

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne

Dottorato in Letterature Moderne, Comparate e Postcoloniali

Scuola di Dottorato: SC0014 — Scienze Umanistiche

Ciclo XXIV

Settore Concorsuale e Scientifico Disciplinare: 10/L1

MEMORIA E *SHORT STORY* POSTCOLONIALE FEMMINILE:

ANITA DESAI E ALICE MUNRO

Presentata da: Dott. RAOUL LOLLI

Relatore: Prof. SILVIA ALBERTAZZI

Coordinatore: Prof. SILVIA ALBERTAZZI

ESAME FINALE: Anno 2012

INDICE

Introduzione

1. Memoria e *short story*

- 1.1. L'affidabilità dei ricordi e il superamento della Verità: dal *tale* alla *short story*
- 1.2. La memoria nella *short story* modernista
- 1.3. La memoria dalla *short story* modernista alla *short story* postcoloniale femminile

2. Anita Desai: la fluidità della memoria tra Oriente e Occidente

- 2.1. La gestione dei ricordi e il contrasto alla *restorative nostalgia*
- 2.2. Il rispetto dell'altro: tra memoria comune e memoria condivisa
- 2.3. Conclusioni parziali

3. Alice Munro: le ri/costruzioni della memoria tra realtà e finzione

- 3.1. L'indipendenza personale tra ricordi e segreti familiari
- 3.2. La sopravvivenza affettiva tra cliché sentimentali e mobilità della memoria
- 3.3. Conclusioni parziali

Conclusioni

Ringraziamenti

Nota alla bibliografia

Bibliografia

Introduzione

It can be a mistake to search for a theory of the short story form¹.

(Clare Hanson)

Questa ricerca non si prefigge l'obiettivo di dimostrare che gli studi sulla memoria siano la chiave migliore per interpretare le *short stories*, ma se ne avvale come uno dei possibili approcci teorici che permettono di valorizzare la ricchezza di alcune *short stories* moderniste e postcoloniali² scritte da donne nel ventesimo secolo in ambito anglofono. Partendo da questa premessa, si tenta di superare la doppia *impasse* legata alla critica di questo genere letterario: il breve respiro cronologico delle fonti e la loro frammentazione in raccolte collettanee, con saggi dedicati a un autore / autrice o alla comparazione tra due storie di autori / autrici diversi, ma della medesima nazionalità.

La prima idea è di delineare un percorso storico-cronologico che abbia all'orizzonte la teoria postcoloniale come uno degli approdi possibili per il genere letterario. Il problema principale che ci si presenta è costituito dal fatto che la *short story* è spesso ignorata dalla teoria postcoloniale, in base all'idea che la nazione da edificare o quella che si è appena formata, e i romanzi che di essa trattano, debbano costituire il punto di partenza privilegiato, l'anno zero, dell'analisi dei testi delle ex-colonie. La successiva ipotesi di lavoro è determinata dal tentativo di confrontare due scrittrici nate e cresciute negli Stati Uniti d'America (nella loro duplice veste di primo Paese post-coloniale e di prima Nazione neo-coloniale, a partire già dalla guerra del 1812 contro la Gran Bretagna, mirata anche a bloccare le aspirazioni di una Confederazione Indiana e sfociata nell'invasione dell'*Upper and Lower Canada*) con due scrittrici provenienti dal Canada e due dall'India; all'interno di ognuno di questi due gruppi, esamineremo un'autrice più a fondo, dedicandole un intero capitolo. In questo modo si intende mettere in relazione o in contrasto il modo in cui le loro poetiche avvicinano o allontanano il dialogo tra passato e presente, sulla base della doppia prospettiva dell'Occidente e dell'Oriente.

