

***Dalle madri alle figlie:
Documento, narrazione, memoria in quattro scrittrici di fine Settecento.***

Paola Irene Galli Mastrodonato

Le donne scrittrici del Settecento si trovano al centro del periodo delle Rivoluzioni politiche, sociali, culturali, filosofiche, di pensiero e di costume che sconvolgono lo status quo feudale e antico regime del Secolo cruciale della storia moderna, e il loro contributo è determinante per lo sviluppo del romanzo e del racconto europeo e nord-americano. Il saggio che segue articola il passaggio dalla presa di coscienza storica di un evento di cambiamento alla sua resa in scrittura, in testimonianza, in parola sofferta di denuncia e provocatoria apertura su di un orizzonte di attesa libertario e finalmente realizzato. In questo caso, la memoria collettiva risulta essere quel patrimonio comune di storie e narrazioni che le nostre spesso occultate progenitrici (le “madri del romanzo” care a Dale Spender) ci hanno tramandato attraverso un dialogo ideale con noi pubblico femminile, dialogo sovente basato nelle loro narrazioni su di un rapporto sofferto madre-figlia.

Scritti di autrici come Felicité de Genlis, Mary Wollstonecraft, Sophie Cottin, e Susanna Rowson esplicitano il rapporto tra la necessità di documentare uno stato di oppressione e la sua trasposizione narrativa incentrata su una figura femminile che segna il *locus* della presa di coscienza e della memoria da tramandare a tutte noi figlie. Per ciascuna protagonista, la verità di un passaggio emerge gradualmente sia dalla volontà di essere liberata e di liberarsi (è il caso della Duchesse de C+++ rinchiusa in un sotterraneo per gelosia dal marito e della Maria Venables di Wollstonecraft), sia imponendo la memoria della propria morte quando tutto viene loro negato (sarà questo l’epilogo tragico delle vicende altrettanto esemplari di Claire d’Albe e Charlotte Temple).

La sistematizzazione letteraria è per sua definizione conservatrice e recepisce lentamente le aperture verso il nuovo. Ecco che il Settecento si configura nei manuali, nelle antologie ad uso scolastico e nei compendi di storiografia letteraria, come un secolo centrale sì per il progressivo addensarsi di tre rivoluzioni che cambieranno la fisionomia dell’età moderna — l’industriale, l’americana e soprattutto la francese — ma che pare tuttavia contrassegnato stranamente da una contraddizione che sembra minarne dall’interno i presupposti fondamentali: la razionalità come tratto

distintivo benché prettamente filosofico del secolo Illuminista viene fatta trionfare in una primo scorcio di secolo (classicismo, età augustea) mentre la seconda metà risulta segnata da un “contrasto” o “opposizione” che vanifica, apparentemente in nome di una categoria metastorica — il “sentimento”, ciò che si era venuto affermando in precedenza.

La fase terminale che culmina nel Pre-Romanticismo e ha il suo apice in Inghilterra nella “Preface” alle *Lyrical Ballads* di Wordsworth e Coleridge (1798), viene solitamente “invocata” nei manuali quale netta contrapposizione ad un primo scorcio di secolo dominato dalla saggistica di Swift o dall’epica di Pope, tralasciando accuratamente di ricostituire nei tratti reali e squisitamente quantitativi l’emergenza ed il progressivo consolidamento di una tradizione discorsiva — la *fiction* in prosa nella duplice accezione di *novel* e *romance* — che funziona da anello di congiunzione fra due estremi che solo artificiosamente possono essere presentati come auto-escludenti — la razionalità e la sua reazione “sensibile” — in un secolo di cui si riconosce pur sempre la complessità storica e la centralità per il pensiero moderno.

La volontà dei legislatori letterari di mantenere una coesione ideologica intorno ai nomi di pochissimi “grandi” — la triade iniziale Defoe-Richardson-Fielding e la coppia Smollett-Sterne con l’aggiunta di Jane Austen quali unici rappresentanti per l’intera seconda metà del Secolo — non rende sicuramente giustizia ai circa 2000 titoli di romanzi nuovi, in gran parte scritti da donne, apparsi durante il Settecento in Inghilterra, con particolare frequenza nell’ultimo decennio corrispondente al periodo della Rivoluzione Francese (Galli Mastrodonato 1991, 48). Questo straordinario sviluppo è potuto avvenire grazie alla rivoluzione del libro, prodotto ormai su scala industriale e in grado di propagare, diffondere ed imitare i topoi e i principii cardine del rinnovamento illuminista.

