

**“AS SHE DRIFTED OFF INTO THE DARK RIVER”.
LINGUAGGIO, SILENZIO E PAZZIA IN *TO ROOM NINETEEN*
DI DORIS LESSING**

CRISTINA GAMBERI
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

cristina.gamberi2@unibo.it

Citation: Gamberi, Cristina (2023) “As she drifted off into the dark river”. Linguaggio, silenzio e pazzia in *To Room Nineteen* di Doris Lessing”, *mediAzioni* 37: A1-A19, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/15275>, ISSN 1974-4382.

Abstract: The article analyses how Doris Lessing's short story *To Room Nineteen* (1963) is a particularly relevant case study because it stages the crisis of language and the very possibility of adopting the realist fiction by inscribing them in the crisis of a female character who questions the traditional roles socially attributed to women. The essay opens with an exploration of Lessing's literary background and her complex relationship with the Marxist literary theories of the 1940s and continues with a close-reading of the text to show how the textual strategy of employing madness, the protagonist's silence and her final suicide are used a form of resistance to speak out against the phallus-logic-centric symbolic order by questioning the mimetic quality of language. The article concludes with an analysis of the chronotope of the room to show the intertextual dialogue with the works of Charlotte Brontë, Charlotte Perkins Gilman, Virginia Woolf and Jean Rhys that allow Lessing's short story to be placed within a feminist genealogical approach.

Keywords: Doris Lessing; language; feminist literary criticism; intertextuality; female identity.

1. Introduzione

Quando nel 1963 Doris Lessing pubblica *To Room Nineteen*, la *short story* raccolta in *A Man and Two Women*, la scrittrice ha già all'attivo cinque romanzi, il suo primo lavoro dichiaratamente autobiografico, un reportage, due raccolte di racconti, un importante saggio di poetica e un testo teatrale destinato a riscuotere un grande successo. È dunque un periodo di produzione febbrile che coincide con un momento cruciale per la sua crescita artistica. La scrittrice è infatti approdata a Londra nel 1949 dopo aver trascorso i primi trent'anni nella periferia dell'Impero britannico in Rhodesia del Sud.

Il racconto *To Room Nineteen* rappresenta un testo spartiacque nel *corpus* di opere della scrittrice perché segna il passaggio dal realismo degli esordi ad una fase caratterizzata da una complessa sperimentazione formale. In questo racconto si assiste al primo tentativo nella narrativa di Lessing di impiegare l'elemento fantastico per dare corpo ad aspetti irrazionali e pulsionali che altrimenti non troverebbero spazio all'interno di una cornice realista. Per poter inquadrare l'importanza di questa transizione, la prima sezione del saggio ripercorre le coordinate storico-biografiche nonché letterarie nel tentativo di ricostruire come la lacerata perdita di certezze politiche conducano la scrittrice a un profondo ripensamento delle forme della *fiction* e alla ridiscussione della scrittura realistica degli esordi.

Non è casuale che sia la forma breve del racconto a essere scelta per sperimentare delle innovazioni stilistiche e tematiche. È infatti rintracciabile un forte legame intertestuale fra i racconti di Lessing e i suoi romanzi successivi. Come sostiene Virginia Tiger, la forma breve del racconto rappresenta la spia per comprendere i mutamenti nella poetica della scrittrice: “part of her work, the sixty or more short stories raise intertextual matters about the shorter's fiction relation to the longer works as well as intriguing questions about the overall production of text.” (Tiger 1990: 422). Considerando che “the stories contain most of the themes of her major novels, including concerns that did not clearly emerge till later”, il racconto *To Room Nineteen* può essere considerato il nucleo generatore del romanzo distopico *The Memoirs of a Survivor* pubblicato da Lessing molti anni dopo, nel 1974 (Pickering 1985: 91).

A percorrere tutto il racconto e a costituirne il centro sembra essere la crisi della fiducia nella natura referenziale del segno e dunque l'idea stessa che la realtà possa essere trasmissibile attraverso il linguaggio. *To Room Nineteen* vuole fare della narrazione stessa una riflessione meta-linguistica sull'inattendibilità della parola. A questo aspetto è dedicata la seconda sezione del saggio che, attraverso il *close-reading* del racconto, mostra come venga meno la certezza nel linguaggio che accompagna l'atto narrativo. Narrato con una focalizzazione interna che a tratti diventa un discorso indiretto libero, la *short story* orchestra una narrazione costellata da un crescendo di incertezze che ne mettono in crisi il significato attraverso l'uso di termini come “*failure*” e “*suppose*” che ricorrono già nell'*incipit*.

Ma c'è anche dell'altro. *To Room Nineteen* iscrive la crisi della parola nella messa in crisi del personaggio femminile. Il personaggio di Susan, la protagonista, è infatti imbrigliato in modelli sociali avvertiti con sempre

maggiore insofferenza e ribellione. Al centro del *plot* della *short story* c'è infatti il fallimento di un matrimonio in apparenza perfetto e la conseguente messa a fuoco del divenire folle di un personaggio femminile, a partire dal rifiuto dei ruoli tradizionali di madre e moglie. La terza sezione del saggio è dedicata ad esplorare la *short story* come una narrazione critica delle dinamiche sociali e di potere che plasmano le relazioni dal punto di vista del *gender*, nel tentativo di svelare la (falsa) posizione del soggetto femminile all'interno dell'ordine simbolico del linguaggio. La quinta sezione si sofferma sulla stanza come cronotopo. *To Room Nineteen* è un testo ricco di rimandi intertestuali che rimanda a una genealogia di testi della tradizione femminista di scrittrici anglo-americane, quali ad esempio Charlotte Brontë e Jean Rhys, ma anche e soprattutto Virginia Woolf e Charlotte Perkins Gillman, qui ripresi attraverso una re-visione critica. È attraverso questi rimandi intertestuali che è possibile articolare il divenire-folle della protagonista come mancata corrispondenza alla norma sociale della femminilità. La sesta e ultima sezione si sofferma ad indagare il suicidio della protagonista quale esito di una impossibile sintesi fra linguaggio e identità femminile. Il silenzio della protagonista si articola infatti al contempo come una strategia di resistenza nel tentativo di sottrarsi ad un ordine simbolico fallo-logo-centrico, ma rappresenta altresì una regressione verso le pulsioni pre-simboliche che ne suggellano la pazzia – giacché secondo Lessing “madness can be a form of rebellion” (Sukenick 1974: 115).

2. Il contesto: la posizione di Lessing nel dibattito letterario

A caratterizzare la prima fase della produzione di Lessing che va da *The Grass Is Singing* (1949) a *To Room Nineteen* è il realismo sociale, con cui la scrittrice si ritaglia un ruolo di spicco nel panorama letterario britannico del secondo dopoguerra. Per comprendere la posizione di Lessing bisogna ricordare come il *social realism* rappresenti una scelta frutto dell'adesione agli ideali comunisti. Se questo aspetto è stato da tempo riconosciuto come un capitolo significativo nella biografia e nella poetica dell'autrice, a rivelarsi cruciale è il carteggio che la scrittrice tiene dal 1943 al 1949 con tre allievi di Cambridge che stazionano in Rhodesia del Sud in qualità di militari della Royal Air Force. Questo carteggio ancora inedito – che oggi fa parte della collezione *Whitehorn letters* ed è custodito presso l'archivio Doris Lessing al *British Archive for Contemporary Writing* dell'Università di East Anglia – permette di gettare nuova luce sull'evoluzione della formazione letteraria di Lessing durante gli anni della militanza comunista.

