

## Introduzione di Liana Borghi a *Difetto d'amore*

### *Una vita semplice*

In uno dei suoi più famosi racconti, tra i pochi tradotti in italiano, "Storia di un'ora" ("The Story of an Hour", 1894), Kate Chopin racconta di una donna che alla notizia della morte del marito in un incidente ferroviario si sente rinascere, per poi morire di crepacuore (forse di gioia o forse di dolore) quando lui sano e salvo ritorna a casa. In tutta la sua opera l'autrice metterà in scena situazioni che esprimono questo terribile desiderio di libertà, radicato in una storia autobiografica: Eliza Faris, madre di Chopin, aveva sposato a sedici anni un vedovo quarantenne, e il suo matrimonio, stando ai tanti esempi di infelicità coniugale negli scritti dell'autrice, non aveva avuto buon esito; nella vita reale Thomas O'Flaherty era morto davvero in un incidente ferroviario nel 1855, quando sua figlia aveva appena cinque anni.

Katherine O'Flaherty, nome di battesimo di Chopin, nasce a St. Louis nel Missouri l'8 febbraio 1850 in una famiglia che da parte di madre appartiene alla "aristocrazia" creola, stabilitasi in America da oltre due secoli, e da parte di padre alla nuova America degli immigranti di successo: il padre era un irlandese che aveva investito denaro ed energia nell'espansione commerciale nel bacino del Mississippi. Importantissima nell'infanzia della scrittrice è la bisnonna materna, una donna aperta, intelligente e anticonformista che nell'insegnarle il francese, nel raccontarle storie meravigliose, e nel farle amare la musica (Chopin diventò un'ottima pianista), le trasmette la sua libertà di spirito e di pensiero. Entrata a sette anni all'Accademia del Sacro Cuore, un collegio cattolico dove si impartiva un'educazione di stampo francese ma di lingua inglese, Chopin vi rimase, frequentandola poco assiduamente, fino ai diciannove anni. La sua amica del cuore, talvolta evocata nei racconti, era Kitty Garesché che rimase affettuosamente legata anche durante i cinque anni di permanenza a New York e dopo essersi fatta suora nel 1870. Dobbiamo a lei molte e preziose informazioni affidate a David Rankin, primo biografo dell'autrice. Come gran parte dei creoli di St. Louis, durante la Guerra Civile (1861-1864) la famiglia O'Flaherty (che possedeva sei schiavi) appoggiò la Secessione, e pagò la partecipazione al conflitto con la morte di George, fratello maggiore di Chopin, arruolato nell'esercito Confederato. Tutti i biografhi raccontano l'episodio patriottico della giovane Kate che strappa la bandiera unionista piantata davanti a casa. Per fortuna il suo gesto coraggioso non ebbe ritorsioni.

Nel 1869 Chopin si diplomò e fece il suo ingresso nell'alta società vivendo la tipica vita di una "Southern belle" il cui scopo principale, oltre al divertimento, era quello di trovare marito. Un suo ritratto di allora ce la mostra di profilo, con l'aria intensa dei suoi occhi scuri e una gran quantità di capelli castani drappeggiati sulla spalla ben tornita; in un altro ritratto indossa, un po' impacciata, un elaborato abito da passeggio con lo strascico, e un'acconciatura di piume. Quello era un anno importante per le donne americane - ottennero il voto nel Wyoming; venne fondata una coalizione per la temperanza (Woman's Christian Temperance Union) destinata ad avere un grande successo proibizionista; il movimento per il suffragio si spaccò in due - ma forse Chopin nemmeno se ne accorse. Fece un viaggio a New Orleans e rimase incantata dalla città, così bella, esotica e francese. In mezzo agli svaghi trovò il tempo di scrivere il suo primo racconto, "Emancipation. A Life Fable", la storia di un animale nato in gabbia che, trovando la porta aperta, preferisce la libertà con i suoi ignoti pericoli alle comodità della prigionia. Nella vita reale, Oscar Chopin, un giovane commerciante di cotone conosciuto a Oakland nella primavera del 1870 (se ne trova un ritratto in "A No-Account Creole"), offriva ambedue le

cose: la libertà di un matrimonio d'amore e gli agi domestici di una buona situazione finanziaria.

