

Sara Antonelli

Maschere e potere in *Incidents in the Life of a Slave Girl* di Harriet Jacobs

* Sara Antonelli è dottoranda presso il Dipartimento di Anglistica dell'Università di Roma "La Sapienza" e assistente ai programmi culturali del Centro di Studi Americani di Roma.

1. La prima edizione di *Incidents in the Life of a Slave Girl* fu pubblicata a Boston nel 1861. Questa lettura è stata condotta sull'edizione curata da Jean Fagan Yellin per la casa editrice Harvard University Press. Si veda: Harriet A. Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl*. Written by Herself, Cambridge-London, Harvard University Press, 1987. Tutte le citazioni sono tradotte da me e sono sempre citate con il numero di pagina tra parentesi. Per una ampia trattazione in italiano del genere delle *slave narratives*, le autobiografie degli schiavi fuggiaschi, si veda Annalucia Accardo, *Il racconto della schiavitù negli Stati Uniti d'America*, Roma, Bulzoni, 1996.

2. Harriet Jacobs firma la sua autobiografia con lo pseudonimo di Linda Brent.

3. Si veda Marcello Pagnini, "The Scarlet Letter" come metafora formale, in *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 155-70.

4. Lettera di Jacobs a Amy Post. La corrispondenza tra Jacobs e Post, una militante antischiavista, è stata pubblicata in appendice alla edizione di *Incidents* curata da Yellin; i numeri di pagina si riferiscono, pertanto, al medesimo volume.

5. Lettera di Jacobs a Post del 4 aprile 1853.

6. Jacobs scrittrice incarna chiaramente il modello della "madwoman in the attic" che, come spiegato da Sandra Gilbert e Susanubar, è costretta a scrivere in spazi chiusi. Si veda Sandra M. Gilbert and

In *Incidents in the Life of a Slave Girl*, la ex schiava Harriet Jacobs afferma la sua identità di autrice e di afroamericana attraverso la manipolazione letteraria del passato autobiografico, incorporando al genere delle *slave narratives* tradizioni disparate, quali il romanzo gotico, il romanzo sentimentale e il romanzo d'avventure.¹ Tuttavia, Jacobs non abbraccia passivamente le convenzioni dei generi evocati, ma sceglie di volta in volta gli elementi più consoni al suo disegno narrativo. Pertanto, se nei primi capitoli dell'autobiografia l'autrice modella l'io narrato sulla base di Clarissa Harlowe e di Jane Eyre, con il procedere della trama ricorrerà a Robinson Crusoe e a Frederick Douglass. Tale avvicendamento produce un'eroina mutevole e mai trasparente, sempre protetta da maschere convenzionali che mirano a creare un'icona riconoscibile come oggetto di compassione, pietà e ammirazione. Al succedersi dei modelli narrativi fa da corollario una voce narrante dal ritmo e dal tono variabile che, per inseguire l'istrionismo della protagonista, trasforma il passato autobiografico in un testo adatto alle lettrici del Nord, le principali destinatarie dell'opera. In sostanza, pur trattandosi di una autobiografia, *Incidents* cela l'identità dell'autrice ed esibisce il talento performativo dell'alter ego letterario.

L'oscillare tra *mascheramento* e *smascheramento* dell'io deriva, paradossalmente, dalla volontà di svelare tutti gli aspetti della propria vita, compresi una serie di incidenti difficili da gestire dal punto di vista narrativo. Seppure con reticenza, infatti, Jacobs confessa la sua relazione con un bianco facoltoso, il signor Sands, e due maternità extra-matrimoniali, ma allo stesso tempo le allontana da sé grazie alla protezione di trame evocative e, soprattutto, all'adozione di uno pseudonimo.² *Mascheramento* e *smascheramento* costituiscono, infine, il motore principale della trama di *Incidents* poiché la sfida decisiva di Jacobs consiste nello smascherare il comportamento ingannevole degli schiavisti tramite la celebrazione della doppiezza degli schiavi. In conclusione, le strategie narrative adottate da Jacobs sono strumenti di potere sia in termini di resistenza concreta che in termini di autorità autoriale.

Come rilevato da Marcello Pagnini a proposito di *The Scarlet Letter* (un altro testo canonico imperniato su una madre scandalosa esposta al pubblico ludibrio), il racconto di Jacobs si snoda lungo il doppio paradigma OCCULTAMENTO/PALESAMENTO che in *Incidents* si giustifica in riferimento alla colpa nascosta della protagonista, alla falsità degli schiavisti, nonché alla morale corrente.³ Tuttavia, se nel caso di *The Scarlet Let-*

ter l'opposizione paradigmatica trova compimento nel mistero della lettera cucita sull'abito di Hester Prynne, per Jacobs l'elemento che integra l'opposizione è la *maschera*.

Per i lettori contemporanei, infine, il *palesare* il proprio io tramite una strategia di *occultamento* suggerisce un'ulteriore considerazione circa la *performance* di questo testo che, alla luce di quanto detto sopra, appare decisamente singolare. Lo pseudonimo Linda Brent, infatti, ha protetto la vera autrice da sguardi e da giudizi severi, ma l'ha anche privata, fino a tempi recenti, dell'autorità autoriale. Fino a dieci anni fa, *Incidents* veniva considerato una *slave narrative* poco credibile proprio a causa della eccessiva elaborazione letteraria. Si credeva inoltre che dietro lo pseudonimo Linda Brent non si nascondesse una schiava, bensì un'autrice bianca: Lydia Maria Child, una scrittrice femminista di Boston molto nota nei circoli antischiavisti dell'epoca, nonché curatrice dell'edizione del 1861 di *Incidents*. Tuttavia, quando nel 1987 Jean Fagan Yellin dimostra che la storia firmata da Linda Brent corrisponde a quella di una schiava, Harriet Jacobs, vissuta in North Carolina, il destino dell'operetta imperfetta cambia radicalmente. Quelli che prima erano considerati difetti dovuti alla penna di un'autrice maldestra ora sono virtù: agli occhi dei lettori contemporanei, la dolorosa consapevolezza dell'imperfezione, sia come donna sia come autrice, che pure continua a emergere dalla *narrative*, si trasforma in una sfida ai precetti morali e narrativi. In conclusione, *Incidents* è rimasto uguale a se stesso, ma il *palesamento* dell'identità dell'autrice ne ha cambiato la sorte. Se nel frontespizio dell'edizione del 1861 non viene menzionata alcuna autrice, nell'edizione del 1987 la bella fotografia di Harriet Jacobs che campeggia in copertina sembra essere diventata la migliore garanzia di veridicità e godibilità del testo.

