

JANET HOBHOUSE: UN'IDENTITA' LACERATA

MARIA ROSARIA CARPARELLI, ROSSELLA GIANGRANDE

UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – This work is the most detailed picture of Janet Hobhouse, a writer whose novels were translated in to many foreign languages and published at the same time both in America and in England by the most important editors, but who has been forgotten nowadays. As our aim is to propose an original interpretation of her novel *The Furies*, we focused on Janet Hobhouse's posthumous work, considering it as the synopsis of the author's ideology and of her feelings, as well as the highest expression of her talent and so not only a mere autobiographical work, as it is too often identified by the critics.

We analyzed *The Furies* pointing out that it was written by combining mythology and symbolism and then we examined its peculiar blend of fairy tale and autobiography'.

We investigated the author's *Weltanschauung* drawing it from the comparative study of her works: novels, essays and articles. Moreover, in order to codify and to specify each topic she cherished, we had to examine the plot of her novels and into every theme they deal with; the result of our method is a dynamic account of Janet Hobhouse's thought and of its evolution in relationship to every topic she dealt with.

Keywords: Hobhouse, *The Furies*, mythology, symbolism, autobiography, *Weltanschauung*, fairy tale.

1. Profilo biografico

Jean Konradine Hobhouse (questo il nome completo della scrittrice) nasce a New York il 27 marzo 1948 dal matrimonio tra Frances, una bellissima ventitreenne americana, e Henry Hobhouse, cittadino inglese di estrazione alto-borghese, la cui unione si sgretolò appena dopo la nascita della figlia. A sedici anni, finalmente Janet conosce il padre, il quale la ospita in Inghilterra permettendole di studiare fino a conseguire la laurea con lode. Subito dopo, la Hobhouse comincia a lavorare come giornalista free lance, scrivendo articoli per le riviste più prestigiose a livello internazionale. Dopo il suo matrimonio, culminato ben presto in un divorzio, intraprende anche la carriera di scrittrice che le varrà la produzione di due saggi e quattro romanzi, l'ultimo dei quali, *The Furies*, fu pubblicato in Inghilterra appena un anno dopo la sua morte, avvenuta a causa di un cancro il 4 Febbraio 1992.

Tutta la vita di Janet Hobhouse, dunque, si dipana tra due luoghi, l'America e l'Inghilterra, tradendo un profondo dissidio interiore, uno stato di alternante prevaricazione di due dilanianti desideri: quello di vivere su una costa dell'Atlantico quando si trovava sul versante opposto e viceversa. L'irrealizzabile ambizione di possedere il dono dell'ubiquità è confessata dalla stessa scrittrice in diverse occasioni; a tal proposito, per esempio, scrive: "I wanted both here and there, and as ever had to keep moving not to feel homesick for one place or the other." (Hobhouse 1994, p. 173). Questa perenne sofferenza, alla lunga, finì con il suscitare in lei l'idea di essere affetta da un impulso malato, quasi una turba mentale, che in *The Furies*, per bocca dell'*alter ego* Helen, giunse a definire come una vera e propria "geo-psychic schizophrenia" (Ivi, p. 190).

Le profonde diversità ravvisate dalla scrittrice tra i due Paesi che così tanto amava incisero fortemente sulla sua maniera di essere, di intendere la vita, di percepire se stessa; di conseguenza, avendo generato in lei “una doppia identità culturale” (Palumbo 2007), influenzarono anche il suo modo di scrivere. Le vicende personali, quindi, contribuirono notevolmente ad affinare la sua insolita sensibilità e le garantirono una ingente mole di materiale da cui l’autrice attinse variamente per la compilazione di ciascuno dei suoi romanzi. Parallelamente, anche la carriera letteraria si snodò attraverso “tutta una serie di vicissitudini culturali e di trasbordi tra il mondo di Oxford, della Londra dell’upper class, dell’aristocrazia inglese, e poi, invece, quello più caotico, più libero, però molto più concorrenziale dell’America” (*Ibidem*). Se, però, da una parte l’upper class inglese del padre le aveva concesso non pochi privilegi sociali, dall’altra parte la Hobhouse riconosce che proprio la *bohemian life* newyorkese le aveva impartito ragguardevoli insegnamenti. Già all’epoca del suo terzo romanzo, *November* (1987), la scrittrice dimostrava di avere elaborato la complessa duplicità del suo essere e di avere maturato una concezione tutta personale sulle due nazioni di cui si sentiva figlia: dell’America, perché qui lei era nata; dell’Inghilterra, poiché qui aveva trovato la sua identità personale, culturale e sociale, nutrendo, per questo, anche un certo “suspect” di apparire ai suoi lettori come un “hybrid” metà americano e metà inglese. In particolare, aveva sviluppato una visione quasi dispnoica dell’Inghilterra, vedendola come un luogo inespugnabile: “It’s a small place. Everybody’s there. There aren’t escapes available, not since the Empire. So, an English reality is this little tribe that you are a member of and the interactions of this little tribe” (*Bomb Magazine* 1987).

Il termine “tribe” trasmette un concetto ancestrale, remotissimo, e non è un caso, forse, il fatto che lo abbia utilizzato per descrivere il *modus vivendi* degli inglesi. L’Inghilterra è radicata nella storia, nelle tradizioni, in una cultura millenaria; quella cultura che la romanziera volle apprendere e che costituì il *background* su cui incentrare le sue opere. In tal modo, il vecchio continente si viene a configurare come il terreno in cui poter affondare le proprie radici e smettere, così, di essere esseri fluttuanti; se il costo, dunque, è quello di impantanarsi senza possibilità di svincoli, il ricavo è quello di trovare finalmente una sosta nell’ordine e nella stabilità. Ma spesso anche a questi la scrittrice sentiva il bisogno di sfuggire e, paradossalmente, il suo rifugio diveniva allora proprio il grembo della sua madre patria: l’America, imperituro emblema di libertà. Quando, però, in una visione estrema, tale meravigliosa indipendenza veniva a rappresentare una sorta di sindrome tutta americana, bisognava scappare anche da qui, da questa cultura del *nunc*:

There’s a cult of the present and what happens in a cult of the present is that you don’t have to take anything seriously – not the person you live with, not the larger community. It’s the negative aspect to all these wonderful freedoms that we’re told about at various national anniversary. (*Ibidem*)

È questo il risultato di ciò che denunciava essere “an abuse of freedom” (*Ibidem*), un eccesso che si traduce in “a continuous loop of more and more experience unexperienced” (*Ibidem*), una concezione che in un certo senso richiama il simbolismo ciclico del primo Yeats, ma che nella Hobhouse rimane immutato, postulando l’impossibilità sia di una crescita personale che di una evoluzione, anche sociale, qualora non ci si impegni nella ricerca di se stessi e delle proprie radici.

Contrariamente all’Inghilterra, la quale viene considerata nella sua interezza territoriale, l’America della Hobhouse è condensata tutta nella città di New York e New York è l’essenza della libertà; libertà che permea i pensieri e le azioni dei cittadini, che garantisce l’inesistenza di limiti ed una infinita possibilità di scelte, le quali, però, conferiscono alla vita un aspetto caotico, quasi anarchico: “Things here seem much more

chaotic and anarchic.” (*Ibidem*). Ciò si traduce in un solipsismo molto accentuato, dal momento che: “In that caos there seems to me greater potential for freedom of action, freedom of thought. And also a greater access to solitude, curiously enough.” (*Ibidem*). Le specificità riconosciute dalla scrittrice, dunque, delineano un quadro di queste due terre, l’America e l’Inghilterra, così fortemente disomogeneo che risulta del tutto impossibile creare tra loro un ideale suolo franco, dove poter condurre un’esistenza senza fratture. Un po’ come la natura matrigna che Giacomo Leopardi accusa nella cosiddetta seconda fase del suo pessimismo, quello cosmico, l’America da subito diviene per Janet Hobhouse una patria matrigna, visceralmente amata, ma della quale la scrittrice riconosce ed ammette la fallibilità ed il tradimento; alla quale imputa la colpa di averle prospettato l’ideale di una assoluta, incoercibile libertà al prezzo di una identità avulsa da qualsivoglia contesto e di averle trasmesso, così, “a fear of not existing” (*Session with Astrologer* 1983),¹ oltre che il fardello per cui doversi costantemente domandare: “Where does one get a sense of that (identity)” (*Ibidem*). La risposta che una medium le dà alla domanda: “one gets it (identity) from the mother if you have a decent mother” (*Ibidem*) lascia dedurre che la Hobhouse arriva ad associare questa impotenza e questa fallibilità americana alla propria madre, mentre nel padre, e dunque nell’Inghilterra, Janet sente di aver trovato il suo posto nel mondo in qualità di essere esistente, inglobato nel tessuto delle parentele, anzitutto, e poi in quello sociale. Janet/Helen non è più solo la figlia di Bett; smette di esistere solo perché illuminata dai riflettori che si accendono sulla incredibile bellezza della madre, una donna ammirata proprio per questa sua dote naturale, non per i suoi meriti o per la sua intelligenza. Finalmente sente di essere qualcuno; personalità e dignità prendono il posto dell’invisibilità e dell’isolamento, anche se l’irrequietezza non cederà mai il passo alla sicurezza, determinando una ricerca compulsiva e imperitura di risposte e certezze.

L’incompatibilità tra gli aspetti americani e quelli inglesi è, dunque, il motivo per cui per la scrittrice era estremamente difficile riuscire a essere una persona con un solo sé: lei era Janet in Inghilterra, ma in America era “the Other” (*Bomb Magazine* 1987). Questa sua duplicità è molto ben esplicitata in *The Furies*, dove la scrittrice accende un riflettore sulle due facce del suo essere: quella innata e spontanea, dunque americana, e quella costruita *ad hoc*, fittizia, e dunque inglese. Tale scorporazione genera due personalità talmente divergenti che la giovane Helen si ritrova a dover metaforicamente uccidere la parte congenita di se stessa perché l’altra parte possa incarnarsi dentro di lei. In particolare, la frantumazione del suo essere è circostanziata dal flusso dei pensieri e delle sensazioni della protagonista, la quale, dopo aver trascorso le vacanze estive in America, è sulla nave che la riporta in Inghilterra:

I have to sit my papers for Oxford when I get back, and my father is meeting me in Southampton, and I have only five days left – how will I get through, bind up my wounds, make scars over my happiness in time to be English again? – five days to do all the work of burying the happy self inside the how-things-are-done self, but meanwhile, crying dramatically over the ship rails and then going to sit, tear-and-mascara-stained, at a little table in the bar. (Hobhouse 1994, p. 145)

¹ In *Janet Hobhouse Papers 1994*, "Special Collection", Rutgers University Libraries, New Jersey.

2. I romanzi hobhousiani

2.1 Convergenza dei contenuti

Non soltanto *The Furies* (1992), ma anche *Nellie Without Hugo* (1982), *Dancing in the Dark* (1983) e *November* (1987) tradiscono molto della loro autrice, delle sue convinzioni e delle sue relazioni. Tuttavia, vale la pena sottolineare che per i primi tre romanzi (considerando l'ordine cronologico) la matrice autobiografica non è mai stata riconosciuta dalla critica come autobiografia *strictu senso*. Infatti, i lavori della scrittrice newyorkese hanno trovato posto nel panorama letterario mondiale come opere di finzione narrativa, fatta eccezione, però, per *The Furies*, definita variamente “memoir-cum-novel” (Merkin 1993, p. 2) o “semi-fictional memoir” (Boncza-Tomaszewski 2005, p. 15). Ciò nonostante, molto spesso i numerosi temi che trovano posto nelle opere di Janet Hobhouse appaiono così fittamente interconnessi e così saldamente legati proprio agli elementi autobiografici che individuarli, disgiungerli e classificarli risulta un'operazione estremamente difficoltosa, sebbene le tematiche che l'autrice suole trattare siano un denominatore che accomuna tutti i romanzi di sua produzione.

Nellie Without Hugo è il romanzo d'esordio di Janet Hobhouse; quest'opera ha in comune con quelle a seguire sia la scelta della scrittrice di investigare il rapporto di coppia di due giovani sulla trentina, sia la preferenza accordata puntualmente a New York quale palco di elezione su cui lasciar snodare le vicende raccontate; le descrizioni della città ci portano su e giù per le sue vie, attraverso i percorsi tracciati dalla forte predilezione per il dettaglio e dall'estremo realismo della scrittrice, il cui ammirevole e altresì difficile stile restituisce immagini tanto puntuali e vivide da far sostenere: “I haven't been to New York, but having read this, I feel that I have, and that's really a test of a novel.” (Hill 1982).

Dancing in the Dark racconta la storia di una coppia sposata da diversi anni e senza figli, Morgan e Gabriella Callagher, i quali rispecchiano Nelli e Hugo, protagonisti del libro precedente. Anche Gabriella tradisce il marito, poiché insoddisfatta del rapporto coniugale. Verso la fine del romanzo, la donna accetta di partire con Morgan per un viaggio in Messico; sarà qui che un violento terremoto scuoterà non solo lo spazio geografico della città, ma anche quello psicologico-emozionale di Gabriella. Il momento epifanico sortisce nella donna una rinnovata consapevolezza del senso del suo matrimonio e della condivisione della sua vita con il partner e da qui la coppia riprende con slancio la vita coniugale.

November è il terzo romanzo scritto da Janet Hobhouse ed è il primo a essere tradotto in lingua francese. Il suo titolo ben si sposa con quel “Minimalism so popular in the last decade” (Kakutani 1986) in America, e che “[it] also seems to be creeping into the selection of book titles these days – so much so that the one-word title has become a dominant motif among new and forthcoming books.” (*Ibidem*). Qui il punto di vista è nuovo, originale; è quello di una scrittrice, donna, che si cala nell'universo dell'inconscio maschile del protagonista del libro, Zachariah Quine. È possibile riscontrare diverse congruenze tra la vita di Janet Hobhouse e quella dell'ormai ex marito, Nicholas Fraser. Dunque, è probabile che la stessa abbia voluto scrivere questo romanzo con l'intento di capire, attraverso l'elaborazione grafica e soprattutto romanzata, quali possano essere stati gli stravolgimenti e i sentimenti che hanno coinvolto il suo compagno in seguito al divorzio. Il fatto, poi, che nemmeno alla fine del libro Zachariah si dimostri risoluto nello scegliere una strada da seguire dimostra che la Hobhouse non intendeva suggerire sbocchi o fornire risposte; l'intento era, invece, quello di affiancare il personaggio nel suo cammino sulla via del dolore e dello smarrimento, che in fondo era anche quella percorsa della scrittrice stessa, offrendo compassione e comprensione in segno di solidarietà.

November rappresenta dunque un felice *turning point* nell'opera della Hobhouse, non soltanto per la vistosa variante di prospettiva rappresentata, ma anche per il successo guadagnato dalla scrittrice in altre aree dell'Europa.

2.2 Le tematiche ricorrenti

Il tema della salvezza

Nel suo penultimo romanzo, Janet Hobhouse esplicita un importante punto di vista maturato nel tempo. Dopo *Dancing in the Dark* e durante la gestazione di *November*, infatti, troppi dolori si sono succeduti: il divorzio da Nick e la prima (ma non lo si poteva ancora sapere) battaglia contro il cancro. Alla luce delle sue tormentose esperienze, in *November* la scrittrice arriva a sostenere che: “‘We love people... and it's not enough... No one gets saved. Not by being loved. Not by loving.’ The implication is that you can save yourself, but no one else can save you.” (Morris 1986). Cinque anni prima della pubblicazione di *The Furies*, dunque, Janet Hobhouse dimostra di essere già pervenuta a questa amara concezione dell'amore e della vita. E forse questa è la sua sola presa di posizione, l'unico concetto sul quale la vedremo insistere fino alla morte, fino all'ultima pagina del suo romanzo postumo, opera in cui, peraltro, si realizza la sublimazione del suo pensiero sull'essere umano.

La Hobhouse confida strenuamente nelle capacità del singolo di affrontare la “war for survival” (Hobhouse 1994, p. 165) che la vita rappresenta, mentre “the shark life of survival and chomping” (Ivi, p. 169) sbarra qualsivoglia varco per una solidarietà tra uomini. Ciò non significa che la scrittrice non credesse nel valore dell'amicizia, per esempio; ma le sue dichiarazioni intendevano piuttosto rimarcare puntigliosamente e amaramente il carattere egocentrico e poco solidale della società contemporanea.

