

CONVEGNI E CELEBRAZIONI

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università degli Studi "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara

I saggi pubblicati nel presente volume sono stati sottoposti a un processo di *double blind peer review* che ne attesta la validità scientifica

Collana: CONVEGNI E CELEBRAZIONI

Autore: (a cura di) Emanuela Ettore e Lorella Martinelli

Titolo: Corpi, soglie e frontiere

ISBN: 978-88-6344-439-1

© Copyright by
Casa Editrice Rocco Carabba srl
Lanciano, 2016

Printed in Italy

CORPI,
SOGLIE E FRONTIERE

a cura di
Emanuela Ettore e Lorella Martinelli

CARABBA

Lois the Witch di Elizabeth Gaskell:
la frontiera e la “corruzione dell’immaginazione”

Marilena Saracino

Il terzo termine del titolo di questo volume si riferisce a un’idea molto complessa, quella di frontiera, duplice e ambigua, insieme ponte per incontrare l’Altro e barriera per respingerlo. In tale senso, *Lois the Witch* di Elizabeth Gaskell è senz’altro un racconto di frontiera perché il viaggio di Lois dalla vecchia alla nuova Inghilterra è la ricerca di superare e valicare i confini, non tanto e non solo nazionali, che è costretta a oltrepassare per ragioni famigliari, quanto quelli culturali, linguistici, psicologici che sono percepibili sin dall’incipit:

In the year 1691, Lois Barclay stood on a little wooden *pier* steadying herself on the stable land, in much the same manner as, eight or nine weeks ago, she had tried to steady herself on the deck of the rocky ship which had carried her across from *Old to New England*. It seemed as *strange* now to be on the solid earth as it had been, not long ago, to be rocked by the sea, both by day and by night, and the aspect of the land was equally *strange*. The *forests* which showed in the distance all round, and which, in truth, were not very far from the wooden houses forming the town of Boston, were of different shades of green, and different, too, in shape of outline to those which Lois Barclay knew well in her *old home* in Warwickshire. Her heart sank a little as she stood alone, waiting for the captain of the good ship Redemption, the kind, rough

old sailor, who was her only known friend in this *unknown* continent¹.

Si tratta di un bell'esempio di frontiera indicata non solo dal mare ma anche dagli altri riferimenti topologici, il molo, la foresta, la casa nello Warwickshire, e naturalmente la Nuova e la Vecchia Inghilterra. La descrizione, dettagliata da un punto di vista spaziale² e temporale, unitamente a significative scelte lessicali, anticipano la duplicità dell'attraversamento, gli aspetti positivi e negativi, i confini aperti e chiusi, rigidi e flessibili, protettivi e distruttivi, che l'eroina, Lois Barclay, esperirà. L'idea del viaggio formativo, che pure si insinua, sembra essere affermata e negata nello stesso tempo, sarà un viaggio difficile che non conoscerà un approdo felice poiché quel continente resterà sconosciuto e, cosa ancora più grave, si chiuderà in se stesso, in preda ai propri pregiudizi, alle proprie fobie e insicurezze.

Per raccontare tutto questo, nel racconto *Lois the Witch*, Elizabeth Gaskell offre una prospettiva contrapposta ai consolidati e duraturi resoconti del passato che hanno prodotto una letteratura sulla stregoneria riferita esclusivamente dall'ottica dei persecutori. Tuttavia, per evitare di cadere in facili categorizzazioni, la scrittrice non sceglie il punto di vista della strega ma la focalizzazione esterna di un narratore contemporaneo che lascia appena filtrare l'istanza radicale dell'autore implicito. In questo modo, Gaskell raggiunge due obiettivi: da una parte, riesce ad ammonire il pubblico all'interno della storia; dall'altra, usa il responso al fenomeno della stregoneria per fare una distinzione tra il pubblico entro il racconto da quello che immagina sia il lettore ideale della sua storia.

¹ Gaskell Elizabeth, *Cousin Phillis and other Tales*, Oxford University Press, Oxford, 1981, p. 105 (corsivi miei). Tutti i riferimenti successivi saranno a questa edizione data nel testo dal numero di pagina.

² Le immagini e le categorie spaziali sono estremamente funzionali alla descrizione culturale e, di fatto, si intersecano con grande facilità con immagini e categorie culturali. Cfr. Lotman Jurij M., "Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura", in Lotman Jurij M.-Uspenskij Boris A., *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano, 2001, pp. 145-181.

Una volta stabilita la distanza tra il *plot* e la *narrative voice*, che viene ad assumere una valenza metanarrativa oltre che naturalmente di critica nei confronti di certi costumi vittoriani, attraverso il racconto della reazione negativa della comunità di Salem verso il sopraggiungere della straniera Lois, Gaskell allude anche alla condizione del romanzo di assoggettamento all'opinione pubblica. Il risultato è che nel differenziare il pubblico dei lettori cui la scrittrice aspira da quello della comunità puritana, chiaramente dà al primo una posizione di preminenza e soprattutto la possibilità di discernere con attenzione il comportamento aberrante che costruisce le barriere per respingere Lois.

Il racconto delinea le problematiche dello scandalo, mostrando come i suoi meccanismi siano legati da un lato a una eccessiva preoccupazione per la reputazione, dall'altro a un'attenzione verso di essa del tutto insufficiente perché non fondata sulla realtà dei fatti. Al fine di dimostrare i potenti effetti dell'opinione pubblica e naturalmente la distanza che separa detta opinione dalla vera moralità, Gaskell decide di tornare a un periodo oscuro della storia in cui l'identità si costruisce sulla falsità delle convinzioni e dei giudizi piuttosto che sulla verità dei fatti. Provare piacere dalla rovina altrui, trovare una ragione su cui la comunità può allearsi contro il presunto trasgressore sono le componenti di ciò che comunemente definisce lo scandalo. Il narratore, posto nella posizione di chi conosce l'intera storia nonché di una morale superiore che non nasconde, ammonisce il mondo dei puritani ritraendo il godimento che deriva dallo scandalo in quanto vendetta, tentativo di nascondere certe realtà e, soprattutto, in quanto muro da erigere contro chi mette a nudo la drammatica verità. In questo modo si crea una disgiunzione fra il *plot* e la voce narrativa che diventa, nelle mani di Gaskell, una contraddizione produttiva fra la ristrettezza mentale dei puritani, condannata nella trama, e l'ironia e le generalizzazioni espresse dal narratore.

