminile. Questo delirio carnevalesco, dolorosamente interrotto dalla partenza di Diavolo per il college, viene portato a compimento e raggiunge il suo apice durante gli

⁹¹ Foreword to *The Heavenly Twins*, in Ann Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah*, vol.1, p. 404.

⁹² Taylor, *Women, Writing, and Fetishism*, p. 25.

⁹³ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 59.

⁹⁴ Sarah Grand, *The Heavenly Twins*, p. 61.

incontri notturni tra un'Angelica travestita da ragazzo e il giovane e misterioso tenore della cattedrale, tra i quali inizia a prendere forma un idillio omoerotico alimentato da fraintendimenti, confessioni, intuizioni e rinnegamenti di quella zona d'ombra che avvolge e arricchisce la sessualità di chi osi andare al di là delle rigide demarcazioni imposte dalla cultura.

È in questi lucidi momenti di digressione che la poetica di Grand anticipa i temi affrontati nel 1990 da Judith Butler, la quale, come abbiamo osservato nei paragrafi precedenti, con *Gender Trouble* teorizza la decostruzione delle categorie di sesso e di genere in quanto meri costrutti culturali. Heilmann nota però come, nonostante tali intuizioni, “Grand hardly goes as far as Butler, who argues that sex is as problematic a concept as gender, but if her fiction consistently pokes fun at the idea of inborn gender traits reflecting anatomical differences, it also – albeit tentatively – destabilises the notion of fixed sexual identities.”⁹⁵ Ma l'aspetto a mia vista più significativo di questo approccio nei confronti del sesso e del genere consiste nel fatto che, nella maggior parte dei lavori grandiani, tali esplorazioni all'interno della dimensione inconscia del carattere e della sessualità umana sono sempre relegati al rango di frammenti, visioni, sottotrame e digressioni, le quali si distaccano violentemente dalla narrativa centrale, senza dubbio in vista della destabilizzazione di quest'ultima, ma anche per essere infine riassorbiti all'interno di essa. È come se, a prima vista, Grand tendesse a riprodurre un'imponente struttura sociale, nella quale un rigido femminismo di stampo didascalico si oppone apertamente alla cultura patriarcale, mettendo in atto una guerra radicale tra i sessi volta a risolversi unicamente attraverso l'interferenza di un sesso sull'altro. Allo stesso tempo, a un livello più profondo, sembra anche che, su questo grande campo di battaglia, la scrittura grandiana scavi delle trincee, si inoltri in una serie di regioni sottostanti il conflitto, per muoversi più libera al di là dello scontro tra i generi: in questi territori remoti, in questa dimensione al di là delle congiunture spazio-temporali, è possibile posizionare il grottesco carnevale dei generi messo in atto dai gemelli bambini e adolescenti e i misteriosi incontri notturni di “The Tenor and the Boy.” Ma, come nelle tarantelle del Mezzogiorno descritte da Catherine Clément, la festa celebrata dalle eroine di Grand è di breve durata: quando i travestimenti dei gemelli iniziano a suscitare imbarazzo tra i familiari, i due sono separati dalla partenza di Diavolo per Sandhurst; e, nel momento di massima estasi lirica, la barca sui cui Angelica travestita da ragazzo e il tenore della cattedrale galleggiavano nella notte si capovolge per rivelare il vero sesso della giovane donna, provocando nel suo incredulo amico una gravissima polmonite che nel giro di pochi giorni lo consegnerà alla morte. Come nel caso delle “tarantulées,” anche il morso della dissidenza dalle leggi che governano le relazioni di genere è destinato a durare ben poco: le tendenze all'esplosione di queste dinamiche sono presto reintegrate nell'ordine sociale così come

⁹⁵ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 89.

nella trama del romanzo, che, dopo essersi inoltrato in estatiche visioni, dopo aver vagheggiato allettanti divagazioni, ritorna propri suoi passi come una baccante sulla via di ritorno dai riti dionisiaci.

Ripercorrendo le teorie espresse da Julia Kristeva in *La Révolution du langage poétique* è come se questa folle danza intrapresa da Sarah Grand facesse di lei una menade che, grazie al *medium* della scrittura, osa immergersi nella dimensione remota e insidiosa di un passato ancestrale, in cui le differenze della nuova tradizione sfumano di fronte alla proliferazione di una fluidità indistinta, appartenente alle pulsioni indifferenziate del semiotico. Come gli scrittori delle avanguardie presi in esame nel testo di Kristeva, pare che Grand, grazie alla sua scrittura duplice ed atta a svelare la frammentazione inerente alla propria personalità, trovi la maniera di infrangere, solo momentaneamente, la barriera del simbolico e di lasciar irrompere la dimensione soggiacente e inesplorata degli istinti e delle pulsioni sessuali. Ma proprio come la semiologa bulgara ammonisce nel suo lavoro teorico, anche per Grand l'accesso al territorio del semiotico si rivela un momento rischioso e potenzialmente fatale: “[a]ny attempt to totally substitute the symbolic with the semiotic would, in her estimation, destroy the Symbolic order and, with it, civilization. (...) Permanent existence in this stage is nothing more or less than psychosis (...)”⁹⁶ Rimanere impigliati nella viscosità del semiotico equivale alla regressione mentale della psicosi e la permanenza in questi stati di coscienza non è consigliabile se non attraverso un'esperienza frammentaria e incostante, fruibile attraverso la rapida discesa nelle falle, nelle rotture e nelle assenze insite nel linguaggio poetico, oppure attraverso l'esperienza del parto, momenti che nella propria vita Sarah Grand preferì mantenere sotto stretto controllo, probabilmente proprio a causa dell'acuto potenziale di dispersione che ella in questi percepiva.

All'esperienza del parto la scrittrice associava infatti il rischio del contagio, l'ossessione per le malattie veneree, in particolar modo per la sifilide, un tema che, circa settant'anni dopo, non è certo sfuggito all'analisi di Clément, la quale associa il pericolo del contagio al momento in cui il soggetto femminile, in questo caso la “sorcière” sfida le linee di demarcazione imposte alla donna da parte della cultura patriarcale:

Quand la limite est franchie, se produit la contagion. Phénomène repéré, attesté: les sorcières se repandent sur la surface du globe, “comme chenilles en nos jardins,” dit un inquisiteur; les jeunes filles grecques se perdent, les tarantulées se mettent à danser. La folie des sorcières est contagieuse, elle se trismet rapidement. C'est une épidémie. Michelet constate que les épidémies du Moyen Age sont des épidémies de peau; succession d'épidémies dont il donne une interprétation d'ensemble: “Trois coups terribles en trois siècles. Au premier, la métamorphose choquante de l'extérieur, les maladies de la peau, la lèpre. Au second, le

⁹⁶ Tong, *Feminist Thought*, pp. 150-1.

mal intérieur, bizarre stimulation nerveuse, les danses épileptiques. Tout se calme, mais le sang s'altère, l'ulcère prépare la syphilis, le fléau du seizième siècle."⁹⁷

Proprio come nel Cinquecento, anche la *fin de siècle* fu affetta dalla tragica piaga della sifilide: dalla letteratura reazionaria maschile associata alla prostituzione femminile e alle nuove forme di libertà sessuale introdotte dalla New Woman, da queste ultime quanto dalle più conservatrici considerata la vergogna della sessualità maschile, e da entrambi la punizione abbattuta dalla natura su un'umanità malata, degenerata, la sifilide, abbiamo osservato nei capitoli precedenti, fu immediatamente associata alle trasgressioni dell'ordine prestabilito e alle deviazioni sessuali esplorate da una parte dall'esteta decadente e dall'altra dalla New Woman, durante un clima che Elaine Showalter ha sapientemente distinto con l'espressione "sexual anarchy."⁹⁸ Malattia volta ad assalire il soggetto che tenta di abbattere i confini tra le solide demarcazioni binarie con cui il pensiero cartesiano aveva codificato le forme culturali dell'occidente, la sifilide viene vista come il marchio punitivo di chi ha osato sfidare la solida linearità della vita borghese. Laddove i confini si fanno fluidi, nel luogo in cui le divergenze perdono la loro nettezza, qualora il soggetto iniziasse a perdere i propri confini corporei, nel momento in cui il suo solido involucro inizia a mostrare una sorta di permeabilità, ecco insorgere una serie di disturbi dell'epidermide, ecco le piaghe, le cicatrici che non guariscono, ecco le pustole che mostrificano la sublime bellezza del volto immacolato di Dorian Gray allo specchio. Per chi osi sfuggire alle logiche binarie, lo specchio moralista del patriarcato proietta l'immagine di un mostro, di un sifilitico, di un lebbroso, la cui epidermide è stata contaminata, perforata, devastata, dal pericolo di un'alterità alienante.

Durante la *fin de siècle* il soggetto tradizionale entra in piena crisi, ma la tensione verso il rinnovamento rivoluzionario è sovente controbilanciata da una parallela spinta reazionaria, che tende a recuperare le logiche fallogocentriche messe in discussione. Un soggetto scisso e frammentario quale una Sarah Grand, in cui il suo Dr Jekyll convive con Mr Hyde, costituisce l'esempio più lampante di questa dialettica tra conservazione e rinnovamento che in Inghilterra ha animato le ultime decadi dell'Ottocento.

III.II La proliferazione delle voci dell'artista e lo sgorgare dell'“écriture féminine”

Per quanto contraddittoria, duplice e frammentaria, la forza creativa di Sarah Grand non rimane totalmente schiacciata in dinamiche che spaziano dal vecchio al nuovo e dall'interno all'esterno senza alcuna soluzione di continuità. Pare fosse la stessa scrittrice ad associare questi

⁹⁷ Clément e Cixous, *La Jeune née*, p. 68.

⁹⁸ Cfr. Showalter, *Sexual Anarchy*.

movimenti inconsulti tra accondiscendenza e ribellione alla vanità degli spasmi dell'isteria: “Grand suggested that, while hysteria dramatises the clash between patriarchal law and female experience, thus marking the transition from internalised conflict and externalised anger, its liberating potential was lost unless this externalisation did in fact take place.”⁹⁹ Proprio come Grand che, dopo un'adolescenza da ribelle, in seguito a un matrimonio fallito, ed a una serie di esaurimenti nervosi, si dedicò prima alla scrittura e successivamente alla causa del femminismo, assumendo una propria voce come pubblica oratrice nella causa delle donne, così alcune delle sue eroine, dopo aver attraversato cupe depressioni e momenti di sterili ribellioni, raggiungono una forma di relativo equilibrio nel momento in cui esse dispiegano la propria voce in qualità di attiviste e oratrici in nome della lotta contro l'oppressione della donna.

The Beth Book costituisce il “manifesto for a new aesthetics which couples social responsibility (expressed through political activism) with sensual gratification” poiché consente la costruzione di un dialogo tra il desiderio erotico della protagonista Beth McLure e il suo istinto creativo dispiegato nell'azione consapevole. L'eroina di questo romanzo è un essere molteplice, fluido e proteiforme, la cui femminilità morbida e avvolgente è evocativa del ritmo energetico delle onde e delle acque marine, la cui ciclicità e profusione diffonde, invece di concentrare, l'essenza di una femminilità fugace eppure persistente, inafferrabile eppure incontestabile. Come nel caso del romanzo giovanile *Babs the Impossible*, la cui adolescente protagonista si mostrava avida di assaggiare il lato più sensuale della vita, anche Beth è una figura dalla sessualità singolarmente marcata, la cui economia libidinale è spesso descritta in associazione con l'incessante ritmo delle onde:

She longed to be alone with the sea. The tide was going out, and she had a fancy for following it from rock to rock as it went. Some of the bigger rocks were flat-topped islands (...) and on these she would lie her length, peering down into the clear depths(...) where (...) seaweeds of wondrous colours waved in fantastic forms. The water lapped up and up and up the rocks, rising with a sobbing sound, and bringing fresh air with it that (...) caused her draw in her breath involuntarily, and inhale long deep draughts with delight. As the water went out, bright runnels were left (...) and miniature bays became sheltered coves, paved with polished pebbles or purple mussels, and every little sandy space was ribbed with solid waves (...) It was an exquisite scene (...). Her bosom heaved with the heaving water rhythmically, and she lost herself in contemplation of sea and sky scape. Before she had been many minutes prone upon the farthest rock, the vision and the dream were upon her. That other self of hers unfurled its wings, and she floated off, reveling in ecstasy of gentle motion.¹⁰⁰

Questo parallelismo tra la sessualità femminile e il moto ritmico delle onde è stato immortalato

⁹⁹ Heilmann, *New Women Strategies*, pp. 66-7.

¹⁰⁰ Sarah Grand, *The Beth Book*, Bristol, Thoemmes, 1897, p. 257.

negli anni Settanta da Hélène Cixous nella celebre sezione “Sorties” di *La jeune née*:

Impétueuse, déchaînée, elle est de la race des vagues. Elle se lève, elle approche, elle se dresse, elle attendit, recouvre, lave un rivage, coule épouser les moindres plis de la falaise, déjà elle est une autre, se relevant, lançant haut l'immensité frangée de son corps, se succède, et recouvre, découvre, polit, fait luire le corps de pierre avec de doux reflux qui ne désertent pas, qui reviennent à la non-origine sans bord, comme si elle se rappelait pour revenir comme jamais encore...¹⁰¹

Cixous descrive l'economia libidinale della donna, la sua “*jouissance*” nei termini acquatici e proteiformi delle onde marine, nel cui moto di profusione e diffusione nessuna identità può essere considerata fissa e univoca:

Elle n'a jamais tenu 'en place'; explosion, diffusion, effervescence, abondance, elle jouit en s'illimitant, hors de moi, hors du même, loin d'un 'centre', d'un capital de son 'continent noir', bien loin de ce 'foyer' auquel l'homme la ramène afin qu'elle entretienne son feu à lui toujours menacé d'extinction.¹⁰²

Beth è un'artista, e il suo potenziale creativo assume forma distinta attraverso l'uso della voce e lo strumento della scrittura: durante l'opera la protagonista assume coscienza del proprio ruolo di scrittrice e dà forma al suo romanzo durante un periodo di convalescenza trascorso presso una “room of one's own” messale a disposizione da Angelica e Mr Kilroy: in questo luogo calmo e privato, la voce silenziata dell'eroina tradita dal marito prende forma autonoma e assume la forza che le circostanze avevano strozzato. Cixous teorizza in maniera sorprendentemente simile il momento femminile della “venue à l'écriture:”

La féminité dans l'écriture je la sens passer d'abord par: un privilège de la *voix: écriture* et *voix* se tressent, se trament et s'enchangeant, continuité de l'écriture/rythme de la voix, se *coupent* le souffle, font haleter le texte ou le composent de suspens, de silences, l'aphonisent ou le déchirent de cris.¹⁰³

“The programmatic alliance,” commenta Heilmann, “forged in the final chapter of the novel, between women's writing and women's oratory, female cultural and political self-articulation, ruptures the binaries of the logocentric order which condemns woman to silence.” “Like Cixous,” prosegue la critica, “Grand predicates 'femininity in writing' on 'a privileging of *voix*' (...).” La voce liberata da Beth attraverso la pratica della scrittura costituisce l'accesso ad una condizione altra rispetto alle logiche del maschile e recupera la dimensione dell'infanzia della protagonista per librarsi anche al

¹⁰¹ Clément e Cixous, *La Jeune née*, p. 167.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 170.

di là di essa, andando a rispolverare un passato ancestrale, evocativo di un tempo lontano e anteriore alla legge:

Beth had the sensation of having been nearer to something in her infancy than ever she was again – nearer to knowing what it is the trees whisper – what the murmur means (...). It may have been hereditary memory, a knowledge of things transmitted to her by her ancestors (...) the recollection of a condition anterior to this, a condition of which no tongue can tell, which is not to be put into words.¹⁰⁴

Lyn Pykett ha osservato come “Kristeva's version of the semiotic (...) does provide a useful lens through which to view Grand's representation of Beth.”¹⁰⁵ Ancora più affine alla poetica grandiana sembra però a questo proposito la scrittura di Cixous, quando ella dichiara che “[I]a Voix, chant d'avant la loi, avant que le souffle soit coupé par le symbolique, réapproprié dans le langage sous l'autorité séparante. La plus profonde, la plus ancienne et adorable visitation.”¹⁰⁶ L'accesso a una voce a lungo silenziata, soppressa, dimenticata, consente dunque al soggetto femminile l'apertura di un varco, che sembra andare oltre le piccole e spaventose brecce descritte da Kristeva a proposito dell'esperienza poetica delle avanguardie: con Grand, come successivamente in Cixous, la scrittura consente l'abbattimento delle barriere che nel passato hanno osato soggiogare la donna e autorizza l'emersione di tutto ciò che della cultura femminile era stato represso:

'Le Refoulé' de leur culture et de leur société, quand il revient c'est un retour explosif, absolument ruinant, renversant, d'une force encore jamais libérée, à la mesure de la plus formidable des répressions: car au terme de l'époque du Phallus, les femmes auront été ou anéanties ou portées à la plus haute et violente incandescence. Au long assourdi de leur histoire, elles ont vécu en rêves, en corps mais tus, en silences, en révoltes aphones.¹⁰⁷

La proliferazione della “jouissance féminine” come esperienza composita e stato diffusione durante l'esperienza della scrittura è controbilanciata da una moltiplicazione di voci che in *The Beth Book* vanno momentaneamente a sostituire l'impianto bipolare di *The Heavenly Twins* e della maggior parte dei romanzi grandiani. Accompagnata dalla cultura dello spiritualismo, del misticismo e della teosofia di Madame Blavatsky, la personalità di Beth prende forma sui territori fluidi delle scienze spirituali che avevano caratterizzato anche l'adolescenza della protagonista di *Babs the Impossible*. All'interno di queste culture la seconda vista e soprattutto la voce femminile emergono in tutto il loro potenziale creativo e comunicativo: la voce della donna è il *medium* che consente il passaggio

¹⁰⁴ Grand, *The Beth Book*, pp. 27-8.