Il bisogno di sentirsi al sicuro dominò l'intera esistenza di Janet Hobhouse, tanto da divenire una tematica pressante in tutti i romanzi. Senza dubbio la questione della salvezza si evolve e si arricchisce di opera in opera, riflettendo di volta in volta le considerazioni maturate dalla scrittrice, ma soprattutto la sua eco fluttua pesantemente in ogni pagina del suo libro postumo; nell'opera, scritta nella piena consapevolezza della morte imminente, la salvezza diviene quasi un personaggio reale: “You can never tell where rescue is going to come from, or where and in what shape it's going to leave you when it goes away again.” (Ivi, p. 79). Nonostante la matrice profondamente pessimistica insita nelle concezioni fin qui prese in esame, Janet Hobhouse non si esime dall'esprimere anche le sue positive convinzioni sull'unicità dell'uomo e sulla sua innata forza morale; sul valore del lavoro come fonte di abilitazione al vivere e all'agire sociale, nonché come terapia riabilitativa in caso di sfortune che finiscano con l'abbattersi sul settore privato della vita umana. L'esaltazione dell'operosità dell'uomo, tuttavia, non riguarda solo la ricerca di una personale soddisfazione; i valori in cui la Hobhouse crede, infatti, si legano saldamente anche ad una certa dirittura morale, nonché a dei valori che attengono alla vita comunitaria dell'uomo; valori che in *The Furies*, per esempio, sono esplicitati nell'aperta e pungente denuncia contro il sistema sanitario americano e contro l'inesistenza di un'etica deontologica dei medici statunitensi, particolarmente venali. Più in generale, la scrittrice dichiara di sentirsi coinvolta, a livello morale, da tutto ciò che richiede “a certain kind of courage and a headstrong faith about what's important” (*Bomb Magazine* 1987).

Altri scrupoli morali sono quelli che investono la Hobhouse dopo la morte della madre, la quale si era tolta la vita nel giugno del 1979, dopo una lunghissima, incurabile depressione. Il suo suicidio genera nella figlia un lacerante senso di colpa di cui la scrittrice lascia una profondissima testimonianza in *The Furies*, dedicandosi nell'ultimo

anno della sua vita alla stesura di uno dei romanzi più toccanti e complessi della narrativa mondiale contemporanea, “a dark, lyrical and wonderfully luminous book.” (Kakutani 1993). Quando scrisse il suo capolavoro, le profonde ferite che le avevano graffiato lo spirito dovevano ancora essere suturate dal tempo; ma di tempo, per Janet, non ce ne fu abbastanza. Per questo affermiamo che non è inchiostro quello che riempie le pagine in *The Furies*, ma è sofferenza e rabbia. Più di ogni altra cosa è il coraggio e la raggiunta consapevolezza di tutte le decisioni prese, anche di questa ultima, estrema, di esporsi così pubblicamente e di farsi conoscere tanto a fondo.

Il tema dello spazio, del self e delle cose

Gli spazi sono una delle maggiori preoccupazioni della scrittrice; spazi intesi come zone fisiche in cui il nostro io può crescere ed espandersi, ovvero come problema gestionale per l’asserzione del sé nell’evenienza della loro condivisione. Tutti i personaggi più importanti della Hobhouse sono fortemente dipendenti da questo tema, ma altrettanto potente è la spinta centrifuga che sembra espellerli dall’alveo familiare: Nellie riacquista padronanza assoluta di sé non appena il marito lascia la casa e se ne allontana per migliaia di chilometri; altrettanta strada devono percorrere i coniugi Callagher, giungendo fino in Messico, per riuscire poi a ristabilire i loro rispettivi ruoli all’interno delle mura domestiche, una volta ritornati dal loro viaggio. Nessuna distanza, per quanto notevole, serve invece né a Zachariah né a Helen, i quali, pur attraversando l’Atlantico, non smettono mai di sentirsi fuori posto, di avvertire che hanno mancato l’obiettivo che la vita aveva messo loro davanti. La concezione dello spazio per la scrittrice, dunque, è foriera di inalienabili contraddizioni: a volte la familiarità dello spazio circostante risulta estremamente ostile e inospitale, mentre, al contrario, uno spazio alieno e sterile riesce a sposare intimamente gli stati d’animo di chi lo abita; questo accade, per esempio, nelle paradossali situazioni vissute da Helen rispettivamente nelle ville acquistate con Ned, poi nei loft che affitta dopo la separazione dal marito e, in ultimo, nella casa al mare, a Cape Cod.

Saldamente collegato al tema degli spazi, tanto da diventarne, più che una sorta di sottocategoria, un elemento imprescindibile per organizzare un discorso che ne spieghi al contempo il concetto e la funzione, è il tema del *self*, inteso come l’individualità nella sua globalità e nel suo percorso evolutivo che cerca di estrinsecare al massimo le proprie potenzialità. Questo sforzo ha una assoluta valenza morale, è un dovere che ciascuno ha nei confronti della ricevuta opportunità di esistere.

Agli spazi ed al *self* è correlato il tema delle cose, o meglio “the relation of a person to things” (Lee 1982, p. 31). Janet Hobhouse si domanda se il dover condividere i propri spazi con un uomo, precisamente con il marito, possa ugualmente permettere ad una donna di sviluppare in libertà ogni singolo aspetto della propria persona o se invece la convivenza e la condivisione possano configurarsi come un impedimento alla sua piena realizzazione. Nel pensiero della scrittrice, quindi, anche il matrimonio è concepito come uno spazio e la sua natura non può che essere ambivalente: da un lato esso si configura come lo scrigno della pace, la cassaforte della sicurezza (ma non di quella economica, poiché i personaggi di Janet Hobhouse sono quasi tutti benestanti *bohemians*) e della stabilità; dall’altro lato, invece, il nodo coniugale è una gabbia dorata in cui la donna corre il rischio tangibile di rimanere intrappolata in un unico e solo ruolo, quello di femmina. La preoccupazione dell’autrice nei confronti delle mogli si ravvisa sensibilmente dal primo all’ultimo dei suoi romanzi ed è particolarmente manifesta in frasi come quella enunciata da Nellie: “I am all things Hugo creates the space for me to be” (Pollitt 1982, p. 13); in asserzioni come questa si legge chiaramente la consapevolezza della donna di essere

limitata da una invalidante dipendenza dall'uomo, un legame che in *The Furies* lascia emergere un senso di profonda frustrazione che influenza fortemente la vita coniugale. In maniera del tutto originale e sincera, dunque, i romanzi della Hobhouse affrontano il matrimonio come un tema sentitamente contraddittorio e problematico. Sull'argomento Bruce Wolmer le domandò:

In a sense, marriage becomes what it was for Kierkegaard – the arena of the ethical because the place where one meets the Other. Not only are you addressing the specific of marriage but, by extension, issues of freedom versus attachment, self and Other. Do you treat marriage as metaphor? (*Bomb Magazine*, 1987)

Janet Hobhouse, allora, chiarì in maniera definitiva il suo pensiero su un tema così delicato:

Marriage is a form of sustained intimacy and, as such, contains two: self and Other. [...] this is where ambivalence comes from – there is on the one hand an enormous desire to join, a desire for union and, at the same time, there's fear of engulfment, fear of loss of the individual self. Obviously, in marriage, one is pushed up close [...] to this ambivalence constantly, where the moral issue is: how do we treat others and how do we treat ourselves? (*Ibidem*)

3. *The Furies*

L'edizione italiana del romanzo si apre con una nota di Philip Roth volta a sottolineare il valore del lavoro di Janet Hobhouse:

Questo è un libro duro, crudele e bellissimo, il memoriale di un'autentica eroina, la cui lotta contro le calamità che l'assediavano – a cominciare dalle ferite inflitte da un padre gelido e distante e da una madre pateticamente incapace, per finire con il dolore di un matrimonio andato a rotoli, il suicidio della madre e la fatale malattia dell'autrice – fu sostenuta con enorme intelligenza e forza d'animo, e persino con grande stile. (Hobhouse 2007, p. 5)

Indipendentemente dal fatto che si conoscano o meno le inscindibili implicazioni che l'opera intreccia con la personale vicenda umana di chi lo ha scritto, questo capolavoro della narrativa anglo-americana sa bisbigliare forte, penetrando la coscienza di chi lo legge. Sostituendo i nomi delle persone che fecero parte della sua vita, nonché il suo proprio nome, con altri di fantasia Janet Hobhouse ripercorre in *The Furies* l'intera sua storia dalle origini, partendo dalla seconda metà del XX secolo, quando i suoi avi, dalla Germania, si trasferirono a New York, dove riuscirono a tessere una rete d'affari florida e redditizia. Helen, protagonista del libro, traccia un accurato profilo estetico e biografico di quasi tutti i suoi predecessori, soffermandosi sulla nonna materna e la sorella di questa, due donne estremamente diverse tra loro: una mite, diligente, obbediente, non propriamente bella; l'altra egocentrica, bellissima, anticonformista e fiera. L'intero romanzo si regge su questa dualità, espressa da un aspetto benigno, amorevole, materno e il suo opposto.

La sensazione che si avverte leggendo le pagine di questo libro è quella di sentire la voce di una vecchia amica che confida al lettore i particolari più intimi della sua vita e di quella della sua famiglia. Questa *amica* è Helen, *alter ego* della scrittrice e voce narrante del libro. Le sue parole sono schiette, rapaci, ed il racconto è avvincente, tormentato, a tratti sorprendentemente ironico, spesso sconcertante, scomodo, difficile e sempre emozionante. Eppure, man mano che la lettura prosegue, ci sfiora spesso il sospetto che il rapporto che instauriamo con Helen non sia per nulla paritetico; di fronte alle rivelazioni

più crudeli, alle avversità più devastanti esperite da questa eroina contemporanea, il lettore può persino provare un pudico disagio; non può mai, invece, distogliere la propria attenzione, rapita dalla forza espressiva di Janet Hobhouse. Il forte magnetismo che quest'opera esercita è confermato anche dalle tante testimonianze di giornalisti, critici letterari, famosi scrittori e semplici lettori che sostengono di aver letto *The Furies* con difficoltà, dovendosi spesso fermare per tirare il fiato o, al contrario, senza mai potersi interrompere poiché imbrigliati nel fluire di una sfrenata corsa. Queste sensazioni stupiscono notevolmente se si pensa che molto spesso la narrazione induce il lettore a focalizzare a lungo l'attenzione su luoghi angusti e circoscritti.

Stile, influenze e peculiarità narrative

La tecnica narrativa adoperata in *The Furies* rispetta solo in parte la concatenazione temporale degli eventi narrati. Sebbene si parta da un punto preciso nel passato e si scorra l'asse del tempo vissuto giungendo fino al momento che segue la guarigione della protagonista dalla sua malattia, la narrazione è complicata da molteplici rimandi temporali in quanto innumerevoli flashback e forward si innestano continuamente lungo l'asse primario degli avvenimenti. È come se le lancette dell'orologio, che Helen non riesce a decifrare fino all'adolescenza, d'un tratto smettessero di scandire il tempo canonico e iniziassero a rincorrere un tempo ormai distante e già superato oppure si rincorressero nel quadrante per acciuffare un accadimento verificatosi più avanti. Tuttavia, sebbene sia sempre piuttosto semplice ritrovare il momento storico in cui si è proiettati grazie ai precisi rinvii temporali che Janet Hobhouse dissemina puntualmente nel racconto, il lettore sente concretamente di essere costantemente sospinto dal fluire degli avvenimenti. Tutto questo, quindi, assorbe completamente l'attenzione di chi legge e giustifica le sensazioni già descritte che il libro suscita. Ad un primo livello di lettura, l'arrancare del lettore è ascrivibile sostanzialmente a due motivi di ordine eminentemente stilistico: il primo si spiega con la minuziosa ricchezza di particolari con cui la scrittrice infittisce le sue pagine, copiosità che molto spesso richiede un'implementazione di pazienza e di attenzione; il secondo motivo è giustificato, invece, dalla complessità della sua sofisticata prosa, usata con estrema argutezza e maestria per portare i lettori in lungo e in largo negli spazi e nel tempo, farli glissare sulla superficie delle cose e poi, di colpo, lasciare che gli stessi si scoprano invischiati nei meandri più reconditi delle sensazioni e dei pensieri della protagonista. Ma, soprattutto, la scrittrice è in grado di portarci con sé, a scandagliare il fondo della vita, la sua, proponendosi con grande franchezza e totale apertura.

Nello stile della Hobhouse, le cosiddette *hyphened words* vengono utilizzate come veri e propri nuclei di divulgazione semantica; grazie alla loro immediatezza e alla loro velocità sia di trasmissione concettuale che di lettura, queste entrano in netto contrasto con la verbosità e la ridondanza della prosa della scrittrice che dai suoi studi su Gertrude Stein aveva ereditato lo stratagemma procedurale più saliente della sua prosa, ovvero sia la ripetizione. Come la Stein, Janet Hobhouse suole ripetere nelle frasi e, molto spesso, per interi paragrafi, parole o gruppi di parole, proponendone a volte delle sottili sfumature o un diverso ordine. Con l'utilizzo di tale tecnica, cara anche a Hemingway, si persegue, però, uno scopo diametralmente opposto a quello della Stein; infatti, se quest'ultima appare insensibile alla manipolazione della risposta emozionale del lettore, tanto da giungere persino alla sistematica soppressione della punteggiatura, la serie ininterrotta di visioni istantanee veicolate dalla tecnica elaborata dalla scrittrice-psicologa, dopo essere stata adottata e opportunamente rielaborata da Janet Hobhouse, non solo rende conto dell'evoluzione di una scena nella sua scansione temporale, ma si aggiudica la partecipazione attiva del lettore ed il suo coinvolgimento emotivo grazie

all'amplificazione che la ripetizione stessa realizza. L'interesse della scrittrice è di scuotere i sentimenti di chi legge, sfruttando la "funzione emotiva" del racconto (Traversetti 1978, p. 160).² La risposta empatica del lettore viene sollecitata, anche da altri espedienti, come ad esempio dal frequente utilizzo di alcuni concetti che, come quello della salvezza o della depressione, percorrono l'intera opera come un *refrain*; oppure dal favore accordato, in diversi momenti della narrazione, alla epanalessi, una "*Figura di costruzione* che realizza un'aggiunzione emotiva mediante l'iterazione duplice o multipla della stessa parola all'inizio di una frase, nel suo corso o al suo termine" (Ivi, p. 87). È quanto succede nella risposta di Bett a una domanda della piccola Helen, presentata sotto forma di discorso diretto, ma, alla maniera della Stein, non segnalata dagli opportuni riferimenti grafici: "I asked Bett if she loved him more than me and she said it was a different kind of love, an answer which didn't satisfy me at all, so she said, looking seriously at me, never, never, never, never, you are my great love." (Hobhouse 1994, p. 48). Il momento del libro in cui sono sostanzialmente condensate le epanalessi, tuttavia, è quello in cui Helen fa i conti con l'avvenuto suicidio della madre e si sente sopraffatta dal dolore per questa perdita così pesante: "What hurts and hurts and hurts and drives me off the streets is their [sic] *absence* now of her. She just isn't here any longer. *It's so hard to understand that she is gone.* That never, never, never, never, never will I see her here again". (Ivi, pp. 236-37). L'uso del corsivo, altro artificio grafico di cui la scrittrice si serve per conferire maggior peso semantico alle parole o alle frasi, è qui finalizzato non solo a sottolineare la sparizione di Bett, il suo non esistere più, ma anche a mettere in estrema evidenza la lacerazione che ciò provoca nell'animo della figlia, il dolore di Helen.

Il potere del rimaneggiamento fittizio

In accordo con le argomentazioni esposte da Janet Hobhouse circa il rapporto tra realtà e finzione narrativa, nonché sul valore della scrittura, si ritiene che la stessa abbia affidato il racconto integrale della sua esistenza a *The Furies* con un'estrema fiducia nel potere demiurgico del rimaneggiamento fittizio. Scrivere un romanzo esige un processo di elaborazione che può finalmente restituire, a chi vi faccia ricorso, esperienze e sentimenti vissuti come eventi problematici in un disegno semplice e logico; la scrittura, dunque, agisce mettendo in ordine e chiarendo quanto la vita propone in chiave enigmatica e molto spesso incomprensibile, a patto che si penetri lo smarrimento e la confusione con onestà, schiettezza, e consapevolezza. Tali qualità, oltre a costituire un bagaglio da cui attingere profusamente nel vivere quotidiano, sono avvertite dalla scrittrice anche come doti imprescindibili per affrontare la scrittura di vicende personali, sebbene il "fictionalizing process" non ci consenta di riportare fedelmente la realtà e dunque "You obviously don't write straight autobiography" (*Bomb Magazine* 1987). Janet Hobhouse, dunque, filtra la realtà attraverso la lente di quel "transforming process" che così definisce:

I think perhaps it is a process of attempting to make a sense of something which is experienced as being without sense. If you are honest, if you are open, if you are conscious, what happens as you live occurs in a chaotic form, in a form that only later gets reduced to certain significant shapes and forces. And then maybe, in fiction, one reduces it or refines itself. [...] Not that you impose your own sense of order on it, but that order comes out of it when you realize

² Nel suo libro, Traversetti fa riferimento alle funzioni dei messaggi linguistici individuate da R. Jakobson chiarendo che (nella sua "funzione emotiva") "il messaggio chiede attenzione principalmente sul soggetto parlante, ed è volto a definire un atteggiamento di questi, per provocare nell'interlocutore un effetto emozionale." Considerando il lettore come l'interlocutore implicito del romanzo, poiché destinatario degli eventi e dei sentimenti narrati, si è voluto prendere in prestito tale definizione poiché ritenuta adatta a coadiuvare il nostro discorso.

fictionally what it feels like to experience it. I find that [...] writing has things to tell me more than I have things to tell it, that it is a process of listening to one's own words or one's own feelings more than imposing form on that chaos. (*Ibidem*).