Persino senza l'analisi del potere e del piacere di Michel Foucault in *La volontà di sapere*, possiamo percepire la consapevolezza di Gaskell che per i vittoriani il silenzio³ su certi argomenti è parte di una forma

³ Mi riferisco al volume introduttivo, *La volontà di sapere* (Feltrinelli, Milano, 1988, (1978), del lavoro più ambizioso a cui Foucault si è dedicato per oltre un decennio, denominato *La storia della sessualità*, in cui egli ha cercato di mostrare il volto impresentabile dei sistemi di dominio culturale e politico, il potere/sapere, dell'Occidente. In particolare

strategica di rappresentazione e non di un'assenza degli stessi. La *un speakability*⁴ che caratterizza la sua epoca su tematiche concernenti la malattia e/o la sessualità, funziona per gli scrittori vittoriani, o almeno per alcuni di loro, non come una semplice collezione di proibizioni quanto come la possibilità di elaborare un complesso discorso narrativo intensamente ambiguo e sottilmente codificato. Le tragiche vicende delle streghe sono il tramite per realizzare l'*indirection* e per drammatizzare anche altri conflitti sociali del proprio tempo, l'esclusione, l'isolamento, la barbarie, la solitudine, ma soprattutto la difficoltà di comunicare con ciò che è altro da sé, di cui evidentemente la scrittrice sente il peso.

L'interesse di Elizabeth Gaskell per i fenomeni sociali è ben documentato da quasi tutte le sue opere e *Lois the Witch*, pubblicato per la prima volta su *All the Year Round* nel 1859, non fa eccezione, l'interesse per l'accuratezza storica e l'esattezza dei dettagli è comprovata da numerosi studi critici. Ci sono molte testimonianze sull'intenzione di Gaskell di scrivere una storia legata alla caccia alle streghe del 1692 a Salem, nella Nuova Inghilterra⁵. Poiché l'ambientazione storica è di fondamentale importanza, è bene considerare cosa attrasse la scrittrice verso questo soggetto. Una spiegazione possibile è l'atteggiamento dei vittoriani

sul silenzio come modalità narrativa si vedano le pagine in cui Foucault afferma che “[...] il silenzio ed il segreto proteggono il potere, danno radici ai suoi divieti; ma allentano anche le sue prese ed organizzano tolleranze più o meno oscure” (p. 90).

⁴ Elisabeth Lyon dà una breve ma polemica definizione del termine nella sua introduzione al numero speciale di *Camera Obscura* 24 (September 1990), dal titolo “Unspeakeable Images”. Lyon scrive di come, nella definizione della parola *unspeakable*, “desire and prohibition are plotted, from pleasure to displeasure to interdiction, from the subject to the law” (p. 5).

⁵ Per citare solo alcuni episodi, c'è una lettera da John Gorham Palfrey (probabilmente del 1856) in cui egli le promette di mandarle, una volta tornato in America, tutto ciò che riguarda i processi di stregoneria a Salem. Sui suoi scaffali, c'era anche una copia di *Lectures on Witchcraft* scritta dal reverendo unitariano Charles W. Upham. Ci sono altre prove che Gaskell avesse letto la popolare storia sul clero di William Howitt e l'articolo di Harriet Martineau su Salem. Inoltre, non bisogna dimenticare che Gaskell firma le sue prime opere con lo pseudonimo di Cotton Mather. Infine, la sua amicizia con William Whetmore Story e la lettura delle opere di Nathaniel Hawthorne definiscono il suo profondo interesse per questo fenomeno sociale.

verso il passato. Che si tratti della necessità di una consapevolezza storica o della lotta per una eredità culturale o di un mezzo per sopperire al senso vittoriano di perdita, rimane ampiamente riconosciuto che “[i]n a time of rapid change thinking men look to the past for help in understanding the present [...]. All the time they wrote about history, they were really arguing about the nineteenth century, and so their more perceptive readers understood them”⁶. Ma il risvolto più importante è che studiando il passato e lavorando entro una specifica cornice storica, Gaskell scopre che può esprimere con maggiore libertà non solo la sua visione del mondo, un mondo non più in pace con il suo creatore, ma anche le sue preoccupazioni per il modo in cui si costruisce l’opinione pubblica, interrogandosi sulle questioni di rispettabilità e reputazione che affliggono anche il suo tempo.

L’intento di questo saggio è di riconoscere nel racconto *Lois the Witch*, generalmente considerato “one of the most structurally satisfying of Gaskell’s plot”⁷, il modo in cui Gaskell finzionalizza i meccanismi dello scandalo pubblico che, *mutatis mutandis*, sono ancora validi per alcuni dei tabù vittoriani più profondamente repressi quali l’ipocrisia, le superstizioni, la malattia fisica e mentale, con lo scopo di mostrare che l’ossessione della propria identità, che si circonda di frontiere per perseguire una propria impossibile e regressiva purezza, conduce alla violenza di cui l’atroce e ottusa caccia alle streghe è un esempio estremo ma non unico⁸.

Con questo approccio Gaskell usa l’opinione pubblica sulla stregoneria come un paradigma di contrasto per il lettore di cultura elevata

⁶ Cockshut A. O. J., “Victorian Thought” in *The Victorians*, ed. Pollard Arthur, Sphere Books, London, 1970, p. 27.

⁷ Sharps John Geoffrey, *Mrs Gaskell’s Observation and Invention*, Fontwell, Lindern Press, 1970, p. 139. Non meno positiva sul racconto è la posizione di E. Wright: “The strength and power of ‘Lois the Witch’ lies in its sober realism. The background and the historical events are presented without flourish, and with the minimum direct explanation” (*Mrs Gaskell. The Basis for Reassessment*, Oxford University Press, London and Oxford, 1965, p. 170).