Voci autorevoli si sono levate nel corso degli ultimi anni ad invocare la revisione di un canone ormai obsoleto e visibilmente discriminatorio. Margaret Ezell recentemente ci ha ricordato come “scrivere la storia letteraria delle donne può essere paragonato al lavoro di un archeologo, al momento in cui si riceve un’eredità, al ripiantare il giardino di una madre” (15).¹ Ancora prima, il grande teorico della ricezione ed illustre medievista Hans Robert Jauss, ci definiva i termini del problema:

Ciò che doveva rinnovare lo studio della letteratura e condurlo fuori dai vicoli ciechi di una storiografia insabbiata nel positivismo, di una interpretazione ormai solo al servizio di se stessa o di una metafisica dell’*écriture*, oppure di una comparatistica che faceva del confronto un fine in sé, non era la panacea di tassonomie perfette, sistemi chiusi di segni e modelli descrittivi formalistici, ma una scienza storica che muova dal lavoro produttivo del comprendere per interpretare l’opera attraverso i suoi effetti e la sua ricezione, per intendere la storia di un’arte come processo di comunicazione tra autore e pubblico, passato e presente. (25)

Inoltre, Bradford K. Mudge ha definitivamente mosso l'attacco alle conclusioni tratte dal maggior storico letterario del Settecento inglese, Ian Watt, dichiarando che non si può continuare a non vedere come "la controversia sul romanzo passi attraverso una frattura di genere" (96). Infine, *last* ma certamente *not least*, Marc Angenot afferma senza mezzi termini che un canone che si basi ancora ed esclusivamente su di un "alibi estetico" costituisce la "menzogna fondamentale della pratica letteraria" (Angenot 144).

Il contributo della nuova critica femminista è stato determinante per la revisione del canone settecentesco e, all'interno di esso, per la ridefinizione del ruolo di assoluto rilievo che molte autrici ricoprivano nel campo della circolazione e ricezione delle opere a loro contemporaneo. Tutto ciò, tuttavia, non è avvenuto in modo indolore se ancora recentemente Margaret Ezell lamentava il fatto che un'opera di grande respiro quale la *Norton Anthology of Literature by Women* assegni solo 172 pagine su 2390 *all'insieme delle scrittrici inglesi prima del 1800* (Ezell 41), arrivando invece a spendere più di 400 pagine per tre romanzi di Jane Austen, *Jane Eyre* di Charlotte Brontë e i racconti di Kate Chopin (Ezell 64). È evidente, quindi, la necessità di rivalutare quantitativamente l'apporto fornito al discorso romanzesco settecentesco dalle nostre autrici in modo da poter misurare in tutto il loro spessore problematico le storie, le narrazioni, attraverso le quali le nostre dimenticate progenitrici ci parlano tuttora dall'oblio colpevole in cui sono ancora relegate (fatta eccezione per Mary Wollstonecraft, fortunatamente).

Ho giudicato opportuno iniziare da Madame de Genlis, autrice straniera più tradotta e pubblicata in assoluto nei "Magazines" inglesi, seconda solo a Marmontel, autrice della lunga *inset tale* "Histoire de la Duchesse de C+++" contenuta nel romanzo epistolare *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation* (1782). Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, nota soprattutto per essere stata il primo *gouverneur* donna della storia, istitutrice dei principi reali d'Orléans, era anche conosciuta ed apprezzata come eccellente pedagoga, brillante drammaturga e virtuosa dell'arpa. Nel 1785, durante un soggiorno in Inghilterra, l'Università di Oxford le conferisce un riconoscimento onorario per la qualità e la grande popolarità delle sue opere tradotte in inglese (Naudin 179). *Adèle et Théodore* si configura ben presto come un *best-seller*: 17 ristampe in Francia nello spazio di quattro anni e 29 entro il 1810 (Cook 381); in Inghilterra, ebbe un totale di 29 titoli nei *Magazines*, dove fu ospitato per quattro anni e mezzo consecutivi nello *Universal* e per quattro dal *Lady's Magazine*, e venne abbandonato solo perché il romanzo completo era presente nelle biblioteche circolanti (Mayo 374). Queste cifre ci aiuteranno a capire il grado di eccezionale risonanza che riveste la storia della Duchessa di C+++, testo

di cui mi sono spesso occupata nel corso delle mie ricerche (Galli Mastrodonato 1986, 1991, 1996, 1996a).