Sebbene rimanga “a great mystery how you do it” (*Ibidem*), la scrittrice si affida a *The Furies* con la perfetta consapevolezza del fatto che questo sarebbe stato il suo ultimo romanzo e quindi l'ultima occasione per guardare il suo vissuto dallo specchietto retrovisore. La Hobhouse si volta indietro e cerca di comprendere pienamente il significato del suo essere stata al mondo, così come quando, nel momento conclusivo del libro, vede quel tir pressante, scalpitante alle sue spalle, con una grande urgenza di sorpassarla. Il tir altro non è che la metafora dello scorrere inarrestabile della Vita che incalza la scrittrice, la quale, non potendone più tenere il passo, per quanto provi a farlo, alla fine deve accostarsi e lasciare che questa passi oltre, restando così fuori dal cono di luce proiettato in avanti dai fari del camion e, dunque, affidandosi al buio della Morte:

The full headlights of an enormous truck then flash behind me. With almost no visibility, he is driving fast, bearing down on me downhill, horn honking. There is nowhere on those turning country hills to pull over. I speed up, every corner looks like the last. I drive, he pursues mile after mile. At last I find a verge to pull onto. I drive out of his lights and let the juggernaut go past. (Hobhouse 1994, p. 293)

L'impellenza che chiude *The Furies* è, come si è visto, presente e costante in tutto il romanzo. Grazie alle vivide descrizioni, pare quasi di vedere Janet/Helen alle prese con il suo manoscritto, nell'intento di portarlo a termine prima che fosse tardi:

I finish my novel while the snow falls on the skylights. I am working day and night now in artificial light, the daylight blocked by snowfall. I am in my own darkness, pushing like a mole, harder and harder as though something is hurrying me on. Never have I worked so fast. Something is chasing me. I feel it at my back and in the dark weight of snow overhead, and I'm so busy staying ahead and away from it I haven't time to be curious what it is. (Ivi, p. 258)

Nonostante la pressione alla quale la scrittrice è costantemente sottoposta, è possibile apprezzare la cura, l'eleganza e la complessità della sua prosa. In poche righe, la Hobhouse sa comunicare una profonda inquietudine, raggiungendo la sublimazione di un *pathos* dilaniante, descrivendo un'ambientazione quasi gotica in cui l'opposizione tra la luce e il buio, la durezza e l'impalpabilità, la candida mitezza e la spietatezza delle cose si raccolgono nelle affermazioni ossimoriche e sinestetiche che leggiamo. La musicalità delle ultime quattro frasi del libro, in cui è marcata la ripetizione della /h/ aspirata, fa udire al lettore il respiro affannato della scrittrice braccata dalla morte. Allo stesso tempo, nell'intera citazione, la consonanza delle dentali /t/ e /d/ sembrano scandire pesantemente il tempo che passa inesorabile. Non a caso, quindi, l'intero romanzo è stato efficacemente definito da Elizabeth Gleick come una “race to the finish” (Gleick 1993, p. 11).

Le caratteristiche del romanzo finora esplorate suscitano nel lettore non solo una totale e concitata adesione partecipativa, ma anche una sorta di impotente pudore, accentuato, ad un livello di lettura più profondo, dalla distinta percezione dei soffi insistenti di un male fatale che spegne le forze, ma non la volontà di portare a termine una fatica letteraria che forse mai più propriamente ha potuto fregiarsi di tale nome.

La struttura dell'opera

Quando ormai il libro è avviato alla conclusione, il progressivo decrescere del numero delle pagine lo rende gravemente più spoglio e sintetico rispetto alle sue parti precedenti;

negli ultimi capitoli, dunque, è altresì visivamente discernibile l'affanno della scrittrice, la quale si è affrettata in maniera tenacemente sofferta a concludere la sua “deathbed confession” (Kakutani 1993). Ciò testimonia con maggior drammaticità il fatto che “One cannot read a sentence of this book – a mesmerizing, hauntingly autobiographical work – without thinking of the author’s death” (*Ibidem*). Tuttavia, come si è dimostrato, la resa del romanzo e le sensazioni che esso suscita non possono essere relegate esclusivamente alle evidenze emozionali che i fatti reali qui narrati esprimono, ma devono essere valutate come il frutto del lavoro di un'autrice che scrive “at the very high of her powers” (*Ibidem*). È grazie allo stile e alle indubbie capacità della Hobhouse se il romanzo riesce a risucchiare il lettore in un vortice di avviluppanti suggestioni e a trasmettere, al tempo stesso, degli spunti di riflessione così intensi.

Definito “Un libro sghembo, con un prologo troppo lungo e un finale di una lancinante – e necessitata – concisione, che si stampa nella memoria” (Sampietro 2007, p. 35), il romanzo si dipana in 293 pagine scandite da un Prologue iniziale e da altri quattordici capitoli suddivisi variamente in quattro parti, intitolate, nell'ordine: *Women*; *Men*; *The Furies*; *Alone*. Estremamente significativo è il modo in cui il numero delle pagine che compongono i vari capitoli via via si riduce si da passare, in maniera drasticamente vistosa, dalle 34 pagine del Prologo alle 5 del capitolo conclusivo.

In accordo con l'aspetto autobiografico dell'opera e rilevandone il forte simbolismo, si potrebbe sostenere che il romanzo ricalchi la vita della sua autrice, dunque, non solo nell'aspetto contenutistico, ma anche in quello strutturale. *The Furies* vuole davvero essere lo specchio della vita, dei pensieri, dei tormenti e delle speranze di una donna che scrive mettendo a nudo il suo più intimo flusso di coscienza. Quindi, forse non è un caso il fatto che il libro si componga di 4 parti, poiché 4 sono i decenni vissuti dalla Hobhouse. Non sarebbe avventato neppure evidenziare, per dovere di precisione, che probabilmente la quarta ed ultima parte del romanzo consti di due soli capitoli poiché è proprio a 42 anni che Janet morì.

Di certo non si vuole lasciar intendere che ogni capitolo del libro corrisponda ad un anno di vita vissuto dalla sua creatrice; tuttavia sembrerebbe inconfutabilmente modellata *ad hoc* la suddivisione in parti dello stesso. Infatti, durante la prima fase della sua esistenza, la vita di Janet/Helen fu costellata unicamente da donne (*Women*):

Never during all my childhood was there any talk of family history, no accounts of origins or journeys, no sense of heritage or, more relevant, or a paradise lost, no characters cherished, handed down, nothing ever outside the explosive range of sister, mother, grandmother. (Hobhouse 1994, p. 4)

Nella seconda fase della sua vita, la narratrice cominciò a misurarsi con gli uomini (*Men*): suo padre, in prima istanza, poi i ragazzi del college - uno dei quali divenne suo marito - e infine il suo amante, identificato con il famoso scrittore Philip Roth.

In un successivo momento, precisamente dopo la morte di Bett, tutte queste donne e tutti questi uomini furono tagliati fuori dalla vita della protagonista: Helen cercò conforto nel suo lavoro, si rifugiò in un luogo isolato e tentò di fare i conti con le Furie che imperversavano per consumare la loro vendetta (*The Furies*).

La quarta ed ultima parte del libro (*Alone*) corrisponde al momento in cui l'autrice andò incontro alla sua dipartita. È il momento in cui, più di ogni altro nella vita, si è da soli di fronte a ciò che è stato e a ciò che si è fatto, cercando di capire se qualcosa resterà e se qualcos'altro verrà.

Se è vero ciò che si è inteso, ovverosia che *The Furies* assolve anche la funzione di una sorta di *memento mori*, un invito, cioè, a vivere intensamente la vita, dacché quello che ci

viene presentato “(It) was a Heraclitean world and there was fire everywhere. If you didn’t let yourself burn, you’d die of the cold” (Ivi, p. 157), allora è vero anche che possiamo assimilare le iniziali del titolo del libro a quelle dell’avvertimento che Helen indossa al polso sotto forma di orologio, incise dietro al quadrante: *The Furies* come *Tempus fugit*. In questo senso è significativo il ricordo che l’autrice puntualmente riporta nel romanzo: “My father has given me a watch. 'Not a very good watch,' he says when I thank him, 'since you’re bound to lose it.’” (Ivi, p. 138). Il momento di scambio tra Helen e suo padre ha un valore simbolico stupefacente. Riportandolo sul piano mitologico è facile tradurre questa scena in una immagine in cui il padre di Helen incarna la figura del dio Chronos, padre crudele, che divora le sue figlie (ovverosia le Ore); con il suo atteggiamento, Francis uccide la speranza della figlia di avere finalmente con lui un rapporto fatto di slancio e di affetto. Le quattro parti in cui il libro è suddiviso, allora, non riguardano più soltanto la vita della nostra eroina, ma l’umanità intera con le sue quattro stagioni: infanzia, adolescenza, maturità e senilità ed il messaggio ambisce ad estendersi proprio come e più del Tempo stesso.

La vicenda narrata in *The Furies* ripercorre un arco temporale di circa mezzo secolo, coinvolgendo eventi accaduti nella seconda metà dell’Ottocento e scorrendo rapidamente fino agli inizi della seconda metà del secolo seguente. Giunti a questo punto, il fluire narrativo si infittisce di particolari che Helen, narratore interno onnisciente, accumula grazie alle testimonianze dirette della zia e della madre che quel momento storico lo avevano vissuto in prima persona, ma anche grazie al fatto che, venuta al mondo nel 1948, Helen comincia ormai a servirsi dei suoi stessi ricordi. L’incipit del romanzo recita: “Photographs are not memories...” (Ivi, p. 3) ed è immediatamente seguito da tutta una prima parte – annunciata dai puntini di sospensione – in cui Helen chiarisce come per lei i ricordi siano eminentemente legati a fattori emotivi e a sensazioni che, evidentemente, nulla hanno a che spartire con le cose materiali: come può un’immagine evocare un ricordo in chi la guarda se a questa non è legata un’esperienza realmente vissuta e che, dunque, proprio per questo possa risuscitare un’emozione legata al momento immortalato, richiamandola dal fondo della memoria? L’opinione di Janet Hobhouse circa il ricordo, dunque, pare essere profondamente affine alla visione proustiana e proprio da questa riflessione prende l’avvio l’intera narrazione.

Già dal momento in cui introduce il lettore nella storia, dunque, la voce narrante stabilisce in modo chiaro e definitivo che i ricordi costituiranno il filo per tessere il racconto ed il suo intreccio. Molti sono i critici che hanno rimarcato l’enfasi, la puntualità e la sovrabbondanza di ricordi infantili, definiti tra le altre cose anche “insignificanti” (D’Amico 2007, p. 7), di cui Janet Hobhouse fa sfoggio in *The Furies*; taluni suggeriscono perfino che ricordare così tante cose, in maniera tanto puntuale, di quando si era anche molto piccoli, sia un’impresa quasi impossibile per la mente umana, tralasciando quindi il fatto che, in realtà, *The Furies* non può e non deve essere letto, come si è già stabilito, come mera autobiografia. Questo accanimento descrittivo portato avanti da Helen, dunque, si propone come un puro lavoro di recupero della sua *childhood*, giustificato dal fatto per nulla banale, dato il momento, che non solo la donna è giunta all’epilogo della sua esperienza terrena, ma anche che in realtà la stessa non visse mai pienamente la sua infanzia. Non va tanto meno dimenticato il ruolo di primo piano svolto dalla componente fittizia, affidata ad un particolare reticolato di rimandi simbolici e metaforici, nonché ad echi onirici e mitologici, attraverso i quali la realtà viene opportunamente filtrata e confezionata prima di essere consegnata alla pagina e al lettore.

3.4 Aspetti mitologici

Le Furie

Ci si confronta con il taglio mitologico della narrazione già a partire dal titolo del libro. Abitanti dell'Erebo, conosciute nella mitologia greca con il nome di Erinni, il cui significato è "le irate", "le furenti", perché vendicavano le offese rivolte contro le madri, le Furie sono le tre mostruose figlie di Acheronte e della Notte. Se nell'opera di Eschilo, le Furie sono presentate proprio come le dee che incarnano il mondo materno, nella *Divina Commedia*, invece, Dante incontra "le feroci Erine" alle porte della "città dolente", la città di Dite, nel V cerchio dell'Inferno, intente ad infliggere gli eterni supplizi alle anime dei dannati. Sartre, al contrario, fa intervenire le implacabili vendicatrici per tormentare Oreste dopo che questo uccide la propria madre, colpevole a sua volta di aver tradito il marito. Janet Hobhouse rispolvera il mito delle Furie per sottolineare il rimorso ed il senso di colpa lungamente patiti in seguito al suicidio della madre, soprattutto durante le fasi dell'elaborazione di questo devastante lutto. A tal proposito, sentendosi risucchiare in una spirale fatta di angosce e di rimorsi, Helen rimarca: "They're all angry with me, it feels. Or maybe, in my terrible guilt, which is now the way my grief express itself, I see their anger everywhere." (Hobhouse 1994, p. 250). La persecuzione continua nel tempo, implacabile e spaventosamente avvolta nel mistero:

All the moving out and starting over and daring to be okay, all the end of mourning, was an affront. In my grief and guilt and current devastation I turned Bett's love into this message of anger. Even under the love of her suicide letter, I now read only the wild, destructive anger that should have flashed out freely but had turned against its owner. The bolt that should never have been bent toward herself had now flown straight and down, and burned everything with it. (Ivi, pp. 261-62)

L'incendio al quale la protagonista si riferisce è quello del suo appartamento londinese, ma il caso potrebbe estendersi fino a contemplare una serie innumerevole di eventi negativi che, dopo la morte di Bett, mettono la giovane donna al tappeto su un ring fatto di smarrimento, confusione, isolamento. La sconfitta è completa: Helen lascia Ned e quest'ultimo ritorna in Inghilterra. Non c'è più speranza per il loro matrimonio. Ora che ha perso davvero quasi tutto, non le resta altro che interrogarsi sul perché di un destino che così crudelmente si accanisce contro di lei; è questo il momento in cui prendono forma intrighi demoniaci a suo discapito e persecuzioni internazionali di fantasmi infuriati. Helen sente di non essere impazzita e si abbandona all'idea che queste siano reali possibilità:

You think there has to be a reason why all this is happening, on both sides of the Atlantic, a reason you're not making up. You don't believe in coincidence very long, you start to believe in conspiracy, only not of this earth. You believe it, and very fast you accept, because there's no argument with ghosts, and because secretly you believe you deserve all this and more. (Ivi, pp. 268-69)

Le Furie, finalmente, assumono la loro definitiva identità tra la desolazione invernale e le masse di acqua e sabbia di Cape Cod, un luogo in cui Helen realizza che la sua guerra contro le ancelle sataniche esiste ed è una questione ancora irrisolta:

I [...] could stop drowning and begin to float. [...]. After nearly two years of hit-and-miss and abandoned pages ever since I left London to "face" the Furies, that curiously conceived task was now so vague and certainly still neither finished nor started, I was beginning to work again, at least for a few hours at a time. (Ivi, pp. 274-75)

Come le donne della sua famiglia, anche le Furie appartengono al genere femminile; dunque, considerando il gineceo rappresentato in quest'opera, è estremamente probabile che la Hobhouse abbia voluto rivalutare non solo il mito latino delle Furie, il quale aveva già universalmente assunto un'accezione esclusivamente demoniaca, ma anche quello greco, dalle forti componenti matriarcali.