Attraverso un accurato lavoro di analisi del carteggio, lo storico della letteratura Matthew Taunton mostra come le teorie letterarie marxiste degli anni '30 e '40 che animano il dibattito sulla politica del linguaggio in Unione Sovietica e nel Regno Unito, abbiano giocato un ruolo decisivo anche nelle scelte di Lessing sulle forme e sullo statuto della letteratura (Taunton 2021). Entrando in contatto con i tre giovani di Cambridge che militavano nel gruppo, Lessing ha la possibilità di leggere e discutere le questioni letterarie che emergono dal dibattito all'interno dei circuiti comunisti – riconducibili alle

teorie di György Lukács in *Teoria del Romanzo* (1920), alla dottrina Ždanov del 1946, nonché alla loro ricezione all'interno dell'organo culturale del Partito comunista britannico, *The Modern Quarterly*, curato da John Lewis. Allo stesso tempo, però, dal carteggio trapela una postura tutt'altro che salda agli ideali comunisti. Emerge così un ritratto di una aspirante scrittrice la cui visione politica ed estetica è caratterizzata da sfaccettature e interrogativi sul rapporto tra autonomia estetica e impegno politico che vanno ben oltre l'ortodossia ufficiale. Lessing per esempio articola la crescente tensione fra il realismo socialista approvato dai sovietici e il canone occidentale della scrittura modernista, da lei particolarmente amato. Quest'ultimo è infatti guardato con sospetto dai militanti che considerano le opere moderniste come “anti-Communist' fiction” in quanto espressione di un individualismo borghese auto-referenziale (Harker 2015). Fra coloro che sostengono questa posizione, c'è anche un militante comunista a lei molto vicino: si tratta di Gottfried Lessing, suo secondo marito, un esule ebreo fuggito dalla Germania nazista sposato nel 1943.

A testimoniare la lacerazione fra queste due posizioni è il saggio di Lessing pubblicato nel 1957 all'interno del volume *Declaration* che raccoglie i manifesti letterari degli *Angry Young Men*. Il saggio, che è intitolato “The Small Personal Voice”, è stato perlopiù letto come il manifesto programmatico della scrittrice sulla funzione politica dell'arte. Tuttavia, alla luce della posizione che emerge dalle *Whitehorn Letters*, dovrebbe essere riconsiderato come un lascito della militanza giovanile in cui Lessing tenta di mediare, senza schierarsi, il dibattito che si era polarizzato a partire dalla politicizzazione del gusto letterario durante la Guerra Fredda. Da una parte, “The Small Personal Voice” propone un realismo impegnato in cui l'artista è definita “an instrument of change” e “an architect of the soul” (Lessing 1957: 11). Secondo Lessing la narrazione deve essere caratterizzata da un forte slancio etico e cognitivo, e deve essere intesa come uno spazio profondamente radicato nel reale, per la sua capacità di esercitare un'azione politica e sociale attraverso il processo di ricezione che modifica gli orizzonti dei lettori – secondo un paradigma che la avvicina a ciò che è stata definita la “narrative of responsibility” (Ascari 2011: 33). Al contempo, però, la scrittrice parla del romanzo come di una forma anche intrinsecamente individualista, aprendo di fatto al modernismo polilogico e polisemico: “The novelist talks, as an individual to individuals, in a small personal voice” (Lessing 1957: 25).

Al centro delle preoccupazioni di Lessing, non vi è solo la politica della forma ma anche il ruolo del linguaggio. E' infatti ai primi anni di militanza che si può far risalire l'influenza del marxismo come esercizio di ermeneutica del sospetto, che le permette di smascherare l'ipocrisia di una lingua che racchiude la moralità borghese. Secondo Taunton, inoltre, il dibattito all'interno del Partito Comunista permette alla scrittrice di mettere a fuoco la relazione nel linguaggio fra la dimensione collettiva e la coscienza individuale: “her growing interest in Communist language – the approved vocabulary of Party discourse, and its characteristic argumentative style. [...] this played a pivotal role in her investigation of her major theme, the individual conscience in its relations with the collective.” (Taunton 2021: 276).

La graduale disillusione nei confronti della politica sovietica e la ridiscussione di alcuni presupposti estetici trovano un punto di non ritorno nel febbraio del 1956 quando il discorso di Nikita Krushev rappresenta l'occasione per lasciare il partito non rinnovando la tessera l'anno successivo. Una indiretta testimonianza di questa lacerata relazione con il comunismo è già fra le righe di *The Day Stalin Died* – un racconto che le causa problemi con l'establishment del Partito Comunista Inglese, come dichiara lei stessa: “[it] caused me much annoyance in King Street, a name we used to refer to the Communist Party. King Street protested and said I had given the wrong impression of the Communist Party” (Lessing 2014; Lessing 2008). Il progressivo allontanamento dalle posizioni del partito ha ripercussioni anche sulla sua concezione del linguaggio. La scrittrice sembra mostrare un crescente scetticismo nei confronti delle strutture ideologiche che producono i significati attraverso la lingua e in opere come il romanzo *Landlocked* (1958) si arriva a rappresentare criticamente il gergo marxista, accusato di ricorrere a formule dottrinarie e cristallizzate che si ripetono generazione dopo generazione.

È dunque all'interno di queste coordinate storico-biografiche e critiche, segnate dalla lacerazione per la perdita delle certezze politiche, che si apre un profondo ripensamento delle forme della *fiction* e della scrittura realistica degli esordi. Lo conferma Betsey Draine, secondo cui sul finire degli anni '50 e dei primi anni '60 la produzione di Lessing registra di fatto un cambiamento, sia dal punto di vista ideologico che di strategie narrative, che caratterizzerà i lavori successivi (Draine 1983). L'esplorazione meta-critica della forma del romanzo avviene nei primi anni '60 con *The Golden Notebook*, il romanzo “sull'impossibilità della scrittura” che testimonia la crescente insoddisfazione verso i limiti del *social realism*. Segue la *speculative fiction* che marca l'interludio fra i primi tre volumi realisti e quelli di fantascienza della pentalogia di *Children of Violence* dal 1952 al 1969 (Splendore 1991: 138; Bentley 2009). Se è vero infatti che il racconto *To Room Nineteen* si sviluppa a partire da una cornice che rimane ancorata al realismo del periodo post-bellico, tuttavia nel tessuto narrativo irrompono elementi dissonanti, incursioni nel non-reale, indizi onirici e visioni. La *short story* fa dunque emergere ciò che normalmente rimane celato nel testo realista: “the operations of the libidinal, the anarchic” (Tiger 1990: 423).

