

Case e stanze per scrivere. Da Louisa May Alcott a Jo March di *Piccole donne*

Anna De Biasio

Tour reali e immaginari a Orchard House: dall'intimità condivisa del salotto alla scrivania a mezzaluna di Louisa

Varcare a maggio la soglia di Orchard House, la casa-museo di Louisa May Alcott a Concord, Massachusetts, è un sogno che si avvera per qualsiasi fan della scrittrice. Acquistata da Bronson Alcott nel 1857 e venduta da Louisa nel 1884, quattro anni prima della morte di entrambi, questa sobria casa vittoriana si presenta miracolosamente ben conservata, abbellita all'esterno da alberi maestosi, cespugli fioriti e prati. Gli interni, arredati con oggetti in larga parte appartenenti alla famiglia, sorprendono per le dimensioni ridotte rispetto agli standard moderni, quasi miniaturizzate: la minuscola cucina, il tavolo da pranzo apparecchiato per quattro, le numerose nicchie ricavate in pareti di legno sotto soffitti piuttosto bassi. Eppure, proprio grazie al loro aspetto minuto e accogliente, le stanze offrono un'esperienza di "autenticità esistenziale" di notevole impatto, innescando quella reazione intrinsecamente soggettiva al luogo visitato che molti riconoscono come il vero obiettivo dei pellegrinaggi turistici.¹ Sin dalla sua nascita circa duecento anni fa, il turismo letterario si è fondato su un complesso intreccio di assenze e presenze, fatti e finzioni, realtà materiali e giochi dell'immaginazione – da parte tanto degli scrittori quanto dei lettori. Nell'evocare la vita domestica di autori defunti, i tour letterari costituiscono senza dubbio un "esercizio di malinconia" affollato di identità fantasmatiche, ma mobilitano al contempo i concetti di ospitalità e accoglienza a diversi livelli. Se l'ospitalità di un testo invita i lettori a entrare con l'immaginazione negli ambienti che lo hanno generato, i lettori stessi possono essere accolti nei luo-

1 Ilary Iris Lowe, *Mark Twain's Homes and Literary Tourism*, The University of Missouri Press, Columbia 2012, p. 8.

ghi reali associati alla vita degli scrittori, o a loro volta trasfigurati in scenari letterari.²

Nel caso di Orchard House, l'investimento collettivo nel valore della casa come luogo ospitale è così densamente palpabile da diventare quasi perturbante. Louisa non solo scrisse qui *Piccole donne* nel 1867, ma vi ambientò i fatti autobiografici narrati nel romanzo (benché fossero per lo più avvenuti altrove anni prima). In tale trasposizione, si ispirò al modo in cui la sua famiglia concepiva lo spazio domestico. Secondo David H. Watters, dopo avere acquisito l'abitazione, gli Alcott la ristrutturarono seguendo un ideale di architettura come "espressione individuale" in voga a metà Ottocento, che esaltava la famiglia e il suo bisogno di privacy e comfort, rivelando al tempo stesso le aspirazioni sociali, estetiche e intellettuali dei suoi componenti.³ Arredate con una ricca dotazione di libri, morbidi tappeti, poltrone, specchi e dipinti, le stanze evocano efficacemente l'*habitus* della famiglia intellettuale che le abitava, ma è fondendosi con le evocazioni letterarie che l'atmosfera degli interni si sprigiona con più intensità. Nella sala da pranzo al piano terra, il caminetto e il pavimento coperto di tappeti non possono non richiamare un'altra "comfortable old room", quella in cui le sorelle March attendono l'arrivo della madre all'inizio di *Piccole donne*: una versione forse più modesta dell'"originale" di Orchard House, dalla quale emana una "pleasant atmosphere of home-peace" grazie alla presenza di qualche buon quadro alle pareti, di numerosi libri nelle nicchie, di crisantemi e rose d'inverno.⁴

Integrandosi in un continuum spaziale articolato, la sala da pranzo che affaccia su un ampio salotto costituisce l'epicentro di quella "eloquen[ce] of home love" celebrata da Alcott nel romanzo.⁵ È una sorta di palcoscenico imperniato sul calore materiale e simbolico del focolare, che accoglie i lettori non solo in qualità di ospiti ma anche

2 Alison Booth, *Homes and Haunts: Touring Writers' Shrines and Countries*, Oxford University Press, New York 2016, p. 1. Per l'identificazione del turismo letterario con un "esercizio di malinconia", si veda Anne Trubek, *A Skeptic's Guide to Writers' Houses*, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2011, p. 5.

3 David H. Watters, "A Power in the House: Little Women and the Architecture of Individual Expression", in *Little Women and the Feminist Imagination: Criticism, Controversy, Personal Essays*, Janice M. Alberghene e Beverly Lyon Clark, a cura di, Routledge, London - New York 1999, p. 190.

4 Louisa May Alcott, *Little Women; or Meg, Jo, Beth and Amy*, The Library of America, New York 2005, p. 10.

5 *Ibidem*. Per un'immagine dei salotti di Orchard House, si veda <https://louisamayalcott.org/photo-gallery>.

di spettatori che assistono a “scene” significative del quotidiano delle sorelle March, mentre transitano dall’infanzia alla maturità. Qui pulsa il cuore della vita familiare: oltre a riunioni quotidiane, conversazioni argute, scoppi di risa o di lacrime (talvolta di rabbia), tra queste mura avvengono molteplici scambi di notizie ed eventi epocali che segnano la vicenda dei March, dal ritorno del padre dal fronte alle nozze di Meg. Il salotto è uno spazio comunitario di compromesso, un luogo narrativo e sociale di mediazione tra l’eterodossia dei temperamenti iniziali delle sorelle – tutte definite da un difetto – e l’ortodossia delle personalità che dovranno sviluppare per adattarsi ai loro ruoli adulti, come creatrici dei propri universi domestici.⁶

A un livello più profondo, il salotto degli Alcott-March è un’epitome della casa stessa, ovvero “uno stato d’animo”, secondo la definizione di Gaston Bachelard, che persino nel suo aspetto esteriore “rivela un’intimità”.⁷ Associata nell’immaginario al nido e alla conchiglia, per Bachelard la casa garantisce una protezione primaria dal mondo esterno, assicurando a chi vi abita la tranquillità per fantasticare su quel mondo. Il salotto dei March nell’esordio del romanzo svolge efficacemente questa doppia funzione, tipica di una “house” che è già intrinsecamente “home”. È una calda oasi di pace che protegge dalla furia della Guerra civile e dalla neve che cade pesante durante la notte, eppure schiude nuovi territori dove l’immaginazione è libera di viaggiare. A dimostrazione della capacità di evadere dalla gabbia dei loro compiti ripetitivi, le sorelle March immaginano di dare forma ai quattro continenti mentre cuciono le lenzuola per la zia, “and in that way they got on capitally, especially when they talked about the different countries as they stitched their way through them”.⁸ L’intimità espressa dal salotto è una condizione fortemente condivisa. Questa stanza comune magnetizzata dal fuoco scoppiettante rende più intensa l’interazione fisica ed emotiva di persone le cui vite sembrano procedere all’unisono.

Lo spirito di casa March non è del tutto svanito dagli ambienti comunicanti di Orchard House, in cui si coglie il potenziale combinato di mobilia e ricordi letterari come generatori di risonanze affettive. Gli oggetti che decorano le stanze sono tracce rivelatrici di

6 Watters, ““A Power in the House””, cit., p. 193.

7 Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*, Presses universitaires de France, Paris 1964 (*Poetica dello spazio*, trad. it. di Ettore Catalano, Dedalo, Bari 2006, p. 98).

8 Alcott, *Little Women*, cit., p. 18.

esistenze strettamente intrecciate, ciascuna dotata di talenti e interessi propri. Come spiega diligente la guida, mentre l'inclinazione artistica di May, la sorella più giovane, fa mostra di sé in diversi quadri alle pareti e in una serie di pittoreschi copricamino, la passione per la musica di Elizabeth, la sorella di mezzo destinata a una morte prematura, è segnalata da un piccolo organo e da un pianoforte più grande. Il tavolino coperto di attrezzature teatrali testimonia gli spettacoli che le sorelle (specialmente Anna, la maggiore) amavano allestire qui, mentre la presenza dei genitori aleggia un po' dappertutto, nel design degli interni stessi, realizzato da Bronson, così come nei pezzi dell'amato servizio di porcellana cinese di Abba, sul tavolo e nell'armadietto a vetri. Visitare questi soggiorni comunicanti è un'esperienza immersiva in quello che Edward S. Casey ha definito l'"intima interconnessione tra corpo e luogo", in cui l'apparente staticità di ingressi, finestre e arredi rivela una dinamicità segreta, alludendo alla presenza dei corpi e al loro movimento nello spazio.⁹ Il cuscino sul divano, i libri sul tavolo, il tappeto consunto sembrano animati da una energia psicofisica propria, come risultato del contatto prolungato con gli esseri umani che li hanno usati e condivisi nel tempo. Con una punta di nostalgia avvertiamo quanto il nostro personale concetto di "vita casalinga" sia stato plasmato da ambienti che il romanzo ci ha reso familiari, nonostante la lontananza nel tempo e nello spazio.