Questa impostazione è fondata sul presupposto che, pur con un diverso grado di intensità, non esiste un modello nazionale che sia meno compromesso di altri rispetto alle violenze e ai soprusi compiuti nei confronti delle minoranze interne, legittimati da motivazioni religiose, razziali o "di civiltà". Parlando dei rischi insiti nella memoria imposta, Paul Ricoeur afferma:

È un fatto che non esista comunità storica che non sia nata da un rapporto, che possiamo dire originale, con la guerra. Quelli che celebriamo sotto il titolo di eventi fondatori, sono essenzialmente atti violenti legittimati retroattivamente da uno Stato di diritto precario,

¹ HANSON Clare (Ed.), *Re-reading the Short Story*, New York, St. Martin's Press, 1989, p. 5.

² Useremo l'aggettivo "postcoloniale" in riferimento ai testi letterari, "post-coloniale" in relazione al presente e al passato storico.

legittimati, al limite, dalla loro stessa anzianità, dalla loro vetustà. I medesimi eventi si trovano, così, a significare per gli uni la gloria, per gli altri l'umiliazione³.

Il passo metodologico successivo è costituito, quindi, dal collegamento tra la trasversalità delle sfumature del concetto di memoria, e la descrizione di come esse possano, da un lato, accentuare il perpetuarsi dei conflitti tra vincitori e vinti e, dall'altro, valorizzare modi "non-violenti" con cui tali conflitti si possono risolvere. Questo ci permette di non trascurare la rappresentazione delle forme di ingiustizia sociale, evitando, però, il rischio di trasformare ogni descrizione dei dissidi personali e interiori nel simulacro dei traumi collettivi, che provengono dallo sfruttamento coloniale.

Il compito non è semplice, perché la memoria può attraversare uno spettro temporale dilatato, a differenza del ristretto spazio testuale del genere letterario in questione. E per quanto sia obiettivo di questo studio allentare i confini geografici e nazionali entro cui molta teoria post-coloniale tende a rinchiudersi, è necessario stabilire un orizzonte entro cui muoversi. Perciò, il percorso di questo studio individua in che misura l'atto del ricordare o del dimenticare una parte del passato comporti per i personaggi delle storie sia la necessità di distinguere e fronteggiare il rischio di un eccesso di memoria, sia la necessità di colmare con l'emotivo e il simbolico la scomodità di alcune tracce mnestiche, la scomparsa dei testimoni diretti di eventi "cruciali" e l'assenza delle tracce materiali. Inoltre, si tenterà di mettere in luce quali forme di oblio servono ai personaggi che non intendono rimanere schiacciati dal peso del passato della comunità di provenienza, o in che modo la presenza / assenza di tale passato possa provocarne il disorientamento o l'isolamento dalla comunità di arrivo. Per raggiungere questo scopo si evita un approccio che attribuisce ai contenuti della scrittura una funzione terapeutica, volta a "curare" le ferite delle traiettorie biografiche delle autrici.

La scelta di un simile percorso nasce dalla lunga esperienza professionale di insegnamento nella scuola secondaria, in cui il postcoloniale non trova spazio nei programmi d'insegnamento e la stessa scrittura femminile è sacrificata alla preponderanza degli autori di sesso maschile. Al contrario, sia la *short story* ottocentesca, sia quella di inizio Novecento godono di un certo favore come strumento didattico in virtù della loro brevità, e di quella che, erroneamente, si suppone sia una loro maggiore "facilità" rispetto al romanzo. Il nostro itinerario, invece, si propone l'obiettivo di valorizzare e divulgare, anche presso il pubblico dei più giovani, testi letterari scritti in periodi più recenti e in contesti spesso ignorati dai piani di studio dell'istruzione superiore e liceale. Per realizzare questo obiettivo, abbiamo fatto principalmente leva sulla tecnica del "*close reading*", che ci consente di giustificare il valore artistico dei testi selezionati e può, allo stesso tempo, costituire un incentivo alla loro diffusione.

³ RICOEUR Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina, 2003 (tit. or. *La memoire, l'histoire, l'oubli*, 2000), p. 118.

