IL TROPISMO DELLA *CREOLENESS* NEI ROMANZI CONTINENTALI DI JEAN RHYS

Maria Cristina Torcutti

Firmly grounded in postcolonial discourse, the paper attempts to unfold the undisclosed West Indian subtext of After Leaving Mr Mackenzie *and* Good Morning, Midnight*, the two novels set in Europe that Rhys wrote in the 1930s. Both texts are interpreted with reference to* Wide Sargasso Sea*, the writer's foremost overtly Caribbean narrative, along with its enshrined symbolic imagery, highly evocative of Antoinette's exoticism, as well as of her being bereft of any viable self. The paper also lends importance to some nineteenth-century ethnocentric and literary archetypes revolving around white Creole women. The analysis leads us to the conclusion that the very gist of that crippling sense of deracination which affects all of Rhys's heroines, rests on their Creoleness, namely on a Creole subjectivity which, poised as it is between black and white communities, is tainted with miscegenation, hence fated to endure an outright isolation.*

1. Introduzione

After Leaving Mr Mackenzie e *Good Morning, Midnight* — i due romanzi continentali di Jean Rhys — presentano un principio compositivo nettamente diverso rispetto a *Wide Sargasso Sea*,[1] notoriamente inserito nell'alveo del canone postcoloniale: lo distanziano tanto le modalità diegetiche più vicine alla concezione narrativa modernista quanto la loro unica ambientazione nell'Europa interbellica. Ciononostante, e malgrado i tropici siano totalmente assenti dalla scena, la lettura dei due romanzi lascia intuire nelle protagoniste, rispettivamente Julia e Sasha, una sensibilità non interamente europea.

È altresì percepibile l'esistenza di un nesso tra le stesse e un altrove arcano e sfuggente. Analogamente ad Antoinette, la protagonista di *Wide Sargasso Sea*, anche Julia e Sasha vivono un'analoga esperienza di dislocazione, vagano entro il perimetro labirintico della città — londinese e parigina — come corpi inerti alla deriva, trascinate unicamente dall'onda dei loro ricordi, confusi e frammentari. Lo spaesamento e la labilità di una memoria disorganica e sospesa sembrano essere chiaro indice della scissione della loro personalità.

Anche lo studio del profilo identitario delle protagoniste rhysiane e delle dinamiche intersoggettive maschile-femminile[2] — nel macrotesto rhysiano sempre improntate all'antagonismo — induce a ipotizzare che lo sradicamento e la fantasmaticità di Julia e di Sasha siano saldamente ancorati alla *Creoleness* e al suo peculiare contesto caraibico. Scopo di questo saggio è, per l'appunto, l'esplicitazione di questa segreta connessione tra i romanzi di ambientazione metropolitana e l'immaginario "creolo" di *Wide Sargasso Sea*.

2. La creolicità e le contestualizzazioni della deriva dell'io

Nel fittissimo intrico delle diramazioni caraibiche, il creolo è colui che sopporta meglio di chiunque altro lo stigma della scissione, poiché nelle sue origini si nasconde una doppia filiazione, riconducibile non solo ad un duplice schema territoriale Tropici-Europa/Africa, ma anche e soprattutto ad uno schema razziale bianco-nero. Personificazione per antonomasia dell'ibridismo, il creolo si

prospetta certo come una soggettività liminale,[3] totalmente deterritorializzata e impossibilitata a conseguire una qualunque forma di integrazione nel gruppo.

Mentre posa per la scultrice Ruth, Julia vorrebbe chiederle: " But who am I then? […]. Who am I, and how did I get here?"[4] Analogamente Sasha dà sfogo all'amarezza per la sua disappartenenza: "I have no pride — no pride, no name, no face, no country. I don't belong anywhere. Too sad, too sad"[5] Antoinette appare come loro spiazzata dalla percezione del vuoto attorno a sé, provocato dalla mancata identificazione con un gruppo, nonchè dall'inconsistenza del proprio *Eigenwelt*: "So between you I often wonder who am I and where is my country and where I belong and why was I ever born at all."[6]

È lecito pertanto indicare nella *Creoleness* di Jean Rhys, ripercorsa e finemente scandagliata in Antoinette, lo scrigno segreto, magistralmente occultato ma non del tutto inaccessibile, di *After Leaving Mr Mackenzie* e di *Good Morning, Midnight*.

Il *topos* dell'ibridismo, inglobante il significato di *liminality* e incentrato su pencolamenti e ambivalenze incerte, è motivo di fondo dell'intero *corpus* narrativo rhysiano. Tramite le sue protagoniste, ritratte come creature fantasmatiche e indecifrabili, Jean Rhys dischiude al lettore un *Intermundi*, un altrove torbido e inqualificabile dove le identità risultano essere altrettanto incerte e confuse. È attraverso gli interstizi di tale nebuloso cronotopo, in cui realtà differenti s'incrociano e collidono, che penetra la voce sottile e interrotta di chi è rimasto imbrigliato in quel mondo fatto di silenzio e isolamento.

E' possibile pervenire al cuore di tenebra dell'identità creola delle *Rhys Women* attraverso una transcodifica del complesso sistema segnico della scrittura rhysiana, del quale *Wide Sargasso Sea* è sicuramente modello propedeutico.

L'evidente comportamento anomalo di Julia e di Sasha rafforza il sospetto di una loro provenienza "altra". Le eroine sono spesso assalite da un terrore immotivato ed iperbolico che le sospinge ai limiti del parossismo. Inoltre, la loro permanenza erratica nella metropoli è modulata da una memoria difettosa che si presenta come un insieme disordinato e slegato di frammenti di vita e suggestioni, e nella cui sequenza casuale sporadicamente s'intrudono fotogrammi di un paesaggio assolato e selvaggio, sicuramente non europeo.

Ciò autorizza a ipotizzare per Julia e per Sasha una condizione di *ex-isled*, esuli che, provenienti da un "background of nothing",[7] giungono infine in Europa. Il loro vagabondare nel tetro spazio metropolitano è, in sostanza, interpretabile come "l'irruzione del soggetto femminile creolo nella storia e nella topografia della modernità."[8]

Lo scompaginamento della memoria eroinica, che sembra quasi essere stato indotto da un'amnesia cronica, trova una migliore comprensione se è rapportato alla nozione di *choc culturale*, termine atto a designare gli effetti alienanti dell'impatto della transculturazione sull'emigrato.