La Maschera Sentimentale

Dopo aver accolto la proposta di rendere pubbliche le sue memorie, Harriet Jacobs è costretta a fronteggiare le insidie nascoste nel suo passato e nel 1852, in una lettera all'amica Amy Post, confessa:

Ho pensato a lungo alla tua proposta e non ho potuto evitare alcuni ricordi molto dolorosi [...] Cara Amy, [sarebbe meglio] se si trattasse di una eroina la cui vita non è associata ad alcuna degradazione [...] È stato per questo che, da quando sono al Nord, ho fatto di tutto per evitare le società abolizioniste; sentivo che non potevo essere sincera e che non potevo dire tutta la verità. (232)⁴

La colpa di Jacobs è la doppia maternità derivata dalla relazione con un bianco facoltoso, il signor Sands (anche "Sands", così come tutti gli altri nomi è uno pseudonimo); ma tale maternità è anche una prova di resistenza che mette in luce il tentativo di gestire la propria sessualità indipendentemente dai desideri del padrone, il dottor Flint, che invece la vorrebbe come concubina. Jacobs, dunque, rifiuta il padrone, ma diventa l'amante di un altro uomo. A distanza di anni il ricordo di quella strate-

Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979, pag. xi.

7. Si veda David S. Reynolds, *Beneath the American Renaissance. The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1988.

8. Si veda Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

9. Jacobs sottolinea di essere stata autorizzata alla discrezione anche dal reverendo Durham che, nel capitolo XXXI, la mette in guardia dal biasimo che deriva dall'eccessiva franchezza.

10. "Giungendo alla ferma decisione di evadere, noi facevamo molto più di Patrick Henry quando si pronunciò sulla libertà e la morte. Nel caso nostro la libertà era dubbia e, se fallivamo, la morte quasi sicura", in Frederick Douglass, *Memorie di uno schiavo fuggiasco (Narrative of the Life of Fredrick Douglass: An American Slave. Written by Himself, 1845)*, Roma, Manifestolibri, 1992, pag. 110. Il discorso del 1775 di Patrick Henry, noto come *Give Me Liberty or Give Me Death*, fu pubblicato per la prima volta nel 1817, cioè 42 anni dopo che Henry l'aveva pronunciato. Da allora è diventato uno dei modelli su cui si è formata l'oratoria pubblica statunitense. Per l'uso di Patrick Henry nella retorica femminista si veda Lillian O'Connor, *Pioneer Women Orators. Rhetoric in the Ante-Bellum Reform Movement*, New York, Columbia University Press, 1954.

11. Joanne Braxton, *Black Women Writing Autobiography*, Philadelphia, Temple University

Press, 1989, pag. 19.

12. Dopo aver resistito alla frusta e aver alzato le mani contro Mr. Covey, Douglass commenta: "Lo scontro segnò una svolta decisiva nella mia carriera di schiavo, perché rinvivò il fuoco assopito dei miei sogni e mi restituì il senso della mia umanità." Douglass, *Memorie di uno schiavo fuggiasco*, cit., pag. 101.

13. La slave narrative firmata da William e Ellen Craft, basata sul cross-dressing dell'eroina, annulla le capacità strategiche di Ellen e cancella la sua autorità autoriale. Tuttavia, confrontando il testo narrato da William Craft con quanto detto da William Wells Brown in *Clotel* (1853) e con le cronache dell'epoca risulta però evidente che il cervello dell'impresa non è William, bensì Ellen. Si veda: William e Ellen Craft, *Running a Thousand Miles from Freedom* (1848), Boston, Ayer Company, 1991.

14. L'inconsapevolezza di Sands è chiaramente una vittoria del personaggio della madre. In uno dei capitoli successivi, infatti, Jacobs torna sull'episodio per ribadire sia la paternità di Sands che la propria posizione di vantaggio: "Erano passati diversi anni dall'ultima volta che avevo parlato con lui e non lo vedevo dalla notte in cui l'avevo incontrato senza essere riconosciuta grazie al travestimento da marinaio". Jacobs, *Incidents*, cit., p. 125.

15. Prendo in prestito l'espressione "l'aura del nero" da Eric Lott che ha studiato a lungo il genere del minstrelsy e del black minstrelsy nel periodo che precede la Guerra Civile. Si veda soprattutto Eric Lott, *The Seeming Counterfeit: Racial Politics and Early Blackface Minstrelsy*, "American Quarterly", XLIII, 2 (June 1991), pp. 223-53.

gia di sopravvivenza le suscita ancora vergogna e, giunto il momento di scrivere, prova a difendersi sostituendo il problema morale con un problema letterario. Nella lettera all'amica Amy, Jacobs compie una serie di considerazioni circa la propria inadeguatezza come narratrice, ma conclude con: "nella mia situazione, non so proprio come affrontare l'argomento" (232), collegando saldamente la presunta incapacità letteraria alla natura degli argomenti da trattare. Jacobs prova a proporre la sua storia a una scrittrice esperta, Harriet Beecher Stowe, affinché questa la usi in un prossimo libro, ma il progetto naufraga anche perché: "[La storia della mia vita] non ha bisogno di alcun trattamento romanzesco" (235).⁵ Pertanto, dopo aver invocato un'eroina più adatta, Jacobs è costretta a diventare la sua creatrice.

L'impresa narrativa dura sette anni ed è faticosa, segreta e notturna. Tuttavia, collegando il processo creativo a un eroismo segreto del passato, l'autrice svela un'inequivocabile vocazione al complotto. Per evitare le proposte del padrone, infatti, la giovane Jacobs, già madre di due bambini, fugge, ma invece di riparare a Nord rimane nascosta per sette anni nella soffitta della nonna. Inaspettatamente, però, le mura di quella prigione le offrono uno spiraglio sul mondo e la possibilità di pilotare il corso degli eventi senza che gli altri ne siano consapevoli. In breve, grazie a una feritoia, che è sia uno strumento di difesa che uno strumento di offesa, Jacobs si appropria del potere dello sguardo, spia il suo avversario, dirige le azioni degli schiavisti e si salva.