⁸ La frontiera esige spesso tributi di sangue e negli ultimi tempi il risorgere delle fissazioni di frontiera, lo scatenamento di furibondi e viscerali particolarismi, ognuno dei quali si chiude in se stesso idolatrando la propria peculiarità e respingendo ogni contatto con l’altro, sta scatenando lotte feroci.

che ella si figura per il suo lavoro. La distinzione fondamentale tra il lettore ideale e la reazione dei Nuovi Inglesi all'evento storico è funzionale a determinare la capacità intellettuale di discernere le conseguenze etiche. Il pubblico puritano del XVII secolo, per diversi aspetti molto simile a quello contemporaneo della scrittrice, salta subito alle conclusioni senza preoccuparsi di accertare la veridicità degli avvenimenti. Al contrario, il lettore ideale, simbolo di una certa cultura elevata, è portato a discriminare attentamente diventando l'interlocutore privilegiato del narratore. Di conseguenza, il divario fra gli eventi narrati e la voce narrante stabilisce un rapporto dialettico fra la semplice descrizione della trama e la manipolazione etica e morale della stessa da parte del narratore. Lo status *unspeakable* della questione consente una comprensione più approfondita del comportamento normativo nel suo pubblico e, nello stesso tempo, fornisce l'opportunità di formulare e sollevare possibilità inimmaginabili portando alla consapevolezza che le diversità, riscoperte ed apprezzate come varianti dell'universo umano, ne diventano la negazione e la distruzione, se assolutizzate.

Secondo la strategia narrativa del narratore devono esistere molte condizioni affinché si inneschi il meccanismo dello scandalo. Prima di tutto, questi meccanismi devono avere effetto sulla dicotomia ontologica fra il soggetto che legge e il contenuto letto. Pertanto, l'evocazione finzionale di una specifica era storica è essenziale nel creare i meccanismi che generano lo scandalo e nello stabilire il distacco necessario per la produzione narrativa. Ma, come accade sempre, specie nella letteratura vittoriana, di frequente gli scrittori cercano di mistificare il loro processo artistico al fine di ritrarre, senza tema di censura, questioni contemporanee che diversamente non verrebbero alla luce. Di qui, *Lois the Witch*, nonostante sia ambientato a Salem nel XVII secolo, è in realtà un resoconto indiretto del malessere prodotto dalla società industriale del tempo in cui è scritto⁹. In secondo luogo, la narrazione deve riflettere una certa composizione strutturale fatta di parti relativamente fisse: un accusatore espone una indiscrezione

⁹ Ogni studioso di letteratura sa però che ogni espressione letteraria, ogni forma è una soglia, una zona sul limitare di innumerevoli elementi, tensioni e movimenti diversi, uno spostamento dei confini semantici e delle strutture sintattiche, un continuo smontaggio e rimontaggio del mondo, delle sue cornici e delle sue immagini.

o una ingiustizia nella vita di un accusato e trasmette quel segreto per il consumo pubblico, e infine l'accusato deve negare l'accusa. Per la terza condizione, i due momenti diversi, che comprendono il presunto evento, che trasgredisce gli standard morali della comunità, e il secondo, che pubblicamente riepiloga quel momento precedente, prestando allo scandalo la sua forma narrativa a prescindere dalla determinazione della sua verità, devono essere cronologicamente separati da un sostanziale passaggio di tempo. Quindi in *Lois the Witch* a Elizabeth Gaskell interessa soprattutto la modalità in cui lo scandalo è prodotto e reso pubblico alla comunità. Questo interessamento è illustrato attraverso la storia di una ragazza, rimasta sola per via della morte dei suoi genitori, alienata dal suo contesto e infine accusata di stregoneria, scritta da Gaskell per dare voce a tutte le reazioni di incomprendimento, non solo di disgusto e di disprezzo, ma anche di sadica condiscendenza, moralismo e spirito di vendetta, che persistono nel cosiddetto secolo del progresso.

Sebbene i contemporanei di Lois Barclay mostrino tutta la loro distruttiva sete di vendetta una volta che lo scandalo esplose, nell'ultimo capitolo, essi condannano la povera sfortunata prima ancora che sia formalmente accusata di stregoneria. Non appena arriva nella Nuova Inghilterra, il paesaggio, così minuziosamente descritto nelle pagine iniziali del racconto, comunica la fosca atmosfera che circonda Lois e che apertamente si riferisce alla sua condizione di ragazza sola e spaventata in un mondo ostile. Questo *incipit* è pieno di indizi che hanno la rilevante funzione di enfatizzare non solo la stranezza e la pericolosità del luogo dove viene a trovarsi Lois, riferiti direttamente dal capitano Holderness quando dice: "My wench [...] thou has come to a country where there are many perils, both from land and from sea" (p. 114), ma anticipano anche le "Puritan peculiarities [that] were sufficient to make her feel very lonely and *strange*" (p. 112, corsivo mio). Infatti la gentilezza della vedova Smith, che Lois incontra nella sua prima notte a Salem, non è sufficiente a dissipare né la tristezza della ragazza né la generale atmosfera di una comunità dalla mentalità ristretta e austera che decreterà la condanna e la morte di Lois. Nonostante il narratore sia molto attento nel descrivere la donna in termini rassicuranti, egli non può fare a meno di insinuare alcuni fatti importanti che riguardano l'abisso culturale che separa Lois, ai

cui “English eyes [...] [t]he aspect of this [Widow Smith’s] room was *strange*” (p. 110, corsivi miei), e il narratore, che paragona la stanza a “a small *museum of natural history* of these days” (p. 110, corsivi miei) da “the ways of the Puritans” (p. 111). I suggerimenti impliciti ai racconti dell’orrore nelle mani di indiani dipinti e pirati senza scrupoli narrati durante la cena nella locanda assumono facilmente un contesto più minaccioso nelle storie di streghe e stregoni. Involontariamente Lois diventa la prima nemica di se stessa quando, al fine di mostrare una parvenza di crescente conforto e familiarità, racconta la storia di quando da bambina era stata maledetta dalla strega di Barford, sua città natale. A questo punto nessuno è in grado di comprendere l’ironia del capitano Holderness né quella della vedova Smith:

[...] Widow Smith, not liking the gloomy turn of the conversation, tried to give it a lighter cast by saying, ‘I don’t doubt but what the parson’s bonny lass has *bewitched* many a one since, with her dimples and her pleasant ways—eh, Captain Holderness? It’s you must tell us tales of this young lass’s doings in England.’
 ‘Aye, aye,’ said the captain, ‘there’s one under her *charms* in Warwickshire who will never get the better of it, I’m thinking.’ (p. 116, corsivi miei).