Oscar e Kate si sposarono a St. Louis nel giugno del 1870, e partirono per un lungo viaggio in Europa: Germania, Svizzera, e finalmente Parigi dove Oscar aveva trascorso tre anni durante la Guerra Civile. Arrivarono alla fine di agosto, in piena guerra Franco-Prussiana, in tempo per assistere alla morte del Secondo Impero e alla nascita della Repubblica. Riuscirono a mala pena a ripartire prima che cominciasse l'assedio, e tornarono in patria per stabilirsi nel quartiere americano di New Orleans. Kate Chopin aspettava il primo dei suoi sei figli.

Nel 1879, dopo otto anni di New Orleans, in un ambiente sociale aperto e tollerante, con qualche visita a St. Louis dalla madre, e lunghe vacanze a La Grand Isle (dove in parte è ambientato *The Awakening*, il suo secondo romanzo) in estate e nei periodi in cui la febbre gialla mieteva vittime in città, la famiglia Chopin si trasferì a Cloutierville, nella Parrocchia di Natchitoches. Gli affari di Oscar andavano male, Kate aspettava un altro bambino. Nel piccolo paese - due file di vecchie case su una strada polverosa, come descritto in "For Marse Chouchoute" (1891) - Oscar aprì un emporio e sistemò la famiglia in un comodo e ampio cottage; e Kate portò con sé un soffio della vita mondana di città. Molti abitanti della zona erano acadiani, discendenti di coloni francesi esiliati dal Canada a metà Seicento, che continuavano a mantenersi distinti dalla popolazione creola. Era un ambiente limitato e pettegolo. Chopin lasciava che chiacchierassero su di lei senza scomporsi. Con l'abito attillato da cavallerizza che mostrava la sottogonna ricamata, gli stivaletti col tacco alto, il cappello piumato e una rosa sulla gola, la signora Chopin (racconta Emily Toth nella sua biografia) si faceva ammirare a cavallo e durante le passeggiate pomeridiane. Dicono che spesso alzava la gonna fino a scoprire le caviglie, con la scusa di evitare il fango della strada. E non nascondeva la sua passione sconveniente per le sigarette e le lunghe passeggiate solitarie.

La tranquilla vita di paese della famiglia si interruppe quando Oscar Chopin morì di febbre gialla all'inizio del dicembre 1882. Possiamo leggere le conseguenze di questa fine per sua moglie in *Difetto d'amore* (At Fault, 1890) in quel primo paragrafo pur così inesattamente autobiografico:

Dopo la morte di Jérôme Lafirme, i vicini attesero con pigra curiosità le conseguenze della sua improvvisa scomparsa. Per loro, il fatto che una piantagione di milleseicento ettari fosse stata lasciata senza ipoteche a disposizione di una vedova creola di trent'anni, bella, inconsolabile e senza figli, era una questione di insolito interesse.

Kate Chopin era bella, giovane e addolorata come Thérèse Lafirme, ma, diversamente da lei, aveva sei figli da mantenere in una situazione finanziaria ingarbugliata e precaria. A maggior ragione si riscosse in breve tempo dal dolore, e dopo aver liquidato i più grossi debiti del marito prese in mano l'emporio e la piantagione. Nel romanzo, il fatto che Thérèse segua di tutto punto i metodi amministrativi del marito viene considerato un elemento a suo favore dai vicini che la osservano senza parere. La sua cautela fa parte dell'immagine domestica e rassicurante che coltiva per nascondere il fatto destabilizzante che è una ricca possidente, padrona di quella libertà a cui invano anela Mrs. Mallard, la protagonista di "Storia di un'ora". Kate Chopin, secondo la ricostruzione di Emily Toth, era molto più audace di Thérèse Lafirme, e non sono negli affari. Brava imprenditrice, il giorno si dedicava con grande energia al lavoro, ma la notte si dedicava, pare, ad Albert Sampite, un suo affascinante vicino. Chopin a un certo momento deve aver deciso di tagliare il rapporto, perché un anno e mezzo dopo la morte del marito lasciò Natchitoches per tornare ad abitare vicino alla