La capacità di oltrepassare i limiti fisici deriva dall'esercizio della vista e, soprattutto, dalla scrittura. Nonostante il confinamento, infatti, Jacobs gode di una libertà maggiore che in passato poiché legge e scrive senza essere censurata e, grazie alle sue qualità di *plotter*, beffa i suoi inseguitori. La possibilità di inventare trame ingannevoli con l'ausilio della scrittura viene evidenziata nelle pagine in cui Jacobs rievoca la corrispondenza con il fratello. Trovandosi a Washington con il padrone, William scrive alla sua famiglia senza alludere mai alla sorella nascosta in soffitta, ma Jacobs, che sa leggere tra le righe, coglie dei messaggi cifrati destinati solo a lei: "[Nelle lettere] non si alludeva mai a me, ma dal modo in cui erano formulate io sapevo che non mi aveva dimenticato" (133). Quando Jacobs risponde, per timore che la lettera possa venire intercettata, maschera la sua grafia abituale: "Camuffai la mia scrittura e gli risposi seguendo la stessa tattica" (133). Evidentemente, il destino di *plotter* prefigurato dal confinamento in soffitta e dall'uso tattico della scrittura e della lettura, viene replicato da Jacobs narratrice, ma questa volta i limiti fisici e politici diventano limiti letterari.⁶

Quindici anni dopo, giunto il momento di scrivere *Incidents*, il lavoro notturno e segreto si configura subito come una lotta con le convenzioni morali e letterarie. Jacobs ha deciso che sarà sincera e nel marzo del 1854 scrive a Post: "Cercherò di non mandarti una descrizione sentimentale" (238). Tuttavia il completo realismo non la soddisfa poiché ella sa bene che la divulgazione dei particolari legati alla nascita dei due figli la esporrebbe al giudizio severo delle lettrici. Nel giugno del 1857, tre anni dopo, Jacobs afferma: "Ci sono cose che avrei dovuto dire più chiara-

mente, lo so bene. Ma per una donna è molto più facile sussurrare [...] le sofferenze più crudeli nelle orecchie di una amica [...] piuttosto che metterle a disposizione di tutti” (242). Pertanto, se da un lato Jacobs si propone di non indulgere al sentimentalismo, dall’altro sa bene che la nuda verità è rischiosa e che solo uno stile ellittico le assicurerà la complicità del pubblico. D’altra parte, la tradizione letteraria dell’epoca non può bastarle poiché nessuno dei prototipi femminili allora in voga, la peccatrice e l’eroina sentimentale, possono aiutarla a giustificare una donna che ricorre alla maternità per resistere alla lussuria del padrone.⁷ Di conseguenza, per proteggere la propria *narrative* dalla condanna delle lettrici, ella evoca, pur senza aderirvi, il genere sentimentale e lo nobilita grazie all’uso massiccio dell’invocazione e della citazione biblica. Tale ingrediente dona alla rievocazione del peccato l’inevitabilità di una prova religiosa (il capitolo dedicato alle prime tentazioni del padrone è intitolato *Le prove della giovinezza*) che l’eroina sopporta con la fede cristiana di una martire.

Volendo giustificare a tutti i costi le sue omissioni, Jacobs compie, infine, un atto da maestra e, dopo aver messo in scena la propria *impasse* narrativa, si conquista la complicità delle lettrici con la creazione di un segreto. Nel capitolo intitolato *La Confessione*, infatti, Jacobs rappresenta lo scontro tra *palesamento* e *occultamento* attraverso la rievocazione di un episodio analogo tratto dalla vita vissuta. Che accadrebbe se la figlia Ellen venisse a conoscenza del suo passato senza aver chiaro lo sfondo su cui si sono svolte le vicende? Jacobs racconta:

Pensai che nel caso in cui fossi morta prima del suo ritorno [di sua figlia Ellen], qualcuno avrebbe potuto raccontarle la mia storia senza dare il giusto peso alle attenuanti e che, se Ellen non ne avesse mai saputo nulla, sarebbe stato un duro colpo per la sua sensibilità. (188)

Per risparmiare uno shock al suo pubblico, Jacobs è costretta a stipulare un patto autobiografico del tutto particolare che giustifichi la sua reticenza.⁸ Dopo aver parlato con Ellen, infatti, l’autrice racconta che sua figlia l’ha perdonata e giustificata, ma che, soprattutto, l’ha censurata: “No mamma, non farlo! Per pietà, taci!” (188). A questo punto la narratrice commenta: “Volevo ancora più bene a mia figlia, proprio per la delicatezza che aveva dimostrato nei riguardi di sua madre” (189). Evidentemente Ellen incarna il *Lettoe Modello* che indica alle lettrici la corretta fruizione dell’autobiografia della madre: non dobbiamo fare troppe domande perché sarebbe indelicato, né d’altra parte dovremmo aspettarci la totale sincerità poiché non è bene che una donna in quella posizione dica proprio tutto. Costretta a scegliere tra il silenzio e il biasimo dei lettori, Jacobs rivela tutte le sue colpe, ma allo stesso tace poiché invece di parlare corteggia il silenzio.⁹

Accanto alla strategia del silenzio, Jacobs fa intervenire un ulteriore aspetto, decisamente singolare e apparentemente contraddittorio. Consapevole della sua inadeguatezza, infatti, l’autrice trasforma le sue debolezze in punti di forza e, invece di indossare la maschera dell’eroina sentimentale mancata, si paragona a Robinson Crusoe, ricava uno spira-

16. Il travestimento e il passare per bianchi sono due topoi classici della letteratura americana dell’Ottocento e sembrano rivelare il timore di un mondo dalla superficie ingannevole. Oltre a Benito Cereno (1856), e *Running a Thousand Miles from Freedom* (1848), basterà ricordare i numerosi episodi descritti da Mark Twain, soprattutto in *Pudden’head Wilson* (1894), l’episodio legato alla fuga di Eliza Harris in *Uncle Tom’s Cabin* (1852) di Stowe e, infine, *The Confidence Man* (1957), ancora di Melville. Si veda inoltre Karen Haltunnen, *Confidence Men and Painted Women: A Study of Middle Class Culture in America (1830-1870)*, New Haven, Yale University Press, 1982. Per una trattazione del tema del travestimento si veda *Vested Interest: Cross-Dressing & Cultural Anxiety* di Marjorie Garber (New York, Harper, 1993).

17. Jacobs paragona più volte i proprietari di schiavi all’animale ingannatore per eccellenza: il serpente. Lo stesso fa Douglass che per descrivere i movimenti del crudele Mr. Covey, il negro-breaker, fa uso di una descrizione quanto mai evocativa: “Era dietro ogni pianta, dietro ogni ceppo d’albero, in ogni cespuglio, a ogni finestra [...], si rannicchiava in ogni angolo della siepe di cinta a seguire ogni gesto e movimento degli schiavi.” Douglass, *Memorie di uno schiavo fuggiasco*, cit., pag. 93.