Orchard House, tuttavia, non è solo un porto sicuro di intimità condivisa. Il grande ritratto un po' arcigno sulla parete della sala da pranzo ci ricorda che qui Louisa si affermò come autrice nel campo letterario statunitense degli anni Sessanta dell'Ottocento. In quel cruciale decennio, Alcott abbandonò i mestieri eterogenei con cui aveva faticato a mantenere sé stessa e la famiglia – sarta, domestica, infermiera, insegnante e governante – per dedicarsi alla più remunerativa attività di scrittrice a tempo pieno. Secondo l'approfondita ricostruzione di Richard H. Brodhead, Alcott occupava diverse posizioni in parallelo, scrivendo simultaneamente racconti brevi per l'esclusivo *Atlantic Monthly* e *potboiler* per riviste popolari come *The Frank Leslie's Illustrated* e *The Flag of our Union*. Verso la fine del decennio trovò la sua nicchia più congeniale a metà strada tra produzione

9 Edward S. Casey, *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1993, pp. 46-7.

“highbrow” e “lowbrow”, nella narrativa domestica, un genere a cui diede un contributo innovativo. Una volta accettata di controvoglia la proposta dell’editore Thomas Niles nel 1867, l’inaspettato successo di *Piccole donne* consacrò Louisa come voce di punta nel neonato sottogenere della narrativa per giovani, garantendole la stabilità finanziaria e persino il riconoscimento che aveva a lungo desiderato. Ma la popolarità fu ottenuta a un considerevole costo personale per Alcott, che di fatto rinuncerà all’ambizione di scrivere narrativa seria per adulti.¹⁰

Le pagine del diario, la corrispondenza, le opere narrative dell’autrice contribuiscono tutte a riconfigurare la sua traiettoria come una narrazione conflittuale costellata di negoziazioni e delusioni. Ma anche la materialità di Orchard House aiuta a svelare il lato sofferto del successo di Louisa. A questo punto il tour conduce al piano superiore, dove, di fronte alla camera matrimoniale di Abba e Bronson, si trova il fiore all’occhiello di Orchard House: la camera da letto dell’autrice, che a sua volta contiene ciò che Henry James avrebbe ironicamente definito “the Holy of Holies”, la sua scrivania.¹¹ Nella stanza ben illuminata, piena di oggetti utili e pregiati (incluse opere d’arte realizzate appositamente da May per la sorella), lo sguardo è subito attratto da una mezzaluna di legno poco più larga di settanta centimetri, collocata tra due grandi finestre rivolte a sud.

Questo singolare tavolino da lavoro, costruito da Bronson per Louisa nel 1859, si presenta come un impressionante groviglio di contraddizioni. È una prova innegabile dell’amore e del rispetto di un padre per la vocazione della figlia, un atteggiamento molto progressista in un’epoca in cui le donne raramente godevano di uno spazio personale in casa, per non parlare di uno spazio per il lavoro intellettuale. Le sue dimensioni ridotte lo rendono però inadatto a un’attività sostenuta di scrittura e lettura, mentre la forma arrotondata e la vernice bianca fanno pensare piuttosto alla cameretta di una bambina, o forse persino a una casa delle bambole. L’ironia è che nel 1859 Louisa non era affatto una ragazzina, ma una donna adulta di

10 Richard H. Brodhead, “Starting Out in the 1860s: Alcott, Authorship, and the Postbellum Literary Field”, in Id., *Cultures of Letters: Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America*, University of Chicago Press, Chicago-London 1993, pp. 85-8.

11 Henry James, “The Birthplace”, in Id., *Complete Stories, 1898-1910*, The Library of America, New York 1996, p. 455. Per un’immagine dello scrittoio bianco di Louisa, si veda <https://louisamayalcott.org/photo-gallery>.

ventisette anni, piena di energia e di obiettivi. Oltre a rappresentare un sostegno sempre più indispensabile al magro bilancio familiare, inseguiva tenacemente le sue aspirazioni letterarie. L'anno successivo vedrà con orgoglio la pubblicazione di due suoi racconti ("Love and Self-Love" e "A Modern Cinderella") sull'*Atlantic Monthly*, riuscendo a completare in pochi mesi la prima stesura di *Mutevoli umori*, la sua fatica letteraria più ambiziosa (e frustrata), uno studio psicologico sul dilemma di una giovane donna attratta da due uomini dai caratteri opposti, uno dei quali incautamente sposerà.¹²

Si può definire "stanza della scrittura" una camera da letto fornita di una simile scrivania? Senza dubbio, l'ampio studio di Bronson Alcott al piano di sotto si adatta meglio all'espressione, con i suoi scaffali colmi di libri, i busti e i numerosi ritratti di intellettuali alle pareti.¹³ Dominata da un tavolo centrale coperto da un drappo cremisi, la stanza esalta sia l'autorità sia la libertà della cultura, il perseguimento dei valori della bellezza e della conoscenza, tutti obiettivi a cui Bronson si dedicava con fervore nonostante il riconoscimento molto limitato ottenuto come autore (il suo unico successo tardivo fu *Tablets*, un compendio di filosofia trascendentalista oggi dimenticato¹⁴). La stanza di Louisa, al contrario, è ben lontana dal soddisfare la definizione che Edwin Heathcote dà dello studio come "spazio risolutamente privato" e "spazio privilegiato in mezzo alle incombenze della vita quotidiana, un luogo per sfuggire alla domesticità in un mondo di parole e scrittura".¹⁵ La sua caratteristica principale è quella di essere un luogo spurio, ibrido, multifunzionale. In parte camera da letto, in parte studio, serviva anche come stanza di degenza – in particolare durante le settimane critiche in cui Louisa, sospesa tra la vita e la morte per la febbre tifoidea contratta quando era infermiera durante la Guerra civile, fu accudita dai familiari.¹⁶ La presenza di questi ultimi è rimasta cristallizzata negli oggetti. I numerosi dipinti e manufatti della sorella

12 Louisa May Alcott, *Moods*, A.K. Loring, Boston 1864 (*Mutevoli umori*, trad. it. di Daniela Daniele, Bollati Boringhieri, Torino 1995). Tra i molti studi di Daniela Daniele su Louisa May Alcott, si veda, in italiano, la ricca introduzione "*Piccole donne*, o del travestimento", in Louisa May Alcott, *I quattro libri delle Piccole donne. Piccole donne, Piccole donne crescono, Piccoli uomini, I ragazzi di Jo*, Einaudi, Torino 2007, pp. v-xxii.

13 Per un'immagine dello studio di Bronson Alcott, si veda <https://louisamayalcott.org/photo-gallery>.

14 Il volume uscì nello stesso anno e per lo stesso editore di *Piccole donne*.

15 Edwin Heathcote, *The Meaning of Home*, Francis Lincoln, London 2012, pp. 166, 165.

16 John Matteson, *Eden's Outcasts: The Story of Louisa May Alcott and Her Father*, Norton, New York - London 2007, pp. 283-87.

May, l'unica libreria progettata da Bronson a forma di credenza, rendono la stanza non ontologicamente diversa da altri ambienti della casa, caratterizzati, come nel caso del salotto, da un'intimità condivisa. In sostanza, noi visitatori ammiriamo un contesto che, anziché favorire l'espansione dell'identità autoriale di chi lo abitava, la compime per preservare l'io domestico e relazionale.

Nel delimitare il suo campo d'indagine, Bachelard si concentra sul "valore umano degli spazi di possesso, degli spazi difesi contro forze avverse, degli spazi amati", il cui emblema è la casa e la sua poetica.¹⁷ La narrazione ufficiale tende a rifarsi a un'immagine altrettanto gioiosa della dimora degli Alcott, dove la stanza di Louisa – come leggiamo nel sito web di Orchard House – è "un rifugio in cui [l'autrice] poteva fuggire per trovare la solitudine e la libertà di scrivere [che le] era indispensabile".¹⁸ Gli scritti personali di Alcott raccontano invece una storia diversa, segnata da inquietudine, ricorrente insoddisfazione e difficoltà nel trovare il proprio "posto" come scrittrice. Se nell'universo alcottiano la nozione di "spazio felice" è senz'altro produttiva al fine di condurre una topoanalisi così come la concepisce Bachelard, ovvero uno "studio psicologico sistematico dei siti della nostra vita intima",¹⁹ non vanno trascurate espressioni dell'abitare che vanno nella direzione opposta: sensazioni di claustrofobia, desiderio di fuga e una paradossale ricerca di felicità domestica altrove, lontano dall'ambiente originario della casa.

In quest'ottica, la scrivania a mezzaluna di Louisa diventa un'immagine guida tanto problematica quanto illuminante. Con il suo bizzarro aspetto di mensola o di davanzale senza finestra rivolto all'interno, rappresenta un invito e insieme un freno alla realizzazione del sogno della scrittura, evocando la dualità del rapporto di Alcott con la sua immagine di autrice: da un lato gli sforzi per garantirsi una proverbiale "stanza tutta per sé", come l'avrebbe definita Virginia Woolf nel famoso saggio del 1929, dall'altro la rinuncia a coltivare aspirazioni di prestigio letterario. Come importante regalo da parte del padre, inoltre, la scrivania è un emblema delle intricate relazioni familiari degli Alcott, che mantennero il loro dominio sulla vita di Louisa fino alla fine. Nelle pagine seguenti, tenendo bene a mente

17 Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 26.

18 "Louisa May Alcott's Bedchamber", <https://louisamayalcott.org/photo-gallery>.

