

Luci nell'ombra: scrittrici in soffitta tra creazione e resistenza

Federica Guida

Federica.guida@unica.it

Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali | Università degli studi di Cagliari



Abstract

Lights in the shadow: women writers in their attic between creation and resistance

Starting from sociological studies of Bachelard and Durand about the shadow, the aim of this article is to re-read the works of some twentieth-century women writers that worked in the silence of their solitude, in the narrow space of their attics, promoting social change.

This article aims at a different analysis of the writing space of new authors, building on Gilbert and Gubar's insights: the examples of Virginia Woolf, Sylvia Plath and the Austrian Marlen Haushofer.

Moreover, taking up bell hooks' reflections on the praise of the margin, the shadow is explored as a site of cultural production where silenced voices found expression and visibility. The intent is re-reading the role of intimate spaces in the light of feminist movements: as a place of resistance and creativity.

The attics and private rooms of women writers become laboratories of literary and social innovation, despite the interference of patriarchal social norms and expectations.

Keywords

Genere | Cambiamento | Spazio domestico | Creatività | Ombra

1. Introduzione

G. Durand scrive “non c’è luce senza tenebre mentre il contrario non è vero” (1972: 57). Le sfumature con cui si può intendere l’ombra nella società possono essere molteplici. Comunemente, l’ombra richiama un’idea di marginalità, di ciò che rimane nascosto e che risulta difficile guardare. Rimanda dunque a una dimensione priva di visibilità e quindi anche di riconoscimento. Per lungo tempo, il potere è stato concepito in modo dualistico: la forza e l’influenza maschili si sono manifestate nello spazio pubblico e nella produzione economica, mentre le donne venivano confinate allo spazio domestico, al ruolo di moglie e madre, la loro voce è stata silenziata.

È stata cioè messa in atto quella che P. Bourdieu ha definito la logica del doppio standard: un meccanismo attraverso cui le strutture sociali hanno perpetuato le disuguaglianze secondo una gerarchia di valori che ha visto tradizionalmente l’uomo abbinato a elementi positivi e la donna al loro opposto (1998). Difatti il dualismo è stato sempre di tipo valoriale, segnando sulle donne un coefficiente simbolico negativo.

In questa prospettiva, l’ombra rappresenta i luoghi in chiaroscuro, una metafora delle zone sociali in cui si perpetuano le disuguaglianze, in particolare quelle legate alle differenze di genere.

La dicotomia si è riproposta anche nelle rappresentazioni simboliche collettive. Si consideri la suddivisione di Durand delle strutture dell’immaginario nei due grandi regimi: diurno e notturno. Mentre il primo rappresenta “i rituali della elevazione e della purificazione”, il secondo raggruppa “simboli naturali o artificiali” associati alla notte, all’ombra e all’interiorità (1972: 48). Non è un caso che a questa seconda sfera facciano riferimento i simboli legati al femminile: la casa, la cantina, il ventre materno, la grotta. D’altro lato, però, l’immaginario può essere anche inteso come lo spazio in cui è avvenuta la proposizione di nuovi miti e simboli.

Le battaglie femministe del XX secolo, infatti, hanno favorito e incoraggiato uno spostamento della donna, non solo dal punto di vista culturale, ma anche fisico, oltre la soglia delle case in cui erano relegate, alla conquista dello spazio pubblico, dove invece le loro voci potessero avere maggiore eco. Dalla fine degli anni ’60, infatti, la vita domestica è stata reinterpretata come simbolo della prigione imposta dalla potenza patriarcale, lo spazio in cui la differenza tra maschile e femminile era prodotta e reiterata.

Tuttavia, le condizioni di isolamento hanno avuto sia effetti limitanti, ma anche potenzianti. Una visione binaristica non tiene in considerazione l’importanza e l’esistenza stessa delle sfumature che caratterizzano entrambe le condizioni.

Una lettura solamente dualistica, infatti, non rende giustizia a una particolare casistica, non poco comune: quella delle donne che nonostante vivessero nell’ombra, sono riuscite ad affermare la propria emancipazione personale e sociale.

L’ombra quindi può essere intesa, non solo come oggetto della narrazione letteraria, ma come spazio fisico della produzione artistica e come metafora della condizione sociale in cui le scrittrici hanno operato.



Alla fine del XX secolo, la scrittrice e attivista bell hooks scrive un vero e proprio “elogio del margine” facendo riferimento alla condizione sociale degli afroamericani degli anni Settanta, in particolare a quella femminile (1998). Tuttavia, le sue parole raccontano la realtà di tutte le donne che hanno lottato per la decostruzione del sistema androcentrico. hooks rivendica che il margine venga reinterpretato come un luogo della possibilità e della resistenza.

Innanzitutto, parte dalla riconsiderazione dello spazio domestico, inteso come un nucleo di base in cui è possibile ripensare e attuare nuove forme di politica e di società. Scrive infatti:

A volte, casa è in nessun luogo. A volte si conoscono soltanto alienazione e straniamento. Allora casa non è più un solo luogo. È tante posizioni. Casa è quello spazio che rende possibili e favorisce prospettive diverse e in continuo cambiamento, uno spazio in cui si scoprono nuovi modi di vedere la realtà, le frontiere della differenza (1998: 66).



Una considerazione sempre negativa della casa, che isola ed esclude, mette in pericolo la capacità immaginifica e creativa delle donne che si esprime in modo bachelardiano entro le mura private e familiari della casa.

Lo spazio, non è solo da intendersi come una dimensione fisica, ma anche come un luogo simbolico in cui l'immaginario si è manifestato. Nel caso delle scrittrici del XX secolo, questi spazi sono diventati dei veri e propri simboli di resistenza contro le aspettative e le limitazioni imposte dalla società patriarcale.

S. Gilbert e S. Gubar hanno preso in analisi l'esempio di autrici inglesi e americane, portando avanti riflessioni sulle loro difficili condizioni di scrittura e su come, nonostante i limiti imposti dalla società, abbiano trovato un modo per uscire dall'ombra. Sostengono infatti che le scrittrici, a differenza dei loro colleghi, non si sono solo dedicate alla letteratura, ma hanno dovuto pensare a ridefinizioni strategiche di sé e al contempo conformarsi agli standard patriarcali (Armstrong, 1987).