¹⁰⁵ Pykett, *The 'Improper' Feminine*, p. 179.

¹⁰⁶ Clément e Cixous, *La Jeune née*, p. 172.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 176.

ad altri mondi, ad altre dimensioni, e che permette la profusione della pluralità all'interno del singolo individuo. La molteplice e sfaccettata Beth “was generally somebody else in these days” afferma Grand, “seldom herself, (...) she was (...) speaking consistently in the character which she happened to be impersonating.”¹⁰⁸ Ancora una volta qui *The Beth Book* anticipa Cixous: Beth, la futura scrittrice e attivista della nuova donna incarna, più di ogni altro personaggio grandiano, quell'immagine di apertura femminile successivamente descritta da Cixous come:

le passage, entrée, sortie, séjour, de l'autre que je juis et ne suis pas, que je ne sais pas être, mais que je sens passer, qui me fait vivre, – qui me déchire, m'inquiète, m'altère, qui? – une, un, des?, plusieurs, de l'inconnu qui me donne justement l'envie de connaître à partir de que s'élanse toute vie.¹⁰⁹

Con *The Beth Book* dunque la scrittrice si distanzia da quelle eroine duplici, ambigue, isteriche che avevano dominato la scena in *The Heavenly Twins*, per concentrarsi su una figura femminile più coerente, complessa, molteplice, ricca nella sua intima proliferazione della differenza invece che univoca. Il terzo romanzo della trilogia grandiana costituisce infatti un significativo punto di arrivo, in cui la protagonista dipana la sua molteplice personalità e la pluralità delle voci che la compongono al di là delle strettoie imposte dalla società patriarcale. La ricchezza interiore del personaggio di Beth trova una serie di anticipazioni nella produzione grandiana antecedente al romanzo del 1897, principalmente nella Babs di *Babs the Impossible* e in *The Heavenly Twins* con Angelica, anch'esse giovani donne dotate di talento, intelligenza e di quella capacità di ascoltare la complessità di voci presenti all'interno della loro persona; ciononostante, in entrambi i romanzi, il potenziale rivoluzionario delle eroine è stemperato nella loro accondiscendenza di fronte alla vita matrimoniale, che riduce la loro ribellione a isteria e ammortizza la loro ricchezza interiore nella routine della quotidianità coniugale. Solo al di là del matrimonio, quando la forza creatrice dell'artista si combina insieme all'azione pratica nella battaglia per il conseguimento dei diritti delle donne, solo allora la donna potrà far sua la molteplicità di voci che la compongono, senza precipitare nella follia e nella nociva “rêverie” di chi non osa accompagnare il pensiero all'azione. Non è un caso che in *The Beth Book* Grand riesca ad allontanarsi, anche se solo momentaneamente, dalla strettoia ideologica che nel corso della sua vita e nel resto dei suoi romanzi aveva ricondotto la molteplicità del femminile allo sterile conflitto tra conservazione dello *status quo* e ribellione. Non dovrebbe infatti sorprendere come in questo romanzo, più che altrove, Grand si avvicini a quel genere letterario detto “écriture féminine” e descritto da Cixous in “Sorties” proprio a partire dall'impossibilità della sua stessa definizione:

¹⁰⁸ Grand, *The Beth Book*, p. 131.

¹⁰⁹ Clément e Cixous, *La Jeune née*, p. 158.

Impossible à présent de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. Mais elle excédera toujours le discours qui régit le système phallogocentrique; elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique.¹¹⁰

La reazione della critica conservatrice di fronte a *The Beth Book* fu infatti esattamente il tipo di risposta provocata da un testo prodotto al di là delle logiche della cultura fallogocentrica: sulla *Saturday Review* il testo di Grand fu congedato come l'opera di un fanatico iconoclasta,¹¹¹ mentre *Athenaeum* definì i personaggi del romanzo una serie di “ridiculous puppets which would be disgusting were not they not so absurdly unreal.”¹¹² “Judging from the nearly hysterical response the Beth Book received from some quarters,” conclude sapientemente Heilmann, “Grand's message had struck home.”¹¹³

IV Dal rifiuto della maternità biologica alla scoperta della madre universale: la parabola di Mona Caird dal femminismo radicale all' “ecofeminism”

Laddove Rachilde e Sarah Grand si erano soffermate sulla rappresentazione degli effetti devastanti che la scoperta della femminilità esercitava sul maschile, descrivendo le vicende di uomini rapidamente ridotti all'afasia e alla sordità, Mona Caird porta avanti la propria raffigurazione della nuova donna attraverso l'analisi di altri tipi di reazioni esperite da parte del soggetto maschile di fronte alla presa di coscienza di una femminilità dirompente e feconda. Se il guardiano del faro di Armen di *La Tour d'amour*, recluso nella torre del maschile per opporsi ai flutti del mare in tempesta della femminilità, aveva visto regredire il proprio linguaggio autoreferenziale fino al mutismo, similmente, in *Singularly Deluded*, il marito della protagonista viene preso in custodia e rapito da un pastore sordomuto che sembra proiettare sulla sua vittima il triste fato che attende ogni donna in età da marito. Evocativo delle vicende descritte nel *Dracula* di Bram Stoker, che vide le stampe nel 1897, ben cinque anni dopo l'uscita del romanzo di Grand, la vicenda di Leslie anticipa il rapporto che distinguerà la cattività di Jonathan Harker, rimasto prigioniero nel castello del conte protagonista. Quasi decadente nella tetra riproposizione del giogo esercitato sul soggetto oppresso da parte dell'oppressore, l'atteggiamento di Rachilde e Grand appare un esperimento a tinte fosche

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 169-70.

¹¹¹ Frank Danby (Julie Frankau), “Review of The Beth Book,” *Saturday Review*, 20 November 1897, p. 558, in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, vol. 1, p. 473.

¹¹² “New Novels: The Beth Book,” *Athenaeum*, 27 November 1897, p. 744, in Heilmann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, vol. 1, p. 474.

¹¹³ Heilmann, *New Women Strategies*, p. 113.

rispetto alla rappresentazione proposta invece da Mona Caird, la quale, in “The Yellow Drawing-Room,” si sofferma invece sulla descrizione della superimposizione di un linguaggio sull'altro tra i soggetti di una coppia eterosessuale. In questo racconto, la vicenda dell'eroina Vanora Haydon è portata alla luce dello sguardo del suo pretendente, il quale faticosamente tenta di ricostruire gli eventi che lo hanno inizialmente avvicinato e in seguito allontanato dalla protagonista, fino a interrompere la frequentazione tra i due. Il giovane descrive l'abbagliante luce emanata dal Vanora e la perturbante creatività che accompagna la sua presenza e gli spazi che ella abita: dando prova di un'insolenza priva di misura nei confronti della società patriarcale, l'eroina ha osato decorare la “drawing-room” della casa paterna con i toni di un giallo abbagliante, provocando imbarazzo e sorpresa tra i visitatori e attirando involontariamente a sé il costernato protagonista. Costui, desideroso di schiacciare sotto il proprio giogo la potente creatività della giovane donna, tenta di richiamare all'ordine l'incontenibile profusione di energie emanate dall'eroina grazie a un ambiguo corteggiamento e a una proposta di matrimonio sui quali incombe, per Vanora, l'ombra di una grave minaccia: rinunciare, in cambio della passione amorosa, al proprio talento e alle proprie eccentricità.¹¹⁴ A tale oppressiva richiesta, ella risponde con un sereno, anche se amaro, rifiuto: “[t]o live with you would be like living in a tomb; I lack the sense of fresh air. And there is no sunshine within miles of you!”¹¹⁵ Come annunciato anche nel racconto “A Romance of the Moors,” che dà il titolo alla raccolta di *short stories* in cui non a caso “The Yellow Drawing-Room” è inserito, secondo Mona Caird è compito dell'artista prevenire il senso di claustrofobia che emana da quelle unioni matrimoniali in cui un coniuge vagheggia la soppressione degli istinti creativi dell'altro. Ma tale libera scelta intrapresa dal soggetto femminile si ripercuote sull'individuo maschile generando nella sua mente fallogocentrica un'ondata di dubbi e riflessioni:

¹¹⁴ Come nel caso della Corinne di Madame de Staël, in cui “[i]l giovane Lord sembra quasi voler arrestare l'inquietante proliferazione di immagini femminili, imponendo all'amata il punto fermo di un altro patronimico, il proprio,” concludendo con la dichiarazione “Il faut que j'épouse Corinne, il faut que je sois son protecteur, afin que personne désormais ne puisse la méconnaître,” il protagonista del racconto di Caird sogna di arrestare il flusso del femminile emanato dalla protagonista suggellando la sua prevaricazione della giovane donna tramite una proposta di matrimonio (Pennacchia, *Il mito di Corinne*, p. 22). Così come a proposito del giardino di Elizabeth von Arnim, anche i personaggi maschili sono confusi di fronte all'originalità e all'impeto creativo della protagonista di “The Yellow Drawing-Room:” “La rivendicazione di un ruolo attivo di architetto del verde e artista della natura – che va al di là della semplice cura dei fiori e delle piante consentita alle donne –,” afferma Pennacchia, “verrà recepita come sovversita dalle figure maschili che compaiono nel diario: suo marito e il giardiniere” (Pennacchia, “Generare il proprio sé,” p. 40). Quest'ultimo, un po' come il protagonista del racconto di Caird, spodestato del proprio ruolo creativo, “went mad soon after Whitsuntide and I had to send him to an asylum” (Elizabeth von Arnim, *Elizabeth and Her German Garden*, London, Virago, 1898, p. 52.) Non è d'altra parte questa l'unica affinità che lega la figura di Caird/Vanora alla scrittrice australiana ad ella contemporanea: al di là della dimensione fatta propria del giardino, “l'unica stanza in cui 'Elizabeth' si rappresenta è l'adorata biblioteca, luogo di gusto femminile,” spiega Pennacchia (Pennacchia, “Generare il proprio sé,” p. 39) un luogo che, anche a vista della scrittrice, “looks, I am afraid, rather too gay for an ideal library; and its colouring, white and yellow, is so cheerful as to be almost frivolous” (von Arnim, *Elizabeth and Her German Garden*, p. 86). Come nel caso di “The Yellow Wallpaper” di Charlotte Perkins Gilman, con Mona Caird ed Elizabeth von Arnim, il colore della decadenza si trasforma nell'emblema della New Woman.

¹¹⁵ Caird, “The Yellow Drawing-Room,” p. 109.

The episode remains in my mind as a haunting, incomprehensible dream. Ponder as I may, I cannot understand what impulses of our nature Vanora and I had power mutually to set at variance (...). I have never been the same man since I met Vanora. I am neither my former self, complete and comfortable, nor am I thoroughly a new being. I am a sort of abortive creature, striding between two centuries. The spirit of a coming age has brushed me with his wing, but I resent and resist that which brings havoc into the citadel of my dearest beliefs; and I angrily pluck off the tiny feather which he dropped from those great ploughing pinions of his, that shadow – the firmament of the Future.¹¹⁶

Nonostante l'evidente avversione manifestata dal narratore nei confronti dell'originale maniera di esprimere la propria femminilità manifestata dall'eroina, invece del mutismo e della sordità totale associata al guardiano del faro e al pastore di *La Tour d'amour* e *Singularly Deluded*, in “The Yellow Drawing-Room” Mona Caird rappresenta sì un maschile abortivo e represso, quasi dimentico della propria stessa memoria, eppure la scrittrice dipinge anche un uomo consapevole della rivoluzione che la nuova femminilità era oramai in grado di portare con sé. Meno celebre e decisamente più radicale di Rachilde e Sarah Grand, le quali con le loro scandalose opere, avevano in parte dissestato la legge dei padri, conseguendo anche un discreto successo all'interno della stessa cultura che esse sembravano contestare, scrittrice *underground* e poco disposta al compromesso, Mona Caird ha osato rimanere totalmente fedele ai propri valori al di là delle aspettative del suo pubblico e, proprio grazie alla sua posizione marginale, ella ha osato sfidare i confini che tendevano a mantenere schiacciata la battaglia femminista all'interno delle opposizioni binarie del maschile e del femminile, riproducendo inconsapevolmente quei meccanismi che solo apparentemente venivano posti in discussione. Più consapevole delle sue contemporanee della necessità di andare al di là delle concezioni binarie promulgate dalla cultura patriarcale, Mona Caird osa muoversi ben oltre la guerra dei sessi che aveva sovente contribuito alla diffusione del senso di degenerazione e conflitto che animarono la *fin de siècle*. Concedendo una forma di apertura al maschile e la possibilità di mantenere un rapporto comunicativo col femminile anche mentre uomini e donne sembravano muoversi in direzioni diverse, l'autrice di “The Yellow Drawing-Room” concede all'altro la possibilità di contribuire alla ricostruzione di un mondo nel quale il concetto di ineguaglianza e le disparità tra i sessi sono sostituiti da una visione più ampia dell'universo, dove il concetto di unione, di fratellanza universale e il rispetto per la molteplicità delle forme di vita umane e non umane intessono un filo sottile non solo con i contenuti filosofici e teosofici promulgate da Madame Blavatsky e dalla Società di Teosofia, ma anche con le più recenti teorie del pensiero femminista.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 110.

Molte delle intuizioni presenti nella poetica della meno nota delle scrittrici prese in esame in questa tesi anticipano le tappe della lunga ricerca che il femminismo ha successivamente intrapreso dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri: la percezione di una forma di umanesimo all'interno del movimento per l'emancipazione delle donne ha avvicinato la poetica cairdiana alle inclinazioni del femminismo liberale promulgate in primo luogo da Mary Wallstonecraft; l'esigenza di una rivoluzione di impronta biologica e sociale al contempo, lo studio delle antiche società matrilineari, la rivalutazione del ruolo della prostituta e il rifiuto della maternità biologica hanno evocato le tematiche che hanno poco dopo contraddistinto il femminismo di stampo radicale; la lotta contro una visione preconfezionata della donna, contro le passioni plastiche e i miti della femminilità ricordano gli sviluppi del femminismo esistenzialista promosso dal celebre *Le deuxième sexe* di Simone de Beauvoir; la denuncia degli aspetti distruttivi e morbosi che di generazione in generazione imbevono le relazioni tra madre e figlia fanno pensare alle declinazioni del femminismo psicoanalitico di Maria Del Sapio Garbero e del “care focused feminism” promulgato da Adrienne Rich, Nancy Chodorov e Carol Gilligan; infine la visione della natura come un sistema olistico in cui le divisioni tra i singoli comportano il decadimento dell'intero sistema anticipa i più recenti sviluppi del femminismo della terza ondata, in particolare il cosiddetto “ecofeminism.”