Al centro della vicenda spicca la figura di questa giovane donna che racconta la propria storia in prima persona. Ricca ereditiera di un illustre casato italiano, ama segretamente, corrisposta, il giovane conte di Belmire ma è presto costretta da un padre “dispotico” a sposare il Duca di C+++ , il quale, benché “di grande bellezza” era dotato di uno “sguardo penetrante, duro e feroce”. A causa della sua gelosia, la Duchessa verrà privata della figlioletta appena nata, drogata e fatta credere morta, ed infine rinchiusa in un sotterraneo dove languirà a pane ed acqua per nove anni fino a quando Belmire non la salverà in punto di morte. La narrazione articola il passaggio dall’incoscienza del proprio stato alla coscienza della sofferenza e dell’oppressione vissute come testimonianze da tramandare a noi “figlie”:

“Come avrò la forza di rammentarmi nei dettagli sventure tali che il solo ricordo, per così tanto tempo, ha provocato in me sconvolgimenti talmente orribili... Come potrò mai scriverla, questa deplorabile storia?... *Oh figlie mie*, voi la leggerete, essa potrà offrirvi degli insegnamenti utili e sorprendenti; questa idea sosterrà il mio coraggio”. (Saint-Aubin II, 289, corsivo mio)

L’istanza di scrittura, coraggiosa e sofferta, è garanzia della veridicità dell’esperienza, come afferma in nota Mme de Genlis sostenendo che il contenuto della storia è “del tutto vero”. Anche la vicenda di Charlotte Temple dell’americana Susanna Rowson avrà come sottotitolo “A Tale of Truth”, una storia vera, nella prima edizione inglese del 1791. Ritornando alla Duchessa, ella si appresta a trent’anni a redigere la sua testimonianza ad Albenga, dove si era ritirata dopo un lungo periodo di difficile assestamento in seguito alla liberazione dal sotterraneo, avvenuta quando aveva 27 anni. La “cattività” (Saint-Aubin 368) l’ha profondamente provata: è in preda a numerose fobie (del buio, della solitudine), agli incubi che ne squassano il sonno agitato, al ricordo della deprivazione subita (deve imparare nuovamente a leggere, scrivere e far di conto). La memoria, tuttavia, come capacità di registrare un’esperienza ne è uscita rafforzata. Ed è qui che inizia per noi la “verità” di un passaggio: la Duchessa ci racconta in prima persona la sua terribile ed esemplare storia di oppressione.

Cresciuta innocente e felice in una ricchissima famiglia patrizia di Roma, a quindici anni (la stessa età di Charlotte quando scapperà in America con il suo seduttore) diviene amica di una coetanea di tre anni più grande, la futura Marchesa De Venuzi, che ben presto, attraverso il marito, le farà conoscere in segreto il giovane Conte di Belmire, anch’egli adolescente. Quest’ultimo è in realtà il nipote del futuro sposo, il Duca di C+++ , il quale “perseguita” il fratello tanto da averlo costretto all’esilio in Francia. Fuorviata da un’amicizia che si rivela “pericolosa” e non confidandosi con una madre che sente lontana sebbene sia la “migliore”, la giovane Duchessa (di cui non sapremo mai il

nome) cede alla corte serrata del Conte durante un ballo in maschera e gli promette il suo amore, nonostante un vago presentimento di sciagura impellente.

Poche righe dopo, nel racconto, ci viene presentato il Duca di C+++ ed attraverso il suo ritratto prende corpo una delle più imponenti raffigurazioni del persecutore, dell'oppressore *ancien régime*, un *villain* pre-gotico di grande spessore evocativo:

Il Duca di C+++ , che aveva allora trentasei anni, era un uomo di grande bellezza; tuttavia, si notava nei suoi occhi e nelle sopracciglia un non so che di cupo e sinistro che colpiva a prima vista molto più della nobiltà e della regolarità dei suoi tratti; egli aveva uno sguardo penetrante, duro e feroce, e quando voleva addolcirlo, lo rendeva equivoco e falso; le sue maniere erano generalmente sdegnose e benché non mancasse per certi versi di cortesia, il suo tono di voce era tanto tagliente quanto imperioso. Orgoglioso della sua nascita, delle sue cariche, della sua fortuna, del suo credito presso la Corte, e dei suoi successi con le donne, pensava che mai niente potesse opporsi al suo volere, o resistere ai suoi desideri; collerico, violento, corrotto dalla superbia e dalla prosperità, non sapeva né vincere le proprie passioni, né superare il risentimento; implacabile per debolezza e per vanità, si vantava di non perdonare mai, odiava con furore, e sacrificava tutto all'atroce piacere che provava a vendicarsi. (Saint-Aubin 298)