Il passaggio da una cultura all'altra si delinea come un'incipiente "fase schizoide e di oblio",[9] in cui si è incapaci di "capire, agire, pensare secondo i postulati della nuova cultura",[10]ma anche incapaci di ricordare la vecchia. Nel *passing* la rovina della memoria si accompagna alla perdita della voce, del corpo e dello spazio in cui esso si colloca e si struttura.[11] Tale analisi collima parimenti con l'aspetto smaterializzato del corpo eroinico che, completamente disancorato, ondeggia in "uno spazio vuoto che lo contiene, ma non lo avvolge".[12]

3. Pregiudizio etnocentrico vs cultura promiscua

Uno dei modi con cui si può rintracciare la *Creoleness* di Julia e di Sasha è di attingere alla ricca riserva di stereotipi e pregiudizi etnocentrici fioriti attorno alla creola bianca e al suo ambiente tropicale: nel diciannovesimo secolo è diffusa la convinzione che la *whiteness* di tale figura sia l'ingannevole maschera dietro cui si cela una deplorevole storia famigliare di promiscuità sessuale ed etnica.[13] Conseguentemente, pensata come figlia di luoghi dipinti nei modi di un'alcova di depravazione e contaminazione, la creola bianca accende le fantasie dell'occidentale nella forma stilizzata di *Venere promiscua*, incarnazione per eccellenza della lussuria e dell'incontinenza che si contrappone interamente al modello virginale ed asessuato della "Lady" inglese.[14]

Jean Rhys è dolorosamente consapevole degli avvilenti luoghi comuni fioriti attorno alle figure dei Tropici e delle creole. Tuttavia deliberatamente se ne appropria, li ingloba nel tessuto narrativo delle sue opere per sottoporli ad una clamorosa e risentita smitizzazione. Le antinomie ricorrenti caldo/freddo, sano/malato, bianco/nero subiscono un ribaltamento prospettico che sconfessa quei ruoli e quelle strategie (euro-centriche e maschiliste) che sembravano invece essere assolutamente chiari.

Tra gli indizi concreti che verosimilmente aiutano a dissotterrare l'anima creola di Julia e di Sasha figura la loro stessa fisionomia. La caratterizzazione fisiognomica di Antoinette messa a confronto con quella di Julia, ad esempio, pone in risalto una significativa coincidenza di alcuni tratti. Si pensi agli occhi di Antoinette che Rochester descrive come: "Long, sad, dark alien eyes. Creole of pure English descent she may be, but they are not English or European either" (WSS, p. 37). Similmente sono descritti come "long and dark" (ALMM, p. 11) gli occhi di Julia, nei quali Horsefield intravede una profonda tristezza: "Her eyes were very sad; they seemed to be asking a perpetual question. What? […]. A deep black shadow painted on the outside of the corners accentuated their length."(ALMM, p. 31).

Un altro dettaglio coincidente è dato dai caratteristici riflessi rossi che Rochester scorge sui capelli di Antoinette: "Her hair […] I could see the red and gold lights in it" (WSS, p. 46). I capelli di Julia possiedono analoghe striature: " her very thick dark hair was lit by too red lights and stood out rather wildly round her head." (ALMM, pp. 10-11). Oltre ai "thick dark hair" reminiscenti anche di un'altra illustre creola, l'assatanata Bertha brontiana,[15] vi è un altro particolare di

Julia che induce a sospettare che la stessa non sia occidentale: " Her hands were slender, […], like the hands of an oriental" (ALMM, p. 11).

4. La femminilità vampirica dell'animalità esotica

Jean Rhys trasfonde l'accentuata erotizzazione della *womanhood* creola alle eroine europee, le quali, per mantenere il marchio della *dissipatio* (erotica, esotica ed economica) vestono i panni della "sexual free lance woman". Per il loro stile di vita, Julia e Sasha ricordano da vicino la figura dell'*amateur prostitute*, l'equivalente occidentale della donna eroticamente vorace e subumana, stigmatizzata con veemenza dalla rigida società vittoriana per la sua pericolosità virulenta.[16]

È significativo che nella caratterizzazione sia della prostituta sia della creola, il motivo della minaccia che le accomuna converga nel campo di figure associate al vampiro. Nel tropo del vampiro si celano la paura del corpo femminile sessuato, perché considerato come "principio di contagio attivo"[17], ma anche la paura che il mondo civilizzato e razionale possa soccombere alle forze primitive dell'Es. Il vampiro, analogamente allo *zombie*, è elemento destabilizzante che rende incerti i confini tra umano e animale, tra vivi e morti, tra salute e malattia.[18]

Nella semiotica del vampirismo, la donna vampiro espressamente rappresenta l'ennesima trasfigurazione del femminile ad opera dell'immaginazione maschile e della sua incessante mitopoiesi, tesa a ricreare l'*imago* della donna quale correlativo oggettivo di una natura selvaggia e furiosa, l'archetipo della potenza devastatrice dell'*eros* sfuggito al controllo della *ratio*. Nel tropo dell'ematofagia, sorretto dall'immagine dello scambio dei flussi vitali, trova formulazione il terrore della perdita della propria virilità quale preannuncio di una morte totale. La donna è dunque ritratta come colei che, parassiticamente, sottrae all'uomo il suo *bios*.[19]

L'effigie del femminile nei termini di essere orrifico e numinoso compare ostentatamente nella creatura fantasmagorica della stampa riprodotta sulla tappezzeria della stanza di Julia: "a strange, wingless creature, half-bird, half-lizard, which also had its beak open and its neck stretched in a belligerent attitude" (ALMM, pp. 7-8). Ad un attento esame, ciò che colpisce di quest'ovvia personificazione della donna è il suo gorgoneo ibridismo, la natura polimorfa e mostruosa che ricorda le innumerevoli figure mitologiche femminili.

Da sempre il polimorfismo e l'eccesso isterico[20] sono segnalati quale cifra straziante della confusa identità femminile, impastata di ambiguità e squilibrio. L'immedesimazione con l'orrido, con ciò che in ultima istanza si qualifica come difforme, è subordinata al riconoscimento della propria posizione, pericolosamente in bilico tra vita e morte, ma è anche sottile allusione al meticciato, alla "contaminazione del diverso che spaventa"[21] perché "incontrollabile, [...] in grado di generare mostri o condurre alla morte".[22]

È palese l'analogia tra la sorte della creatura bizzarra del disegno e Julia, Sasha o Antoinette: come la prima, anche le eroine rhysiane sono identificabili come altro-da-sé (terrificanti, rancorose), e collocabili nel regno dell'*Alterità*, pensata come dimensione ontologica di chi consapevolmente abita la distanza ed improntata allo sradicamento.[23]

In *After Leaving Mr Mackenzie*, l'insulso e conformista Mackenzie si auto-discolpa per la relazione intrecciata con Julia e appena conclusasi: "An insanity! […]. Why did I want to sleep with her? Yet, there was no getting away from it; for a time she had obsessed him. He had lied; he had made her promises which he never intended to keep; […]. All part of the insanity, for which he was not responsible" (ALMM, p. 19).

Al pari di Rochester, che vive la passione per Antoinette (tramutatasi poi in odio viscerale) nei termini di una crisi che ha offuscato in lui ogni facoltà raziocinante, anche Mackenzie si sente vittima di un maleficio che lo ha temporaneamente estraniato dal suo vero io, scaraventandolo nel Maelstrom di forze demoniche ed arcane di cui Julia è stata con ogni probabilità l'oscura regista.

In questo contesto allucinogeno, la figura femminile è vista nei panni di fattucchiera, o di donna vampiro che con i suoi incantesimi sottrae alle vittime il loro spirito per trasformarli in *zombies*, ossia morti viventi. L'immagine vampiresca di Julia in effetti è riconosciuta da Mackenzie che la definisce "a dangerous person" (ALMM, p. 26).