A differenza di Rachilde, la quale della sua isteria e della ribellione fece un vanto che le consentì di muoversi con sicurezza all'interno di una società maschilista e convenzionale, e al contrario di Sarah Grand, per la quale il desiderio di prestigio e la sfida nei confronti del vittorianesimo assunsero la forma di uno sdoppiamento della personalità in cui rivolta e omologazione prendono i toni dei racconti gotici di R. L. Stevenson, Mona Caird, considerevolmente meno popolare delle precedenti, poco avida di approvazione e più profondamente motivata dalla sua battaglia verso nuovi principi, muovendosi poco al di sopra del buio dell'anonimato, ha osato indagare dove altre femministe non avevano avuto il coraggio di inoltrarsi e per questo più delle sue contemporanee ha avuto modo di anticipare la complessità di molte delle questioni teoriche che hanno animato il dibattito femminista da fine Ottocento fino ai nostri giorni.

IV.I Uguaglianza, dissidenza e colpa: dal femminismo radicale a quello psicologico

Se il femminismo cairdiano sembra inizialmente memore di quel senso di profondo umanesimo che aveva contraddistinto le pagine di Mary Wollstonecraft, di John Stuart Mill e di Harriet Taylor e in generale di quel fortissimo desiderio di uguaglianza che ha segnato i testi del

cosiddetto femminismo liberale,¹¹⁷ è però all'ala più prettamente radicale di questo movimento che la figura di Mona Caird viene solitamente assegnata. Da una parte Angelique Richardson suggerisce come Caird fosse “closely informed by Mill's theories of liberty and the individual,”¹¹⁸ idee che hanno senza dubbio segnato tanto i romanzi quanto soprattutto i saggi della scrittrice, nei quali compaiono di frequente frasi alla stregua di “[t]he true socialism means (...) the apotheosis of individualism.”¹¹⁹ Ma questa “lesser voice of fin de siècle dissent,”¹²⁰ al di là di una serie di atteggiamenti inequivocabilmente liberali, “is classed as belonging to the radical, as opposed to the purity, school of New Woman literature.”¹²¹

In un articolo che segnò l'inizio di un'importante fase di riscoperta di una scrittrice troppo a lungo dimenticata, Heilmann sottolinea le interessanti anticipazioni elaborate da Caird rispetto al dibattito teorico femminista che ha contraddistinto le ultime decadi del secolo scorso: secondo la studiosa, “Caird's critique of motherhood does in fact articulate thoughts which are essential to radical, and related to the object relations approach within psychoanalytic, theory.”¹²²

La manifestazione del femminismo che ha assunto il nome di “radical feminism” è incentrata intorno a una serie di questioni di base: in primo luogo l'identificazione del patriarcato quale principale forma di oppressione della donna e di ogni altra esclusione e soppressione all'interno della società; secondariamente, la visione della riproduzione e della maternità come strumenti utilizzati dall'uomo per mantenere il controllo sul femminile; in terzo luogo la percezione della sessualità come primo luogo del conflitto tra la violenza maschile e la ribellione della donna; e infine la costruzione della psicologia del genere come ulteriore strumento di condizionamento dell'ordine sociale.¹²³

Heilmann sottolinea come “Caird provided an historical analysis of the emergence of the modern family and linked the subjection of women to other forms of oppression in society (organised cruelty to animals and 'lesser' humans in peacetime, organised brutality to all humans in war).”¹²⁴ Come scriverà Marilyn French nel 1985¹²⁵ anche Caird sosteneva che i primi agglomerati

¹¹⁷ Secondo Martha Nussbaum, lo scopo del femminismo liberale consiste nella realizzazione di una società in cui ogni essere umano sia provvisto di “a course from birth to death that is not precisely the same as that of any other person; that each person is one and not more than one, that each feels pain in his or her own body, that the food given to A does not arrive in the stomach of B.” Martha Nussbaum, *Sex and Social Justice*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 62.

¹¹⁸ Richardson, “People Talk a Lot of Nonsense about Heredity:’ Mona Caird and Anti-Eugenic Feminism,” p. 191.

¹¹⁹ Caird, *The Morality of Marriage*, p. 145.

¹²⁰ Heilmann, “Mona Caird (1854-1932): Wild Woman, New Woman, and Early Radical Feminist Critic of Marriage and Motherhood,” p. 67.

¹²¹ *Ibidem*, p. 75.

¹²² *Ibidem*, p. 69.

¹²³ Cfr. Maggie Humm, *The Dictionary of Feminist Theory*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1998, pp. 183-185; Tong, *Feminist Thought*, pp. 50-54.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Marilyn French, *Beyond Power: on Women, Men, and Morals*, New York, Summit Books, 1985, pp. 25-66.

familiari della storia fossero riuniti intorno a figure di donne,¹²⁶ mentre la diffusione della società patriarcale costituì la principale piaga nei confronti del sesso femminile. Come Shulamith Firestone,¹²⁷ Caird identifica proprio nella sessualità il principale campo di battaglia tra l'uomo e la donna e proclama l'urgenza di una rivoluzione in campo tanto biologico quanto sociale e l'avvento di una cultura in cui le famiglie non siano più organizzate intorno a forme di maternità di tipo biologico. Come nelle sperimentazioni di Hadria, la quale in *The Daughters of Danaus* tenta di costruire una famiglia slegata dai legami di sangue e determinata invece dalla libera scelta degli individui che la compongono, così Firestone, negli anni Settanta del secolo successivo, parlerà di una “intentional family”¹²⁸ in grado di rimpiazzare il legame biologico tra consanguinei e la portata di oppressione che per la donna tale forzatura comportava. Se nel 1894 Mona Caird aveva scandalizzato il pubblico inglese affermando che “since few of us know how to bring up so much as an earth-worm reasonably, I can't see that it matters so very much which particular woman looks after the children. Any average fool would do,”¹²⁹ Firestone, con simile sdegno, circa ottant'anni dopo, definì l'esperienza del parto “like shitting a pumpkin.”¹³⁰ Per entrambe la teorica e la scrittrice sembra che “natural reproduction is neither in women's best interest nor in those of the children so reproduced,”¹³¹ tanto che la virulenza con la quale esse si trovano a esprimere il proprio dissenso rispetto alle condizioni in cui versava la donna non sembra affatto sfumare a distanza di quasi un secolo. Negli stessi anni in cui scriveva Firestone, le idee promosse da Mona Caird vennero affrontate da un'altra teorica del femminismo radicale, Ann Oakley, la quale, in *Women's Work* (1974), si sofferma sulla decostruzione di tre miti in cui la cultura patriarcale aveva per secoli cristallizzato la figura della donna: il dogma per cui tutte le donne dovrebbero essere madri, il falso mito dell'istinto materno e la falsa richiesta per cui i bambini avrebbero necessariamente bisogno delle proprie madri per prepararsi alla vita. Nell'abbattimento di queste false credenze, Oakley si muove nella stessa direzione di Mona Caird, la quale in *The Morality of Marriage* aveva dichiarato l'indipendenza delle donne dall'idea preconcepita di maternità,¹³² aveva demolito la falsa credenza dell'istinto materno¹³³ e infine aveva promosso l'istituzione di un servizio pubblico di cura per l'infanzia, al fine di liberare le madri dell'obbligo di prendersi carico di un compito spesso troppo oneroso per la loro personale realizzazione.¹³⁴

¹²⁶ Caird, *The Morality of Marriage*, p. 25.

¹²⁷ Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex*, New York, Bantam Books, 1970, p. 59.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 171.

¹³⁰ Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex*, p. 198-9.

¹³¹ Tong, *Feminist Thought*, p. 75.

¹³² Caird, *The Morality of Marriage*, p. 138.

¹³³ *Ibidem*, p. 173.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 151.

Secondo Heilmann, oltre a molte delle problematiche inerenti al femminismo radicale, Caird anticipa anche una serie delle questioni successivamente discusse nell'ambito del cosiddetto “psychoanalytic and care-focused feminism.” Secondo queste tendenze della teoria femminista, la ragione esistente alla base dell'oppressione delle donne non è riscontrabile nel patriarcato, bensì nella psiche femminile e nella percezione che le donne posseggono di loro stesse in quanto tali. Secondo le femministe psicoanalitiche, le ineguaglianze tra l'uomo e la donna sono legate a una serie di esperienze e traumi infantili, le cui conseguenze sono solo successivamente riscontrabili nel dipanarsi delle relazioni tra i sessi. Similmente, le “care-focused feminists” si concentrano sulla serie di virtù e valori che la società è solita associare alla femminilità in generale e al ruolo della maternità in particolare.

Nell'architettura di *Trame Parentali/Trame letterarie*, Maria Del Sapio Garbero sembra ripercorrere l'*excursus* descritto da Caird in *The Morality of Marriage* a proposito della costruzione delle famiglie patriarcali, sottolineando come “[a]lle origini del mito e della letteratura le trame familiari prospettano scenari affettivi segnati dalla violenza:” come le famiglie che Caird denuncia gravate da una ferita, da un tradimento che nasce all'interno dei legami tra consanguinei, Del Sapio nota che “[l]a trama padre figlia è una trama incestuosa legata ad un mondo di potere endogamico.”¹³⁵ Così come per Caird “the greatest evils of modern society had their origin, thousand years ago, in the dominant abuse of patriarchal life: the custom of woman-purchase,”¹³⁶ pratica simile agli orrori sacrificali, che nonostante la sua profonda ingiustizia si tramanda di generazione in generazione sotto la forma del rito matrimoniale, Del Sapio afferma che “[i] miti fondativi della Storia che riprende a intrecciare i suoi fili sono storie di figlie scambiate: (...) la figlia diventa dono di cui il padre dispone, il dono supremo, tessitura di progetti maschili, e una volta madre, nodo dei racconti patrilineari che legano fra loro le generazioni.”¹³⁷ Se Caird aveva denunciato il tragico silenzio che incombe sulla storia della donna, osservando come “[a]t this time, history is strangely silent on the subject of women and their occupation and status,” e rivelando che “[t]heir lives are to us a closed chapter, full of mystery,”¹³⁸ Del Sapio, centoventi anni dopo *The Morality of Marriage* suggella le parole di Caird dichiarando che, per la donna, “[l]a sua storia si compie nel dono e nel nodo si occulta.”¹³⁹ Così come Caird aveva fatto leva sulle discipline sociali e antropologiche per evidenziare come il patriarcato abbia intessuto una fitta trama culturale sulle vicende umane, Del Sapio nota che “[n]ella visione antropologica di Lévi-Strauss questa fase – di condizionamento endogamico – è essenziale alla costruzione di parentele sociali e alla nascita della

¹³⁵ Del Sapio Garbero (ed.), *Trame parentali/Trame letterarie*, introduzione di Maria Del Sapio Garbero, p. 4.

¹³⁶ Caird, *The Morality of Marriage*, p. 1.

¹³⁷ Del Sapio Garbero (ed.), *Trame parentali/Trame letterarie*, introduzione di Maria Del Sapio Garbero, p. 4.

¹³⁸ Caird, *The Morality of Marriage*, p. 84.

¹³⁹ Del Sapio Garbero(ed.), *Trame parentali/Trame letterarie*, introduzione di Maria Del Sapio Garbero, p. 4.

cultura.”¹⁴⁰ E infine, come Caird aveva individuato nel campo della sessualità il principale luogo di controllo del femminile, Del Sapio osserva che alla costruzione della cultura patriarcale “si accompagna il controllo della sessualità delle donne che come insegna Freud viene definitivamente posta sotto le insegne della Legge paterna, e all'occorrenza fraterna.”¹⁴¹

Come sostiene Heilmann, parallelamente alle sue posizioni più radicali, la scrittura di Caird aveva dunque iniziato a esplorare anche l'aspetto psicologico della questione femminile: “[s]he suggested that it was through their experience of male-identified mothering that daughters were conditioned into self-destructive femininity; and through marriage and its endorsement of imposed sexuality that their rebellious instincts were curbed.”¹⁴² La critica si sofferma in particolar modo sulle affinità tra la poetica cairdiana e le successive opere teoriche di Adrienne Rich,¹⁴³ Carol Gilligan¹⁴⁴ e Nancy Chodorow.¹⁴⁵ Queste scrittrici, nel corso degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, hanno preso in esame la portata di controllo sociale incarnata dall'istituzione della maternità, dalla connivenza nei confronti di questo potere che intacca il rapporto tra madre e figlia, e hanno dato voce alle differenti risposte del maschile e del femminile di fronte alle esigenze e alle imposizioni della famiglia patriarcale.

In *On Woman Born* (1977), Adrienne Rich afferma che l'istituzione della maternità costituisce il principale strumento di imposizione del controllo da parte della società nei confronti della donna. In questa dinamica di potere unidirezionale, la madre non sono incarna il ruolo della vittima, ma ella da vittima si fa carnefice, presto trasferendo tale condizione alla propria figlia. Quest'ultima, animata dallo stesso senso di frustrazione emanato dalla genitrice, alimenta il suo stato di malessere con un profonda sensazione di risentimento nei confronti della propria madre. Inappagata dalla propria relazione col materno, la figlia si muove in cerca di figure sostitutive rispetto a colei che la ha generata e vive con estrema amarezza lo stato di perenne lutto che l'allontanamento dalla propria madre provoca nella sua mente: “the loss of the daughter to the mother, the mother to the daughter, is the essential female tragedy.”¹⁴⁶ Così in *The Daughters of Danaus* Hadria si imbarca alla ricerca di un serie di maternità sostitutive di quella naturale, rispetto alla quale ella si sente irrimediabilmente tradita. Come è stato osservato nel precedente capitolo, la prima esperienza che distingue questa avida ricerca è quella che lega la giovane Hadria alla figura della scrittrice Valeria Du Prel, la quale a sua volta si dimostrerà una traditrice nei confronti

¹⁴⁰ *Ibidem.*

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² Heilmann, “Mona Caird (1854-1932): Wild Woman, New Woman, and Early Radical Feminist Critic of Marriage and Motherhood,” p. 69.

¹⁴³ Adrienne Rich, *On Woman Born: Motherhood as Experience and Institution.*

¹⁴⁴ Carol Gilligan, *In a Different Voice.*

¹⁴⁵ Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering.*

¹⁴⁶ Adrienne Rich, *On Woman Born*, p. 237.

dell'amica, rivelandosi incapace di considerarla, se non alla stregua degli esili eroi di carta dei suoi romanzi:¹⁴⁷ incoerente, ipocrita e distaccata, Valeria si scopre un inaffidabile surrogato di maternità e il suo cupo pessimismo tende spesso a gettare un'aria pesante sulla figura della giovane protagonista. Delusa dall'amica, paradossalmente Hadria commette a sua volta un grave atto di tradimento nei confronti della figlia adottiva: ella si serve della piccola Martha per manifestare il proprio dissenso nei confronti di una società patriarcale che opprime il femminile senza lasciare alla donna alcuna via di fuga. "Even as an infant," commenta Heilmann, "Martha becomes a human pawn in the war of the sexes."¹⁴⁸ Se l'entrata della bambina nella vita della protagonista era stata inizialmente legata a un desiderio di vendetta, è vero però che, allo stesso tempo, Hadria tenta anche di sperimentare con la piccola una nuova forma di maternità che, grazie all'adozione della bambina per mera volontà della protagonista, celebra un legame tra madre e figlia in grado di sostituire alle forzature della maternità biologica la libera scelta dell'individuo e la costruzione di un rapporto tra madre e figlia basato su amore e rispetto reciproco.

Molti dei romanzi di Caird anticipano anche il ricco impianto teorico messo a punto da Nancy Chodorow in *The Reproduction of Mothering* (1978) e da Carol Gilligan in *In a Different Voice* (1982). Le due teoriche sottolineano le conseguenze negative di una cultura che tende a richiedere unicamente la presenza della madre nel corso della cura e dell'educazione dei figli. Tale disparità genera il dispiegamento di due tipi di morale tra le giovani figlie e i giovani figli, i quali tendono a sviluppare una cosiddetta "morality of rights," mentre le ragazze rimangono intrappolate nella "morality of responsibility."¹⁴⁹ Se i giovani uomini risultano dunque portati a compiere le loro scelte partendo dal presupposto della propria indipendenza e dei diritti di cui essi devono godere, per le loro sorelle spesso sopraggiunge uno schiacciante senso di responsabilità, che invece della certezza dei propri diritti, le pone di fronte all'ineluttabilità del senso del dovere e impedisce loro la costruzione di una personalità consapevole e indipendente. Il compito della donna consiste allora per Gilligan nel raggiungimento di un abile compromesso tra la cura dell'altro e la realizzazione di sé.

