

# The Room and the Cell. Queer Spectrality in Sarah Waters's *Affinity*

---

Marco Malvestio

## Abstract

This paper discusses the representation of spaces in the novel *Affinity* (1999) by Sarah Waters. Specifically, it investigates the representation of a public space (the prison) and a private space (the house), and the ways in which they intertwine and mirror each other. By adopting the critical tools of Carla Freccero's queer spectrality, this paper explores the representation of the homosexual relationship between the two female protagonists, and how it is connected to the representation of the spaces of the novel. Waters creates a series of dichotomies (visible/invisible, public/private, confinement/liberation) that end up being different faces of the same oppression imposed on the protagonists.

## Keywords

Spectral turn, Queer studies, Historical novel, British novel, Contemporary fiction.

# La stanza e la cella. Spettralità queer in *Affinità* di Sarah Waters

Marco Malvestio

Nella sua carriera pluridecennale, la scrittrice britannica Sarah Waters (1966) ha prodotto sei romanzi che, pure molto diversi tra loro, presentano una serie di elementi di notevole continuità. Sono tutti, per cominciare, romanzi storici, con ambientazioni che vanno dall'età vittoriana (*Carezze di velluto* [*Tipping the Velvet*], 1998; *Affinità* [*Affinity*], 1999; *Ladra* [*Fingersmith*], 2002), agli anni Venti (*Gli ospiti paganti* [*The Paying Guests*], 2014), alla Seconda guerra mondiale (*Turno di notte* [*The Night Watch*], 2006), al dopoguerra (*L'ospite* [*The Little Stranger*], 2009). Sono anche tutti romanzi (con la parziale eccezione de *L'ospite*) in cui l'omosessualità femminile riveste un ruolo centrale, e in cui gli spazi raccontati, pubblici e privati, sono caratterizzati da una dimensione di liminalità che permette lo sviluppo di relazioni non-eteronormate tra le protagoniste. È il caso della Londra di *Turno di notte*, che le bombe tedesche trasformano in uno spazio aperto a nuove possibilità e a nuovi rapporti<sup>1</sup>; della villetta de *Gli ospiti paganti*, di cui la protagonista e la madre, in ristrettezze economiche, si ritrovano a dover affittare una stanza, e che dunque muta da rispettabile casa borghese a luogo di incontro; e anche di *Affinità*, dove l'attenzione si sofferma su due spazi opposti e speculari, uno privato e uno pubblico: la casa e la prigione. Questo articolo esplora la rappresentazione di questi due spazi in *Affinità*, mostrando come questa opposizione sia solo apparente, dal momento che entrambi (la dimora e il carcere) partecipano alla stessa logica disciplinare e repressiva del desiderio omosessuale. Nello specifico, attraverso una rappresentazione claustrofobica

---

<sup>1</sup> Su *Turno di notte* e la distruzione di Londra come occasione di riemersione di sessualità divergenti e di risemantizzazione degli spazi cittadini come luoghi di sviluppo per relazioni non-eteronormate, si vedano Wood 2013; Jones 2014; Allen 2020: 40-42. Jones nello specifico nota che «Waters uses space within the novel to undermine the spatial dichotomy of public and private and the way in which patriarchy uses this distinction in order to control its subjects, particularly those who are female and “feminine”» (2014: 34), una considerazione che, come vedremo, è rilevante anche per *Affinità*.

degli spazi e un'enfasi sul perenne controllo a cui sono sottoposte le protagoniste rispettivamente dalle carceriere e dalle familiari, Waters rovescia questi due spazi socialmente antitetici l'uno nell'altro, mostrando come svolgano funzioni analoghe e mettendo in luce i molti tratti che hanno in comune in relazione al loro scopo sociale. Il racconto degli spazi e dell'omosessualità femminile si concentra inoltre, come vedremo, sul binomio visibilità/invisibilità, che viene articolato in maniere diverse all'interno del romanzo.

Ambientato negli anni Settanta dell'Ottocento, *Affinità* è costruito intorno alla relazione tra Margaret Prior, una donna borghese quasi trentenne che vive con la madre vedova, e Selina Dawes, una medium condannata a quattro anni di carcere per truffa e aggressione. Margaret conosce Selina quando comincia a fare volontariato (che si esplica prevalentemente in visite di osservazione) presso la prigione di Millbank, dove quest'ultima è rinchiusa: immediatamente affascinata dall'altra donna, Margaret (che pochi anni prima ha tentato il suicidio in seguito alla morte del padre, col quale aveva una ricca intesa intellettuale, e all'abbandono di Helen, con cui aveva una relazione e che ora ha appena sposato suo fratello) si fa assorbire dalla personalità magnetica di Selina, al punto da pianificare una fuga insieme. Margaret, tuttavia, viene ingannata: invece di fuggire con lei, Selina usa i mezzi economici che Margaret le ha messo a disposizione per evadere e andare all'estero con la sua amante Ruth Vigers, che nel frattempo aveva cominciato a lavorare come domestica proprio a casa Prior. La narrazione è costruita attraverso la giustapposizione dei diari delle due, che si intervallano: quello di Margaret, che occupa la parte preponderante del romanzo e copre lo sviluppo dell'azione appena descritta, e quello di Selina, di lunghezza più ridotta e focalizzato sugli anni precedenti alla sua incarcerazione.