Nonostante ella provi un' "antipatia invincibile" per lui, il Duca le viene subito imposto dal padre come il "miglior partito d'Italia", decretando di fatto la sua "condanna a morte". Sacrificata per l'ennesima volta dall'assolutismo patriarcale ("mio padre mi amava, ma era un uomo assoluto"), la Duchessa non osa rivelare il suo amore per un altro e soccombe alla volontà dei genitori. Ben presto, si dovrà trasferire a Napoli dove è costretta a frequentare la Corte dal Duca che manifesta un'"estrema gelosia" nei suoi confronti. In un rapido crescendo si arriva al *climax* della storia: dopo aver dato alla luce una bambina e averla allattata lei stessa (atteggiamento progressista, all'epoca), la Duchessa viene improvvisamente condotta con la figlioletta in un sinistro castello dove il Duca le rivela cosa ha in serbo per lei. La figlioletta le verrà tolta con la forza e la Duchessa sarà condannata a essere sepolta viva in un oscuro sotterraneo per aver rifiutato di nominare il suo presunto amante. È proprio sul nucleo della storia incentrato sulla morte apparente e la prigionia della Duchessa che voglio ora portare la nostra attenzione.

La critica femminista si è spesso interrogata sulle modalità di rappresentazione della passività femminile contrapposta alla violenza prevaricatrice del maschio/padrone. Ebbene, la storia della Duchessa mette in scena in maniera esemplare la presa di coscienza e la successiva denuncia di una delle forme più abiette di violenza praticate dal maschilismo sulle donne: il sequestro di persona. Del resto, il Duca è smaccatamente misogino ("egli disprezzava le donne") e ammette egli stesso la

premeditazione del crimine che sta per compiere (“da un anno, medito il castigo per la tua infedeltà”). La Duchessa, giovane ragazza di diciotto anni, si trova quindi completamente in balia delle sue “nere macchinazioni” e, tormentata (come sempre) dai sensi di colpa per un adulterio che non ha commesso, si appresta, vittima inconsapevole, a subire l’ultimo oltraggio. Isolata dai parenti e separata dalla figlia, viene dapprima fatta credere malata e poi, tramite una elaborata messa in scena, viene costretta a bere una bevanda soporifera ed infine dichiarata morta. Una “figura di cera pallida e livida” verrà sepolta al suo posto e la Duchessa, dopo l’ennesimo rifiuto a rivelare il nome, verrà trascinata in piena notte, “immobile e muta”, nella “tomba” preparata per lei, un vasto sotterraneo tenebroso sconosciuto a tutti dove languirà per nove anni. Sarà il Duca, fino al momento dell’epilogo, a portare personalmente i viveri e i pochi indumenti necessari (come è specificato in nota) lasciandoli dietro una porta che si apre in una torre.

Da questo momento in poi, la storia della Duchessa si inserisce a pieno titolo in un filone illuminista che riscuoteva grande favore nel periodo pre-rivoluzionario, quelle memorie di imbastigliati che divulgheranno le esperienze di cattività di celebri prigionieri (Masers de Latude, Linguet, Mirabeau, Sade, ecc.) e che avranno grande eco anche in Inghilterra, stimolando la ricerca sul sistema carcerario di John Howard e soprattutto influenzando la stesura di *Things As They Are, or The Adventures of Caleb Williams* (1794) di William Godwin, marito di Mary Wollstonecraft. Si sviluppa, infatti, un rapporto ambivalente ed ambiguo tra la reclusa ed il suo aguzzino, che continuano ad essere uniti dalla stessa sorte, al di là del matrimonio (o meglio, proprio in virtù di questo). La Duchessa, lasciata sola nelle tenebre del sotterraneo, si abbandona dapprima a violenti sentimenti di “odio” e di “disprezzo” nei confronti del suo “crucele secondino” e medita quindi, disperata, di suicidarsi rifiutando il cibo. Il Duca, preoccupato che la sua vendetta non possa compiersi fino in fondo, la convince a continuare a vivere rassicurandola sulla sorte della figlia, affidata alla madre. Tuttavia, questa rinnovata fermezza si accompagna a lancinanti sensi di colpa (“figlia ingrata & colpevole”, “passione criminale”) ed ella piange, provando sollievo, sulle sue colpe; infine, ricorre alla religione come ultimo conforto e si rassegna alla prigionia, non senza aver stigmatizzato metaforicamente lo stato di oppressione e di rinuncia in cui languono tutte le donne: “Devo, invero, passare tutta la vita immersa in queste orribili tenebre; l’avvenire si presenta dinanzi alla mia immaginazione agghiacciata come una lunga & triste notte” (Saint-Aubin 342).