3. Anatomia di un fallimento

L'*incipit* di *To Room Nineteen* è affidato ad una voce narrante esterna e onnisciente. Il tono asciutto e distaccato della prima persona, che appare unicamente nell'inciso della prima frase per poi sparire per tutto il resto del racconto, presenta il tema centrale: il fallimento del matrimonio dei Rawling, una unione basata sull'intelligenza.

This is a story, I suppose, about a failure in intelligence: the Rawlingses' marriage was grounded in intelligence.
They were older when they married than most of their married friends: in

their well-seasoned late twenties. Both has had a number of affairs, sweet rather than bitter; and when they fell in love – for they did fall in love – had known each other for some time. (Lessing 1963: 343)

Il racconto prosegue richiamando una sequenza di fatti e personaggi descritti a mo' di elenco: Matthew e Susan sono presentati come giovani moderni nella Londra dei primi anni '60, sono colti e alla moda, con un ampio giro di amici, o per meglio dire, di conoscenze. Tutti li giudicano, e di fatto lo sono, la coppia ideale: ragionevole e misurata, in cui tutto è sotto controllo.

In questa prima parte del racconto la scelta è quella di adottare uno stile narrativo di stampo realista: la voce narrante si rivolge ai destinatari assumendo la stabilità e l'omogeneità della propria lingua e di chi ascolta, a fronte di una realtà extralinguistica dall'apparenza salda e razionale. Tuttavia, la prosa scarna, fatta di frasi brevi, quasi monotona e l'adozione di un tono a tratti parodico sembrano lasciare intendere che potrebbe trattarsi di una illusione: "And this is what happened" (Lessing 1963: 343). Le locuzioni utilizzate sottintendono il susseguirsi di eventi consequenziali in cui si ripropone qualcosa di conosciuto che segue una routine classica: "It was one of those cases of a man and a woman ..." e poco più avanti "It was typical of this couple that..." (Lessing 1963: 344). Che questa sia solo una visione che si ferma alla superficie della realtà è riscontrabile dall'insistita ripetizione di formule prevedibili che fin dall'inizio del racconto richiamano l'idea di convenzionalità e ineluttabilità, ma anche dell'ipocrisia che lega la vita dei due protagonisti: "They had played the same roles" (Lessing 1963: 342). Infine, i personaggi sono descritti a una dimensione come se non fossero altro che *puppets*: "[A]nd so they married amid general rejoicing, and because of their foresight and their sense for what was probable, nothing was a surprise to them". (Lessing 1963: 344). Non a caso la narratrice suggella la descrizione della vita familiare ricorrendo al repertorio linguistico stereotipato della fiaba: "And so they lived with their four children in their garden house in Richmond and they were happy" (344).

La narrazione è tuttavia costellata di alcune spie che sono funzionali ad insinuare il dubbio sull'apparente armonia della coppia. Uno di questi indizi è l'uso del corsivo e il ricorso ai puntini di sospensione della locuzione avversativa "And yet..." che ha l'obiettivo di mettere in discussione come, dietro la stabilità della vita matrimoniale, si celi la monotonia della vita di coppia e una insoddisfazione difficile da definire:

They had everything they had wanted and had planned for.
And yet ...
 Well, even this was expected, that there must be a certain flatness ...
 Yes, yes, of course, it was natural they sometimes felt like this. Like what?
 (Lessing 1963: 344)

L'uso del segno tipografico del corsivo e il ricorso all'aposiopesi per due volte introducono uno squarcio inaspettato nella superficie di una prosa fino a quel momento scarna e realista, dando l'impressione di non poter, o non voler proseguire, ma lasciando intuire come la conclusione sia rimandata a un piano

narrativo differente, che sta oltre. L'interrogativo finale "Like what?" con cui si chiude il brano citato, anziché fare luce su una realtà extra-linguistica fino a quel momento taciuta, mette in dubbio la possibilità stessa del linguaggio di essere in grado di chiarire questo dubbio. L'interrogativo non trova infatti risposta.

Ed è così che la narrazione entra nella parte centrale del racconto. La confessione del marito di aver avuto una avventura extra-coniugale innesca l'inizio della vera e propria crisi della coppia, anche se questa viene presentata con un andamento anti-climax:

It was banal, too, when one night Matthew came home late and confessed he had been to a party, taken a girl home and slept with her. Susan forgave him, of course. Except that forgiveness is hardly the word. Understanding, yes. But if you understand something, you don't forgive it, you are the thing itself: forgiveness is for what you *don't* understand. Nor had he *confessed* – what sort of word is that?

The whole thing was not important. (Lessing 1963: 347)

A partire da questo momento, la piatta superficie coniugale – e linguistica – sulla quale era stata orchestrata la narrazione, si incrina. A partire da questa frattura, il racconto inizia a ruotare intorno al rapporto dialettico fra la sistematica messa in discussione delle certezze linguistiche e l'incrinarsi del realismo narrativo, a cui il racconto sembrava inizialmente saldamente ancorato. A ciò si aggiunge il lento processo emotivo di messa in dubbio del ruolo di madre e moglie dettato dal copione sociale dell'essere donna. Le certezze di Susan vengono gradualmente meno: la razionalità, la ragionevolezza e la sensibilità che avevano governato la vita della coppia sono definitivamente messe in crisi, sia a livello testuale che sul piano simbolico, attraverso l'emergere di crepe linguistiche e immagini dissonanti che appaiono alla protagonista e infrangono la struttura realista che fa da cornice al racconto, lasciando intendere come la trama obbedisca a spinte più profonde: il graduale divenire folle della protagonista fa saltare la coerenza del testo.

L'elemento irrazionale e fantastico del racconto viene introdotto gradualmente e segue il divenire-folle di Susan: ne sancisce per così dire le tappe. Il giardino della grande casa bianca di Richmond, luogo edenico per eccellenza, si trasforma nello spazio dell'inquietudine e della paura dove prendono corpo le visioni della protagonista: "as if an enemy was in the garden with her" (Lessing 1963: 350). Una volta che la superficie della vita perfetta si è incrinata e Susan entra in crisi, la donna si convince sempre più di come nel giardino "something was waiting for her there that she did not wish to confront" (350). Inizialmente il nemico è ancora una sensazione vaga, poi diventa "irritation, restlessness, emptiness, whatever it was." (351) Subito dopo si convince di come il nemico sia in realtà un demone che lei cerca in tutti i modi di allontanare. Esasperata da questa presenza persecutoria, un giorno Susan si trova inginocchiata ai piedi del letto a pregare affinché il demone la lasci in pace: "One day she found herself kneeling by her bed and praying: 'Dear God, keep it away from me, keep him away from me.' She meant the devil, for she now thought of it, not caring if she was irrational, as some sort of

demon.” (358). È a questo punto che Susan vede il demone “sitting on the white stone bench in the garden, poking and prodding some kind of snakelike creature.” (359). Una volta che Susan vede (o è convinta di vedere) realmente la creatura demoniaca (e il serpente) nel proprio giardino, si sente sollevata: “Right, then, so I’ve seen him with my own eyes, so I’m not crazy after all” (359).

