

"Contro ogni armonia è il disegno vistoso e scombinato". Le scrittrici americane e l'editoria italiana

Anna Scacchi

Mi capita spesso di raccontare alle mie amiche le trame dei testi letterari che hanno costituito un'esperienza di lettura particolarmente significativa nella mia vita. Un po' perché mi piace raccontare, un po' perché loro non leggono in inglese e questi testi non sono tradotti in italiano o non sono stati più ristampati dopo la prima edizione. Le mie amiche ogni volta mi dicono: "Lo vogliamo leggere, ma perché non è tradotto?" E io non so dare una risposta che abbia un senso. Me lo chiedo anch'io: perché in Italia sono stati tradotti da grandi case editrici i romanzi di Tama Janowitz, tanto per fare un esempio, e *Life in the Iron Mills*, di Rebecca Harding Davis, non ha trovato spazio neanche nei cataloghi delle case editrici femministe? Qualcuno forse ricorderà la voga che negli anni Ottanta ha per qualche tempo dominato le scelte editoriali in Italia, quella che Masolino D'Amico, mi pare, ha definito "l'epidemia minimalista". La voga minimalista, per vari anni, ha reso difficile la visibilità sul mercato editoriale italiano di qualunque voce letteraria proveniente dagli Stati Uniti che fosse dissonante da quelle di David Leavitt o Bret Easton Ellis e non raccontasse di milieu urbani alternativi. O che non sopportasse di essere tradotta in quella tonalità particolare, da parodia di Ernest Hemingway, basata sulla frase scarna, un uso esagerato delle correlative e il continuo ricorrere a ripetizioni ed espressioni gergali, che sembra diventata una marca della letteratura americana che si traduce in Italia.

Ho l'impressione che ciò abbia lasciato effetti duraturi, nonostante la scomparsa dalle nostre librerie di molti degli scrittori lanciati in quegli anni. Mi sembra che per gran parte dei lettori italiani quel panorama assolutamente parziale, che riflette il gusto di una cerchia ristretta di traduttori, curatori e recensori, sia rappresentativo della letteratura degli Stati Uniti e quel timbro di voce sia diventato un segno sicuro dell'americanità di uno scrittore o, peggio, della sua modernità. Tama Janowitz, autrice della raccolta *Slaves of New York* (1986) e di altre opere a mio parere mediocri, tradotta a tempo di record da Bompiani, è diventata nel mio immaginario personale l'emblema di una certa politica editoriale nei confronti delle scrittrici americane: una politica che privilegia le opere, per così dire postmoderne, e ignora totalmente l'Ottocento, le scritture realistiche e i testi caratterizzati da un im-

* Anna Scacchi insegna Lingua e Letteratura angloamericana all'Università di Padova. Si occupa di scrittrici americane dell'Ottocento e del primo Novecento e ha pubblicato diversi sag-

gi su Charlotte Perkins Gilman. Insieme con William Boelhower, ha curato *Public Space, Private Lives: Race, Gender, Class and Citizenship in New York, 1890-1929* (VU University Press, 2004)

pianto narrativo forte, che sembrano mettere in secondo piano la sperimentazione formale. Come, per l'appunto, *Life in the Iron Mills*.

Dunque, perché certi testi americani non trovano spazio nell'editoria italiana?

Perché sono testi che fanno parte della letteratura cosiddetta minore? Non mi sembra questo il motivo, dal momento che spesso sono opere ormai entrate nel canone letterario degli Stati Uniti, o si tratta di narrativa al centro di vivaci dibattiti critici, o addirittura di testi contemporanei che hanno ricevuto premi prestigiosi e sul mercato americano hanno venduto bene. Perché in Italia non c'è un mercato per questo tipo di letteratura? Questa visione del mercato, nella quale l'offerta è la risposta alla domanda dei consumatori, mi sembra un po' ingenua.

Quando l'anno scorso è finalmente uscita per Donzelli la *slave narrative* di Harriet Jacobs, *Vita di una ragazza schiava*, nella traduzione di Sara Antonelli, il mio primo pensiero è andato alle mie amiche. Quest'estate potrò annunciare che finalmente una delle storie che desideravano leggere di più è a loro disposizione in libreria. Nel frattempo ho dato l'autobiografia di Jacobs a mia figlia, lettrice adolescente e, come spesso accade alla sua età, onnivora, che nella letteratura americana spazia da Louisa May Alcott al Salinger del *Giovane Holden*, dalla serie del "club delle babysitter" a *Canto del silenzio* di Maya Angelou. Non sapere niente della storia del testo e poco del contesto storico – credo che abbia saltato l'ottima introduzione – non ha diminuito il suo piacere nella lettura. Chi l'ha detto che la scrittura autobiografica, a meno che non abbia a che fare con la vita di una celebrità, richieda un pubblico specializzato? E perché Jacobs arriva ai lettori italiani soltanto a vent'anni dalla sua canonizzazione nella letteratura afroamericana?