Da un lato, va sottolineato che il modello da loro approfondito rimane comunque quello delle donne occidentali, che avevano ricevuto un'istruzione e che vivevano in condizioni economiche privilegiate. D'altra parte, con il loro lavoro hanno reso “la pazza in soffitta” un simbolo della repressione femminile, raccontando di una chiara rappresentazione del loro genio che si affermava nei luoghi più insospettabili come soffitte e camere private.

Gilbert e Gubar sono state però criticate da N. Armstrong che ha considerato l'ascesa del nuovo ideale e la diffusione del romanzo femminile come direttamente implicati l'uno all'altro. A suo parere, il problema è quello di aver ignorato il posto della scrittura femminile nella storia. Infatti, analizzando il lavoro delle donne svolto all'interno di una cornice istituzionale, dominante e maschile, hanno presupposto un mondo sociale diviso (Armstrong, 1987).

Tuttavia, a mio avviso, l'impatto rivoluzionario della scrittura femminile risiede proprio nel fatto che si è ritagliata uno spazio di autonomia e di affermazione stando dentro un sistema fatto *per* e *dagli* uomini. Riprendendo le riflessioni di Bourdieu

sulla condizione di subalternità simbolica del femminile rispetto al maschile dominante, non va dimenticato che il dominato dispone degli stessi strumenti di conoscenza del dominante (1998). L'apparato simbolico e gli schemi di pensiero rimangono conformi alle strutture stesse del rapporto di dominio ed è per questo che per gli oppressi "i loro atti di conoscenza sono, inevitabilmente, atti di riconoscimento, di sottomissione" (Bourdieu, 1998: 22).

Nel silenzio della loro solitudine, nello spazio angusto delle loro abitazioni, le donne hanno promosso un cambiamento. Da un punto di vista simbolico, la casa è stata molto più di un semplice spazio fisico: è diventata per le donne un luogo di protezione, di rifugio e di sogno.

Il valore simbolico e l'importanza dello spazio domestico per la creazione artistica sono stati centrali nella fenomenologia dello spazio poetico di G. Bachelard.

Tradizionalmente, la casa è legata a un corpus di immagini che amplificano i valori della realtà. Spazi che sono quotidiani e familiari e che diventano un luogo privilegiato per l'arte. Per Bachelard le stanze della casa rappresentano nello stesso momento uno spazio concreto dove potersi dedicare all'immaginazione, ai pensieri e ai ricordi personali, ma sono anche il riflesso di una parte profonda di noi stessi che è libera di emergere in questo spazio sicuro e libero da ogni forma di aspettative e norme sociali. Per entrare contatto con la parte più profonda di sé, è necessario che l'artista-sognatore sperimenti una condizione di solitudine che favorisca la creazione artistica. La casa quindi protegge il sognatore, garantendogli uno spazio sicuro entro cui esprimersi. In questo senso, la casa diventa una grande culla per l'interiorità, dove l'individuo può ritrovare sé stesso. Come Bachelard, Durand riconosce che la casa è centrale nel processo di creazione di un immaginario. Afferma infatti che "la casa è sempre l'immagine dell'intimità riposante" (Durand, 1972: 245). Uno spazio che, nel caso delle donne, diventa essenziale per coltivare nuove idee e visioni del mondo.

Riprendendo la concezione junghiana della psiche divisa in animus e anima, Bachelard vuole dimostrare che la manifestazione della parte più profonda di noi, la rêverie, supera anche i confini del genere tra maschile e femminile (1972). Nell'artista anima e animus (il femminile e il maschile) sono entrambi fondamentali e non vanno intesi come gerarchicamente organizzati. Attingendo da una parte della coscienza profonda, in cui tutte le caratteristiche dell'essere partecipano alla definizione dell'interiorità, la possibilità di creazione e di ispirazione per l'artista è senza censure o limiti.

Il sognatore, l'artista, aspira a una dimensione estatica e per questo spesso si astrae dalla realtà materiale, ma "l'isolamento non è totale, anche le rêveries più profonde e bizzarre sono spesso comunicabili" (Bachelard, 1972: 164). È quello che accade nelle scrittrici della mansarda che in primis scrivono per liberare sé stesse, per dare un senso alla loro solitudine, creando anche un legame simbolico potente con scrittori della tradizione e futuri lettori.

Per le donne che scrivono, la ricerca di un proprio spazio, fisico e interiore, assume una dimensione sia materiale che simbolica, costituendo un elemento



fondamentale per il riconoscimento sociale (Brogi, 2022). Bisogna quindi ripensare all'ombra anche come spazio positivo.

Il passo della prefazione di bell books in *Feminist theory: from margin to center* (1984), poi riproposto e tradotto nel libro *Elogio del margine* (1998), può essere inteso come espressione della condizione sociale e lavorativa delle scrittrici fino al XX secolo:

Essere nel margine significa appartenere, pur essendo esterni, al corpo principale. [...] Ci era concesso di accedere a quel mondo, ma non di viverci. [...] Guardando dall'esterno verso l'interno e viceversa, abbiamo concentrato la nostra attenzione tanto sul centro quanto sul margine. Li capivamo entrambi. [...] Questo senso di appartenenza, impresso nelle nostre coscienze dalla struttura della vita quotidiana, ci ha dato una visione oppositiva del mondo - un modo di vedere sconosciuto a gran parte dei nostri oppressori (1998: 67-68).

Con i temi, gli oggetti e i protagonisti dei romanzi, le scrittrici del XX secolo hanno trasformato l'immaginario comune. Hanno promosso riflessioni anticonvenzionali, anticipatorie di decenni rispetto alla sensibilità e alla consapevolezza moderna.

La diffusione delle loro idee ha favorito l'affermazione di una nuova sensibilità femminile che ha spinto a riconsiderare ruoli, sentimenti, diritti. In quest'ottica, l'ombra diventa un vero e proprio luogo di resistenza e creatività.