La metafora continua e si precisa: abituandosi alle tenebre, la Duchessa cerca di tenersi occupata cantando, recitando poesie e ascoltando l’eco che le risponde dalle ampie volte del sotterraneo; perde gradualmente la nozione della differenza tra il giorno e la notte, trova sollievo solo

nel sonno e nei sogni che fantasmalizzano i suoi desideri; lo stato di privazione della libertà, diritto fondamentale dell'essere umano, la rende completamente dipendente dal suo tiranno per la sua stessa sopravvivenza e quando il Duca si avvicina per portarle il cibo, si sente confortata dalla sua presenza essendo il rumore da lui provocato l'unico segno di vita nell'antro.

La vita fuori della caverna intanto prosegue inesorabile: la madre della Duchessa porta in visita la nipotina al padre del tutto inconsapevole che la propria figlia langue prigioniera sotto i suoi piedi; tutti rendono omaggio alla memoria della Duchessa defunta recandosi al sontuoso monumento funebre che il Duca le ha innalzato; lo stesso Belmire, divenuto il pupillo del Duca, la piange sconcolato. Dopo un lungo lasso di tempo di cui la Duchessa non ha una percezione precisa, si avvicina il momento della sua liberazione, che avverrà con un procedimento drammatico ripreso poi in molti testi del teatro rivoluzionario e del melodramma ottocentesco. Il Duca improvvisamente si ammala e non è più in grado di portare il cibo alla prigioniera, la quale nel frattempo, all'oscuro di tutto, sta morendo di sete e di fame. Egli è quindi costretto a chiedere aiuto al nipote, Belmire, confidandogli di aver tenuto reclusa in segreto "una donna criminale, e che meritava la morte", non solo, ella è anche "demente" e gli intima di non ascoltare le sue parole.² Ovviamente, il Conte, con orrore, ritrova la Duchessa tanto amata sotto le spoglie del povero essere abbagliato dalla luce della lampada e che si getta voracemente sugli alimenti. E qui la conclusione parrebbe scontata: il malvagio è castigato con la morte, la Duchessa è liberata e premiata anche con un nuovo legame d'amore, *happy end*, in altri termini. E invece no, la verità di un passaggio come forza di una testimonianza e di una memoria da tramandare a tutte noi figlie, non può essere, non deve essere così semplice e consolatorio.

La Duchessa, in quel preciso istante sceglie, decide con cura e coscientemente quale dovrà essere l'epilogo della sua tristissima vicenda, in tal modo inaugurando una presa di parola femminista. Innanzitutto, pur considerandolo il suo "liberatore", rifiuta di uscire dal sotterraneo insieme a Belmire, e preferisce invece avvertire con un biglietto, vergato con mano tremante ed errori di ortografia, i suoi genitori affinché vengano a liberarla: " 'Padre mio, madre mia, esisto, sono innocente.... Venite, con la vostra presenza, a restituirmi veramente alla vita; ... venite a tirarmi fuori da questo orrendo sotterraneo, e a farmi dimenticare tutto il male che ho sofferto' " (Saint-Aubin 353).

Con questa presa di posizione, la Duchessa rifiuta l'incoscienza di una nascita biologica che le ha causato tanti guai, e sceglie invece una rinascita sociale - "sarei rinata riprendendomi il titolo & i diritti che mi erano cari & sacri di figlia & di madre" (Saint-Aubin 361). L'uscita dalla caverna dell'abuso e della sopraffazione avrebbe significato la nuova entrata nel mondo civile dei diritti ristabiliti. Partorisce metaforicamente una seconda volta, ritrovando la figlia "così appassionatamente

amata”, e all’età di quindici anni, con il suo consenso, la offre in sposa a Belmire. Dal canto suo, avendo fatto un voto durante la prigionia, si ritira in solitudine, appagata dalla ritrovata serenità e dalla volontà di scrivere la sua storia per le sue “nipotine”, meditando, in ricordo della sua lunga cattività, anche sugli esclusi e coloro che continuano a soffrire.

Vorrei soffermarmi a riflettere, a questo punto, su alcuni passaggi simbolici nel racconto della Duchessa. In primo luogo, è chiara la filiazione matrilineare che collega le varie fasi della narrazione (da madre a figlia a nipoti) quasi a voler instaurare una contro-parola che sfida la trasmissione patriarcale del sapere e del potere: alla fine, anche l’ottimo Belmire sarà escluso dalla difficile riconciliazione della Duchessa con il mondo. In secondo luogo, la scena della pozione soporifera rappresenta lo stupro simbolico, la morte apparente, con cui spesso il maschio annulla, annienta, addormenta l’essere femminile, la sua creatività, la sua sensualità, la sua intelligenza, seppellendolo vivo nei sotterranei iniqui che ha creato a sua immagine e somiglianza.