Un'indagine oggettiva sul canone della letteratura americana costruito dall'editoria italiana richiederebbe la collaborazione di studiosi esperti in generi letterari diversi e un lungo lavoro di raccolta di dati. A rendere più complesso il compito di rintracciare delle tendenze c'è anche il fatto che il panorama attuale dell'editoria che pubblica letteratura americana mi sembra estremamente diversificato. Inoltre, è anche nel corso di un interessante cambiamento, grazie al lavoro di studiosi come M. Giulia Fabi, per esempio, che sta curando per Le Lettere la traduzione di alcuni romanzi della letteratura afroamericana, inediti in Italia, come *Sabbie mobili* di Nella Larsen, o tradotti male e collocati in cataloghi strettamente di genere, come *Legami di sangue* di Octavia Butler (uscito qualche anno fa per Urania). Anche se le voci "nuove" (ossia, quelle che giungono solo adesso in Italia) sono relegate nei cataloghi di case editrici meno visibili nelle librerie, la situazione è in questo momento più dinamica, ma credo che certe tendenze siano ancora dominanti. Quello che segue, di conseguenza, è più che altro l'avvio di una riflessione e il tentativo di legare insieme in un discorso alcune delle risposte che mi sono data, e che ho dato a chi mi chiedeva perché la letteratura americana che piace a me spesso non si traduce in Italia. Per potermi basare non soltanto su delle impressioni ma anche su qualche fatto concreto, mi limiterò a prendere in esame le scelte di una casa editrice, La Tartaruga, restringendo quindi il campo della riflessione al canone femminista negli anni Settanta e Ottanta, e ad analizzare in modo più approfondito un caso campione, quello di Charlotte Perkins Gilman.

Ciò che mi interessa è riflettere sulle scelte operate da una politica editoriale esplicitamente diretta a pubblicare libri scritti da donne, che si rivolgono in modo

privilegiato a un pubblico di donne, e a costruire un canone femminista transnazionale in italiano, e su ciò che queste scelte ci possono suggerire. Un rapido sguardo ai titoli pubblicati da La Tartaruga, fondata nel 1975 a Milano da Laura Lepetit, negli anni Settanta e Ottanta mi fa venire in mente la tesi dell'incapacità di un certo femminismo angloamericano, spesso definito "essenzialista", di leggere le scrittrici moderniste, che Toril Moi ha sostenuto in *Sexual/Textual Politics*.¹ Mi sembra che, a differenza del femminismo degli Stati Uniti, il femminismo italiano abbia invece avuto difficoltà a comprendere le scrittrici apparentemente più tradizionaliste nelle loro modalità narrative.

Per chiarire il mio discorso, sarà meglio riassumere brevemente ciò che Moi sostiene nel suo volume sulle differenze ideologiche tra il femminismo europeo e quello angloamericano. Secondo Moi la critica femminista angloamericana travisa Woolf e le altre scrittrici che rompono con la tradizione femminile del romanzo domestico o naturalista, focalizzato sul matrimonio, la maternità, la vita quotidiana di piccole comunità in via di sparizione e caratterizzato da una poetica più o meno esplicitamente antiletteraria. Nell'introduzione, intitolata "Who's Afraid of Virginia Woolf? Feminist Readings of Woolf", Moi prende in esame alcune letture femministe delle opere di Woolf, in particolare quella di Elaine Showalter in *A Literature of Their Own*, allo scopo di evidenziarne gli assunti teorici impliciti, che a suo parere sono la causa del disagio delle femministe angloamericane nei confronti della scrittura delle donne moderniste, le quali si appropriano del fare letterario rivendicando per sé le ambizioni estetiche dei testi maschili e sperimentando con il linguaggio e con la rottura della struttura architettonica del romanzo vittoriano.

L'enfasi teorica e metodologica sul primato dell'esperienza individuale e del contesto storico-sociale, sostiene Moi, porta la critica femminista angloamericana a leggere Woolf e le altre moderniste attraverso categorie estetiche basate sull'umanesimo liberale di Lukács. Categorie, cioè, che impediscono di percepire la destabilizzazione della coscienza e dei punti di vista della narrativa sperimentale dei primi del Novecento altro che come individualismo decadente e privo di incisività politica. A causa di questa estetica umanista, che presuppone l'esistenza di un soggetto integro e unitario, il femminismo angloamericano privilegia la scrittura realista e i testi nei quali l'identità femminile, pur se data per appresa e storica, diviene normativa, rendendo invisibili le soggettività anomale e contraddittorie.

Non è questa l'occasione per entrare in una discussione dei limiti della tesi di Toril Moi. Qui mi limiterò a rilevare che le scelte editoriali di La Tartaruga sembrano andare precisamente nella direzione opposta rispetto a quella delineata da Moi per il femminismo angloamericano. Il catalogo La Tartaruga, che ha certamente costituito un'influenza importante nel cammino di consapevolezza di molte donne italiane negli anni Settanta e Ottanta, sembra privilegiare, nella letteratura delle donne degli Stati Uniti, le scritture che più sembrano muoversi verso la dissoluzione dell'ordine simbolico patriarcale celebrata dalla teorizzazione francese dell'*écriture féminine*. Il femminismo italiano rappresentato da La Tartaruga sembra es-

1. Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Methuen, London 1985.

sere a disagio, per rovesciare l'argomento di *Moi*, con i testi che, più che indagare la differenza sessuale, sembrano adottare una prospettiva emancipazionista, segnata esplicitamente dalla dimensione politica e di riforma sociale della scrittura. Testi nei quali spesso la questione del genere non appare isolata ma si incrocia ad altre questioni rilevanti per l'identità, come l'appartenenza di classe e di razza.