In realtà, lo spirito della società puritana che teme l’ignoto e soprattutto l’irrazionale si avverte nelle parole del Consigliere Hawkins il quale, dopo aver sentito il racconto di Lois, si alza per dire quanto segue:

‘Brethren’, said he, ‘I must upbraid you if ye speak lightly; charms and witchcraft are evil things. I trust this maiden hath had nothing to do with them, even in thought. But my mind misgives me at her story. The hellish witch might have power from Satan to infect her mind, she being yet a child, with the deadly sin. Instead of vain talking, I call upon you all to join with me in prayer for this *stranger in our land*, that her *heart* may be purged from all iniquity. Let us pray.’ (pp. 116-17, corsivi miei).

Come risulta evidente, fin dall’inizio, l’opinione pubblica è molto importante nella mente dei personaggi, specialmente in quelli che rap-

presentano le istituzioni religiose. La stretta aderenza ai codici sociali produce una combinazione potenzialmente pericolosa quando un certo contenuto psichico represso è posto in contrasto con la bellezza¹⁰ e l'ingenuità di una attraente ragazza inglese la quale, nell'obbedire al desiderio di sua madre morente, di raggiungere lo zio a Salem, rende inevitabile un certo sconvolgimento morale e culturale. Pertanto, la premonizione delle disavventure di Lois e il suo fatale destino sono svelati già all'inizio della storia. Tutti gli eventi che precedono il "pathological desire for attention"¹¹ di Prudence e che la portano ad accusare Lois di stregoneria sono rigorosamente organizzati secondo l'importanza che assumono nel processo di rivelazione. Gaskell delinea con estrema attenzione il responso sociale causato dallo scandalo e i suoi protagonisti sono sviluppati in modo tale da diventare emblemi della loro comunità. Il Consigliere Hawkins e Grace Hickson, la zia di Lois, sono tra questi personaggi paradigmatici. Il tono che quest'ultima usa nel parlare al marito che sta morendo trasmette il tipico responso sociale allo scandalo:

[...] I do my *duty* as I *read* it, and there is never a man in Salem that dared speak a word to Grace Hickson about either her work or her faith. Godly Mr Cotton Mather hath said, that even he might learn of me (p. 122, corsivi miei).

Innegabilmente, Grace è la tipica persona che non può sopportare "l'umiliazione" di avere il suo nome e i suoi problemi privati sulla bocca della comunità. Per questa ragione fa tutto il possibile per proteggere la malattia mentale di suo figlio e quindi non può fare altro che mettersi dalla parte dell'opinione popolare, che condanna Lois anche se è perfettamente consapevole che, nell'adottare questa strategia, contribuisce

¹⁰ Jenny Uglow nella sua raffinata lettura di *Lois the Witch*, ci ricorda che "[h]er beauty is also a curse" (p. 477). La studiosa considera il viaggio di Lois dalla vecchia Inghilterra a Salem come "a voyage from the 'normal' to a fearful psychic landscape" (p. 476) con lo scopo di dimostrare come quasi sempre l'ipocrisia, le superstizioni e le letture distorte della parola di Dio rendono la donna il capro espiatorio perfetto (*Elizabeth Gaskell. A Habit of Stories*, Faber and Faber, London, 1983).

¹¹ Ganz Margareth, *Elizabeth Gaskell: the Artist in Conflict*, Twayne Publishers, New York, 1969, p. 219.

alla morte di una ragazza innocente e che una parola pronunciata in sua difesa potrebbe significare invece l'assoluzione della ragazza. Così quando Lois è condannata, piuttosto che porre rimedio alle sue precedenti omissioni, la zia approfitta dell'occasione per nascondere la malattia di suo figlio in maniera definitiva e, se la sua prima reazione alle farneticazioni di Manasseh in difesa di Lois la portano ad ammettere che "My son, my only son, is mad" (p. 176), subito dopo è pronta ad accettare la soluzione offerta dalla comunità raccolta per ascoltare le preghiere di Cotton Mather per le streghe, e abilmente riportate dal narratore:

He was another victim. Great was the power of Satan! Through the arts of the devil, that white statue of a girl had mastered the soul of Manasseh Hickson. So the word spread from mouth to mouth. And Grace heard it. It seemed a *healing balsam for her shame*. With wilful, *dishonest blindness*, she would not see – not even in her secret heart would she acknowledge, that Manasseh had been strange, and moody, and violent long before the English girl had reached Salem (p. 176, corsivi miei).

Qui la posizione del narratore è del tutto chiara. Le frasi brevi, le scelte lessicali e la punteggiatura esprimono la sua totale e sincera condanna delle persone che degradano il soprannaturale alle loro personali necessità e che rifiutano di affrontare la verità del loro egoismo, in questo caso, di un amore materno distorto e viziato. Ciò che all'inizio era mero tono ironico si è via via trasformato in aperto sarcasmo e disprezzo senza mediazione.

Il cambiamento dell'atteggiamento del narratore verso la sua narrazione si può facilmente percepire se si mette a confronto il passo appena citato, quando lo scandalo è ormai esploso, con quelle parti che precedono la sua diffusione. È interessante notare che dopo che la vecchia serva indiana trova "a strange, unconscious pleasure" nel narrare le storie degli stregoni della sua razza, il narratore interviene con un emblematico "we":

We can afford to smile at them now; but our English ancestors entertained superstitions of much the same character at the same period, and with less excuse, as the circumstances surrounding them were better known, and consequently more explicable by

common sense than the real mysteries of the deep, untrodden forests of New England (pp, 127).

Il pronome personale implica che il lettore e il narratore condividono lo stesso punto di vista non per ragioni meramente cronologiche ma perché entrambi sono capaci di leggere e comprendere i fatti in maniera lucida e razionale essendo ormai nella posizione di recepire nel modo più giusto e pertinente la storia che sta per essere raccontata e i suoi terribili effetti. Più cripticamente, le opere letterarie, essendo il prodotto dell'immaginazione e quindi di autonome strutture verbali, pongono il lettore a distanza rispetto alle immediate conseguenze morali della narrazione, pur consentendogli di esperire in maniera vicaria il brivido e insieme lo sconforto dello scandalo che ha davanti agli occhi. Nel passo che segue il narratore, ancora una volta, si sposta dall'io soggettivo verso il più familiare "noi" e il precedente distacco diventa una forma di coinvolgimento tristemente ironico:

'The sin of witchcraft.' We read about it, we look on it from the outside; but we can hardly realize the terror it induced. Every impulsive or unaccustomed action, every little nervous affection, every ache or pain was noticed, not merely by those around the sufferer, but by the person himself, whoever he might be, that was acting, or being acted upon, in any but the most simple and ordinary manner. He or she (for it was most frequently a woman or girl that was the supposed subject) felt a desire for unusual kind of food – some unusual motion or rest – her hand twitched, her foot was asleep, or her leg had the cramp; and the dreadful question immediately suggested itself, 'Is any one possessing an evil power over me, by the help of Satan?', [...] and so on, till the very dread of what might happen, and the constant dwelling of the thoughts, even with horror, upon certain possibilities, or what were esteemed such, really brought about the *corruption of imagination* at last, which at first they had shuddered at (pp. 151-52, corsivi miei)¹².