18. Il richiamo all’oppressione della gerarchia ecclesiastica e ai segreti nascosti entro le mura dei monasteri sono chiare allusioni alla componente gotica che tanta parte ha in questo testo, e in altre slave narratives. Basti pensare alla casa dei padroni, che risuona di sussurri, di passi e di risate inquietanti; oppure

all'ombra del dottor Flint, che segue la protagonista fino al cimitero, e infine agli spettri che Jacobs vede innalzarsi dalle coste degli Stati Uniti al suo ritorno dalla Gran Bretagna. Il sospetto nei confronti della gerarchia ecclesiastica rimanda infine all'anticattolicesimo di stampo statunitense descritto da Richard Hofstadter nel suo *Società e intellettuali in America (Anti-intellectualism in American Life, 1962)*, Torino, Einaudi, 1968.

19. Per l'uso dei limiti spaziali legati al motivo della libertà e dell'immaginazione vedi l'articolo di Alessandro Portelli *Freedom, Fortune and Fancy. Henry James e la frontiera, "Ácoma"*, 12, inverno 1998, pp. 52-62.

20. Si veda: Mauri Skinfill, *Nation and Miscegenation: "Incidents in the Life of a Slave Girl"*, "Arizona Quarterly", Vol. 52, N. 2, Summer 1995, pp. 63-79.

21. Gli episodi legati ai capelli delle donne, lo svelamento e il taglio, hanno una vasta eco nella letteratura americana. Oltre alla capigliatura fluente di Hester Prynne, mi riferisco soprattutto agli episodi connessi al taglio dei capelli dei personaggi di Frado e di Ellen Craft. In questi ultimi due esempi il taglio assume lo stesso valore che ha in *Incidents*: svelare, esporre e annientare un tipo di femminilità poco convenzionale. Si vedano William e Ellen Craft, *Running a Thousand Miles away from Freedom*, cit.; Harriet Wilson, *Our Nig; or Sketches from the Life of a Free Black (1859)*, New York, Vintage, 1983.

22. Tommaso Giartosio si sofferma sull'abitudine di scrivere segreti sulle teste rasate degli schiavi nel suo "Imitative Propensities": mi-

glio verso l'esterno grazie a un piccolo lavoro di falegnameria e loda l'eccezionalità delle sue scelte. Il suo motto diventa "Libertà o morte". Prima di lei lo aveva detto Fredrick Douglass e prima ancora Patrick Henry, uno dei padri della rivoluzione americana del 1776.¹⁰ Pertanto, quando il prototipo dell'eroina sentimentale diventa irraggiungibile, Jacobs fa ricorso a trame e modelli che le consentono di esibire la sua astuzia e di esclamare: "Lo avevo beffato [il dottor Flint]". (100).

La Maschera Maschile

Riferendosi al caso di *Incidents* e alla nascita del genere dell'autobiografia delle afroamericane, Joanne Braxton propone "di ricordare che la controparte dell'eroe in grado di parlare è l'archetipo della madre oltraggiata".¹¹ Infatti, se tradizionalmente il genere dell'autobiografia dei maschi afroamericani si fonda sulla commistione di ricerca della libertà, alfabetizzazione e lotta, quella delle donne nasce sotto il segno della famiglia e della maternità.

In effetti, la creazione di un nuovo genere sembra essere alla base di *Incidents*. In primo luogo, Jacobs sfida il tradizionale processo di autenticazione delle *narratives* ricorrendo a uno pseudonimo; inoltre, nell'ultima pagina ammette: "Lettore, la mia storia si conclude con la libertà, e non come ti aspetteresti, cioè con il matrimonio. Sia io che i miei figli adesso siamo liberi!" (201). Tuttavia, in Jacobs, la consapevolezza dell'originalità letteraria non si accompagna mai al trionfalismo, bensì alla percezione della propria inadeguatezza *come donna e come autrice*. L'impossibilità di aderire alla morale e alla tradizione letteraria getta infatti una luce decisamente problematica sulla costituzione dell'io narrato, poiché, accanto alla patina sentimentale che le ha permesso di inserire il conflitto tra virtù e peccato entro una cornice familiare, Jacobs fa intervenire un elemento estraneo. Se da un lato incorpora al desiderio di libertà la presenza della maternità e la minaccia della lussuria, dall'altro lato porta avanti il compito tutto maschile della sfida attraverso cui, nelle autobiografie degli afroamericani, lo schiavo fuggiasco costituisce il proprio sé. Di conseguenza l'io narrato spesso si sdoppia e parla con una voce duplice: quella debole dell'eroina che vuole respingere gli attacchi sessuali e quella ruvida e decisa che complotta, combatte e costringe l'avversario a una gara di astuzia. Nel capitolo X, ad esempio, l'autrice si presenta nelle vesti di una timorosa quindicenne e contemporaneamente in quelle di una vendicatrice:

Non ero che una povera ragazza schiava [...] Piano piano, dentro di me si fece strada un sentimento più tenero. Era un uomo colto e parlava bene, troppo bene ahimè, per una schiava che si fidava di lui. (54)

Sapevo quel che facevo e lo feci con calcolata premeditazione [...] Alla compiaciuta vanità e alla sincera gratitudine per la gentilezza ricevuta si aggiunsero la vendetta e il calcolo dei vantaggi" (54-55).

Grazie a tale doppia voce, Jacobs tratteggia un universo narrativo

che evoca contemporaneamente la rassegnazione e la vendetta, ma anche gli alibi del romanzo sentimentale e le possibilità dell'autobiografia dei maschi. Quest'ultimo punto è particolarmente interessante poiché sembra suggerire che l'autobiografia della schiava fuggiasca deve essere preceduta dall'attribuzione e dal superamento dei segni della virilità. Il processo di mascolinizzazione dell'eroina procede, infatti, di pari passo con la trama e interviene su molteplici livelli. Basti pensare che il primo legame familiare menzionato da Jacobs è quello con il padre, uno schiavo che a detta della narratrice "possedeva la sensibilità di un uomo libero in misura maggiore di quanto fosse comune tra gli schiavi" (9). Grazie a tale discendenza Jacobs vuole suggerire che Linda è una schiava diversa da tutte le altre poiché, davanti alle oscene proposte del padrone, si trasforma in un vero guerriero:

Quando il padrone disse che ero stata fatta per il suo uso e per obbedire ai suoi ordini in ogni cosa, che non ero nulla più di una schiava la cui volontà doveva sottomettersi alla sua, e che così sarebbe accaduto, ebbene, mai prima di allora ebbi la percezione che il mio debole braccio fosse diventato così forte. [...] La lotta della mia vita era iniziata da tempo e, sebbene fossi una delle più indifese creature di Dio, ero decisa a non farmi sconfiggere. (18-19)