Se è *Le tre ghinee* di Woolf a inaugurare le pubblicazioni di La Tartaruga (e Woolf sarà una delle autrici predilette della casa editrice femminista di Milano), si continua, per quel che riguarda la letteratura angloamericana, nel 1976 con *L'autobiografia di tutti* di Gertrude Stein e *La carta gialla* di Charlotte Perkins Gilman, cui seguiranno negli anni successivi una scelta di racconti di Mary E. Wilkins Freeman (*Mamma si ribella*, 1979), *Il libro di cucina di Alice B. Toklas* (1979), *Terradilei* (1980), sempre di Gilman, e di nuovo Gertrude Stein con *La storia geografica dell'America* (1980). E poi Grace Paley (1982 e 1987), Adrienne Rich (1982), Dorothy Parker (1983), Edith Wharton (1983, 1984 e 1988), Patricia Highsmith (1984 e 1986), Carolyn Heilbrun nelle vesti di giallista oltre che di critica letteraria (1985; con lo pseudonimo di Amanda Cross, Heilbrun sarà una delle autrici americane preferite da La Tartaruga), Alice James (1985), Willa Cather (1986), la scrittrice di fantascienza Judith Merrill (1989) e così via.

Nonostante l'evidente dipendenza dalle politiche di case editrici americane come The Feminist Press, che si caratterizza sin dai primi anni per l'attenzione nei confronti di questioni di classe e razza nelle proprie scelte editoriali, La Tartaruga tende a privilegiare i testi che appaiono anomali, sperimentali, quelli che invece di accettare nozioni ingenuamente positiviste dell'identità femminile mettono in discussione l'idea stessa di identità e propongono una soggettività femminile liminale, eccentrica, irrazionale. Se si eccettuano i casi di Mary Wilkins Freeman e Grace Paley, il catalogo di La Tartaruga tende a ignorare le autrici angloamericane dell'Ottocento e tutte quelle scrittrici del Novecento le cui opere appaiono caratterizzate da un esplicito intento politico, ossia di critica al contesto storico anche attraverso la creazione di personaggi che esprimono una nozione della soggettività femminile unificata e totalizzante. Mi riferisco, tanto per fare chiarezza, alle scrittrici realiste come Rebecca Harding Davis, a quelle immigrate, come Anzia Yezierska e Mary Antin, alle afroamericane e alle scrittrici etniche, come Tina De Rosa e Helen Barolini che, solo di recente, ha trovato in Avagliano un editore disposto a pubblicarla in Italia. Nella saggistica, analogamente, si dà spazio alle voci che dissentono dal femminismo borghese e vengono trascurate quelle che negli anni Novanta, da una prospettiva teorica postfemminista, basata sulle opere di Judith Butler e Donna Haraway, saranno tacciate di essenzialismo.

È ovvio che il catalogo di La Tartaruga non rappresenta che una piccola parte delle traduzioni di scrittrici americane pubblicate in Italia e alcune sorprendenti assenze possono essere spiegate dal fatto che l'opera era già uscita per un'altra casa editrice o non ne erano disponibili i diritti. Altrettanto ovvio è il fatto che le americane sono solo una frazione della letteratura femminile cui La Tartaruga è interessata e non ci si può aspettare che una casa editrice piccola, nata da un tentativo coraggioso di ritagliare uno spazio privilegiato per le voci delle donne, potesse offrire un panorama ricco e dettagliato di una sola letteratura straniera. In alcuni casi, però, la mancata traduzione di un'opera solleva qualche perplessità ed è una spia

di una sorta di più generale "anomalia" del mercato editoriale italiano, almeno per quel che riguarda le scrittrici americane. L'opera di Kate Chopin, per esempio, è dispersa tra Einaudi (che ha pubblicato *Il risveglio* nel 1977 e *Storia di un'ora*, una raccolta di racconti, nel 1981, entrambi a cura di Erina Siciliani), Marsilio (una nuova traduzione de *Il risveglio* a cura di Mario Materassi nel 1993), Tartaruga (una raccolta di racconti, *Il bacio e altre storie*, nel 1996), Tufani (*Difetto d'amore*, a cura di Liana Borghi, nel 1998), Sellerio (*Un paio di calze di seta*, altra raccolta di racconti, nel 2004) e così via. Quella di Edith Wharton, se possibile, è disseminata tra gli editori in modo ancora più casuale. Senza considerare le rare traduzioni apparse negli anni Trenta e Quaranta, dalla fine degli anni Settanta le sue opere sono state pubblicate da Tartaruga, Bompiani, Newton, Passigli, Il Corbaccio, Guanda, TEA, Marsilio e così via.