L'idea di muoversi lungo l'asse della scrittura al femminile è basata sulla considerazione che spesso le *short stories* scritte da donne dopo la Seconda Guerra Mondiale trovano un loro spazio critico solo negli studi monografici specialistici, o in quelli collegati a una letteratura nazionale, dove la biografia costituisce e delimita una scelta e una giustificazione territoriale. Per questo motivo, oltre che per la convinzione che gli aspetti biografici siano rilevanti soltanto nella misura in cui contribuiscono a chiarire i contenuti dei testi, abbiamo preferito prendere in considerazione solo gli aspetti della vita delle autrici che consentono di spiegarne meglio la poetica.

Partire dalla memoria per spiegare l'evoluzione della *short story* serve a inquadrare meglio un'idea di poetica postcoloniale e a offrire la dovuta considerazione anche a quelle storie che non sono entrate nel grande circuito della letteratura globalizzata di lingua inglese o che non hanno ricevuto il meritato interesse critico. La fortuna editoriale di cui godono le antologie di *short stories* anglofone, che sono suddivise con criteri geografici, storici e tematici⁴, ci ha spinto a considerare la necessità di tracciare un percorso di indagine e di analisi critico-testuale che le affianchi, incentrando il nostro interesse sul rapporto tra dimensione personale e dimensione sociale della memoria, togliendone l'appannaggio esclusivo alla teoria del romanzo. Anche per tale motivo, questo studio focalizza la propria attenzione su quei personaggi che evitano di rifugiarsi in una malinconia "post-moderna", delineando, così, una prima implicita distinzione semantica e una delimitazione di campo per la *short story* postcoloniale femminile.

Inoltre, per definirne i tratti e, inserirli e inquadrarli nell'ambito di quella che Robert Fraser ha definito *poetics of postcolonial fiction*⁵, ci siamo avvalsi di un percorso storico che parta dalle origini del genere letterario, mettendo in luce che cosa intendiamo con il termine *short story* e come esso non sia il prodotto specifico di una sola letteratura nazionale al momento della sua nascita⁶.

Oltre all'assenza di specificità per quanto attiene al luogo della sua genesi, pensiamo che non esista un prototipo paradigmatico di *short story* in base alla lunghezza testuale, così come non esiste per il romanzo. Crediamo, invece, che prevalga in chi si cimenta con questo genere letterario la necessità di sfidare, arricchire e modificare la convenzione riconosciuta dal pubblico al momento della creazione narrativa.

⁴ Si veda a questo proposito l'appendice contenuta nel volume BARDOLPH Jacqueline (Ed.), *Telling Stories: Postcolonial Short Fiction in English*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 2001, pp. 457-470.

⁵ FRASER Robert, *Lifting the Sentence: a Poetics of Postcolonial Fiction*, Manchester - New York, Manchester University Press, 2000. La sua interessante idea di poetica ha due difetti che, in parte, abbiamo tentato di colmare: una visione troppo legata al romanzo, in cui entrano in gioco sporadici riferimenti alla poesia, al teatro e alla *short story* e una scarsa considerazione delle scrittrici rispetto agli scrittori.

⁶ Cfr. PASCO Allan H., "On Defining Short Stories" in MAY Charles E. (Ed.), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, p. 115.

Tale convenzione è variata nel tempo, partendo da un'idea iniziale che prevedeva l'asestamento del genere su criteri di unità spazio-temporale, di azione e di riconoscibilità dell'autore rispetto al suo ridotto pubblico di lettori, che, come quello del romanzo a puntate, proveniva dalla carta stampata.

Per questo motivo, oltre che per esigenze di tempo e di spazio, abbiamo scelto di non approfondire la narrativa breve in base ai suoi sottogeneri (siano essi il mitologico, la *detective story*, l'horror, la *ghost story*, il magico, il gotico, il melodrammatico, il domestico e il folclore locale)⁷, perché preferiamo evidenziare la predilezione e gli orientamenti stilistici delle scrittrici, a mano a mano che emergono dall'analisi delle loro storie. Crediamo, infatti, che la capacità di manipolare tali registri costituisca una delle ragioni della duttilità, del riconoscimento accademico e del successo, anche commerciale, di questo genere letterario.