Partendo dalla considerazione che: "To see the myth beneath the surface of literature is to plunge more deeply into the human condition, and so to see the very way in which literature intensifies, concentrates and reveals the human depths" (Righter 1975, p. 51) si perviene alla conclusione che il ricorso intenzionale al mito, da parte di uno scrittore, è "a means of deepening and enriching a poem or narrative." (Ivi, p. 28). In generale, la funzione del mito nella concezione letteraria, secondo Righter, contiene una dualità di fondo che si esprime attraverso

the conjoining of two elements: an imaginative unity which has some recognizable formal properties, however much they may violate our conventional notions of literary form, and which still provides a form of imaginative escape from the world of logical implication or practical consequence. (Ivi, p. 122)

Tale teoria, oltre che sposarsi con il pensiero e la natura dicotomica della nostra scrittrice, rafforza il sospetto che, per Janet Hobhouse, scegliere di trasfondere gli eventi che hanno scandito la sua esistenza in una rappresentazione fittizia abbia significato poter rielaborare la vita vissuta partendo da una ragionevole ed importante distanza psicologica. Occorre, tuttavia, tener presente che l'unità immaginativa che la Hobhouse vuole ricreare attraverso lo sfruttamento del repertorio mitico, come pure tramite un simbolismo finemente elaborato, non fa capo a una rigida organizzazione schematica, bensì si staglia nel testo tramite una serie di echi e di rimandi sottilmente e suggestivamente accennati.

Scegliere il mito come principio ordinatore, dunque, non solo impreziosisce la vicenda conferendo al testo una inusitata intensità, garantendo al contempo una particolare unità alla narrazione, ma dona anche una grande ampiezza di respiro al personaggio che, per le sue peculiari caratteristiche o per le intrinseche circostanze che lo riguardano, è paragonato a una precisa figura mitica, ossia alla personificazione di quei dati attribuiti. Il senso di associare:

A character in a novel with a mythical figure is to contrast the elaborately controlled with the relatively open, for the figure drawn from myth is subject to none of those localizing restrictions or precise delimitations which apply to the inhabitants of either the living world or works of art. So this variety of 'seeing-as' is relatively controlled at one end and open at the other. This accords with what is often its aim in linking particular and universal: to illuminate the distinct and localized through the more general and abstract. (Ivi, p. 50)

Non si può prescindere dal ribadire, dunque, che lo scopo che Janet Hobhouse desidera raggiungere con *The Furies* è proprio quello di legarsi ad un contingente di caratura universale, superando gli sbarramenti e l'isolamento contro cui aveva dovuto lottare per una vita, giusto nel momento in cui stava già facendo i conti con il limite insormontabile per ogni uomo, la morte. In fondo non si può non tener conto che:

It is with extreme situations, ultimate questions, particularly with the question of death, that the 'sense' of the ending seems uncertain help. Although this is a case where Lévi-Strauss emphasizes the meditating [...] function of myth, and Jung calls on the need for myth to explain where reason can tell us nothing, to give 'helpful and enriching pictures' which are neither right nor wrong, but where the 'archetype follows the tracks of life and lives right into...death'. (Ivi, pp. 93-4)

Con la fine nitidamente scolpita davanti a sé, ma senza mai rinunciare al proprio modo di procedere, ovverosia a porre delle domande senza avere la pretesa di poterne fornire le risposte, la scrittrice coinvolge attivamente il suo lettore demandando a lui il compito di trovare le soluzioni ai quesiti sollevati, facendo ricorso alla sensibilità, all'esperienza ed alle riflessioni che gli appartengono, riuscendo in questo modo a creare i presupposti per una ulteriore possibilità di comprensione. Per questo “what myth does is to present a concrete possibility. To our openness in the face of ultimate questions to which we have no answers and for which explanations are not explanatory the myth poses another question “[Life] It’s like this, isn’t it?” (Ivi, p. 63)

Persefone

Sul piano allegorico-mitologico, la realizzazione di Helen nella vita, che da sua madre viene vissuta come un affronto personale, si palesa al lettore con l'elevazione della protagonista da semplice adoratrice della dea Bett a dea essa stessa, dal momento che Helen arriva a immedesimarsi con Persefone. Tale identificazione avviene dapprima in maniera implicita: “I guessed I was supposed to finish up the business in New York. And at the end of the summer, the beginning of autumn, right on Persephone Mean Time, New York is where I went.” (Hobhouse 1994, p. 267). Solo in seguito si assiste a una vera e propria mimesi con la dea, quando, parlando di se stessa e dei suoi altalenanti stati d'animo, Helen sostiene: “It was the Persephone business all over again, on a daily basis, descent into darkness and deliverance into light.” (Ivi, p. 276). La leggenda di Persefone sottende un messaggio di morte e di rinascita:

Il senso di questa bella leggenda è chiaro e facilmente comprensibile: Persefone rappresenta il seme che, per i mesi invernali, sta sottoterra, poi germoglia ed esce.

Il ritorno di Persefone simboleggia quindi il germogliare e il verdeggiare delle messi nella bella stagione. Più tardi, si è voluto dare un significato più profondo al mito, vedendo nel ritorno di Persefone l'immortalità dell'anima, con il superamento della morte. (Botto, Fortunato, Versace 1987, p. 79)

Il fatto di identificare Helen con la dea pare avere una lettura abbastanza immediata, in cui il significato mitico e quello elaborato dalla Hobhouse agilmente collimano. La scrittrice, infatti, conclude la sua opera con un lieto fine, dove non si contempla la morte della protagonista, ma la sua salvezza. “Salva!” è l'esclamazione d'esordio della pagina che chiude il romanzo; esclamazione che si legge come un *Sorpresa!* intonato con voce allegra e divertita, aggettivi, questi, che attribuiamo anche a Helen per essersi fatta beffa delle Furie, del destino avverso e della morte. A questo punto, possiamo finalmente tirare un profondo sospiro di sollievo, perché con quel finale, con quella singola parola, Janet Hobhouse ha appena inferto il colpo che ha sgretolato tutte le nostre aspettative, tagliando con precisione chirurgica quella spirale di furiosa negatività che ha risucchiato e tenuto nell'Erebo Gogi e Bett, ma non Helen, non il lettore.

Le sirene

Nel romanzo è presente anche il mito delle sirene, le quali, non essendosi opposte al rapimento di Persefone, “vennero trasformate in uccelli da Demetra, irritata per il loro vile comportamento nei confronti della figlia.” (Cattabiani 2010, p. 503). Simbolicamente, le sirene incarnano le donne che compongono la famiglia di Helen; attraverso questo mito è possibile dare risalto alla impossibilità e alla incapacità di queste donne di costituire un nucleo solido e sicuro volto alla tutela e alla protezione del membro tra esse più giovane e

dunque più indifeso. In questo senso, la figura che più di tutte emerge come inadeguata a svolgere tale mansione è proprio quella della madre di Persefone/Helen, la quale ha bisogno di delegare ad altri, in tal caso alle sirene, il compito di vegliare sull'incolumità della figlia. È proprio questo il tema su cui la critica conviene sia incentrata la storia narrata da Janet Hobhouse in *The Furies*, ovverosia il rapporto estremamente problematico tra una madre e sua figlia; una madre assolutamente amorevole e dolce, ma altrettanto incapace di badare alla figlia, e una bambina innamorata della propria bellissima madre, che però impara troppo presto la gravosità della necessaria inversione dei ruoli.

In realtà, il romanzo racconta delle insanabili difficoltà nel rapporto ombelicale che riguardano non solo Bett e Helen, ma anche altre madri e altre figlie: Bett e Gogi, per esempio, e addirittura Gogi ed Angel. Problematicità che valicano i confini della naturale conflittualità parentale e che inquadrano la complessità del rapporto generazionale anche tra i figli ed i loro padri, come nel caso di Bett, ma anche e soprattutto quello della stessa Helen con Francis o, addirittura, quello del marito Ned con il rispettivo padre, il quale, così come fa il genitore di Helen, provvede alla stabilità economica e all'educazione del proprio erede, ma farcisce il suo rapporto con lui con una innaturale freddezza ed una pungente attitudine alla soverchieria psicologica. Seppure con modalità e risultati differenti a seconda del caso, questo genere di rapporti malati, poiché normali e naturali solo fino ad un certo livello, determina nella famiglia di Helen quello che la stessa scrittrice definisce una "generational curse" (Hobhouse 1994, p. 98); una definizione, questa, che in maniera esplicita include anche la totale inadeguatezza da parte delle sue parenti, oltre alla sua stessa incapacità, ad intessere una relazione d'amore naturale e durevole con un uomo.

Alle difficoltà dei rapporti tra sessi opposti si ricollegano agevolmente altre versioni del mito delle sirene, in cui si racconta che queste "furono punite da Afrodite perché avevano disprezzato le gioie dell'amore" (Cattabiani 2010, p. 503) e si rovescia l'immagine della donna-angelo che si spende per assicurare a se stessa ed alla sua famiglia conforto e gentilezza. Così, per esempio, non solo Bett non riusciva a tenersi un uomo, né a gestire una casa, ma in una sorta di allucinazione, che appare invece come un lucido campanello d'allarme, nella figurazione quasi onirica di una già avvenuta presa di coscienza, Helen vede la sua mamma diventare mostruosa:

I saw [...] a ginger-ale-hued vision of my mother as I had never seen her in life. She appeared to me, standing mournfully by the door of the kitchen in our most recent apartment, a broom in her hand. And as she bent to sweep, her features began to change, so that in place of her usual sweet expression, I saw dark tension and anger. And then I watched as my beautiful young mother slowly disintegrated in this anger and became a bent and fearful crone. (Hobhouse 1994, p. 52)

Lo stesso travaso di identità appartiene anche alle sirene, che "nell'iconografia antica, a causa della somiglianza con le arpie, non si riescono talvolta a distinguere bene dalle seconde." (Cattabiani 2010, p. 501). Queste miscelate qualità di sirena-arpia sono le stesse che Bett ritrova in sua madre, Gogi, gravemente rea di avere abbandonato le due figlie per seguire le sue aspirazioni *bohemian*; ma sono anche quelle che poi Helen attribuisce suo malgrado all'adorata madre, quando scopre ciò che definisce "my mother fallibility" (Hobhouse 1994, p. 50).

I legami maggiormente sottoposti al disilluso microscopio della Hobhouse non sono solo quelli coniugali, dunque, ma anche quelli tra donne, in particolare quello tra madre e figlia. La scrittrice ne mette in luce il delicato equilibrio, la forza e la fragilità, la difficoltà di portarlo avanti in modo sano e la sua pericolosità; attributo, quest'ultimo, che stride sonoramente con l'aura di dolcezza, sicurezza e perfezione che avvolge il mondo

materno nella sua immagine stereotipata; ma non è un caso che lo stesso venga sottolineato anche dalla saggezza popolare, secondo cui le madri hanno due seni: uno buono e un altro cattivo. In *The Furies*, l'indiscusso amore di Bett per la figlia viene puntualmente fagocitato dalle disattenzioni pericolose, dalla depressione e dalle incapacità di questa madre infantile. Suo malgrado, Bett espone sistematicamente Helen ad umiliazioni e sofferenze tali da farle avvertire come dei "maternal tentacles" (Ivi, p. 209) le attenzioni della sua mamma instabile. In Helen scatta così la necessità di scappare, di salvarsi e mettersi al riparo da quel vorticoso mare di inettitudine racchiuso nella persona di Bett.

In tutto il romanzo, Bett è costantemente paragonata a una dea. Crescendo, però, Helen si accorge delle sue carenze, causa di disagi e solitudini dilanianti per entrambe, e descrive con molta franchezza i momenti in cui la donna viene ricordata come una madre smemorata. Le vicissitudini che Helen racconta a tal riguardo sono strazianti, ma colpisce una volta in più la totale assenza di autocommiserazione: "I was often locked out by my forgetful mother. I remember once having to pee on the sidewalk, squatting in what privacy there was on the bright, busy afternoon and watching the stream rolling down the slanting pavement, glinting in the sun." (Ivi, p. 51).

Dopo queste rivelazioni, è chiaro che l'appellativo di dea attribuito a Bett acquisisce un valore tristemente ironico, ma si tratta di un sarcasmo bonario, poiché lo sguardo che Helen rivolge a ritroso verso la madre è sempre intriso di amore e comprensione. A tal riguardo, è stato sostenuto che, per Helen, perlustrare meticolosamente il suo passato abbia significato scovare quel

momento fatale in cui l'amore sconfinato per la genitrice e il rapporto assolutamente esclusivo con lei è svanito per dare il posto a un sentimento meno levigato, che, come un vetro vecchio, ha lasciato pian piano che si insinuassero crepe sempre più lunghe e profonde: i segni della consapevolezza dell'imperfezione dell'oggetto amato. (Bugliosi 2008)

È singolare il modo in cui una donna che scrive in punto di morte del suo rapporto con la madre, scelga di descrivere la figura e la bellezza della sua genitrice associandola a quella di una sirena, di cui, nella letteratura come nella saggezza popolare, si riconosce il potere ipnotizzante di portare l'uomo alla morte. Allo stesso modo, colpisce il fatto che Janet Hobhouse abbia animato il suo romanzo con delle figure mitiche (le sirene, ma anche le stesse Furie) che con così tanta forza evocano un universo spettrale, demoniaco e fatalistico; lo stesso dal quale Helen sceglie di scappare per trovare quella strada che le avrebbe permesso di vivere in un mondo parallelo, per sfuggire a quel destino che sua madre, intontita dagli psicofarmaci, le stava confezionando. Più banale, forse, è l'accostamento delle sirene alla figura femminile come depositaria delle velleità erotiche e sensuali, poiché è proprio l'immagine delle sirene come concubine e meretrici che, in un certo momento storico, si cementa nell'immaginario collettivo. Alfredo Cattabiani parla della "metamorfosi simbolica" (Cattabiani 2010, p. 506) che investe queste dee asserendo che "il simbolo che a poco a poco sarebbe diventato preponderante nella cristianità fu quello della sirena che 'attraeva alla voluttà'" (Ivi, p. 508).

3.5. Simbolismo e aspetti fiabeschi

Le sirene e Les Deimoselles

Janet Hobhouse si rifà al mito delle sirene accostandole alle prostitute di un celebre quadro, *Les Deimoselles d'Avignon*, che Pablo Picasso dipinse nel 1907. In *The Furies*, il richiamo al dipinto non è che un indizio molto ben calibrato, un accenno di cui Janet

Hobhouse si serve per esporre per un istante il lettore davanti alla tela del pittore spagnolo, per poi sospingerlo immediatamente oltre. Ciò nonostante, questo sfuggente richiamo da parte di una scrittrice che possiede una profonda e feconda conoscenza dell'arte³ non può che solleticare una riflessione intensa.

Solo pochi anni prima di scrivere *The Furies*, la Hobhouse aveva descritto “the world of the *Demoiselles*” (Hobhouse 1988a, p. 177) proprio come uno “of alarming sirens in the guise of seduction” (*Ibidem*). In questa asserzione la scrittrice non solo usava lo stesso sostantivo con cui descrive le donne che popolano il suo romanzo postumo (sirens), ma addirittura sottolineava l'ambiguità occulta di queste donne; esse mascherano la loro pericolosità dietro una prorompente sensualità, proprio come le parenti di Helen, bellissime e desiderabili donne connotate da una latente minaccia avvertita dalla ragazza: “where I might have fled for safety the floorboards were no longer sound. Constance was still too fast, too unreal for me, Shrimp too solitary, and Bett in her slowness dangerous” (Hobhouse 1994, p. 105).

Il celeberrimo quadro (come pure l'uovo, la voliera, l'armadio che vedremo più avanti) può essere inteso come una trasposizione metaforica e miniaturizzata delle case abitate da Helen. Picasso, infatti, inserisce le sue *signorine* all'interno di una camera senza porte, né finestre, un ambiente claustrofobico in cui ben si rispecchia non solo il procedimento prosodico del romanzo, ma di fatto anche la qualità dispoica dei rapporti familiari della protagonista; in particolare, il riferimento è alla relazione tra Helen e Bett, la cui natura è spiegata in maniera inequivocabile quando quest'ultima presenta alla protagonista il giovane Hal come suo nuovo compagno; allora Helen non può non rintracciare dei paralleli nel loro modo di rapportarsi a Bett: “Oh, what parallels and perpendiculars between us: Hal saw a way out in her just as I saw the brick wall; Hal entered where I bolted, saw peace and beauty where I saw claustrophobia” (Ivi, p. 143).