madre, a St. Louis, dove i bambini potevano frequentare buone scuole e lei stessa fare una vita indipendente. Grazie all'amicizia con il suo ostetrico, il dott. Frederick Kolbenheyer, entrò subito a far parte di una cerchia di liberi pensatori, giornalisti, femministe, musicisti, che la incoraggiavano a scrivere. Cominciò così il mirabile decennio della produzione letteraria di Kate Chopin. La sua prima pubblicazione fu però una polka per pianoforte, "Lilia" (1888), poiché il primo racconto, scritto a 38 anni, andò in stampa solo nel 1894 quando, dopo varie riscritture, era diventato "A No-Account Creole". Il suo esordio letterario avvenne quindi sul *Philadelphia Musical Journal* del dicembre 1889, con "Wiser than a God". Nel frattempo Chopin aveva iniziato *At Fault* (non trovando editore l'avrebbe pubblicato a sue spese nel 1890) e stava ottenendo molto successo con i suoi racconti "di colore locale", la cui prima raccolta, *Bayou Folk*, fu pubblicata nel 1894. Chopin usava con maestria il *local color*, un genere molto richiesto che negli Stati Uniti fungeva da cerniera tra romanzo domestico e narrativa realista - con ambienti pittoreschi, bozzetti di personaggi tipici, e dialoghi dialettali la cui "autenticità" non riusciva a nascondere trame logore, tra il sensazionale e il sentimentale. Del *local color* un nucleo di brave scrittrici della Nuova Inghilterra - dalla Harriet Beecher Stowe dei primi racconti a Sarah Orne Jewett e Mary Wilkins Freeman - aveva fatto una forma d'arte al femminile, schiva dalle seduzioni di trame romantiche, e consona a un'esperienza più circoscritta di quella maschile. Il loro realismo mimetico, attinente a una vita semplice e sotto le righe, attento ai piccoli movimenti di coscienza, e protettivo verso gli espedienti di una vita povera ma dignitosa, celebrava un mondo rurale non lontano da quello di Kate Chopin, che considerava *Wilkins* un genio e apprezzava moltissimo la tecnica di Jewett. Mentre i primi racconti di Chopin, indirizzati a un pubblico di piccoli e grandi lettori, rientravano nel genere classico delle novelle su formula regionale, nella sua seconda raccolta, *A Night in Acadie* (1897), si notavano una tendenza a descrizioni più raffinate, una maggiore introspezione, e un interesse per l'auto-realizzazione delle protagoniste destinati a confluire nel romanzo che stava cominciando a scrivere, *The Awakening*. In una recensione, favorevole, a questa seconda raccolta, un critico commentava: l'autrice "racconta come un poeta e descrive il paesaggio come un pittore", i lettori vengono trasportati "in una regione di feroci passioni, in una cavalleria medievale mescolata a stracci ed errori di grammatica, a un morbido accento creolo - tragedie e commedie che si impregnano di significato in un paese sparsamente abitato". Altri facevano notare la sperimentazione stilistica, il dilungarsi sui paesaggi, i finali aperti, e apprezzandone l'acume psicologico collocavano l'autrice sulla scia di Poe e Maupassant (Toth, 299-302). Infatti, a Chopin, che leggeva in francese e tedesco, piacevano in particolare Daudet, Flaubert, i Goncourt, ma soprattutto Maupassant, che traduceva e da cui aveva appreso l'arte di raccontare "storie adulte di desiderio proibito" (Toth, 206). Per citarne alcune, otto dei racconti scritti tra il 1891 e il 1894 descrivevano attrazioni fuori del matrimonio. Altri racconti trattavano temi allora considerati scabrosi: "Mrs. Mowbry's Reason" la sifilide, "Désirée's Baby" l'incrocio di razze, "The Storm" il desiderio e la passione; "Lilacs" ha come protagonista una donna di vita, "The Nun and the Wanton" contrappone una suora e una donna di mondo, "A Vocation and a Voice" racconta l'iniziazione sessuale di un ragazzo - questi ultimi tre erano inclusi nella sua terza raccolta, accettata da un editore ma mai pubblicata. Con *The Awakening* (1899; *Il risveglio*), un romanzo raro che continua a affascinarci con la sua tragica bellezza, Chopin riesce a riunire vari temi dei suoi racconti degli anni Novanta - il risveglio di un soggetto alienato, l'inquietudine di una vita che il matrimonio non riempie, auto-realizzazione e maternità, il corpo a corpo con i sensi. Ma il libro fu più discusso che apprezzato. Il rifiuto della maternità della protagonista Edna Pontellier, il suo adulterio, il suicidio senza una nota di biasimo da parte dell'autrice creavano problemi ai