19 Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris 1964, p. 27 (traduzione mia). Curiosamente, nell'edizione italiana questa frase è assente.

il tavolino bianco, esaminerò il tentativo da parte dell'autrice di costruire uno spazio fisico e simbolico per la propria scrittura, mentre lottava per conciliare la professione letteraria con le esigenze della vita domestica e familiare. L'analisi partirà dagli scritti privati per approdare a *Piccole donne*, qui letto specificamente come esperimento con il *Künstlerroman*.

Le stanze precarie di Louisa May Alcott: vivere e scrivere nelle *boarding houses*

Non è un mistero che le condizioni materiali del lavoro letterario non fossero molto favorevoli alle donne americane dell'età vittoriana. L'esempio di due tra le romanzieri più famose dell'Ottocento è rivelatorio.

Durante la composizione della *Capanna dello zio Tom* (1852), Harriet Beecher Stowe lamentava la grave mancanza di privacy e la costante interferenza dei membri della famiglia nella sua casa in affitto a Brunswick, nel Maine. Fu grazie a uno sforzo familiare collettivo che Stowe compensò la mancanza di uno spazio personale per scrivere, andando a occupare temporaneamente ora lo studio del marito, ora quello del fratello. La sorella Catherine Beecher riferisce la propria abitudine, al mattino, di "send off Mr. Stowe and Harriet both to his room in [Bowdoin] college. There is no other way to keep her out of family cares and quietly at work".²⁰ Come alternativa, durante le sue occasionali visite a Boston a casa del fratello, il Reverendo Edward Beecher, Stowe scrisse alcuni episodi del romanzo nello studio di quest'ultimo, situato "al piano di sopra".²¹

Anche E.D.E.N. Southworth si trovava in condizioni tutt'altro che ideali. Avendo una casa a sua disposizione ma dovendo mantenere da sola due bambini con un lavoro da insegnante, scrisse il suo primo romanzo di successo, *Retribution* (1849), nei "pochi scampoli di ore rubati al riposo e al sonno", mentre insegnava a scuola e contemporaneamente accudiva uno dei due figli, gravemente ammalato.²² Come la stessa Southworth ricordò in un'intervista del 1890, la sua abitudine di scrivere di notte prese forma quando si trovò costretta

20 Philip McFarland, *Loves of Harriet Beecher Stowe*, Grove Press, New York 2007, p. 78.

21 *Ibidem*.

22 Sarah M. Huddleson, "Mrs. E.D.E.N. Southworth and Her Cottage", *Records of the Columbia Historical Society*, Washington, D.C., 23 (1920), p. 65.

a fare visite quotidiane a una sorella malata che viveva all'altro capo di Washington D.C.²³

Forse l'unica scrittrice dell'epoca a godere di maggiore libertà fu Emily Dickinson, la quale, essendo nubile e dotata di un capitale sociale ed economico (oltre che culturale) piuttosto elevato, poteva ritagliarsi con più facilità lunghe ore di scrittura solitaria, peraltro senza la pressione di dover pubblicare. Spartana benché aggraziata, non troppo dissimile da uno studio – con il piccolo scrittoio bene in vista e i ritratti di scrittrici e scrittori alle pareti – la celebre camera da letto nella casa di famiglia a Amherst appare oggi come il correlativo visivo dell'implacabile dedizione all'arte e della silenziosa ambizione di Dickinson.²⁴ Fattori, questi, che contribuirono al suo ingresso relativamente precoce nel canone della letteratura statunitense.²⁵

Il caso di Louisa May Alcott è complicato dal suo rapporto conflittuale con la domesticità, forse originato dall'impressionante numero di volte in cui la sua famiglia economicamente fragile si trovò a traslocare. A partire dalla prima infanzia, i trasferimenti da uno stato all'altro (Pennsylvania, Massachusetts, New Hampshire), da una città all'altra (specialmente Boston e la vicina Concord), e da un indirizzo all'altro, furono resi più drammatici dal fallimento dei progetti radicali di Bronson Alcott. Non solo Temple School, la scuola sperimentale che Bronson avviò a Boston nel 1836 e dovette chiudere neanche cinque anni dopo, ma soprattutto Fruitlands, la comunità agraria utopistica fondata insieme ad altri intellettuali nel 1844 a Harvard, Massachusetts: un'impresa che gli Alcott abbandonarono dopo sette mesi di fatiche, conflitti e privazioni materiali che portarono Bronson e Abba sull'orlo della separazione. Come risultato della condotta antiprevidenziale del loro padre filosofo, tutte le sorelle Alcott (eccetto Elizabeth) furono costrette a cercare lavoro fuori casa, spesso andando a servizio in altre città. Fino al 1862, ben dopo che la famiglia si era trasferita a Orchard House, Louisa andò periodica-

23 Ivi, p. 69.

24 Sull'importanza della rete domestica (compresi i rapporti col personale di servizio e i compiti svolti a casa, soprattutto in cucina) per l'immaginazione poetica e la pratica della scrittura di Dickinson, si veda Aife Murray, *Maid as Muse: How Servants Changed Emily Dickinson's Life and Language*, University Press of New England, Lebanon 2009.

25 La cognata Susan Dickinson è forse la prima a presentare Dickinson al pubblico come una scrittrice con caratteristiche eccezionali e seri obiettivi artistici (Martha Nell Smith, "Editorial History I: Beginnings to 1955", in *Emily Dickinson in Context*, a cura di Eliza Richards, Cambridge University Press, Cambridge 2013, p. 274).

mente a vivere con le famiglie per cui lavorava come governante o insegnante. Detestando entrambe queste occupazioni e trovando la coabitazione con estranei costrittiva e umiliante, nel febbraio 1862 confessò al diario di essere “very tired of this wandering life and distasteful work”.²⁶ Un paio di mesi dopo avrebbe abbandonato per sempre i mestieri precari e mal retribuiti. Eppure, sebbene la futura autrice di *Piccole donne* fosse determinata a mantenersi con la scrittura, ciò non significò la fine dei suoi spostamenti.

I vagabondaggi di Alcott prima e dopo il 1862 sono più o meno accuratamente tracciati nelle oltre dodici biografie disponibili a oggi. Ciò che più facilmente sfugge all'attenzione è il suo sforzo sempre rinnovato di trovare un luogo adatto per vivere e scrivere, un impegno che rivela il suo speciale rapporto con una vera e propria istituzione statunitense dell'Ottocento: la *boarding house*. Per decenni, Boston attrasse Louisa come un magnete, offrendole al contempo la possibilità di essere indipendente, l'eccitazione di una vivace vita culturale e una serie di vantaggiose postazioni per scrivere. Le lettere negli anni 1855-1857, nonostante le difficoltà nel trovare occupazioni remunerative, traboccano di energia e ottimismo. Nel 1856, scrivendo dalla pensione della signora David Reed, Louisa elenca alla sorella Anna le attività galvanizzanti che può svolgere a Boston, avendo “tickets [for lectures], then the theatre pass for afternoons, walks with Lu which are always pleasant, for we go to see pictures, get books, shop or eat goodies, my quiet garret to write & dream in, & some pleasant fellow boarders to make home comfortable”. Il diario fa eco alla soddisfazione di avere un angolino tutto per sé (“I find my little room up in the attic very cosey [sic]”²⁷) così come al piacevole diversivo della compagnia.

Questa combinazione di privacy e socialità era resa possibile proprio dalla *boarding house*. Popolare all'epoca e rimasta tale fino agli anni Trenta del Novecento, questa struttura di accoglienza permetteva a legioni di lavoratori di vivere nelle città a prezzi accessibili. Secondo le stime, “tra un terzo e la metà dei residenti urbani del diciannovesimo secolo o prendevano pensionanti o erano essi stessi pensionanti”.²⁸ A metà strada tra un hotel e una casa d'affitto, la

26 Louisa May Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, a cura di Joel Myerson e Daniel Shealy, The University of Georgia Press, Athens 1997, p. 108.

27 Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 79.

28 Wendy Gamber, *The Boardinghouse in Nineteenth-Century America*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2007, p. 3.

boarding house offriva, per periodi di tempo flessibili, la privacy di una o più stanze in un contesto di vita comunitaria, con pasti e spazi ricreativi condivisi. Si trattava di un ambiente che favoriva la mescolanza sociale e la possibilità di fare incontri interessanti – ma secondo i moralisti anche pericolosi – con altri residenti.²⁹

Sebbene i rischi di vivere in un'istituzione pubblica fossero considerati maggiori per le donne, apparentemente Alcott navigò con disinvoltura la sua condizione di pensionante single, non essendoci, nelle lettere e nel diario, accenni a situazioni spiacevoli o problematiche. La retorica “*anti-boarding house*” diffusa nella cultura dell'Ottocento, che stigmatizzava questi ambienti come focolai di vizio e prodotti insidiosi del mercato,³⁰ sembrò lasciarla indifferente. Al contrario, oltre al loro potenziale per lo studio dei caratteri e la socializzazione, Alcott apprezzava le pensioni proprio per la caratteristica che i detrattori ritenevano assente: la loro capacità di assomigliare a una casa. La pensione della signora Reed è per lei “home”, la sua “little room” è “cosey” e “quiet” nonostante abbia “nothing pretty in it, and only the gray tower and blue sky outside as I sit at the window writing”.³¹ Transitorio e anonimo, il suo alloggio non fornisce solo riparo e benessere ma anche quella quiete fondamentale per concentrarsi sulla scrittura. Che sia al termine di uno spettacolo teatrale, di una visita in un'altra città o di una festa serale, Alcott menziona ripetutamente il fatto di “coming home”, sottolineando come la sua stanza in affitto possieda i tratti essenziali della “riaccessibilità” e della “familiarità percepita” attribuiti da Edward S. Casey alle abitazioni.³² L'abitare non si limita dunque al vivere in una casa intesa come luogo di permanenza statica, ma è generato da atti corporei ripetuti, come il ritorno e la rioccupazione, compiendosi paradossalmente “non risiedendo ma errando”.³³

Oltre che da un certo uso dello spazio fisico, la casa è definita dall'azione dei flussi affettivi e dalle relazioni interpersonali di chi la abita. Con Emanuele Coccia, possiamo considerarla tanto un apparato della privacy quanto “una tecnica materiale e psichica che usiamo per intrecciare la nostra vita e il nostro destino con quello

²⁹ Ivi, pp. 6-8.