Come si vede bene dalla sinossi, *Affinità* è un romanzo in cui gioca un ruolo preponderante anche il tema della spettralità. Non si tratta, è chiaro, di una storia di fantasmi: quegli eventi soprannaturali sui quali, nel corso della narrazione, viene lasciata una possibilità di dubbio, e della cui veridicità Margaret si convince progressivamente nel corso del libro, sono rivelati nelle ultime pagine come imposture<sup>2</sup>. Eppure, il fatto che Selina sia

---

<sup>2</sup> Diverso è il caso de *L'ospite*, l'unica storia di fantasmi vera e propria scritta da Waters: se viene sempre lasciato in dubbio che gli eventi raccontati abbiano o meno origine soprannaturale, e se l'inattendibilità del narratore fa pensare, retrospettivamente, che dietro ad almeno alcuni di questi possa esserci lui stesso, questa origine non viene nemmeno negata in maniera esplicita, come avviene invece nelle ultime pagine di *Affinità*.

una medium fa della dimensione spettrale una chiave di lettura essenziale di *Affinità*, perché è attraverso di essa che si sviluppa la relazione queer che sta al centro del romanzo e che mette in comunicazione i due spazi intorno a cui ruota la narrazione – la casa e la prigione, la stanza e la cella. Attraverso lo sviluppo della passione omoerotica di Margaret per Selina, questi due spazi si rovesciano l’uno nell’altro, rivelandosi come immagini speculari di oppressione e di violenza (simbolica e fisica) sul corpo e sull’identità femminile; ed è grazie allo spiritismo, attraverso cui Selina riafferma la propria agentività, che questa passione può svilupparsi.

In questo senso, *Affinità* è leggibile con la nozione di “spettralità queer” teorizzata da Carla Freccero. Freccero, sulla scorta delle numerose teorizzazioni della spettralità operate dagli anni Novanta in poi<sup>3</sup>, la utilizza come cornice per discutere la presenza queer nella storia: ossia una presenza consistentemente marginalizzata e cancellata dalla storiografia ufficiale, che lascia tuttavia una traccia fantasmatica nelle fonti e nelle storie individuali. Se «the past is in the present in the form of haunting», questo è particolarmente vero per la storia queer, «since it involves openness to the possibility of being haunted, even inhabited, by ghosts» (Freccero 2013: 336). Da Derrida in poi, sostiene Freccero, numerosi pensatori hanno proposto

a theory of spectrality – and haunting – as a kind of model for a historical attentiveness that the living might have to what is not present but somehow appears as a figure, a voice, or a (spectral) kind of materialization, as a being that is no longer or not yet “present”. [...] Spectrality invokes collectivity, a collectivity of unknown or known, “uncanny” (both familiar and yet not) strangers who arrive to frequent us. To speak of ghosts is to speak of the social. (337)

*Affinità*, in coerenza con quanto proposto da Freccero, opera allora «a queering of history and of historiography itself» (337), in cui la rappresentazione dello spiritismo funziona da spia testuale di un più radicale interesse per l’omissione dell’omosessualità dalla storiografia ufficiale. Non a caso i fantasmi, continua Freccero, «permit us to mourn; they are, indeed, a sign of trauma and its mourning», e il pensiero spettrale ha come obiettivo «to allow to return, to be visited by a demand, a demand to mourn

<sup>3</sup> Si vedano almeno Derrida 1993 e Fisher 2014; mentre uno sguardo più generale si trova in Del Pilar Blanco - Peeren 2013; e Puglia - Fusillo - Lazzarin - Mangini 2018.

and a demand to organize» (338). Scrivere la storia di chi non compare nella storiografia ufficiale è un'attività fantasmatica che «involves following traces that are lost, listening to voices that “could have” spoken (but, it is implied, did not)» (340).

L'omosessualità femminile, ancora più di quella maschile, è stata oggetto di una costante omissione nel discorso pubblico e storiografico occidentale, il che la rende un fantasma recuperabile solo attraverso il discorso spettrale, come ha fatto Terry Castle in un libro programmaticamente intitolato *The Apparitional Lesbian*: «the lesbian [...] has been “ghosted” [...] by culture itself», in risposta all'ansia che la figura della lesbica causa al pensiero patriarcale (2001: 4-5). Questa fantasmatizzazione ha preso varie forme attraverso la storia, che vanno dall'eliminazione del discorso lesbico alla “sanificazione” post-mortem delle vite di donne omosessuali le cui biografie vengono riscritte con un baricentro su desideri eteronormati. In questo senso, Margaret e Selina sono due «lesbiche apparizionali», in una perenne tensione drammatica tra l'esigenza e l'impossibilità di essere viste, il cui desiderio può manifestarsi solo entro spazi liminari, qualificati dall'essere al margine della società civile (la prigione) o in una condizione di oscurità e nascondimento (la stanza nella dimora borghese e quella della seduta spiritica).