E fin qui siamo ancora nell'ambito delle autrici piuttosto ben rappresentate sul mercato, sia pure in un modo che rivela quanto l'attenzione degli editori non sia stata sostenuta da un progetto chiaro, ma abbia piuttosto seguito l'onda effimera di eventi contingenti, come lo scadere dei diritti editoriali o l'uscita di un film. Ancora più interessante, in quanto cospicua anomalia cronologica, è forse il caso di Zora Neale Hurston. Il suo romanzo oggi più famoso viene tradotto nel 1938 da Ada Prospero, moglie di Piero Gobetti, ad appena un anno dall'uscita negli Stati Uniti (*I loro occhi guardavano Dio*, Frassinelli, ristampato nel 1945) e, nel 1946, suo figlio Paolo traduce una raccolta di folklore (*Mosè: l'uomo della montagna*, Frassinelli). Poi le opere di Hurston scompaiono per cinquant'anni. È solo nel 1992 che esce la traduzione di un racconto (*Tre quarti di dollaro dorati*, a cura di Chiara Spallino, Marsilio). Nel 1998 viene nuovamente tradotto *Their Eyes Were Watching God*, da un paio di decenni ormai oggetto di una vera e propria industria editoriale negli Stati Uniti (*Con gli occhi rivolti al cielo*, trad. di Adriana Bottini, Bompiani), e da allora niente altro.

Altro caso interessante è quello di Ann Petry, di cui vengono tradotti *The Street*, nel 1947, e *Country Place*, nel 1948, da Jandi Sapi, un editore che negli stessi anni pubblica Dos Passos, Faulkner, Hemingway e Wharton. Oggi in Italia Petry è sconosciuta anche a molti americanisti. Si potrebbe obiettare che Petry è poco nota anche negli Stati Uniti e che Hurston, come sappiamo dai saggi di Alice Walker e Mary Helen Washington che accompagnano l'antologia *I Love Myself When I Am Laughing*, ha sofferto di un'analogia invisibilità sul mercato statunitense, dove le sue opere, quando la critica femminista nera ne avvia il revival, sono fuori stampa da un trentennio. In fondo in altri paesi d'Europa la riscoperta di Hurston avviene poco prima che in Italia (*Their Eyes* viene tradotto in Olanda nel 1986, ma in Francia e in Germania nel 1993 e in Spagna nel 1995). Ma in realtà l'antologia curata da Alice Walker nel 1979, pubblicata da Feminist Press, esagera sia la propria novità sia la matrice femminista del revival, perché tra il 1969 e il 1974 erano stati ristampati romanzi, raccolte di folklore e l'autobiografia, e il mito della riscoperta di Hurston da parte del femminismo nero è piuttosto vacillante, oggi.

I cinquant'anni che separano la prima traduzione italiana di *Their Eyes* dalla seconda, e il silenzio che a essa è seguito, mi sembrano comunque un'occasione perduta. A quanto ne so, nessuno degli altri paesi europei che ho menzionato ha tradotto il romanzo a un anno dall'uscita americana e mi sembra un paradosso che

Hurston e Petry circolassero nell'Italia del fascismo e dell'immediato dopoguerra e non in quella contemporanea. Nonostante la censura, la scarsa conoscenza della cultura degli Stati Uniti oltre che della lingua e le ingenuità di valutazione di cui sappiamo, negli anni Trenta e Quaranta gli editori sembrano spaziare con curiosità e apertura nel panorama letterario degli Stati Uniti, mentre oggi c'è un notevole disinteresse per alcune voci americane, confermato dal fatto che a parte Toni Morrison, Alice Walker e poche altre, gran parte delle scrittrici afroamericane non è tradotta (si pensi a Dorothy West, per esempio, o a Sherley Anne Williams) o lo è stata solo di recente.

Spesso, inoltre, autrici che negli Stati Uniti fanno ormai parte del canone (femminista e/o nazionale) – ossia non vengono percepite più come espressione di una tendenza letteraria minore, per esempio il *local color*, o come voci dirette a un segmento particolare del pubblico, cioè la minoranza etnica cui appartengono per nascita – in Italia compaiono in macrotesti, la collana o il catalogo, che tendono a oscurare l'elemento del genere nella loro scrittura o vengono ricondotte a un'appartenenza etnica che, anche se importante, non è sufficiente a spiegarle. Si pensi per esempio a *Umbertina*, di Helen Barolini, che negli Stati Uniti è stato prima pubblicato sull'onda del revival etnico, grazie a un contributo del National Endowment for the Humanities (1979, Seaview Books), e in seguito è stato riscoperto come testo femminista da Feminist Press nel 1999. Nonostante gli stretti rapporti di Helen Barolini con l'Italia (è stata moglie dello scrittore vicentino Antonio Barolini) e il suo essere italoamericana (o forse proprio per questo, dal momento che, a parte John Fante e il ben poco etnico Don DeLillo, la letteratura italoamericana è virtualmente sconosciuta in Italia), *Umbertina* è stato tradotto solo nel 2001, per la collana Transatlantica della casa editrice Avagliano, esplicitamente dedicata a diffondere testi “che in modi diversi rinviano al tema attualissimo della multietnicità lungo le rotte di andata e ritorno fra Europa e Americhe, con particolare riguardo all'esperienza italoamericana” (dal sito web).