2. Lo studio e la mansarda: spazi di luce e ombra, potere e sottomissione

Fino ad ora, è emerso che lo spazio d'ombra è sia la metafora del margine, sia il luogo fisico della sfera domestica in cui la donna ha operato. Tuttavia, va esplorata un'ulteriore forma di dicotomizzazione degli spazi: quella riproposta all'interno delle case.

Vi sono due elementi cruciali che assumono una valenza simbolica complessa: la soffitta e la cantina, metafore di due dimensioni della nostra coscienza.

Questa concezione metaforica dello spazio domestico è una diretta ripresa della visione junghiana che assume la casa come una "topografia del nostro essere intimo" (Bachelard, 1975:27). Bachelard riprende il concetto di verticalità proposto da Jung in cui i piani fisici dell'abitazione diventano metafora dei modelli inconsci ereditati.

Dalla prospettiva psicoanalitica, l'anima umana è legata al mondo fisico ma aspira a una crescita spirituale. Partendo dalla quotidianità, l'artista è colui che trascende il reale e lo rende un'opera d'arte. Il percorso stesso per arrivare dall'alto, al sottoscala non rappresenta soltanto un passaggio, ma diventa metafora di una discesa interiore, un tuffo nei ricordi, nei sogni e nell'inconscio (Bachelard, 1975: 53).

Da un lato, la mansarda o il sottotetto protegge dalle intemperie, allontanando le problematiche e i limiti dell'esterno. Da un punto di vista simbolico, diventa il luogo in cui le paure possono essere razionalizzate più facilmente, dove l'immaginazione trova ordine e chiarezza. Allo stesso modo, il piano abitativo rimanda alla sfera del presente e della quotidianità con i suoi limiti e imposizioni.

D'altro lato, invece, la cantina e le segrete rappresentano l'ignoto, l'irrazionalità del profondo, il luogo in cui risiedono le nostre paure (Bachelard, 1975: 46).

Un'immagine ripresa da Durand in cui questa diventa una discesa nel "cuore del mistero [...] tutto tinto di isolamento, di regressione, di intimità" (1972: 246). È la parte più ancestrale e rappresenta l'aspetto più oscuro, che spesso si ha paura di affrontare.

Si consideri, ad esempio, il motivo della stanza proibita alle donne che è di origini antichissime (Bettelheim, 1977). Nella tradizione folklorica narrata dalle fiabe, la storia di Barbablù è forse la più emblematica. La nuova moglie ha un solo divieto: non deve entrare nelle oscure segrete del palazzo, ossia deve rimanere fedele agli ordini imposti dal marito. La curiosità e l'intraprendenza femminile la spingono comunque a varcare la soglia, scoprendo una vera camera degli orrori in cui vi sono i cadaveri delle precedenti mogli disobbedienti. Per questo lo spazio non è da intendersi solo puramente e innocentemente materiale, ma sempre accompagnato dall'ideologia (Stevenson, 2014).

Camere quali i salotti o gli studi sono state tradizionalmente occupate dalle attività maschili, mentre le buie mansarde e le camere da letto sono state intese come gli spazi privati delle donne. La divisione gerarchica del maschile/femminile si ritrova nella separazione e nella distribuzione ineguale dello spazio domestico (Stevenson, 2014). Eppure, l'impossibilità per le donne di accedere ad alcuni spazi simbolici e fisici, non ha comunque impedito loro di fare arte.

Ripartendo dall'invito di Santana-Acuña (2019) di associare lo studio dello spazio interiore in letteratura all'analisi sociologica e storica, si propongono alcuni temi del poco conosciuto racconto di Sylvia Plath: *Sunday at the Mintons* (1952), con il quale la scrittrice ha vinto un premio della sezione narrativa nella rivista "Mademoiselle".

I protagonisti del racconto sono Elisabeth e suo fratello che sembrano incarnare i due poli opposti: lui è la ragione, lei il sentimento. Il fratello è appassionato nel calcolare traiettorie su cartine, ricorda precisamente date ed eventi, pondera le destinazioni dei viaggi. Al contrario lei, sempre distratta e sognatrice, vuole solo godersi il viaggio, ricordare le emozioni e sensazioni. Hanno due parametri, pesi e misure di relazionarsi alla vita completamente diversi. La stessa protagonista fantastica che se le aprissero la testa troverebbero "una stanza buia e calda, con luci colorate che oscillavano tremule, come lanterne riflesse nell'acqua, e, sulle pareti, nebbiose, immagini morbide e sfumate come dipinti impressionistici [...]" (Plath, 2002: 1112). Associa alla sua mente creativa e artistica, un luogo buio con i contorni sfumati; mentre la mente dell'uomo le appare ben organizzata e luminosa. D'altro lato, persino nella sua fantasia, la mente del fratello è "piatta e uniforme, ordinatamente ripartita con strumenti di precisione, uniformemente esposta alla luce del sole, con strade geometriche [...]" (Plath, 2002: 1112).

Una domenica, dopo che lei ha rigovernato la cucina (l'unica stanza in cui si sente libera di fantasticare ed essere sé stessa), i due fanno una passeggiata. A un certo punto, le cade la spilla dell'abito sugli scogli e il fratello si precipita a recuperarla.

Elisabeth immagina il fratello cadere sul fondo dell'oceano. Ricompono nella sua mente un'immagine di lui capace di riorganizzare il suo spazio personale anche nel



fondo del mare e si immagina il suo studio riprodotto fedelmente con disegni e cartine.

Non è un caso che sia questa la stanza che associa alla figura maschile, anche in un momento più alto di immaginazione e caos estatico. Difatti, anche nel momento di massima creatività, l'influenza del pensiero patriarcale dominante risuona nella sua mente attraverso la domanda: se non lei, chi è che si prenderà cura del fratello in fondo al mare?

Plath ha perfettamente rappresentato sotto forma di racconto, una delle grandi questioni legate alla condizione femminile: spazio e genere sono concetti indissolubilmente legati tra loro. Lo spazio fornisce un veicolo per domande sul genere, sull'inclusione di un sesso e l'esclusione dell'altro, e sull'accesso di ciascuno al potere (Southworth, 2007). Plath ha raccontato una realtà quotidiana condivisa dalle donne, in parte vissuta in prima persona, ponendo al centro del racconto quello che Virginia Woolf aveva duramente rivendicato nel 1929 in *A Room of One's Own*.