Naturalmente, *Affinità* non è un saggio, ma un romanzo, e dunque non partecipa alla ridefinizione di un discorso storiografico: tuttavia, trattandosi di un romanzo storico, il libro di Waters tematizza ampiamente proprio la complessità della trasmissione storica e la pluralità di voci che viene sommersa e soffocata dal discorso dominante. In questo senso, *Affinità* può essere letto almeno in parte come «historiographic metafiction»<sup>4</sup>: pure non esibendo una dimensione più marcatamente metafizzionale, come fanno invece altri testi afferenti a questa forma quali *La donna del tenente francese* [*The French Lieutenant's Woman*] di John Fowles (1969) o *Possession. Una storia romantica* [*Possession. A Romance*] di Antonia S. Byatt (1990), *Affinità* esibisce comunque quella «theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs» (Hutcheon 1988: 5) che qualifica la metafiction storiografica. *Affinità* è infatti un romanzo storico in cui la dimensione narrativa della trasmissione della storia e dei processi storiografici è tematizzata a più riprese, in relazione alla complessità di raccontare una storia che non trova spazio nel discorso pubblico. Questa dimensione emerge sin dalle prime pagine di *Affinità*:

---

<sup>4</sup> Sui limiti di questa definizione per il lavoro di Waters si veda tuttavia Mitchell 2010: 117-142.

Papà soleva dire che qualsiasi pezzo di storia può essere trasformato in racconto: si tratta solo di decidere dove far cominciare il racconto e dove farlo finire. Lì, diceva, stava tutta la sua bravura. E forse, dopotutto, le storie di cui si occupava erano piuttosto facili da scegliere, da suddividere e classificare... Le grandi vite, le grandi opere, ciascuna delle quali ordinata, brillante e completa, come lettere di metallo nei contenitori dei caratteri tipografici. (17)

Al contrario del padre, Margaret si trova davanti a un compito molto più complesso, ossia registrare degli eventi e delle emozioni che non sono quelle degli "grandi vite" (l'argomento centrale della storiografia ottocentesca, rankeana, dei grandi uomini), bensì quelle sommerse dell'esperienza quotidiana, omesse dal discorso pubblico in quanto femminili («tutto ciò che le donne sono in grado di scrivere», dice a Margaret il cognato, «sono "diari del cuore"», sottintendendone la scarsa importanza: e *Affinità* è costruito proprio intorno a due diari; 92). La storia di Millbank, invece, non è una storia di grandi idee e grandi personaggi, bensì di piccole miserie individuali, eliminate dal racconto pubblico e recluse nella prigione: «gli chiederei», continua Margaret, «come racconterebbe con la sua maestria la storia di una prigione [...] che racchiude così tante vite separate, ha una forma così bizzarra e si deve raggiungere attraverso così tanti cancelli e tortuosi corridoi» (17). In questo senso, l'esperienza diretta del mondo carcerario, l'ingresso in prigione e l'incontro con le detenute, sono in aperto contrasto con la conoscenza ufficiale e teorica trasmessale dai libri di Henry Mayhew ed Elizabeth Fry che consulta nella sala di lettura del British Museum. Quando diventa visitatrice del carcere, Margaret si impone come obbiettivo non tanto fare proseliti alle donne ivi rinchiuso, quanto semmai proprio di «ascoltarle e forse [...] sentire le loro di storie» (35).

Come le detenute non sono in grado di evadere dalle celle del carcere, anche Margaret non è interamente in grado di sfuggire allo sguardo ortopedico e totalizzante della storiografia ufficiale, nella misura in cui la sua visione della prigione è influenzata dalle letture sopradette – e dall'immaginario di due artisti come Dante e Piranesi, i cui lavori Margaret compulsa nel corso del libro per avere senso della sua esperienza (Boehm 2011: 240-241). Allo stesso tempo, passaggi come questi appena citati evidenziano, come ha notato Katharina Boehm, quanto Margaret sia conscia della «*textual nature of history*» e «*the multifarious ways in which the author of historical accounts may choose to shape and present her material*» (*ibid.*: 240-241). In questo senso, la pratica storiografica viene accomunata alla pratica carceraria, dal momento che entrambe costruiscono spazi di costrizione

e cancellazione della difformità e della marginalità (*ibid.*: 241). L’altro luogo di conoscenza che Margaret frequenta, dopo il suo incontro con Selina, è la biblioteca dell’Associazione Nazionale Britannica Spiritisti: uno spazio speculare della rispettabilità borghese della British Library, come il carcere lo è della casa, che crea una contro-storia e un contro-sapere della conoscenza ufficiale, dando consistenza e legittimità al sapere spiritico – e dunque, nel sistema metaforico del romanzo, all’identità lesbica (Fischer 2013: 23).

Questa mancanza di spazio nel discorso pubblico si manifesta nell’atmosfera claustrofobica che caratterizza le due stanze di *Affinità*, una claustrofobia rimarcata dai riferimenti al buio. Come scrive Akira Suwa, in *Affinità* «darkness proves a critical factor that renders a space heterotopic» (2022: 2), e rafforza la tensione tra visibilità e invisibilità che permea il romanzo e il rapporto tra Margaret e Selina. Sono bui gli spazi che Margaret abita, dalla camera notturna dove verga il suo diario alle stanze di lettura del British Museum fino alle nebbiose strade di Londra; buio è il carcere («nell’edificio c’è anche un’oscurità cui non sono abituata», 192), buia è la cella di Selina, e ancora più buia la cella di isolamento dove si fa gettare con lo scopo di intenerire ulteriormente Margaret; e buia è, naturalmente, la stanza della seduta spiritica. Il buio, continua Suwa, «blurs the boundary between heteronormative and queer, hence allowing transgression of the characters [...]. Her characters utilize darkness as their queer heterotopic space in order to call into question dominant heteronormative ideologies» (4). Il buio offre la possibilità, allo stesso tempo, per il nascondimento di un orientamento sessuale divergente, e per la sua riemersione.