Con questo non voglio sostenere che i temi di *Umbertina* abbiano a che fare solo con l'identità di genere e non con quella etnica, ma certo è facile che, collocato in un catalogo incentrato sulle migrazioni tra l'Italia e le Americhe, possa sfuggire a molte lettrici. E mi chiedo come mai, nonostante la riscoperta da parte di The Feminist Press, non abbia trovato spazio in una collana dedicata alla scrittura delle donne. O come sia possibile che l'ultimo romanzo di una scrittrice della notorietà di Sandra Cisneros – che compare in tutte le antologie più importanti, è pubblicata da case editrici prestigiose e vanta persino un volume Vintage Cisneros (ossia appartenente alla serie Vintage di Random House, antologie che introducono a un pubblico più vasto di lettori autori noti come Dashiell Hammett, Willa Cather, Joan Didion, Richard Ford e così via) – in Italia sia stato tradotto da una casa editrice minore come La Nuova Frontiera, che pubblica “romanzi inediti di scrittori di lingua spagnola e portoghese” (dal sito web). Un buon colpo, per l'editore italiano, che ha intenzione di inaugurare una sezione *chicana* nel suo catalogo, visto che, nonostante la poca visibilità nelle librerie, *Caramelo* ha venduto bene, grazie a una copertina molto attraente (la stessa dell'edizione americana) e probabilmente al passaparola delle lettrici; meno buono per Cisneros, credo, che avrebbe potuto aspirare a una collocazione, e a una traduzione, migliore.

Sono convinta che la collocazione in una determinata collana o nel catalogo di una casa editrice particolare non sia un accidente di poca rilevanza nella vita di un testo. Penso che abbia, cioè, un'influenza determinante sulla sua diffusione e sulla sua ricezione da parte dei lettori. Il fatto che molte opere di scrittrici americane compaiano sul mercato italiano disperse qua e là tra centinaia di titoli, senza un progetto visibile e senza continuità né contiguità, traccia un disegno frammentario della scrittura delle donne negli Stati Uniti, che impedisce alle lettrici la percezione di una tradizione, o meglio di una pluralità di tradizioni in dialogo, e spesso in conflitto, tra di loro. A ciò si aggiunge il fatto che le scrittrici più rappresentate sono piuttosto omogenee per classe sociale, appartenenza etnica e generazionale, background culturale e, soprattutto, modalità di scrittura. Ciò mi porta al titolo di queste note – “contro ogni armonia è il disegno vistoso e scombinato” – e al caso specifico su cui vorrei concludere la mia riflessione. La frase, una citazione dalla traduzione di *The Yellow Wall-Paper* di Charlotte Perkins Gilman apparsa per La Tartaruga nel 1976, *La carta gialla*, a opera di Bibi Tomasi e Laura Mc Murphy, mi sembra adatta sia come metafora di un canone femminista costruito sulla predilezione per una modalità di scrittura che risulta respingente per una buona parte delle lettrici, sia come esempio estremo di quello che può succedere a un testo quando viene tradotto perché vada a confermare un certo disegno interpretativo.

Perché è importante per un testo femminista essere inserito in un catalogo femminista? Ho parlato di diffusione e di ricezione, ma altrettanto importante è l'influenza che il catalogo – che tende a incarnare una prospettiva ermeneutica – può esercitare sulla traduzione di un testo. Il caso di *The Yellow Wallpaper* lo dimostra in modo chiaro. Il racconto è stato pubblicato per la prima volta in italiano nel 1973, nella traduzione di Lisa Morpurgo, come parte di una raccolta intitolata *Le signore dell'orrore*.² La traduzione di Morpurgo è buona, di gran lunga migliore di quella che uscirà qualche anno dopo (e non sorprende che nel 1988 Carlo Pagetti, selezionando il racconto per una raccolta di fantascienza americana dell'Ottocento, *Il laboratorio dei sogni*, la preferisca all'altra),³ ma l'idea da cui muove il traduttore è quella che il racconto faccia parte del genere gotico e, inevitabilmente, le scelte linguistiche di Lisa Morpurgo tendono a enfatizzare l'atmosfera alla Edgar Allan Poe. La follia della protagonista appare un evento inspiegabile e inquietante, che nulla ha a che fare con il fatto che si tratta di una donna e con l'asimmetria di potere che caratterizza il suo rapporto matrimoniale.

All'inizio del racconto, per esempio, una frase chiave come “John laughs at me, of course, but one expects that in marriage” diventa “John ride di me, naturalmente, ma che altro può fare un marito?”. Lo spostamento dalla prospettiva della donna, rassegnata e consapevole della sua condizione di sottomissione, a quella dell'uomo mi sembra diminuire il potenziale di critica culturale del testo e, al contrario, rafforzare nella versione italiana il punto di vista di John, povero marito costretto

2. *Le signore dell'orrore*, prefazione e traduzione di Lisa Morpurgo, Longanesi, Milano 1973.