Nel saggio, una rielaborazione di due conferenze tenutasi a Cambridge, Woolf aveva denunciato come l'importanza dell'emancipazione intellettuale e artistica da parte delle donne dovesse ripartire dal riconoscimento di uno spazio simbolico. Attraverso la divisione degli spazi si è infatti perpetuato un sistema di credenze e pratiche stereotipate, ma anche di privilegi.

A fine secolo bell hooks mette in luce una verità universale esposta da Woolf: per creare e per esistere pienamente, è necessario uno spazio che permetta alla soggettività di emergere. È necessario un luogo sia mentale, sia fisico in cui la nostra soggettività possa trovare legittimità e articolare un senso profondo del mondo. Scriverà infatti: "La nostra trasformazione, individuale e collettiva, avviene attraverso la costruzione di uno spazio creativo radicale, capace di affermare e sostenere la nostra soggettività, di assegnarci una posizione nuova da cui poter articolare il nostro senso del mondo" (1998: 73).

La produzione letteraria femminile è stata relegata al margine, all'ombra, del mercato editoriale e della critica letteraria. Woolf considera lo spazio come un'occasione e uno strumento per riflettere sul proprio posizionamento, di donna e di scrittrice. Vuole diventare testimone di cosa può fare una scrittrice se entra in uno spazio di potere, uscendo dall'ombra della propria casa. Il fulcro delle sue riflessioni è che per poter esprimere liberamente il proprio talento, le donne devono iniziare a disporre di due fattori: l'indipendenza economica, così da non dover relegare la scrittura alle regole del mercato (che comunque non sapeva valorizzare la produzione letteraria femminile); e uno spazio privato, dove potersi dedicare davvero alla propria attività.

Per una donna degli anni Trenta non va sottovalutato che la scrittura non poteva rappresentare una fonte di sostentamento. Woolf aveva denunciato come la condizione di vita all'ombra delle donne avesse sensibilmente ridotto e rallentato il potenziale di numerose scrittrici. Difatti, le limitazioni materiali e culturali delle artiste sono state la causa di una così limitata e poco documentata produzione letteraria femminile. Per questo, i testi di Woolf mettono in discussione la differenza tra dentro e fuori, fatto e finzione, suggerendo così nuove possibilità per la rappresentazione



del desiderio femminile (Stevenson, 2014). Nel saggio, Oxbridge diventa espressione del suo privilegio di scrittrice che può dedicarsi liberamente alla sua professione poiché gode di una somma di denaro annua che le garantisce l'indipendenza. Woolf sostiene dunque l'acquisizione del potere da parte delle donne come lo definisce il patriarcato: attraverso beni di proprietà e capitale economico (Seeley, 2007).

Dunque, la riconsiderazione di una divisione degli spazi comporta una messa in discussione delle relazioni e una lotta per un riconoscimento sociale. Come sottolinea Solomon, nella logica patriarcale anche lo spazio è da intendersi come un bene di proprietà, appartenente a qualcuno (1989). Il testo di Woolf è dunque un invito a una rinegoziazione fisica e sociale.

In *A Room* il focus di Woolf rimane legato alla realtà domestica, spronando le donne ad uscire dagli spazi d'ombra, facendo iniziare la loro emancipazione dall'interno delle loro stesse abitazioni.

In questo senso, la verticalità interiore di Bachelard può essere riletta in chiave moderna, alla luce dell'analisi femminista di Woolf. A seguito delle rivendicazioni femminili, l'antitesi alto-basso della soffitta e della cantina bachelardiana, diventa quella tra la mansarda e lo studio. Per Woolf, infatti, le donne devono pretendere una stanza, quale lo studio, che garantisca delle vere condizioni di lavoro, senza distrazioni dalle faccende domestiche, dalla cura dei figli e dai problemi coniugali. Uno spazio che garantisca l'ordine e la stabilità fondamentali per poter lavorare, dove l'immaginario femminile possa fiorire. Metaforicamente una vera e propria sovversione del potere simbolico maschile.

Lo spazio domestico descritto da Woolf può essere riletto come lo "spazio terzo" proposto da S. Burchi (2014). Una metafora di un luogo che non è esclusivamente o domestico o lavorativo e che conserva entrambe le dimensioni. Con degli adattamenti fisici dello spazio, come la riorganizzazione di una mansarda a studio, si mettono in discussione le dicotomie tradizionali. Tuttavia, bisognerà aspettare gli effetti sociali dei movimenti femministi per la conquista femminile del mercato produttivo ed economico. Burchi scrive infatti:

Si passò così dal considerare le donne soggetti doppiamente esclusi dalla sfera sociale - perché immerse nella famiglia (in un lavoro tutto "privato", considerato poco o per niente produttivo e sprovvisto di storicità), e perché collocate nei settori meno dinamici del mercato - a soggetti capaci di mettere in discussione le tradizionali dicotomie [...] (Burchi, 2014: *ebook*).

Le conquiste femministe hanno cioè permesso una nuova ridefinizione del concetto di domesticità, anche quando il lavoro si è svolto dentro le mura domestiche. Di certo, Woolf si è battuta per dimostrare quanto fosse complesso e necessario ridefinire gli spazi e i ruoli delle donne.

Nel successivo saggio *Three Guineas*, invece, Woolf estenderà l'attenzione verso la condizione femminile agli spazi pubblici, rivendicando l'importanza dell'indipendenza economica e dei diritti sociali. Proponendo un'analisi delle relazioni tra genere e potere, denuncerà i motivi di esclusione delle donne dai centri tradizionali di comando, presentando un modello concreto per una partecipazione attiva alla vita



politica e sociale. Il suo invito sarà di ripartire da due elementi fondamentali che il diritto di voto non aveva comunque garantito alle donne: l'indipendenza economica e l'istruzione. Due chiavi imprescindibili per la liberazione da un modello tradizionale maschile.