critici dell'America vittoriana. L'immoralità di un libro tanto poetico risultava ancora più sconveniente, malsana, pericolosa, volgare. Willa Cather, che allora aveva solo ventitré anni, non riusciva a capire come "Miss Chopin avesse piegato uno stile tanto squisito, sensibile, bene ammaestrato a un tema così sordido e trito" (Toth, 352). Circola ancora una leggenda su *The Awakening*, che il romanzo fosse stato messo all'indice e ritirato dalle biblioteche pubbliche, ma al contrario, come dimostra Emily Toth, le copie vennero ritirate perché erano "finite", usurate dal prestito, e non più sostituibili perché fuori stampa. E se Chopin aveva ricevuto critiche negative, c'era anche chi l'apprezzava. Il Wednesday Club di St. Louis, a cui la scrittrice aveva fugacemente appartenuto anni prima, organizzò una serata per lei nel dicembre 1899. Le 250 socie del club erano "donne che avevano cervello, ricchezza, influenza e potere indiscusso". E con loro, quella sera, Chopin deve aver deciso di non rischiare. Vestita di raso e pizzo nero, con una toque di velluto blu, si limitò a leggere una "piccola storia commovente di vita creola" (Toth, 371).

Gli ultimi anni della vita dell'autrice furono decisamente in tono minore, con piccoli e grandi problemi familiari e preoccupazioni di salute. Scriveva poco, racconti semplici, l'ultimo dei quali, "Polly", scritto il 14 gennaio 1902, venne pubblicato in luglio. Alla fine dell'aprile 1904 si inaugurò la Fiera Mondiale di St. Louis. Entusiasta, Chopin la visitava spesso; la sera del 20 agosto, dopo una giornata particolarmente calda e umida passata alla fiera, si sentì male e morì due giorni dopo di emorragia cerebrale.

### **L'altro romanzo**

*Difetto d'amore* è quindi "l'altro romanzo" di Kate Chopin, o romanzo "altro" perché così diverso da *Il risveglio* che, nonostante le critiche dei contemporanei, dopo la sua riscoperta alla fine degli anni sessanta è stato amato da un'intera generazione di lettrici e lettori, e continua ad essere considerato un classico della letteratura americana. In realtà i romanzi di Chopin non erano due ma tre: subito dopo il primo l'autrice ne scrisse un altro, *Young Dr. Gosse*, che, non trovando editore, distrusse, dedicandosi, come abbiamo visto, a scrivere racconti (ne restano più di cento) accettati senza difficoltà da riviste anche prestigiose. La storia editoriale delle opere di Chopin non è delle più fortunate. Non era facile, da St. Louis nel Missouri dove lei abitava, accedere ai grandi editori del nord-est degli Stati Uniti, in grado di offrire promozione e distribuzione adeguate in vari stati. Opera prima, *Difetto d'amore* fu pubblicato a sue spese e recensito in modo incoraggiante. Non aveva la stoffa del bestseller, sostiene un critico di oggi (Ziff, 299); e ciò si direbbe non per difetto, quanto per eccesso, come capita agli esordienti con progetti ambiziosi.

Il testo combina elementi del *local color* con caratteristiche del romanzo domestico e altre tipiche del romanzo a tesi femminista dedicato alla New Woman. Rielaborare generi narrativi tanto diversi non è facile, specie se a questo progetto viene affidata la rappresentazione, come vedremo, di un conflitto a cui Chopin continuamente ritorna nei suoi scritti: il contrasto tra un'istanza di controllo morale - quindi di chiusura ma anche di autodisciplina - e la complicata apertura necessaria a una libera realizzazione di sé (Fluck, 1998). Di questo conflitto l'autrice darà una squisita performance ne *Il risveglio* dove l'anelito alla libertà oltre il cerchio di ferro della famiglia e dell'ambiente, la tormentata ricerca di auto-realizzazione, la sofferta dialettica tra arte e vita, vocazione e amore, aspirazione individuale e dovere sociale verranno risolti andando "oltre la fine" dell'intreccio narrativo tradizionale e rifiutandone il coatto dualismo (DuPlessis, 88). In modo ambiguo ma indimenticabile, Edna Pontellier si riapproprierà della propria vita tramite una mozione di rivolta suicida e senza resa. Se *Il risveglio* apre alla sperimentazione modernista - e ci costringe, come dice Mario