³⁰ Ivi, p. 6.

³¹ Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 82.

³² Casey, *Getting Back into Place*, cit., pp. 115-16.

³³ Ivi, p. 114.

altrui".³⁴ È possibile dispiegare tale tecnica, come dimostra il caso di Alcott, anche quando si è soli. La creazione di uno spazio "interno" abitabile nel contesto "esterno" della pensione, a sua volta confinante con lo spazio sconosciuto della città, è resa possibile dal mantenimento dei legami affettivi più profondi. Quando scrive ai membri della sua famiglia, singolarmente o collettivamente, Alcott non si limita a condividere informazioni ordinarie ma entra nel dettaglio delle sue attività e delle sue aspirazioni, come se stesse aggiornando il proprio diario.

Lettere separate da quasi vent'anni dimostrano quanto profondamente l'abitudine degli Alcott di condividere la loro sfera personale – basti ricordare che Abba e Bronson leggevano e commentavano i diari delle figlie piccole – avesse penetrato il modo in cui Louisa comunicava e pensava a se stessa. In una lettera del 1858 all'intera famiglia, ad esempio, parla dei suoi disperati tentativi di trovare lavoro con toni in parte umoristici in parte confessionali, includendo rivelazioni sui suoi pensieri suicidi.³⁵ Nell'autunno del 1875, in una serie di vivaci resoconti dal Bath Hotel di New York, la quarantatreenne Louisa si rivolge al padre in modo ancora più intimo, raccontando i progressi della sua vita sociale in uno stile ellittico, ricco di slang, come se parlasse a un confidente a cui non si tacciono gli aspetti più vulnerabili di sé ("being called upon, I piped up... Got patted on the head for my remarks, and didn't disgrace myself except by getting very red and talking fast"³⁶). In breve, attraverso il flusso continuo di scambi confidenziali con la famiglia, Alcott ricrea "casa", per così dire, in forma portatile. Ovunque si trovi, non importa quanto felicemente o miseramente sola, la sua stanza viene regolarmente inondata di affetto, sostegno psicologico, humor, con in più il conforto del lessico familiare (e di molti piccoli regali reciproci).

La "vera" casa era molto meno attraente per Louisa. La spinta centrifuga diventa evidente con il trasferimento a Orchard House nel luglio 1858, un luogo che la lascia indifferente nonostante rappresenti una sofferta conquista di dignità per l'intera famiglia. "Father and Mother absorbed in the old house, which I don't care about, not liking Concord", annota laconicamente nel maggio 1858.³⁷ Stabilen-

34 Emanuele Coccia, *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021, p. 23.

35 Louisa May Alcott alla famiglia Alcott, in *The Selected Letters of Louisa May Alcott*, cit., p. 34.

36 Louisa May Alcott a Amos Bronson Alcott, in *ivi*, p. 200.

37 Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 89.

dosi nella nuova abitazione alla fine del 1859, sviluppa stati d'animo depressivi che la spingono a cercare nel lavoro un'evasione mentale. È forse proprio l'ombra della depressione a innescare il ciclo di fughe e rientri che caratterizzerà i suoi anni futuri. Il ritorno all'indipendenza nella *boarding house* è sempre accolto con esultanza, poiché lì ritrova la "quietness" – termine ricorrente nei diari – minacciata o assente a Orchard House, che non considera un ambiente favorevole per la scrittura: "I can't work at home, and need to be alone to spin, like a spider", dichiara nel 1872.³⁸ Persino durante la composizione di *Piccole donne* nel 1868, Louisa appare irrequieta, alternando comportamenti scostanti nel salotto e intense sessioni di scrittura nella sua camera.³⁹ Dopo appena cinque mesi, riparte alla volta di una *boarding house* a Boston, dichiarando poi di avere chiuso Orchard House per l'inverno "with joy".⁴⁰

Nella disaffezione per Orchard House si intrecciavano diversi fattori, dal lutto per la disgregazione dell'unità familiare a causa della morte di Elizabeth e del matrimonio di Anna, a ciò che Louisa percepiva come il provincialismo di Concord, fino al peso delle responsabilità domestiche, a cui si aggiunse negli anni la cura dei genitori anziani. Ma erano in gioco anche questioni più profonde, legate alla sua complessa posizione come figlia e come scrittrice. L'intensità del legame con i genitori, specialmente con il padre, ha sempre affascinato biografi e critici letterari, spingendoli talvolta a giudizi categorici. Nella sua biografia del 1977, Martha Saxton individua nell'autrice una forma di depressione autolesionistica, generata dall'interiorizzazione delle critiche di Bronson alla sua personalità ribelle e dalla dipendenza emotiva che Abba aveva sviluppato nei suoi confronti, una dipendenza che comportava "obblighi, richieste e restrizioni che tennero Louisa in catene per tutta la vita".⁴¹ Più recentemente, Susan Cheever ha riproposto l'idea di un rapporto padre-figlia caratterizzato da forme di controllo repressivo, descrivendo Louisa "così dominata dal padre che è difficile districare le loro vite l'una dall'altra".⁴² Eppure, l'influenza di Bronson (e Abba) veniva esercitata non tanto attraverso l'"intimidazione" e il "comando", come suggerisce

38 Ivi, p. 183.

39 Matteson, *Eden's Outcasts*, cit., 334-35.

40 Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 168.

41 Martha Saxton, *Louisa May Alcott: A Modern Biography*, Houghton Mifflin, Boston 1977, p. 8.

42 Susan Cheever, *Louisa May Alcott: A Personal Biography*, Simon & Schuster, New York 2011, p. 23.

Cheever,⁴³ quanto per mezzo di un nuovo metodo educativo definito da Richard H. Brodhead come "intimità disciplinare".⁴⁴ Oltre alla prassi più rappresentativa – la supervisione dei diari delle figlie – il disciplinamento emotivo si manifestava attraverso l'esempio personale e la mitizzazione del legame familiare, entrambi potenti mezzi di persuasione morale.

Come bambina che stava sviluppando la propria identità, fu probabilmente un compito impossibile per Louisa resistere all'amore fusionale di una madre che descriveva le figlie come "so many epitomes of my life – I live, move, and have my being in them", scrivendo nel diario di sperare che tutte sentissero "that we must live for each other".⁴⁵ Come aspirante scrittrice, dovette essere altrettanto difficile non farsi sedurre dalla retorica tentacolare di un padre che elogiava l'espressione della figlia paragonando se stesso ai fusti secchi che s'inorgogliscono "in the bloom and fragrance of the branches and flowers they still claim as theirs".⁴⁶ Nel perseguire la sua ambizione – frutto di un'autentica spinta interiore – Alcott trovò un modo per gestire le pressioni dei genitori intrecciando il proprio desiderio con il loro. Rese il padre e la madre partecipi dei suoi sogni, delle sue lotte e dei suoi successi, creando con il loro contributo una sorta di "coscienza familiare" che si nutriva di una narrazione condivisa di autoperfezionamento e ricerca della felicità, sia privatamente (come nella loro corrispondenza) sia pubblicamente (come nella saga di *Piccole donne*).

La relazione con Bronson era particolarmente invischiante, non solo per la parallela ricerca di riconoscimento pubblico nonostante le rispettive esperienze di fallimento, ma anche a causa della condivisione del medesimo capitale sociale e intellettuale. Se da un lato Bronson gioiva dei conseguimenti della figlia come fossero i propri (proclamò che alcuni versi patriottici scritti da Louisa alla vigilia della Guerra civile erano "the pride of his life"⁴⁷), dall'altro le aspirazioni letterarie di Louisa furono legate fin dall'inizio alla speranza di

43 Ivi, p. 5.

44 Brodhead, "Starting Out in the 1860s: Alcott, Authorship, and the Postbellum Literary Field", cit., p. 71.

45 Matteson, *Eden's Outcasts*, cit., pp. 104, 105.

46 Amos Bronson Alcott a Louisa May Alcott, 27 novembre 1855, in *The Letters of A. Bronson Alcott*, a cura di Richard L. Herrnstadt, Iowa State University Press, Ames 1969, p. 190.