Poichè in ambiente caraibico il *voodoo* è praticato anche per favorire la guarigione dell'individuo, si potrebbe arguire che ciò che agli occhi di Rochester o di Mackenzie appare come un sortilegio, ordito a loro danno, non possa essere che un'opportunità di risanamento: paradossalmente, proprio quel contatto potrebbe salvarli dalla corruzione e non viceversa.

Nell'universo rhysiano, mentre il maschile incarna il principio dell'ordine, della *ratio* e dell'indifferenziato (nella fattispecie il vessillo della *Englishness*), il femminile assurge a ricettacolo eterogeneo di tutto ciò che è asimmetrico, sovversivo ed antitetico, ovvero il luogo della *Otherness* per eccellenza. Se si avvalla tale ipotesi, si potrebbe pertanto leggere il nesso maschile-femminile non soltanto come contrappunto tra "due soggettività sessualmente differenziate",[24] ma anche nei termini di una dicotomia identità-alterità.[25]

Nel discorso interculturale, l'incontro tra l'io e l'altro è alla base di ogni processo di costruzione sociale che richiede ai partecipanti di abbattere i limiti, di liberarsi da forme preconcette ed isolanti. In quest'ottica, la *Otherness* è fruibile come un senso in cui ritrovarsi, il cui attraversamento offre realmente la possibilità di libera uscita dall'imprigionamento dell'io,[26] ma è assodato che nel macrotesto rhysiano non si verifica alcuna reale dialettica tra gli opposti di uguaglianza e differenza.

I due versanti (maschile-femminile, io-altro, Occidente-Oriente) sembrano incapaci — o forse non hanno il coraggio — di guardare oltre la barriera, vale a dire di mettere in discussione il preconcetto dell'antagonismo come conflitto, per pensarlo in modo più costruttivo. La cristallizzazione della condizione relazionale, ovvero la chiusura all'altro, azzera ogni opportunità di progresso ed esaspera la logica del disfattismo e dell'immobilità sia a livello storico che individuale. Ciascuna parte resta irretita nelle maglie dell'isolamento, del rancore e del sospetto.

Tornando all'immagine del vampiro, è possibile svincolare quest'ultima dalla segnica incentrata sull'idea di "turba sessuale"[27], suggerendo una chiave di lettura alternativa sulla polarizzazione del tema alterità/identità.

In riferimento al *Dracula* di Stoker, il vampiro emerge nelle sembianze dello straniero archetipico, dai tratti decisamente meno mitici e più umani. Sebbene sia intimamente connesso alla foresta, in cui vive come signore e cacciatore incontrastato, questi mantiene pure una posizione liminale tra natura e cultura, indicata dal suo legame indissolubile con l'uomo, suggellato dal principio vitale del sangue.

Presentato come "un aspirante suicida"[28], Dracula è colui che vorrebbe essere com-preso e accolto, non come uno straniero ma come un qualsiasi membro della comunità. Al contempo, però l'estraneità del vampiro è "cifra di un volontario ostracismo, di una sospensione nell'appartenenza ad un gruppo sociale".[29] In altri termini, il vampiro diventa doloroso riflesso della de-generazione che "l'uomo può attuare verso se stesso, quando si allontana troppo dalla sua dimensione".[30]

Si ritiene che il profilo del vampiro stokeriano sia il più prossimo alla concezione rhysiana della donna-vampiro. Allusivamente delineate attraverso l'immagine disincarnata dello spettro ematofago, le femmine vampiroidi di Jean Rhys hanno la possibilità di raccontarsi, di dare la propria versione dei fatti, disvelando in tal modo un'umanità dolente che, nell'impossibilità di essere accettata per ciò che è, sceglie il *self-exile*.

Più esplicita pare l'adesione delle stesse alla sfera dell'animalità, genericamente connotabile come polo dell'istintualità pura. Il vampirismo e l'animalità rientrano a pieno titolo nella semiotica dell'esotismo, il quale può intendersi come tracciato che allude sempre ad una scissione permanente.[31] L'essenza animale è sorretta da una straordinaria polivalenza, che si esplica ora nel senso di nostalgico stato di natura e di innocenza, ora nel senso di forza creatrice e prometeica; è inoltre metafora dell'eterno conflitto titanico tra gli "assoluti" della razionalità e della passione.

Nel complesso Jean Rhys accorda una valenza positiva al sema dell'animalità, sebbene questa assuma anche la funzione di centro rilevatore delle oscillazioni umorali delle eroine.

Si pensi, ad esempio, alla pelliccia di astrakan in cui Julia intravede un valore emblematico: "People thought twice before they were rude to anybody wearing a good fur coat; it was protective colouring, as it were" (ALMM, p. 57). Julia la considera alla stessa stregua di un oggetto apotropaico, uno scudo con cui esorcizzare gli influssi negativi esterni, nella speranza di poter ingannare la sorte. Infatti l'immedesimazione con la pelliccia di astrakan, oltre ad indicare l'istintività di Julia e la sua esclusione dalla società, è sottile allusione al suo fato: proprio come l'agnellino è immolato per ottenerne la pregiata pelliccia, così Julia indossa il talare sacrificale di vittima predestinata alla sofferenza e al martirio.

Julia inoltre distingue tra la condizione di animale e quella di bestia: "Animals are better than we are, aren't they? They're not all the time pretending, and lying and sneering, like loathsome human beings"(ALMM, p. 97). Diversamente, la bestia, nella sua accezione negativa, ispira sentimenti di repulsione e paura e per questo è metafora appropriata per gli esseri umani: "People are such beasts, […] they'll let you die for want of a decent word, and then they'll lick the feet of anybody they can get anything out of" (ALMM, p. 98).

L'animale con cui le eroine più volentieri s'identificano è ferino poiché per la sua immediatezza visiva è efficace traslato dell'indocilità selvaggia delle stesse e al contempo dà rilievo al nucleo rancoroso del loro *self*: "One day the fierce wolf that walks by my side will spring on you and rip your abominable guts out" (GMM, p. 45).

In altre circostanze la similitudine animale può sottendere un'immedesimazione con lo spirito della terra lontana, esemplarmente personificato nella figura delicata dell'uccellino dal piumaggio soffice e policromo. Horsefield all'inizio è convinto che i capelli di Julia siano ispidi, ma resta poi sorpreso nel constatare la morbidezza al contatto con il soffice piumato: "He had imagined that her hair would be harsh to the touch, because he was certain that she dyed it. […] But in pushing it upwards it felt soft and warm, like the feathers of a very small bird" (ALMM, p. 111).

Più in generale l'animale esotico diventa espressione incisiva della disforia delle protagoniste, dell'oppressione angosciosa e della tristezza della loro esistenza: "Yes, I'm sad, sad as a circus-lioness, sad as an eagle without wings" (GMM, p. 39).

5. Dall'atavismo della *masquerade* all'atavismo della *motherhood*

Il trucco è un altro segno dal quale filtra debolmente una possibile origine esotico-creola di Julia e di Sasha. Quale gesto abituale delle protagoniste, il trucco rinvia al campo semantico della maschera, la quale a sua volta è il riflesso condizionato di un forte desiderio di trasformazione. Il finto volto è ambiguo e bifronte: può occultare ma anche divenire il catalizzatore di un penoso riaffioramento di ciò che è riposto negli oscuri meandri dell'Es. La sua pregnanza metaforica e il motivo del suo ricorrere così insistentemente nel macrotesto rhysiano possono essere compresi soltanto alla luce della specificità della *masquerade* caraibica.