La figura del demone rappresenta il suo *doppelgänger*, proiezione esterna di tormento, rabbia e senso di rifiuto per quei ruoli femminili che non le appartengono più. Ma si tratta anche di un primo tentativo nella narrativa di Lessing di impiegare l'elemento fantastico per dare corpo ad aspetti irrazionali e pulsionali che altrimenti non troverebbero spazio a livello narrativo all'interno di una cornice realista. La protagonista intraprende un tentativo di fuga dai compiti socialmente imposti, ma la narratrice sembra suggerire una relazione problematica, o comunque imperfetta, rispetto alla soluzione di un tormento interiore che, come si vedrà nella prossima sezione, “has no name”.

4. “The problem that has no name”

È sulle macerie di un matrimonio borghese che si sbriciola sotto i nostri occhi, che la figura di Susan diventa finalmente un personaggio a tutto tondo. A partire dalla parte centrale del racconto, assistiamo a un metodico restringimento del punto di vista e il tono della narrazione passa dall'iniziale cinismo autoriale all'essere gradualmente ricondotto alle percezioni e al flusso di pensieri della protagonista. L'anatomia del fallimento di un matrimonio dalle cui macerie emerge un personaggio femminile come un “soggetto imprevisto” costituisce un tema ricorrente nella narrativa di Lessing che, in opere precedenti e successive, indaga figure di donne che si trovano ritratte nel momento in cui la relazione sentimentale svanisce e il ruolo di moglie si sgretola lasciandole immerse in uno stato di incertezza esistenziale e identitaria (Lonzi 2010). Dice Susan di se stessa: “I am simply not myself. I don't understand it” (Lessing 1963: 407). Ed è così nel romanzo di esordio *The Grass Is Singing* (1950), nel ciclo di romanzi *Children of Violence*, per Anna Wulf in *The Golden Notebook* (1962) e Kate Brown in *The Summer Before the Dark* (1973), eroine che cercano una via di uscita da matrimoni fallimentari.

Sono numerose le posizioni critiche che hanno rilevato come il racconto sia una chiara descrizione delle forme di subalternità delle donne in una società patriarcale. Per Margaret Drabble, il racconto “struck me when I first read it as an appallingly bleak feminist account of the utter worthlessness of a woman's life” e anche per Alice Bradley Markow il racconto rappresenta “Lessing's most definitive and telescoped statement about marital constriction” (Markow 1974: 95). Per Halisky, si tratta di una storia che mette a tema come “both culture at large and the women who feel themselves constricted by it tend to view their irrational, that is, *not-rational*, impulses as disturbing, sometimes frightening, sometimes conclusive indications of madness” (Halisky 1990: 46). Come sostiene Eva Hunter, *To Room Nineteen* costituisce un passaggio cruciale che segna la presa di coscienza della scrittrice nel riflettere sulla posizione della

donna come figura addomesticata: “Lessing's critique of domesticity as a vocation is part of the post-World-War II reaction to the economic and social pressures that coaxed and coerced women back to strictly domestic existence.” (Hunter 1987: 92). La parabola della protagonista costituirebbe infatti un tentativo di combattere e rifiutare un modello di femminilità votato alla domesticità. Non si tratta tuttavia della sarcastica quanto pungente uccisione che Virginia Woolf aveva perpetrato ai danni dell'*Angel of the House* in “Professions for Women”, quanto di un'inspiegabile insofferenza che avvicina il malessere di Susan a “the problem that has no name” descritto da Betty Friedan nelle pagine di *The Feminine Mystique* (1963), uscito proprio nello stesso anno. Per Friedan, “the problem that has no name” indica il senso di vuoto, infelicità e noia della condizione delle donne borghesi nord-americane (Woolf 1931; Showalter 1972; Friedan 1963: 15). È la stessa Lessing a suggerire indirettamente questa interpretazione quando commenta a proposito del racconto: “I myself never understood this story. I do not believe for a moment that Susan Rawlings knew what it was she wanted. She was driven, but by what? [...] but why, when she has everything any reasonable person could want. [...] A kind of moral exhaustion” (Lessing undated).

Alla crisi matrimoniale corrisponde la messa in discussione del proprio ruolo, laddove il flusso di coscienza di Susan si sofferma proprio sulle rinunce professionali per essere moglie e madre, che le hanno fatto smarrire di fatto la propria identità:

She spoke to herself severely, thus: All this is quite natural. First, I spent twelve years of my adult life working, living my own life. Then I married, and from the moment I became pregnant for the first time I signed myself over, so to speak, to other people. To the children. Not for a moment in twelve years have I been alone, had time to myself. (Lessing 1963: 351)

La crisi innesca un senso di alienazione e sdoppiamento esemplificato dalle maschere sorridenti di *wife and mother*, come parti di un sé che ormai non riconosce più:

Then she returned to the family, wife and mother, smiling and responsible, feeling as if the pressure of these people – four lively children and her husband – were a painful pressure on the surface of her skin, a hand pressing on her brain. She did not once break down into irritation during these holidays, but it was like living out a prison sentence, ... and she thought: ... It is not even a year ... and yet I'm a different person. I'm simply not myself. I don't understand it. (Lessing 1963: 355)

Il graduale processo di sgretolamento della propria funzione di moglie e madre non avviene tuttavia in modo indolore, come testimonia il senso di colpa nei confronti dei figli: “She heard the children calling 'Mother, Mother', and kept silent, feeling guilty.” (Lessing 1963: 355).

Questa crisi delle certezze dei ruoli tradizionali è intrecciata ad un lento quanto inesorabile processo di messa in dubbio della capacità delle parole di dare conto della realtà profonda di Susan. È un esercizio di ermeneutica del

sospetto che smaschera l'ipocrisia borghese, da Lessing appresa indubbiamente dal Marxismo, ma anche dalla scrittura modernista secondo cui “[W]ords, it seems, can no longer be used simply and naturally” (Lessing 1957: 9). Seguendo il monologo interiore, sentiamo infatti la voce della protagonista sdoppiarsi in un sempre più labirintico andirivieni fra l'uso di espressioni dettate dalla ragionevolezza e la loro messa in discussione.

Susan forgave him, of course. Except that forgiveness is hardly the word. Understanding, yes. But if you understand something is for what you *don't* forgive it. Nor had he *confessed*: what sort of word is that?. [...] (And there was the word *faithful* – stupid, all these words, stupid, belonging to a savage old world). But the incident left both of them irritable. [...] So either the ten years' fidelity was not important, or she isn't. (No, no, there is something wrong with this way of thinking, there must be.) (why did I say sundown?) (Lessing 1963: 347)

Susan si interroga su parole che raccontano di una grammatica delle relazioni basata sul potere e lo squilibrio fra i due generi. Dietro l'apparente ordinarietà del linguaggio, trapela una logica del desiderio che è esclusivamente al servizio del maschile, o per meglio dire, che risponde a logiche patriarcali strutturalmente escludenti le donne. Sono parole che sono già state scritte per un copione che impone a Susan un ruolo preciso che la condanna ad una posizione subordinata e la escludono da un desiderio che si misura solo sulla base di premesse maschili.