Tra i romanzi di Caird, quello di Hadria è la più tragica esposizione del caso in cui una donna è costretta dalle circostanze familiari e sociali a soccombere di fronte all'etica della responsabilità: dopo la fuga a Parigi, la protagonista di *The Daughters of Danaus* è richiamata in Inghilterra per prendersi cura della madre ammalata e al suo ritorno presso il tetto coniugale il lettore assiste al ripiegamento su se stessa di un'artista chiusa nell'impossibilità di dispiegare il

¹⁴⁷ Cfr. Heilmann, "Mona Caird (1854-1932): Wild Woman, New Woman, and Early Radical Feminist Critic of Marriage and Motherhood," p. 83.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Carol Gilligan, *In a Different Voice*, p. 136.

proprio talento e che osserva, quasi dall'esterno, la costante negligenza e l'appassimento del suo dono di musicista.

The Stones of Sacrifice mostra altri esempi di femminilità alle prese con il dilemma della donna di fronte alle responsabilità familiari: se tre delle quattro sorelle Galbraith sembrano soccombere di fronte alle rigide imposizioni della morale paterna e si consegnano a un'esistenza di drammatica morte in vita, la quarta, Leah, incarna il destino della ribelle e, dopo un periodo di prostituzione, ella contrae una forma di libera unione con uno zingaro, con il quale ella vive una storia relativamente felice nella comunità di nomadi a cui il giovane appartiene. Sempre nello stesso romanzo, da una parte la femminista Harriett Kirkpatrick si dimostra totalmente dimentica della madre ammalata e dedica la sua intera vita a sostegno di un'ambigua causa femminista connivente con le deliranti teorie dell'eugenetica, interpretando una morale dei diritti portata alle estreme conseguenze, evidente anche nel suo abbigliamento maschile e nella sua andatura sgraziata che rendono il suo personaggio una caricatura della New Woman; dall'altra la protagonista Claudia Temple riesce, al termine del romanzo, a combinare la morale della responsabilità insieme a quella del diritto e grazie al raggiungimento di un complesso equilibrio tra l'abnegazione di sé e l'impegno per la propria realizzazione. Alla morte della madre, quest'ultima fonda e finanzia una società alternativa, basata sul principio di fratellanza universale sul modello della "Fellowship of the New Life" di Edward Carpenter e si impegna in una libera unione con l'uomo che ama, dando inizio a una forma alternativa di convivenza, un "individualistic marriage,"¹⁵⁰ in cui i due coniugi condividono due appartamenti adiacenti, collegati da un salotto comune. Heilmann osserva come, rispetto ad altre scrittrici, Caird "allowed for the New Woman's success and personal happiness – provided she preserved on the narrow path between altruistic sympathy (responsibility for others) and self-realisation (personal rights)."¹⁵¹ È significativo notare come la più radicale, la meno nota e la più coerente tra le scrittrici qui prese in esame, Mona Caird, fu l'unica New Woman in grado di profetizzare per la donna di fine Ottocento la possibilità di raggiungere un equilibrio e una felicità a breve termine.¹⁵²

IV.II Miti sulle donne, donne nel mondo, mondo a rischio: dal femminismo esistenzialista all' "ecofeminism"

In *The Pathway of the Gods* (1898) Mona Caird passa in rassegna la sfilza di miti che la cultura patriarcale ha addossato alla donna attraverso un'aspra caricatura degli stereotipi associati

¹⁵⁰ Caird, *The Stones of Sacrifice*, p. 383.

¹⁵¹ Heilmann, *New Woman Strategies*, p. 199.

¹⁵² Cfr. *ibidem*.

alla figura della New Woman. La protagonista Anna Carrington è descritta attraverso la lente distorta dello sguardo del suo pretendente, il quale tenta di catturare la sua sfuggente femminilità attraverso una serie di immagini preconfezionate: da sfrontata anarchica e rivoluzionaria, a narcisista costantemente ripiegata su se stessa, a martire cristiana, la figura di Anna è infine concepita in opposizione al personaggio di Clutha, una donna dall'atteggiamento dimesso e dal fascino preraffaelita, la quale sembra incarnare l'ambiguo mito decadente dell'esteta spiritualista. Anche in *The Daughters of Danaus* la protagonista Hadria è descritta sulla linea di un lungo processo di trasformazione che vede il suo imprevedibile genio musicale rimanere progressivamente schiacciato sotto una serie di miti che incapsulano una femminilità creativa e dissidente nell'immagine di una donna inizialmente intesa come isterica baccante, più tardi come bellissimo oggetto d'arte, successivamente come *femme fatale*, poi come degradata adultera e infine come donna convenzionale che abbandona il suo dono di artista alla tirannia delle circostanze esterne.

Tale insistente rassegna delle immagini attraverso le quali la cultura patriarcale tende a controllare la donna ricorda da vicino l'analisi dei miti sulla femminilità sulla quale nel 1974 la filosofa femminista Simone de Beauvoir si sofferma in *Le Deuxième Sexe*.¹⁵³ In questo lavoro, ispirato all'esistenzialismo filosofico promulgato da Jean-Paul Sartre,¹⁵⁴ Beauvoir evidenzia come la donna rappresenti una minaccia nei confronti del senso di integrità del maschile e come, di conseguenza, l'uomo metta costantemente in opera un processo di subordinazione del femminile al fine di mantenerlo sotto controllo. "First, unlike the oppression of race and class," afferma Dorothy Kauffman McCall a proposito della filosofa, "the oppression of woman is not a contingent historical fact, an event in time which has sometimes been contested or reversed:" al contrario, "[w]oman has always been subordinate to man." "Second," prosegue la critica, "women have internalized the alien point of view that man is the essential, woman the inessential."¹⁵⁵ Beauvoir afferma che l'uomo mette in atto queste forme di costrizione attraverso l'istituzione di una serie di miti sulla donna, la maggior parte dei quali facenti leva sull'idea di una femminilità tendente al sacrificio e all'abnegazione di sé, attitudini intese come massime qualità della donna ideale. "In addition to idealizing/idolizing the self-sacrificial woman," afferma Tong a proposito di Beauvoir, "man's myths about woman betray a fundamental ambivalence about her nature."¹⁵⁶ Come la natura, con la quale la femminilità è solitamente identificata in opposizione alla cultura maschile, la donna è

¹⁵³ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trad. ed. da H. M. Parshley, New York, Vintage Books, 1974 (ed. orig. *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949).

¹⁵⁴ Tong afferma che "[i]n adopting the ontological and ethical language of existentialism, de Beauvoir observed that men named 'man' the self; and 'woman,' the other. If the other is a threat to the self, then woman is a threat to man. Therefore, if man wishes to remain free, he must subordinate woman to him." Tong, *Feminist Thought*, p. 179.

¹⁵⁵ Dorothy Kauffman McCall, "Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, and Jean-Paul Sartre," *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 5, no.2, 1979, p. 210.

¹⁵⁶ Tong, *Feminist Thought*, p. 182.

associata tanto all'abbondanza della vita quanto al buio e al mistero della morte; perciò la donna si rivela al contempo evocativa di sublimazioni angeliche e di discese diaboliche nell'ignoto. All'interno di una società che è solita costruire una serie di ruoli sociali in vista del controllo dell'altro, la donna è costretta ad assimilare in se stessa il mito nefasto del mistero femminile come qualcosa di intrinseco alla propria persona e ad internalizzare il proprio stato di alterità rispetto alla cultura. Il matrimonio, come la maternità, hanno il compito di suggellare questo stato di alienazione attraverso l'istituzione di una condizione di semischiavitù:

It is not without some regret that she shuts behind her the doors of her new home; when she was a girl, the whole countryside was her homeland; the forests were hers. Now she is confined to a restricted space; Nature is reduced to the dimension of a potted geranium; walls cut off the horizon. But she is going to set about overcoming these limitations. In the form of more or less expensive bric-à-brac she has exotic countries and past time; she has her husband representing human society; and she has her child, who gives her the entire future in portable form.¹⁵⁷

Tali riflessioni ricordano da vicino il grave senso di straniamento che affligge la protagonista di *The Daughters of Danaus* al momento dell'abbandono del paesaggio della Scozia natia in seguito al matrimonio e al trasferimento in Inghilterra presso la tenuta del marito Temperley:

When the occasional visitor had left, life in the village settled down to its normal level, or more accurately, to its normal flatness as regarded general contours, and its petty inequalities in respect to local detail. It reminded Hadria of the landscape which stretched in quiet long lines to the low horizon, while close at hand, the ground fussed itself into minor ups and downs of no character, but with all the trouble of a mountain district in its complexities of slopes and hollows. Hadria suffered from a gnawing home-sickness; a longing for the rougher, bleaker scenery of the North.

The tired spirit translated to homely English country, so deeply reposeful in its spirit, into an image of dull unrest. If only those broken, stupid lines could have been smoothed out into the grandeur of a plain, Hadria thought that it would have comforted her, as if a song had moved across it with the long-stretching winds. As it was, to look from her window only meant to find repeated the trivialities of life, more picturesque indeed, but still trivialities. It was the estimable and domestic qualities of Nature that presented themselves: Nature in her most maternal and uninspired mood – Mother earth submissive to the dictatorship of man, permitting herself to be torn, and wounded, and followed, and harrowed, at his pleasure, yielding her substance and her life to sustain the produce of his choosing, her body and her soul abandoned supine to his caprice. The sight has an exasperating effect upon Hadria. Its symbolism haunted her. The calm, sweet English landscape affected her at times with a sort of disgust.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Beauvoir, *The Second Sex*, p. 502-3.

¹⁵⁸ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 161.

Come in *Le Deuxième sexe*, per Hadria risulta particolarmente doloroso il confronto tra una Scozia dalle parvenze “bleak and solitary, with vast bare fields of grass and corn,”¹⁵⁹ e la piattezza delle campagne inglesi: “more than others, [Hadria] seemed to have absorbed the spirit of the northern twilights,” nel quale “[e]very instinct that was born in her with her Celtic blood (...) was fostered by the mystery and wildness of her surrounding.”¹⁶⁰

Similmente, per entrambi le scrittrici, il ruolo della maternità e della gravidanza assumono per il soggetto femminile un valore gravemente alienante: se per Beauvoir questi momenti non costituiscono una scelta ma piuttosto un mero evento all'interno della vita della donna, in *The Daughters of Danaus* la narrazione dedicata all'esperienza della maternità biologica di Hadria è del tutto eliminata dal testo,¹⁶¹ il quale, in netta opposizione al romanzo vittoriano, sorvola sulla durata dei cinque anni che spaziano dal matrimonio della protagonista alla nascita dei due figli, fino alla presa di consapevolezza del stato di inconsolabile alienazione che le affligge, cancellando dal testo ogni riferimento al rito, alla convivenza, alla maternità biologica e alla crescita dei ragazzi:

A countryman with stooping gait touched his cap and bid good-day to a young woman who walked rapidly along the crisp high road, smiling a response as she passed.¹⁶²

Con queste parole si apre la seconda sezione del romanzo, nella quale la protagonista compare sotto le sembianze di uno spettro sfuggente. Ella ha perduto il suo nome, appare come una passante qualunque, travolta dalla fretta insensata delle inutili attività quotidiane. Solo nelle pagine successive ella si manifesta sotto un appellativo, eppure non si tratta più del suo nome da nubile, ma del suo cognome da coniugata. Come osserva Maddalena Pennacchia a proposito della Corinne di Madame de Staël, una volta trasferitasi nella terra dell'ordine simbolico, della dotata musicista rimane solo una fantomatica “Mrs Temperley.”¹⁶³ Solo nei dialoghi con la sua amica Valeria ella ricompare come “Hadria,” e in questi istanti il lettore avverte la profonda distanza che separa la protagonista nubile della prima parte di *The Daughters of Danaus* e lo stato di grave costernazione

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 22.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 21.

¹⁶¹ Secondo Sally Ledger questa anticipazione dell'evento matrimoniale all'inizio invece che al termine del romanzo costituisce una tecnica volta a consentire una messa in questione dell'istituzione matrimoniale: “whereas nineteenth-century novels quintessentially close with a marriage, here its insertion in the early parts of the novel allow for a dissection, rather than a celebration, of one of the Western culture's major institutions.” Ledger, *The New Woman*, p. 26. Similmente, Maria Del Sapio Garbero parla di “storie che fuggono all'ansia di compiutezza delle narrazioni familiari, storie che iniziano dall'evento – il matrimonio – che dovrebbe dare finalit  agli intrecci, destinazione ai corpi e ai patrimoni, e che invece fanno di quell'evento legittimante il problema.” Maria Del Sapio Garbero (ed.), *Trame parentali/Trame letterarie*, introduzione di Maria Del Sapio Garbero, pp. 6-7.

¹⁶² Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 161.

¹⁶³ “L'attraversamento della Manica diventa allora metafora del passaggio dal “semiotico” al “simbolico” e ingresso nel “nome del padre:” una volta sbarcata, la geniale fanciulla sar  solo Miss Edgermond,” Pennacchia, *Il mito di Corinne*, p. 22.

di una donna che ha perduto, col proprio nome, quel barlume di individualità che ella aveva assaporato durante l'adolescenza.

Tong afferma che, nonostante ogni donna tenda a impersonare uno o più ruoli prescritti alla femminilità, “according to Beauvoir, three kinds of women play the role of 'woman' to the hilt. They are the prostitute, the narcissist, and the mystic.”¹⁶⁴ Come nel caso dell'ambigua protagonista di *The Pathway of the Gods*, e della stessa Hadria in seguito al suo ritorno da Parigi, la tentazione di ricadere nel narcisismo affligge i soggetti femminili che soffrono della loro posizione di alterità: la donna, frustrata dal senso di costante inappagamento sortito dalle attività riservate alla sfera femminile, “then becomes her own object of importance:” “[b]elieving herself to be an object – a belief confirmed by almost everyone around her – she is fascinated by, and perhaps even fixed on, her own image.”¹⁶⁵

E come nel caso della Leah Galbraith di *The Stones of Sacrifice*, per un istante anche per Hadria, la prostituzione rappresenta una gelida via di fuga a disposizione della femminilità alienata: se da una parte la meretrice rappresenta la massima oggettificazione della donna, dall'altra, rispetto alla condizione matrimoniale in cui una moglie è costretta a perdere, oltre alle membra, anche il suo stesso nome, la vendita del proprio corpo restituisce alla femminilità schiacciata un ruolo di quasi-soggetto all'interno delle relazioni tra i sessi. Beauvoir era affascinata dalla misteriosa figura storica delle *heterae*, le esponenti della classe più agiata delle prostitute che nell'antica Grecia: ai loro tempi, queste donne indipendenti e dotate di considerevole spessore intellettuale erano sovente considerate più rispettabili delle mogli e delle madri di famiglia.

Simile alla fascinazione manifestata dalla filosofa essenzialista a proposito della prostituta potrebbe considerarsi l'interesse di Mona Caird nei confronti di un'altra ambigua figura che accanto alla *hetera* aveva un tempo animato cultura dell'antica Grecia: la baccante, sovente evocata nei momenti in cui Hadria avverte la forza del proprio talento di musicista traboccare all'avvento della primavera, periodo dell'anno durante il quale, in Asia Minore, la semina delle messi veniva propiziata tramite una serie di rituali a sfondo orgiastico in onore del dio Dioniso. Prima di partire per la sua avventura parigina, al risveglio della natura, Hadria assume i provocatori tratti di una menade: “you really are shockingly Bacchanalian to-day,”¹⁶⁶ commenta allarmata Lady Engleton, la sua vicina benpensante e inappagata.

Versione evoluta della sacerdotessa dei culti orgiastici, la figura della mistica, la quale ama confondere Dio con l'uomo e l'uomo con Dio, attraverso una folle “exaltation of her objecthood,” ricorda a prima vista l'esteta teosofica Clutha e la Anna Carrington ridotta alla condizione di martire

¹⁶⁴ Tong, *Feminist Thought*, p. 185.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 186.

¹⁶⁶ Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 271.

cristiano da parte del narratore di *The Pathway of the Gods*; ma a ben vedere questo ruolo di mistica è riscontrabile principalmente nel personaggio di Hadria attraverso la complessa relazione che lega quest'ultima all'altro protagonista di *The Daughters of Danaus*, il professor Fortescue, studioso deluso dalla cecità delle scienze moderne, e dedito all'esplorazione di quei fluidi terreni sui quali, ai tempi di Caird, indagavano le scienze spirituali della teosofia di Madame Blavatsky.

È proprio a partire dalle indagini che si inoltrano per le dimensioni dilatate e i territori scivolosi della teosofia che il lavoro di Mona Caird si mostra in grado di andare anche al di là delle forme del femminismo esistenzialista che avevano avvicinato la sua poetica alla filosofia espressa da Beauvoir.