47 Matteson, *Eden's Outcasts*, cit., p. 263.

riscattare lo sfortunato capofamiglia della “pathetic family”.⁴⁸ Quando si trattava di pianificare concretamente o pubblicare racconti e romanzi, Louisa faceva forte affidamento sulla capacità del padre di tessere relazioni, così come sui suoi numerosi contatti influenti, da Ralph Waldo Emerson a James Russell Lowell, da Henry James Sr. a Thomas Niles.⁴⁹ Un caso emblematico si presentò quando permise a Bronson di negoziare il suo impegno con Roberts Brothers in una fase cruciale del progetto di *Piccole donne*, iniziando infine a scrivere il romanzo su insistenza dello stesso Bronson.⁵⁰

Alcott, tuttavia, sentiva anche di dover stabilire dei limiti. Il rifiuto discreto ma fermo di risiedere in modo permanente a Orchard House era una pragmatica presa di posizione. Transitare da una *boarding house* all'altra significava rivendicare un margine di distanza dall'influenza pervasiva dei genitori, dal loro eccessivo coinvolgimento emotivo e intellettuale nella sua vita, dalle loro aspettative. Lontana da casa, era padrona delle proprie giornate e poteva scegliere quando mettersi in contatto con la famiglia. Solo quando il bisogno che i genitori avevano di lei diventava più esplicito – incontrando il suo stesso bisogno di sentirsi necessaria – rinunciava a una condizione di relativa autonomia coltivata fino all'ultimo anno di vita. Due giorni dopo la morte di Bronson nel marzo 1888, Louisa si spense nella sua stanza in una casa di cura a Roxbury, quartiere di Boston, dove, ironicamente, il deterioramento della sua salute la autorizzava a una privacy a lungo cercata.⁵¹ Viene da chiedersi, però, perché Alcott si sia accontentata di una serie di stanze impersonali tra estranei, senza mai scrivere alla stessa scrivania, sempre pronta a fare i bagagli e andarsene, anche dopo avere raggiunto un'invidiabile sicurezza economica. Quando investì in una proprietà, non lo fece per sé ma per aiutare sua sorella Anna e i suoi figli ad abitare nella casa che era appartenuta a Henry David Thoreau a Concord, nel 1877. Alcuni anni dopo, venduta Orchard House, destinò il ricavato all'acquisto di una residenza estiva, un'altra proprietà da condividere con i membri rimanenti della famiglia.⁵²

48 Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 85.

49 Ivi, pp. 92, 120.

50 Matteson, *Eden's Outcasts*, cit., pp. 331-32.

51 Ivi, pp. 222-25; Cheever, *Louisa May Alcott*, cit., pp. 250-53.

52 Matteson, *Eden's Outcasts*, cit., pp. 385, 415.

La questione della scelta – o non-scelta – di Louisa si affronta meglio spostando di nuovo lo sguardo sulle condizioni sociali di possibilità delle donne scrittrici dell'epoca. Nel suo studio ancora esemplare sulla vita e sulle opere di dodici autrici di successo definite “literary domestics”, Mary Kelley ha mostrato come il riconoscimento pubblico e il successo economico generassero un conflitto insanabile in donne che si identificavano profondamente con la loro dimensione privata e domestica. Educate per i ruoli esclusivi di mogli e madri, le autrici studiate da Kelley – tra cui Susan Warner, E.D.E.N. Southworth, Harriet Beecher Stowe, Sara Parton e Augusta Evans Wilson – mitigavano l'impatto della loro anomala presenza pubblica con atteggiamenti di occultamento e svalutazione di sé, sperimentando un diffuso senso di sradicamento interiore.⁵³ Nata una generazione dopo la maggior parte di queste autrici e proseguendo sul sentiero da loro tracciato, Alcott dimostrò maggiore sicurezza nel perseguire la sua carriera letteraria. Fin dall'adolescenza aveva accarezzato precisi sogni di successo, interrogandosi sulla propria immortalità e chiedendosi “if I should ever be famous enough to care to read my story and struggles”.⁵⁴ Con il passare degli anni, riuscì a vivere la propria condizione di “literary spinster” – espressione con cui lei stessa qualificò un possibile destino alternativo per Jo March⁵⁵ – più come opportunità che come stigma sociale. In questo si distinse dalle poche “literary domestics” che, rimaste nubili, dovettero confrontarsi con le difficoltà di incarnare una figura ignorata o disprezzata in una società incapace di rapportarsi ad essa se non relegandola nelle case dei genitori o dei fratelli.⁵⁶

Vi è però più di una contraddizione nella coraggiosa dichiarazione di Alcott di preferire una vita da “free spinster” al matrimonio.⁵⁷ Sebbene Louisa impiegasse una categoria – la libertà – difficilmente concepibile per chi l'aveva preceduta, continuava a pensarsi in ter-

53 Mary Kelley, *Private Woman, Public Stage: Literary Domesticity and Nineteenth-Century America*, Oxford University Press, New York 1985, pp. xi, 111.

54 Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 85. Alcott condivise la scelta di perseguire ambizioni artistiche con una nuova generazione di scrittrici come Elizabeth Stoddard, Constance Fenimore Woolson e Elizabeth Stuart Phelps (si veda Anne E. Boyd, *Writing for Immortality: Women and the Emergence of High Literary Culture in America*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2004, pp. 2-11).

55 Louisa May Alcott a Elizabeth Powell, 20 marzo 1869, in *The Selected Letters of Louisa May Alcott*, cit., p. 125.

56 Kelley, *Private Woman, Public Stage*, cit., pp. 34-5.

57 Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 99.

mini di “spinsterhood”, cioè un’identità negativa che qualificava una persona per ciò che le mancava (giovinezza, marito, figli, un nido coniugale) piuttosto che per ciò che possedeva ed era, riaffermando *in absentia* quei legami socialmente sanciti che l’essere “libera” aveva all’apparenza dissolto. La scarsità di definizioni sociali e psicologiche positive per l’identità emergente incarnata da Alcott – quella della scrittrice single e autonoma – contribuì a rendere l’opzione di una casa propria non praticabile, o non abbastanza desiderabile. In saggi come “Happy Women” (1868), Alcott stessa si adoperò per promuovere un’immagine progressista delle donne single o “superiori”, come le chiamava, che sceglievano una vocazione più elevata rispetto a un marito e alla cerchia domestica senza rinunciare ad arricchire le loro vite di amore e affetto.⁵⁸ Eppure, non diversamente dalla più anziana e infelice Catherine Maria Sedgwick, che non smise mai di orbitare attorno alle case dei fratelli, è probabile che fosse incapace di vedersi abitare in piena autonomia, poiché ciò avrebbe significato non solo “vivere come un uomo”, ma anche “pensare come un uomo”.⁵⁹ Stanze precarie ma poco impegnative in pensioni e hotel, negli Stati Uniti e durante i viaggi all’estero, erano tutto ciò che arrivava a concedersi per affermare la propria indipendenza.

La retorica autoriale di Alcott riflette la sua profonda ambivalenza nei confronti della domesticità. Quando inaugurò i suoi soggiorni a Boston, la scrittura di racconti faceva parte di un’economia eteronoma di sopravvivenza, in cui i prodotti delle mani e della mente erano mezzi intercambiabili per guadagnare denaro, e Louisa poteva “sew like a steam engine while plan[ning] [her] works of art”.⁶⁰ L’attività letteraria veniva equiparata al lavoro materiale (benché qui meccanicamente potenziato) del cucire, quindi non sorprende che Alcott, come altre scrittrici dell’Ottocento, usasse abitualmente la metafora del “filare” per descrivere l’atto di comporre narrativa e poesia. Le cose iniziarono a cambiare dopo che *The Atlantic Monthly* pubblicò i suoi primi racconti, nel 1860. A fronte dei nuovi standard che doveva affrontare, Alcott cominciò a introdurre più spesso nella sua autoconsapevolezza di autrice paragoni con immortali letterari e il

58 Louisa May Alcott, “Happy Women”, in Madeleine Stern, a cura di, *L.M. Alcott: Signature of Reform*, Northeastern University, Boston 2002, pp. 146-49.

59 Kelley, *Private Woman, Public Stage*, cit., p. 179.

60 Louisa May Alcott a Bronson Alcott, 29 novembre 1856, in *The Selected Letters of Louisa May Alcott*, cit., p. 27.

concetto di “genio” – anche se di solito per affermare la sua incommensurabile distanza da essi.

Giustificava umoristicamente la pubblicazione di racconti sensazionalistici sostenendo che fossero “easy to ‘compose’ & better paid than the moral and elaborate works of Shakespeare”, affermando altrove, a propria difesa, di essere guidata dalla salda “inspiration of Necessity” piuttosto che dalla più volatile forza del “Genius” (in privato aveva sostenuto di essere stata pervasa da quest’ultima durante la frenetica scrittura di *Mutevoli umori*).⁶¹ Parallelamente, e fino a un’età molto matura, rassicurava i genitori sul fatto che, più che una grande scrittrice, sperava di essere una brava figlia, il loro conforto e orgoglio.⁶² Ma le immagini autoriali non si limitavano a questo. Nel 1863, all’apice della collaborazione con *The Atlantic Monthly* e in procinto di vedere lì pubblicata la poesia “Thoreau’s Flute”, Louisa utilizzò un’estesa metafora nautica per descrivere il suo impegno. “If my little ship is to be launched in the Atlantic,” scrisse riferendosi alla poesia che i redattori le avevano chiesto di ritoccare leggermente, “I must attend to her built and rigging and see that she does not founder for want of proper ballast as an honorable flag is flying at the mast head”.⁶³

La metafora della nave segna un significativo allontanamento dall’immaginario artigianale centrato sul filare e il tessere, indice della vocazione domestica e orientata al servizio su cui l’attività artistica femminile si era tradizionalmente fondata.⁶⁴ Nonostante sia piccola e bisognosa di rinforzo, l’imbarcazione letteraria di Alcott evoca uno scenario molto diverso. Destinata a solcare il vasto oceano libera dai legami con la terra, facendo garrire la sua bandiera, la nave richiama un universo maschile di libertà, avventura e onore che nell’immaginario alcottiano è tanto desiderabile quanto ardito. In *Piccole donne*, Jo paragona la navigazione marittima a un atto di coraggio e autoaffermazione che proietta sul privilegiato amico Laurie, consigliandogli appassionatamente – e con ciò provocando l’im-

61 Louisa May Alcott a Alfred Whitman, 22 giugno 1860, in *ivi*, p. 79; Louisa May Alcott a James Redpath, s.d., *ivi*, p. 103; Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 99. Su queste ambivalenze, si veda Boyd, *Writing for Immortality*, cit., pp. 165-8.