Il *topos* del mimetismo propiziatorio è illustrato *in primis* dall'immagine del vestito che Jean Rhys adotta quale tropo della femminilità, valutata alla pari di una maschera da indossare per dare corpo a ciò che è informe. [32]

All'abito le eroine rhysiane conferiscono un potere scaramantico, riponendo in esso tutte le loro speranze di trasformazione. All'idea di indossarne uno nuovo s'accendono di una singolare voluttà: "She thought of new clothes with passion, with voluptousness. She imagined the feeling of a new dress on her body and the scent of it, and her hands emerging from long black sleeves" (ALMM, p. 15). È solo allora che il miracolo tanto atteso pare compiersi, la gioia fendere l'opprimente coltre di tristezza che le incapsula.

Analogamente, la stessa Jean Rhys racconta di un abito indossato ad un ballo in maschera: "I was a different girl, I told myself that I would be just as happy the next day, now I would always be happy."[33] Cionostante, la preziosa stoffa tradisce la fiducia delle protagoniste, ed è ancor più crudele nel proclamare ed assolutizzare la loro inermità innanzi allo sguardo altrui: per tale ragione non è mai impeccabile, ma sempre difettosa — troppo corta o troppo stretta.

Il vestito che le *Rhys Women* prediligono è sovente rosso o nero e talvolta arricchito da ricami dalle tinte smaglianti. Ad esempio, l'abito che è stato promesso a Sasha è nero, "with wide sleeves embroidered in vivid colours — red, green, blue, purple. It is my dress. If I had been wearing it I should never have stammered or been stupid" (GMM, p. 25).

Non sfuggirà al lettore più attento che questi sono gli stessi colori usati da Antoinette per ricamare le sue iniziali sul fazzoletto: "We can colour the roses as we choose and mine are green, blue and purple. Underneath, I will write my name in fire red, Antoinette Mason" (WSS, p. 29). Nel codice *ad fœminam* il ricamo è emblema prediletto per esplicitare la problematica dell'identità. Il fitto ordito dei suoi fili evoca "il disegno e la traccia della memoria",[34] il filo di Arianna teso a ripercorrere la personale *quest* di chi discende in un mondo ignoto privo di tracciati e indicazioni, più intrinseco e sostanziale — ma anche disperato e derelitto, selvaggio e decadente.

Oltre al vestiario, tra gli oggetti prescelti dalle *Rhys Women* quali feticci con cui procurarsi la buona sorte figurano anche i cosmetici. L'insistenza con cui sia Julia sia Sasha s'incipriano il viso o si guardano allo specchio si risolve in un gesto meccanico, indicatore non di autostima, bensì di una disperata ricerca d'identità. D'altronde non è da ritenersi casuale il fatto che in luogo di una descrizione fisica di Julia ci venga presentato "an untidy assortment of boxes of rouge, powder, and make-up for the eyes." (ALMM, p. 8). Polarizzando l'attenzione sugli articoli da toeletta invece che sulla donna, Jean Rhys riesce con straordinaria efficacia a farci comprendere che questi oggetti — altrimenti insignificanti — sono per Julia d'importanza vitale.

Nemmeno il gesto rituale del *make-up* riesce a scongiurare lo scompaginamento dell'identità: tramuta l'auspicio di una gioiosa rinascita nella

certezza di un catastrofico naufragio. L'aneddoto del portacipria narrato da Jean Rhys in *Smile, Please* è illuminante a proposito. Nell'autobiografia Jean Rhys racconta di un portacipria che era solita avere con sé, nonostante fosse ormai logoro. La prefigurazione dell'oggetto come portafortuna è però in stridente dissonanza con l'aspetto orribile, certo imbarazzante per la sua legittima proprietaria. Il portacipria si è dunque "antropormofizzato" per riflettere in modo speculare il disagio dismorfofobico della donna (SP, pp. 115-116).

È noto che il trucco, specie presso le società primitive, non detiene una funzione meramente estetico-ornamentale, ma riveste anche un potere metamorfizzante. Nel momento in cui i lineamenti umani sono trasfigurati animalescamente per effetto del tatuaggio, questi diventa un orribile marchio, un'usanza barbara con cui si scivola dall'archetipo edenico e totemico a quello più inquietante del selvaggio. [35]

Se si analizza il trucco come parola tatuata, segno "indipendente dalla voce, che incide memoria e cultura e riconduce ad un'origine"[36], vien fatto di riannodare il gesto eroinico del *make-up* alla tradizione folcloristica afro-caraibica della *masquerade* per avanzare l'ipotesi che la semplicità del gesto sia in realtà sollecitata da un desiderio subconscio di negritudine delle protagoniste. Alla *blackness* si riconosce un modo di essere in stridente contrasto con la rigidità fisica e mentale, che invece implica l'essere bianco: "They were stronger than we were, they could walk a long way without getting tired, carry heavy weights with ease. […] They were more alive, more a part of the place than we were" (SP, p. 50).

Il vagheggiamento della *blackness* che attrae e insieme intimorisce, oltre a costituire un *topos* di *Wide Sargasso Sea* (esemplificato dall'amicizia controversa di Antoinette con Tia e dal loro vicendevole scambio di vestiti), si ripropone in *Smile, Please* dove Jean Rhys rievoca con vibrante vividezza il carnevale dominicano della sua infanzia. Dalla finestra della propria abitazione, la piccola Gwen[37] osserva, con palpitante ammirazione, i danzatori neri che con il loro corpo agile ritmano la gioia della vita: "I would think that I would give anything to be able to dance like that. The life surged up to us sitting stiff and well behaved, looking on" (SP, p. 52). La piccola creola desidera ardentemente di essere nera per poter danzare con la stessa naturalezza e con lo stesso brio " in the sun, to that music" (SP, p. 53).

Se con la loro danza, i ballerini neri mimano il dionisiaco, la maschera bianca che indossano è invece satirica ed eloquente annotazione del loro odio per i bianchi. Sulla falsariga delle strategie parodistiche e provocatorie della *masquerade*,[38] il trucco, oltre ad indicare l'anelito eroinico di un contatto più intimistico e autentico con la vita, segnala l'intenzione velleitaria di sbeffeggiare i propri antagonisti. Il trucco sottende infatti un altro significato — in virtù del fatto che in Jean Rhys ogni simbolo non è mai univoco ma profondamente ambiguo — ossia la convalida del volontario essere all'opposizione delle *Rhys Women*, del loro carattere dissacrante e provocatorio.

Anche in questo caso giova fare riferimento all'autobiografico *Smile, Please*, alle pagine in cui Jean Rhys afferma chiaramente che il trucco ha sempre avuto per lei un valore di aperta sfida alle prescrizioni sociali, ricordando come nelle riviste americane dell'epoca si mettessero in guardia le donne dall'utilizzo del trucco, paventato come potenzialmente letale per il soggetto e in grado di provocarne la morte. Ciò ci aiuta a comprendere la posizione delle eroine che, pur sfidando le convenzioni sociali, accettano contemporaneamente il loro essere nella morte, il loro tragico destino (SP, p. 37).