La prigione di Millbank è uno spazio insieme labirintico e plasmato sulla falsariga del panottico teorizzato da Jeremy Bentham, un modello di carcere strutturato architettonicamente in modo tale che i carcerieri possano monitorare in maniera costante l’attività dei prigionieri senza che questi possano vederli o vedersi tra loro. Il panottico, com’è noto, è al centro della discussione sul carcere in *Sorvegliare e punire* di Michel Foucault (1975): naturalmente, nella ripresa di questo modello Waters esibisce di nuovo la natura almeno in parte metafinzionale della sua narrazione. Millbank è uno spazio pubblico nella misura in cui appartiene allo Stato, e ha la funzione di punire e rieducare le parti della popolazione che sfuggono al suo controllo. Allo stesso tempo, non c’è nulla di pubblico in Millbank: essendo una prigione, tutto in essa è regolamentato, i suoi spazi e le vite e i corpi di chi li abitano sono incessantemente monitorati e sottoposti a costrizioni e intrusioni. È uno spazio pubblico nella misura in cui pubblica è la funzione che assolve, non in termini di percorribilità. Millbank è descritta come uno spazio vasto e schiacciante, dove tutto pare essere pensato per imporsi su

chi la osserva e su chi la attraversa: «Le sue dimensioni sono opprimenti e le linee e gli angoli, che si convertono in muri e torri di mattoni gialli e in finestre munite di inferriate, sembrano soltanto sbagliati o assurdi. È come se fosse stata progettata da un individuo in preda a un incubo o a un accesso di follia o fosse stata creata appositamente per far impazzire i suoi occupanti» (17).

Così come è una struttura insieme pubblica e chiusa agli occhi del pubblico, Millbank è anche uno spazio che è contemporaneamente labirintico e disorientante, e implacabilmente geometrico nel garantire ai custodi il massimo della sorveglianza. Entrando nella prigione, Margaret si trova a provare a fare coincidere la pianta che ha studiato e gli spazi che attraversa, senza però riuscirvi (19); i corridoi si susseguono ad altri corridoi («anche se mi avessero fatto seguire dieci volte lo stesso percorso non lo avrei mai imparato»; 20). Quando viene condotta a una torre centrale, tuttavia, la figura di Millbank diventa immediatamente e chiaramente riconoscibile:

La donna ci ha accompagnati lungo altri corridoi anonimi fino a una scala a chiocciola che saliva in una torre, in cima alla quale, in una stanza circolare bianca e luminosa, piena di finestre, si trovava l'ufficio della signorina Haxby. «Capirete la logica di tale sistemazione» ha detto il signor Shillitoe, paonazzo e senza fiato, mentre salivamo le scale; e naturalmente l'ho capita subito, poiché la torre sorge al centro dei cortili del pentagono, cosicché di lì si ha una visione completa delle facciate interne del carcere femminile. La stanza è molto disadorna, il pavimento privo di tappeti. Davanti a una scrivania c'è una corda tesa fra due pali, che non deve essere oltrepassata dalle prigioniere quando vengono portate lì. Seduta alla scrivania, intenta a scrivere in un librone nero, abbiamo trovato la signorina Haxby in persona, «l'Argo della prigione», come l'ha definita il signor Shillitoe sorridendo. Costei, quando ci ha visti, si è alzata, si è tolta gli occhiali e ha fatto un inchino, come la signorina Ridley. (21)

Qui Waters ricalca fedelmente il modello architettonico del panottico, interpretato da Foucault come uno spazio dove la questione delle visibilità è centrale, e la sua asimmetria diventa uno strumento di potere. «La visibilità», scrive Foucault, «è una trappola»: lo «stato cosciente di visibilità» in cui è tenuto il detenuto «assicura il funzionamento automatico del potere», che per converso è allo stesso tempo «visibile e inverificabile» (1993: 219).

Tutto, nel carcere, è costruito per monitorare costantemente la vita delle prigioniere. Le porte delle celle (ma non le grate di ferro) sono tenute spalancate, per verificare costantemente cosa fanno; ogni porta è munita

di una fessura che le guardiane chiamano «spioncino» e le detenute, eloquentemente, «occhio» (36). Come spazio pubblico, dunque, Millbank è un edificio di controllo totale sulle vite di chi vi è rinchiuso – un controllo che si estende sul loro tempo, visto che le prigioniere sono costrette a lavorare («Il castigo disciplinare», scrive Foucault, «ha la funzione di ridurre gli scarti. [...] I sistemi disciplinari privilegiano le punizioni che siano nell'ordine dell'esercizio»; 1993: 196), ma anche sui loro corpi e sulla loro intimità, visto che i loro capelli sono rasati e trasformati in parrucche dalle carceriere, e i loro orifizi perlustrati in cerca di oggetti nascosti; manette, bavagli e pastoie sono usate di rado, ma conservate con cura (218). Questo controllo è esercitato da carceriere donne, ma non ha nulla di quanto la società vittoriana associa normalmente al femminile: rinforza, semmai, un ordine patriarcale, i corpi e le vite delle prigioniere sono plasmate in ottemperanza a un sistema di dominio maschile. Non è un caso che l'edificio femminile del carcere sia privo di cucina, e che i pasti siano serviti nel refettorio di quello maschile solo dopo che i prigionieri hanno terminato di mangiare (49). Ancora, il compito di rieducazione delle prigioniere è svolto all'insegna dell'istruzione cristiana, con la Bibbia e *Il compagno della prigioniera*, un libro religioso, come unici volumi ammessi nelle celle, all'interno delle quali è appesa una preghiera (30-32).