¹² Athena Vrettos nel suo illuminante volume, *Somatic Fictions. Imagining Illness in Victorian Culture*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1995, documenta in maniera

Gaskell sta provando a istruire il suo lettore a distinguere fra l'ipocrisia, la crudeltà e la «corrupted imagination» della comunità di Salem e la comprensione empatica richiesta a un lettore reso consapevole dell'atto di attraversamento della frontiera al di là della quale Lois diventa, straniera, diversa e per questo pericolosa al cospetto della grettezza e dell'ignoranza della comunità di Salem.

Il termine scandalo è spesso usato in modi vagamente metaforici, con riferimento a ogni pubblico oltraggio. Il mio interesse qui è tuttavia per il fenomeno sociale che ha caratteristiche determinabili e una struttura consistente. La prima condizione da individuare in una trama che coinvolge uno scandalo è, come detto prima, la prospettiva di distacco del soggetto che legge rispetto al suo materiale. Senza correre rischi, Gaskell pone il materiale in un remoto passato al fine di ottenere più ampia libertà su un argomento non facile da trattare con i convenzionali standard realistici del suo tempo. La sua è la via dell'*indirection*¹³ per mascherare il potere esercitato dalla sua eroina e da se stessa come scrittrice. I pochi momenti in cui Lois si ribella sono cruciali. All'inizio, agli insulti impliciti di sua zia, concernente la scelta religiosa di suo padre, la ragazza risponde con passione, sorprendendo anche il capitano, "They might be godly men who left their churches on that day of which you speak, madam; but they alone were not godly men, and no one has a right to limit true godliness for *mere opinion's sake*" (p. 120, corsivi miei). Verso Manasseh che cerca di persuaderla dell'inevitabilità del loro matrimonio, ancora una volta Lois è dura "[...] I cannot marry any one from obedience [...]. Manasseh, there is no power in heaven or earth that can make me love thee enough

convincente «a widespread Victorian tendency to displace diffuse and chaotic social issues onto more immediate questions of physiology» (p. 57). I puritani della Nuova Inghilterra spostano questi argomenti nella sfera del soprannaturale. Sia i puritani sia i vittoriani, inavvertitamente attribuiscono i fenomeni inspiegabili o a condizioni fisiche anormali o al misterioso regno dell'anormale. Questo tipo di comportamento mostra chiaramente un errore fondamentale nell'interpretazione della realtà.

¹³ Nel senso che Judith Lowder Newton intende, "[...] subversion, indirection, and disguise are natural tactics of the resisting weak, are social strategies for managing the most intense and most compelling" (*Women, Power and Subversion. Social Strategies in British Fiction 1778-1860*, Methuen, London, 1985, p. 9).

to marry thee, or to wed thee without such love” (p. 137). Ma il climax delle reazioni di Lois si raggiunge durante il processo, quando si rifiuta di confessare il suo presunto peccato, “Sir, I must choose death with quiet conscience, rather than life to be gained by a lie. I am not a witch” (p. 184). La sua ribellione contro il comportamento convenzionale e minaccioso non può essere circoscritto solo alla sua personale condizione. La sua è la ribellione di chi è coinvolto nella lotta senza tempo contro una società patriarcale, rigida e inflessibile e, nello stesso tempo, questo tipo di lotta, in condizioni e per vie diverse, rinvia alle lotte che la stessa scrittrice combatteva nell’aver a che fare con le barriere poste da una autorità letteraria patriarcale¹⁴. Sebbene la morte sia l’unica conclusione possibile per Lois, la sua forza è evidente nelle ultime parole del racconto, “She would have willed so” (p. 193), pronunciate dal fidanzato inglese di Lois, Hugh Lucy, il quale con riluttanza, ogni anno, si unisce alle preghiere di Justice Sewal, il giudice pentito, nel giorno da lui stabilito per ricordare la tragica morte di Lois e per ottenere il perdono. Sebbene tale tardivo tentativo di pubblico pentimento non riporti in vita la ragazza, egli compie questo atto sia per mostrare la forza dei valori morali della sua amata sia i pericoli di uno spazio generato da una cultura che non ha referenti nella realtà empirica, ma che a partire da essa viene costruito in quanto spazio delle possibilità, drammatiche nel caso di Lois, come dimostra la commemorazione della sua morte.

Nei termini della forma, la narrazione dello scandalo è rigorosamente pianificata: un accusatore, un accusato e un processo per giudicare il crimine: Prudence è l’accusatore più importante e determinante ai fini della condanna. La cugina è quella che in pubblico dichiara che Lois

¹⁴ Non si può negare che Gaskell cercasse l’autorità, non degli scrittori suoi contemporanei, vale a dire di una tradizione cui appartenere, ma una autorità al femminile a cui far ricorso fuori dalla sfera domestica. Esempio in tal senso è la lettera a Eliza Fox (aprile 1850) dove scrive: “I long (weakly) for the old times where right and wrong did not seem such complicated matters; and I am coward enough to wish that we were back in the darkness where obedience was the only seen duty of women” (*The Letters of Mrs Gaskell* ed. Chapple J. A. V. and Pollard Arthur, Mandolin, Manchester, 1997, p. 109). È evidente che in qualche modo Elizabeth Gaskell prese parte al dibattito su ciò che nel periodo vittoriano era nota come “the woman question”.