62 Louisa May Alcott a Bronson Alcott, 26 novembre 1875, in *The Selected Letters of Louisa May Alcott*, cit., p. 202.

63 Louisa May Alcott a Annie Fields, 24 giugno 1863, in *ivi*, p. 84.

64 Paula Bernat Bennett, “Emily Dickinson and her American Women Poet Peers”, in Wendy Martin, a cura di, *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 222.

mediato rimprovero di Meg – “to sail away in one of your ships, and never come home till you have tried your own way”.⁶⁵

La nave, che richiama alla mente il celebre appello di Margaret Fuller affinché le donne possano essere “sea-captains, if they will!”, diventerà un simbolo letterario ricorrente per Alcott, riapparendo nell’ultimo libro della saga dei March, *Jo’s Boys* (1886). Nel terzo capitolo, dal titolo “Jo’s Last Scrape”, una Jo di mezza età ricorda di aver intrapreso la scrittura di un romanzo per ragazze per salvare la famiglia dal disastro finanziario, un’impresa così fortunata da trasformarla in una celebrità, per quanto riluttante. Il prodotto degli sforzi di Jo – un riferimento appena velato a *Piccole donne* – è descritto come una “little ship” che ha sorpreso la sua costruttrice/proprietaria “com[ing] into port with flags flying, cannon that had been silent before now booming gayly, and, better than all, many kind faces rejoicing with her”.⁶⁶ Il ruolo tutelare assegnato alla famiglia, ispiratrice e destinataria virtuale dell’opera, riduce significativamente sia la portata sia l’ambizione dell’impresa, di cui la narratrice sottolinea impietosamente la natura mercenaria. Eppure, anche senza il prestigioso sigillo dell’*Atlantic Monthly*, il vascello letterario dà prova non solo della sua capacità di navigazione autonoma e fortunata in mare aperto, ma anche – considerando il successo transatlantico della saga dei March – della sua abilità di attraversare l’oceano. Questa tensione tra la forza centripeta del porto/casa e il potere centrifugo del vascello/libro caratterizza l’esperienza di Jo sin dall’inizio di *Piccole donne*, specie per quanto riguarda il rapporto del personaggio con lo spazio della scrittura.

Jo March e la disseminazione dello spazio di scrittura: la soffitta, la camera da letto, il “salotto tra le nuvole” nella *boarding house*

Attraverso Jo March, Alcott trasforma la propria esperienza in laboratorio narrativo, esplorando in forma letteraria, tra sovrapposizioni e divergenze, le tensioni tra vocazione artistica e aspettative domestiche che caratterizzavano la sua biografia. Per quanto partecipe della

⁶⁵ Alcott, *Little Women*, cit., p. 155.

⁶⁶ Louisa May Alcott, *Jo’s Boys, and How They Turned Out*, The Library of America, New York 2005, pp. 834-35.

venerazione dei March per l'“home-love and happiness”, Jo trasgredisce i confini dello spazio domestico tanto sul piano fisico quanto su quello psicologico. Mentre il suo corpo lungo e ingombrante occupa letteralmente molto spazio, i suoi gesti bruschi o inappropriati, dal lasciar rotolare il gomito da cucito per la stanza fino a fischiare, tendono a “invadere” lo spazio comune o a utilizzarlo in modo improprio (come quando lascia la casa non attraverso la porta ma dalla finestra, nel quattordicesimo capitolo). Mentre la femminilità canonica ottocentesca si fondava sul principio del contenimento, Jo è così dirompente che le mura domestiche sembrano a malapena in grado di trattenerla. Non si tratta solo di un rispecchiamento tra impetuosità caratteriale ed esuberanza fisica, come la narratrice sottolinea efficacemente attraverso una metafora domestica (“keeping her temper at home was a much harder task than facing a rebel or two down South”⁶⁷). Anche l'immaginazione di Jo eccede i limiti che le impongono il suo genere e lo scarso capitale economico, come fanno bene generazioni di lettrici affascinate dalla sua capacità di sognare e desiderare. Le sue fantasie più intense la portano lontano da casa, come quando immagina di viaggiare per i quattro continenti mentre cuce, o quando, incontrando Laurie alla festa dei Gardiner, esprime il fervido desiderio di conoscere Vevey e Parigi. Di conseguenza, nel dare forma al suo “castello in aria” nel capitolo omonimo, Jo immagina di vivere in un maniero, non in una casa ordinaria, ma solo dopo avere menzionato la presenza di una scuderia di destrieri arabi – un altro simbolo di luoghi esotici e rapida mobilità.

Il rapporto altamente dinamico di Jo con lo spazio è coerente con il suo ruolo di personaggio dominante e aspirante scrittrice. Non solo è dotata di maggiore capacità diegetica rispetto agli altri personaggi, essendo la protagonista o la co-protagonista nella maggior parte dei capitoli. Con la sola eccezione di Amy, che ottiene di fare il tour europeo che era stato promesso a Jo, il suo spazio narrativo è più variegato rispetto a quello delle sorelle, consentendole di essere un'agente attiva in diversi contesti e situazioni. È la prima a interagire con il neo-conosciuto Laurie in una casa di estranei, così come la prima ad affrontare l'“ignoto” nella magione dei Laurence. È anche l'unica ad essere rappresentata mentre pratica sport all'aperto e si muove da sola in città, dapprima quando negozia segretamente la

67 Alcott, *Little Women*, cit., p. 17.

pubblicazione del suo racconto nella redazione di un giornale, poi quando – attraverso il racconto retrospettivo – vende i suoi capelli in un negozio di parrucche per pagare il viaggio della madre a Washington. Nel secondo libro, Jo amplia la sua *agency* lontano dal nido familiare andando a lavorare come governante in una *boarding house* a New York, dove stabilisce anche una collaborazione ben retribuita – benché destinata al fallimento – con una rivista specializzata in narrativa sensazionalistica.

Oltre a godere di maggiori opportunità di avventura, Jo, come scrittrice in formazione, ha diritto ad avere un proprio luogo materiale per pensare, pianificare e scrivere. In accordo con la sua esperienza nomade, Alcott distribuisce l'attività creativa del suo personaggio attraverso tre diversi ambienti: una soffitta, una camera da letto e una stanza in una *boarding house*, ciascuna rappresentativa dell'evoluzione di Jo come scrittrice e donna. Insieme al ritratto realistico della vita di un gruppo di giovani e allo stile vivace e ricco di slang, la sottotrama del *Künstlerroman* legato a Jo è forse la più grande innovazione di *Piccole donne* nel contesto di quella che Nina Baym ha chiamato la "woman's fiction".

Figure di scrittrici e spazi di scrittura non erano in effetti assenti dalla produzione delle "literary domestics". Nel contorto e melodrammatico *The Hidden Path* (1855) di Marion Harland, ad esempio, Isabel Oakley – una delle protagoniste – è una scrittrice, provvista di uno studio annesso al salotto familiare, una sorta di "santuario" o "boudoir" in cui di tanto in tanto Isabel si ritira per occuparsi delle sue creazioni.⁶⁸ Tuttavia, poco o nulla viene detto sul contenuto delle sue pubblicazioni, che non solo sono ispirate e approvate dall'uomo che alla fine sposterà, ma causano a Isabel un tormento esistenziale straziante, destabilizzando la sua condizione di "woman, weak and dependent" che sembra intenzionata a mantenere.⁶⁹ Sebbene più sicura di sé, Beulah, la protagonista dell'omonimo romanzo (1859) di Augusta Jane Wilson, prima abbraccia e poi rinuncia all'ambizione letteraria, insieme alla sua "little room" in affitto nella casa della signora Williams, che considera una "home of [her] own".⁷⁰ Ancora una volta, non vengono forniti dettagli sugli articoli che la rendono

68 Marion Harland [Mary Virginia Terhune], *The Hidden Path*, G. W. Dillingham, New York 1870, p. 232.

69 Ivi, p. 222.

70 Augusta Jane Wilson, *Beulah*, Derby & Jackson, New York 1859, p. 106.

un'autrice rinomata, ma abbondano le informazioni sulla sua conversione da uno sterile "mere desire of literary fame"⁷¹ alla fede in Dio, alla capacità di aiutare gli altri attraverso l'esempio e a un eccellente marito al suo fianco.