For it was inevitable that the handsome, blond, attractive, manly man, Matthew should be at times tempted (oh, what a word!) by the attractive girls at parties she could not attend because of the four children; and that sometimes he would succumb (a word even more repulsive, if possible). (Lessing 1963: 348)

Si tratta infine di una grammatica della relazione che non prevede parole che attingono e raccontano di quella zona oscura che non è governata dall'intelligenza, dall'auto-controllo e dal ritegno, e che non riesce a raccontare il luogo dove il corpo e le emozioni sono ancora fortemente interconnesse:

There was no need to use the dramatic words unfaithful, forgive and the rest: intelligence forbade them. Intelligence barred, too, quarrelling, sulking, anger, silences of withdrawal, accusations and tears. Above all, intelligence forbids tears. (Lessing 1963: 349)

Nel monologo interiore della protagonista, Lessing non solo fa emergere la sua critica ad una concezione del linguaggio come strumento trasparente capace di fornire una rappresentazione mimetica del mondo esterno, ma ne svela l'intento egemonico che riproduce una realtà formata da valori, interessi di potere e desideri tutti declinati al maschile – avvicinandosi a quello che Luce Irigaray definirà il fallologocentrismo (Althusser 1969; Irigaray 1974). La

costruzione del monologo interiore della protagonista è inoltre efficace nella misura in cui è in grado di esasperare non solo quanto l'ideologia sia nascosta nel linguaggio, ma anche quanto il personaggio abbia interiorizzato la narrativa fallogocentrica, accettandola come naturale: "Susan is so dominated by the narrative she has been given, she does not have the space to create her own story" (Brown 2015: 11).

Queste evidenze testuali segnalano peraltro un nodo ineludibile di tutta la narrativa di Lessing, ovvero l'interrogativo di quanto ci sia di autobiografico nella resa finzionale della crisi matrimoniale e del personaggio femminile. È infatti possibile ipotizzare che alle spalle di *To Room Nineteen* sia rintracciabile l'eco della complessa vicenda familiare dell'autrice che, nella propria vita prima e nelle opere poi, aveva espresso una profonda insoddisfazione nei confronti delle istituzioni che regolano le relazioni fra i generi, maturando un forte disincanto verso quei ruoli tradizionalmente associati all'essere donna da cui si era ostinatamente sottratta. In particolare la scelta della protagonista Susan, che avverte come obbligata la decisione di lasciare i propri figli pur di salvarsi, sembra trovare dei punti di contatto con l'esperienza esistenziale ed emotiva della scrittrice che, mettendo termine al primo matrimonio nel 1943, deve lasciare i primi due figli senza poterli più vedere con assiduità. Questo aspetto dell'esistenza della scrittrice viene rievocato nel primo volume autobiografico *Under My Skin* pubblicato nel 1994, in cui la scrittrice ripercorre la propria infanzia e giovinezza (Lessing 1994). È dunque solo a distanza di cinquant'anni che in modo esplicito Lessing racconta la propria storia mettendo in luce la complessità del ruolo materno in relazione al mestiere di scrittrice (Gamberi 2021).

È arduo districarsi fra il rischio di ridurre la narrativa di Lessing leggendola in chiave unicamente autobiografica e il rischio contrario, ovvero quello di adottare un approccio critico che rifiuta ogni tentativo di cogliere quella fragile – quanto produttiva – linea di demarcazione fra vita e opera, che seppure in forme controverse, ha giocato un ruolo molto complesso in Lessing (Gamberi 2019). Come ha dichiarato la stessa autrice in molte occasioni, le sue opere si sono nutrite del continuo dialogo fra finzione e vita, ma ciò che ha raccontato non ha mai coinciso con il mero dato autobiografico (Lessing 2004).

5. Elementi intertestuali nel cronotopo della stanza

La stanza è il principio spaziale, narrativo e simbolico attorno a cui si organizza l'intero racconto. Sulla valenza simbolica della stanza è possibile rintracciare dei chiari rimandi intertestuali che segnalano il recupero e la re-visione di una genealogia di testi della tradizione di scrittrici anglo-americane, sulla scorta di un approccio basato sulla "critica letteraria femminista [che] si interroga dunque sui meccanismi di discriminazione contro le donne, la loro rappresentazione e produzione." (Baccolini 2020: 114). Per genealogia si intende "dialogues between differences [...] highlighting the (strong and widespread) capacity of women to tackle fields traditionally considered an exclusively male domain"; mentre per re-visione si fa riferimento alla nozione

elaborata da Adrienne Rich nel saggio “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” in cui si definisce “Re-vision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction—is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival” (Monticelli 2019: 42; Rich 1975: 94).

La centralità della stanza è già anticipata nel titolo e sembra essere una rievocazione di Virginia Woolf in una duplice direzione. Quel *To* è sì preposizione di moto a luogo per indicare l'itinerario della protagonista, ma sulla scorta di *To the Lighthouse*, potrebbe essere anche letto come apostrofe, dove il *To* richiama l'invocazione dell'ode. Il richiamo al saggio *A Room of One's Own* appare invece molto più immediato, anche se il racconto di Lessing si dimostra dubbioso sulla possibilità conciliatoria di riappropriarsi di una stanza tutta per sé. Se per Woolf la stanza era diventata il luogo simbolico per rivendicare la soggettività femminile, Lessing sembra archiviare una simile possibilità. C'è infatti in *To Room Nineteen* una stanza che appare nella parte centrale del racconto quando Susan decide di recuperare una camera vuota all'ultimo piano della propria casa alla ricerca di un rifugio dalle incombenze familiari. Trovare uno spazio tutto per sé, a partire dall'averne una *room of one's own*, sembra significare per Susan la possibilità di siglare un compromesso fra il ritrovare un senso profondo di se stessa e mantenere il legame con la famiglia. L'occupazione di questa stanza vuota arriva infatti dopo uno scambio fra Susan e Matthew in cui “She tried to tell him, about never being free.” (356) Ma la conquista di questa stanza si rivela nella realtà una amara disillusione: la stanza che doveva sancire la propria indipendenza, viene ben presto rinominata dai figli *Mother's Room*. Susan assiste dunque impotente a una sorta di ridicolizzazione del proprio tentativo di emancipazione ed è costretta a confrontarsi con questa spietata sentenza sull'impossibilità di sottrarsi al proprio ruolo materno. Ma il progetto woolfiano di avere una stanza tutta per sé si infrange anche nella nuova consapevolezza che questa stanza si rivela ben presto un luogo ancora più imprigionante della camera da letto: “she felt even more caged there than in her bedroom” (357). La stanza woolfiana si trasforma dunque in una prigione gotica.

Il cronotopo della stanza allude a illustri antenate della scrittura femminile che si sono cimentate con la tradizione gotica. La *Mother's Room* e la stanza numero diciannove del Fred Hotel sembrano infatti richiamare la stanza prigioniera all'interno della quale è rinchiuso il personaggio di Bertha Mason, la “madwoman in the attic” di *Jane Eyre* (1847), e dopo di lei la protagonista di *Wide Sargasso Sea* (1966) di Jean Rhys, Antoinette. Il rimando intertestuale non è da ricercare negli elementi gotici più appariscenti e riconoscibili della stanza rossa; né si tratta della semplice collocazione spaziale della stanza all'ultimo piano della villa, la soffitta di casa, o dello squallido albergo londinese dove si rifugia Susan. A suggerire il collegamento intertestuale con la tradizione gotica rivisitata da Brontë e da Rhys è soprattutto il tema della follia e dell'isolamento della protagonista che si ritrova nella pagina di *To Room Nineteen*: “She brushed thick healthy black hair and thought: Yet that's the reflection of a madwoman” (Lessing 1963: 364).