Nel romanzo postumo di Mary Wollstonecraft, *The Wrongs of Woman* (1798), il passaggio matrilineare è altrettanto evidente. Maria Venables, la protagonista rinchiusa in manicomio dal marito, concepisce il suo racconto di sofferenza e oppressione come un passaggio verso la piena coscienza di un femminismo militante che dovrà trasmettere alla propria figlia: “Nell’indirizzare queste memorie a te, figlia mia, dubbiosa se avrò mai l’opportunità di poterti educare, vi troverai probabilmente molte osservazioni che, sgorgate dal mio cuore, solo una madre ha potuto concepire - una madre abituata al dolore” (Wollstonecraft 124).

È straordinaria anche qui l’assonanza con le preoccupazioni della Duchessa per la propria figlia, dove il massimo dell’oppressione è concepito come costrizione fisica, incarceramento arbitrario. Come ci ricorda G. J. Barker-Benfield, le scrittrici del Settecento, benché animate dalla volontà riformatrice del movimento “sensibile”, volevano soprattutto mettere in evidenza “la prigionia concreta e metaforica esercitata sulle donne dagli uomini” (Barker-Benfield 225). Essendo il testo di Wollstonecraft abbastanza conosciuto e diffuso, non mi soffermerò sulla trama ma metterò invece in evidenza alcuni punti. In un suo saggio, Jane Spencer dice che “il romanzo stesso si presenta come un’eredità frammentaria trasmessa alle figlie” e che allo stesso tempo, Wollstonecraft “rende il ruolo educativo della madre nel racconto quale fonte per la propria identità di scrittrice” (Spencer 207, 206). È dunque il rapporto materno con il proprio testo-figlia a contraddistinguere una scrittura cosciente, ma attenzione, una “nuova madre” deve essere inventata affinché vi siano “nuove figlie”, finalmente libere ed indipendenti.

Il rapporto negato con la figlia è centrale per Maria, tanto, come sappiamo, da aver smosso l'animo abbruttito della carceriera Jemima. Significativamente, anche a Maria, come alla Duchessa, verrà strappata con la forza la figlioletta appena svezzata, e in questo Spencer vede una "potente metafora per i molti modi attraverso i quali la società nega alle donne il diritto di nutrire le proprie figlie" (Spencer 206). Infine, Mary Wollstonecraft riveste per noi il ruolo di "madre" della nostra coscienza, così come, mentre era ancora in vita, rivestiva il ruolo di "madre letteraria" per Amelia Alderson Opie.

La verità di un passaggio è chiaramente iscritta anche in due altri testi, *Claire d'Albe* (1799) di Sophie Cottin, e *Charlotte Temple* (1791 e 1794) dell'anglo-americana Susanna Rowson. Racconto sentimental-passionale di "immenso successo" il primo (Cusset), e storia esemplare di "vittimizzazione" divenuta il maggiore *best-seller* nella storia dell'editoria americana il secondo (Davidson), ambedue documentano la soggettività complessa di un Io femminile che si ribella alle convenzioni (Claire è adultera e Charlotte è sedotta e abbandonata) ma che paga con la morte la propria scelta. Stranamente, o forse sintomaticamente, sia Claire che Charlotte affidano alle proprie figlie il compito di esprimere la morale e testimoniare il difficile passaggio.

Con questi due testi ci inoltriamo, in effetti, in pieno XIX secolo ed anche oltre, a causa della straordinaria popolarità che accomunava le due scrittrici, nonostante siano poi rapidamente scomparse dalle antologie e dai compendi storiografici dei nostri giorni. Solo un'attenta e recentissima opera di rivalutazione le sta lentamente facendo riemergere da un oblio pressoché totale.

Samia Spencer ricorda che Marie Ristieu, poi Sophie Cottin, era considerata da Victor Hugo "la maggiore scrittrice del suo tempo"; i suoi cinque romanzi furono tradotti in danese, inglese, tedesco, italiano, portoghese e spagnolo, e più volte ristampati; il suo romanzo di maggiore successo, *Elisabeth, ou les exilés de Sibérie* (1806), fu addirittura adottato come libro di testo nelle scuole francesi fino all'inizio del nostro secolo, mentre in America venivano prodotte ben 55 ristampe dello stesso romanzo tra fine Ottocento e inizio Novecento.