Il brano rispetta le convenzioni letterarie e impiega il linguaggio della guerra per descrivere una schermaglia sessuale, ma l'eroina di *Incidents* interpreta la metafora alla lettera e risponde non con la difesa, ma con il contrattacco. Fino alla fuga conclusiva Jacobs combatte, spia e complotta: è sia Clarissa che Fredrick Douglass.¹²

L'episodio più interessante del processo di trasformazione romanzesca è comunque legato all'acquisizione dei *segni esteriori* del maschile. Come Ellen Craft, un'altra celebre schiava fuggiasca, Jacobs fugge dalla piantagione travestita da uomo, ma, a differenza di Ellen, ella è anche narratrice.¹³ Inoltre, invece di sfruttare la sua carnagione chiara, si scurisce e indossa i vestiti di un marinaio. Nel suo caso, dunque, il travestimento nasconde il genere, ma enfatizza la razza: mentre la donna scompare, l'abito feticcio evoca la minacciosità di Frederick Douglass, lo schiavo fuggiasco più rappresentativo e autorevole. Jacobs infatti scrive:

"Mettiti le mani in tasca e cammina in quel modo traballante tipico dei marinai" [disse Sally]. Io recitai la mia parte come mi aveva detto. [...] Avevo indosso il mio vestito da marinaio e mi ero annerita il volto con il carbone. Incontrai molte persone che conoscevo. Il padre dei miei figli mi passò così vicino che gli strusciai il braccio, ma lui non poteva immaginare che fossi io. (112-113)

Ovviamente, il tentativo di aderire alla quintessenza maschile è indicato proprio dall'annerimento e dalla rappresentazione di uno stereotipo. Tuttavia, sebbene il travestimento abbia cancellato il soggetto femminile, l'enfasi assegnata all'incontro casuale tra Jacobs e l'inconsapevole signor Sands suggerisce che il successo del travestimento deriva dal fatto che Jacobs è effettivamente la madre dei figli di Sands. A una lettura più at-

mesi e schiavitù negli scritti di Poe, "Ácoma", Vol III, n. 8, 1996, pp. 81-94.

23. Per una trattazione del modo in cui gli stereotipi sessuali sono stati funzionali alla sopravvivenza della schiavitù, si veda l'ormai classico *Reconstructing Womanhood: the Emergence of the African-American Woman Novelist* di Hazel V. Carby (New York-Oxford, Oxford University Press, 1987). Si veda inoltre: Elizabeth Fox-Genovese, *Within the Plantation Household. Black and White Women of the Old South*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1988.

24. W.E. B. Dubois, *The Souls of Black Folks*, in *Three Negro Classics*, New York, Avon Books, 1965, pag. 214.

25. Ivi, p. 215.

tenta, infatti, quel contatto appare del tutto intenzionale e svela la presenza di un soggetto femminile attivo che, nonostante la maschera, resiste alla cancellazione per sottolineare la propria autorità di donna e di madre. Il contatto casuale è uno spettacolo a beneficio dei lettori nordisti, controllato da una regia femminile occulta (“I brushed”) (113), che tramite l’ammiccamento si conquista la loro complicità ai danni del maschio sudista bianco. Come nel corso della gara di astuzia che Jacobs ingaggerà con il dottor Flint, il soggetto femminile diventa invisibile solo per i sudisti, meglio ancora se maschi, ma rimane visibile, seppure non completamente, per le lettrici nordiste. In conclusione, Jacobs lascia che Linda Brent si esibisca e si travesta, ma, per evitare che la maschera maschile la renda un feticcio, sottolinea l’autorità del suo sguardo.¹⁴ Così come la casa prigioniera è diventata uno spazio di resistenza, Jacobs dona alla maternità una forza e un’autorità inusitate e, essendo a corto di modelli, trasforma Linda Brent in una travestita poiché né Clarissa, né Frederick Douglass possono più aiutarla.

Dal punto di vista della politica razziale, l’annerimento di Linda e l’inconsapevolezza del signor Sands suggeriscono inoltre che il travestimento è efficace perché si basa su una interpretazione realistica: evidentemente Linda si comporta come si comporterebbe un qualsiasi operaio afroamericano. Il *cross-dressing* le assegna, “l’aura del nero” permettendole di sfruttare il modo in cui la cultura bianca produce immagini di neri.¹⁵ Come i marinai di *Benito Cereno* di Herman Melville, infatti, Linda inganna i bianchi grazie al camuffamento e alla distorsione della propria *blackness* autentica, che, di conseguenza, da strumento di controllo si trasforma in strumento di sovversione.¹⁶ Vale la pena ricordare che nonostante Jacobs si sottoponga a una serie di travestimenti, l’occultamento del sé non è mai un piacere, bensì un’imposizione dettata dalla necessità di sopravvivere alla schiavitù, alla cattura e al giudizio dei lettori. L’occultamento e il travestimento comportano, inoltre, che i lettori ignorino quale sia il vero aspetto dell’autrice. L’unica descrizione che la riguarda è tratta da un cartello fatto affiggere sui muri di Edenton in cui il padrone promette una taglia a chiunque riesca a catturarla. In quella descrizione, che Jacobs ci presenta senza alcun commento, la schiava ribelle viene ridotta a puro oggetto di desiderio, poiché l’autorità del dottor Flint la cristallizza in un’immagine voyeuristica che viene affissa “in ogni angolo e in tutti i luoghi pubblici nel raggio di diverse miglia” (97). Tuttavia, nonostante la descrizione del suo aspetto fisico, Jacobs è così abile da piegare il voyeurismo dei lettori a proprio vantaggio. Nel capitolo immediatamente successivo, infatti, l’eroina scompare dalla vita pubblica, si nasconde in soffitta e spia: “potevo sdraiarmi e rimanere perfettamente nascosta, e godere, da quell’altezza, della vista della strada che percorreva il dottor Flint per recarsi all’ambulatorio. Nonostante la mia angoscia, quando lo vidi provai un barlume di soddisfazione” (100). In breve, la soffitta le permette di sottrarsi all’autorità di Flint e contemporaneamente di trasformare il suo persecutore nella vittima di uno sguardo che oggettivizza il potere.