Materassi, a “retrodatare l'inizio ideale della modernità” (Materassi, 10) - anticipando uno stuolo di scrittrici che nel nostro secolo metteranno in crisi il modello culturale delle narrative basate sulla coppia eterosessuale e la polarizzazione dei generi, *Difetto d'amore* chiude il lungo percorso del romanzo realista dibattendosi ancora una volta nelle contraddizioni dei suoi percorsi sociali: nord e sud, industrialismo ed economia agraria, progresso e nostalgia, razza, classe, e genere. Thérèse Lafirme, protagonista del romanzo, creola e nativa della Louisiana, è un personaggio che in un certo senso incarna la nostalgia dell'autrice per quello che resta di un mondo che ancora non ha chiuso i conti con il sud schiavista del periodo precedente alla Guerra Civile. Ben radicata nella tradizione creola, Thérèse è ancora nella posizione privilegiata di poter resistere al cambiamento che incalza dal nord. Nell'altro romanzo, Edna Pontellier, nata yankee e nordista del Kentucky, si trova invece in ampia disgiunzione con la cultura creola, cattolica e nostalgicamente legata alla Francia, nella quale si inserisce dopo il suo matrimonio. È lei la portatrice di un cambiamento per il cui esito non si trovava ancora nome, di una struttura di sentimenti non ancora pienamente articolata nella cultura (Williams, 87). Il cambiamento, in *Difetto d'amore*, fin dall'inizio viene collegato con la geografia di Natchitoches, un territorio lussureggiante sulle rive di un fiume, il Cane River, capace ora di dilungarsi pigro e tranquillo nei meandri del bayou, ora di divorare larghi tratti degli argini con le sue piene improvvisate e impietose. Con l'arrivo della ferrovia, Thérèse, che dopo la morte del marito cura personalmente i suoi possedimenti, si costruisce una nuova casa per sfuggire alla modernità che porta traffico e confusione. Ma quando alla sua porta si presenta David Hosmer, uno straniero del nord disposto a impiantare una segheria su un terreno boschivo che le appartiene, Thérèse si arrende all'industria, si rassegna al nuovo. I boschi, i campi, il bayou, e soprattutto il fiume, le case e capanne forniscono l'ambientazione per una sequenza di episodi narrati con l'essenzialità tipica di Chopin, ricca di suggestioni al punto da ingannare sulla lunghezza dei brevi capitoli. È stato detto che uno dei difetti del libro è la dispersione della focalizzazione, poiché gli intrecci si moltiplicano, e il romanzo sembra cambiare bruscamente direzione a metà, quando il rassicurante susseguirsi degli idilliaci episodi di colore locale si interrompe, e l'intreccio domestico prende il sopravvento culminando nel melodrammatico finale. Il tema del romanzo è comunque il matrimonio, o meglio il divorzio, ambedue argomenti interessanti per una narrativa che anche in pieno Realismo veniva sollecitata a trasmettere un messaggio morale, come sosteneva garbatamente uno dei grandi letterati del tempo, William Dean Howells, autore lui stesso di un romanzo sul divorzio, *A Modern Instance* (1981), che certo Chopin aveva letto. Ma a Howells, redattore di due riviste importanti, *Atlantic* e *Harper's*, dove Chopin aspirava a pubblicare, piacevano “eroine giovani, verginali, compunte” (dice Emily Toth), lontane dal fuoco che cova nelle signore dei romanzi di lei.

In *Difetto d'amore* (“at fault” significa “in errore”), il divorzio di David Hosmer da sua moglie Fanny costituisce il difetto, l'impedimento, all'amore tra Hosmer e Thérèse Lafirme. Questa situazione narrativa prende atto di un disagio sociale. Negli Stati Uniti, ambedue i rami del movimento di liberazione della donna avevano condotto una dura lotta per cambiare leggi inique sull'affidamento dei figli, il mantenimento delle mogli, la salvaguardia delle loro proprietà. Il divorzio era stato ottenuto con l'appoggio, non unanime, delle organizzazioni femminili, ma il dibattito sulla sua moralità continuava ovunque implacabile: c'era chi gli attribuiva la rovina della società civile e chi lo considerava un mezzo per porre rimedio a situazioni intollerabili.

Divorziare era ancora una pratica circoscritta. Presumibilmente l'ambiente sociale descritto da Chopin era poco aperto a questa soluzione, stando al primo censimento su matrimonio e divorzio (*United States Marriage and Divorce Report, 1867-1886*), pubblicato nel 1886, dove il sud della costa atlantica (Louisiana inclusa) presentava il più basso tasso di