Susanna Rowson, nata in Inghilterra e poi trasferitasi definitivamente in America, nonostante sia stata anche una celebre attrice ed apprezzata drammaturga, è conosciuta soprattutto per essere stata la madre di uno dei più grandi successi editoriali di tutti i tempi, *Charlotte Temple, A Tale of Truth*, dapprima pubblicato a Londra nel 1791 per i tipi della Minerva Press, e poi ristampato in una nuova edizione a Philadelphia nel 1794 da Mathew Carey, radicale irlandese che aveva impiantato una tipografia grazie ai 400 dollari dati in prestito dal Marchese di Lafayette. Si contano ben 200 ristampe americane di questo romanzo tra il 1794 e il 1905, e questo significa un altissimo grado di leggibilità di

massa per una storia che proponeva, in forma allegorica, “il tradimento di un soldato britannico e il conseguente abbandono in America di un’ingenua scolara di quindici anni durante la guerra d’Indipendenza” (Davidson 159).

Dunque, nei primi anni dell’Ottocento, nel cimitero di Trinity Churchyard a New York City, era stata preparata una tomba per le spoglie della povera Charlotte, come sapete, morta di parto - una tomba vera per un personaggio di finzione, sulla quale hanno reso omaggio per oltre un secolo decine di migliaia di visitatori che invece trascuravano le tombe adiacenti di Alexander Hamilton o Robert Fulton. Come ci ricorda Cathy Davidson, alla quale dobbiamo questa straordinaria ricerca, la massa anonima composta, ci scommettiamo, in gran parte da donne, riconosceva nella vicenda letteraria di Charlotte Temple, una “storia vera”:

Per loro, la tomba racchiudeva le spoglie di un’altra immigrante, una ragazza inglese sedotta da un tenente britannico che aveva promesso di sposarla quando avrebbero raggiunto il suolo americano. Dopo una rischiosa traversata oceanica (durante la quale, presumibilmente, ella perse la verginità), Charlotte fu premiata non con il matrimonio ma con l’abbandono e di conseguenza la morte durante il parto mentre il Tenente Montraville sposa una donna ricca e parte a combattere nella guerra rivoluzionaria. (Davidson 168)

E torniamo ora a *Claire d’Albe*, romanzo epistolare che documenta la “scoperta dell’amore-passione da parte di una ragazza o giovane donna che fino ad allora lo aveva ignorato” (Cusset 25). L’epilogo della storia di Claire, giovane madre di 22 anni sposata ad un sessantenne, è anch’esso, come per Charlotte, quanto mai tragico: dopo aver consumato l’adulterio con il giovane cugino diciannovenne Frédéric sulla tomba dell’amato padre, muore pentita lasciando un insegnamento morale alla figlioletta Laure: “che ella sappia che ciò che mi ha perduta è di aver colorato il vizio con le attrattive della virtù” (Cottin 228). Finale ambiguo che secondo Catherine Cusset ha permesso, da un lato, di mettere in scena l’indicibile sensuale, il corpo, il desiderio (l’atto sessuale è descritto senza mezzi termini: “... quel godimento delizioso e unico, raro e divino come il sentimento che lo ha creato: la sua anima, confusa con quella del suo amante, nuota in un torrente di voluttà” (Cottin 216-17), dall’altro, una simile trasgressione richiede il sacrificio della vita (Cusset 26).

Charlotte, come sappiamo, muore in una catapecchia abbandonata da tutti, dando alla luce la piccola Lucy della quale si occuperà il padre di Charlotte arrivato dall’Inghilterra giusto in tempo per darle la sua benedizione. Susanna Rowson si rivolge retoricamente al suo pubblico di lettrici, “le care ragazze” che dovranno estrarre la morale dalla storia di Charlotte:

“Qual’è quindi la morale che vorreste inculcarci? Vorreste convincerci che una deviazione dalla virtù, se camuffata dall’artificio e dall’ipocrisia, non diviene oggetto di disprezzo, ma al contrario ci innalza alla fama e all’onore? mentre la ragazza sventurata che diviene vittima di una sensibilità troppo acuta, viene ricoperta dall’ignominia e dalla vergogna?” (Rowson 139)

Si pone qui, un grande problema etico che ridimensiona il lato patetico della morte di Charlotte: non più o non solo una peccatrice che partorisce il “frutto della colpa” bensì una ragazza di umili origini deliberatamente soppressa perché non appartenente alle classi privilegiate. In ambedue i casi, tuttavia, occorre interrogarsi sul legame che unisce Claire e Charlotte alla morte, testimonianza di un passaggio tanto vero quanto ambivalente nel suo messaggio finale di riscatto nella trascendenza.