Parallelamente alla corrente della quale la filosofa essenzialista si dimostrò un massimo esponente, nel corso degli anni Ottanta del secolo scorso, si andava delineando anche una nuova espressione del femminismo, nella quale, come negli studi teosofici pubblicati da Madame Blavatsky, la natura non è più concepita come una macchina indipendente o un'entità a sé stante, sulla quale l'uomo ha il compito di intervenire a proprio piacimento, bensì come un immenso sistema di collegamenti e interconnessioni all'interno del quale uomini, donne, animali e piante si rivelano uniti in quanto parti inseparabili di un unico grande insieme. Il termine “écoféminisme” apparve per la prima volta nel 1974 con il saggio di Françoise d'Eaubonne *Le Féminisme ou la Mort*,¹⁶⁷ ma il movimento intesse le sue radici nelle antiche questioni sull'ecologia¹⁶⁸ che negli anni Settanta del secolo scorso erano state rispolverate anche dagli esponenti di un altro movimento, noto come *deep ecology*. Quest'ultima era una disciplina orientata intorno ai principi di un'etica ambientale per cui la natura consiste in “a life system, an intricately interwoven and interdependent intersection of elements that functions as a whole organism.”¹⁶⁹ Rispetto ai sostenitori della *deep ecology*, le ecofemministe si soffermano anche sulle affinità che collegano le questioni dell'ecologia a quelle del femminismo ed accusano gli esponenti di questo movimento “of being afraid to confront the sexism as well as naturism causing our current environmental crisis.”¹⁷⁰

Tra questi ultimi, nel saggio “The Land Ethic,” il *deep ecologist* Aldo Leopold definisce il pianeta “a fountain of energy flowing through a circuit of soils, plants, and animals.”¹⁷¹ Così come per Madame Blavatsky, circa un secolo prima, l'umanità era considerata alla stregua di una grande pianta, composta da “a root, a stem, and many shoots and leaves,” Leopold e con lui le esponenti dell’“ecofeminism” considerano il pianeta, l'umanità e ogni forma di vita un unico grande circuito in

¹⁶⁷ Françoise d'Eaubonne “*Le Féminisme ou la Mort*,” *Collection femmes en mouvement 2*, Paris, P. Horay, 1974.

¹⁶⁸ Cfr. Tong, *Feminist Thought*, paragrafo “Ecofeminism: New Philosophy or Ancient Wisdom?” p. 260.

¹⁶⁹ Tong, *Feminist Thought*, p. 258.

¹⁷⁰ Ariel Kay Salleh, “Deeper than Deep Ecology: The Ecofeminist Connection,” *Environmental Ethics* 6, no.1, 1984, p. 339.

¹⁷¹ Aldo Leopold, “The Land Ethic,” in *A Sand County Almanac*, New York, Oxford University Press, 1987, p. 216.

cui rispettivamente il bene e il male dell'uno e dell'altro elemento inevitabilmente si riflettono sull'insieme.

Una delle declinazioni più interessanti dell'ecofemminismo consiste nella sua inflessione spirituale,¹⁷² guidata dalla carismatica figura di Starhawk, poetessa, attivista, sacerdotessa Wicca e psicoterapeuta, per la quale il lavoro portato a termine dalla donna riflette quello della natura, fornendo al sesso femminile un consistente impulso energetico in grado di spingere l'ecofemminista all'azione attiva e consapevole in vista della salvaguardia dell'intero pianeta: “When what's going on is the poisoning and destruction of the earth, our own personal development requires that we grapple with that and do something to stop it, to turn the tide and heal the planet.”¹⁷³ Per l'attivista le vite degli uomini delle società occidentali non esistono in forma di compartimenti stagni entropici e indipendenti rispetto a ciò che avviene nel resto del mondo: al contrario, queste risultano “linked to black people in South Africa as well as to forest-dwellers in the Amazon, and (...) their interests in turn are not separate from those of the eagle, the eagle and the grizzly bear.”¹⁷⁴

Nel 1990 l'ecofemminista vegetariana Carol Adams pubblica *The Sexual Politics of Meat*, un testo in cui l'oppressione delle donne è apertamente associata alla sottomissione e allo sfruttamento degli animali. La polemica della studiosa è comunicata al lettore a partire dalla rilettura del mito greco in cui Zeus, invaghito di Metis, la dea della conoscenza e della prudenza, per farla sua, decide di inseguirla, farle violenza sessuale ed infine divorarla. Adams dimostra come, a partire da questo mito, “sexual violence and meat eating are collapsed”¹⁷⁵ l'uno all'interno dell'altro.

La terminologia utilizzata da queste femministe ricorda da vicino quella utilizzata a cento anni di distanza da Mona Caird, quando ella si faceva promotrice delle nuove fasi di un “human development”¹⁷⁶ e di quando, da esponente della Anti-Vivisection League, ella si batteva in difesa dei diritti degli animali.¹⁷⁷ È proprio alla luce di queste corrispondenze che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, *The Daughters of Danaus*, *The Morality of Marriage* ed altri contributi di Mona Caird, assumono il loro potenziale più innovativo, in primo luogo a causa delle affinità

¹⁷² Secondo Tong, le esponenti dello “spiritual ecofeminism” “insist that no matter which theology, religion, or spirituality women adopt, it must be an embodied rather than a disembodied way of relating to the ultimate source or deepest wellspring of meaning. Implicit in the thought of most spiritual ecofeminists is the view that unless patriarchal religions, such as Judaism and Christianity, can purge themselves of the idea of an omnipotent, disembodied male spirit, women should abandon the oppressive confines of their synagogues and churches and run to the open spaces of nature, where they can practice any one of several earth-based spiritualities.” Cfr Tong, *Feminist Thought*, p. 269.

¹⁷³ Starhawk, “Feminist, Hearth-Based Spirituality and Eco-Feminism,” in Judith Plant (ed.), *Healing the Wounds: The Promise of Ecofeminism*, Philadelphia, New Society Publishers, 1989, p. 177.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 178.

¹⁷⁵ Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, New York, The Continuum International Publishing Group Inc., 1990.

¹⁷⁶ Cfr. la sezione “Phases of Human development” in *The Morality of Marriage*, p. 193.

¹⁷⁷ Cfr. Mona Caird, “The Sanctuary of Mercy” (1895?), in Perry Willett (ed.), *Victorian Women Writers Project*, 2003, pp. 185-98.

segrete che li legano alle ricerche progressiste di una studiosa come Madame Blavatsky,¹⁷⁸ la quale fu costretta a pagare con la propria vita non solo la portata rivoluzionaria delle sue opere, ma soprattutto una serie di azioni pratiche che fanno della Società Teosofica la più ardita forma di sovvertimento dell'ordine vigente;¹⁷⁹ in secondo luogo le intuizioni di Caird si rivelano pionieristiche poiché l'accostamento tra la sua opera e il pensiero poco ortodosso di Madame Blavatsky consente di avvicinare il lavoro della scrittrice alle correnti più innovative del femminismo contemporaneo.

Verso il volgere del nuovo secolo, l'ecofemminista Dorothy Dinnerstein associa il potenziale distruttivo che distingue le dinamiche del nostro pianeta a quella che Caird, in *The Morality of Marriage*, aveva identificato come la principale causa del declino della civiltà di fine Ottocento:¹⁸⁰ “The core of feminism,” afferma la Dinnerstein, nel 1989, “lies, at this point, in its relations to hearty life's survival;”¹⁸¹ “[U]nless men and women get their act together and start behaving like adults instead of infants, the human species can expect a rapid demise.”¹⁸²

Nel 1831 Caird pubblicava il suo ultimo romanzo, *The Great Wave*, ambientato in un apocalittico scenario di distruzione post-atomica, su un pianeta ormai vittima di devastazioni ambientali che sembra destinato a un inevitabile collasso. In questa cupa atmosfera dai toni catastrofici, l'eroe Grierson Elliott trova un modo per controllare la radioattività, ma egli è costretto a distruggere i propri rapporti nel momento in cui le sue scoperte rischiano di cadere nelle mani del tedesco Ludwig Waldheim, un demagogo privo di scrupoli, la cui figura rimanda alla nascita dell'ideologia nazista e alle sperimentazioni scientifiche che animavano l'Europa negli anni precedenti alla seconda guerra mondiale. Allarmata dalla pericolosa messa in azione dei deliranti obiettivi che l'eugenetica aveva seminato negli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo, e che negli anni immediatamente precedenti al secondo conflitto mondiale iniziavano a veder maturare i loro terribili frutti, Caird si impegna in un accorato lavoro di denuncia nei confronti della corsa all'autodistruzione che, negli anni Trenta del Novecento, aveva coinvolto l'umanità a livello planetario. Le preoccupazioni che animano la scrittrice alla vigilia della seconda guerra mondiale non sono più rivolte direttamente alle donne: lo sguardo di una Caird in piena maturità si è allargato

¹⁷⁸ “As humanity, as a whole, is the stem which grows from the spiritual root, so is the stem the unity of the plant,” proclama la fondatrice della Società Teosofica: “Hurt the stem and it is obvious that every shoot and leaf will suffer. So it is with mankind.” Blavatsky, *The Key to Theosophy*, p. 33.

¹⁷⁹ Cfr. Giovetti, *Helena Petrovna Blavatsky e la Società Teosofica*, pp. 81-4.

¹⁸⁰ “Now, we have already seen that the health of society depends upon its power of producing variation in the type; the decline of certain races being the result of a failure of this faculty, or the fruits of an organisation which suppresses their development and influence. (...) We may rest assured that our downfall will, sooner or later, be the penalty of folly so obstinate and so gigantic.” Caird, *The Morality of Marriage*, pp. 210-11.

¹⁸¹ Dorothy Dinnerstein, “Survival on Earth: The Meaning of Feminism,” in *Healing the Wounds: The Promise of Ecofeminism*, ed. Judith Plant, Philadelphia, New Society Publishers, 1989, p. 174.

¹⁸² Tong, *Feminist Thought*, p. 275.

a una visione più dichiaratamente olistica della realtà, e le inquietudini riguardanti una parte della popolazione mondiale sono ora estese non solo agli esseri umani nella loro totalità, ma alle dinamiche che coinvolgono l'intero globo, il quale, in *The Great Wave*, rischia di trovarsi sull'orlo dell'autodistruzione senza che la maggior parte dei suoi abitanti abbia il tempo di prenderne coscienza.

Le preoccupazioni della scrittrice riguardo alle sorti dell'intero pianeta passano attraverso una progressiva presa di coscienza della sofferenza degli esseri più deboli e sfortunati, a partire da coloro che, tra gli esseri umani sono poveri e svantaggiati, fino agli animali, i quali, accanto alle donne, rappresentano le vittime per eccellenza. In *The Daughters of Danaus*, il professor Fortescue, convinto animalista e antivivisezionista,¹⁸³ dedica gli ultimi anni della sua vita alla ricerca di un metodo in grado di togliere la vita alle bestie destinate al consumo senza provocar loro dolore e, sul letto di morte, dopo aver completato questi studi, egli investe la protagonista del ruolo di “knight-errant” nei confronti degli esseri più bisognosi:

And the helpless, human and animal – how they wring one's heart! Do not forget them; be to them a knight-errant. You have suffered enough yourself, to know how to bind their wounds. (...) There is so much anguish (...) the world is full of tragedy; and sympathy, a little common sympathy, can do so much to soften the worst of grief. It is for the lack of that, that people despair and go down. I commend them to you.¹⁸⁴

Negli stessi anni in cui si dedicava al proprio capolavoro, Caird scrisse anche un breve ma significativo saggio, dal titolo “The Sanctuary of Mercy.”¹⁸⁵ In questo testo, come in molti altri lavori saggistici scritti in difesa degli animali,¹⁸⁶ la scrittrice, da attiva sostenitrice della Anti-Vivisection League, si pronuncia in difesa di “the teeming, eager life that swarms around us, a life infinitely more multitudinous and far-spread than our own, filling the world with more pangs and joys and fears and sensations in one day than its human inhabitants can produce in one year.”¹⁸⁷ Alla stregua di Madame Blavatsky, che l'aveva di qualche anno preceduta, e in sordidente sintonia con il credo delle sostenitrici del moderno “ecofeminism” quali Starhawk e Carol Adams, che proferiranno simili parole a più di cento anni di distanza, in queste pagine Caird si fa promotrice di un senso di profondo rispetto nei confronti delle forme di vita che ci circondano, ed ella fa di questa

¹⁸³ “Miss Du Prel feared that the Professor was suffering in health. He had been working very hard. 'Oh, yes; what was that method of killing animals instantaneously to avoid the horrors of the slaughter-house? (...),” Caird, *The Daughters of Danaus*, p. 167.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pp. 446-7.

¹⁸⁵ Caird, “The Sanctuary of Mercy.”

¹⁸⁶ Oltre a “The Sanctuary of Mercy” (1895?), Caird pubblica “A Sentimental View of Vivisection,” (1893) e “Beyond the Pale: An Appeal on Behalf of the Victims of Vivisection” (1893).

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 185.

necessità una forma di dovere morale volta alla salvaguardia di tutti e del tutto. La scrittrice è guidata, nella sua esortazione, da un profondo senso di amore nei confronti di tutto ciò che la circonda, a partire da

the great, beautiful truth of universal kinship, the unity of all life and its profound mystery; the healing that lies in sympathy—in a large, unsectarian sympathy with throbbing nerves and aching hearts, be they of man or beast; a love that stops at no poor barriers of genus and species, but goes out broadly and beneficently, as some page: a great wind of spring that thaws the aching earth and releases the ice-bound streams, and calls forth flowers and green things and all the joy of the world. In this we must see the image of our hope.¹⁸⁸

Come aveva osservato in *The Morality of Marriage*, per la scrittrice è del tutto “inconcievabile that a people can go on progressing while they continue to cripple half their numbers. A bird cannot fly long with a broken wing.”¹⁸⁹ Per Caird, così come per Madame Blavatsky e per le ecofemministe, siamo tutti uno: “in true philosophy every physical action has its moral and everlasting effect. Hurt a man by doing him bodily harm; you may think that his pain and suffering cannot spread by any means to his neighbours, least of all to men of other nations. We affirm *that it will, in good time.*”¹⁹⁰ Come la sua maestra spirituale e le future seguaci dell'ecofemminismo, Mona Caird grida al mondo intero la necessità di mettere concretamente in pratica la sua rivolta: non si tratta dunque, come era stato scritto sui periodici del suo tempo, di una sterile battaglia a sostegno del nichilismo, bensì di un'azione rigeneratrice e creativa contro le ingiustizie e le crudeltà che affliggono il nostro pianeta rischiando di condurre l'intero ecosistema a una tragica fine:

We are striving in this wonderful age to find a cure for human wretchedness, to break down miserable barriers of class and creed, to unite the human race in bonds of brotherhood, to stimulate the sympathies and calm the strife and suffering of the human lot. In this revolt against injustice and cruelty, are the unfortunate animals to be eternally left out in the cold? Are we to proclaim peace and goodwill to all men and yet remain the savage tyrants and tormentors of the beings who stand in most need of mercy, from their utter helplessness? The inconsequence, the treachery, the meanness of such exclusion must strike every generous heart and sound intellect merely when it is stated! Peace and goodwill to all that live—surely *that* must be the watchword of the future.¹⁹¹

Non è dunque nella fosca mimesi del presente e nelle agghiaccianti critiche di una femminista avida di rivolta, ma nel denso, eppure talvolta impalpabile sottotesto teosofico,

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ Caird, *The Morality of Marriage*, p. 219.

¹⁹⁰ Blavatsky, *The Key to Theosophy*, pp. 33-4.

¹⁹¹ *Ibidem.*

evocativo delle tendenze più recenti del femminismo contemporaneo, che una delle meno note fra le New Women di fine Ottocento è ancor oggi in grado di rivelare il potenziale rivoluzionario della sua opera.