Dunque, Janet Hobhouse aveva inteso le cinque donne della tela proprio come la trasfigurazione pittorica delle cinque donne costituenti il nucleo familiare di Helen; la scrittrice potrebbe aver letto nel dipinto l'incarnazione di una sorta di *uovo generazionale* di cui lei stessa redige a mano libera uno schemetto, incastonato come un piccolo cammeo nella narrazione.⁴ La conturbante disomogeneità che permea le *Demoiselles* di Picasso rende conto non soltanto dei vari scaglioni cronologici durante i quali il maestro lavorò al dipinto, ma anche e soprattutto della confluenza in esso di fonti estremamente eterogenee; tra queste, sono state riconosciute quelle della tradizione pittorica occidentale e della scultura africana, ma anche il gusto delle civiltà arcaiche e di quelle egiziane, tutte fuse in citazioni tanto antiche quanto moderne. Questa totale mancanza di unità pittorica rispecchia superbamente la realtà frantumata della catena generazionale descritta in *The Furies*, risultante dalle diverse età e personalità delle parenti di Helen. Donne diversissime tenute insieme dal vincolo di sangue, quelle del romanzo, così come diverse sono le donne della tela, sebbene siano tutte figlie della stessa mano creatrice. Anche i rapporti parentali e le sfumature caratteriali dei personaggi che coabitano “in that feminine household” (Ivi, p. 12) sembrano trovare un riscontro perfetto nel quadro. Nella figura più a sinistra del quadro individuiamo Mirabel, la matriarca: “Mirabel's matriarchy was established” (Ivi, p.

³ Occorre ricordare che la Hobhouse parlò profusamente di Pablo Picasso e delle sue opere (in modo particolare di quelle raffiguranti il nudo femminile) in *The Bride Stripped Bare: the Artist and the Female Nude in the Twentieth Century* (1988b), oltre che in svariati articoli di critica pittorica.

⁴ Si vuole sottolineare che, sebbene nel disegno di Janet Hobhouse le persone presentate siano sei anziché cinque (cfr. Hobhouse 1994, p. 35), dato che qui viene inclusa anche Helen, la teoria presentata resta comunque saldamente in piedi grazie all'ammissione fatta nel romanzo dalla stessa protagonista, quando, proprio riferendosi al gineceo di Mirabel, sostiene: “I, the only member of the family outside her (di Mirabel, n.d.r.) orbit of powers”. (Ivi, p. 8).

13). È questa, infatti, l'unica donna a possedere caratteristiche proprie della pittura arcaica, nonché la sola a non avere il suo “doppio” nel dipinto. Le due figure centrali, nelle quali si ravvisano gli stessi grandi occhi a mandorla, riflettono la docilità della “good daughter Shrimp” (Ivi, p. 34) e di “Emma’s good daughter, Bett” (*Ibidem*). Anche le restanti due donne nell’area destra del dipinto possono essere accomunate per la loro somiglianza, espressa stavolta nell’aggressività dei dettami della primitiva arte scultorea africana.⁵ A tali ultime effigi è possibile associare la “bad daughter Emma” (*Ibidem*) e la “bad daughter Constance” (*Ibidem*).

A questo primo, schematico raggruppamento ne segue un altro più analitico, in cui si può riconoscere, nel rispetto anche dell’ordine cronologico, la seconda e la terza generazione della famiglia descritta da Helen. Escludendo l’unica figura di cui si vedono anche i piedi, quindi Mirabel, la radice familiare, la nostra attenzione si sofferma dapprima sulle due donne più in alto, poi su quelle più in basso nella tela. Le prime sono le figlie di Mirabel, le seconde quelle di Emma. Ognuna di esse ha il suo doppio, la propria faccia speculare: quella “buona” ha il viso chiaro, quella “cattiva” ha un viso africano e tutte sono disposte in una “almost mystical Manichaean symmetry and Mandelian simplicity” (*Ibidem*). A proposito di Shrimp e Emma, Helen sostiene che: “these adorable sisters were the first generation of pairs: the good child and the bad, the survivor and the victim, which twice divided the family and set up such torrents of destruction and remorse in my life with my mother.” (Ivi, p. 16).

Più tardi, riferendosi stavolta a Bett e Constance, la protagonista confesserà: “Like the sisters in the generation before them, Bett and Constance had begun in closeness and matured in opposition.” (Ivi, p. 32). Un diverso tipo di opposizione è, invece, quello rintracciabile nelle due figure femminili disposte, significativamente, ai due lati estremi del quadro, poiché questa volta lo scontro non è quello tra sorelle o tra madre e figlia, ma tra due madri: Mirabel e Emma. Le due si fissano negli occhi, ma la figura a destra, Emma, è arrabbiata, aggressiva; l’altra, Mirabel, ha invece un viso più pacifico, ma velato di rassegnazione; forse a causa della situazione edenica che realizza ormai di avere perso:

It was all still happy enough [...] before Emma’s declaration of war on Mirabel. It was her manner of leaving that must have ended the idyll, all that picture-perfect family living, ended it then, no matter how much Mirabel later tried to restore the former Eden. (Ivi, p. 22).⁶

L’Eden citato dalla protagonista crea un inaspettato ponte di collegamento con la nudità dei corpi nel dipinto, sfruttato dalla Hobhouse per delineare nuovamente un’analogia dal sapore fortemente contraddittorio, quella che si instaura tra l’innocenza del nudo edenico e la procacità delle donne di Picasso, definite dalla scrittrice stessa “flamboyantly and unnervingly erotic” (Hobhouse 1988a, p. 176). Il pittore esibisce i corpi senza veli delle *Demoiselles* come l’insegna stessa della loro professione, ossia la prostituzione, e le scopre davanti ai nostri occhi spostando le pesanti tende color porpora ai bordi estremi della tela, proprio come, imitandolo, Janet Hobhouse alza il sipario sulla propria famiglia.

⁵ Si segnala una curiosità: un piccolo aneddoto nel romanzo vede Constance come accompagnatrice di un antropologo spagnolo, da lei conosciuto a Madrid, in una spedizione proprio in Africa, nel deserto del Sahara. L’africa, altrimenti nota come il Continente Nero, è tradizionalmente assunta come culla delle abiezioni dell’uomo, oltre che luogo di elezione – assieme al mondo orientale – di quelle depravazioni della *dark side* celebrato nella visione manichea (di cui si già è detto). Con il suo celebre romanzo, *Heart of Darkness*, Joseph Conrad mette il sigillo a questo modo di intendere il mondo africano, il cui colore nero richiama nell’immaginario collettivo proprio la più recondita e cupa cattiveria del cuore umano.

⁶ È importante sottolineare il vigore che la citazione del luogo edenico conferisce allo strappo venutosi a creare in questa atipica famiglia; fu proprio nel Paradiso Terrestre, infatti, che l’uomo spezzò il suo rapporto con Dio, con gravi ripercussioni per tutte le generazioni a seguire (viene qui ripreso anche il tema della “generational curse”, già visto in precedenza).

A sua volta, la frammentazione dell'unità pittorica serve a Picasso per esprimere il disagio della mercificazione del corpo femminile, così come, in analogo modo, nella famiglia di Helen è lo smembramento delle componenti della cellula familiare a provocare questo forte turbamento nelle protagoniste.

Alla luce di quanto visto finora, affermiamo che la scrittrice ha associato la rivoluzione linguistica operata da Picasso con le sue signorine avignonesi alla rivoluzione familiare innescata, quello stesso anno dell'esposizione del dipinto (altra bella convergenza), dalle ave di Helen:

It was only then, in the year after the great earthquake and fire of San Francisco, the year of Picasso's *Demiselles d'Avignon*, that my own family of sirens set foot in the twentieth century, letting go of the Old World and embracing the new, and acting out for the first time a version of the generational imperative to cut ties and create a life in the present. (Hobhouse 1994, p. 6)

Nel prezioso riquadro telato di Picasso, dunque, la Hobhouse ha scelto di inscrivere quell'"unassailable oval, an egg shape of female solitude" (Ivi, p. 54) in cui si possono scorgere "the two sides of a ferocious female destiny" (Ivi, p. 16).

La funzione della fiaba

Oltre a fatti e personaggi mitologici, l'autrice ingloba in *The Furies* anche diversi aspetti ed elementi tipici delle fiabe. Pur riscontrando una marcata scissione teorica tra il mito e la fiaba, sono tanti i critici che insistono in una forte comunione tra questi due generi letterari sul piano formale, contenutistico e funzionale che, in *The Furies*, è particolarmente sentita. In realtà, per la Hobhouse la fiaba è sia un tramite per riappropriarsi della sua infanzia, in un imponente lavoro di recupero di tutta la vita, sia un mezzo per sottolineare la sacralità di un periodo che è così importante per l'essere umano e che è indubbiamente, quanto intimamente, connesso alla figura materna, così come la stessa esistenza della romanziera. Riallacciarsi così saldamente ai giorni vissuti da bambina per la scrittrice è un fatto estremamente importante, così come lo è recuperare tutti i suoi ricordi e metterli in ordine grazie al processo di scrittura. Tramite le sue riflessioni, Helen comprende chiaramente che anche la madre è figlia di un'infanzia non vissuta; questo accomuna madre e figlia unendole in una sorta di "immortal sisterhood" (Ivi, p. 271) evocata in tutto il romanzo come un refrain: "If we were like sisters to the world, it was because we were both children, and it seemed to me more and more that I was going to have to be the one to grow up if either of us was going to survive. [...] we were one mother short." (Ivi, p. 59). Allo stesso modo, Bett appare costantemente nei ricordi della figlia come una dea fallibile o come una bambina bellissima, ma con "the seemingly ancient lines of worry on her brow." (Ivi, p. 27). Una creatura dall'infanzia gravata da un terrore costante, che ammette: "I don't remember one minute of happiness as a baby. Or of no fear" (Ivi, p. 26). A parlare è la stessa Bett, la quale condivide con la figlia i suoi ricordi di bambina infelice. L'infanzia negata di Bett è sottolineata fortemente dalla descrizione di due bambole che incarnano un simbolismo inequivocabile, evocando un mondo infantile mutilato dagli adulti, sia che questi siano troppo freddi, come Gogi, sia che siano estremamente amorevoli, ma assolutamente instabili e infantili essi stessi, come Bett:

On the bed, there were two dolls [...]. They were no dolls for children, but soft, disintegrating rags attached to cracked, dirty, immaculately rendered porcelain heads. The faces had been delicately sculpted and given haughty, adult features. One had a blond wig and the other was dark. I recognized them immediately as the dolls Bett had once told me about, the ones Gogi had made and given to them when they were children: the Constance and the Bett doll. They

had been cherished for the gesture, as a rare sign of their mother's affection, but the dolls themselves were never much loved because their expressions were as cold as Emma's and they seemed like cruelly mocking replicas of their own unloved, perhaps unlovable, selves. (Ivi, p. 93)

Oltre a sottolineare fortemente la posizione manichea della scrittrice, le bambole sono la piena espressione di quel "serious play" (Ivi, p. 85) che Gogi riteneva fosse la vita; ancor di più, esse sono la manifestazione della freddezza di questa donna, algida pure nell'aspetto fisico, definita dalla nipote come "undemonstrative" (Ivi, p. 83) e della quale dice: "we were never grandmother and grandchild. Rather we were like friends" (Ivi, p. 82) oppure "My grandmother made absolutely no concession to me as a child" (Ivi, p. 83), salvo poi ritrattare, sostenendo: "It was not quite true that she never indulged me. She would often read to me, when I asked her, from the Edmund Dulac edition of fairy tales, the stories of the Snow Queen and the Emperor and the Nightingale. Or from Lewis Carroll." (Ivi, p. 84). La fiaba, dunque, è l'unico elemento di connessione tra il mondo dell'adulto e quello del bambino; in un romanzo dove i personaggi, e non solo quelli principali, vengono solertemente sospinti dalla vita verso il mondo delle responsabilità e delle preoccupazioni precoci (Helen, Bett, Ned e Hal, per esempio), i richiami alla fiaba ed al mondo fantastico appaiono numerosi e travasano un po' di magia e di spensieratezza - attributi della fantasia e del gioco - nella serietà e nella drammaticità delle situazioni reali. Si veda a tal riguardo l'immagine quasi comica che evocano in Helen le parole di Bett, le quali portano la protagonista ad assimilare Hal alla nonnina di Cappuccetto Rosso:

She (Bett's therapist) said Hal and I were like Angel and Gogi to her (to Bett), that Hal was 'just like my grandmother, all kindness and love,' and that 'you were like my grandmother, cold and unloving.' [...] She would tell me this and I would explode or cry, yet there were part of me that thought it was funny that Hal would be thought of as her grandmother, like a scene from 'Little Red Riding Hood.' I saw Hal's long face under a white lace cap. (Ivi, pp. 218-19)

Il fatto narrato qui è uno dei più seri e, sebbene l'associazione fatta da Helen susciti un sorriso divertito, la scrittrice sa subito riportare l'attenzione del lettore sugli struggenti sentimenti della protagonista. Appare evidente che i riferimenti alle fiabe (Cenerentola, Pinocchio, La Bella Addormentata, Pollyanna, per segnalarne solo alcune) hanno la funzione di alleggerire il dramma di Helen. Per Janet Hobhouse essi sono, quindi, funzionali alla narrazione stessa, in quanto assolvono il duplice compito di connettere in maniera istantanea l'infanzia di Helen alla pagina raccontata, configurandosi come una sorta di interludi che attenuano il tono dell'esposizione.

In realtà, la scelta di evocare due generi, il mito e la fiaba, il cui accostamento genera molteplici problematicità, ha il proposito di estrinsecare tutte le preoccupazioni che affliggono non solo Helen, ma l'umanità in generale, inquietudini che la fiaba risolve puntualmente proponendo un finale suggestivo e felice. Infatti, sposando le teorie di Bruno Bettelheim, sosteniamo che il messaggio della fiaba: "is reassuring, indicating that a happy life is possible providing 'one does not shy away from the hazardous struggles without which one can never achieve true identity'" (Sellers 2001, p. 11).

Sebbene il romanzo contenga alcuni degli elementi tipici delle fiabe, come la figura della matrigna, il sortilegio e gli avvenimenti stregati, solo per fare qualche esempio, la Hobhouse crea delle varianti imprevedibili; nel pieno rispetto del suo stile, la scrittrice sovverte non solo l'immagine della matrigna, ma anche quella del principe azzurro, mentre l'*happy ending* acquisisce un significato peculiarmente originale. Per quanto concerne la *harmful stepmother*, ovvero la seconda moglie di Francis, Helen racconta di una donna laboriosa e vitale, non in linea, quindi, con i dettami delle matrigne delle più note fiabe. Ciò che colpisce maggiormente, tuttavia, è la contrapposizione che si instaura

in maniera apparentemente casuale tra Harriet e Mirabel quando, in due momenti molto lontani della narrazione, ritroviamo le due donne davanti allo specchio, intente a spazzolarsi i capelli. Harriet, che, essendo la matrigna, secondo i canoni fiabeschi dovrebbe essere rappresentata come una donna cattiva e sgraziata, appare “at her dressing table [...] this is the very fragile world of women and intimacy: face powder, lipstick, despair and propriety” (Hobhouse 1994, p. 134). I tratti gentili con cui Helen traccia la figura di questa donna cozza con l’immagine che, invece, disegna di Mirabel: davanti al suo specchio, la giovane Mirabel s’inquieta per non essere bella come tutte le altre donne della sua famiglia e già questa differenza fisica lascia presagire un altro cambiamento ben più sconcertante che lei non subirà, ma imporrà: sarà proprio Mirabel, infatti, a tagliare fuori dalla famiglia gli uomini, avviando il suo longevo matriarcato. Più avanti, poi, la descrizione dell’adorata nonna di Bett, che dovrebbe essere raffigurata come una visione angelica, dato pure il suo soprannome (Angel, appunto) assume connotazioni grottesche e la donna ci appare davanti agli occhi come una sorta di feticcio usato per i riti voodoo:

small shawl-covered parcel, whose fleshy ankles folded over her shoes in dewlaps that matched the overhang of her brooched and collared throat, whose blue eyes held like buttons the softest, loosest flesh, complicatedly lined and faintly powder-scented, whose smile threw into chaos the creases and contours of those creamy, down-covered cheeks. (Ivi, p. 8)

Mirabel è dunque accusata di aver escluso dalla genealogia e dalla vita familiare il mondo maschile determinando, per le generazioni successive, un universo in cui gli uomini sarebbero stati solo “walk-ons merely, utterly without permanence” (Ivi, p. 5). Per Helen, la donna è colpevole di aver dato un’impostazione malsana e innaturale alla famiglia, escludendo la partecipazione maschile dal regno *assoluto* di femminilità di cui era fondatrice, un reame in cui il suo stesso marito non riveste che ruoli profondamente marginali:

he never stood a chance in her matriarchy – a lone male fish, there for the procreations. [...]. With his Southern elegance and dandified beauty he ornamented the household the way Mirabel could not. He therefore played the traditional female role, providing physical charm and social convention, and left Mirabel unexpectedly free to be her own person. (Ivi, p. 13)

Tuttavia, questa sorta di iniziale “male outsidersness” (Ivi, p. 216) sfocia nel romanzo in una vera e propria stereotipizzazione dell’uomo, il quale viene presentato sotto forma di categorie: il padre padrone, il rubacuori, l’uomo perfetto. In particolare, la Hobhouse non si è nemmeno preoccupata di dare un nome agli ultimi due personaggi, quasi a voler sottolineare la loro emarginazione dal mondo di Helen. Nemmeno colui che la protagonista presenta nella *Coda* del romanzo come il suo nuovo compagno ha un nome e non è grazie al suo arrivo nella vita della donna che quest’ultima si salva: Helen sostiene di essere “Out of 'hell” (Ivi, p. 293), ma di essersi salvata ancora una volta da sola e, dunque, non grazie all’intervento di un principe azzurro. Con questa pacata ammissione, seppur costruendo un finale lieto, in cui si lascia presagire che Helen vivrà *happily ever after*, la scrittrice depriva le figure del *prince-rescuer* e del *prince-lover* della loro funzione archetipica e consegna all’immaginazione del lettore il proseguimento della vicenda terrena di Helen, camuffando nei dettami del genere fiabesco una verità troppo dura da svelare.