Nel caso delle "literary domestics", la scrittura non è una vocazione che accompagna la crescita delle protagoniste, ma piuttosto un'attività che queste a un certo punto intraprendono, come accade nel celebre romanzo autobiografico di Fanny Fern, *Ruth Hall* (1855). Nel momento più buio della sua lotta di madre single, l'idea di guadagnare scrivendo per i giornali si presenta improvvisamente a Ruth, la quale si chiede perché "it had never occurred to her before".⁷² Nel caso di Jo, al contrario, l'amore per la lettura e la scrittura è parte integrante della sua personalità, un elemento che la definisce dall'inizio alla fine, nonostante il fatto che, come le protagoniste precedenti, alla fine rinunci alla carriera letteraria – almeno temporaneamente – per sposare il Professor Bhaer. L'attività intellettuale unita all'ambizione è così vitale per Jo da generare conseguenze drammatiche, dalla vendetta nei confronti di Amy, che trascura dopo che questa ha bruciato il suo manoscritto, facendole rischiare la morte nel lago ghiacciato, all'egoismo verso Beth, che contrae la fatale scarlattina sostituendola nell'assistenza agli Hummel mentre lei è impegnata alla scrivania. Un'altra innovazione di Alcott è quella di predisporre con cura una serie di spazi concreti in cui la sua eroina possa legittimamente esercitare la mente e la penna. La soffitta è il primo di questi luoghi, il più evocativo e ricco di simbolismo, poiché incarna quel tipo di solitudine creativa che fa sentire l'immaginazione, come suggerisce Sue Standing citando Bachelard, "a casa".⁷³

La soffitta è un "rifugio" soleggiato e tranquillo, uno scenario incantevole per l'adolescente Jo che addenta una mela dopo l'altra mentre si immerge nel piacere della lettura, o dà gli ultimi ritocchi al manoscritto che, all'insaputa di tutti, riesce orgogliosamente a pubblicare. Situato nella parte più alta della casa, meno accessibile degli altri locali, il primo spazio di scrittura è, come tutti i solai, un ricettacolo informe di cose dimenticate, privo della rifinitura delle

71 Ivi, p. 154.

72 Fanny Fern, *Ruth Hall and Other Writings*, Rutgers University Press, New Brunswick - London 1986, p. 115.

73 Sue Standing, "In Jo's Garrett: *Little Women* and the Space of Imagination", in *Little Women and the Feminist Imagination*, cit., p. 182.

altre stanze e come tale un simbolo del potenziale inespresso della giovane Jo. Secondo Edwin Heathcote, proprio questa qualità di incompiutezza rende la soffitta "un luogo inadatto a essere abitato".⁷⁴ Ciò che la rende abitabile è il desiderio di Jo di dimorare in solitudine e di esprimersi, due motivazioni egocentriche che Alcott mitiga fondendo metaforicamente gli sforzi letterari di Jo con i suoi doveri domestici (nell'estrarre i manoscritti dalla "old tin kitchen" che le serve da scrivania, Jo imita il gesto di tirare fuori il pane dal forno⁷⁵). Nel romanzo, non a caso, la soffitta non è solo uno spazio privato ma anche comunitario, nel quale le sorelle si riuniscono ogni sabato sera per realizzare il loro giornale ispirato al *Circolo Pickwick* di Dickens.

Il fascino di questa non-stanza all'ultimo piano risiede nelle sue molteplici associazioni culturali e letterarie. La soffitta evoca simultaneamente la sfera dell'infanzia e quella adulta, fungendo da punto d'incontro tra mondi opposti. Nella narrativa del New England ai tempi di Alcott, questo spazio rappresentava già un tema letterario consolidato, un luogo ideale per le esplorazioni infantili e lo sviluppo dell'immaginazione celebrato da scrittori come Harriet Beecher Stowe e Nathaniel Hawthorne.⁷⁶ Anche nella letteratura inglese i sottotetti assumevano un valore simbolico particolare, fungendo da rifugi per giovani protagoniste che si sentivano diverse o incomprese. È il caso di Lucy Snow in *Villette* (1853) di Charlotte Brontë o di Maggie Tulliver ne *Il mulino sulla Floss* (1860) di George Eliot, entrambe alla ricerca di privacy e libertà non diversamente dalla più esuberante Jo.⁷⁷

Le stanze nei sottotetti erano anche associate alla figura dell'artista solitario sia nella narrativa gotica (un caso emblematico è la torretta del pittore ne "Il ritratto ovale" di E.A. Poe) sia nella cultura ottocentesca della Bohème francese, attraverso l'immagine ricorrente, divenuta un cliché, dell'artista in miseria nella sua mansarda parigina. Ma un esempio concreto e più prossimo era il vicino degli Alcott, Nathaniel Hawthorne. Louisa conosceva bene lo studio al piano superiore della casa che gli Hawthorne avevano acquistato proprio dalla sua famiglia, avendovi abitato di nuovo durante la permanen-

74 Heathcote, *The Meaning of Home*, cit., p. 67.

75 Alcott, *Little Women*, cit., p. 158.

76 Watters, "'A Power in the House'", cit., p. 201.

77 Hsin Ying Chi, *Artist and Attic: A Study of Poetic Space in Nineteenth-Century Women's Writing*, University Press of America, Lanham-Oxford 1999, pp. 28-9, 50-2.

za dei nuovi proprietari in Europa. Al loro ritorno nel 1860, all'apice della fama, Hawthorne fece addirittura costruire una torre di tre piani sul retro dell'abitazione, alla cui sommità collocò un nuovo studio soprannominandolo "sky-parlor", "salotto tra le nuvole" (espressione che poi Alcott riprenderà non solo per i propri rifugi creativi, ma anche per quello di Jo a New York).⁷⁸ Grazie a queste molteplici suggestioni, il fascino del sottotetto in quanto spazio elevato che nutre le aspirazioni artistiche ha un impatto cruciale nell'esaltare il carattere individuale del progetto di scrittura di Jo. Tuttavia, è proprio la dimensione comunitaria della soffitta, celebrata nella poesia di Jo sul sodalizio con le sorelle ("In the Garret", nel quarantaseiesimo capitolo), a prevalere infine sull'individualismo artistico, sancendo la sua rinuncia alla scrittura come professione.

Quando l'impegno letterario di Jo torna in primo piano, l'ambientazione è cambiata. Nel capitolo intitolato "Literary Lessons", ritroviamo Jo in "her room", dove a intervalli regolari si ritira per immergersi in un potente "vortex" di creatività, sacrificando tutta sé stessa alla stesura del romanzo che ha intrapreso.⁷⁹ Meno suggestiva e ludica della soffitta, questa non meglio specificata camera (che s'intende sia da letto) è il luogo in cui l'attività intellettuale di Jo si professionalizza, trasformandola da dilettante in autrice che pubblica con continuità. Per illustrare il percorso di formazione letteraria del personaggio, Alcott si concentra prima sulla sua produzione sensazionalistica, poi sul tentativo di sviluppare un serio progetto di romanzo, un'esperienza dolorosa che riecheggia da vicino l'avventura di Alcott con *Mutevoli umori*. Mentre con i racconti di genere Jo ottiene un modesto successo, motivata dall'ambizione ma anche dalla necessità di sostenere economicamente la famiglia, con la composizione del suo primo romanzo è esplicitamente alla ricerca della "fame", non solo della "fortune".⁸⁰

Il progetto non va a buon fine, ed è significativo che nella mancata consacrazione letteraria di Jo la famiglia March svolga un ruolo molto ambiguo. Nel tentativo di aiutarla a salvare il romanzo assecondando la richiesta degli editori di accorciarlo, i March finiscono per influenzarla con suggerimenti discordanti, ciascuno in contrasto con

78 James R. Mellow, *Nathaniel Hawthorne in His Times*, Houghton Mifflin, Boston 1980, p. 532.

79 Alcott, *Little Women*, cit., p. 281.

80 Ivi, p. 287.

l'altro, dando così un contributo decisivo al "chop[ing] [the book] up as ruthlessly as any ogre" da parte di Jo.⁸¹ Dietro l'umorismo difensivo della voce narrante, la partecipazione dei familiari all'impasse di Jo si rivela distruttiva, come suggerito dal risultato del lavoro editoriale collettivo, definito "ruin". Ciò che viene smembrato quando Jo accetta i consigli di ogni singolo congiunto non è solo la sua opera, ma anche la sua visione personale e la sua capacità di giudizio autonomo, entrambe attributi essenziali dell'identità dell'artista. È interessante che la gestione familiare dell'editing coincida con l'omissione di ogni riferimento allo spazio di lavoro di Jo, come se la dimensione individuale della scrittura avesse perso ogni rilevanza. La scrittrice procede all'amputazione della sua creatura non su una scrivania, ma su un generico tavolo ("with Spartan firmness, the young authoress laid her first-born on her table"⁸²): un'operazione e un contesto che nel complesso evocano metaforicamente la preparazione di un pasto casalingo da condividere, prima tramite una cannibalistica consumazione in famiglia, poi per mezzo di un ansiogeno banchetto con critici e lettori. Non solo le recensioni contrastanti che il libro riceve alla fine, ma anche le inquietanti circostanze della sua produzione contribuiscono dunque al "novel disaster", come Jo guarderà all'infelice esperienza dalla sua stanza in una *boarding house* di New York.⁸³

L'ultima estesa rappresentazione dell'attività letteraria di Jo a New York segna l'acme e il tramonto della sua carriera di scrittrice. Eccola occupare di nuovo una posizione elevata, di non facile accesso, un "funny little sky-parlor" descritto felicemente nelle lettere alla famiglia come "my den" e "my new nest".⁸⁴ Godendo delle condizioni più favorevoli – solitudine, tempo libero, una società stimolante intorno a lei – Jo riprende la penna per dedicarsi ancora una volta ai racconti sensazionalistici. Lo spaccato sulla scrittrice solitaria nella grande città è tra le sezioni più affascinanti dell'intero romanzo, nonostante la brevità e il moralismo del narratore onnisciente. Con la consueta motivazione di provvedere alle necessità di Beth, Jo si tuffa a capofitto nel lavoro, che ora va oltre la composizione dei testi e la gestione dei rapporti col direttore del giornale (da cui ritira personal-

81 Ivi, pp. 288-89.

82 *Ibidem*.