divorzio: 0,21% paragonabile allo 0,93% degli stati sulla costa del Pacifico, California inclusa. Ma i divorzi continuavano ad aumentare, e nel ventennio di fine secolo il loro numero su tutto il territorio nazionale raddoppiò. Nelle statistiche per il 1888 sarebbe potuto rientrare, se non fosse stato ritirato (perché il giudice non l'avrebbe accordato, sostiene Toth), il divorzio chiesto da Loca Sampite a causa dei maltrattamenti del marito. Dall'istanza di separazione forse non era estraneo il breve ritorno a Natchitoches di Chopin, che ormai si era trasferita permanentemente a St. Louis. Della relazione tra lei e Albert Sampite, affascinante donnaiolo, restano echi anche a distanza di un secolo, così come del fatto che egli fosse un uomo violento, e non solo con la moglie. Tuttavia per cattolici osservanti come i Sampite e Chopin, il divorzio non era una soluzione possibile, né la scrittrice avrebbe potuto ottenere legalmente ciò che desiderava. Nei casi di divorzio per adulterio, la legge della Louisiana sanciva che il/la coniuge colpevole non potesse sposare l/a amante. La morte di Fanny nel romanzo dunque non è proprio quell'*escamotage* da basso melodramma che è sembrato ad alcuni critici, ma piuttosto la prova generale di una commedia mai rappresentata nella vita reale. Il problema viene riproposto anche in "Madame Célestin's Divorce", un racconto scritto da Chopin nel 1893 dove la protagonista, che vorrebbe divorziare, va a consultare il vescovo e si sente rispondere che è dovere di un cattolico sopportare ogni prova e vivere con abnegazione. Al che Mme Célestin riflette che il vescovo non ha proprio idea di quello che ha dovuto sopportare lei dal marito, e se la legge le dà il diritto di liberarsi di Célestin, nemmeno il Papa può fermarla. Ma quando il marito alla fine promette di cambiare, Mme Célestin gli concede un'ultima chance. Mentre moltissimi romanzi dell'epoca trattavano di problemi matrimoniali e famigliari, prima della pubblicazione di *Difetto d'amore* solo cinque romanzi avevano come tema principale il divorzio. Uno di questi, *Divorce*, di Margaret Lee (1889), un trattato antidivorzista impacchettato da gotico sensazionale, era stato addirittura recensito con approvazione dal primo ministro inglese William Gladstone. Un altro, *Divorced*, di Madeline Vinton Dahlgren (1887), con il suo sentimentalismo rispecchiava meglio il gusto anche estetico di un'altra fetta di pubblico direttamente interessato alla "riforma morale". Nel romanzo, la triste storia di Jansen e sua moglie sostiene una lunga riflessione sulla natura divina del matrimonio, e nella scena finale della morte dei due protagonisti, i lettori sono invitati a concludere che gli umani non possono separare ciò che Dio ha unito. Tale opinione, espressa a chiare note anche dal vescovo di Mme Célestin, e condivisa dai fedeli di varie denominazioni cristiane, ci aiuta a comprendere meglio lo sconcerto di Thérèse in *Difetto d'amore*, quando apprende casualmente da Melicent, sorella di David Hosmer, che questi è divorziato. Nel romanzo di Dahlgren, allorché Carl Jansen, dopo il suo divorzio, chiede la mano di Miss Williams, lei gli risponde che considera la richiesta "poco meno di un insulto" (Barnett, 56-77).

Nelle storie di divorzio, che nel nostro caso hanno tutte un'ambientazione borghese, la persona fragile e variamente ricattabile è di solito la moglie; il trasgressore, spesso brutale, avido e libertino, è il marito. Talvolta la moglie non è così agorafobica da soddisfare i parametri morali e sociali della domesticità: dimostra invece di amare poco la casa e troppo i divertimenti fuori di essa. In *Difetto d'amore* Fanny viene presentata proprio così, una persona frivola con il vizio del bere, mentre Hosmer è un bravo marito lavoratore, casalingo, onesto. La loro incompatibilità diventa irriducibile dopo la morte del figlio bambino, e li conduce alla separazione. Ma Thérèse, decisa a rimettere in piedi il loro matrimonio secondo una sua ipotesi morale decisamente fallimentare, considera Fanny, secondo un'altra ipotesi fallimentare, "recuperabile" se trasportata dal malsano ambiente cittadino nella salubre campagna. Presa dal desiderio di controllo - di interferenza in un ambito che le è precluso - non si rende conto che Fanny non può trovare soluzioni in una quiete campestre che non le offre né svaghi né utilità sociale. La sua esistenza a