Esiste dunque un fondo misterioso tra le pagine della poetica cairdiana, una zona liminare tra l'arte e l'etica, tra la politica e la teosofia, un luogo ricco e complesso, che scava così nel profondo dei vari livelli di realtà in cui la scrittrice andava ricercando, da essere per molti anni sfuggito alla critica. Le qualità più significative di Caird sono rimaste infatti troppo a lungo nell'ombra, al di sotto della coltre del tempo, dietro la maschera di una temibile anarchica, di una pericolosa nichilista, e di una femminista radicale, la quale osava pubblicamente sdegnare i sacri vincoli del matrimonio e della maternità biologica. Ma al di là di tutto ciò, esisteva un'altra Caird, una donna che, se rifiutava l'ordine precostituito dalla cultura, lo faceva in vista della riscoperta di quelle strutture più ampie che legano tra loro le fila dell'universo e la storia degli esseri viventi. Se Caird disprezzava la maternità biologica, era solo perché questo legame costituiva per lei un limite nei confronti di una visione di amore in senso più olistico, nel quale la scrittrice non poteva riconoscersi madre o figlia di un unico essere umano: come Blavatsky e poi le ecofemministe del secolo a venire, Caird si sentiva infatti allo stesso tempo madre, figlia e sorella di tutte le donne, degli uomini e di tutti gli esseri che, grandi e piccoli, animavano la terra per contribuire alla sussistenza di un immenso ecosistema, alimentato dalle infinite interconnessioni delle manifestazioni del vivente, le quali costituiscono, insieme, le molteplici scintille vitali di un unico grande essere.

Nel 1988, nel celebre saggio *Staying Alive*, la filosofa ed ecofemminista indiana Vandana Shiva tornerà su questi temi, facendo leva sulla presenza di un "feminine principle," quella forza vitale basata sul principio di inclusione e non di esclusione, in grado di guidare le azioni di donne, uomini e nazioni verso un disegno di reciproco rispetto e sostegno, per opporsi alle logiche di scontro e sopraffazione che rischiano di rendere incolmabili i divari e i regimi di sfruttamento tra gli abitanti della società occidentale e i popoli del terzo mondo:

The recovery of the feminine principle is based on inclusiveness. It is a recovery in nature, woman and man of creative forms of being and perceiving. In nature it implies seeing nature as a live organism. In woman it implies seeing women as productive and active. Finally, in men the recovery of the feminine principle implies a relocation of action and activity to create life-enhancing, not life-reducing and life-threatening societies.¹⁹²

Considerata la ricchezza e la complessità di una tale concezione del reale, sembra

¹⁹² Vandana Shiva, *Staying Alive: Women, Ecology and Development*, London, Zed Books, 1989, p. 51.

paradossale che una scrittrice come Caird sia stata così facilmente dimenticata. Eppure, a ben vedere, l'ostracismo e l'oscuramento furono le sorti riservate anche a quelle forme di pensiero che a Caird abbiamo considerato più affini: dopo una vita dedicata a occuparsi degli altri, Madame Blavatsky fu ingiustamente accusata di frode proprio ad opera di persone che ella aveva accolto come fratelli;¹⁹³ e lo stesso movimento dell'ecofemminismo, negli anni in cui vide il maggior numero di adesioni, rimase oggetto di una grave forma di “backlash” teoretico, sulla base di strumentali accuse di essenzialismo.¹⁹⁴ Cosa c'è dunque, di così pericoloso e comune, nella poetica di Caird, nella dottrina di Helena Petrovna Blavatsky e nella teoria ecofemminista, da aver scatenato tali ondate di fango e disapprovazione da avere, almeno momentaneamente, oscurato la luce emanata da questi astri? A ben vedere ciò era già stato preso in considerazione da Madame Blavatsky, la quale, in *The Key to Theosophy*, si rivela pienamente consapevole dei rischi che la propria impresa andava comportando:

Intrinsically, Theosophy is the most serious Movement of this age; and one, moreover, which threatens the very life of most of the time-honored humbugs, prejudices, and social evils of the day – those evils which fatten and make happy the upper ten and their imitators and sycophants, the wealthy dozens of the middle classes, while they positively crush and starve out of existence the millions of the poor. Think of this, and you will easily understand the reason of such a relentless persecution by those who, more observant and clear-sighted, do see the true nature of Theosophy, and therefore dread it.¹⁹⁵

Madame Blavatsky, così come la sua contemporanea Caird e le ecofemministe degli anni a venire, osavano lavorare su principi universali che si schieravano contro i pregiudizi e i mali che ormai da secoli affliggevano la società, per muoversi a sostegno dei “millions of the poor” e a scontentare il sospetto di “the upper ten and their imitators and sycophants.” È proprio alla luce di queste corrispondenze che il contributo di Mona Caird assume il suo potenziale più rivoluzionario. Tanto innovativo in primo luogo a causa del suo correre segretamente in parallelo con il pensiero profondamente progressista di una studiosa che dovette pagare con la vita la portata di innovazione contenuta non solo in opere come *Isis Unveiled* e *The Secret Doctrine*, ma in una serie di azioni pratiche che annoverarono il pensiero teosofico tra le più pericolose forme di sovversione del sistema vigente, e in secondo luogo a causa del suo valore pionieristico che fa di una scrittrice di

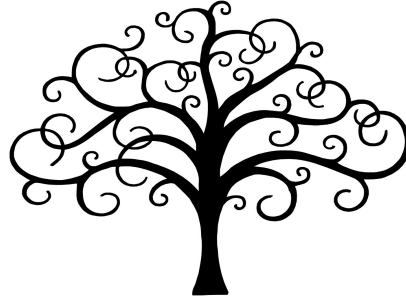
¹⁹³ Giovetti, *Helena Petrovna Blavatsky e la Società Teosofica*, p. 81.

¹⁹⁴ Cfr. Greta Gaard, “Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-Placing Species in a Material Feminist Environmentalism,” *Feminist Formation* 2011, Vol. 23, No. 2, (Summer), pp. 26-53. Chaone Mallory afferma che “the charge of essentialism has long functioned to silence certain feminisms – especially feminisms that assert that gender and environmental oppressions must be examined together.” Chaone Mallory, “The Spiritual is Political: Gender, Spirituality, and Essentialism in Forest Defense,” *Journal for the Study of Religion, Nature, and Culture* 4 (I), p. 62.

¹⁹⁵ Blavatsky, *The Key to Theosophy*, p. 153.

nicchia come Caird l'antesignana di una delle declinazioni più controverse ed ostracizzate del femminismo contemporaneo.

Se a prima vista potrebbe sembrare che la fama di “priestess of revolt” celebrata dalla stampa angloamericana a causa delle sue tendenze anarchiche e delle sue amicizie con i rappresentanti dell'anarchia russa sarebbe stata eclissata a causa del potenziale distruttivo insito nella poetica di Mona Caird, accanto all'immagine patinata di una donna ribelle e frustrata, quale ella fu dipinta dai propri contemporanei, è possibile far luce su un altro aspetto della scrittrice: non sterile “shrieking sister” destinata a precipitare nell'ombra a causa della portata autodistruttiva delle sue opere, Mona Caird si rivela un'autentica rivoluzionaria, in grado di spingersi oltre le strutture che la società andava perpetrando in vista dell'oppressione dei più deboli e di promuovere una visione del reale più ampia e orientata ai concetti di amore universale e rispetto reciproco, in cui il funzionamento del tutto dipende dal benessere delle parti che lo compongono. Questa fu, a mio avviso, la rivoluzione profetizzata da “the priestess of revolt,” una visione di cambiamento così abbagliante, che si preferì lasciar cadere nell'oblio.



Bibliografia

Fonti primarie

Opere di Rachilde

- Monsieur Vénus, roman matérialiste*, New York, The Modern Language Association of America, 2004 (Brussels, Brancart, 1884)
- L'Étoile filante*, Paris, Éditions de Fourneau, 1885
- À Mort*, Paris, Monnier, 1886
- La Marquise de Sade*, Paris, Monnier, 1887
- Madame Adonis*, Paris, Monnier, 1888
- Le Mordu*, Brossier, Paris 1889
- La Jongleuse*, Paris, Des Femmes, (1900) 1982
- La Tour d'amour*, Paris, Mercure de France, 1890
- La Sanglante ironie*, Genonceaux, Paris 1891
- La Princesse des ténèbres*, Paris, Calmann-Lévy, 1894
- Le Démon de l'absurde*, Paris, Mercure de France, 1894
- Dans le puits, ou la vie inférieure, 1915-1917*, Paris, Mercure de France, 1918
- Le Parc du mystère*, (scritto in collaborazione con Homen-Christo) Paris, Flammarion, 1923
- Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Editions de France, 1928
- Face à la peur*, Paris, Mercure de France, 1942
- Le Roman d'un homme sérieux*, Paris, Mercure de France, 1944
- Quand j'étais jeune*, Paris, Mercure de France, 1947
- "Sade toujours," Paris, Éditions de Fourneau, (n.d.) 1994
- Finn, Michael R., *Rachilde – Maurice Barrès, Correspondence inédite 1885-1914*, Brest, centre d'Études des Corespondences et Journaux intimes/C.N.R.S., 2002
- Christian Soullignac, "Ecrits de jeunesse de Mademoiselle de Vénérande," *Revue Frontenac 10-11*, 1993-94
- Christian Soullignac, "Bibliographie des oeuvres de jeunesse de Rachilde, 1877-1889 (édition revue et corrigée)," *Revue Frontenac 10-11*, 1993-94

Opere di Sarah Grand

- Babs the Impossible*, London, Harper and Brothers, 1901
- Singularly Deluded, A Romance*, New York, Optimus Printing Company, 1892
- The Heavenly Twins*, London, Heinemann, 1893
- The Beth Book*, London, Heinemann, 1898

- “The Morals of Manners and Appearance,” *Humanitarian* 3, 1893, pp. 87-93
- “The New Aspect of the Woman's Question,” *North American Review* 158, 1894
- “The Modern Girl,” *North American Review* 158, 1894, pp. 706-14
- “The New Woman and the Old,” *Lady's Realm* 4, 1898, 4, pp. 466-70
- “Marriage Questions in Fiction: The Standpoint of a Typical Modern Woman,” *Fortnightly Review* 375 March 1898, 375, pp 378-89
- “Should Married Women Follow Professions?,” in *Young Women*, 1899, pp. 257-9
- “Some Recollection of My Schooldays” in *Lady's Magazine*, 1901
- “In the Days of My Youth: My First Success, in *M.A.P. (Mainly About People)*, 22 May 1909, p. 43
- “The Case of the Modern Married Woman,” in *Pall Mall Magazine*, 1913, pp. 203-9

Opere di Mona Caird

- “Marriage,” *Westminster Review* 130, August 1888
- The Wing of Azrael*, 3 vols, London, Trübner, 1889
- A Romance of the Moors*, Leipzig, Heinemann & Balestrier Ltd, 1892
- The Daughters of Danaus*, Marston Gate, Bibliobazaar, 1894 (2007)
- "The Sanctuary of Mercy" (1895?), in Willett, Perry, ed., *Victorian Women Writers Project*, 2003, pp. 185-98
- The Morality of Marriage and Other Essays on the State and Destiny of Women*, Cambridge, Cambridge University Press, (1897) 2010
- The Pathway of the Gods*, London, Skeffington, 1898
- The Stones of Sacrifice*, Marshall, Simpkin, 1915
- The Great Wave*, London, Wishart, 1931

Altre fonti primarie

- Anon., “Interview: Mrs. Mona Caird,” *Women's Penny Paper*, 28 June 1890
- Anon., “Mrs. Mona Caird in a New Character,” *Review of Reviews*, 7 (1893) p. 519
- Anon., “Mrs Mona Caird's Introduction to 'Memoirs of a Female Nihilist,' by Sophie Wassilieff,” *The Idler*, 3 (1893), pp. 430-43
- Anon., “New novels. According to sample / Heavenly!” *Pall mall Gazette*, 3 April, 1893, p 3
- Anon., “Some Books of the Month, 'The Heavenly Twins', *Review of Reviews* 7, 1893, pp. 543-5
- Anon., “F.M. Bird's Review, “A Three-Volume Tract,” *Lippincott's Magazine*, 1893, 52, pp. 637-40
- Anon., “Recent Novels,” *Spectator*, 25 March 1893, 70, pp, 395-6
- Anon., “New Novels, The Heavenly Twins. By Sarah Grand. 3 vols. (Heineman),” *Athenaeum*, 18 March 1893, no.3412, p. 342
- Anon., “Review of The Heavenly Twins,” *Nation*, 16 November 1893, 57, p.374
- Anon., “Review of The Heavenly Twins,” *New Outlook* 48, 18 November 1893, p. 20
- Anon., “The author of The Heavenly Twins,” from the *Chicago Tribune*, in *Critic*, 5 August 1893, vol.23, no 20, p 92, and 7 October 1893 pp. 219-20
- Anon., “Review of The Heavenly Twins,” *Punch* 106, 24 February 1894, p. 93
- Anon., "New Novels: The Beth Book," *Athenaeum*, 27 November 1897, p. 744
- Anon., Review of *The Morality of Marriage and Other Essays*, *Shafts* (1898) p. 24
- Anon., “Babs the Impossible,” *The Independent*, 28 March 1900, 733
- Anon., “Death of Mrs Mona Caird of Cassencary: Well-Known Authoress, a Gifted Galloway Lady,” *Galloway Gazette*, 2 February, 1932

- Atherton, Gertrude, *Adventures of a Novelist*, London, Jonathan Cape, 1932
- Auriant, *Souvenirs sur madame Rachilde 61*, Remis, A l'Ecart, 1989
- Barrès, Maurice, "Mademoiselle Baudelaire," *Chroniques de Paris*, Paris, 1887
- Barry, William, "The Strike of a Sex," *Quarterly Review* 179, 1894 p. 295-305
- Beunis, Henri, *Les sensations internes*, Alcan, Paris 1889
- Bernhardt, Sarah, *Ma double vie: Memoires de Sarah Bernhardt*, Paris, Fasquelle, 1907
- Blavatsky, Helena Petrovna, *The Key to Theosophy*, Rooksley, Lightning Source UK Ltd, 1898
- Bloy, Léon, *Mon Journal*, Paris, Mercure de France, 1924, tome 1, juillet 1897
- Bourneville, Désiré-Magloire, e Regnard, Paul, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Progrès Médical, 1878
- Brachet, Jean-Louis, *Traité de l'hystérie*, Paris, J.-B. Ballière, 1847
- Brault, Louis, *Christine de Suède: Drame historique, en cinq actes et en vers*, Brussels, Olde & Wodon, 1829
- Briquet, Pierre, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Paris, Hachette, 1859
- Brontë, Emily, *Wuthering Heights*, London, Thames and Hudson, 1847
- Butler, Josephine ed., *Women's World and Women's Culture*, London, Macmillan, 1869
- Carpenter, Edward, *Love's Coming Age: A Series of Papers on the Relations of the Sexes*, Manchester, Labour Press, 1896
The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women, New York, Mitchella Kennerley, (1908) 1912
Carpenter Collection, Sheffield City Archives
- Chabaneix, Paul (pseud. di Dr. Jacques Nervat), *Le Subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains*, Paris, Baillière, 1897
- Charcot, Jean-Martin, *L'Hystérie*, Toulouse, Privat, 1871
Leçons sur les maladies du système nerveux, Paris, Delahaye, 1875-87
- Charcot, Jean-Martin e Richer, Paul, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Macula, 1887
- Dabot, Henri, *Calendriers d'un bourgeois du quartier latin*, 24 gennaio 1889, Péronne, 1905
- Danby, Frank (pseud. Di Julie Frankau), "Review of The Beth Book," *Saturday Review*, 20 November 1897, p. 558
- Dartigues, J. P., *De l'amour expérimental ou les causes de l'adultère chez la femme au XIXe siècle: Étude d'hygiène et d'économie sociale de l'ignorance, du libertinage et des fraudes dans l'accomplissement des devoirs conjugaux*, Versailles, A. Litzellman, Librairie Médicale et Scientifique, 1877