Sulla base di tali premesse, l'analisi testuale ravvicinata partirà dalla narrativa breve di Katherine Mansfield, punto d'avvio imprescindibile per chi voglia avvicinarsi – o avvicinare i giovani lettori – alla *short story*. Riteniamo, infatti, che la sua tecnica della reticenza linguistica permetta di descrivere la condizione femminile e quelle degli *outsider* con una profondità tale da costituire un *turning point* per tutte le scrittrici successive. Siamo propensi a pensare che la sua scrittura originalmente ellittica, e unica nel modo di sottrarre e frammentare il linguaggio, apra le porte a una rivoluzione stilistica della *short story*.

Grazie alla sua tecnica narrativa che per i lettori diverrà sempre più rilevante saper cogliere il “perché” si sottrae una frase o una parola per raggiungere maggiore senso, così come sarà fondamentale il “guardare indietro” all'inizio del testo, invece di “guardare fuori”, come accade al termine di un romanzo.

Questa è anche una delle motivazioni che ci permettono di considerare la *short story* come un genere di fronte al quale, più che a qualsiasi altro, è necessaria un'analisi ravvicinata delle scelte lessicali e dell'architettura dei punti di vista, che aiutino a spiegare evoluzione ed esito del posizionamento dei personaggi, dal momento che la tensione verso il momento risolutivo e retrospettivo è un cardine riconosciuto di questo genere letterario⁸. Condividiamo l'affermazione di William O'Rourke, quando scrive che “a short story's text is its structure and its structure is its

⁷ Per una trattazione più dettagliata di questo argomento si rimanda a FERGUSON Suzanne, “The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres”, in LOHAFFER Susan and CLAREY Jo Ellyn (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge — London, Louisiana State University Press, 1989, pp. 176-192.

⁸ Cfr. PASCO, “On Defining Short Stories” cit., p. 116.

text”⁹.

Per sondare e collegare in modo più proficuo la relazione tra la struttura formale di una *short story* e il posizionamento dei personaggi nella *short story* postcoloniale femminile, ci avvarremo delle quattro categorie di svantaggio che Margaret Atwood individua in *Survival* e considera estendibili non solo al contesto canadese:

The positions are the same whether you are a victimized country, a victimized minority group or a victimized individual¹⁰.

Questa affermazione giustifica la propensione e l’esigenza di spaziare trasversalmente attraverso le barriere dei confini nazionali, allo scopo di individuare i modi e le forme in cui la *short story* si è evoluta.

⁹ O’ROURKE William, “Morphological Metaphors for the *Short Story*: Matters of Production, Reproduction, and Consumption”, in LOHAFER and CLAREY (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads* cit., p. 194.

¹⁰ ATWOOD Margaret, *Survival: a Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, Anansi, 1972, p. 36.

1 Memoria e *short story*

Tropes of memory can cross not only national boundaries but also the divide between victor and defeated¹.

(Ann Whitehead)

1.1 L'affidabilità dei ricordi e il superamento della Verità: dal *tale* alla *short story*

La memoria è il ponte tra la scomposizione e la ricomposizione delle esperienze concrete e intime, e consente una vivisezione dei meccanismi che rendono l'*io* falso e incoerente, o responsabile e coerente, sia nei rapporti familiari, sia nella comunità territoriale. La memoria tratta il personale e il politico, si muove tra la Storia e le storie e mira alla comprensione del ruolo dell'oblio e alla selezione dei ricordi.

Aleida Assmann afferma che “la memoria è la massa dei dati disponibili da cui il ricordo trasceglie, attualizza e si rifornisce”². L'atto di ricordare si configura, quindi, come componente centrale della memoria e investe la sfera volontaria, contraddistinta da una prevalenza del razionale, e quella involontaria, maggiormente condizionata dalla componente emotiva e affettiva. L'etimologia del verbo ricordare lo conferma in modo chiaro: “ricordare: [lat. recordāri, da cōr, genit. cōrdis ‘cuore’ (che era per gli antichi la sede della memoria), col pref. re-]”³. Perciò, l'atto di ricordare implica sia un rapporto con il presente e con la memoria individuale (aspetto affettivo), sia con il passato e con la memoria collettiva (il suffisso “re” indica un movimento razionale e volontario del pensiero all'indietro). Il problema, però, sorge quando ci si rende conto che la nostra capacità di ricordare il passato è parziale e deficitaria: “however voluminous our recollections, we know they are mere glimpses of what once was a whole living realm. No matter how vividly recalled or reproduced, the past progressively becomes more shadowy, bereft of sensation, effaced by oblivion”⁴.