Natchitoches è ancora più incolore di quella della signora Duplan, il cui ruolo nella piantagione del marito, secondo la tradizione superata ma non dimenticata della Southern Lady, per quanto ristretto all'apparato domestico (la basse-court), è potenzialmente produttivo. Non è invece produttivo né per l'una né per l'altra l'atteggiamento di autoimmolazione all'ombra dei rispettivi mariti praticato da ambedue. Conformemente alle opinioni del tempo, l'alcolismo di Fanny non viene presentato come una malattia, ma come una grave debolezza morale. Non è solo un cedimento, come per la giovane vedova Scarlett O'Hara in *Via col vento* (1935), la cui fase depressiva è facilmente superabile e anzi appare poco più di una battuta di arresto nella sua dirompente ed estroversa vitalità: Margaret Mitchell, negli anni Venti - quando il romanzo fu scritto - si permetteva una leggerezza di tocco che Kate Chopin sentiva di non potersi permettere, cinquant'anni prima. Nonostante questa non si definisse femminista, c'era spesso, nei suoi scritti, una sensibilità poco sottolineata ma forte alla storia delle donne. Per tutto l'Ottocento, con l'aiuto di una larga coalizione cristiana, le donne americane avevano organizzato la lotta per la temperanza parallelamente a quella per i diritti civili, nel tentativo di proteggere loro stesse e i bambini dagli abusi degli uomini. La "derelizione morale" (Ziff, 276) della donna alcolista incrinava l'icona della femminilità borghese vittoriana, e tradiva una causa politica. Nella descrizione di Fanny non c'è niente di eroico, e purtroppo nemmeno di ironico; è una figura patetica nella sua disperata limitatezza senza prospettive. Hosmer non l'ha mai compresa, continua a non ascoltarla, è innamorato di un'altra, e risposandola ha distrutto anche quella piccola tranquillità costruita sulla vicinanza solidale delle sue poco nobili ma affezionate amiche. Giustamente Mary Pabke osserva che nel romanzo il tema della "ricerca" individuale si interseca con una forma di cecità spirituale non solo di Fanny, ma di tutti: Thérèse è orgogliosa, Hosmer ottuso, Melicent egoista, Grégoire poco scrupoloso, Joïnt vendicativo. Ciascuno di loro è in errore, in difetto.

### ***Il difetto***

E così anche l'autrice, si direbbe, è in difetto quando viene accusata dai critici di riuscire solo a dare una descrizione oleografica e superficiale, tipica del local color, dei personaggi neri. Anche in questo primo romanzo, come poi nei racconti, mi sembra invece che Chopin riesca a fare di più, mostrando con parca bravura le stratificazioni sociali e razziali, sia attraverso le descrizioni dei personaggi, sia attraverso il modo in cui essi stessi focalizzano questioni di classe e colore. Così, vediamo il nord vincitore lasciare la sua ombra sul paesaggio del sud con l'arrivo della ferrovia e l'apertura della segheria di Hosmer; in città e in campagna assistiamo alla subordinazione delle nulla-facenti borghesi, come Melicent, Fanny e le sue amiche. L'uomo che con generosa pietà porta notizia della morte di Grégoire ci fa intravedere una società di frontiera dove vige la legge del fucile; lungo il fiume ci imbattiamo nei poveri bianchi e nei poveri neri. Vediamo inoltre come il passaggio da un'economia schiavista a quella liberista abbia cambiato la condizione degli ex-schiavi - il cui potere di contrattazione permette loro, per esempio, di rifiutarsi di andare a servizio da Melicent - e abbia ridotto drasticamente il ruolo delle donne bianche come la signora Duplan, nelle piantagioni. E come gli atteggiamenti nei confronti dei neri possano essere molto diversi: Melicent, turista di passaggio, può permettersi di essere idealisticamente egalitaria; Thérèse, ligia agli obblighi morali del suo stato, include tante Marie Louise e il vecchio Morico nella sua famiglia estesa, mentre Grégoire considera tutti i neri strumenti di lavoro utili solo a risparmiare fatica ai bianchi. Non prova alcuna esitazione a uccidere Joïnt, il figlio di Morico, mezzo indiano e mezzo nero, colpevole di aver incendiato la segheria. Quindi non è certo una scena di desegregazione l'episodio in cui cerca di offrire da bere a neri e bianchi insieme, raccontato da Pierson (II, cap. VIII)

anche se potremmo leggerlo come una sorta di riparazione, non nei confronti del giovane ucciso ma di Melicent che non gli perdona l'assassinio. Eppure, secondo Winfried Fluck anche in questo siamo in pieno regionalismo da Gilded Age, dove va in scena il conflitto tra la civiltà vittoriana, cristiana e moralista, del nord bianco, l'intenso potenziale di godimento della società creola, e l'anarchia pulsionale della popolazione nera. Nella narrativa regionale i neri sono "subumani" in quanto non hanno mai una vera e propria funzione narrativa. Il meticcio Joiçint, per esempio, non è, come a me sembrerebbe, un personaggio outsider alienato e scontento capace di sabotare l'attentato industriale nordista a una terra ancora "vergine". Nonostante sia l'autore di un gesto cruciale, ha solo funzione emblematica poiché secondo il codice del colore locale rappresenta la violazione della legge di natura che separa le razze (Fluck 1998). Incarnazione di uno stereotipo collegato alla dicotomia bianco/nero, la sua disordinata trasgressività serve inoltre a evidenziare il codice ordinatamente e civilmente "domestico" di Thérèse.