Un altro accessorio amato da Julia e da Sasha è rappresentativo della loro condizione femminile difficilmente intercettabile, la veletta. In ragione di quel simbolismo che, per giudizio unanime, è la chiave d'accesso ai testi di Jean Rhys, la veletta — oltre ad essere un'ovvia concessione alle mode del tempo — evoca il più simbolico "veil of life and death"[39] di Shelley, il cui significato è ben chiarito nella *Storia della letteratura inglese* curata da Bertinetti: "occorre strappare quel velo dipinto per avere integra la visione della verità, […] perché la verità è il bene e il velo è il male".[40] Non si può pertanto escludere l'ipotesi che Jean Rhys abbia deliberatamente giocato sull'anagramma in inglese tra *veil* e *evil* per suggellare in modo icastico l'isolamento delle sue eroine unitamente al loro essere "outside the maschine".[41]

Svariati significati confluiscono nell'immagine del velo che da sempre è segno tangibile della segregazione femminile. Nella tradizione orientale, palesa la necessità di proteggere l'interiorità, di mantenerne inviolata la purezza, ma può anche, in maniera imprevedibile, divenire una maschera di rivoluzione, ossia l'attestazione dell'attraversamento sovversivo delle "linee manichee tra maschera e immagine" [42] da parte di colei che rivendica la propria libertà ed identità. Il velo, oltre a ratificare il distacco delle *Rhys Women*, può contenere un'allusione alla morte, alla cui suggestione le protagoniste non sono certo immuni.

6. La valenza bifida di colori, fiori, piante nella metaforica dell'ibridismo

È innegabile che nelle opere rhysiane il nesso tra la maternità e la tematica del "mother-centred womb" si attualizzi sia nella forma di identificazione biologica sia nella forma di ricerca di una *liason* uterina con la terra esotica.

La madre creola, poiché è divisa tra due mondi e due modelli culturali differenti, offre da un lato un tramite, ancorché incerto, alla *Englishness*, dall'altro è via tortuosa che conduce alle radici ataviche dell'isola.[43] A ragione di ciò nei testi rhysiani la *motherhood* esercita un influsso sfavorevole, dal momento che in essa l'io eroinico trova riscontro all'ineluttabilità della propria scissione, essendo la divisione presente anche nella genitrice. Dalla madre creola, qualificabile sempre e comunque come un'assenza[44] le protagoniste rhysiane non attingono né amore né forza, ma soltanto il dolore osmotico della paralisi e dell'isolamento sociale ed emotivo.[45]

In *After Leaving Mr Mackenzie*, l'incontro tra Julia e la madre brasiliana esemplifica tale circostanza. Quest'ultima viene descritta sul letto di morte:

> a huge shapeless mass under the sheets and blankets […]. Dark-skinned, with high cheek-bones and an aquiline nose. Her white hair which was still long and thick, was combed into two plates, […]. One side of her face was dragged downwards. Her eyes were shut. She was breathing noisily, puffing out one corner of her mouth with each breath.
>
> And yet the strange thing was that she was still beautiful, as an animal would be in old age (ALMM, p. 70).

Ciò che sorprende maggiormente Julia è che quel corpo ormai sfatto ed immobile sprigioni una bellezza insolita, di cui Julia riconosce la natura non umana. La madre è dunque evocata come uno splendido animale morente, la cui immagine converge nel muggito lamentoso di creatura sofferente, udito in precedenza da Julia. L'angoscia della rovina si addensa nella figura materna nella triplice forma di morte del corpo, della memoria e della parola.[46]

Tramite un rimando al colorismo rhysiano, è possibile intravedere nella descrizione della stanza che accoglie il corpo inerte della madre di Julia l'esile filigrana dei tropici, anticipatamente suggerita dal contrasto tra la carnagione scura della madre e il "white-frilled pillow." (ALMM, p. 70). Lo spiccato senso del colore deriva a Jean Rhys dal retaggio del mondo caraibico, in cui i colori s'accendono di tonalità rutilanti per via della luce più intensa. In quello stesso contesto serpeggia anche un'ossessione per il colore della pelle e per la divisione razziale, sebbene sia impossibile scindere il bianco dal nero: analogamente ad una composizione modulata sul contrasto chiaro-scuro, il bianco per risaltare ha bisogno del nero, e questi, viceversa, per apparire necessita del bianco.[47]

I pochi nudi dettagli che servono a caratterizzare la stanza: "white-papered […]. It smelt of disinfectants and eau-de-Cologne and rottenness" (ALMM, p. 70), producono un effetto di sinestesia che stimola la percezione di un'altra modalità geografica e culturale, connotata da una putrescente chimica di razze e morbosamente settica.

Più avanti ritroviamo altri indizi: il fuoco che "leaped up with small, crooked flames" (ALMM, p. 71), mentre si potrebbe immaginare che le tende di un "thick green stuff" (ALMM, p. 71) siano in realtà una lussureggiante vegetazione.

Pertanto la madre di Julia è contenuta nell'ideale spazio esotico, completamente isolato e anch'esso decadente, in cui il silenzio è imperante: "the room was very quiet — quiet and shut away from everything. […]. And here was silence — the best thing in the world" (ALMM, p. 71). Nel riconoscere la congenialità del cerchio che avvolge la madre, in Julia si ravviva il desiderio di farne parte. Perciò, nonostante la madre sia in fin di vita, Julia ancora spera di farsi riconoscere da lei: "The sick woman looked steadily at the daughter. Then it was like seeing a spark go out and the eyes were again bloodshot, animal eyes. Nothing was there" (ALMM, p. 71).

L'attesa è infine ricompensata con un'agnizione che purtroppo emerge unicamente come una rivelazione-conferma di negazione e di vuoto assoluto.

La madre di Julia è una donna allo stato di natura, incapace di esprimersi in modo adeguato perché è nativa di luoghi selvaggi. Ha subito il trasferimento in Inghilterra con la stessa passività con cui una pianta si lascia travasare. Ciononostante né la traslocazione né l'acclimatamento hanno avuto una buona riuscita: "But sometimes you could tell that she was sickening for the sun." (ALMM, p. 76). La nostalgia del sole tropicale è conseguenza dell'effetto deprimente del paesaggio inglese: "This is a cold grey country. This isn't a country to be really happy in" (ALMM, p. 76).

La naturalità solare della madre di Julia è trasmessa con potente suggestione da una parola: "Orange-trees" (ALMM, p. 76), l'unica che ancora riesce a pronunciare. Nell'iconografia dell'arancio è compresa, nella sua interezza, la quintessenza dell'esoticità della madre (e di Julia).

Originario dell'estremo Oriente, l'arancio da sempre e ovunque evoca un motivo del paradisiaco:[48] il suo frutto, di un colore intermedio tra il rosso e il giallo, ricorda i caratteristici riflessi dorati del tramonto, mentre le zagare, oltre ad essere emblema della purezza virginale della sposa, con la loro inebriante fragranza accendono edonisticamente l'immaginazione sensuosa di mondi lontani. I fiori d'arancio esibiscono inoltre una perfetta rispondenza ai "moonflowers", i bianchi fiori tropicali che, al dischiudersi notturno, stordiscono gli amanti rhysiani con il loro intenso profumo (WSS, p. 111).