è una strega ma c'è una serie di accusatori nell'ombra che ovviamente contribuisce alla condanna della ragazza agendo in maniera indiretta ma non con meno efficacia. Tra questi, il Consigliere Hawkins, il supposto simbolo religioso della comunità, invece di accettare Lois come richiesto dalla Bibbia perché straniera ed estranea agli usi e i costumi di Salem, è il primo a isolare la ragazza appena arrivata. Manasseh, con i suoi comportamenti stravaganti, ha un ruolo chiave nello stabilire l'atmosfera violenta e feroce che si respira prima che il destino finale di Lois si compia. Nel racconto delle sue visioni, Lois è chiaramente posta in una posizione dove ha come unica scelta la morte:

[...] The visions come thick upon me, and my sight grows clearer and clearer. Only this last night, camping out in the woods, I saw it in my soul, between sleeping and waking, the spirit come and offer thee two lots, and the colour of the one was white, like a bride's, and the other was black and red, which is, being interpreted, a violent death. And when thou didst choose the latter the spirit said unto me, "Come!" (p. 145).

La morbosità e il carattere minaccioso della narrazione del ragazzo è evidente. Faith, la sorella di Manasseh, da parte sua, nutre, in un silenzio cupo e fosco, un amore non ricambiato per uno dei pastori, agisce contro Lois spinta dalla gelosia e sembra che aspetti il momento giusto per vendicarsi di lei.

Il processo è condotto secondo le solite procedure normali in questo tipo di accusa. Ovverosia, l'intero caso è basato sull'accusa della gente del posto e sulla confessione della colpa strappata sotto la pressione esercitata da ambigue figure di autorità¹. Hota e Nattee esemplificano questa particolare procedura: attraverso le consuete tecniche tradizionali, gli inquisitori riescono a far confessare la colpa alle due vecchie serve indiane e a condurle in prigione senza troppa fatica. Lois, invece, non è intimidita dalle loro minacce, né dalle torture mostrando uno spirito

¹ Secondo Patsy Stoneman, "In *Lois the Witch*, among various psychological determinants of the mass delusion of Salem, she emphasizes the gullibility of people who are used to deferring authority" (*Elizabeth Gaskell*, The Harvester Press, Brighton, 1987, p. 59).

indomabile e una libertà di pensiero estranea alla gente del posto: “A weight of iron on her legs [...] was well for Lois, [...] a *tangible ill* bringing her back from the wild illimitable *desert* in which her *imagination* was wandering” (p. 178, corsivi miei). In altre parole, la forza personale e l'integrità morale di Lois nel contesto dell'ambiente puritano diventano paradossalmente la causa della sua caduta. Queste caratteristiche di Lois sono rese ancor più evidenti quando è rinchiusa in prigione e il narratore ha l'opportunità di rivelare i suoi pensieri più intimi e di raggiungere una sorta di simbiosi psicologica con il personaggio. Al lettore è ormai chiaro il motivo per cui è impossibile per lei confessare un crimine immaginario e, soprattutto, non commesso, e quindi negare qualsiasi cosa lei rappresenti, specialmente dopo che il narratore si sofferma a descrivere come, nonostante il suo sconvolgimento psicologico, la ragazza conservi la fede religiosa trascorrendo l'ultima notte in cella a prendersi cura della vecchia serva indiana Nattee, “[a]nd in comforting her, Lois was comforted; in strengthening them Lois was strengthened” (p. 189). L'ostinazione di Lois e persino la sua spontanea generosità sono interpretate dalla meschina comunità puritana come un segno di possessione satanica e i suoi ripetuti, appassionati appelli all'innocenza sono parimenti giudicati come cifre della sua dannazione piuttosto che come il riconoscersi di Lois in una identità precisa e diametralmente opposta. Ciononostante, descrivendo il corpo senza vita di Lois, il narratore vuole insinuare il pensiero di un pentimento quasi immediato e riferisce di un vago senso di *mea culpa* provato dalla moltitudine li raccolta: “[...] the body of Lois the Witch swung in the air and every one stood, with hushed breath, with a sudden wonder, like a fear of deadly crime, fallen upon them” (p. 190). Ma subito dopo, tale allusione si rivela per ciò che realmente è, ossia soltanto il mesto desiderio del narratore e la realtà empirica è quella di un'ennesima ingiusta esecuzione. Come illustra il brano di seguito riportato, i puritani sono faziosi e convinti della giustizia della loro condotta, che non modificano neppure dopo l'ultima uscita di Manasseh:

The stillness and the silence were broken by one crazed and mad, who came rushing up the steps of the ladder, and caught Lois's body in his arms, and kissed her lips with wild passion. And then, *as if it were true what the people believed, that he was*

possessed by a demon, he sprang down, and rushed through the crowd, out of the bonds of the city, and into the dark dense forest, and Manasseh Hickson was no more seen of Christian man (p. 190, corsivi miei).

Ma il più alto grado del disprezzo del narratore è espresso attraverso Hugh Lucy il quale, come un apostolo cristiano, “shook the dust off his feet in quitting Salem” (p. 190) nel senso appunto di chi vuole rinnegare l'accaduto e chi lo ha generato.

Come prima affermato, il terzo meccanismo della trama dello scandalo richiede che una informazione nascosta diventi di pubblico dominio. Questo meccanismo è realizzato nel racconto attraverso il personaggio di Prudence, ed è utile riportare la reazione alla sua affermazione della comunità che, come un corpo unico, crea il vuoto intorno a Lois:

The answer was given rather by action than by words, although a low murmur went up from many. But all fell back, as far as falling back in such a crowd was possible, from Lois Barklay, where she stood, – and looked on her with surprise and horror. A space of some feet, where no possibility of space had seemed to be not a minute before, left Lois standing alone, with every eye fixed upon her in hatred and dread. She a witch! (p. 172, corsivo mio).

Secondo criteri stabiliti, lo scandalo ha inizio con un pettegolezzo e si sviluppa gradualmente, Una comune chiacchiera di stregoneria è terreno sufficiente per costruire un'accusa, per questa ragione Lois è già colpevole e condannata prima ancora dell'avvio del processo.

Poiché la natura dello scandalo riformula attività segrete, è impossibile rispondere alla domanda sulla verità dei fatti, anche se le istituzioni che la determinano, quali l'interrogatorio, le procedure processuali e le inchieste legislative, si mobilitano per accertarla. L'essenza dello scandalo è fondata precisamente sull'impraticabilità di stabilire la fattualità dei dati. Per tutto ciò, *Lois the Witch* è un racconto esemplare di come il successo dello scandalo si misuri sulla base della popolarità che riesce a suscitare e del danno che può

provocare alla reputazione e alla persona accusata². Uno scandalo cattura l'attenzione del pubblico a patto che la determinazione della verità sia rinviata o artatamente trascurata.