Per questo, dobbiamo valutare e comprendere bene nel presente l'intenzionalità e la finalità da cui si muove il percorso di rivisitazione a ritroso ed essere consapevoli che l'atto del ricordare può avere fini disparati:

Various types of recall, willed and unbidden, learned and innate, reveal diverse aspects of the things past, combining to reflect our past as a whole. The need to use and reuse memorial knowledge, and to forget as well as to recall, force us to select, distil, distort, and transform the past, accomodating things to the need of the present”⁵.

¹ WHITEHEAD Ann, *Memory*, London - New York, Routledge, 2009, p. 148.

² ASSMANN Aleida, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002 (tit. or. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 1999), p. 178.

³ ZINGARELLI Nicola, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1990, p. 1496.

⁴ LOWENTHAL David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, CUP, 1985, p. 192.

⁵ *Ibid.*, p. 194.

Ciò ci porta a condividere le posizioni sulla memoria di David Lowenthal (A) e Annette Kuhn (B):

- A. The prime function of memory, then, is not to preserve the past but to adapt it so as to enrich and manipulate the present. Far from simply holding on to previous experiences, memory helps to understand them. Memories are not ready-made reflections of the past, but elective, selective reconstructions based on subsequent actions and perceptions and on ever-changing codes by which we delineate, symbolize, and classify the world around us. And recollections remote from present frameworks of thought [...] are truly lost beyond recall⁶.
- B. This is my definition of ‘memory work’: an active practice of remembering which takes an inquiring attitude towards the past and its (re)construction through memory. Memory work undercuts assumptions about the transparency or the authenticity of what is remembered, treating it not as ‘truth’ but as evidence of a particular sort: material for interpretation, to be interrogated, mined for its meanings and its possibilities. Memory work is a conscious and purposeful staging of memory. Memory work, then:
1. Involves an active staging of memory
 2. Takes a questioning attitude to the past and its (re)construction through memory
 3. Questions the transparency of what is remembered
 4. Takes what is remembered as material for interpretation.

[...] The relationship between actual events and our memories of them is by no means mimetic; [...] memory never provides access to or represents the past ‘as it was’; [...] the past is always mediated — rewritten, revised — through memory; [...] and as an activity remembering is far from neutral [...]; memory does not simply *involve* forgetting, misremembering, repression - that would be to suggest there is some fixed ‘truth’ of past events: memory actually *is* these processes, is always already secondary revision. But disdaining bleak agnosticism, the radical remembering of memory work will not let matters rest there.

In acknowledging the performative nature of remembering, memory work takes on board its productivity and encourages the practitioner to use the pretext of memory, the traces of the past that remain in the present as raw material in the production of new stories about the past. These stories may [...] heal the wounds of the past. They may also transform the ways individuals and communities live and relate to the present and the future. For the practitioner of memory work, then, it is not merely a question of *what* we choose to keep in our ‘memory boxes’ — which bits and pieces, which traces of our own pasts, we lovingly or not so lovingly preserve — but of what we do with them: *how* we use these relics to make memories, and how we then make use of the stories they generate to give deeper meaning to, and if necessary, to change our lives now⁷.

Il rapporto tra gli eventi reali e la memoria degli individui, quindi, non è mimetico. La memoria permette di scavalcare e allontanare l’idea di Verità e di rivalutare le definizioni di affidabilità e attendibilità. Scrive Paul Ricoeur a proposito dell’affidabilità: “bisogna smettere di chiedersi se un racconto somigli a un fatto; ci si deve domandare se l’insieme delle testimonianze, confrontate fra loro, sia affidabile”⁸. Il concetto di affidabilità ci consente anche di sostenere, come dichiarano

⁶ *Ibid.*, p. 210.