BIBLIOGRAFIA

- Angenot, Marc. 1989. “History in Synchrony: Literature and Social Discourse”. *Comparative Literary History as Discourse* 7, 3: 135-155.
- Barker-Benfield, G. J. 1992. *The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*. Chicago/London: U. of Chicago P.
- Cook, Malcolm. 1991. “Adèle et Théodore ou les liaisons dangereuses”. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 284: 371-83.
- Cottin, Sophie Risteau. 1818. *Claire d'Albe. Oeuvres Complètes*. Paris: Corbet & Dabo.
- Cusset, Catherine. 1992. “Sophie Cottin ou l'écriture du déni”. *Romantisme* 77: 25-31.
- Davidson, Cathy N. 1986. *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*. New York: Oxford UP.
- . 1989. “The Life and Times of Charlotte Temple: Biography of a Book”. *Reading in America: Literature and Social History*. A cura di. Baltimore/London: Johns Hopkins UP, 157-79.
- Ezell, Margaret J. M. 1993. *Writing Women's Literary History*. Baltimore/London: The Johns Hopkins UP.
- Frank, Frederick S. 1981. “The Gothic Romance: 1762-1820”. *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*. A cura di Marshall B. Tymn. New York: Bowker, 3-175.
- Galli Mastrodonato, Paola. 1986. “Romans gothiques anglais et traductions françaises: l'année 1797 et la migration des récits”. *Neohelicon* XIII. 1: 287-320.
- . 1991. *La rivolta della ragione: il discorso del romanzo durante la Rivoluzione francese (1789-1800)*. Galatina/Potenza: Congedo.
- . 1996. “Dire la pauvreté entre la Révolution et la Restauration”. *Écrire la pauvreté*. A cura di Michel Biron e Pierre Popovic. Toronto: GREF, 87-97.
- . 1996a. “La questione delle ‘origini’ nel secolo dei lumi: alcune riflessioni.” *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università della Basilicata, a.a. 1993-1994*. Potenza: Ermes, 177-84.
- Jauss, Hans Robert. (1982). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 1987. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria: I. Teoria e storia dell'esperienza estetica*. Trad. Bruno Argenton. Bologna: Il Mulino.
- Mayo, Robert D. 1962. *The English Novel in the Magazines, 1740-1815*. Evanston, Ill.: Northwestern UP.
- Mudge, Bradford K. 1992. “The Man with Two Brains: Gothic Novels, Popular Culture, Literary Criticism”. *P.M.L.A.* 107.1: 92-104.
- Naudin, Marie. 1994. “Stéphanie-Félicité, Comtesse de Genlis”. *French Women Writers*. A cura di Eva Martin Sartori e Dorothy Wynne Zimmermann. Lincoln/London: U. of Nebraska P., 178-87.

- Rowson, Susanna Haswell. 1791; 1964. *Charlotte Temple, A Tale of Truth*. New York: Twayne.
- Saint-Aubin, Stéphanie Félicité Ducrest de, comtesse de Genlis. 1782. "Histoire de la Duchesse de C+++". *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation*. Paris: Lambert, vol. II, 289-371.
- Spencer, Jane. 1992. "'Of Use to her Daughter': Maternal Authority and Early Women Novelists". *Living by the Pen: Early British Women Writers*. A cura di Dale Spender. New York/London: Teachers College P., 201-11.
- Spencer, Samia I. 1994. "Sophie Cottin". *French Women Writers*. A cura di Eva Martin Sartori e Dorothy Wynne Zimmermann. Lincoln/London: U. of Nebraska P., 90-98.
- Spender, Dale. 1986. *The Mothers of the Novel*. London: Pandora Press.
- Wollstonecraft, Mary. 1798; 1980. *Mary and The Wrongs of Woman*. Oxford: Oxford UP.

¹ Ove non altrimenti specificato in bibliografia, tutte le traduzioni sono da intendersi a mia cura.

² Secondo Frederick S. Frank (71), il racconto di Madame de Genlis forma il primo nucleo della "moglie sequestrata" quale "comune procedimento patetico della trama gotica", ripreso poi nel *Sicilian Romance* (1790) di Mrs. Radcliffe e quindi inserito, dopo più di mezzo secolo, in *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brontë con l'episodio di Bertha Mason, moglie caraibica la cui vicenda verrà "riscritta" da Jean Rhys in *Wide Sargasso Sea* (1966).