L'arancio è altresì un micro-connettore all'animismo magico e, più propriamente, alla magia *obeah.* Rochester ne individua uno nel fitto della foresta tropicale, sotto le cui fronde, di un verde cupo e cariche di frutti, sono riposti "little bunches of flowers tied with grass" (WSS, p. 64). Dal momento che in queste zone l'arancio è considerato un albero totemico, ai suoi piedi vengono lasciati omaggi floreali in cambio della protezione degli spiriti. È sufficiente dunque una parola per produrre l'incanto di scenari magici e luminosi, nei quali ritrovare illusoriamente un po' di conforto.

Se la metafora arborea, unitamente a quella animale (associabile anche a Julia), vale a sintetizzare la naturalità della *wilderness* materna, si potrebbe arguire che il vaso di tulipani, posti all'ingresso di casa James, sia egualmente atto a trasporre la medesima esoticità di Julia.[49] Inoltre l'idea che i tulipani siano una velata ipostasi dell'esoticità delle eroine rhysiane è rafforzata dalla ricorrenza dell'immagine anche in *Good Morning, Midnight*: "A tall vase of tulips on the table. How they give themeselves" (GMM, p. 96).

Tuttavia la portata della metaforica floreale si precisa meglio in *After Leaving Mr Mackenzie*: "There was a vase of flame-coloured tulips in the hall — surely the most graceful flowers. Some thrust their heads forwards like snakes, and some were very erect, stiff, virginal, rather prim. Some were dying, with curved grace in their death" (ALMM, p. 84).

Nell'ordine di apparizione, il primo dettaglio a guidare la nostra immaginazione è il colore dei tulipani, rosso fiamma. L'apposizione del termine "fiamma" è tutt'altro che marginale e permette di inserire il valore simbolico del rosso in un duplice ordine di idee, vagliandone al contempo alcune possibili accezioni.

Il rosso detiene certamente un ruolo chiave all'interno del codice cromatico rhysiano, cui la scrittrice attribuisce un "valore trionfante e trasgressivo".[50] Da un lato il rosso è icona della sensualità di Antoinette, materializzata nel suo vestito vermiglio. Rosso è altresì il colore della sua terra, la Giamaica, nonché pigmento e pimento dominante dell'interminabile estate tropicale.

D'altra parte la sua tonalità scarlatta richiama anche il colore acceso del mare al tramonto: "on fire — all colours were in that fire and the huge clouds fringed and shot with flame" (WSS, p. 52); è evocatrice della rossa fioritura del "flamboyant tree", ovvero l'albero-fiamma, la cui visione dona sollievo all'animo spaurito di Antoinette (WSS, p. 119); in ultimo il rosso fiamma è minacciosa memoria dei *flambeaux* (WSS, p. 21), ossia delle torce della folla inferocita che incendia Coulibrì e che anticipa la conflagrazione finale di Thornfield.

In sintesi, nel rosso converge anche l'immagine positiva del fuoco, da interpretarsi nei termini di "equivalente simbolico di una ricchezza immaginativa e sensuale"[51] e quale "segno trionfante e paradossale della propria liberazione".[52] In *After Leaving Mr Mackenzie* è la stessa Julia ad individuare nella fiamma l'epitome della sua natura fiera e ribelle: "some essence of her was shooting upwards like a flame. She was great. She was a defiant flame shooting upwards not to plead but to threaten. Then the flame sank down again, useless, having reached nothing" (ALMM, pp. 94-95).

Un ulteriore dettaglio dei tulipani che verosimilmente polarizza l'attenzione è l'aspetto serpentiforme di alcuni di loro. Il particolare rimanda forzatamente alle orchidee mostruose del giardino di Coulibrì:

> Orchids flourished out of reach or for some reason not to be touched. One was snaky looking, another like an octopus with long thin brown tentacles bare of leaves hanging from a twisted root. Twice a year the octopus orchid flowered — then not an inch of tentacle showed. It was a bell-shaped mass of white, mauve, deep purples, wonderful to see. The scent was very sweet and strong. I never went near it (WSS, p. 4).

Mentre è accertato che il fiore sia il simbolo per antonomasia della grazia femminile, la specificità del tulipano pare essere motivata dal suo plausibile riconoscimento come archetipo d'esoticità, in cui sono visivamente riuniti sia il canone della bellezza femminile esotica, sensuale ma insidiosa, sia l'idea dello sfruttamento economico della donna creola.

Il tulipano nasconde nelle sue origini una matrice orientale e la storia della sua importazione in occidente, in modo del tutto analogo a quella dell'orchidea, è

rappresentativa dell'eccitazione febbrile che l'esotismo, nelle sue varie forme, provocò nell'europeo. In epoche diverse (rispettivamente i secoli diciassettesimo e diciannovesimo), sia il tulipano sia l'orchidea per la loro bellezza e varietà cromatica furono considerati alla stessa stregua di irresistibili oggetti di desiderio, scatenando un vero e proprio delirio di massa, dietro il quale si celava pure un colossale giro d'affari.

Oltre a sottolineare con la sua natura bifida la scissione irreparabile delle protagoniste, il tulipano serpentiforme avverte che sotto il turbinio gradevole dei suoi colori, s'annida uno spirito viperino. L'ofidico appare, in ultima analisi, un paradigma metonimico della soggettività femminile rhysiana sdoppiata, la cui individualità è prepotentemente alimentata dal risentimento e dal rancore.

Nella dinamica del risentimento, che comporta forti pulsioni autolesionistiche e antivitali, si attualizza la frattura irrecuperabile del *self* "bloccato tra una giusta ribellione ad una legge intesa come artificioso costrutto sociale, e un'inevitabile sottomissione a un'altra legge […] intesa come ordine naturale."[53] Il risentimento è dunque ciò che prende vita dallo psicodramma subliminale di colui/colei che, illusoriamente, in prima battuta devia all'esterno l'aggressività nel tentativo di esorcizzare un personale istinto di autodisprezzo. Tuttavia l'irruenza aggressiva, introvertita, in ultimo si ripercuote violentemente sullo stesso soggetto.[54]

In effetti, risulta impossibile non valutare le eroine rhysiane come *femmes de ressentiment*, ovvero come esseri incapaci di conseguire i propri obiettivi, in quanto sono imprigionate e sospese tra due movimenti contrapposti: l'inibizione dell'aggressività e una sua ironica introversione.

Come il giardino di Coulibrì, [55] il vaso di tulipani può essere letto come metafora della metamorfosante vacuità dell'esistenza: è contenitore in cui convivono forzatamente vita e morte, leggiadria e tristezza, misura ed eccesso. Malgrado la sua eterogeneità, l'insieme comunque non comunica disperazione, bensì sensazioni di pacatezza, ispirata soprattutto dalla grazia con cui alcuni di questi tulipani appassiscono.