Millbank è un microcosmo, in cui tutto è regolamentato, funzionale, e autosufficiente, come rimarca una delle guardiane: «siamo davvero una piccola città! Completamente autonoma. Penso sempre che ce la caveremo benissimo, in caso di assedio» (19). Proprio in virtù di questo, il carcere può diventare un mondo a parte, in cui le regole del normale vivere civile vengono provvisoriamente sospese – e sostituite da altre per certi versi più rigide, per certi versi più lasche. Nell'universo interamente femminile della prigione si consumano infatti relazioni omosessuali, come racconta a Margaret una delle carceriere in quella che è di fatto un'anticipazione della relazione che Margaret stringerà poi con Selina:

Ha detto che White e Jarvis erano famose nella prigione come una coppia di «amiche», ed erano «peggio di qualunque coppia di innamorati». Ha soggiunto che avrei scoperto che le recluse stringevano amicizie di quel genere; lo aveva riscontrato in tutte le prigioni in cui aveva lavorato. Era la solitudine, ha detto, che le spingeva a quel tipo di relazione. Lei stessa aveva visto recluse della peggior risma languire d'amore perché si erano incapricciate di una ragazza che avevano visto e che le aveva snobbate o aveva già un'amica che le piaceva di più. (88)

Anche se le parole della carceriera venano di grottesco queste esperienze («il putiferio che hanno fatto al momento della partenza è stato proprio comico!», 88), che vengono imputate alla solitudine della prigione, quello che traspare è altro: ossia che queste relazioni avvengono perché il carcere crea le condizioni di isolamento dalla vita civile in cui possono verificarsi. Non è un caso, infatti, che sia proprio in questo spazio che può avere luogo l'incontro, che la disparità di classe renderebbe altrimenti impossibile, tra Margaret e Selina, e che questo abbia luogo precisamente grazie agli strumenti di controllo messi a disposizione dal panottico di Millbank: Margaret posa per la prima volta gli occhi su Selina attraverso lo spioncino (39-41).

Alle celle di Millbank, Waters oppone uno spazio speculare e altrettanto claustrofobico: quello della casa. In *Affinità* lo spazio domestico è solo ingannevolmente più aperto di quello del carcere, e garantisce una mobilità che è solo fisica, perché Margaret vi è imprigionata dalla propria condizione di donna senza marito – cui si trova vincolata dal proprio orientamento sessuale, che non ha uno spazio di manifestazione o di rappresentazione nella rispettabilità borghese vittoriana. La casa (che resta la dimora paterna nonostante l'assenza del padre: un altro dei ritorni fantasmatici all'opera all'interno del romanzo<sup>5</sup>) è uno spazio di oppressione, in cui Margaret non riesce a sfuggire dal controllo della famiglia, rappresentata dalla madre, con la quale vive e che la sottopone a una rigida sorveglianza, e del fratello, che è custode delle sue finanze. L'unico modo che avrebbe per sottrarsi alle mura domestiche sarebbe tramite il matrimonio eterosessuale, ossia mettendosi nelle mani, di nuovo, di un uomo.

Il controllo materno è esercitato anche attraverso la somministrazione di cloralio, un sedativo che lascia Margaret intorpidita e confusa («Ci si può assuefare al cloralio? Mi sembra che mia madre me ne somministri dosi sempre maggiori per togliermi le forze», 133). Se si considera che il sedativo viene somministrato in conseguenza al tentato suicidio di Margaret, causato dalla rottura di una sua precedente relazione omosessuale, si vede bene come anche lo spazio domestico, esattamente come quello del carcere, si fa vettore di una repressione e di una normalizzazione del

---

<sup>5</sup> «Ieri per caso ho trovato proprio una foglia simile (era di edera) fra i libri, sui ripiani dietro la scrivania di papà. Sono entrata nel suo studio dicendo a mia madre che avevo intenzione di cominciare a esaminarne le lettere, ma era solo per pensare a lui. La stanza è proprio come l'ha lasciata, con la penna sulla carta assorbente, il sigillo, il coltello per i sigari, lo specchio...» (244).

corpo femminile che si manifesta in pratiche esplicitamente correttive; come le carceriere di Millbank, anche la madre di Margaret usa la propria autorità per imporre un ordine essenzialmente eteropatriarcale. Se c'è una continuità tra lo spazio carcerario e quello familiare, è perché a entrambi è sottesa la stessa logica disciplinare, dal momento che la disciplina «non può identificarsi né con una istituzione, né con un apparato; essa è un tipo di potere, una modalità per esercitarlo», in cui «istanze preesistenti [...] vi trovano il mezzo per rinforzare o riorganizzare i loro meccanismi interni di potere» – la principale delle quali è proprio la famiglia, che per Foucault è «il luogo di emergenza privilegiato per la questione disciplinare del normale e dell'anormale» (1993: 235). Come il panottico di Millbank pone le detenute sotto osservazione costante, così anche la madre di Margaret la monitora in continuazione («nonostante tutte le mie precauzioni e la mia segretezza, mi ha sorvegliata, come mi sorvegliano la signorina Ridley e la signorina Haxby»; 266-267), manifestando una delle torsioni contradditorie del romanzo: Margaret è contemporaneamente invisibile, in quanto lesbica, e sottoposta a una osservazione incessante, in quanto donna (Carroll 2012: 34).