Spettacoli razziali

Il *cross-dressing* è solo una delle tante strategie di *occultamento* cui fa ricorso l'autrice. *Incidents* ritrae il sistema economico schiavistico come un colossale inganno segreto cui gli schiavi possono resistere solo grazie a un altro inganno segreto.¹⁷ Jacobs sa che "I segreti della schiavitù sono nascosti come quelli dell'Inquisizione" (35), ma è anche consapevole che i segreti sono tali perché possono essere *svelati*.¹⁸

Se volete essere pienamente consapevoli degli orrori della schiavitù, andate in una piantagione del Sud e spacciatevi per un mercante di schiavi. A quel punto non ci saranno segreti e vedrete e sentirete cose che vi sembrerà impossibile accadano tra esseri che possiedono un'anima immortale. (52)

Jacobs tratteggia una realtà storica e contemporaneamente illustra la sua personale strategia di fuggiasca e di narratrice: l'unico modo per sovvertire la messinscena dell'istituzione patriarcale della schiavitù è ricorrere a un'altra messinscena (una resistenza performativa, oppure la creazione dell'eroina Linda Brent) che annulli gli effetti della prima. Di conseguenza, se da un lato ella dedica pagine e pagine a ridicolizzare la maschera paternalistica cui fanno ricorso il dottor Flint, sua moglie e gli altri piantatori, dall'altro recupera e sottolinea l'importanza degli episodi in cui gli schiavi resistono all'oppressione imitando la stessa strategia dei bianchi: "gli schiavi, essendo circondati da misteri, inganni e pericoli, imparano presto a essere sospettosi e accorti e diventano subito guardinghi e furbi" (155). Naturalmente, come spesso succede, gli allievi superano i maestri: lo spazio circoscritto della casa-prigione della nonna diventa una *House of Fiction*.¹⁹

Uno degli episodi più importanti legati alla resistenza performativa degli schiavi è quello dedicato alla cattura di Benjamin, lo zio fuggiasco. In questa occasione il padrone organizza una messinscena che possa riconfermare la sua autorità agli occhi della cittadinanza, ma Aunt Marthy, la nonna, non vi partecipa, poiché, come Jacobs con la Stowe, sia Benjamin, sia la nonna rifiutano di prendere parte alla commedia sentimentale messa in scena da un altro autore:

[Benjamin] aveva chiesto a un marinaio di recarsi da sua madre e di dirle di non andare a salutarlo poiché assistere al suo dolore gli avrebbe fatto perdere il controllo. Ella voleva vederlo e andò, ma si nascose tra la folla in modo che fosse come aveva detto suo figlio. (21)

Il brano suggerisce le doti di regista di Benjamin, ma soprattutto dimostra che il suo spirito non è stato vinto: Benjamin rifiuta il ruolo di "figliol prodigo" e chiede alla madre di non prestarsi a fare "la madre". Da parte sua la madre acconsente celando la sua identità partecipando allo spettacolo non come attrice, bensì come spettatrice. In effetti, la capacità di sottrarsi al gioco del potere sembra suggerire l'esistenza di due spettacoli razziali contrapposti, a cui travestimenti e messinscene partecipano come elementi per esercitare il controllo. Lo spettacolo del potere, infatti, fallisce perché gli attori si sottraggono alla regia bianca per dare

vita a una messinscena segreta.

Un altro episodio di scontro performativo avviene in occasione della vendita dei figli di Jacobs, ma anche questa volta il risultato è estremamente problematico. Nonostante Aunt Marthy sappia che la vendita è una farsa organizzata dal padre dei bambini e che questi le saranno restituiti, la scena dei piccoli strappati alla famiglia si rivela troppo evocativa:

Come d'accordo, la nonna preparò un fagotto di vestiti e andò alla prigione. Quando arrivò vide che William era incatenato agli altri schiavi e che i bambini erano nel carro del mercante. La scena era così simile alla realtà che temette ci potesse essere qualche errore o qualche truffa. Svenne e la condussero a casa. (106)

Aunt Marthy, che pure sa di recitare la parte della “nonna”, è vittima del suo stesso spettacolo perché è una nonna genuina che si commuove sul serio. Tuttavia, essendo una nonna originale e non una copia contraffatta, lo spettacolo resiste perché realtà e finzione continuano a sostenersi a vicenda. D'altra parte, la messinscena della vendita dei bambini suggerisce che, per diventare uno strumento di resistenza, lo spettacolo razziale deve essere sempre consapevole di se stesso. Nel caso in cui ciò non avvenga esso si rivela una trappola, oppure un labile strumento di conservazione dello status quo.

In *Incidents*, il personaggio intrappolato nello spettacolo razziale è chiaramente il dottor Flint, il quale in diverse occasioni cerca di ingannare sia Jacobs che la sua famiglia confidando nella presunta ingenuità degli schiavi e nell'immagine di padre-padrone cui tenta di aderire. Inoltre, come il capitano Amasa Delano in *Benito Cereno*, il dottor Flint crede che le false rappresentazioni siano vere. Tuttavia, diversamente dalle attese, e nonostante la presunta ingenuità, Jacobs svela ogni inganno e l'origine di ogni contraffazione. Ad esempio, in occasione di una straordinaria messinscena concepita e diretta in maniera occulta dalla soffitta, Jacobs spinge il dottor Flint a recitare una parte senza che questi ne sia consapevole perché, da brava stratega, prevede i pensieri e le azioni dell'avversario. Inaspettatamente però, il dottor Flint compie una mossa imprevista e ricorre a un ulteriore inganno. Nonostante tale sovrapposizione, Jacobs ha la prontezza di reagire, di non perdere il controllo e di scoprire il trucco:

Ai miei occhi, dato che avevo sentito tutto, era tutta una commedia. [...] Il dottore si lasciò sfuggire di aver scritto al sindaco di Boston per accertarsi se al civico della strada da cui io avevo scritto la lettera c'era una persona che corrispondeva alla mia descrizione. Ma nella lettera che aveva fatto leggere alla nonna si era dimenticato di copiare l'indirizzo che io avevo messo nell'originale! (130-131)

Il dottor Flint ha falsificato una lettera di Jacobs perché ignora che la sua avversaria è nascosta nella soffitta del piano di sopra e che è in grado di fornire un'altra versione dei fatti, quella vera. Inoltre, nell'operazione

che dà vita al falso, Flint omette un dato che fa crollare il suo piano.