3. *Il laboratorio dei sogni. Fantascienza americana dell'Ottocento*, a cura di Carlo Pagetti, Editori Riuniti, Roma 1988.

a fronteggiare le strane fantasie di una moglie tendente all'isteria. Allo stesso modo, la domanda ripetuta ansiosamente nelle prime due pagine – “And what can one do?”, “what is one to do?”, “But what is one to do?” – in italiano viene variata e resa nella prima persona, con un registro che ne diminuisce notevolmente la drammaticità: “E che ci posso fare?”, “come dovrei reagire?”, “Ma che ci posso fare?” Il 1973 è anche l'anno in cui The Feminist Press pubblica *The Yellow Wall-Paper* con una postfazione di Elaine R. Hedges che ne inaugura l'interpretazione dal punto di vista del *gender* e lo consacra come testo femminista. Morpurgo dunque non poteva essere consapevole di quella che, solo tre anni più tardi, è già una tradizione interpretativa che ha fatto del racconto di Gilman un testo di culto del femminismo. Tuttavia mi sembra innegabile che la traduzione dimostra una totale ignoranza delle opere di Gilman (eppure *Women and Economics* era stato tradotto in italiano nel 1902 dalla casa editrice Barbera di Firenze) e della sua rilevanza nella storia del femminismo americano.

Di questa ignoranza non si macchia la traduzione di *La Tartaruga*, che è ovviamente il risultato della “riscoverta” americana del racconto di Gilman. Ma si macchia di altre colpe, in primo luogo per il fatto che si tratta di una traduzione infarcita di errori interpretativi e spesso in un italiano zoppicante, con un uso idiosincratico della punteggiatura. Detto senza eufemismi, è una vergogna che un testo fondante per il canone femminista e così produttivo a livello teorico – basti pensare alle innumerevoli studiosi che hanno analizzato la carta da parati gialla e il suo doppio disegno come metafora della resistenza femminile al patriarcato attraverso la scrittura – circoli ancora in questa versione. Qualche esempio dalle prime pagine: “È veramente insolito che persone normali come John ed io” (9), “Per la maggior parte è un posto stupendo” (11), “Sono sicura di non essere mai stata tanto sensitiva” (12), “Ma John dice che se ne sono convinta, perderò questo mio bel autocontrollo” (12). Per quel che riguarda i veri e propri errori di interpretazione dell'originale, basti pensare che “a physician of high standing, and one's own husband” si sdoppia in due persone diverse nella versione italiana (“se un medico di grande fama e il proprio marito, assicurano parenti e amici [...]” (10). E la frase “The wall-paper [...] is torn off in spots, and it sticketh closer than a brother – they [i bambini che la protagonista immagina abbiano abitato la stanza prima di lei] must have had perseverance as well as hatred” diventa, con notevole creatività, un dramma familiare: “La carta delle pareti [...] è strappata qua e là, come contesa tra fratelli i cui sentimenti dovevano andare ben oltre l'odio” (19). L'elenco potrebbe continuare, ma di altre “colpe” vorrei trattare qui, perché si tratta di vere e proprie manipolazioni del testo, che mi riportano alla questione del disegno “contro ogni armonia [...] vistoso e scombinato” (è così che Tomasi e Mc Murphy traducono la frase “One of those sprawling, flamboyant patterns committing every artistic sin”), ossia allo stravagante panorama che risulta dalle scelte di *La Tartaruga*, e in generale dell'editoria italiana, e agli assunti da cui scaturisce.

Che *La carta gialla* sia il terzo titolo pubblicato dalla casa editrice femminista, a chi conosca anche in modo superficiale l'opera di Charlotte Perkins Gilman, può sembrare in contrasto con ciò che ho sostenuto prima, riguardo al disagio del femminismo italiano nei confronti delle modalità narrative realiste e fortemente politiche. La scrittura di Gilman è esplicitamente antiestetica e la sua poetica è chiara:

quando William Dean Howells le chiede il permesso di includere *The Yellow Wall-paper* in una raccolta di capolavori della narrativa americana, Gilman gli risponde che il racconto “non è ‘letteratura’, non più del resto delle mie cose, dal momento che è senz’altro stato scritto ‘con uno scopo’”. “A mio giudizio,” prosegue, “è ben povera cosa scrivere, parlare, senza uno scopo”.⁴

Di affermazioni di questo genere è pieno il “Forerunner”, la rivista che Gilman scrisse e diresse dal 1909 al 1916. Per molti aspetti si può dire che Gilman riprenda la tradizionale negazione delle scrittrici dell’Ottocento di avere ambizioni letterarie, ma volgendola in forma polemica. Nell’analisi socioculturale di Gilman, la letteratura è uno degli strumenti più efficaci del patriarcato per intrappolare le donne all’interno di trame in cui esse sono le vittime, le sedotte e abbandonate, le potenziali suicide, e il suo scopo come scrittrice è quello di offrire alle lettrici intrecci alternativi che, come recita il sottotitolo di uno dei suoi racconti, sono “Not Literature”, ma possibilità reali di altri disegni di vita. Gilman produce instancabilmente, accanto alle lucide analisi in cui decostruisce la cultura patriarcale, mostrandone le aporie, le *impasse* di pensiero, i ragionamenti fallaci su cui si fonda, una narrativa *costruttiva* – ottimistica, positiva – che unisce la forza argomentativa del *pamphlet* con il potere della letteratura di concretizzare possibili mondi alternativi, di fare apparire reale il nuovo, l’immaginario, l’ideale. Una narrativa nella quale il cambiamento, la presa di coscienza, la soluzione, non sono processi ma epifanie della ragione, che non incontrano resistenze ideologiche, che non confliggono con desideri atavici, con pulsioni profonde dell’essere. Una narrativa che è, nel senso migliore e più ampio del termine, propaganda politica, ossia il prodotto di un’operazione retorica volta a persuadere.