Woolf, dunque, mette in evidenza un ulteriore aspetto centrale per l'emancipazione femminile: non bisogna sottovalutare gli effetti di una relazione imprescindibile tra politica e narrazione.

La filosofa A. Cavarero scrive che la narrazione è un atto che conferisce significato all'esistenza. Se vale il principio secondo cui, ciò che non si può nominare, non esiste, allora la mancanza di uno spazio politico significa l'impossibilità di espressione e dunque anche di autopercezione da parte delle donne (1998). La tradizionale considerazione dualistica che vede la donna rappresentata sempre dal punto di vista maschile, parte dalla considerazione dell'esistenza di un unico modello universale e neutro (quello dominante). All'assenza dello spazio politico, Cavarero sottolinea che per le donne si aggiunge "la pervasività di un ordine simbolico dove è il soggetto androcentrico a definire in vario modo cosa esse sono [...]" (1998: 78). Questa visione ha delle conseguenze anche sul piano sociale e politico.

Guardare e raccontare sono atti di riconoscimento, che fondano un'etica della relazione. Dunque, è fondamentale un ripensamento dell'identità in termini relazionali e narrativi: il racconto è un modo per illuminare, per riconoscere e rendere visibile. Le parole scritte, pronunciate, scelte dalle donne hanno un significato nuovo e descrivono la stessa realtà con una prospettiva differente da quella dominante, ponendo l'attenzione su tematiche che non sono state sempre al centro dell'interesse collettivo. Come scrive bell hooks "Le nostre parole significano, sono azione, resistenza. Il linguaggio è anche un luogo di lotta" (1998: 64).

Se si considera la parola come strumento per definire e affermare sé stessi, Woolf rivendica che anche l'assenza della parola, il silenzio femminile ha un peso rilevante. Woolf si è fatta portavoce di una nuova figura di intellettuale femminile che Gilbert e Gubar hanno riassunto con l'espressione: "La penna è simile alla spada nel suo potere, anzi nella sua necessità, di uccidere" (2000: 14). Non riconoscere quanto possano essere fondamentali le condizioni minime necessarie per l'attività artistica di una donna, significa sminuirne il ruolo sociale e continuare ad attribuirne un coefficiente negativo. L'invito è cercare una strategia rivoluzionaria che non espropri questi lavori del loro effettivo valore.

3. Haushofer: l'ombra della mansarda è lo spazio per la creazione

Circa venticinque anni da quando Virginia Woolf aveva rivendicato per la donna che scrive una stanza tutta per sé, l'austriaca Marlen Haushofer pubblica il suo romanzo già dal titolo ricco di simbologie: *Die Mansarde*. Questo romanzo è forse quello che più riprende la vicenda biografica dell'autrice: una donna divisa tra la realtà domestica e la sua passione. Haushofer rappresenta un ulteriore esempio di scrittrice che riesce a ritagliarsi uno spazio per la creazione letteraria solo nella



penombra della sua cucina, anticipando il risveglio dei suoi familiari, prima che le attività domestiche la richi amino al suo compito di moglie e madre.

Haushofer si iscrive alla Facoltà di Lettere di Vienna nel 1940, ma presto rimane incinta ed è costretta ad abbandonare gli studi. Poco dopo si sposa con il dottor Manfred Haushofer, con il quale la vita matrimoniale è destinata a terminare con una separazione che vede entrambi i coniugi rimanere sotto lo stesso tetto.

Il romanzo, scritto nel 1969, è narrato da una casalinga senza nome, sposata con Hubert, un avvocato borghese. La protagonista racconta la sua monotona quotidianità domestica e il suo unico momento di svago: disegnare in soffitta. La sua routine viene sconvolta quando le arriva per posta un suo vecchio diario, che aveva scritto durante un periodo di ritiro in montagna per curarsi da un'improvvisa perdita dell'udito. Al suo ritorno, la vita non sarà più la stessa. Rivivendo i sentimenti di quei giorni difficili, sono proprio le pagine del diario che le permetteranno di realizzare quella che appare fin dall'inizio la sua personale grande impresa: disegnare la figura maestosa di un drago.

Il momento in cui la protagonista riesce a ritagliarsi uno spazio tutto per sé è la sera, l'unico in cui può dedicarsi alla passione per il disegno, ossia nei momenti di pausa dai compiti domestici. Durante la notte frammenti di immagini, ricordi e visioni si mescolano, diventando reali attraverso i disegni che lei poi realizza.

Al marito sono riservati gli spazi luminosi della casa, lo studio e il salone. Inoltre, durante il giorno lui lavora fuori casa e dunque la sera diventa un momento di riposo. Anche la donna vive alcuni spazi esterni alla casa, come il parrucchiere, ma questi rimangono sempre legati a uno stereotipo di genere. Lo spazio completamente riservato alla donna, infatti, è la parte più silenziosa e isolata della casa, la mansarda.

Il caso rappresentato dal romanzo di Haushofer è la dimostrazione di un altro concetto fondamentale nella fenomenologia di Bachelard: gli spazi privati non solo nutrono l'immaginario, ma lo potenziano. Difatti, nell'analisi della verticalità, l'attico diventa un luogo elevato, lontano dalla quotidianità e dagli occhi del mondo, un rifugio isolato dove il pensiero può espandersi liberamente. In questo senso, la mansarda diventa metafora del processo creativo.

Haushofer è come il sognatore di Bachelard che "ha la sensazione di aprirsi al mondo quando riesce a liberarsi dalle preoccupazioni che assillano la vita quotidiana e dall'angoscia trasmessa dalle ansie altrui, quando diviene *l'autore della propria solitudine*, quando può contemplare l'universo senza contare le ore" (1972: 177).

È una vera e propria celebrazione del chiaroscuro dell'intimismo bachelardiano.

La candela sulla scrivania dell'artista crea una penombra non solo fisica, tra luce della fiamma e buio della stanza, ma anche più profonda. Crea infatti l'atmosfera che favorisce nel sognatore una ripresa della condizione di altri artisti malinconici, diventando così uno spazio del ricordo e dei sogni. La fiamma è simbolo della creazione artistica, che quasi prende vita per la scrittrice, come compagna e testimone della sua solitudine, necessaria per la creazione.