L'architettura manichea dell'opera

The Furies è costruito secondo una struttura simbolica che si guarda allo specchio, così da presentarsi al lettore nella sua immagine frontale, ma anche in quella speculare; ed è proprio in quest'ultima che l'autrice profonde l'opposto semantico, costruendo un reticolato simbolico di forte impatto emozionale, dagli intrecci estremamente fitti e spesso oscuri, ma di una funzionalità tale da consentire alla scrittrice di trovare una propria collocazione spazio-temporale in una realtà dal rapidissimo divenire, allacciando, così, un legame con il mondo e con il tempo.

Sfruttando l'artificiosità del simbolo, la Hobhouse permette a se stessa (e al lettore) di scandagliare i propri pensieri ed i propri sentimenti e, quindi, di raccontarsi con estrema sincerità, soprattutto quando i fatti, le parole, la manipolazione romanzesca e il resoconto autobiografico appaiono inadeguati al conseguimento di tale scopo. D'altronde:

Il linguaggio simbolico è un metodo di conoscenza particolarmente adatto alla natura umana, che non è solo intellettuale, ma necessita di una base sensibile per elevarsi verso sfere superiori. [...]. L'intera umanità, prima di cadere nel nichilismo della ragione sradicata, è vissuta in questa dimensione conoscitiva [...]. In questa dimensione l'uomo non si sente più un frammento impermeabile, è invece un cosmo aperto a tutti gli altri cosmi che lo circondano; le esperienze macrocosmiche non sono più esterne per lui, non sono estranee o soggettive, non lo sottraggono a se stesso ma lo guidano verso se stesso rivelandogli la propria esistenza, il proprio destino e anche la collocazione nel cosmo e nella società. (Cattabiani 2010, pp. 7-9)

L'elaborazione simbolica, dunque, si configura come un processo arduo, reso certamente poco malleabile dalla sua inalienabile coerenza, in cui la varietà del vero deve assumere la concretezza del reale, vestendo una forza semantica che arrivi al lettore come una freccia che raggiunge il bersaglio. Di certo "È la plurisignificanza dell'oggetto simboleggiante, che tuttavia non è arbitraria, a rendere il linguaggio simbolico così idoneo a trasmettere le verità meno traducibili in quello argomentante." (Ivi, p. 6). Per le asperità della materia trattata, va indubbiamente riconosciuto a Janet Hobhouse il grande merito di aver saputo far suo questo tipo di linguaggio, nonché le sue plurime valenze, tanto da farne un mirabile strumento di trasmissione del suo proprio universo di significato, senza peraltro dover mai rinunciare alla naturale tendenza all'innovazione che così fortemente caratterizza il suo genio.

La commistione tra questa rispettosa adesione ai tradizionali valori dei simboli e la fluida creatività di Janet Hobhouse concorrono alla nascita del suo cosmo simbolico, proiettore della natura dimorfa dell'autrice, irreparabilmente scissa tra la sua identità americana e quella inglese. Inquadrate in tale contesto, persino il valore autobiografico dell'opera assume un risvolto polivante; parafrasando Lacan: "the subject who enunciates the 'I' is not identical with the 'I' which is enunciated, because we project our own self continually onto a perceived other/self called 'I' (the linguistic equivalent of our own mirrored image)." (Armitt 2000, p. 47).

Quello della Hobhouse è un simbolismo fortemente dicotomico, espresso in una opposizione irrisolvibile di bianco/nero, luce/ombra, giorno/notte, libertà/costrizione, vita/morte, salvezza/dannazione, Furie/Eumenidi. Questa bipartita scissione abbraccia l'ispirazione mitologica presente nell'opera in una dualità che ricalca l'immagine di Giano, dio bifronte caratterizzato proprio da due facce congiunte, che guardano in due opposte direzioni: una in avanti e l'altra indietro. Per questo Giano è detto il dio dell'inizio e della fine e, in *The Furies*, tale evocazione assume un significato ancora più profondo, poiché coinvolta nella narrazione di una vita, dal suo principio al suo epilogo.

Osservando la sinuosa oscillazione delle vicende, dei personaggi e delle ambientazioni del romanzo e potendone apprezzare le concrete polarità, comprendiamo che la scrittrice crea un mondo fittizio ricalcando il modello composito della sua famiglia, la quale, come l'autrice stessa rivela nel descrivere le sue origini, fu forgiata da un amalgama di opposizioni di stampo manicheo. Il senso di questo termine e, di conseguenza, dell'universo in cui sono situati i personaggi della Hobhouse, è chiarito da una definizione di John McLeod:

This is a term (manichean) popularised by Abdul JanMohamed in his book *Manichean Aesthetics: the Politics of Literature in Colonial Africa* (University of Massachusetts Press, 1983), which we can borrow for our example. 'Manichean aesthetics' refers to a system of representations which conceives of the world in terms of opposed categories, from which comes a chain of associations. Reality is constructed as a series of polarities which derive from the opposition posited between light and darkness, and good and evil. This provides a structure of both meaning and morality. So, in a system of manichean aesthetics, all that is light is orderly, tractable, rational, angelic and ultimately good, whereas all that is dark is degenerate, chaotic, transgressive, lunatic, satanic and hence evil. (McLeod 2000, pp. 155-56)

L'intero romanzo di Janet Hobhouse, infatti, poggia su una serie di ammissioni delle debolezze della protagonista e sul riconoscimento di un dolore che deriva dalla consapevolezza dei propri sbagli, ai quali, tuttavia, Helen non può né sa rimediare.

Le analogie che ispirano la scrittrice talvolta appaiono inverosimili; è il caso, per esempio, della insolita corrispondenza tra un uovo⁷ e l'inespugnabilità della sua materia; questa, infatti, è un'associazione che rivela una incongruenza su almeno due livelli: il primo è quello di una fragilità infrangibile; il secondo, invece, si innesca con il consueto riferimento, nel parlare comune, dell'aggettivo 'inespugnabile' a un presidio militarmente controllato; il singolare accostamento elaborato da Janet Hobhouse, dunque, punta un faro sul contrasto tra una matrice di vita, l'uovo, il quale ingloba concetti di tenera innocenza e di inerme mansuetudine, e la proiezione machiavellica di una vigilanza armata che, al contrario, ha il potere di generare morte. L'indiscutibile originalità di Janet Hobhouse⁸ si aggiudica un'enfasi maggiore grazie alla sostituzione del consueto *albero* genealogico, quale descrittore visivo dei legami familiari, con l'*uovo* genealogico⁹, in cui un universo genetico si condensa nella vischiosità del suo nucleo piuttosto che aprirsi all'esterno e germogliare; dall'uovo non nascono ramificazioni e le sue radici ideali si dissolvono completamente nell'atto della deposizione; da ciò erompe un paradossale annullamento di qualsivoglia forma di legame e di vincoli, proprio quanto si verifica nell'arena familiare che in esso viene artificiosamente racchiusa. La singolare scelta della romanziere accentua

⁷ Riconoscendo che *The Furies* non è un'opera di mitologia, ma che a questa materia l'autrice si affida per creare le belle metafore già analizzate nei paragrafi precedenti, si intende comunque rilevare come "Nelle narrazioni mitiche vi è spesso un uovo all'origine della creazione. D'altronde *Omne vivum ex ovo*, ogni vivente nasce dall'uovo, recita un detto diffuso universalmente". (Cattabiani 2000, p. 38). L'uovo citato da Helen, tuttavia, non è un generatore di vite, al contrario; esso funziona come una incubatrice di persone già venute al mondo e già adulte, ma che idealmente la scrittrice rinchiude in questa prigione calcarea con lo scopo di pervenire ad una inesistente unità familiare; proprio la materia di cui sono fatte le mura del citato reclusorio, d'altronde, evidenzia fortemente l'estrema fragilità dei rapporti parentali.

⁸ Sebbene l'uovo citato sia riconducibile con più immediatezza, ma a discapito dell'estro creativo della scrittrice, all'ovulo della donna, visto pure l'aspetto femminile così marcatamente evidenziato nel romanzo, si impone qui una propensione più forte a collegarlo, invece, ai volatili, animali che nel libro incarnano significati e ruoli simbolici variegati e determinanti; tale associazione si instaura anche e soprattutto in virtù delle constatazioni che chiudono la n. precedente.

⁹ All'uovo citato dalla Hobhouse è possibile ricollegare anche l'Eden perduto di Mirabel-“Angel” (cfr. nota n. 6). Infatti, come uno dei più noti *topoi* biblici insegna, l'Eden, o Paradiso Terrestre, è un luogo popolato da uccelli, proprio come le pagine di questo libro.

una raccapricciante sensazione di solitudine profonda e di imperscrutabile fatalismo: “it was as though each of us had been sprung by a kind of parthenogenesis, found ourselves fatally assigned the two or three women that were to shape or hinder us” (Hobhouse 1994, p.4).¹⁰

Altri motivi invalidano la congruenza dell'analogia succitata: la maestosità dell'albero, per esempio, non è paragonabile alla piccolezza dell'uovo: un solo ramo, infatti, può ospitare diversi nidi. Inoltre, pur essendo entrambi generatori di vita, l'albero esalta i concetti di solidità, di forza e, grazie alle sue radici, di stabilità; mentre l'uovo incarna la fragilità e la vulnerabilità. La forma di quest'ultimo, per giunta, prelude non solo all'instabilità, ma anche alla imperfezione, essendo il suo ovale una mera distorsione della perfetta sfericità del cerchio; della sua figura, dunque, la scrittrice si serve per porre in essere la traduzione simbolica di quella matassa di disfunzioni in cui si aggrovigliano le relazioni parentali di Helen.

Gli uccelli

Strettamente legati all'immagine dell'uovo, poi, sono gli uccelli, investiti nel romanzo da una valenza allegorica e simbolica prorompente e affascinante. Tra le pagine del libro, i riferimenti ai volatili si contano innumerevoli, a partire dalle stesse Furie del titolo (ma anche le sirene, nella loro primitiva morfologia, posseggono le ali); specie e caratteristiche precipue costituiscono, per certi aspetti, un *ensemble* allegorico addirittura divino, che in *The Furies* esprime una sacralità tutta votata a qualificare il valore assoluto della Vita derivandola dalla comprovata forza del fatto che già

nell'antichità il volo degli uccelli serviva agli aruspici per conoscere la volontà degli dei. [...]. Ogni parte dell'uccello, ogni sua caratteristica ha evocato soprattutto emblemi celesti. Le ali simboleggiano nella tradizione cristiana la spiritualizzazione, il volo verso l'alto, la comunione divina; ma anche la protezione divina del creato. Per questo motivo gli angeli sono tradizionalmente rappresentati con le ali. (Cattabiani 2000, p. 32)

La percezione dell'*entourage* mistico che circonda gli esseri alati, dunque, è convalidata nei secoli da innumerevoli culture ed è innegabile che vi abbia attinto anche la nostra scrittrice, soprattutto nel momento in cui, sulle spiagge di Cape Cod, incontra i gabbiani ed i corvi:

I used to enjoy watching the socializing of gull, those crowded end-of-day gatherings when the wet sands below my window would be trucked by hundreds of three-pronged feet and the pecking and shrieking, strutting and cold-shouldering, would go on with all the busy propriety of a big-city cocktail party. But the birds that were comical in groups became ominous when sighted singly. One morning there appeared in a post near the deck of the house an enormous sea eagle, black, evil-eyed and cruelly beaked, who remained, apparently uninjured and therefore seemingly with some private purpose, for three days, and whom I passed, watching him watching me, at close and cautious range whenever I left the house. It was after he disappeared that I saw one morning alone on the sands below me two large ravens, 'two corbies,' as I remembered from the Middle English poem, the harbingers of death. (Hobhouse 1994, p. 276)

La vicenda personale della protagonista, dunque, si dipana in questo reticolato in cui rientrano anche delle figure zoomorfe di minor rilievo, tra le quali spiccano peraltro

¹⁰ L'aspetto femminile è ulteriormente fortificato nella sua funzione ovulare. Citando la partenogenesi, un peculiare metodo riproduttivo in cui l'uovo si sviluppa pur non essendo fecondato, la scrittrice mette l'accento sulla sterilità del rapporto tra uomo e donna e, più in generale, dei rapporti umani.

diversi animali terricoli.¹¹ Le immagini proposte dalla scrittrice costituiscono un'ideale impalcatura che per essere edificata necessita del coinvolgimento attivo del lettore, la cui attenzione è continuamente chiamata a collegare o sciogliere gli innumerevoli e stimolanti rinvii che infittiscono la narrazione. Notevole è pure la mole di connessioni extratestuali che il romanzo propone in una elaborata e volutamente celata complessità, di cui si può comunque seguire il filo logico grazie alla sensibilità della scrittrice; la stessa, infatti, cerca di aiutare il fruitore del suo romanzo, così come amorevolmente fa Helen con sua madre, a procurarsi "the bread crumbs and let us both from the forest";¹² in tal modo la Hobhouse soddisfa un duplice intento: quello di esprimere integralmente il suo messaggio e trasmettere il suo *Weltanschauung* nelle sue accezioni anche più sfumate e, al contempo, quello di conferire alla storia raccontata, così dura e triste, la leggerezza di una fiaba.

Colpisce la disinvoltura con la quale la scrittrice si muove in questi mondi intricati di miti e bestiari, così carichi di significati, ad uno stesso tempo attuali ed ancestrali, nonché il modo in cui sembra aderire alle idee del Joyce che fece confessare a Stephen Dedalus: "We are all animals. I also am an animal",¹³ sentenziando in maniera perentoria la commistione uomo-animale. Janet Hobhouse sembra, poi, oltrepassare qualsiasi significato allegorico per esaltare il lato belluino, a suo parere inalienabile, dell'essere umano, rendendo tale concezione chiaramente fruibile nei pensieri di Helen; tuttavia, la bestialità è una caratteristica connaturata ad ogni personaggio del romanzo ed è estesa universalmente ad ogni essere umano; per questa ragione Helen definisce se stessa e suo marito "furless urban animals" (Ivi, p. 212), pronti a scaraventarsi contro le sbarre della loro gabbia, mentre, per rappresentare la sua sfrontatezza nei confronti di Ned, si descrive come una donna che ha "the unbridled, slightly wild-eyed look of dogs and cats when they have been out all night, clung to me, along with a certain remorselessness, shamelessness, with which I imagined I was testing my rights and leash-length." (Ivi, pp. 199-200).

In una conturbante opposizione, Janet Hobhouse tratteggia dunque la figura di questa donna attaccata ad un guinzaglio, mentre le oppone, in maniera del tutto naturale, un quadretto idillico in cui i gabbiani sulla spiaggia fanno vita collettiva, intrattenendosi in azioni e atteggiamenti che pertengono prettamente l'agire umano nel contesto sociale, come quello specifico di partecipare ad una festa. In modo analogo, ma spingendo la contrapposizione fino allo stremo, la scrittrice presenta i demoni di Helen che, mentre la donna resta confinata nella sua gabbia e non osa nemmeno incrociare il loro sguardo, arrivano, disinvolti e puntuali, come ospiti per il tè e si intrattengono piacevolmente in qualche conversazione:

when the view of the sea and sky disappeared with hert-lurching suddness and my cage contracted to its evening size, every foot of which could be measured by a creaking floorboard, in they would come, promptly, like guests for tea, the demons, my shapeless (because I dared not scrutinize them) dreads. But if I didn't look them in the eye, I overheard them well enough, and what they seemed to speak of were terrible things to come. (Ivi, pp. 275-76)

¹¹ Nella fattispecie, Jack, alias Philip Roth, viene presentato come "the literary lion" (Ivi, p. 198), per sottolineare la grande considerazione che la Hobhouse ha della statura dello scrittore; il fatto che poi Helen si autodefinisca una "ear-bitten cat" (Ivi, p. 199) mette ancor più in evidenza l'inesperienza, invece, della scrittrice alle prime armi. Tuttavia, la descrizione che la protagonista fa di se stessa, strusciante e miagolante sotto la finestra di Jack, delinea anche le effusioni amorose alle quali la ragazza vorrebbe abbandonarsi, ma che vengono categoricamente respinte dall'uomo.