- Dechambre, A., e Lereboullet, L., eds, *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, Asselin& Houzeau/Masson, 1889
- de Maupassant, Guy, *Oeuvres Completes*, Paris, Louis Conard, 1908
- de Peyrebrune, George, *Les Vierges de feu et la décroissance de la population*, Chez tous les libraires, Paris 1876
- d'Estoc, Gisèle, *La Vierge-réclame*, Paris, Librairie Richelieu, 1887
- Devaux Luiz, P., *Les Fellatores: Moeures de la décadence*, Paris, Union des Bibliophiles, 1888
- Donnay, Maurice, "Les Éclaireuses," *La Petite illustration*, n. 10, 3 maggio 1913
- Eliot, George, *Daniel Deronda*, Harmondsworth, Penguin, 1978
- Ellis, Havelock, *Studies in the Psychology of Sex*, vol.2 *Sexual Inversion*, New York, Random House, (1896), 1910
- "Sexual Inversion in Women," *Alienist and Neurologist* 16 (1895)
- My Life*, London, William Heinemann Ltd, 1940
- Ellis, S. M., *George Meredith, His Life and Friends in Relation to His Work*, London, Grant Richards, 1920
- Ernest-Charles, Jean, "Les 'Bas-Bleus' et la littérature féminine," in *Les Samedis littéraires*, 5 vols, Paris, Sansot, 1905
- Ethemer, Elis, "Feminism," *Westminister Review*, 149 (gennaio 1898) p. 61
- Freud, Sigmund, *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. di Fernando Dogana, Sagittario, Ermanno, ed., Torino, Boringhieri, 1969
- Gaubert, Ernest, *Rachilde*, Paris, Sansot, 1907
- Goldman, Emma, *Living My Life*, New York, Dover, (1931) 1970
- Greg, William R., "Why Are Women Redundant?" in *Literary and Social Judgments*, Boston, James Osgood & Co., 1873
- Huysmans, Joris Karl, *À Rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, (1884) 1978
- James, Henry, *The Turn of the Screw*, London, William Heinemann, 1898
- Kersley, Gillian, *Darling Madame: Sarah Grand and Devoted Friend*, Virago, London, 1983
- Klein, Melanie, *The Psychoanalysis of Children*, New York: Norton, 1932 (trad. *La psicoanalisi dei bambini*, Firenze, Martinelli, 1969)
- Our adult world and other essays*, New York, Basic Books, 1963 (trad. *Il nostro mondo adulto e altri saggi*, Firenze, Martinelli, 1972)
- Krafft-Ebing, Richard von, *Psychopathia Sexualis, Sechzehnte und siebzehnte vollständig umgearbeitete Auflage*, Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart, 1886, (traduzione di Albert Moll, *Psychopathia Sexualis*, Milano, Carlo Manfredi Editore, 1953)

- Lankester, Edwin, *Degeneration. A Chapter in Darwinism*, London, Macmillan and Company, 1880
- Lasègue, Charles, *Études médicales*, 2 vols, Paris, Asselin, 1884
- Legrand du Saulle, Henri, *Les Hystériques: Etat physique et état mental*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1883
- Lombroso, Cesare, *L'uomo delinquente*, Milano, Einaudi, 1876;
La donna delinquente: la prostituta e la donna normale, Torino, Fratelli Bocca, 1903
- Lorrain, Jean, «Mademoiselle Salamandre», *Le Courrier Francais*, 12 Dicembre 1886
- Jean O. Love, *Virginia Woolf: Sources of Madness and Art*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984
- Lussana, Filippo, *Lezioni di frenologia*, Parma, Dalla tipografia di G. Ferrari, 1864
- Marshall, C. F., *Syphilology and Venereal Disease*, New York, Wood, 1906
- Maudsley, Henry, "Sex in Mind and in Education," *Fortnightly Review* 15, 1874
- Mayer, Alexandre, *Des rapports conjugaux considérés sous le triple point de vue de le population, de la santè et de la morale publique*, Paris, J-B. Ballière et fils, 1857
- Méry, Gaston, *La Libre parole*, "Féministes et Féministes", 23 Dicembre 1898
- Moreau de Tours, Jacques Joseph, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris, Université Descartes, 1859
- Munthe, Alex, *The Story of San Michele*, London, John Murray, 1930
- Murat, Princess, *La Vie amoureuse de Christine de Suède, la reine androgyne*, Paris, Flammarion, 1930
- Murray, Drew, *Creetown: A Visitor's Guide*, Newton Stewart, Galloway Gazette, 198?
- Myers, Frederic W. H., "Multiplex Personality," *The Nineteenth Century* (November 1886)
- Nightingale, Florence, *Cassandra*, ed. Myra Stark, Old Westbury, New York, Feminist Press, (1852) 1979
- Nordau, Max Simon, *Degeneration*, New York, Appleton and Company, 1895, p. 2 (*Entartung*, Berlin, Erster Band, 1892)
- Ouida, "The New Woman," *North American Review*, 158 (1894)
- Pankhurst, Sylvia, *The Suffragette Movement*, London, Virago Press Limited, 1977
- Perkins Gilman, Charlotte, "The Yellow Wallpaper," *New England Magazine*, New Series, vol.5, no. 5, gennaio 1982
- Prince, Morton, *The Dissociation of a Personality. A Biographical study in Abnormal Psychology*, London, D. Appleton and Co., 1910

- Quilter, Harry, ed., *Is Marriage a Failure?*, London, Swan Sonnenschein & Co, 1888
- Rousseau, J.-J., *Lettere à d'Alembert sur les Spectacles*, Hachette, Paris 1896 e J. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981
- Salleh, Ariel Kay, "Deeper than Deep Ecology: The Ecofeminist Connection," *Environmental Ethics* 6, no.1, 1884
- Saunders, T. Bayley, "Sarah Grand's Ethics," *The Open Court: A Weekly Journal Devoted to the Religion of Science*, 4 April 1895, pp. 4447-50
- Schreiner, Olive, *Woman and Labour*, London, T. Fisher Unwin, 1911
- Scott, Walter, *Guy Mannering*, Edinburgh, Adam & Charles Black, 1815
- Stead, W. T., "Some Books of the Month: 'The Beth Book,'" *Review of Reviews* 16, 1897
- Stead, W. T., W. T. Stead, "The Book of the Month: The Novel of the Modern Woman," *Review of Reviews* 10, 1884, pp. 64-74
- Stevenson, Robert L., *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, London, Wordsworth Classics, (1886) 1987
- Stoddart, Jane T., "Illustrated interview: Sarah Grand," in *Woman at Home*, 1895, 3, pp. 247-52
- Stoker, Bram, *Dracula*, London, Hutchinson & Co., 1897
- Toley, S., "Some Women Novelists," *The Woman at Home*, 1896
- von Arnim, Elizabeth, *Elizabeth and Her German Garden*, London, Virago, 1898
- Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, London, Penguin Classics, 1992 (1890)
- Woolf, Virginia, *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*, London, Triad/Granada, 1976
- Wynter, Andrew, *The Borderlands of Insanity*, London, Robert Hardwicke, 1875
- Zabé, Dr. *Manuel des maladies des femmes*, Paris, Léon Vanier, 1884

Fonti secondarie

- Apter, Emily, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in turn-of-the-century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1991
- Apter, Emily, e Pietz, William, eds, *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca, New York and London, Cornell University Press, 1993
- Ardis, Ann, *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1990
- Bachtin, Michail Michalovič, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trad. di C. Emerson e M. Holquist, Austi, TX, Univeristy of Texas Press, 1990 (1981)

- Barker-Benfield, G. J., *The Horror of the Half-Known Life: Male Attitudes toward Woman and Sexuality in Nineteenth-Century America*, New York, Harper Colophon, 1976
- Baumann, Zigmunt, *Modernity and Ambivalence*, Cambridge, Polity Press, 1991
- Baumeister, Roy F., *Masochism and the Self*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1989
- Beizer, Janet, *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth Century France*, Cornell University Press, Ithaca and London 1994
- Bernard, J. F., *Talleyrand: A Biography*, London, Collins, 1973
- Bernheim, Charles, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Harvard University Press, 1989
- Bland, Lucy, *Banishing the Beast: English Feminism and Sexual Morality 1885-1914*, Harmondsworth, Penguin, 1995
- Bolwer, Peter, *Evolution: the History of an Idea, Berkeley and Los Angeles*, University of California Press, 1983
- Bottalico, Michele, e Chalant, Teresa, eds, *L'impulso autobiografico. Inghilterra, Stati Uniti, Canada... e altri ancora*, Napoli, Liguori, 2005
- Braidotti, Rosi, *Soggetto nomade*, Roma, Donizelli Editore, 1994
- Braun, Bennett G., "Clinical Aspects of Multiple Personality," communication to the annual congress of the American Society of Clinical Hypnosis, San Francisco, novembre 1979
- Bronfen, Elisabeth, *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1989
- Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of Berkeley Press, 1976
- Cixous, Hélène, e Clément, Catherine, *La jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975 (trad. *The Newly Born Woman*, London and Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986)
- Cohen, Margaret, e Prendergast, Christopher, eds, *Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995,
- Copjer, Joan, ed., *Supposing the Subject*, London, Verso, 1994
- Cotton, J.-J., "Madame Sarah Grand," *Macmillan's Magazine*, September 1900
- Cowman, Krista, *Women of the Right Spirit: Paid Organizers and the Women's Social and Political Union (WSPU), 1904-18*, Manchester, Manchester University Press, 2007
- Crabtree, Adam, *From Mesmer to Freud*, New Haven, Yale University Press, 1993

- Crisafulli, Jones, L.M. e Fortunati, Vita, *Ritratto dell'artista come donna. Saggi sull'avanguardia del Novecento*, Urbino, Edizioni Quattro Venti, 1988
- Cross, Nigel, *The Common Writer*, Cambridge, Cambridge University press, 1985
- Daly, Mary, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, London, Women's Press, 1979
- D'Amico, Masolino, Introduzione a *Il ritratto di Dorian Gray*, Roma, Newton Compton, 1993
- Danson, Lawrence, *Wilde's Intentions*, Oxford, Oxford University Press, 1997
- Dauphiné, Claude, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991
- David, André, *Rachilde, homme de lettres*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1924
- d'Eaubonne, Françoise "Le Féminisme ou la Mort," *Collection femmes en mouvement 2*, Paris, P. Horay, 1974
- de Beauvoir, Simone, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949 (trad. *The Second Sex*, trad. di H. M. Parshley, New York, Vintage Books, 1974)
- de Laurentis, Theresa, "Habit Changes," *Differences: A journal of Feminist Cultural Studies*, 6, 2 and 3, Summer/Autumn 1994
- Del Sapio Garbero, Maria, *Alice nella città. Note su arte e stili metropolitani*, Pescara, Tracce, 1988
L'assenza e la voce. Scena e intreccio della scrittura in Christina Rossetti, May Sinclair e Christina Brooke-Rose, Napoli, Liguori, 1991
- Del Sapio Garbero, Maria, ed., *Trame parentali/trame letterarie*, Napoli, Liguori, 2000
- Deleuze, Gilles, *Presentazione di Sacher Masoch*, Torino, Bompiani, 1977
Masochism: Coldness and Cruelty, New York, Zone Books, 1989
- de Martino, Ernesto, *La Terre du Remords*, Paris, Gallimard, 1966
- Derrida, Jacques, *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, New York, Schocken Books, 1985
- Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982
- Dinnerstein, Dorothy, "Survival on Earth: The Meaning of Feminism," in *Healing the Wounds: The Promise of Ecofeminism*, ed. Judith Plant, Philadelphia, New Society Publishers, 1989
- Downing, Linda, *Desiring the Dead, Necrophilia and Nineteenth Century French Literature*, Oxford, Legenda, 2003
- Drinker, George Frederick, *The Birth of Neurosis: Myth, Malady, and the Victorians*, New York, Simon and Schuster, 1984
- Ellmann, Richard, *Oscar Wilde*, New York, Knopf, 1988
- Felski, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1995

- Finn, Michael R., *Hysteria, Hypnotism, the Spirits and Pornography: Fin-de-Siècle Cultural Discourses in the Decadent Rachilde*, Cranbury, Associated University Press, 2009
- M.R. Finn, ed., *Rachilde – Maurice Barrés: Correspondence inédite 1885-1914*, Brest, Centre d'Étude des Correspondances et Journaux intimes/C.N.R.S., 2002
- Firestone, Shulamith, *The Dialectic of Sex*, New York, Bantam Books, 1970
- Fisher, Dominique, "Du Corps travesti à l'enveloppe transparente: *Monsieur Vénus* ou la politique du leurre," *L'Esprit Créateur*, Winter 1997, pp. 46-57
- Forward, Stephanie, "Attitudes to Marriage and Prostitution I the Writings of Olive Schreiner, Mona Caird, Sarah Grand and George Egerton," *Women's History Review*, Vol.8, No.1, 1999
- Stefanie Forward, "A Study in Yellow: Mona Caird's The Yellow Drawing-Room," *Women's Writing*, Vol. 7, November 2, 2000
- Foucault, Michel, *The History of Sexuality*, Harmondsworth, Penguin, 1990, (edizione originale *Histoire de la sexualité*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1976)
- Franchi, Franca, *Rachilde, il desiderio e l'assenza*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1994
- French, Marilyn, *Beyond Power: on Women, Men, and Morals*, New York, Summit Books, 1985
- Gaard, Greta, "Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-Placing Species in a Material Feminist Environmentalism," *Feminist Formation 2011*, Vol. 23, No. 2, (Summer), pp. 26-53
- Gamman, Lorraine e Makinen, Merja, *Female Fetishism: A New Look*, London, Lawrence and Wishart, 1994
- Garber, Marjorie, *Bisexuality & the Eroticism of Everyday Life*, New York, Routledge, 2000
- Gardiner, Juliet, ed., *The New Woman*, London, Collins, 1993, p. 147; Judith Walkowitz, *City of Dreadful Delight*, London, Virago, 1992
- Garelick, R.K., *Raising Star: Dandysm, Gender, and Performance in fin de siècle*, Princeton, Princeton University Press, N.J. 1998, pp. 44-46
- Gilbert, Sandra M. e Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Hven, Yale University Press, 1979
- Gilligan, Carol, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1982
- Gilman, Sander L., *Seeing the Insane: A Cultural History of Psychiatric Illustration*, London, Wiley, 1985
- Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, London, Macmillan, 1996
- Giovetti, Paola, *Helena Petrovna Blavatsky e la Società Teosofica*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1991
- Goldsten, Jan, "The Hysteria Diagnosis and the Politics of Anticlericalism in Late Nineteenth Century France," *Journal of Modern History* 54 (1982)
- Graves, Robert, *The Greek Myths*, 2 vols, London, Folio Society, 1996

- Greenslade, William, *Degeneration, Culture, and the Novel: 1880-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994
- Guellette, Margaret Morganroth, in Mona Caird, *The Daughters of Danaus*, The Feminist Press, New York, 1989
- Halberstam, Judith, *Female Masculinity*, Durham, NC and London, Duke University Press, 1998
 Stephen Heath, *The Sexual Fix*, London, Macmillan, 1982
- Heilmann, Ann, *Sex, Social Purity and Sarah Grand*, Routledge, London, 2000, 5 vols
New Woman Strategies: Sarah Grand, Olive Schreiner and Mona Caird, Manchester, Manchester University Press, 2004
 "Mona Caird (1854-1932): Wild Woman, New Woman, and Early Radical Feminist Critic of Marriage and Motherhood," *Women's History Review*, Volume 5, No 1, 1996
 Ann Heilmann, ed., *The Late Victorian Marriage Debate: A Collection of Key New Woman Texts*, London and New York, Routledge & Thoemmes Press, 1998
- Hawthorne, Melanie C., *Rachilde and French Women's Authorship: From Decadence to Modernism*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2001
- Hobsbawm, Eric, *Industry and Empire*, Harmondsworth, Penguin, 1969
- Humm, Maggie, *The Dictionary of Feminist Theory*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1898
- Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, London, Macmillan, 1986
- Irigaray, Luce, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974
- Jay, Karla, *The Amazon and the Page: Natalie Clifford Barney and Renée Vivien*, Bloomington, Indiana University Press, 1988
 Johnson, Sarah Iles, "Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia," in J. Clauss e S.I. Johnson, ed., *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton, Princeton University Press, 1997
- Jordanova, Ludmilla, *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, London, Harvester, 1989
- Joy Morny, O'Grady, Kathleen e Poxon, Judith L., ed., *French Feminists on Religion: A Reader*, London, Routledge, 2002
- Kaplan, Louise J., *Female Perversions: The Temptations of Madame Bovary*, London, Penguin, 1991
- Kaufman McCall, Dorothy, "Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, and Jean-Paul Sartre," *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 5, no. 2, 1979
- Kern, Stephen, *Anatomy and Destiny: A Cultural History of the Human Body*, New York, Bobbs-Merrill, 1975
- Kofman, Sarah, "Ça cloche" in Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, eds, *Les Fins de l'homme: à partir du travail de Jaques Derrida*, Paris, Galilée, 1981