La protagonista di Haushofer se ne sta solitaria, all'ombra della stanza, con la sola pagina bianca davanti a sé illuminata dalla flebile luce di una candela. La soffitta



rappresenta per lei una sorta di asilo, che permette di fare della solitudine una virtù, un ambiente in cui ha la possibilità di dare sfogo alla propria creatività. La candela rende più visibile e, quindi più familiare, qualcosa di profondo e radicato nell'animo artistico. È la "lampada che dà vita luminosa a una materia oscura", ma al contempo, è un lumino che aiuta a esplorare le oscurità della propria anima, "l'inconscio del sognatore è per lui come una casa" (Bachelard, 1996: *ebook*).

Il rifugio privato femminile "caduto al di fuori della storia" rappresenta quindi una vera e propria dimensione salvifica, che assume anche una connotazione sociale (Strigil, 2006:76). Tuttavia, anche il rifugio privato risente delle influenze del mondo quotidiano. La soffitta del romanzo di Haushofer risulta infatti come il luogo della separazione e dell'oblio, una piccola prigione autocostruita in quella più grande, domestica e quotidiana. La solitudine che caratterizza la condizione femminile non è altro che la conseguenza del vivere in un mondo fatto *dagli e per* gli uomini che relega le donne in una soffocante quotidianità.

L'ombra della mansarda, dunque, è la stanza tutta per sé nella quale la protagonista si ritira per trovarvi rifugio dalla grigia desolazione della sua vita quotidiana. Come scrive Treder:

Al tempo stesso la mansarda, che è tanto rigorosamente separata dal resto della casa, tanto che né il marito né i figli vi mettono il piede, è la simbolica trasfigurazione del problematico rapporto fra donna e uomo, della loro manchevole e mancata comunicazione (1993: 141).



Difatti, a caratterizzare il rapporto della protagonista con il marito, ci sono discorsi vaghi, caratterizzati da tabù e silenzi sulle importanti difficoltà che hanno dovuto affrontare in passato, creando nuove incomprensioni.

La mansarda, dunque, rappresenta il luogo in cui può abbandonarsi alle riflessioni e alla propria interiorità. Si sofferma sugli eventi della quotidianità, sul costante sentimento di incomprensione e sull'assenza di dialogo con il marito e con i figli.

Il paradosso è che solo all'ombra del marito e della casa, la creatività della donna esplose libera, permettendo alla donna di affermare sé stessa. Il rifugiarsi in una dimensione onirica è il suo modo per affermarsi, andando oltre la sua condizione di moglie-madre. Per tutto il corso del romanzo, la creatività della protagonista non riesce a manifestarsi nella sua completezza, rimanendo relegata a una potenzialità che si dischiude con grande difficoltà. Ogni sogno che la narratrice riporta presenta delle caratteristiche differenti rispetto agli altri. Persino alcuni oggetti o abitudini legati alla dimensione dell'ambiente domestico, vengono trasformati nella fantasia della protagonista in luoghi che fin da bambina le permettevano di evadere dalla realtà opprimente.

L'esplosione estremamente simbolica con cui si chiude il romanzo è anticipata da numerosissimi riferimenti al mondo naturale e a quello onirico. La mansarda è anche questo: "la trasformazione spaziale della tragica solitudine della sua esistenza. L'angelo del focolare [...] che resuscita la sera nella mansarda" (Treder, 1993: 144).

4. Plath: l'ombra è l'impotenza contro le ingiustizie della Storia

Nel romanzo di Haushofer la condizione d'ombra (dalla visibilità pubblica) e la reclusione in uno spazio angusto, come la mansarda, supera anche il concetto di marginalità e di silenzio nel momento in cui diventa il simbolo del trionfo dell'autonomia intellettuale.

Tuttavia, emerge anche una nuova declinazione di significato simbolico attribuito all'ombra. L'improvvisa sordità della protagonista può essere infatti interpretata come una condanna da scontare per il mancato confronto con il passato. Sopravvissuta ai disastri della Seconda Guerra, la generazione a cui appartiene Haushofer deve fare i conti con il silenzio omertoso dei propri padri e mariti sulle vicende accadute, e l'unico modo per andare avanti è trovare uno spazio dove dare voce al proprio silenzio, al di fuori dei confini degli spazi della vita borghese, un vero e proprio rifugio.

Dunque, cosa accade quando l'ombra diventa metafora del silenzio della storia, della responsabilità collettiva, intesa come l'ingiustizia e il male contro i più deboli?

Per rispondere, come ultimo esempio, si vuole prendere in analisi *The Shadow*, uno dei racconti di Sylvia Plath, scritto nel 1959. Il racconto è ambientato a Winthrop, narrato in prima persona da una bambina di circa otto anni. Tutte le domeniche la ragazza segue con la madre le funzioni della chiesa metodista, alle quali il padre non partecipa mai. Piuttosto, l'uomo passa il suo tempo libero nello "studio, a fumare e a correggere i compiti di tedesco dei suoi allievi" (Plath, 2002: 1158). Allo stesso tempo, in linea con i valori dell'America degli anni '50, la madre invita la figlia a conformarsi alle aspettative sociali che vedono la donna "mansueta, pronta al perdono e pura di cuore" (Plath, 2002: 1158). Un giorno, mentre la piccola gioca con i suoi vicini, morde il fratello della sua amica che non smetteva di farle il solletico. La situazione nel vicinato precipita immediatamente e la sua famiglia viene isolata. Inizialmente la bambina è convinta che verrà chiarita la situazione, ha fiducia che la giustizia trionferà. A far crollare le sue sicurezze è però la sua amica: il vicinato ha allontanato la sua famiglia non per l'incidente del morso, ma perché suo padre è tedesco.

Alla fine del racconto, per ordine del Governo il padre deve partire nell'Ovest dove vengono mandati i cittadini tedeschi per la durata della guerra. Non c'è niente e nessuno, nemmeno Dio, che impediscano questo affronto.