¹² È un lampante riferimento alla fiaba di Pollicino che ben si riaggancia al discorso sulla commistione tra mito e fiaba.

¹³ Così com'è testimoniato nel romanzo, Helen/Janet aveva tredici anni la prima volta che lesse *The Portrait of the Artist as a Young Man* e la protagonista lo ricorda sostenendo: "it was the most beautiful book I'd ever read" (Ivi, p. 111).

Talvolta nel romanzo gli uccelli diventano veri e propri personaggi che trasfigurano gli esseri umani. Il caso più eclatante di questa mimesi è affidato ad una colomba in un episodio la cui valenza simbolica è un autentico virtuosismo. In un breve stralcio di appena quindici righe, la protagonista racconta di un piccione che da una finestra aperta si insinua nell'appartamento suo e del marito, Ned. La coppia accoglie l'animale come un segno di buoni auspici e decide di prendersene cura, costruendogli una voliera e nutrendolo. Ma dopo un po' di tempo, Helen e Ned lo liberano, persuasi di aver usurpato la sua congenita libertà. Messo bene in evidenza da una doppia battuta che lo separa del racconto che lo precede e a chiusura di un intero capitolo, questo trafiletto racchiude una mole simbolica pari a quella del quadro di Picasso. Sfidando l'immediatezza dell'intuizione del lettore, la scrittrice conferisce al mite piccione il compito di incarnare la figura della protagonista, Helen, e la sua mole di conflittualità interiori. Da qui parte la constatazione che la propensione della Hobhouse, in un racconto così lungo e minuzioso, sia quella di affidare proprio ai dettagli che paiono quasi trascurabili l'incarico di svelare non solo la struttura e i legami della famiglia di Helen, ma anche i pensieri e gli stati emozionali più profondi della stessa protagonista. L'animale approda in casa della coppia dopo una relazione extraconiugale avuta dalla donna e terminata perché, come lei stessa ammette: "I hadn't got the courage to run away, to leave Ned" (Ivi, p. 203). Anche dopo la fine di questa storia, tuttavia, il cuore di Helen continua a dimenarsi tra l'amore appassionato per l'amante e quello meno vivace per il marito, così come continua a martellarle nella testa un dubbio capitale: non sa se restare a vivere con Ned o se andare ad abitare da sola. Fa la scelta di rimanere, ma nel suo profondo si agita incessante un'acuta insicurezza, sentimento che la romanziera consegna al lettore tutto racchiuso nella constatazione: "We couldn't tell if it was a dove or a pigeon." (Ivi, p. 204). Ai fini dell'indagine simbolica, l'indecisione di Helen non ha rilevanza, poiché in tale materia "i tre nomi colombo, colomba e piccione sono equivalenti" (Cattabiani 2000, p. 318). Importante è, invece, la scelta di imprigionare un animale che incarna il concetto massimo di libertà, espresso nel volo, in questo specifico momento della narrazione. La gabbia del piccione, infatti, altro non è che la rappresentazione in miniatura della prigione familiare in cui Helen è confinata e dalla quale non riesce a divincolarsi sia per paura delle conseguenze che per i dubbi angoscianti sul futuro; simili dubbi vengono espressi sulla sorte dell'uccello dopo averlo liberato: "Maybe it died out there, maybe it found another benefactor." (Hobhouse 1994, p. 204). Esente da incertezze è ancora una volta il dato emotivo che scaturisce dall'episodio narrato, il quale conferisce un rinnovato spessore al senso di pericolo e di claustrofobia che riecheggia in tutto il romanzo.

La scelta ricaduta sull'uccello incaricato di traslitterare il dramma di Helen e le sue speranze ha anch'essa una valenza adamantina. La colomba, infatti, è un attributo di Afrodite e di Venere ed era "considerata da Greci e Romani anche l'emblema dell'armonia cosmica, della pace, della purezza dei costumi, della semplicità e della fedeltà coniugale" (Cattabiani 2000, p. 313). Sappiamo che Helen è stata infedele al marito, ma adesso i suoi propositi sono quelli di fedeltà, di armonia, di sincera devozione, intenzioni che più tardi saranno cancellate dalla esplicita presa di coscienza della donna di non amare il suo sposo come una moglie dovrebbe. In realtà, questa consapevolezza giace in fondo al cuore di Helen già fin dal giorno in cui ha contratto il matrimonio, poiché di quel momento Helen ricorda solo l'inquietudine provata durante la cerimonia e non cita alcun altro sentimento. Nel giorno che seguì le nozze, poi, per i festeggiamenti con "the Brit aunts and uncles" (Hobhouse 1994, p. 188) della sposa, decapitando ogni aspettativa, Helen indossa un abito nero, presagendo la fine nefasta della sua storia d'amore ed anticipando la mutazione della donna-colomba in donna-corvo che vedremo più avanti:

And more champagne and speeches, wedding cake, I in lace, long black, not white, Edwardian lace ('My dear', said Simone, 'you look like a Sargent'), and photographed thus, in black, my hand half hidden in the folds of my elaborate skirt, but clearly, and fixed for always, clenched in a fist against the day, or perhaps just the camera. (*Ibidem*)¹⁴

La trasformazione ornitomorfica di Helen si delinea nel romanzo lungo un ideale percorso; si parte da un "little bird in all her feathers and delightful youth" (Ivi, p. 201), una sorta di "stunned-bird" (Ivi, p. 147) davanti all'intensità della vita che, immedesimandosi nei suoi colleghi, durante gli anni universitari, sostiene: "We sailed off our ramp into unknown airstreams without fear or scruple, and the more we sailed, the braver, stronger, more exalted we felt." (Ivi, p. 153). Nel pieno della giovinezza, Helen desidera conoscere la vita e "the outside world where fathers are not and mothers are not and where one may fly without apology with what feathers one has". (Ivi, p. 140). Anzitempo, però, la giovane diviene una donna che si affaccia sulla soglia della morte, che attende i giorni in cui non deve sottomettersi alla chemioterapia per poter dimenticare "for some of the time the huge raven wings to which I was harnessed all the same." (Ivi, p. 292). L'insolito ciclo evolutivo ricostruito dalla romanziera trova il suo completamento nelle battute conclusive del libro, quando Helen affronta la fase post-operatoria in seguito all'asportazione chirurgica del tumore che l'ha devastata. Costantemente stordita dai medicinali analgesici, la donna perde il controllo di se stessa e sugli eventi, mentre la percezione della realtà è scandita da un passaggio continuo dallo stato di veglia a quello di profondo torpore; tali sensazioni, ammette la protagonista, la fanno sentire come imprigionata nel corpo di un uccello:

Sometimes waking I'd forget where I was and have to remember, and that was always the hardest, the reindoctrination of being here, now, with this thing, alone and going to die, with this cancer thing like a huge ugly raven's suit I'd have to harness myself into, a carcass of huge black bird wings into which I'd strap my arms and torso, a heavy ugly costume I'd to carry through the day, that weighed me down and made me clumsy and, except in dreams, never forgetful. (Ivi, pp. 291-92)

Se è vero che la figura del corvo è quella che nel romanzo si incontra più spesso, è vero anche che svariate sono le altre specie di uccelli che ritroviamo in *The Furies*, soprattutto nella terza parte del libro. Il valore simbolico affidato a questi animali per la trasmissione dei messaggi della Hobhouse è estremamente notevole. Durante il soggiorno a Cape Cod, dove Helen si reca per affrontare le Furie che infestavano la sua vita, la donna scava nella propria sensibilità una sorta di canale di comunicazione attraverso il quale ritiene di ricevere dei messaggi da parte degli uccelli che popolano la spiaggia antistante la sua temporanea residenza. Per una corretta lettura simbolica di questa convinzione, occorre stabilire il fatto cardinale che, in generale, gli uccelli sono considerati i messaggeri di Dio e degli dèi ed è per tale motivo che, grazie all'interpretazione piuttosto intuitiva data alla loro presenza, Helen riesce a percepire che degli eventi catastrofici stanno per abbattersi sulla sua vita. Parallelamente, la Hobhouse muove dal suo *Weltanschauung* di stampo manicheo e racconta di come Helen, alla presenza quasi infestante di tutti quegli uccelli, inizia a fare una sorta di gioco con se stessa in cui "a white bird was a good omen, a black

¹⁴ In riferimento alla medesima cit., si intende mettere in evidenza la strettissima relazione che, per la Hobhouse, lega le creazioni artistiche di grandi pittori agli eventi da lei vissuti e ai suoi stessi stati d'animo. Di questa marca tematica troviamo un ennesimo esempio nel romanzo nell'efficace paragone tra il dolore devastante di Helen e Ned per la morte di Bett ed i mostri di Goya: "We were numb, too, as battered people are, and it hurt and dismayed and maybe even embarrassed us a little that we could only fumble sexually toward one another, like hobbling ogres across a deserted landscape, like Goya monsters". (Ivi, p. 247).

bird bad” (Ivi, p. 276). Quasi divenendo una (apparentemente) immotivata ossessione, “The game shifted, too, and soon it was “white bird means you’ll survive, black bird you’ll die.”” (Ivi, p. 277). Helen non dice a che cosa deve sopravvivere né di che cosa deve morire; ammette, anzi, di non saperlo nemmeno. È in questo modo che la Hobhouse alimenta la *suspense* e l’aspettativa del lettore, il quale si trova a condividere con la protagonista la drammaticità di una rivelazione sconvolgente, giunta quando il peggio sembrava ormai superato. Prima di proiettarci nel buio desolante dei *black-out* di coscienza di una Helen morente, quindi, la Hobhouse imposta nuovamente il suo racconto nei toni del bianco e del nero, della luce e del buio che dominano le ultime pagine della terza parte del romanzo; ma, del tutto inaspettatamente, le battute finali del dodicesimo capitolo presentano una situazione nuova che induce a pensare che finalmente ci sarà un lieto fine. Tale aspettativa è suggerita in primo luogo dal nuovo cromatismo che colora le immagini ora proposte; al posto del bianco e del nero, infatti, adesso compaiono il rosa e l’azzurro. Si noti che mentre i primi due colori sono, rispettivamente, sinonimo della sopravvivenza ed equivalente della morte, i secondi sono entrambi abitualmente utilizzati per segnalare un evento felice come una nuova nascita. La baia, dunque, si riveste adesso di rosa e di azzurro perché il dissidio interiore che ha dilaniato Helen fino al momento qui descritto, manifestandosi in ciò che lei stessa definisce “my strange battle with myself” (*Ibidem*), finalmente ha avuto fine: la donna è come rinata. Con il grande entusiasmo provato durante questo momento di rivelazione e di gioiose aspettative, Helen sostiene: “I could return, play again, be among others. I was as eager as a recovered child to get back to it, back where “everyone” is, where the game’s still going on” (Ivi, pp. 277-78). Ricordandoci vagamente la figura del Mr. Duffy di James Joyce, il quale sentiva di essere stato emarginato dalla festa della vita, finalmente Helen vince con slancio il dolore e la disperazione che l’avevano indotta ad isolarsi dal resto del mondo, ad allontanare i suoi amici mostrandosi a loro come una orribile “creature from the crypt” (Ivi, p. 271) e ad immergersi nel silenzio e nella solitudine; adesso è di nuovo giunto il momento “to come back to the human race” (Ivi, p. 275) e di rimettersi alle regole del gioco della vita, concorrendo con i suoi simili. Ma è paradossale e allo stesso tempo eloquente il fatto che proprio questa nuova fase della sua vita sarà testimoniata da una sezione del romanzo il cui titolo è *Alone*.

Altrettanto significativa appare la scelta lessicale e concettuale operata da Janet Hobhouse per descrivere dapprima le sensazioni di Helen al cospetto degli uccelli sulla spiaggia e successivamente quelle in merito alla sua ritrovata voglia di vivere. Entrambe le situazioni vengono descritte con il verbo *to play* e con il sostantivo *game*. È doveroso a tal riguardo mettere in evidenza che in inglese il verbo *to play* traduce i verbi italiani *giocare* e *recitare*. Ponendo l’accento su quest’ultima accezione, è possibile rintracciare un’idea che Janet Hobhouse porta avanti con insistenza in tutto il romanzo, ovverosia che la vita è una sorta di teatro dove la gente riveste dei ruoli e recita delle parti. In particolare, nella concezione della scrittrice, il palcoscenico per eccellenza è individuato nella casa e tale concetto è ben delineato nell’affermazione che segue, riferita alla vita matrimoniale di Helen e Ned: “the only thing settled about us was our home, and that felt to both of us too settled, a stage set of stability within which we wobbled and careened and crashed.” (Ivi, p. 176). In questa frase è condensata tutta la contraddittorietà insita nel vivere, resa magistralmente nell’opposizione tra la solidità della struttura teatrale/abitativa e dalla instabilità degli attori/abitanti. È possibile, inoltre, udire percettibilmente l’oscillazione che agita tale rapporto nella forte consonanza del suono approssimante /w/.

La teatralità della vita finisce quando si muore. Durante tutta la narrazione, la protagonista appare “attempting to hold up my [di Helen, n.d.r.] end in this vaudeville act” (Ivi, p. 130), mentre il suo desiderio di essere finalmente assimilata in un contesto

familiare e sociale la spinge a accettare di interpretare ruoli che mortificano la sua personalità. A tal proposito, Helen sostiene: “no one is giving me any role I can breathe with” (Ivi, p. 126) e alla fine del racconto la vedremo uscire dal fascio di luce proiettato su di lei dai fari di un enorme camion in corsa, così come l’attore sfugge alla luce dei riflettori quando lascia il palcoscenico.

La casa

Nell’immaginario collettivo, la casa è lo scudo che ripara dal mondo esterno il centro vitale di una porzione sociale, quale per l’appunto la cellula familiare, in cui le interazioni sono tutte finalizzate al supporto ed al progressivo, armonico sviluppo di ogni membro che la compone. Nella visione di Janet Hobhouse, però, anche le proprietà normalmente aggreganti della casa e l’uniformità concettuale del tema vengono sconvolte da un sovraccarico di contraddittorietà. È curioso notare che nella stessa lingua inglese il concetto di casa viene espresso in due modi diversi, a seconda del significato che questo deve trasmettere. In linea generale, si designa con il termine *home* il luogo della condivisione della vita privata con gli affetti, mentre con il sostantivo *house* si fa riferimento al luogo fisico dell’abitazione. Dunque, mentre *house* esplicita il valore concreto ed oggettuale del significato, *home*, viceversa, traduce uno stato propriamente emozionale tanto da potersi addirittura intendere come *family*.