The Yellow Wall-Paper non è un’eccezione, sebbene esplori il tema della follia e si concluda con un finale tragico. Per Gilman fu un motivo di orgoglio sapere che S. Weir Mitchell, dopo averlo letto, aveva apportato dei cambiamenti alla famigerata *rest cure*. Apparso sul numero di gennaio del “New England Magazine” nel 1892, quando Gilman ancora si firmava Charlotte Perkins Stetson, il racconto è in forma di annotazioni scritte in un diario da una donna senza nome colpita da depressione *post partum*. Il testo a stampa originale suddivide chiaramente la scrittura in dieci sezioni separate – o *journal entries* – corrispondenti a momenti temporali diversi, ma privi di data. Sappiamo soltanto che la storia si svolge nell’arco di tre mesi di un’estate di fine Ottocento (il riferimento alla *rest cure* del dottor Weir Mitchell è uno dei dettagli che permette di datarla). Per quel che riguarda la prima metà del testo le varie parti sono delimitate, oltre che da asterischi, dalla notazione nella scrittura di una sopraggiunta interruzione, ma le separazioni tendono a divenire meno nette nella seconda metà e ciò corrisponde a una diminuzione della loro lunghezza. L’effetto, in altre parole, è quello di una progressiva perdita delle connessioni temporali e causali da parte della narratrice e della sua crescente ossessione con lo spazio – l’analisi della stanza in cui è reclusa e della carta da parati – e con il tempo ciclico. L’inten-

4. Charlotte Perkins Gilman, *The Living of Carlotta Perkins Gilman: An Autobiography* [1935], Arno, New York 1972, p. 121.

to costruttivo del testo va rintracciato al di fuori di essa, nella relazione didattica, da *exemplum*, che l'autore implicito stabilisce con la lettrice.

Nella versione di *La Tartaruga* il testo è diventato tutt'altro. Non solo le dieci suddivisioni non ci sono più, ma anche quelle tra i paragrafi non sono rispettate. Il racconto – che stranamente sembra senza titolo perché comincia nella pagina a destra del colophon – è diventato un lungo *stream of consciousness* fatto di brevi paragrafi, e a volte singole frasi, nettamente separati l'uno dall'altro. A volte un nome, in particolare John, quello del marito, che ricorre più spesso, è staccato dal resto della frase e messo in evidenza in un modo assolutamente anomalo nella scrittura narrativa, quasi si trattasse di versi. Nella prima pagina questo avviene per ben tre volte e per chi abbia in mente l'impaginazione originale del testo, che essendo in doppia colonna tendeva a dare maggiore lunghezza ai paragrafi, l'esperienza è scioccante. L'impressione che evoca nel lettore è di frammenti slegati, di una scrittura associativa, pre-logica, che riproduce l'alienazione della protagonista e il suo rifiuto del pensiero fallogocentrico incarnato dal marito/medico. Quanto di più lontano dalla modalità espressiva fortemente analitica e argomentativa di Gilman, che nutriva una diffidenza profonda nei confronti della psicanalisi.

A ciò contribuisce lo stile prescelto, in particolare per le descrizioni della carta da parati, che è incomprensibilmente eccentrico, arcaiceggiante e molto distante dalla prosa precisa e dettagliata usata in questo racconto da Gilman, la quale aveva studiato alla Rhode Island School of Design e, come la narratrice di *The Yellow Wall-Paper*, diceva con falsa modestia di conoscere “a little of the principle of design”. Un esempio per tutti:

One of those sprawling flamboyant patterns committing every artistic sin.
It is dull enough to confuse the eye, pronounced enough to constantly irritate and provoke study, and when you follow the lame uncertain curves for a little distance they suddenly commit suicide – plunge off at outrageous angles, destroy themselves in un-heard of contradictions.
The color is repellant, almost revolting; a smouldering unclean yellow, strangely faded by the slow-turning sun.
It is a dull yet lurid orange in some places, a sickly sulphur tint in others.

Questa è la traduzione in italiano:

Contro ogni armonia è il disegno vistoso e scombinato.
Che è anche noioso, perché l'occhio vi si confonde seguendolo, tanto sgargiante da irritare di continuo senza dar sosta all'attenzione, e quando per un poco vi mettete a seguire le curve incerte ed esitanti improvvisamente queste par si suicidino – si gettano a capofitto in angoli dissennati, si sterminano in contraddizioni indescrivibili.
Il colore è repellente, quasi disgustoso; un giallo sporco soffocato repressivo, cancellato a tratti dal sole che gira lentamente.
In alcuni punti un arancione spento ma odioso, in altri una tinta sulfurea malaticcia.