83 Ivi, p. 367.

84 Ivi, p. 353.

mente i compensi). I racconti avvincenti che produce la coinvolgono a tal punto da spingerla a condurre ricerche approfondite per supplire alla sua limitata esperienza di vita. Cammina per le strade osservando diversi tipi umani, consulta materiali nelle biblioteche, studia la storia per acquisire informazioni su morte, crimine, malattie mentali, tutti temi inerenti a ciò che la narratrice definisce "the darker side of life, which comes soon enough to all of us".⁸⁵ In sostanza, Jo sta compiendo un apprendistato come essere umano e come artista, abbandonando il familiare per l'ignoto spinta dal desiderio di sfidare i limiti.

Ma questo è anche il limite che l'immaginazione romanzesca di Alcott stabilisce per il suo personaggio. Vivere in una stanza tutta sua, vagare per le strade da sola, ricercare materiali da utilizzare in un progetto gestito in autonomia, ha trasformato Jo in un'anima "solitary, hungry", dotandola di una disposizione che nell'economia dei generi di Alcott – come ha sottolineato a suo tempo Nina Auerbach – appartiene ai soggetti maschili, non alla sfera femminile caratterizzata da pienezza e condivisione.⁸⁶ Ciò che mette a repentaglio l'identità di Jo sulla soglia della maturità non è solo il contatto con l'immoralità, o con la cultura popolare degli *story papers*, come suggerito da Brodhead. Jo inizia a "desecrate some of the womanliest attributes of a woman's character" perché insegue uno sviluppo individuale che la porta ad escludere la famiglia dalla sua vita (la tiene infatti all'oscuro della scrittura dei racconti) e a stabilire per conto proprio quali sono le esperienze per lei appaganti ("she thought she was prospering finely"). Nella vita reale, di fronte al rischio di essere "unsexed", Louisa si limitava a fare temporaneo ritorno a Orchard House, ma nel contesto del Bildungsroman per ragazze Jo merita una punizione esemplare. Aprendosi all'influenza morale e intellettuale dell'autorevole Professor Bhaer, rinuncia prima ai racconti sensazionalistici, poi alla scrittura *tout court*, e infine alla privacy che aveva trovato negli spazi pubblici.

Una volta tornata a casa, Jo viene dolorosamente reiniziata all'imperativo del dovere inscritto nel patto familiare, cadendo in uno stato depressivo dopo la morte di Beth. È significativo che l'abbandono del

85 Ivi, p. 371.

86 Nina Auerbach, *Communities of Women: An Idea in Fiction*, Harvard University Press, Cambridge MA 1978, p. 58.

percorso di *Künstlerroman* implichi un riallineamento del suo rapporto con lo spazio domestico. In un momento di profondo sconforto, cerca sollievo in un colloquio con il padre nel suo studio. Seduta sulla “little chair close beside him” di Beth, in un ambiente tranquillo e silenzioso che descrive come “the church of one member”, Jo viene metaforicamente ricondotta alla condizione di minore e insieme convertita a un tipo di femminilità più convenzionale. Dopo aver aperto il suo animo al genitore, riemerge dalla più patriarcale delle stanze più serena, armata di “a more submissive spirit”. Da questo momento in poi, i riferimenti alla sua attività di scrittura non potranno che essere fugaci e più che altro sussidiari. Che si tratti di una forma di terapia, come il romanzo domestico che intraprende su suggerimento della madre (alla fine del capitolo “All Alone”), o di un tardivo salvagente economico, come accade in *Jo's Boys*, lo spazio della creatività non è più presentato come una parte necessaria della vita di Jo.

Conclusione: un luogo a venire

In *Piccole donne*, Louisa May Alcott ha contribuito, forse più di chiunque altro all'epoca, alla popolarizzazione di un nuovo spazio narrativo, la stanza della creatività femminile, un *locus* strettamente connesso all'ascesa sociale della donna scrittrice. Modellato sulla sua esperienza autobiografica, questo spazio è provvisorio, precario, mai del tutto posseduto dal soggetto che lo abita – mai continuativamente un *luogo*, secondo la nozione di Casey di luogo come spazio abitato. Il capitolo “Jo's Last Scrape” in *Jo's Boys* offre un'ulteriore illustrazione spaziale dello status scarsamente consolidato dell'autrice donna. Jo, benché si definisca in modo autosvalutante “a literary nursery maid who provides moral pap for the young”, è ormai una celebrità inseguita da ammiratori che bramano soprattutto di vedere “her study”. Quest'ultimo, tuttavia, viene inizialmente descritto come il “parlor” personale di Jo, dal quale lei fugge (dopo averne spolverato con cura i mobili) e al quale un giornalista ficcanaso ha il divieto di accedere. In un secondo momento, un'altra fan invadente crede finalmente di essere entrata nel “sanctum”, non rendendosi conto che la stanza è, invece, lo studio del Professor Bhaer, nel quale Jo, per non essere scoperta, finge di essere una domestica.⁸⁷ Sebbene

87 Louisa May Alcott, *Jo's Boys*, cit., pp. 841, 843.

ripetutamente evocata, la stanza per scrivere si rivela tanto sfuggente quanto l'autrice che dovrebbe occuparla.

I fan a Orchard House si confrontano con una simile evanescenza quando visitano la stanza di Alcott. Tale inafferrabilità non è direttamente connessa alla natura spettrale del turismo letterario, e ancor meno a considerazioni estetiche e filosofiche sulla scomparsa dell'autore, un tipico tema modernista (e postmodernista) di cui Henry James – maestro dell'arte narrativa e orgoglioso proprietario di un sontuoso studio a Lamb House, nell'Essex – fu precursore in molti suoi racconti sugli artisti come celebrità. È piuttosto una questione di come lo spazio fisico concorra a dare forma a chi siamo. Louisa May Alcott poteva contare su un angolo per scrivere a Orchard House, ma non si sentì mai a casa come scrittrice in quel luogo, rimanendo perennemente attratta e respinta dalla sua pervasiva intimità. A partire da questa ambivalenza, nel suo mercuriale oscillare da un alloggio all'altro, evocò intensamente il bisogno da parte dell'artista del proprio spazio vitale. Nella vita reale e nella narrativa, gli “sky parlors”, le soffitte soleggiate e le nicchie accoglienti materializzavano quella stessa “freedom!” – la libertà di chiudere la porta e tenere fuori gli altri – che Emily Dickinson era solita evocare nei dialoghi con la giovane nipote Mattie.⁸⁸ Una volta all'interno di mura silenziose, era possibile accedere a un'illimitata autosufficienza, sperimentando la fatica e il piacere dell'attività intellettuale protratta, il senso del tempo e dello spazio come un'estensione del proprio sé mentale. Emily abbracciava questa condizione di pienezza nella casa paterna, Louisa molto meno.

Dopo i cinquant'anni Alcott arrivò a rimpiangere di non aver goduto di maggiore libertà. “Freedom was always my longing, but I have never had it”, confessò a una giovane amica, Maggie Lukens, nel 1884, aggiungendo poco dopo:

I wish I had my own house (as I still hope to have) so that I might ask the young women who often write to me as you do, to come & see me, & look about & find what they need, & see the world of wise, good people to whom I could introduce them as others did me thirty years ago.⁸⁹

88 Martha Dickinson Bianchi, *Emily Dickinson: Face to Face: Unpublished Letters, with Notes and Reminiscences*, Houghton Mifflin, Boston 1932, p. 66.

89 Alcott, *The Selected Letters of Louisa May Alcott*, cit., pp. 277, 278.

Con queste parole, l'autrice apriva, addirittura amplificandola, a quella necessità di un perimetro proprio che Woolf avrebbe teorizzato qualche decennio più tardi, anche se l'accoglienza delle visitatrici rimane un punto ambiguo dell'immagine. Si trattava di una forma di cortesia ispirata a un ruolo da mentore, a complemento del proprio bisogno di privacy? Della consueta abdicazione al dover-essere per gli altri, il contrappeso alcottiano di ogni aspirazione personale? O, ancora, piuttosto, di una fantasia di potere, governare sul proprio regno scegliendo chi ammettere – e perché – secondo i propri desideri più intimi? Quale che sia la risposta, lo scrittoietto bianco che ancora oggi lotta per farsi spazio nella stanza a Orchard House è un testimone eloquente di quanto la libertà creativa venisse strappata alle limitazioni nelle circostanze di una scrittrice dell'Ottocento. Nonostante le maggiori possibilità, ancora oggi percorriamo, talvolta inciampando, il sentiero che Alcott ha contribuito a tracciare.

Anna De Biasio insegna Letteratura Anglo-Americana all'Università di Bergamo. Tra le sue pubblicazioni, *Transforming Henry James* (Newcastle upon Tyne 2013, co-curatrice), *Le implacabili. Violenze al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento* (Roma 2016) e "Killing the Angel in the House: The Imagination of Violence in *The Marble Faun*" (*The Nathaniel Hawthorne Review*, 2023).