Lo scontro performativo deriva dunque dalla presenza di due spettacoli razziali contrapposti in cui si fronteggiano le due immagini razziali distorte che fanno da fondamento alla società del Sud prebellico. Jacobs suggerisce ai lettori che *whiteness* e *blackness* sono convenzioni utili a giustificare la sopravvivenza della schiavitù e suggerisce che la sua sfida basata sulla *performance* ha successo perché è un'esibizione consapevole che gioca sull'effetto sorpresa: se da un lato il piantatore sospetta che gli uomini di chiesa nordisti siano delle spie e "agisce di conseguenza" (74), dall'altro, non nutre alcun sospetto verso i suoi schiavi e continua a considerarli simili ai bambini. Fino a ora ciò ha comportato che ogni scarto dalla norma e ogni eccedenza siano stati immediatamente normalizzati. Infatti, se uno schiavo possiede un'indole "troppo orgogliosa e libera" (17) viene picchiato, oppure se i sentimenti di Jacobs sono considerati "completamente al di sopra della [sua] situazione" (85) la sua presunzione verrà "domata" nella piantagione. In breve, l'umanità dello schiavo tende a essere usata non per negare la presunta inferiorità, ma per dare conto di una anormalità o di un pericoloso sovrappiù, considerato spesso immorale e dunque da estirpare perché rischia di cambiare l'assetto del modello di riferimento. Tuttavia, possiamo presumere che, almeno in questo libro, gli equilibri preesistenti possono essere minati solo se, tramite l'occultamento, l'eccezione resiste alla normalizzazione. In effetti Jacobs riesce nell'impresa poiché è una vittima che si appropria degli strumenti del potere, ma anche perché, grazie alla protezione di maschere e nascondigli, cela l'origine della forza antagonista. Parallelamente, Jacobs scrittrice può scrivere di sé e della sua vita sessuale perché il potenziale scandaloso della sua autobiografia è protetto da uno pseudonimo, dalle maschere, dalla patina sentimentale e dall'ammirazione suscitata dalla trama avventurosa.

Per preparare il lettore al *mascheramento* dell'io narrato, Jacobs mostra l'autorità del suo sguardo e la sua vocazione istrionica fin dall'inizio di *Incidents*. Nel capitolo XII, per esempio, l'autrice organizza una messinscena solo per divertirsi alle spalle dei bianchi:

Non c'era nulla che facesse infuriare queste persone quanto vedere la gente di colore che viveva in maniera comoda e rispettabile. Pertanto organizzai tutto con grande cura. Sistemai la casa di mia nonna nel modo più ordinato possibile: misi delle coperte bianche sui letti e decorai alcune stanze con dei fiori. Quando ebbi sistemato tutto mi sedetti alla finestra e aspettai. (63)

Il brano è straordinariamente rivelatore poiché anticipa l'abilità di *plotter* che Jacobs dispiegherà in futuro. L'episodio si riferisce alla rappresaglia dei bianchi in seguito all'insurrezione di Nat Turner. I piantatori assoldano i bianchi poveri come polizia privata e li autorizzano a entrare nelle case dei loro schiavi per perquisirle e per compiere qualsiasi violenza. Tuttavia, invece di subire la perquisizione, cioè di diventare vittima dello sguardo dei bianchi, Jacobs reagisce con le stesse armi e si trasforma in una regista: prepara la scena e aspetta il suo pubblico. Ovviamente, guardare dalla finestra (oppure dal "loophole of retreat")

equivale a spiare, ma allude anche alla possibilità di trovarsi dietro alle quinte di un teatro: si vede tutto, si può suggerire e dirigere l'azione, e sempre senza essere visti.

Segreti

Incidents svela un segreto e allo stesso tempo ne sviluppa un altro. Come accennato in precedenza, Jacobs sconfigge la schiavitù grazie al *palesamento* degli inganni schiavisti. Tuttavia, lo svelamento degli inganni altrui procede parallelamente alla produzione dei propri inganni e all'*occultamento* della propria identità. Tuttavia, se da un punto di vista morale i bianchi schiavisti sono considerati alla stregua di serpenti ingannatori, dall'altro, i neri godono di un'immunità dovuta alle circostanze in cui li ha posti il destino di schiavi. Per quel che riguarda le donne, poiché non possono aderire agli ideali femminili bianchi, Jacobs chiede codici di comportamento alternativi che prendano in considerazione le reali condizioni di vita delle schiave:

Tutto ciò può sembrare un sofisma, ma la situazione di una schiava confonde tutti i principi morali e rende impossibile la loro osservanza. [...] Eppure, ritornando con serenità sugli eventi della mia vita, ho l'impressione che una schiava non debba essere giudicata con lo stesso metro delle altre donne. (55-56)

Poiché immagina che per le lettrici nordiste tale giustificazione non sia sufficiente, Jacobs prova a convincerle con l'ausilio di strategie letterarie e invece di presentare un'eroina abbruttita dalle violenze opta per una giovane costretta a difendersi dalla corte assillante di un uomo più vecchio. Grazie a un sagace processo di astrazione, infine, l'autrice evoca la minaccia dello stupro tramite la rappresentazione di una pura schermaglia verbale e inscenando una guerra di sguardi. Se da una parte il dottor Flint sussurra nelle orecchie della sua vittima una serie di "parole oscene" (27), la controlla come un cane fa con la preda e le invia biglietti scandalosi cui il lettore non ha accesso, dall'altra, la vittima fa finta di non capire, prende a ribattere, infine si impossessa di tutte le armi e si vendica. Nascosta nella soffitta, Jacobs assume il completo controllo del gioco: scrive biglietti ingannatori, prevede le reazioni, inscena commedie e, sottraendosi allo sguardo del tiranno, da preda si fa cacciatrice. Così facendo, risparmia le orecchie delicate delle lettrici nordiste, si salva dal biasimo, e soprattutto resiste agli inganni.

Come detto sopra, censura e mascheramento diventano le armi che consentono all'autrice di agire e di svelare la coesistenza di due spettacoli razziali contrapposti. Tuttavia Jacobs ha bisogno di far riferimento anche a due spettacoli sessuali contrapposti perché solo il confronto con una donna bianca può giustificare la sua strategia. L'autrice ci racconta, infatti, che la sola persona ad avere accesso alla descrizione minuziosa e segreta delle offese subite sembra essere proprio la moglie del dottor Flint. Nell'episodio in cui la padrona convoca Jacobs per sapere cosa è

veramente accaduto tra lei e suo marito, le lettrici bianche assistono alla rivelazione di un segreto, ma senza sapere nulla di più di quanto Jacobs abbia narrato fino a ora: “Siedi qui, [disse la signora Flint] guardami negli occhi e dimmi che cosa c’è stato tra te e il padrone’. Feci come mi aveva ordinato e mentre le raccontavo lei cambiò spesso colore, pianse e talvolta gemette” (33). Jacobs racconta l’accaduto in modo diretto, senza le censure e gli abbellimenti di *Incidents*, ma la semplicità è troppo evocativa. La padrona perde il biancore inattaccabile e subisce una serie continua di sbalzi cromatici poiché sente che le “promesse matrimoniali” sono state tradite e che “la sua dignità è stata offesa” (33). Tuttavia, il racconto della schiava è destabilizzante non solo per la *southern lady*, per l’istituzione matrimoniale e per il concetto di onore, ma soprattutto perché esibisce la labilità del colore bianco e la minaccia della *miscegenation*.²⁰

Il brano indica inoltre che le lettrici del Nord, pur essendo le principali destinatarie di *Incidents*, non godono della stessa fiducia che l’autrice accorda alla signora Flint. Sul piano della strategia narrativa, la scelta dell’autocensura sembra infatti confermare che le violenze, le scelte sessuali e la *miscegenation* non si devono narrare. Ma, evidentemente, Jacobs tace anche perché non si fida. Come Linda Brent si è sottratta allo sguardo del dottor Flint, Jacobs si sottrae al biasimo delle lettrici, contrattacca e, diversamente dalle previsioni, trasforma *Incidents* in un atto di accusa contro l’ipocrisia e le orecchie delicate delle lettrici del Nord.