È soprattutto il tema della follia come disagio interiore della protagonista

che *To Room Nineteen* stringe un forte rimando intertestuale con *The Yellow Wallpaper* (1892). In questo racconto Charlotte Perkins Gilman narra la storia di una donna indotta dal marito medico a vivere reclusa nei mesi successivi al parto all'interno di una stanza dalla carta da parati gialla, aggravando così il suo disagio e isolamento. Tuttavia la stanza dalla carta da parati gialla si trasforma da luogo di prigionia e di follia in un spazio epifanico dove la protagonista prende consapevolezza della propria condizione. Attraverso il riconoscimento di ciò che si cela al di là dei motivi disegnati nella carta da parati, ovvero una donna (o forse molte donne) che striscia in cerca della propria liberazione, la narratrice capisce come “the figure creeping through and behind the wallpaper is both the narrator and the narrator's double. By the end of the story, moreover, the narrator has enabled this double to escape from her textual/architectural confinement” (Gilbert and Gubart 1979: 91).

Settant'anni dopo, come in *The Yellow Wallpaper*, anche in *To Room Nineteen* il tema è quello della *madwoman in a room of her own*. Anche per Susan la propria sofferenza interiore non trova alcuna giustificazione familiare né tanto meno alcun appiglio esteriore, apparendo dunque immotivata. Ad esempio in *To Room Nineteen* la voce narrante sa giocare sapientemente con lo sguardo esterno creando una distanza prospettica nei confronti della protagonista: ciò permette che la descrizione iniziale del tormento interiore di Susan si manifesti come una forma di malattia mentale e di disagio psichico inspiegabile agli occhi di chi legge. In entrambi i racconti questo aspetto è accentuato dalla presenza della figura del marito (apparentemente) amorevole, ritratto come un uomo che presta cura e attenzioni alla propria moglie. Sia Susan che la protagonista di *The Yellow Wallpaper* si sentono così responsabili per i sentimenti negativi che provano nei confronti della figura del marito, auto-accusandosi di essere poco ragionevoli.

Resentment. It was poisoning her. (She looked at this emotion and thought it was absurd. Yet she felt it). She was a prisoner. (She looked at this thought too, and it was no good telling herself it was a ridiculous one.) She must tell Matthew – but what? She was filled with emotions that were utterly ridiculous, that she despised, yet that nevertheless she was feeling so strongly she could not shake them off (Lessing 1963: 356).

Si assiste così all'impossibilità di riconoscere come inquietudine, rabbia e risentimento siano dovuti all'isolamento a cui la figura maschile sottopone le due protagoniste – isolamento che contribuisce al peggioramento della loro condizione. La mancata corrispondenza alla norma sociale finisce dunque per patologizzare le protagoniste: “Like the unnamed narrator of “The Yellow Wallpaper,” Susan Rawlings is both wife and mother. And like the narrator of Gilman’s story, she discovers that her “identity” as a woman, her “indispensable” role as wife and mother, is, after all, utterly dispensable”. (Jansen 2011: 180).

6. *Lessing e la strategia del silenzio*

La stanza diciannove, protagonista del racconto, si trova in uno squallido e fatiscente albergo gestito da Fred nei pressi della stazione di Paddington a Londra e qui Susan finisce per trascorrere le sue giornate in quella che viene descritta come: “[a] room [that] had become more her own than the house she lived in” (Lessing 1963: 365). Oltre ad essere un albergo malsano, anche il gestore Fred è ritratto come una presenza sinistra e inospitale, il cui pallore è quasi spettrale: “He was not at all attractive, not in any way, being fattish, and run-down [...]. He had a small sharp eyes in a white creased face” (365-366). La stanza numero diciannove è una camera fatiscente, impersonale, scialba, squallida: “The room was hideous. It had a single window, with the green brocade curtains, a three-quarter bed that a cheap green satin bedspread on it, a fireplace with a gas fire and a shilling meter by it, a chest of drawers, and a green wicker armchair” (366), dove il riferimento ai colori è funzionale al cambiamento dello stato mentale della protagonista (Bell 1992: 180). È dunque il luogo dell'abiezione: suscita orrore, disgusto, repulsione e rifiuto, ma anche attrazione e piacere (Kristeva 1980).

È in questa stanza che si compie il destino di Susan fra prigionia e fuga. È in questa stanza che Susan trova un luogo rassicurante, spogliandosi delle identità femminili socialmente imposte:

she has no past and no future. Here I am, she thought, after all these years of being married and having children and playing those roles of responsibility – and I'm just the same. Yet there have been times I thought that nothing existed of me except the roles that went with being Mrs Matthew Rawlings. (Lessing 1963: 368)

Cosa succede esattamente in questa stanza e in che modo Susan riesce finalmente a liberarsi dai ruoli imprigionanti e socialmente imposti? Ma soprattutto, cosa trova Susan al di là delle maschere che ha indossato per decenni? Non molto, sembra suggerirci la voce narrante:

She sat in the armchair and shut her eyes.
What did she *do* in the room? Why, nothing at all. from the chair, when it had rested her, she went to the window, stretching her arms, smiling, treasuring her anonymity, to look out. She was no longer Susan Rawlings, mother of four, wife of Matthew, employer of Mrs Parkes and of Sophie Traub [...] She no longer was the mistress of the big house and garden. (Lessing 1963: 367)

L'oscurità che si apre intorno a lei e la accoglie racconta al contempo di un processo di disintegrazione psichica e di ritrovamento dell'identità. La protagonista si affaccia sul proprio mondo interiore che si rivela essere un paesaggio sconosciuto – un altrove che Adrienne Rich definirà come “a whole new psychic geography to be explored” (Rich 1971: 35). Chi legge non può però far altro che sostare sulla soglia della disintegrazione psichica (e della follia) perché la narrazione realista non può proseguire.

Il divenire-folle della protagonista, alla ricerca di se stessa, richiede l'abbandono dei segni linguistici convenzionali e prende forma in una regressione del linguaggio che Lessing esprime e traduce con frasi spezzate, ripetitive e olofrastiche, dando parola alle sensazioni corporee nel tentativo di avvicinarsi ad un mondo emotivo pulsionale:

Sometimes she talked aloud, saying nothing - an exclamation, meaningless, followed by a comment about the floral pattern on the thin rug, or a stain on the green satin coverlet. For the most part, she wool-gathered - what word is there for it? - brooded, wandered, simply went dark, feeling emptiness run deliciously through her veins, like the movement of her blood. (Lessing 1963: 368)

Si assiste al tentativo di dare forma a quella zona oscura e ignota che sale dal profondo, quel "dark river" della frase finale che avvolge la donna trascinandola con sé: "She was quite content lying there, listening to the faint soft hiss of the gas that poured into the room, into her lungs, into her brain, as she drifted off into the dark river." (Lessing 1963: 371).