La condizione di Margaret, ossia di zitella (in inglese “spinster”, termine connotato ancora più negativamente, se possibile, del suo equivalente italiano), non è neutrale, ma indica l’incapacità di inserirsi nella cornice matrimoniale e materna che, nell’Inghilterra vittoriana, dà un senso pubblico all’esperienza femminile – e dunque «confound[s] the ideological construction of biological females as women» (Carroll 2012: 27). Mentre la sorella prepara un lungo viaggio di nozze in Italia, nella descrizione della vita domestica di Margaret si affollano immagini di stasi e di immobilità (echeggiate anche nelle attività di ricerca: gli studiosi che popolano la sala di lettura del British Museum sono paragonati a «Insetti in un fermacarte d’ambra»; 77), quando non di decadimento:

Ho ventinove anni. Fra tre mesi ne compirò trenta. Mentre mia madre diventerà curva e lagnosa, come diventerò io?

Diventerò secca, pallida e sottile, come una foglia schiacciata fra le pagine di un libro noioso e poi dimenticata. [...] Ricordo [mio padre] in piedi lì davanti, due settimane dopo che gli avevano diagnosticato il cancro. Aveva distolto il viso dallo specchio con un sorriso sinistro. Quando era bambino la sua balia gli aveva raccontato che gli infermi non dovevano guardare la propria immagine riflessa per evitare che la loro anima volasse nello specchio, uccidendoli.

Sono rimasta a lungo davanti a quello specchio, cercandolo... cercandovi qualsiasi cosa dei giorni precedenti alla sua morte. C'ero solo io. (244)

La presenza continuata e obbligata nella casa trasforma Margaret stessa in un fantasma, la cui unica via d'uscita diventa l'immaginazione della fuga con Selina. Non è un caso che l'attesa di Selina (che promette di essere in grado di evadere grazie all'aiuto degli spiriti), nel momento culminante del romanzo, abbia luogo proprio nel cuore della casa, nella camera da letto di Margaret: e, allo stesso tempo, che questa fuga abbia la forma di un camuffamento, sia letterale (perché Margaret e Selina dovrebbero adottare un'identità fittizia), sia figurato, giacché la loro evasione ricalca (nel programma di un viaggio in Italia), il medesimo tragitto che Margaret avrebbe dovuto fare col padre e che la sorella fa nel viaggio di nozze. Si ritrova di nuovo un'opposizione tra spazi chiusi e spazi aperti, certo, ma anche tra la visibilità perenne imposta dal controllo sociale (carcerario e materno) e l'invisibilità del rapporto lesbico, che può esplicarsi solo in condizioni di nascondimento o in un altrove vagheggiato ma mai raggiunto.

Ancora più notevole è che, in *Affinità*, questi due spazi arrivano progressivamente a coincidere. Rebecca Pohl nota correttamente che l'opposizione degli spazi nella narrativa di Waters non è tanto tra pubblico e privato, quanto semmai «*in terms of degrees of confinement and liberation*» (2013: 29-30); in questo senso, allora, viene meno la diversità tra la casa e la prigione, nel momento in cui entrambe si configurano appunto come spazi di confinamento. Dopo la prima visita a Millbank, Margaret percepisce la casa tramutarsi in uno spazio sempre più simile a quello del carcere: «*È mezzanotte e mezzo. Sento le cameriere sulle scale che portano al sottotetto, la cuoca che chiude per bene i catenacci... credo che dopo questa giornata quel rumore non sarà mai più lo stesso per me!*» (43).

Spazio e sessualità, continua Pohl, «*are (re)produced through social relations and practices, each producing the other: they are relational networks where sexuality is a certain way of inhabiting space*» (2013: 29-30). Quello che porta all'identificazione tra gli spazi, dunque, è anche la progressiva complicazione della dinamica di desiderio e identificazione di Margaret con Selina – e il «*complex interplay of desire and identification*» è anche quello che caratterizza la spettralità queer (Freccero 2013: 340). Se alla sua prima visita Margaret è colpita dalla solitudine delle detenute di Millbank («*devono passare da sole la maggior parte delle loro giornate, fra le quattro pareti di una cella*»; 22), col progredire della sua conoscenza di

Selina Margaret mette più esplicitamente in relazione la propria esperienza con quella del carcere: «Se solo sapesse come sono lente, noiose e vuote le mie giornate!... lente come le sue» (249). «Siete come tutte noi a Millbank», le dice poi Selina, quando Margaret lamenta di non essere «andata avanti», a differenza della sorella, di essere «rimasta più saldamente involuta che mai» (249): un’ulteriore spia della dimensione relazionale degli spazi di Waters, che si trasformano l’uno nell’altro (anzi, che rivelano la loro sostanziale equivalenza) solo a partire dal rapporto tra le protagoniste, e sulla base delle restrizioni sociali loro imposte. Più avanti, Margaret arriverà a riferirsi alla madre, nella propria testa, con le stesse parole ingiuriose che sente adoperare dalle carcerate contro le guardiane (313). La relazione con Selina fa persino preferire a Margaret lo spazio della prigione a quello domestico:

Adesso preferirei stare con le prigionieri di Millbank piuttosto che con Priscilla. Preferirei parlare con Ellen Power piuttosto che essere rimbrottata da mia madre. Preferirei andare a trovare Selina piuttosto che recarmi a Garden Court a trovare Helen... perché Helen non fa altro che parlare del matrimonio come fanno tutti; Selina invece è così lontana dalle regole e dalle abitudini consuete che sembra vivere, fredda e bella, sulla superficie della luna. (214)

Quello che porta al tentativo definitivo, da parte di Margaret, di fare coincidere i due spazi è proprio la spettralità, ossia la (presunta) capacità medianica di Selina – e del resto, come ricorda Freccero, «being haunted is also a profoundly erotic experience, one that ranges from an acute visual pleasure to ecstatic transcendence» (2013: 344). Se l’identificazione di Margaret con Selina rende evidente la dimensione carceraria dello spazio domestico, trasforma anche la casa in una casa infestata: a mano a mano che il rapporto tra le due si intensifica, casa Prior acquisisce sempre di più i tratti di una dimora popolata da spettri, sia in senso metaforico che letterale:

Ero solita pensare che la casa diventasse tranquilla e silenziosa, di notte; adesso mi pare di percepire il ticchettio di ogni suo orologio, lo scricchiolio di ogni suo scalino. Guardo il mio volto riflesso nel bovindo: mi sembra strano e ho paura di fissarlo troppo intensamente. Ma ho paura anche di guardare la notte che preme contro il vetro. Poiché la notte racchiude Millbank, con le sue ombre fitte; e in una di quelle ombre giace Selina... mi fa scrivere il suo nome qui, diventa più reale, più forte e viva a ogni movimento del pennino sulla carta... Selina. In una di quelle ombre giace Selina. Ha gli occhi aperti e mi sta guardando. (146-147)

Lo spazio dove tutto si unisce, dunque, è il buio della seduta spiritica: uno spazio, come diventa chiaro al lettore nelle ultime pagine, entro il quale Selina può trovare un margine d'azione che altrove, per motivi di genere e di classe, le sarebbe negato (Wisker 2022: 126; ma su spiritismo e agentività femminile si veda più in generale Scotti 2013: 152-158), e dove si può esplicare il suo orientamento sessuale. Questo non avviene solo con Margaret, ma anche con Ruth Vigers, che, come viene rivelato nelle ultime pagine del romanzo, impersona durante le sedute lo spirito Peter Quick (nel cui nome è facile ravvisare, peraltro, un'allusione al Peter Quint de *Il giro di vite [The Turn of the Screw]* ancorché con una sfumatura volgare che segnala la provenienza proletaria della medium e della sua complice). La «apparitional lesbian» di Castle, qui, trova una manifestazione piuttosto letterale: la donna omosessuale è due volte fantasma, prima nell'immaginazione romantica di Margaret, poi nella stanza della seduta spiritica. È grazie agli spiriti, sostiene Selina, che il sogno d'amore tra lei e Margaret potrà realizzarsi; saranno le sue facoltà medianiche a farla evadere dalla cella, promette. Questo effettivamente si verifica, ma non nel senso che Margaret crede: lo spirito che la libera non è di origine soprannaturale, ma è di nuovo Ruth Vigers.

Nel finale si materializza, anche, lo spettro che Margaret non riesce a identificare in tutto il corso del libro, e che tuttavia struttura la separazione tra la casa e la prigione, e nel quale si può individuare di nuovo l'opposizione tra visibilità e invisibilità: lo spettro della differenza di classe. Se lei e Selina sono separate dalle mura di Millbank, infatti, non è solo perché una è una criminale, ma anche perché appartengono a due classi sociali differenti. Il mondo di Millbank, nonostante la sua dimensione di microcosmo autosufficiente, è di fatto una replica del mondo esterno che include solo le classi popolari, non quelle dominanti. Di questa sperequazione Margaret si rende conto occasionamente, per esempio in relazione al proprio tentativo di suicidio, che in casi normali viene punito col carcere («non trovate strano che se una donna comune prende la morfina finisca in prigione, mentre io vengo salvata e mandata a farle visita... tutto perché sono una signora? »; 303), ma non la mette mai in relazione a Selina – che anzi è continuamente elevata rispetto alla sua classe sociale nell'immaginazione di Margaret, che nella sua mente la paragona continuamente a un dipinto di Crivelli. Lo spettro di classe interviene infine anche a rompere l'identificazione tra Margaret e Selina, nel momento in cui le nuove identità che Margaret aveva fabbricato per la loro fuga sono rubate e utilizzate da Selina e Ruth. A dispetto della sua smania di identificazione, quello di Margaret per Selina è un rapporto asimmetrico, in cui sin dal loro primo

incontro una ha accesso al corpo dell'altra attraverso gli strumenti e gli spazi di costrizione di Millbank. L'asimmetria viene rovesciata nel finale del libro, ribandendo il tema ricorrente della visibilità/invisibilità: Margaret ha avuto accesso all'interezza della vita esteriore di Selina attraverso il panottico, ma è stata incapace di vederne la vita interiore, così come lei stessa è sotto controllo costante da parte della madre e perennemente impegnata a nascondere i propri veri sentimenti. In questo senso non siamo davanti solo a una spettralità queer, ma anche, per richiamarsi al titolo derridiano, agli spettri di Marx (O'Callaghan 2017: 68-69). L'incapacità di Margaret di vedere, e dunque l'invisibilità della questione di classe ai suoi occhi, è rimarcata ancora di più dal fatto che Ruth lavora in casa Prior come domestica: finché appartiene alla servitù, Margaret non è in grado di identificare come soggetto; può farlo con Selina solo perché il loro incontro avviene nello spazio liminale e drammatico del carcere.