In effetti, rispetto alle norme morali dell’epoca Linda Brent incarna una figura di eroina e di peccatrice anomala poiché resiste alla lussuria del padrone, ma, per umiliarlo, cede alle proposte di un altro uomo. La singolarità di tale comportamento viene evidenziata, pur con tutte le sue contraddizioni, in uno degli episodi centrali del libro, quello in cui Jacobs rievoca le reazioni del dottor Flint alla notizia della sua prima maternità. Evidentemente la relazione con un altro uomo segna la sconfitta dell’odioso tiranno, ma, allo stesso tempo, fa emergere il peccato dell’eroina. Jacobs scrive che: “[Flint] si fermò e mi guardò esterrefatto, poi se ne andò senza dire una parola” (56), poiché vuole suggerire che la colpa è stata commessa per ottenere una vittoria morale ai danni del tiranno. Tuttavia, se le parole della schiava mettono a tacere le “parole oscene” del dottor Flint, il silenzio che segue non fa che amplificare le parole gentili e convincenti usate dal signor Sands. Pertanto, considerata dal punto di vista della sconfitta di Flint, la maternità extra-matrimoniale non è più un peccato contro la morale, bensì uno strumento moralizzatore; dal punto di vista della relazione con Sands è invece indice di debolezza femminile, ma giustifica ancora una volta il senso di colpa e lo stile allusivo.

In occasione della seconda maternità la sconfitta del dottor Flint è ancora più rilevante e conduce a una considerazione sorprendente:

Quando il dottor Flint seppe che stavo per diventare madre per la seconda volta perse completamente il controllo. Si precipitò fuori di casa e ritornò con un paio di forbici. Avevo una bella capigliatura e il dottor Flint spesso inveiva

contro la vanità che dimostravo nell'acconciarla. Mi tagliò tutti i capelli fino all'attaccatura e urlò e imprecò per tutto il tempo. (77)

L'episodio possiede un forte valore simbolico poiché, rispetto a quanto discusso sopra, conferma che l'assunzione dei segni del maschile è un'imposizione. Il dottor Flint taglia furiosamente i capelli di Brent fino alla radice sia perché è consapevole che la ragazza usa i capelli come strumento di seduzione e sia perché la vuole umiliare.²¹ Ma, soprattutto, il dottor Flint vuole vedere cosa c'è sotto ai capelli e priva Jacobs dei segni della femminilità per sapere cosa si nasconde nella sua testa. La *smaschera* per cercare il segreto della sua forza e cerca nella sua testa perché non può vedere nella sua pancia.²² Chiaramente Flint è alla ricerca di un nome segreto, ma avendo collegato maternità e potere, si rifiuta di fare i conti con la forza inusuale di una donna e le impone i connotati di un uomo.

Come ricordato sopra a proposito del contatto "casuale" con il signor Sands, Jacobs accetta di indossare la maschera maschile solo se ciò le consente di riappropriarsi del potere legato alla maternità e al suo sesso che, di conseguenza, sono sempre in primo piano. Da questo punto di vista la signora Flint è molto più accorta del marito poiché, giustamente, sospetta che Brent celi un mistero e una minaccia di stampo esclusivamente femminile. Anche in questo caso, però, Jacobs dà prova di essere una stratega eccezionale. Consapevole che l'origine della forza che annulla i desideri del padrone risiede nel sesso, e che esso costituirebbe un ostacolo ai suoi piani narrativi, l'autrice beffa nuovamente il lettore e riveste Brent dei panni dell'ingenua Jane Eyre il cui sereno riposo viene turbato da una copia della pazza signora Rochester. Jacobs, infatti, ricorda che: "Talvolta mi svegliavo e la trovavo china su di me. Altre volte mi sussurrava qualcosa nelle orecchie spacciandosi per suo marito" (34). Grazie al potere dell'allusione letteraria, Jacobs assegna a Brent i segni dell'innocenza e, svelando l'unico vero e indicibile tabù, sferra un potente attacco alla donna bianca del Sud: spiando e sussurrando (ignoriamo cosa, naturalmente) nell'orecchio della vittima di suo marito come se fosse suo marito (allora sono le medesime "parole oscene"?), la signora Flint ne rispecchia l'autorità, ne riecheggia le parole e diventa complice dello stupro delle schiave.²³

Conclusioni

Nell'autobiografia di Harriet Jacobs la maschera e il travestimento intervengono su molteplici livelli, sia nella storia che nell'intreccio, ma gli scopi sono essenzialmente due: beffare gli schiavisti e controllare le reazioni dei lettori. Considerato da questo punto di vista, lo stile adottato in *Incidents* rappresenta una sfida alla canonicità del patto autobiografico tradizionale poiché, procedendo grazie a strategie di occultamento del sé, rivela piuttosto l'ambiguità del rapporto tra io narrante, io narrato e pubblico. Tuttavia, il valore del racconto di Jacobs non è solo imputabile all'originale trasformazione letteraria, bensì all'uso che la narratrice fa del *topos* della maschera. Se, come dice W. E. B. DuBois, gli afroamericani

“nascono con un velo e con una doppia visuale sul mondo americano”,²⁴ la sfida di Jacobs appare ancora più significativa poiché indica una possibile strategia per liberarsi della scomoda “doppia coscienza”²⁵ e racconta la costituzione della propria identità e la lotta condotta per riappropriarsi del sé nonostante il potere normativo dello sguardo e della morale altrui. In effetti, per riuscire a osservarsi con i propri occhi, Jacobs si appropria del velo e dello sguardo altrui e ne sfrutta tutti i vantaggi al punto che essi cessano di essere uno strumento di controllo e diventano un’arma consapevole di resistenza.