A me pare che, mentre l'originale usa un linguaggio assolutamente plausibile per la descrizione di un disegno, la versione italiana introduca degli elementi stranianti

che ne travisano il senso. Consideriamo, per esempio, la singolarità di certe scelte semantiche: perché “dissennato” per tradurre “outrageous” o “odioso” per “lurid”? Mi sembra che anticipino la costruzione di un rapporto personale con la carta da parati da parte della protagonista e la sua lettura antropomorfica di essa, che avverrà gradualmente con il suo soccombere alla follia. Oppure si pensi alla decisione di dare una posizione anomala agli elementi della frase, quando nell'originale essa corrisponde perfettamente all'uso. O all'ellissi finale del verbo essere. Ma, soprattutto, c'è da riflettere sui tre aggettivi senza virgola che descrivono il colore della carta. Nella versione originale sono soltanto due, “unclean” e “smouldering”. Quest'ultimo in italiano si sdoppia in “soffocato repressivo” e, se “soffocato” può essere una resa accettabile per “smouldering”, “repressivo” mi sembra un'aggiunta che forza inutilmente una lettura psicologica e di genere.

In altre parole, nella traduzione di Bibi Tomasi e Laura Mc Murphy la carta da parati gialla si presta a diventare un simbolo che prefigura l'*écriture féminine* e la follia finale della protagonista – nonostante il dichiarato proposito di Gilman di scrivere un monito e non una celebrazione – si muta in una forma di *jouissance* che sfida la razionalità del soggetto maschile e la mette, letteralmente, al tappeto. Questa interpretazione del racconto, per la verità, mi lascia perplessa e mi sembra totalmente estranea allo spirito pragmatico e riformista di Gilman. Devo dire, per correttezza, che anche molte femministe angloamericane hanno letto il testo in questo modo, ma almeno il testo originale era lì, pronto a prestarsi ad altre letture quando sarebbe venuto il momento di chiedersi quali conseguenze aveva per il femminismo scegliere *The Yellow Wall-Paper* – letto come un elogio della follia – come proprio testo di fondazione. Il momento, in effetti, è venuto e l'interesse per la figura di Gilman, negli ultimi due decenni, ha portato a ripubblicare molte delle sue opere e, di conseguenza, a mettere in discussione il suo statuto di grande madre del femminismo angloamericano. Oggi l'opera di Gilman è al centro di una più generale ricerca sulle radici del movimento delle donne degli Stati Uniti, che sta portando alla luce quanto aspetti problematici come il razzismo siano stati non errori inspiegabili ed episodi trascurabili ma elementi ideologicamente costitutivi.

Ma questo non vale per l'Italia e non sorprende che non ci sia alcun interesse per il resto delle opere di Gilman, che non si prestano come *The Yellow Wall-Paper* a essere trasformate in esempi di *écriture féminine*. Dopo *La carta gialla*, La Tartaruga pubblica l'utopia *Terradilei*, nella traduzione di Angela Campana. *Herland*, pubblicato a puntate sul “Forerunner” nel 1915 e apparso in volume separato per la prima volta alla fine degli anni Settanta, è un'utopia femminista nella quale viene descritto, attraverso gli occhi e la mentalità androcentrica di Van, uno dei tre esploratori americani che arrivano a Terradilei, un luogo abitato solamente da donne. Rimaste, duemila anni prima, prive degli uomini della loro razza, lontani per una spedizione difensiva, a causa di una eruzione vulcanica che ha isolato il paese, esse sono state costrette a uccidere gli schiavi che avevano approfittato dell'occasione per ribellarsi e hanno cominciato, dopo qualche tempo, a riprodursi per partenogenesi. Le donne nuove, libere a questo punto dagli influssi negativi e dalle distorsioni causate dal dimorfismo sessuale della società androcentrica, hanno costruito una comunità ideale, pacifica, armoniosa, governata da una sorta di religione del materno e totalmente orientata sul futuro e sull'educazione delle figlie.

Uno dei passi più inquietanti dal punto di vista di una genealogia femminista, “There was literally no one left on this beautiful high garden land but a bunch of hysterical girls and some older slave women”, nell’edizione italiana non c’è. Probabilmente una svista, ma poco dopo c’è un riferimento alle schiave che obbliga la traduttrice ad aggiungere una spiegazione all’originale. Un gruppo di ragazze isteriche e qualche vecchia schiava: questo è il patrimonio umano lasciato dalla scomparsa dei maschi, padroni e schiavi, ariani e non. Questo il patrimonio biologico e culturale da cui potrebbe sorgere la società futura. Ma le donne schiave non vengono più menzionate. La nascita *sporca* del paese delle donne da un genocidio – il massacro degli schiavi maschi – e dal lavoro di accudimento delle schiave, già occultata nell’utopia di Gilman, diviene ancora meno visibile nella traduzione italiana. Convenientemente – perché quello della *sisterhood* è un mito politico centrale per il femminismo borghese, che ha spesso chiesto alle altre donne di dimenticare le altre forme di oppressione per enfatizzare quella di genere, e quale genealogia migliore per le donne che essere tutte figlie di un’unica madre? – lascia tutta la scena alle vergini infuriate da cui sorgerà per partenogenesi Terradilei.