Nell’ottica della Hobhouse, il luogo in cui custodire, alimentare e sperimentare l’affetto tra consanguinei resta un mito irrealizzabile; si impone, così, la rappresentazione della casa come ambiente patologico, dove non vi è traccia alcuna di sicurezza, né di intimità felicemente condivisa. L’ambiente casalingo giunge in tal modo a configurarsi come il luogo di *élite* in cui investigare i nodi famigliari e, soprattutto, le loro alterazioni. Tutta la contraddittorietà insita nelle mura domestiche, infatti, scaturisce dalla relazione rattrappita e distorta tra Helen ed una madre al contempo desiderata e respinta e si trasmette come un morbo in ogni dimora che invano la protagonista cerca di trasformare nell’alveo dei suoi legami affettivi. Concordemente con alcuni elementi del romanzo già analizzati, come per esempio l’inespugnabilità dell’uovo e l’inattuabilità di sani rapporti interpersonali, anche questa tematica contribuisce a gettare *The Furies* in un’atmosfera fortemente asmatica che irrimediabilmente si incapsula nell’ambiente domestico. Questo si palesa al lettore come la culla di una sostanziale incongruenza sentimentale, scissa tra il desiderio profondo di radicarsi nella casa, di rendere l’ambiente confortevole e affine alla personalità di chi lo abita, ed il ribollente desiderio di sfuggire ai nodi famigliari per evadere da un’arnia formata da ideali celle di isolamento comunicativo e di subordinazione che sviliscono la naturale individualità degli occupanti, impedendone la crescita personale e l’indipendenza. L’inconciliabilità di queste due tendenze, alla fine, prorompe in Helen, la quale, ribellandosi, afferma la sua necessità di crescere e di emanciparsi, nonché il suo diritto di essere autonoma e di stare nel mondo:

I [...] rebelled in my heart against it. It seemed to me to be still too soon for stoicism; and I was unwilling to surrender my hope that some event or person would arrive to take my mother and me back to the world of the living, happy and loved, the place where I knew normal life went on, men together with women, and where I still believed we were both meant to shine. (Ivi, p. 69)

Sebbene Helen riesca ad infrangere l’invisibile guscio in cui si sente rinchiusa, non riuscirà mai, però, a svincolarsi completamente dalla dipendenza da sua madre, né saprà riaffermare la sua volontà di libertà quando Ned le chiederà di sposarlo. Invece di rifiutare, come avrebbe voluto, accetta e, nella casa coniugale, si riedificano la claustrofobia e gli

squilibri da cui si era divincolata in passato. Traslocare continuamente in case sempre più grandi da condividere con il marito, l'ultima delle quali a quattro piani, e arredarle finemente non serve a farla sentire libera di esistere:

We moved whenever life began to cramp us, whenever the marriage seemed too small [...]. we'd moved countless times in London, and already we'd moved three times in New York [...]. now we had four floors between the two of us, two floors and a garden for living and one floor each for working in [...] (but) there didn't seem to be room to breath. It was as though we were penned creatures or beings with very simple responses, so that whenever anxieties rose, or pressure, we would hurl ourselves at our cage doors. Of course there was always some legitimate real-world reason to move: ends of leases, tax breaks, whatever, but really it was some inner necessity that drove us, furless urban animals. (Ivi, p. 212)

Ricollegandosi saldamente alle immagini zoomorfe che popolano il romanzo, le difficoltà di condivisione e di relazione tra esseri umani finiscono con il trasfigurare le persone rendendole affini a bestie indomite. È in questo modo che Janet Hobhouse risolve la naturale inclinazione dell'uomo alla socialità, da un lato, e, dall'altro lato, la forza elementare, ma ardente, del suo intrinseco desiderio di libertà. È come se nell'animo dei personaggi della scrittrice lottassero perennemente due forze opposte e contrastanti che dilanano la sensibilità umana, evidenziandone l'aspetto ferino, motivo per il quale, oltretutto, la quasi totalità delle abitazioni di Helen è descritta come una gabbia, una tana, un buco, una trappola, sebbene non manchino definizioni come "scatola", "cripta", "luogo di penitenza".

Nel romanzo Helen svolge la matassa dei suoi ricordi indulgiando su ogni sistemazione abitativa in cui ha dimorato con la madre, con Veronica, con la nonna e il suo convivente, con il padre e la sua famiglia inglese, con il marito Ned e, infine, da sola. Alcune di queste abitazioni rivestono un ruolo simbolico molto forte, come la casa-sottterraneo, la casa-tunnel oppure l'emblematica casa a Cape Cod, definita come un non-luogo. Nello specifico, la casa-sottterraneo è ricordata con sospetta dovizia di particolari, una sovrabbondanza di ricordi che, per la loro remota provenienza, si stenta a credere siano veri, ma che danno un profondo e, è il caso di dire, millimetrico senso di ciò di cui si parla:

Bett and I moved to a studio apartment [...]. It faced front just before street level, and all day and night you could hear the noise of people passing, constantly, it seemed to me, clearing their throats, and, following an endless, thorough-searching, catarrhous cough, a well-aimed and all too easily visualized "oyster" would land outside very close where I slept, on a raised platform under the iron-gridded window, the sole source for the flat of air and daylight. The rest of the studio, apart from this four-by-twelve-foot platform on which my Castro convertible chair-bed was, was no more than perhaps eighteen by twelve. There was a brief wall of kitchenette that you walked into when you entered the apartment, and off that a small, ugly, turquoise-tiled bathroom. My mother slept on a studio couch in the lower part, where there was also an oval table and two chairs. Even Bett couldn't pretend it was any better than awful, but we would move, she promised, as soon as we could. (Ivi, pp. 63-4)

Non ci sono né muri né porte a delimitare gli spazi del seminterrato in cui le donne vivono, per cui la bambina sfrutta le possibilità offerte dalla fantasia per costruire opportuni divisori con l'intento di rendere quell'ambiente più conforme all'idea di "casa" e per crearsi un po' di privacy; quest'ultima, però, è costantemente violata dal passaggio continuo di estranei che la obliterano con i loro rumori. È paradossalmente insolita la situazione che si viene a creare: all'interno dell'ambiente domestico non esistono confini mentre tra l'abitazione e l'esterno è come se si ergesse una membrana permeabile, un limite che demarca un passaggio univoco dal di fuori verso l'interno della struttura; tale

limite imprigiona Helen in una sorta di segreta che la esclude dalla vita e dal contatto sociale, mentre proprio l'assenza di limiti strutturali nella casa costituisce la barriera che impedisce un sereno sviluppo della personalità della bambina. Di conseguenza tale *milieu* favorisce in Helen l'insorgere di un senso di frustrazione profonda e di forte isolamento, tradotti in una "huge, slippery sensation of shame, oppressive as bad weather, dislocating, hateful and [...] overwhelming." (Ivi, p. 63). La mortificazione della protagonista si palesa con struggente drammaticità nel tentativo estremo in cui, ricevendo la visita nella sua casa-sotterraneo dell'amichetta Rita, Helen apre l'anta di un armadio e vi entra dentro per lasciar credere alla ragazzina di essere andata in un'altra camera a prendere dei giochi:

I thought that the studio might just pass as an eccentrically furnished living room; as the whole thing for two people I knew it was hopeless. [...] but soon enough she had seen and, getting quieter all the time, carefully noted all there was. Defeat, embarrassment, threatened to settle, when I attempted to postpone them. "I'm just going to get something from my room", I said, opening the closet, squeezing narrowly past the door and pulling it tightly behind me. I simply will her to believe that the door behind which I was standing and holding very still was the door of a corridor, off which where who knows how many rooms, [...]. after two minutes I opened the door, again holding it close to my body and shutting it quickly behind me. She was in the place I had left her, looking at me. "There's no bedroom there", she said flatly. "That's a closet." I saw that I couldn't very well insist. (Ivi, pp. 64-5)

Helen viene dunque "smascherata" dalla franchezza cruda tipica dei bambini e mentre rimane impantanata in una situazione senza vie d'uscita, la vita là fuori prosegue col suo ritmo incessante, correndo senza curarsi di lei, come i passanti per la via. Così come la voliera del piccione, anche l'armadio in cui Helen si rinchiude è una versione in scala ridotta della scatola vera e propria in cui la stessa sente costantemente di trovarsi; tale immagine, dunque, concorre ad amplificare la perenne percezione di essere confinata ai margini della vita, di essere esclusa, "apart from everyone else" (Ivi, p. 246). Fin dai tempi del collegio, con le altre bambine, Helen concentrava "intelligenza" e "astuzia" "toward evasion of the tangent points and boundaries of our confinement" (Ivi, p. 44), cercando di sfuggire ad un reclusorio che, invece, la terrà virtualmente rinchiusa fino alla morte. Anche quando Helen sente la casa come una "tana" e quindi come un rifugio, tuttavia, non è propriamente l'ambiente in se stesso a fornire riparo, ma l'attività lavorativa che lei vi svolge all'interno: l'unico reale rifugio per la donna è la scrittura, il lavoro. Tanto meno lo sono i rapporti di parentela che vincolano i residenti nella stessa dimora; le loro difficoltà di scambio, infatti, non contribuiscono ad eleggere la casa come centro degli affetti reciproci. Non riuscendo ad intendere l'abitazione come un accessorio complementare della cellula familiare, ad un certo punto la stessa viene personificata, diventando un reale personaggio: "We walk together in and out of the house. But it's a dead person now, we can't stay." (Ivi, p. 98). Emblematicamente, per sottolineare la totale assenza di legami affettivi che la vivifichino e per evidenziare l'aridità degli stessi, la scrittrice dipinge anche gli arredi della casa come persone smembrate, di cui restano solo "blackened legs and backs of furniture" (Ivi, p. 259) dopo l'incendio della sua dimora londinese.

La personificazione della casa finisce con l'assorbire le nevrosi della protagonista, la quale, in più punti della narrazione, addirittura si amalgama con gli elementi che la costituiscono. In tal modo, si stabilisce una perfetta corrispondenza tra la donna ed il buio o l'isolamento delle abitazioni dove si rinchiude, manifestata rispettivamente negli abiti solo neri che Helen continua ad indossare e nel senso di estraniamento e di soffocamento da lei provato. Tale fusione raggiunge il suo livello più alto nella casa di Cape Cod, dove la trasfigurazione di Helen è totale e dove i limiti dell'identità fisica sono totalmente trasgrediti: Helen ad un certo punto si fonde con le pareti di casa, pareti fatte di vetro, quelle del "non-luogo" in cui è isolata dalla razza umana e in cui, come sostiene,

“Reflected in every glass wall, my wild and gloomy face set above the horizon, interrupted by birds and ships, I was yet terrorized by my own face” (Ivi, p. 275). In questa dichiarazione è possibile cogliere tutto lo smarrimento della protagonista, la quale pare non riconoscere più se stessa: il senso di identità personale di Helen è completamente sconvolto dall'emergere preponderante del suo inconscio, dei suoi sensi di colpa e delle sue laceranti paure.

4. Considerazioni conclusive

Da un punto di vista simbolico, i confini hanno il potere di dare un senso alla realtà ponendole dei margini, regolandola, e contemporaneamente contribuiscono a strutturare lo spazio della psiche umana. È significativo, dunque, il fatto che Helen non riconosca il suo viso riflesso nei vetri come ciò che le appartiene, come ciò che lei è, ma lo veda come qualcosa di distante, remoto sia sul piano spaziale, poiché lo confonde con la linea dell'orizzonte, sia sul piano emozionale, poiché recepito come qualcosa di selvaggio, di avulso da se stessa. L'episodio che si registra a Cape Cod racchiude in sé la totale obliterazione dei confini non solo fisici, ma anche psichici tra Helen ed il suo *Other* e si staglia nel romanzo come la scena intermedia di ben altre due situazioni in cui Helen perde il senso di se stessa infrangendo completamente il suo Io. La linea di progressione sulla quale vengono ordinati tali eventi, infatti, vede un'occasione in cui il lettore assiste ad un reale travaso di identità tra la protagonista e sua madre Bett, seguito dall'episodio appena citato di Cape Cod e poi dalla trasfigurazione di Helen nel corpo del corvo. Al progressivo svolgersi di questi momenti corrisponde una precisa evoluzione della presa di coscienza di Helen circa il senso della sua esistenza; se, infatti, la prima circostanza in cui la donna si perde nel suo “non-io” evidenzia uno smarrimento squisitamente psicologico, giustificato con il dolore causato dal lutto, la coincidenza tra il corpo di Helen e quello del corvo, in cui la stessa si sente serrata come tra le pareti di una bara, si impone sotto un profilo propriamente materiale, coincidente con la sofferenza fisica della protagonista. Volendo chiosare con le parole di Susan Sellers:

Kristeva suggests that in some cases the body is not perceived as that which delimits the self, but as the property of the Other. This Other is not a productive source of identification, but rather takes the place of what might have been ‘me’ by proceeding and possessing me. In such instances, Kristeva writes, the Other’s possession is vital, since it rescues the subject from the ever-present terror of non being. (Sellers 2001, pp. 88-9)

Tali considerazioni danno un nuovo impulso al possibile modo di intendere i fatti straordinari descritti dalla protagonista. Nel momento in cui Helen indossa gli abiti ed il make-up della madre appena morta, inscena una immedesimazione con la stessa che se da un lato propriamente emozionale ci pare come la ricerca di un ultimo, seppur postumo, contatto diretto con la figura materna, da un altro lato destabilizza il lettore, il quale legge nel gesto il ricongiungimento della vita con la morte. Tutto scorre sul piano simbolico: per avere l'ultimo abbraccio da Bett, Helen deve infilarsi nel suo maglione sdrucito, ma a questo punto non saranno le braccia di sua madre a spalancarsi per accoglierla, ma le porte dell'inferno personale della protagonista, un territorio intimo edificato da tutti i suoi rimorsi e dalle sue più cupe amarezze. È qui che Helen incontrerà le Furie. Ad un livello più profondo, questo episodio infrange idealmente il limite tra il mondo dei vivi e quello dei defunti, tanto da preludere all'immagine finale del romanzo, in cui Helen ci appare fatalmente costretta nell'abbraccio desolante del corvo, uccello indissolubilmente legato alla morte. Ma è a questo punto che Janet Hobhouse sovverte, ancora una volta, le

previsioni del lettore, dimostrandoci che le ali di piombo che cingono Helen non l'affossano nella sua tomba, ma la tengono saldamente ancorata alla vita. Nell'infrangere ogni limite, sia fisico che psicologico, Helen trova la strada per il completo recupero e l'asserzione di sé ed è quanto si staglia nelle pagine del romanzo come eterno rifiuto del non-essere. La salvezza che la donna raggiunge, dunque, è quella di aver liberato finalmente la sua casa, intesa come culla dei rapporti interpersonali, soprattutto quelli con Ned e con la madre, da tutti i suoi fantasmi. Il piano simbolico, a questo punto, torna a correlarsi strettamente a quello mitico e Helen riemerge dal suo personale inferno, come fa Proserpina, per godere di una nuova primavera, una stagione che questa volta durerà per sempre.

Bibliografia

- Armitt L. 2000, *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic*, Palgrave, New York.
- Boncza-Tomaszewski T., *The Furies By Janet Hobhouse*, in "The Independent On Sunday", p. 15, (16.01.2005).
- Botto M., Fortunato M., Versace D. 1987, *Nettare per gli dei spade per gli eroi. Miti e leggende del mondo antico*, Edizioni Il Capitello, Torino.
- Bugliosi R. 2008, in *Quindicinale*, 2, http://www.almanacco.rm.cnr.it/articoli_scaffali. (29.09.2010).
- Cattabiani A. 2000, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- D'Amico M., *L'amore non turbi il genio*, in "La Stampa", p. 7 (10.08.2007).
- Gleick E., *Putting Her Demons to Rest*, in "The New York Times Book Review", p. 11 (10.01.1993).
- Hill S. 1982, intervista radiofonica, in *BBC Kaleidoscope*, Rutgers University Libraries, New Jersey.
- Hobhouse J. 1982, *Nellie Without Hugo*, Viking/Jonathan Cape, London e New York.
- Hobhouse J. 1983, *Dancing in the Dark*, Jonathan Cape/Random House, London e New York.
- Hobhouse J. 1986, *November*, Vintage, New York.
- Hobhouse J. 1987, intervista in "Bomb Magazine".
<http://www.bombsite.com/issues/19/articles/910> (06.09.2010).
- Hobhouse J. 1988a, *Picasso's Nudes*, in "Connoisseur", 921, Ottobre, pp.172-179.
- Hobhouse J. 1988b, *The Bride Stripped Bare: the Artist and the Female Nude in the Twentieth Century*, Weiden & Nicolson, Londra
- Hobhouse J. 1994, *The Furies*, Doubleday, New York (1a ed. 1992, Bloomsbury, Londra); trad. it. di Ada Arduini 2007, *Le furie*, Rizzoli, Milano.
- Kakutani M., *Form Over Function: Minimalism's Dead End*,
<http://www.nytimes.com/1986/09/01/books/critic-s-notebook-form-over-function-> (02.04.2012)
- Kakutani M., *A Novelist's Posthumous Meditation*,
<http://www.nytimes.com/1993/01/01/books/books-of-the-times-a-novelist-s> (02.04.2012)
- Lee H., *Travellers Down a Dark Road*, in "Observer", p. 31, (14.03.1982).
- McLeod J. 2000, *Beginning Postcolonialism*, Manchester University Press, New York.
- Merkin D., *The Demons Are Out*, "Los Angeles Times", p. 2, (25.04.1993).
- Morris M., *No One Is Saved By Love*, <http://www.nytimes.com/1986/12/14/books/no-one-is-saved-by-love.html?> (02.04.2012)
- Palumbo V. 2007, intervista radiofonica a Valeria Palumbo <http://www.radioalt.it/radioalt/news.asp?id=934> (20.03.2010)
- Pollitt K., *Troble With Men*, in "The New York Times", pp. 13 e 35 (18.04.1982).
- Richter W. 1975, *Myth and Literature*, Routledge & Kegan Paul, London and Boston.
- Sampietro L., *Sopravvivere al destino*, in "Il Sole 24 Ore", p. 35 (29.07.2007).
- Sellers S. 2001, *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*, Palgrave, New York.
- Traversetti B. 1978, *Le parole e la critica. Guida terminologica alla letteratura*, Cooperativa Scrittori, Roma.