Al fine di dimostrare il potente effetto dell'opinione pubblica, e la sua distanza dalla moralità autentica, Gaskell ritrae il pubblico che gode nel vedere Lois portata alla rovina in modo volgare e bestiale, perché giudica le sue vittime sull'apparenza e sulle voci che circolano e perché parla per dire ciò che gli altri vogliono sentirsi dire. Precisamente la scrittrice pur di condannare questa pratica, dipinge il riprovevole gusto nell'essere umiliati dal proprio vicino specie se si tratta di una persona che viene da lontano e rompe quindi sia i confini geografici e sia quelli comportamentali. La narrazione che racconta lo scandalo, di qualsiasi tipo sia, ha la funzione duale di fornire un ritratto dei risultati mostruosi che produce e nello stesso tempo di proteggere il lettore dai suoi effetti. Per questa ragione, la caduta di una ragazza da uno stato di innocenza a quello di strega è particolarmente evocativo e serve a Gaskell per richiamare alla mente le altre barriere che le stanno a cuore.

Strigliando il piccolo mondo di Salem, ritraendone il gusto per lo scandalo generato dalla vendetta o dalla libidine o, meglio ancora, da una forzata degenerazione morale, il narratore inculca nella mente del lettore il piacere più raffinato di resistere e condannare lo scandalo e lo invita a condividere la ferma convinzione che le sue ineffabili dinamiche possono avere ripercussioni difficili da prevedere. Nel caso di Lois le linee di frontiera sono anche linee che attraversano il corpo e la dividono non solo dal suo vicino ma anche da se stessa. La sua storia mostra come il confine, che corre tra la verità e la menzogna, sia spesso incerto e la messinscena della verità si capovolge spesso nel suo opposto: la verità viene mascherata e si trasforma in menzogna, il confine viene oltrepassato e confuso. La frontiera tra menzogna e verità, di per sé divisa da una chiara linea di separazione, viene cancellata

² Lo scandalo è sempre associato con il nome di un individuo e poiché la reputazione è importante per qualsiasi persona rispettabile, evitare lo scandalo diventa di vitale importanza nella vita sia dell'individuo e sia della società. Al riguardo, il titolo del racconto è ambiguo poiché stabilisce l'equazione fra il nome proprio e l'oggetto dello scandalo. Tale equazione è naturalmente intesa essere ironica da parte dell'autore e tuttavia rimane per coloro che volessero attribuirgli il solo livello letterale.

e spostata dalla storia e dalla ideologia. La morte arriva per Lois come frontiera ultima del vivere, come prova della sua natura ossimorica in cui si combattono il desiderio e la paura.

NOTA BIOGRAFICA DEGLI AUTORI

EMANUELA ETTORRE è Professore Associato di Lingua e Traduzione Inglese presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara. È autrice del volume *Lo specchio e la clessidra. Uno studio della narrativa di Thomas Hardy* (Liguori); ha curato con Pierre Coustillas un volume su George Gissing per la *Rivista di Studi Vittoriani*; ha tradotto e curato una raccolta di racconti di George Gissing (*Il sale della terra*, Edizioni Tracce); di Thomas Hardy (*L'immaginazione di una donna e altri racconti*, Transeuropa) e di Hubert Crackanthorpe (*Racconti*, Edizioni Scientifiche Italiane). Ha pubblicato articoli su Thomas Hardy, George Gissing, Wilkie Collins, Anthony Trollope, Mary Kingsley, Charles Darwin, sulla letteratura di viaggio al femminile e sui rapporti tra scienza e letteratura.

MARILENA GIAMMARCO ha insegnato Letteratura Italiana all'Università "G. d'Annunzio", sede di Pescara. Nel biennio 2008-2010 ha insegnato anche alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Ateneo di Split (HR), dove ha ricevuto la Medaglia al Merito per il contributo apportato. Ha tenuto conferenze presso università e istituzioni culturali in Italia, Croazia, Montenegro, Albania, Francia, Inghilterra e Brasile e partecipato a convegni scientifici nazionali e internazionali. Ha pubblicato numerosi saggi e monografie su autori e movimenti letterari dal XVIII al XXI secolo. Tra i principali volumi: *Luigi Antonelli. La scrittura della dispersione* (Roma, Bulzoni, 2000); *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio* (Roma, Carocci, 2005); *Il "verbo*

del mare". *L'Adriatico nella letteratura I – Antichi prodromi, riletture moderne; Il "verbo del mare". L'Adriatico nella letteratura II – Scrittori e viaggiatori* (Bari, Palomar, 2009 e 2011). Come Presidente della Fondazione "Ernesto Giammarco" svolge attività di promozione della cultura abruzzese e dirige la rivista bilingue *Adriatico/Jadran*.

STEFANO MAGNI è Maître de conférence presso il Dipartimento di italianistica di Aix Marseille Université. Seguendo un ordine cronologico, i suoi interessi scientifici e le sue pubblicazioni riguardano in particolar modo: il teatro e l'opera del XVIII secolo; la letteratura in relazione al dibattito socio-politico di inizio XX secolo; gli intellettuali e le guerre mondiali; la letteratura e la postmodernità. Coordina un atelier di ricerca (intitolato *Mémoire, Mémoires*) che organizza eventi dedicati alla letteratura come memoria e alle memorie d'autore. Recentemente ha lanciato un progetto di ricerca sulla Grande Guerra che prevede una serie di convegni sul soggetto. Tra le sue pubblicazioni: *Interpretare il presente. Il racconto estetico e ideologico narrativo e giornalistico di Stefano Benni*, Pescara, Tracce, 2015; *Réécrire dans la (post)-modernité: Benni, Folgore, Macchiavelli, Manganelli, Vassalli*, Sarrebruck, EUE, 2010.