*Affinità* è un romanzo che deve la sua complessità simbolica, in larga parte, a un uso sapiente degli spazi, la cui opposizione ricalca quella delle protagoniste, e che tuttavia, nel loro progressivo confondersi attraverso il romanzo, denunciano tanto la fragilità delle identità individuali quanto la funzione ortopedica e di controllo (e dunque pubblica) degli spazi privati quanto del carcere. Queste identità individuali sono fragili proprio in virtù della perenne torsione tra visibilità e invisibilità a cui sono sottoposte – ossia, in altre parole, per via della mancanza di uno spazio in cui possano darsi pienamente. In questo senso acquista valore la metafora spettrale che permea il romanzo non come semplice elemento di costume, ma come vera chiave di decifrazione: costrette ad attraversare spazi pubblici e privati che non le riconoscono e le costringono all'invisibilità, Margaret e Selina, come soggetti queer, sono tramutate in spettri che adottano varie identità, incluse quelle l'una dell'altra.

## Bibliografia

- Allen, Claire, *London Fiction at the Millennium. Beyond Postmodernism*, London, Palgrave, 2020.
- Carroll, Rachel, *Rereading Heterosexuality. Feminism, Queer Theory and Contemporary Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012.
- Castle, Terry, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 2001.
- Del Pilar Blanco, Maria - Pereen, Esther Peeren (eds.), *The Spectralities Reader. Ghosts and Hauntings in Contemporary Cultural Theory*, London, Bloomsbury, 2013.
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Parigi, Éditions Galiléé, 1993.
- Fischer, Susan Alice, "Taking Back the Night? Feminism in Sarah Waters' *Affinity* and Virginia Woolf's *Night and Day*", *Sarah Waters. Contemporary Critical Perspectives*, ed. Kaye Mitchell, London, Bloomsbury, 2013: 16-28.
- Fisher, Mark, *Ghosts of My Life: Writings of Depression, Hauntology, and Lost Futures*, Winchester, Zero Books, 2014
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Parigi, Editions Gallimard, 1975; tr. it. di Alcesti Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993.
- Freccero, Carla, "Queer Spectrality: Haunting the Past", *The Spectralities Reader. Ghosts and Hauntings in Contemporary Cultural Theory*, eds. Maria del Pilar Blanco - Esther Peeren, Londra, Bloomsbury, 2013: 335-360.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.
- Jones, Adele, "Disrupting the Continuum: Collapsing Space and Time in Sarah Waters's *The Night Watch*", *Journal of Gender Studies*, 23.1 (2014): 32-44
- Mitchell, Kate, *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction. Victorian Afterimages*, London, Palgrave, 2010.
- O'Callaghan, Claire, *Sarah Waters Gender and Sexual Politics*, London, Bloomsbury, 2017.
- Pohl, Rebecca, "Sexing the Labyrinth: Space and Sexuality in Sarah Waters' *Affinity*", *Sarah Waters. Contemporary Critical Perspectives*, ed. Kaye Mitchell, London, Bloomsbury, 2013: 29-41.
- Puglia, Enzo - Fusillo, Massimo - Lazzarin, Stefano - Mangini, Angelo M. (eds.), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Bologna, il Mulino, 2018.

- Suwa, Akira, "Heterotopic Potential of Darkness: Exploration and Experimentation of Queer Space in Sarah Waters's Neo-Victorian Trilogy", *Humanities*, 11.5 (2022).
- Waters, Sarah, *Affinity*, London, Virago Press, 1999; trad. it. di Roberto Ascoli, *Affinità*, Roma, Ponte alle Grazie, 2015.
- Wisker, Gina, *Contemporary Women's Ghost Stories. Spectres, Revenants, Ghostly Returns*, Londra, Palgrave, 2022.
- Wood, Rachel Wood, "'Walking and Watching' in Queer London: Sarah Waters' *Tipping the Velvet* and *The Night Watch*", *Journal of Lesbian Studies*, 17.3-4 (2013): 305-316.

## The Author

### Marco Malvestio

Marco Malvestio is an assistant professor in the Department of Linguistic and Literary Studies at the University of Padova. His publications include *The Conflict Revisited: The Second World War in Post-Postmodern Fiction* (Peter Lang, 2021) and *Raccontare la fine del mondo: Fantascienza e Antropocene* (nottetempo, 2021).

Email: marco.malvestio@unipd.it

## The Article

Date sent: 30/05/2024

Date accepted: 31/08/2024

Date published: 30/11/2024

## How to cite this article

Malvestio, Marco, "La stanza e la cella. Spettralità queer in *Affinità* di Sarah Waters", *The Public Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 217-233, <http://www.between.it/>