L'immagine del serpente ricompare nell'arabesco di ombre danzanti sull'acqua che Julia osserva nella Senna:

> She watched the shadows of the branches trembling in the water. In mid-stream there was a pool of silver light where the shadows danced and beckoned. […]. She leaned against the wall, and watched the shadows as they danced, but without joy. They danced, they twisted, they thrust out long, curved, snake-like arms and beckoned. (ALMM, p. 132).

Nell'intreccio simbolico di sinuosità ed oscurità, è possible intravedere un riferimento al Mar dei Sargassi e al suo microcosmo marino pervaso da alghe fluttuanti, che Jean Rhys non a caso sceglie quale tropo efficace del ristagno e della ripetitività mortale eroinica.[56] Il movimento sinuoso e spiriforme delle alghe che si lasciano trasportare dalla corrente, è vetro smerigliato della deriva delle

eroine, le quali, in modo non dissimile, si abbandonano passivamente all'avverso *drift of life*. L'interminabile *flânerie* delle eroine sul suolo urbano è in realtà un transito circolare, teso a ripercorrere, esattamente come le alghe del biotopo sargassiano in cui tornano ciclicamente a riprodursi le anguille, gli stessi tragitti e a visitare gli stessi luoghi in un clima di sterile ciclicità.

Similmente ai sargassi che sono inseparabili dal loro mare, e nelle profondità del quale sprofondano, Julia e Sasha avvertono l'irresistibile richiamo dello stesso, in cui molti navigatori hanno perso la rotta. Julia, ad esempio, si sofferma spesso a contemplare il fiume e talvolta le piace pensare che sia il mare. Questi s'intrude anche nelle fantasie di Sasha: "The sound of the sea advances and retreats as if a door were being opened and shut" (GMM, p. 77). L'attrazione di Sasha per l'acqua è altresì confermata dall'accenno al tentato suicidio nel fiume.

La sensibilità delle eroine all'elemento acquatico richiama alla mente il *topos* della morte per acqua che, sovente in letteratura, è il destino designato per la donna "trasgressiva, caduta o perduta"[57] L'immersione nell'acqua vista come elemento distruttivo,[58] offre una soluzione bivalente di annullamento totalitario o di liberazione e asserzione tramite una necessaria morte fisica.[59] Tuttavia né Julia né Sasha accettano la sfida, che sarà invece infine accolta da Antoinette, e come corpi inerti tentennano sull'orlo vertiginoso dell'abisso, come riconosce Sasha: "It doesn't matter, there I am, like one of those straws which floats round the edge, the dead centre, where everything is stagnant, everything is calm" (GMM, p. 38).

7. Conclusione

Il presupposto di una natura aliena delle protagoniste, recepite negli ambienti cittadini — sia pubblici che privati — come straniere e originarie di un *Altrove* mitico ed inenarrabile, invita a leggere *After Leaving Mr Mackenzie* e *Good Morning, Midnight* nei termini di un *voyage in the dark*, ovvero di un "viaggio nell'oscurità del moderno che ha determinato la discontinuità dell'esperienza e l'irreversibilità della sua temporalità".[60]

Note

[1] I tre testi furono pubblicati, rispettivamente nell'ordine di citazione, nel 1930, 1939 e 1966. I due romanzi continentali, ovvero *After Leaving Mr Mackenzie* e *Good Morning, Midnight* subiscono certo l'influsso del modernismo e della tecnica dello *stream of consciousness*. Ciò si riflette nell'assenza di uno svolgimento lineare e meccanico dei fatti. Il tempo della narrazione è piuttosto quello dell'interiorità delle eroine, frammentate ed interrotte, in cui ricordi, fantasie visionarie prendono il sopravvento sul presente e, di fatto, sulla realtà. L'importanza degli avvenimenti esteriori risulta pertanto del tutto marginale.

[2] Rimando in particolare alla mia tesi di laurea *Le "heroines in distress" rhysiane e il naufragio dell'io*, in cui sono state oggetto di studio, in due distinti capitoli, sia la caratterizzazione delle protagoniste dei romanzi rhysiani sia la problematicità dei rapporti tra queste e la soggettività maschile.

[3] Cfr. Sue Thomas, *The Worlding of Jean Rhys*, London, Greenwood Press, 1999, p. 19.

[4] Jean Rhys, *After Leaving Mr Mackenzie* (Jonathan Cape, 1930), London, Penguin, 2000, p. 41. (Ora in avanti: ALMM).

[5] Jean Rhys, *Good Morning, Midnight* (Constable, 1939), London, Penguin, 2000, p. 38. (Ora in avanti: GMM).

[6] Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea* (André Deutsch,1966), (a cura di H. Jenkins), London, Penguin, 2001, p. 63. (Ora in avanti: WSS).

[7] V. S. Naipaul, "Without a Dog's Chance", in Pierette Frickey (a cura di), *Critical Perspectives on Jean Rhys,* Washington, Three Continent Press, 1990, p. 54.

[8] Franca Bernabei, *Jean Rhys e il pensiero del luogo*, Venezia, Supernova, 2000, p. 55.

[9] Lina Zecchi, *Il drago e la fenice ai margini dell'esotismo*, Venezia, Arsenale Cooperativa, 1982, p. 73.

[10] *Ibid*.

[11] *Ibid*., p. 74.

[12] Bernabei, *Jean Rhys,* cit., p. 55.

[13] Thomas, *The Worlding,* cit., pp. 31 e 106.

[14] Kathleen Renk, *Caribbean Shadows & Victorian Ghosts*: *Women's Writing and Decolonization*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1999, p. 111.

[15] Cfr. Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, London, Penguin, 1994, p. 281.

[16] Thomas, *The Worlding,* cit., pp. 35 e 67-69.

[17] Angelica Palumbo, "Il tema del doppio da *Jane Eyre* a *Wide Sargasso Sea*, l'io esiliato", *Studi europei. Annali del dipartimento di studi sulla storia del pensiero europeo* "*Michele Federico Sciacca*" 10 (2003), p. 98.

[18] Thomas, *The Worlding,* cit., p. 69.

[19] Angelica Palumbo, "La ricerca del significato della vita attraverso Lilith, la donna eterna", *Studi europei. Annali del dipartimento di studi sulla storia del pensiero europeo "Michele Federico Sciacca"*, 9 (2001), pp. 152-153. È ridondante ricordare il riferimento incrociato alla donna come dissipatrice dei beni dell'uomo.

[20] Cfr. Lidia Curti, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006, p. 41.

[21] Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2005, p. 40.

[22] *Ibid*.

[23] Roberto Mulinacci, "Alterità", in Silvia Albertazzi, Roberto Vecchi (a cura di), *Abbecedario postcoloniale I e II*, Macerata, Biblioteca di Letterature omeoglotte, Quodlibet, 2004, p. 49.

[24] Bernabei, *Jean Rhys,* cit., p. 79.

[25] *Ibid*., p.165. Secondo Bernabei nell'opera di Jean Rhys emerge "la natura relazionale dell'identità e della differenza e le conseguenti tensioni tra di esse."

[26] Cfr. Roberto Mulinacci, "Alterità", e Simonetta Lelli, "Interculturalità", in Albertazzi, (a cura di), *Abbecedario,* cit., pp. 41-51 e pp.153-159.