Come interpretare questo silenzio finale che ingloba la protagonista e la stessa narrazione fino all'impossibilità di proseguire? Si tratta di un finale aperto e soprattutto ambivalente. Come sostiene Quawas, il suicidio della protagonista può essere letto come una strategia di resistenza per sottrarsi ad un linguaggio codificato da una civiltà patriarcale: "Susan's death is a means of resisting her culturally conditional roles and the crushing, culturally enforced image of Woman, and of positing a new politics of identity [...] for experiences which patriarchy has forced into repression (Quawas 2007: 120). Non è dunque un silenzio che riproduce l'immaginario tradizionale di passività femminile, né un silenzio dell'assenza. È al contrario un silenzio assunto come unica strategia di sottrazione da un contesto sociale soffocante per le donne, nel tentativo di cercare alternative di cambiamento a quei valori culturali, narrazioni e linguaggi attraverso cui si impone il potere su di loro.

Dove si rifugia Susan per sottrarsi ai ruoli socialmente imposti di moglie e madre? Il silenzio, così come il termine di "wool-gathering" e il semplice oscurarsi con cui viene descritta la solitudine in cui Susan si immerge nelle giornate trascorse nella stanza di albergo suggeriscono una sensazione di regressione verso un altrove dell'esperienza femminile che richiama le riflessioni di Julia Kristeva sul semiotico, ovvero quella dimensione pre-simbolica legata al materno e ancorata nel corpo che non trasmette un significato astratto e codificato, ma appartiene a una dimensione pre-discorsiva (Kristeva 1974). Come rileva Kristeva, la dimensione semiotico-materna appare come elemento eterogeneo che fa breccia e penetra nell'ordine simbolico, incrinandone la linearità, la forma chiusa, e "mostra la possibilità di un processo della significanza differente da quello di un pensiero unificante" (riferimento bibliografico?) attraverso, per esempio, la distorsione delle strutture narrative e attraverso rimaneggiamento della lingua e della sintassi. Tuttavia, se da una parte la forza dell'inconscio può erompere nel linguaggio grazie al legame con la figura materna pre-Oedipica, queste stesse pulsioni

possono prendere il sopravvento sul soggetto, mettendone a rischio l'integrità: "the subject would fall back into pre-Oedipal or imaginary chaos and develop some form of mental illness. The subject whose language lets such forces disrupt the symbolic order, in other words, is also the subject who runs the greater risk of lapsing into madness" (Moi 1985: 11). Il silenzio che avvolge la protagonista è dunque caratterizzato dal desiderio di sottrazione come forma di resistenza ai dettami sociali, ma è al contempo l'esito della disgregazione identitaria che ha condannato Susan alla regressione e dunque alla follia.

Il suicidio finale, che non trova infatti una vera e propria sintesi perché è al contempo ribellione ma anche regressione, rivela come sia la protagonista che l'autrice si trovino di fronte a un'esitazione aporetica dove il silenzio diventa più significativo del discorso, le lacune e gli interstizi del testo diventano dei silenzi gravidi di desiderio latente. In questo momento dell'opera di Lessing, la scrittura del desiderio femminile rappresenta infatti una difficile esplorazione, alla ricerca di un linguaggio appropriato per la sua espressione. Ma il punto di forza sembra proprio essere questo scarto fra l'esprimibile e l'inesprimibile che è proprio della condizione femminile e che diventa esso stesso il filo conduttore del racconto.

7. Conclusioni

C'è dunque una agenda femminista in cui si interrogano i processi complessi attraverso cui le identità delle donne sono negoziate nella società e nel linguaggio. Molti personaggi femminili raccontati da Lessing non sono consapevoli di appartenere ad una soggettività storicamente esclusa dallo *status* di soggetto, né tanto meno rivendicano un percorso di liberazione a partire da questa condizione di subalternità. Tuttavia la protagonista del racconto emerge come un soggetto "imprevisto" che si fa portavoce della necessità delle donne di contestare i confini costruiti culturalmente, siano essi visibili o interiorizzati, individuali o collettivi, istituzionalizzati o imposti attraverso relazioni familiari (Lonzi 2010). Il racconto è dunque un momento di svolta nella presa di coscienza circa la necessità di sovvertire gli stereotipi femminili che vengono ereditati dal passato e che inquadrano in modo significativo la propria percezione di sé – anche se questi stessi processi di liberazione si rivelano lunghi e dolorosi perché significano ridefinire confini che sono stati spesso interiorizzati.

Se *To Room Nineteen* disfa la narrazione lineare e il significato ordinario delle parole per interrogare i ruoli codificati per una donna, lo fa scontrandosi con la difficoltà nel significare una realtà fuori da queste stesse ortodossie tradizionali e confrontandosi con la difficoltà della soggettività femminile di autodefinirsi. Il racconto lascia infatti aperto l'interrogativo su come narrare la soggettività e il *gender* fuori dai saldi paradigmi culturali. Si potrebbe ipotizzare che il percorso di ricerca tracciato da Lessing in questo racconto si compia alcuni anni dopo con *The Memoirs of a Survivor* (1974), il romanzo distopico che la scrittrice sceglie di ambientare in una Londra dominata dalle violenze di giovani abbandonati a loro stessi. Una donna sola di mezza età, la voce

narrante, vive nel proprio appartamento al piano terreno di un palazzo fatiscente e osserva, fra il timore e il distacco, questo mondo alla deriva. A questa realtà esterna, si intreccia la realtà interiore, la seconda e più profonda trama del romanzo, che si svolge nelle stanze dello spazio domestico e che vede la protagonista oltrepassare la parete di una stanza del proprio appartamento per entrare nei ricordi e nelle zone rimosse della propria vita, quelle dell'infanzia. Come in *To Room Nineteen*, anche in questo romanzo apparso a più di dieci anni di distanza, la stanza è il luogo non rassicurante ma necessario dove la protagonista si immerge alla ricerca della verità custodita nel proprio passato. Non deve inoltre disorientare se questo romanzo distopico sia stato definito dalla stessa scrittrice un "tentativo di autobiografia", quasi a sottolineare come nella scrittura di Lessing la sperimentazione formale sia necessaria per raccontare i sé più profondi. Ma a differenza di *To Room Nineteen*, in *The Memoirs of a Survivor* Lessing ha ormai definitivamente abbandonato i codici narrativi del realismo per approdare alla distopia.