In questo racconto l'ombra ironicamente riprende il nome di un supereroe americano dei fumetti degli anni Trenta che aiuta i più deboli contro le cattiverie del mondo. Tuttavia, nella realtà sociale e storica l'ombra diventa la rappresentazione del male. È in realtà metafora dell'illusione: sono le tenebre dell'impotenza contro le ingiustizie che dominano la realtà, è la solitudine dei più deboli.

Il tono tetto e severo di questo racconto è quello di un'autrice che ha combattuto contro stereotipi storici e sociali. Plath, infatti, ha vissuto in prima persona con un'esperienza familiare, la marginalizzazione. Nel racconto vi sono diretti riferimenti biografici legati alla sua famiglia: il padre Otto, era emigrato in America dal corridoio polacco nel 1901, ma morì prima dell'entrata in Guerra degli Stati Uniti.



Bottini sottolinea che in questo racconto “la guerra è presa come spartiacque a segnalare la perdita simbolica dell’innocenza, personale e collettiva” (2002: 1744).

È interessante che in questo racconto la protagonista che si rende conto del vero significato e della negatività del buio e del silenzio (di vivere e stare nell’ombra) è una bambina che precocemente deve fare i conti con una collettività negativa.

L’ombra, intesa come la condizione femminile della protagonista e quella storica di una minoranza, si potrebbe in realtà sconfiggere se la comunità, un insieme di voci, riportasse alla luce valori e cardini positivi di una società. Tuttavia, sarebbe necessario che prima vi fosse un atto di riconoscimento delle dinamiche di violenza simbolica messe in atto.

Plath è stata certamente una figura fondamentale nel panorama letterario anglo-americano, ha denunciato la condizione femminile di subalternità e ha combattuto concretamente una narrazione femminile stereotipata attraverso la sua arte. Per Plath non è stato certamente facile emergere nel panorama storico americano di sospetto e oppressione durante gli anni della Guerra Fredda. È in questo contesto che tenta di rovesciare il paradigma sociale di una femminilità accogliente e servizievole, amorevolmente rivolta alla cura dei figli. Giorgi infatti sottolinea che:

A posteriori possiamo affermare che Sylvia Plath, con la sua opera, ha contribuito più di altri a mettere in dubbio il sistema patriarcale del Secondo Dopoguerra americano: non tanto teorizzandone un’alternativa o analizzandone il modello, ma attraverso una disperata e vana rincorsa a incarnarne i paradigmi. Sarà sempre in bilico, infatti, tra il desiderio di poter esprimere il suo genio, realizzandosi come Scrittrice, e quello di soddisfare le aspettative della società, che la voleva corpo normativo e medicalizzabile (Giorgi, 2019: 29).

Plath sembra corrispondere perfettamente all’immagine dell’artista di N. Edwards: chiusa nella sua condizione di isolamento, distante dai modelli maschili che l’hanno preceduta, in ansia di essere considerata inappropriata per l’innovazione femminile (2018). La sua esitazione a esprimersi liberamente e il timore dell’autorità patriarcale sono da considerarsi come segni della “inferiorizzazione” che caratterizza la sua lotta per l’autoaffermazione artistica rispetto alla modalità maschile (*ivi*).

Nel 1958 Plath fu costretta a lasciare l’insegnamento per dedicarsi alla scrittura e visse con grande frustrazione il tempo che le faccende domestiche, i figli, e il marito sottraevano al suo lavoro. Ciò che ha sentito mancare è stata la capacità di aderire al modello femminile tradizionale, al contempo invidiando la ricchezza di tempo e di risorse di cui godevano i suoi colleghi. In una pagina dei diari scrive:

Il mio problema più grande, derivante dal mio egocentrico narcisismo di fondo, è la gelosia. Sono gelosa degli uomini [...]. È un’invidia che nasce dal desiderio di essere attiva e dinamica, non passiva e subalterna. Invidia all’uomo la libertà fisica di condurre una doppia vita: la carriera e la vita sessuale e familiare. Posso far finta di dimenticarla, ma è inutile: la mia invidia è sempre lì, insidiosa, maligna, latente (Plath, 2004: 57).



Dopo la separazione dal marito, si ritira in campagna: un periodo di grande solitudine e isolamento, all'ombra delle grandi città dove aveva vissuto per anni. Una fase che si rivela però anche di grande produttività artistica.

Il ruolo femminile resta quello relegato alla cura domestica, alla vita parsimoniosa, che non può intrecciarsi con un'ambizione professionale, né tantomeno con una florida produzione intellettuale o artistica.

Della scrittrice viene soprattutto considerato il famoso romanzo *The Bell Jar* (1963), pubblicato con lo pseudonimo di Victoria Lucas. Eppure, i diari, le poesie e i racconti sono ricchi di dettagli preziosi per scoprire la sua personalità e i lati più inediti del suo lavoro. Plath ha pubblicato i suoi racconti su prestigiose riviste letterarie come "Sewanee Review" o su riviste femminili, ma solo alcuni sono stati pubblicati e riconosciuti per il loro valore.

5. Conclusioni

L'espressione di Edwards "l'oscurità nutre l'immaginazione" (2018: 7) è stato lo spunto di partenza per rielaborare e riconsiderare l'ombra come spazio sociale.

L'intento di questo lavoro è stato rileggere e riconsiderare l'ombra da una prospettiva sociologica, proponendo una lettura alternativa rispetto a un immaginario collettivo e tradizionale. L'ombra, infatti, non è stata intesa come uno spazio angusto e buio legato alla sfera della paura e dell'angoscia dell'invisibile.

Piuttosto, è stata letta come luogo marginale in cui le donne hanno saputo promuovere rivoluzioni sociali e culturali, sfidando i limiti della loro condizione: una vita passata all'ombra degli uomini.

A partire dallo spunto di bell hooks, la domesticità femminile è stata reinterpretata non come luogo della sottomissione, ma come uno spazio attivo e creativo, dove l'immaginario è diventato un atto di resistenza. Per questo, un ulteriore obiettivo è stato quello di porre massima attenzione a quella zona intermedia tra luce e ombra, che favorisce la creazione artistica. In particolare, si è fatto riferimento ai lavori e alle riflessioni di Bachelard e di Durand che forniscono un orientamento teorico fondamentale per analizzare la dimensione simbolica dello spazio di lavoro delle scrittrici.