[27] Paola Partenza, "Un vampiro allo specchio", in A. Lombardo (a cura di), *Gioco di specchi. Saggi sull'uso letterario dell'immagine dello specchio*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 307.

[28] *Ibid*., p. 324.

[29] *Ibid*., pp. 326-327.

[30] *Ibid*., p. 322.

[31] Zecchi, *Il drago e la fenice,* cit*.,* p. 94.

[32] Joan Rivière, "Womanliness as Masquerade", in Curti, *La voce dell'altra,* cit*.,* p. 39. Curti condivide con Rivière l'idea che che la femminilità può essere indossata come una maschera.

[33] Jean Rhys, *Smile, Please: An Unfinished Autobiography* (André Deutsch, 1979), London, Penguin, 1981, p. 91. (Ora in avanti: SP).

[34] Curti, cit., p. 32.

[35] Zecchi, *Il drago e la fenice,* cit., pp. 47-48.

[36] *Ibid*., p. 72.

[37] Si ricorda che il vero nome di Jean Rhys era Ella Gwendoline Rees Williams.

[38] Louis James, *Jean Rhys*, London, Longman, 1978, p. 40.

[39] Percy Bysshe Shelley, *Mont Blanc, Lines Written in the Vale of Chamouni* (1818), in M. H. Abrams (a cura di), *The Norton Anthology of English Literature*, vol. II, New York & London, W. W. Norton, 1993[6], p. 667.

[40] Paolo Bertinetti, (a cura di), *Storia della letteratura inglese. Dal Romanticismo all'età contemporanea, le letterature in inglese*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, p. 45.

[41] Si è mutuata la definizione dal titolo di una *short story* di Jean Rhys. Cfr Jean Rhys, *The Collected Short Stories*, New York, W. W. Norton & Company, 1992, p. 189.

[42] Cfr. Curti, *La voce dell'altra,* cit., pp. 117-118. In merito al dibattito, attualissimo, incentrato sul velo, Curti cita Fanon e Djebar per evidenziare la possibilità di un positivo rovesciamento di segno nel significato del medesimo, solitamente vincolato all'idea dell'oppressione femminile. Emblematico in proposito risulta essere il contesto rivoluzionario algerino. Per la donna velata algerina il velo assume un valore sovversivo poiché "nasconde le bombe e diventa […] indice di resistenza, tecnica di camuffamento, mezzo di lotta, maschera di rivoluzione".

[43] Renk, *Caribbean Shadows*, cit., p. 45.

[44] *Ibid*., p. 35.

[45] Cfr. Elaine Savory, *Jean Rhys*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 75.

[46] Zecchi, *Il drago e la fenice,* cit*.,* p. 50.

[47] Savory, *Jean Rhys*, cit., pp. 45 e 85.

[48] Alfredo Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 637-638.

[49] Thomas, *The Worlding,* cit*.,* p. 125. Thomas ricorda come il linguaggio dei fiori esuli dall'ambito delle pratiche di corteggiamento, da cui ha avuto origine, per farsi vettore di significati altri più eterodossi, nella fattispecie con forti connotazioni erotiche, razziali e di genere.

[50] Bianca Tarozzi, *La forma vincente. I romanzi di Jean Rhys*, Venezia, Arsenale, 1984, p. 135.

[51] *Ibid*., p. 136.

[52] *Ibid*.

[53] Luisa Villa, *Figure del risentimento. Aspetti della costruzione del soggetto nella narrativa inglese ai margini della "decadenza"*, Pisa, Edizioni Ets, 1997, p. 80.

[54] *Ibid*., p. 20.

[55] Tarozzi, *La forma vincente,* cit*.,* p. 120.

[56] Cfr. Sylvie Maurel, *Jean Rhys*, Basinstoke & London, Macmillan Press Ltd, 1998, p. 128.

[57] Sergio Perosa, *L'isola, la donna, il ritratto. Quattro variazioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 65.

[58] *Ibid*., p. 67.

[59] *Ibid*., p. 71.

[60] Bernabei, *Jean Rhys,* cit*.,* p. 123.

Opere Citate

Albertazzi, Silvia, *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2005.

Albertazzi, Silvia, e Roberto Vecchi *Abbecedario postcoloniale I e II*, Macerata, Quodlibet, 2004.

Bernabei, Franca, *Jean Rhys e il pensiero del luogo*, Venezia, Supernova, 2000.

Bertinetti, Paolo (a cura di), *Storia della letteratura inglese. Dal Romanticismo all'età contemporanea, le letterature in inglese,* vol. II, Torino, Einaudi, 2000.

Cattabiani, Alfredo, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996.

Curti, Lidia, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006.

Frickey, Pierette, *Critical Perspectives on Jean Rhys*, Washington, Three Continent Press, 1990.

James, Louis, *Jean Rhys*, London, Longman, 1978.

Maurel, Sylvie, *Jean Rhys*, Basinstoke & London, Macmillan Press Ltd, 1998.

Palumbo, Angelica, "Il tema del doppio da *Jane Eyre* a *Wide Sargasso Sea*, l'io esiliato", *Studi europei. Annali del dipartimento di studi sulla storia del pensiero europeo "Michele Federico Sciacca"* 10 (2003), pp. 69-128.

Palumbo, Angelica, "La ricerca del significato della vita attraverso Lilith, la donna eterna", *Studi europei. Annali del Dipartimento di studi sulla storia del pensiero europeo "Michele Federico Sciacca"* 9 (2001), pp. 149-167.

Partenza, Paola, "Un vampiro allo specchio", in Tiziana Agostani *et al*. (a cura di), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, *Atti del 4 Convegno delle letterate*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Il Poligrafo, 2004, pp. 305-327.

Perosa, Sergio, *L'isola, la donna, il ritratto. Quattro variazioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

Renk, Kathleen, *Caribbean Shadows & Victorian Ghosts: Women's Writing and Decolonization*, Charlottesville & London, University Press of Virginia, 1999.

Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea* (André Deutsch, 1966), (a cura di H. Jenkins), London, Penguin, 2001.

Rhys, Jean, *After Leaving Mr Mackenzie* (Jonathan Cape, 1930), London, Penguin, 2000.

Rhys, Jean, *Good Morning, Midnight* (Constable, 1939), London, Penguin, 2000.

Rhys, Jean, *The Collected Short Stories*, New York, W. W. Norton & Company, 1992.

Rhys, Jean, *Smile, Please: An Unfinished Autobiography* (André Deutsch, 1979), London, Penguin, 1981.

Savory, Elaine, *Jean Rhys*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Tarozzi, Bianca, *La forma vincente. I romanzi di Jean Rhys*, Venezia, Arsenale, 1984.

Thomas, Sue, *The Worlding of Jean Rhys*, Westport & London; Greenwood Press, 1999.

Villa, Luisa, *Figure del risentimento. Aspetti della costruzione del soggetto nella narrativa inglese ai margini della "decadenza"*, Pisa, Edizioni Ets, 1997.
Zecchi, Lina, *Il drago e la fenice ai margini dell'esotismo*, Venezia, Arsenale Cooperativa, 1982.