Vero è che a Natchitoches, nel romanzo come nella realtà, la schiavitù è il grande rimosso. Quando la scrittrice si era sposata ci viveva ancora suo suocero, Victor Chopin, feroce ex-schiavista che probabilmente era il prototipo di Simon Legree, il padrone che picchia a morte lo zio Tom in *Uncle Tom's Cabin* (1852), il famoso romanzo di Harriet Beecher Stowe. In *Difetto d'amore* questo prototipo si chiama Robert McAlpin e dalla sua tomba infesta spettrale le colline sopra il bayou. Cresciuta in una famiglia proprietaria di schiavi "ben trattati", Chopin sembra aver creduto in quel "patriarcato organico" (l'etichetta è della storica Anne Firor Scott) che ha sistematizzato una serie di gerarchie riconducibili alla dialettica schiavo/padrone. Per certi tratti parrebbe vicina alle posizioni di Stowe, secondo cui la "vera donna" condanna la schiavitù non perché è un sistema di inumano sfruttamento, ma perché è un sistema "inumano" nel senso che si basa su atti non cristiani. Tuttavia, leggendo il racconto "Désirée's Baby" scritto due anni dopo il romanzo, e in un ambiente politicamente più evoluto della Parrocchia di Natchitoches, vediamo che Chopin è anche capace di premere il tasto rosso del sistema schiavistico, il tasto che marchia il nero come un oggetto appartenente al bianco, che può solo assegnargli una posizione nelle gerarchie razziali sancite dalla legge, e quindi non trova collocazione per il meticcio, che è un soggetto ibrido, invisibile perché inqualificabile. Désirée è una trovatella bianca sposata a un piantatore bianco che la ripudia e la caccia quando dà alla luce un bambino meticcio. Troppo tardi il marito scoprirà di essere lui stesso portatore di questo "difetto" genetico. Senza impartire il minimo giudizio morale, il racconto interroga e smaschera le categorie di identità. La negritudine putativa di Désirée, assegnata secondo uno schema egemonico in cui il maschile predomina sul femminile, porta a un'immediata perdita di stato, privilegi e potere; e svela che nero equivale, retoricamente e ideologicamente, a schiavo. L'autrice di un racconto così lucidamente tragico è andata ben oltre gli stereotipi del colore locale. Razza, classe, genere vengono inestricabilmente implicati nel pathos di un altro crudele difetto d'amore generato dalla ferita nell'orgoglio arrogante di un bianco. Se il paragone ci porta ad ammettere riluttanti che in *Difetto d'amore* le convenzioni narrative del local color attutiscono e spostano il conflitto razziale, dobbiamo riconoscere che la critica sociale invece vola diritta al bersaglio delle figure femminili. Il personaggio con cui siamo sollecitate a identificarci è ovviamente Thérèse, senza che ce ne venga risparmiato l'auto da fé del riconoscimento della sua colpa – l'arroganza morale. Thérèse è in fondo fallibile quanto le donne di città, rispetto alle quali inizialmente serviva da pietra di paragone, con la sua dignità composta in contrasto con la loro frivolezza agghindata, il suo pieno operoso e produttivo contrapposto all'ozioso vuoto borghese che fa di Belle, Fanny e Lou delle consumatrici di tempo e di merci. Ironicamente, sono le giovani a mostrare i frutti del guasto materno: Ninette Duplan non vede oltre il miope orizzonte della debuttante



bellezza del sud; Lucille Worthington ha trasferito la mania di ordine e pulizia della madre nel convento, erotizzando il sacrificio di sé fino a sognarsi sposa di Cristo. Melicent Hosmer, vero prototipo della donna nuova, vive indipendente e senza problemi economici in un vuoto di valori che la rendono incapace di assumersi la responsabilità di amare. Ed è proprio il riconoscimento di questa responsabilità - conferma della necessità di riparare all'indugio del coraggio, di temperare l'avventatezza del giudizio, di assumersi la passione - che trasforma per Thérèse il difetto in un pieno d'amore.