La massima rappresentante del significato simbolico dello spazio inteso come area di potere o di subalternità, è stata certamente Virginia Woolf, che nel suo saggio ha rivendicato l'imprescindibilità di uno spazio fisico e di riconoscimento del lavoro artistico femminile.

Un'immagine che è stata riproposta da Sylvia Plath nel racconto *Sunday at the Mintons* in cui risulta evidente come gli schemi stereotipati di divisione tra maschile e femminile hanno rallentato un processo di emancipazione personale e collettivo per le donne.

Dopo la pubblicazione di *A Room of One's Own*, numerose scrittrici hanno contribuito alla rivoluzione dell'immaginario collettivo. Nelle stanze più isolate, abbandonate e buie della loro casa, le scrittrici hanno dato avvio una emancipazione



sociale e a uno sfogo creativo. Pur vivendo in luoghi diversi e avendo vissuto esperienze personali differenti, Marlen Haushofer ha infatti reso protagonista del suo romanzo una donna che può dedicarsi alla sua arte soltanto quando chiusa nella mansarda della sua casa. Allo stesso tempo, nel suo racconto *The Shadow* Sylvia Plath condivide con Haushofer un'ulteriore possibile interpretazione simbolica dell'ombra: il silenzio collettivo davanti alla violenza e al male della Storia.

Gli attici e le stanze di queste scrittrici sono diventati spazi in cui sono sfuggite da un'oppressione culturale dominante e maschile. Hanno dato avvio a una nuova narrativa e hanno riorganizzato l'intero simbolismo legato agli spazi che abitavano.

Il grande lavoro svolto da queste scrittrici è stato proprio questo: hanno lavorato in uno spazio fatto di sfumature, tra le dicotomie gerarchiche, svolgendo un compito che era stato riconosciuto solo all'uomo, e rendendolo uno strumento di una liberazione sociale. È la più importante rivoluzione simbolica che, a mio parere, è stata attuata dalle scrittrici nelle mansarde.



Federica Guida
Luci nell'ombra

Bibliography

- Armstrong N. (1987), *Desire and domestic fiction*, New York, Oxford University Press.
- Bachelard G. (1961), *La flamme d'une chandelle*. Tr. It., *La fiamma di una candela*, Milano, S.E., 1996.
- Bachelard G. (1957), *La poétique de l'espace*. Tr. It., *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975.
- Bachelard G. (1960), *La poétique de la rêverie*. Tr. It., *La poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo, 1972.
- Bettelheim B. (1977), *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Tr. It., *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- Bourdieu P. (1998), *La Domination masculine*. Tr. It., *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Brogi D. (2022), *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi.
- Burchi S. (2014), *Ripartire da casa. Lavori e reti dallo spazio domestico*, Milano, Franco Angeli.
- Cavarero A. (1998), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli.
- Durand G. (1963), *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Tr. It., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Edizioni Dedalo, 1972.
- Edwards N. (2018), *Darkness: A Cultural History*, London, Reaktion Books.
- Gilbert S.M., Gubar S. (2000), *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century imagination*, New Haven, Yale University Press.
- Giorgi G.G. (2019), *Sylvia Plath. L'altare scuro del sole*, Roma, Edizioni della Sera di Giovinazzo.
- Haushofer M. (1969), *Die Mansarde*. Tr. It., *La mansarda*, Roma, Edizioni E/O, 1994.
- hooks b. (1984), *Feminist theory: from margin to center*, Boston, South End Press.
- hooks b. (1991), *Yearning: race, gender and cultural politics*. Tr. It., *Elogio del margine*, Milano, Feltrinelli, 1998.



Plath S. (1952), *Johnny Panic and the Bible of dreams*. Tr. It., "Johnny Panic e la Bibbia dei sogni" e altre prose, Milano, I Meridiani Mondadori, 2002.

Plath S. (1963), *The bell Jar*. Tr. It., *La campana di vetro*, Milano, Mondadori, 2023.

Plath S. (1982), *The Journals of Sylvia Plath*. Tr. It., *Diari*, Milano, Adelphi, 2004.

Santana-Acuña À. (2019), "Interior Spaces in Literature: A Sociological and Historical Perspective", in Bauer D. and Kelly M.J. (eds.), *The Imagery of Interior Spaces*, Punctum Books, 219-236, <https://doi.org/10.1353/book.66824>.

Seeley T. (2007), "Flights of Fancy: Spatial Digression and Storytelling in *A Room of One's Own*", in Snaith A. and Whitworth M.H. (ed.), *Locating Woolf. The Politics of Space and Place*, New York, Palgrave Macmillan, 31-45.

Solomon J. R. (1989), "Staking ground: the politics of space in Virginia Woolf's *A Room of One's Own* and *Three Guineas*", *Women's Studies*, 16: 331-347.

Southworth H. (2007), "Women and Interruption in *Between the Acts*", in Snaith A. and Whitworth M.H. (ed.), *Locating Woolf. The Politics of Space and Place*, New York, Palgrave Macmillan, 46-61.

Stevenson C. (2014), "Here Was One Room, There Another: The Room, Authorship, and Feminine Desire in *A Room of One's Own* and *Mrs. Dalloway*", *Pacific Coast Philology*, 49, 1: 112-132. <https://doi.org/10.5325/pacicoasphil.49.1.0112>.

Strigil D. (2006), "Gegen Die Wand. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Der Tod und das Mädchen V*", *Modern Austrian Literature*, 39, 3/4: 73-96.

Treder U. (1993), "La pazza nella mansarda", *Il re nero. Saggi di letteratura femminile tedesca*, Roma, Editori Riuniti, 131-147.

Woolf V. (1929), *A Room of One's Own*. Tr. It., *Una stanza tutta per sé*, Milano, Mondadori, 2016.

Woolf V. (1938), *Three Guineas*. Tr.it., *Le tre ghinee*, Milano, Mondadori, 2023.