LORELLA MARTINELLI è Ricercatrice di Lingua e Traduzione Francese presso l'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara. È autrice dei volumi *Tristan Corbière, Il linguaggio del disdegno e altri saggi di letteratura estrema* (Edizioni Scientifiche Italiane, 2001), *Gli amori gialli. Canone in versi e identità poetica in Tristan Corbière: selezione di liriche con testo a fronte* (Tracce, 2012). Ha curato un'edizione francese delle *Amours jaunes* di Tristan Corbière (L'Harmattan, 2007), e tradotto *Il Negriero* di Édouard Corbière (Transeuropa, 2014). Ha pubblicato saggi sulla teoria e sulla storia della traduzione e tradotto opere di scrittori contemporanei francesi e francofoni, R. Guittou, *Il principe di Dio* (LED, 2009) e Y. Villemaire, *L'onda di Amsterdam* (Edizioni Scientifiche Italiane, 2010). È co-editor del volume *Francia e Italia (1956-1967). Lingua, letteratura, cultura* (Carabba, 2016)

PAOLA PARTENZA è Professore Associato di Letteratura Inglese presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara. Tra

gli autori di cui si è occupata vanno menzionati A. Marvell, W. Shakespeare, William Godwin, Mary Hays, Mary Woolstonecraft, Jane Austen, Elizabeth Gaskell, Charles Dickens, Christina G. Rossetti, Alfred Tennyson, T. S. Eliot e A. E. Housman. È autrice della monografia *Alfred Tennyson e la poesia del dubbio* (Adriatica) e di un volume sulla narrativa femminile (*Sguardo e narrazione. Quattro esempi di scrittura femminile. Woolstonecraft, Hays, Austen, Gaskell, Carocci*). Con Andrea Mariani dirige la collana *Passages, Transitions, Intersections*, V&R unipress Göttingen, nella quale ha curato il volume *Dynamics of Desacralization. Disenchanted Literary Talents*.

ERIK PESENTI ROSSI è Professore Ordinario di Letteratura Italiana presso l'Université de Haute Alsace. Ha pubblicato numerosi saggi sui rapporti tra cinema e letteratura e tra letteratura e filosofia. Più di recente si è occupato di Fortunato Seminary di cui ha curato l'edizione critica dei *Diari 1939-1976*, (2009). Sempre sullo scrittore calabrese ha pubblicato la biografia *Vita di Fortunato Seminary, scrittore solitario* (2012); e tradotto e curato *Le vent dans l'olivieraie* (2016).

ELENA RICCI è Ricercatrice di Critica Letteraria e Letterature Comparete nell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara. Le sue aree di interesse scientifico riguardano il paesaggio e la poetica dello spazio, l'Africa francofona, il romanzo poliziesco e *noir* mediterraneo, il fantastico e il realismo magico. Ha pubblicato saggi su Africa e viaggiatori europei in epoca contemporanea, scritture di donne africane ed europee a confronto, la tradizione dell'esotismo nelle letterature europee e il discorso colonialista. Si è inoltre occupata di Erminia Dell'Oro, di Attilio Gatti nel Congo Belga, di fiabe e contaminazioni letterarie, di vampiri e serie televisive (*Buffy e Angel*); di John Fante e di Philip Dick.

MARILENA SARACINO è Ricercatrice di Letteratura Inglese presso l'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara. È autrice di un volume su Joseph Conrad (*Joseph Conrad e le aporie dell'esistenza: da 'Youth' a 'The Mirror of the Sea'*, Tracce) e di articoli su John Milton, Jane Austen, Elisabeth Gaskell, Thomas Hardy, R. L. Stevenson, Joseph Conrad e la poesia contemporanea inglese e irlandese, con parti-

colare riferimento a Ted Hughes e Desmond Egan. Su *Hobbes Studies* ha pubblicato un articolo su Hobbes e Shakespeare. Attualmente si sta occupando del romanzo postmodernista di A. S. Byatt.

ADRIAN G. TAIT ha conseguito il PhD nel 2011 incentrando il suo studio sulla poesia di Thomas Hardy: "An Eco-critical Approach to the Poetry of Thomas Hardy: from *Wessex Poems* to *Time's Laughingstocks*". I suoi interessi si incentrano soprattutto sui rapporti tra ecologia e letteratura, con particolare riferimento alle opere di Thomas Hardy, R. Kipling, D. H. Lawrence, Richard Jefferies, H. G. Wells e J. B. Ballard. Ha pubblicato svariati articoli su *Green Letters* (2011, 2013), *The Hardy Society Journal* (2012), e *The Thomas Hardy Journal* (2013). È in corso di pubblicazione un volume dal titolo *Thomas Hardy in the Anthropocene*.

Indice

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introduzione | 5 |
| Il corpo e la storia. L'esperienza della frontiera come processo culturale e linguistico <i>Emanuela Ettorre e Lorella Martinelli</i> | |
| “Disposable bodies”: Edward Berdoe, the Language of Power and the Improbable Religion of Medical Science <i>Emanuela Ettorre</i> | 13 |
| Il corpo come spazio frammentato: <i>Frankenstein</i> di Mary Shelley <i>Paola Partenza</i> | 27 |
| <i>Lois the Witch</i> di Elizabeth Gaskell: la frontiera e la “corruzione dell’immaginazione” <i>Marilena Saracino</i> | 45 |
| Thomas Hardy, Wessex, and the End of Place <i>Adrian G. Tait</i> | 63 |
| Topographies et mimétisme linguistique dans <i>Désert</i> et <i>La Quarantaine</i> de Jean-Marie Gustave Le Clézio <i>Lorella Martinelli</i> | 77 |
| Aux frontières de la langue: images, symboles et figures de style dans <i>Il peccato</i> de Giovanni Boine <i>Erik Pesenti Rossi</i> | 95 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Un territorio dell'anima. "Hora jonë" nei romanzi di Carmine Abate <i>Marilena Giammarco</i> | 129 |
| La frontiera come spazio politico: anti-germanesimo e interventismo negli scritti giornalistici di Giuseppe Antonio Borgese <i>Stefano Magni</i> | 155 |
| Spazi esotici, spazi coloniali <i>Elena Ricci</i> | 177 |
| Norma linguistica ed erranza identitaria nella narrativa di Leïla Sebbar <i>Lorella Martinelli</i> | 195 |
| Nota biografica degli autori | 211 |

Progetto grafico, copertina e impaginazione
Carlo Spera

Finito di stampare nel mese di ottobre 2016
da *Bibliografica*
Castel Frentano (Ch)

per conto della
Casa Editrice Rocco Carabba srl Lanciano
Variante Frentana C.da Gaeta, 37
Tel. e Fax 0872.717250
www.editricecarabba.it
info@editricecarabba.it