BIBLIOGRAFIA

- Althusser, L. (1997 [1969]) "Ideology and the State" in P. Rice and P. Waugh (eds.), *Modern Literary Theory: A Reader*, London: Arnold, Brewster.
- Ascari, M. (2011) *Literature of The Global Age. A Critical Study of Transcultural Narrative*, Jefferson N.C. and London: McFarland & Company.
- Baccolini, R., Carnero, R., Reggiani, L. (2020) "Metodi e approcci per l'analisi di testi letterari", in A. Ferraresi, R. Pederzoli, S. Cavalcanti, R. Scansani (eds.), *Metodi e ambiti nella ricerca sulla traduzione, l'interpretazione e l'interculturalità – Research Methods and Themes in Translation, Interpreting and Intercultural Studies*, MediAzioni 29: A 103-123.
- Bell, G (1992), 'Lessing's "To Room Nineteen"', *Explicator* 50 (50:3): 180–3.
- Bentley, N.P. (2009) "Doris Lessing's The Golden Notebook: An Experiment in Critical Fiction", in A. Ridout and S. Watkins (eds.), *Doris Lessing: Border Crossing*, London and New York: Continuum.
- Brontë, C. (2000 [1847]) *Jane Eyre*, London: Vintage.
- Brown, K. (2015) "Lacking a Story of Her Own: Susan Rawlings and Narrative in Doris Lessing's 'To Room Nineteen'", *Doris Lessing Studies* 33: 9-13.
- Drabble, M. (2008) "Introduction", in D. Lessing, *Stories*, London: Everyman's Library.
- Draine, B. (1983) *Substance Under Pressure: Artistic Coherence and Evolving Form in the Novels of Doris Lessing*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Friedan, B. (1963) *The Feminine Mystique*, New York: Norton.
- Gamberi, C. (2019) "Impertinent Daughters in Imperial Genealogies: Doris Lessing's Autobiographical Writings", L. M. Crisafulli e G. Golinelli (eds.) *Women's Voices and Genealogies in Literary Studies in English*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Gamberi, C. (2021) "Autobiography as a Contested Genre. A Gender and Postcolonial Reading of Doris Lessing's *Under My Skin* and *Alfred and*

- Emily*", *Ticotre* 16: 1-27.
- Gilbert, S. e Gubar, S. (1979) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, New Haven: Yale University Press.
- Halisky, L.H. (1990) 'Redeeming the Irrational: The Inextricable Heroines of "A Sorrowful Woman" and "To Room Nineteen"', *Studies in Short Fiction*, 27 (1): 45-54.
- Harker, B. "Politics and Letters: The 'Soviet Literary Controversy' in Britain", *Literature and History* 24.2 (2015).
- Hunter, E. (1987) "Madness in Doris Lessing's *To Room Nineteen*", *English Studies in Africa* 30(2): 91-104.
- Irigaray, L. (1974) *Speculum. De l'autre femme*, Paris: Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. (1981) *Le Corps à corps avec la mère*, Montréal: Editions de la Pleine lune.
- Jansen, S. L. (2011) *Reading Women's Worlds from Christine de Pizan to Doris Lessing* New York: Palgrave MacMillan.
- Kristeva, J. (1974) *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Éditions du Seuil, trad. it.: *La rivoluzione del linguaggio poetico: l'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Venezia: Marsilio, 1979.
- Kristeva, J. (1980) *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil. Trad. it.: *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano: Spirali, 2006.
- Lessing, D. (1978 [1963]) "To Room Nineteen", in *Collected Stories Volume One*, London: Jonathan Cape.
- Lessing, D. (1974 [1957]) "The Small Personal Voice", in P. Schlueter (ed.) *A Small Personal Voice: Essays, Reviews, Interviews*, London: HarperCollins.
- Lessing, D. (1952-1969) *Children of Violence*. Five Volumes: Vol. I: (1952) *Martha Quest*, London: Flamingo; Vol. II: (1954) *A Proper Marriage*, London: Flamingo; Vol. III: (1958) *A Ripple from the Storm*, London: Flamingo; Vol. IV: (1965) *Landlocked*, London: Grafton Books; Vol. V: (1969) *The Four-Gated City*, London: Grafton Books.
- Lessing, D. (1962) *The Golden Notebook*, London: Michael Joseph.
- Lessing, D. (1971) *Briefing for a Descent into Hell*, London: Jonathan Cape.
- Lessing, D. (1973) *The Summer Before the Dark*, London: Jonathan Cape.
- Lessing, D. (1974) *Memoirs of a Survivor*, London: Octagon Press.
- Lessing, D. (1979-1983) *Canopus in Argos: Archives*, London: Jonathan Cape.
- Lessing, D. (1994) *Under My Skin. Volume One of My Autobiography to 1949*, London: HarperCollins.
- Lessing, D. (1997) *Walking in the Shade. Volume Two of My Autobiography, 1949-1962*, London: HarperCollins.
- Lessing, D. (2004) "Writing Autobiography", in *Time Bites, Views and Reviews*, London: HarperCollins.
- Lessing, D. (2008) *Letter to Margaret Drabble*, [typescript] Doris Lessing Archive, A-Z Correspondence, Norwich, UK: British Archive for Contemporary Writing.
- Lessing, D. (2014) *Il giorno che morì Stalin*, Cristina Gamberi (a cura di), Pisa: ETS.
- Lessing, D. (undated), *Correspondence with Harper Collins*, [typescript] Doris

- Lessing Archive, A-Z Correspondence, Norwich, UK: British Archive for Contemporary Writing.
- Lonzi, C. (2010) *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Milano: et al.
- Markow, A. B. (1974) "The Pathology of Feminine Failure in the Fiction of Doris Lessing", *Critique* 16(1): 88-99.
- Moi, T. (1985) *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, London and New York: Routledge.
- Monticelli, R. (2019) "I would rather be a cyborg than a goddess: Genealogies, Re-Visions of the Body, and Feminist Figurations", in L. M. Crisafulli e G. Golinelli (eds.) *Women's Voices and Genealogies in Literary Studies in English*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Perkins Gilman, C. (2009 [1892]) *The Yellow Wallpaper and Selected Writings*, London: Virago.
- Pickering, J. (1985) "The English Short Story in the Sixties" in D. Vannatta (eds.) *The English Short Story: 1945-1980*, Boston: Hall.
- Quawas, R. (2007) "Lessing's 'To Room Nineteen': Susan's Voyage Into the Inner Space of 'Elsewhere'" *Atlantis* 29(1): 107-22.
- Jean, R. (1966) *Wide Sargasso Sea* (2001), London: Penguin books.
- Rich, A. (1975 [1971]) "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", in *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose, 1966-1978*, New York: Norton.
- Showalter, E. (1985) "Toward a Feminist Poetics", in E. Showalter (ed.) *The New Feminist Criticism*, New York: Pantheon.
- Showalter, E. (1992) "Killing the Angel in the House: The Autonomy of Women Writers", *The Antioch Review* 50(1/2): 207-220.
- Splendore, P. (1991) *Il ritorno del narratore*, Parma: Pratiche editrice.
- Sukenick, L. (1974) "Feeling and Reason in Doris Lessing's Fiction", in A. Pratt and L.S. Dembo (eds.) *Doris Lessing: Critical Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 98- 118.
- Taunton, M. (2021) "Communism by the Letter. Doris Lessing and the Politics of Writing", *ELH* 88 (1): 251-280.
- Tiger, V. (1990) "Taking Hands and Dancing in (Dis)Unity: Story to Storied in Doris Lessing's 'To Room Nineteen' and 'A Room'", *Modern Fiction Studies* 36(3): 421-33.
- Woolf, V. (1957 [1929]) *A Room of One's Own*, New York: Harcourt.
- Woolf, V. (1979) 'Professions for Women' (1931) in M. Barrett (ed.), *Virginia Woolf, Women and Writing*, New York: Harcourt.