- Kluft, Richard P., ed., *Childhood Antecedents of Multiple Personality*, vol. 13, Washington DC; American Psychiatric Press, 1985
- Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIXème siècle*, Paris, Seuil, 1974 (trad. engl. *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, 1984)
- Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Edition du Seuil, 1980 (trad. *Poteri dell'orrore: Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 2006)
- Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993, pp. 101-133
- Le génie féminin, t. II, La folie: Melanie Klein ou le matricide comme douleur et comme créativité*, Parigi, Fayard, 2000 (trad. *Il genio femminile*, 3 Vols, Vol II, *Melanie Klein* (), Roma, Donzelli, 2006)
- "Women's Time," trad. di Jardine, Alice and Blake, Harry, *Signs*, 7, 1, 13-15
- Kristeva, Julia, *Polylogue*, Paris, Éditions du Seuil, 1977 e *Σημειωτική: Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969 (trad. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez, trans. Thomas Gorz, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1980)
- Lacan, Jacques, *L'éthique de la psychanalyse 1959-1960: Séminaire VII*, Paris, Seuil, 1986 (trad. di D. Potter, *The Ethic Psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan*, New York, Norton and Company, 1992)
- Lanza, Benedetto, et al., *Le cere anatomiche della Specola*, Firenze, Arnaud Editore, 1997.
- Ledger, Sally, *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester University Press, Manchester and New York 1997
- Ledger, Sally e Luckhurst, Roger, eds, *The Fin de Siècle: A Reader in Cultural History, c. 1880-1900*, Oxford, Oxford University Press, 2000
- Ledger, Sally e McCracken, Scott, ed., *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995
- Leland, Dorothy, "Lacanian Psychoanalysis and French Feminism: Toward an Adequate Political Psychology," *Hypatia* 3, no. 3, Winter 1989
- Leopold, Aldo, "The Land Ethic," in *A Sand County Almanac*, New York, Oxford University Press, 1987
- Leys, Ruth, *Trauma: A Genealogy*, Chicago, University of Chicago Press, 2000
- Lokis-Adkins, Julie, *Deadly Desires: A Psychoanalytic Study of Female Sexual Perversion and Widowhood in Fin de Siècle Women's Writing*, London, Karnac Books, Ltd, 2013
- Lombardo, Agostino, ed., *Gioco di Specchi. Saggi sull'uso letterario dell'immagine dello specchio*, Roma, Bulzoni Editore, 1999
- Lukacher, Maryline, *Maternal Fictions: Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille*, Durham and London, Duke University Press, 1994
- Magnum, Theresa, *Married, Middlebrow and Militant: Sarah Grand and the New Woman Novel*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998

- Mallory, Chaone, "The Spiritual is Political: Gender, Spirituality, and Essentialism in Forest Defense," *Journal for the Study of Religion, Nature, and Culture* 4 (I), pp. 48-71
- Marquer, Bertrand, *Les Romains de la Salpêtrière, Réception d'une scénographie clinique: Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Droz, Genève 2004
- Masterman, G. F. G. ed., *The Heart of the Empire: Discussions of Problems of Modern City Life in England*, Brighton, Harvester, 1973
- Maxinger, Paul, *Robert Louis Stevenson: The Critical Heritage*, London, Routledge Kegan Paul, 1981
- Mesch, Rachel, *The Hysteric Revenge: French Women Writers at the Fin de Siècle*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2006
- Michael Millgate, *Thomas Hardy, A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1982
- Miller, Andrew H. e Adams, James Eli, eds, *Sexualities in Victorian Britain*, Bloomington and Indianapolis, Ind., Indiana University Press, 1996
- Mitscherlich, Hg. v. Alexander, Richards, Angela e Strachey, James, *Studienausgabe, Bd. IV. Psychologische Schriften.*, Frankfurt am Main, Fischer, 1982 (trad. Nelson, Benjamin, ed., *On creativity and the Unconscious*, New York, Harper and Row, 1958)
- Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics*, Abingdon, Routledge, 1985
- Nelson, Carolyn Christensen, ed., *A New Woman Reader: Fiction, Articles, Drama of the 1890s*, Peterborough, Broadview Press, 2001
- Nussbaum, Martha, *Sex and Social Justice*, New York, Oxford Univeristy Press, 2000
- Oldroyd, D. R., *Darwinian Impacts: an Introduction to the Darwinian Revolution*, Milton Keynes, Open University Press, 1983
- Olverson, T. D., *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*, New York, Palgrave Macmillan, 2010
- Oppenheim, Janet, *'Shattered Nerves': Doctors, Patients, and Depression in Victorian England*, Oxford, Oxford Univeristy Press, 1991
- Owen, Alex, *The Darkened Room: Women, Power and Spiritualism in Late. Victorian England*, Virago Press, 1989
- Owen, A. R. G., *Hysteria, Hypnosis, and Healing: The Work of J.-M. Charcot*, London, Denis Dobson, 1971
- Palusci, Oriana, ed., *La città delle donne. Immaginario urbano e letteratura del Novecento*, Torino, Tirrenia, 1992
- La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1999
- Parkin-Gounleas, R., *Fiction of the Female Self: Charlotte Brönte, Olive Schreiner, Katherine Mansfield*, London, Macmillan, 1991

- Parkins, Wendy, *Mobility and Modernity in Women's Novels, 1850s-1930s: Women Moving Dangerously*, New York, Palgrave Macmillan, 2009
- Penley, Constance, "Feminism, Psychoanalysis, and the Study of Popular Culture," in *Cultural Studies*, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paul Treichler, New York, Routledge, 1992
- Pennacchia, Maddalena, *Il mito di Corinne. Viaggio in Italia e genio femminile in Anna Jameson, Margaret Fuller e George Eliot*, Roma, Carocci, 2001
- Pickering, George, *Creative Malady: illness in the lives and minds of Charles Darwin, Mary Baker Eddy, Sigmund Freud, Florence Nightingale, Marcel Prust and Elizabeth Browning*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1974
- Plant, Judith, ed., *Healing the Wounds: The Promise of Ecofeminism*, Philadelphia, New Society Publishers, 1989
- Pommarède, Pierre, "Le Sol et le sang de Rachilde," *Bulletin de la Société Historique et Archeologique du Périgord*, 120.4, 1993
- Purdue, Melissa, e Floyd, Stanley, eds, *New Woman Writers, Authority, and the Body*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009
- Pykett, Lyn, *The 'Improper' Feminine: The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, Routledge, London and New York, 1992
- Engendering Fictions: The English Novel in the Early Twentieth Century*, London, Arnold, 1995
- The 'Improper' Feminine: The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, Routledge, London and New York, 1992
- Pykett, Lyn, ed., *Reading Fin de Siècle Fictions*, London and New York, Longman, 1996
- Rearick Charles, *Pleasures of the Belle Epoque: Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*, New Haven, Conn., Yale University, 1985
- Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, London, Virago, 1977
- Richardson, Angelique, *Love and Eugenics in the Late Nineteenth Century: Rational Reproduction and The New Woman*, Oxford, Oxford University Press, 2003
- "The Eugenization of Love: Sarah Grand and the Morality of Genealogy," *Victorian Studies* 42 (Winter 1999/2000), pp. 227-5
- The Eugenization of Love: Darwin, Galton and Late Nineteenth-Century Fictions of Heredity and Eugenics*, Oxford, Oxford University Press, 2003
- Richardson, Angelique e Willis, Chris, ed., *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de.Siècle Feminism*, Basingstoke and New York: Palgrave, 2001
- Rive, Richard, ed., *Olive Shreiner Letters*, Volume I: 1871-1899 Oxford, Oxford University Press, 1988
- Roberts, Mary Louise, *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siècle France*, Chicago e London, University of Chicago Press, 2002
- Rosenberg, Tracey S., "A Challenge to Victorian Womanhood: Mona Caird and Gertrude Atherton, Women's Writing, Vol. 12, November 3 , 2005

- Rubinstein, David, *Before the Suffragettes: Women's Emancipation in the 1890s*, Brighton, Harvester, 1986
- Schwartz, Vanessa, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in the Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998
- Shapiro, Ann-Louise, *Breaking the Codes: Female Criminality in Fin-de-Siècle Paris*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1996
- Shattuck, Roger, *The Banquet Years: The Origins of the Avant-garde in France, 1885 to World War I*, New York, Vintage Books, 1955
- Shiva, Vandana, *Staying Alive: Women, Ecology and Development*, London, Zed Books, 1989
- Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own*, London, Virago Press, 1978
The Female Malady: Women, Madness, and English Culture 1830-1980, Virago, London, 1987
Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle, London, Virago, 1990
- Showalter, Elaine, ed., *Daughters of Decadence: Women Writers of the Fin-de-Siècle*, London, Virago, 1993
- Sicherman, Barbara, "The Uses of a Diagnosis: Doctors, Patients, and Neurasthenia," *Journal of the History of Medicine* 32, 1977
- Sontag, Susan, *Illness as Metaphor*, New York, Vintage Books, 1979
- Steiner, Rudolf, *Theosophie – Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*, Berlin, 1904 (trad. *Teosofia. Introduzione alla conoscenza sovrasensibile del mondo e del destino umano*, Milano, Editrice Antroposofica, 1999)
- Stoldenberg John, *Refusing to Be a Man: Essays on Sex and Justice*, Portland, Ore., Breitenbush Books, 1989
- SurrIDGE, Lisa, "Narrative Time, History and Feminism in Mona Caird's *The Daughters of Danaus*," *Women's Writing*, Vol. 12, No. 1, November 1, 2005
- Taylor, Clare L., *Women, Writing, and Fetishism, 1890-1950: Female Cross-Dressing*, Oxford, Clarendon Press, 2003
- Thurston, Luke, *Re-inventing the Symptom: Essays on the Final Lacan*, New York, Other Press, 2002
James Joyce and the Problem of Psychoanalysis, Cambridge, Cambridge University Press, 2004
Literary Ghosts from the Victorians to Modernism: the Haunting Interval, New York, Routledge, 2012
- Tong, Rosemarie, *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*, with a special contribution by Tina Fernandez Botts, Fourth Edition, University of North Carolina, Charlotte, 2014
- Turchman, G. e Fortin, N., *Edging Women Out: Victorian Novelists, Publishers and Social Change*, New Haven, Yale University Press, 1989
- Valeil, Arnaud, "Mirabeau l'obscène," *Cahiers Octave Mirabeau* 10, 2003
- Walkowitz, Judith R., *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian*

London, University of Chicago Press, Chicago, 1992

Warren, Karen J., "The Power and the Promise of Ecological Feminism," in *Ecological Feminist Philosophies*, ed. Karen J. Warren, Bloomington, Indiana University Press, 1996

Weber, Eugen, *La Francia "fin de siècle,"* Bologna, Il Mulino, 1990, p. 15 (edizione originale France *Fin de Siècle*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986)

Willett, Perry, ed., *Victorian Women Writers Project*, 2003

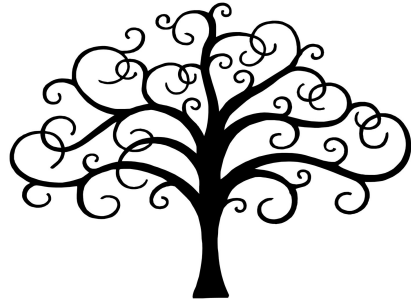
Wilson, Cheryl A., "Mona Caird's Dancing Daughters," *Nineteenth Century Gender Studies*, Issue 8.1, Spring 2012

Wittig, Monique, "One is Not Born a Woman," *Feminist Issues*, Vol. 1, no. 2, Winter, 1981

"The Mark of Gender," *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992

Woolf, Virginia, *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*, London, Triad/Granada, 1976

Zeglin Brand, Peggy, e Korsmeyer, Carolyn, ed., *Feminism and Tradition in Aesthetics*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1995



Tavole illustrative



Fotografia di Rachilde “vers 1895,” in Dauphiné, Rachilde, 1985,
Courtesy of the Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris



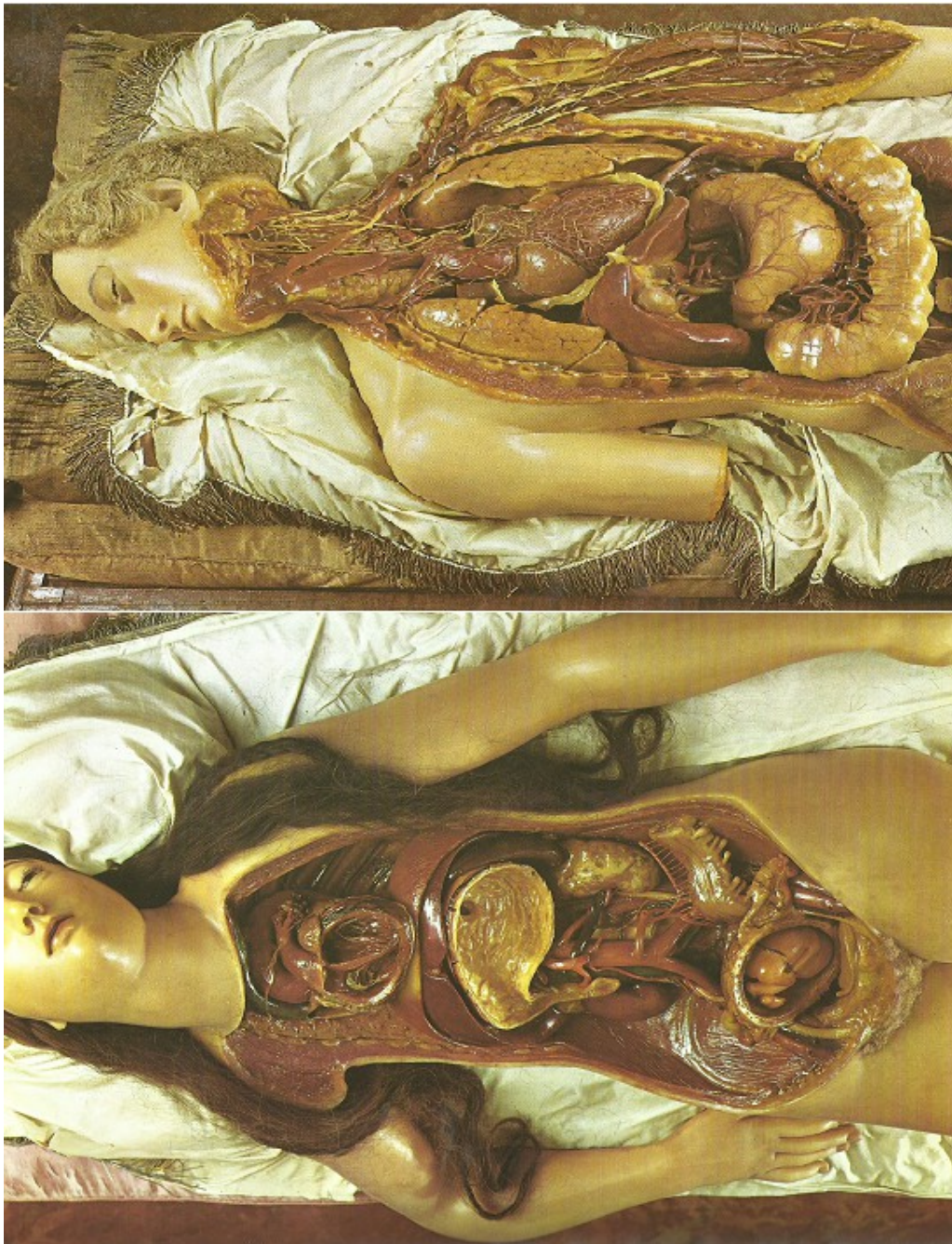
Sarah Grand, "Madame Sarah Grand, in Jane T. Stoddart, "Illustrated Interview: Sarah grand," in *Woman at Home*, 3, 1895, p. 249



Ritratto di Mona Caird, ritratto, 188?, dal sito web della Univeristy of Kent,
<http://www.mirror-service.org/sites/gutenberg.org/2/3/7/3/23734/23734-h/images/image054.png>



Pierre Aristide André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887, Paris, Paris Descartes University



Clemente Susini e Giuseppe Ferrini, Venere anatomica, 1782, Firenze, Museo La Specola

Luigi Calamai, Venere anatomica, 1829, Firenze, Museo La Specola



John William Waterhouse, *The Lady of Shallott*, 1888, London, Tate Britain



William Holman Hunt, *The Lady of Shallott*, 1905, Wadsworth Athenaeum Museum of Art, Hartford, CT



Waterhouse ,*The Danaïdes*, 1903, Private Collection - John William Waterhouse



Anthony Fredrick Augustus Sandys, *Medea*, 1868, Birmingham Museum and Art Gallery