⁷ KUHN Annette, “A Journey through Memory”, in BOYER Pascal and WERTSCH James V (Eds.), *Memory in Mind and Culture*, Cambridge, CUP, 2009, pp. 185-187.

⁸ RICOEUR Paul, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L’enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 2004 (tit. or. *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern - Vergessen - Verzeihen*, 1998), p. 15. Qui Ricoeur sta parlando di racconto in senso lato e non del “racconto” come genere letterario. Questo è uno dei motivi che, nell’ambito della nostra ricerca, ci fa prediligere l’utilizzo del termine anglofono *short story* a quello più generico di “racconto”.

Maurice Halbwachs e James V. Werstch, che la memoria necessita di una condivisione tra gli individui e di una valenza socialmente distribuita, che non tralasci la partecipazione e il concorso di nessuna componente antropologica⁹:

Se è vero che la memoria trae la propria forza e la propria durata dal fatto che ha per supporto un insieme di uomini, d'altra parte sono gli individui, in quanto membri di un gruppo, che ricordano. In questa massa di ricordi comuni, che si sorreggono reciprocamente, non saranno gli stessi ricordi ad apparire a ciascuno con la maggiore intensità. Mi esprimerei volentieri dicendo che ciascuna memoria individuale è un punto di vista sulla memoria collettiva, che questo punto di vista cambia a seconda del posto che occupa al suo interno, e che a sua volta questo posto cambia a seconda delle relazioni che io intrattengo con altre cerchie sociali. Non deve stupire dunque che dallo strumento comune ciascuno non tragga lo stesso partito. Tuttavia, quando si cercano di spiegare queste diversità, si torna pur sempre ad una combinazione di influenze che, tutte, sono di natura sociale¹⁰.

An alternative that recognizes memory in the group without slipping into questionable assumptions about memory of the group is a *distributed version* of collective memory. From this perspective, memory is viewed as being distributed: (a) socially in small group interaction, as well as (b) *instrumentally* in the sense that it involves both active agents and instruments that mediate remembering¹¹.

Per acquisire un riconosciuto grado di affidabilità, sia la memoria individuale, sia la memoria collettiva devono fronteggiare due rischi insiti ai margini dell'azione retrospettiva: un eccesso di nostalgia o una prevalenza di oblio. La nostalgia parte dal privato e sfocia nel pubblico: “nostalgia (from *nostos* — return home, and *algia* — longing) is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy. Nostalgic love can only survive in a long-distance relationship”¹². Svetlana Boym ci ricorda, inoltre, che “any nostalgia has a utopian or atopian element”¹³ e si può esprimere in due forme diverse: *restorative* e *reflexive*:

Restorative nostalgia puts emphasis on *nostos* and proposes to rebuild the lost home and patch up the memory gaps. Reflective nostalgia dwells in *algia*, in longing and loss, the imperfect process of remembrance. The first category of nostalgics do not think of themselves as nostalgic; they believe that their project is about truth. This kind of nostalgia characterizes national and nationalist revivals all over the world, which engage in the anti-modern myth-making of history by means of a return to national symbols and myths and, occasionally, through swapping conspiracy theories. Restorative nostalgia manifests itself in total reconstructions of museums of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dream of another place and another time¹⁴.

⁹ Sull'importanza della ricerca della memoria condivisa e dei suoi possibili rischi ritorneremo anche in seguito, quando analizzeremo nel dettaglio le caratteristiche di alcune *short stories* di Anita Desai e Alice Munro nei capitoli 2 e 3.

¹⁰ HALBWACHS Maurice, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli 2001³ (tit. or., *Le mémoire collective*, 1950), pp. 120-121.

¹¹ WERTSCH James V., “Collective Memory”, in BOYER and WERTSCH (Eds.), *Memory in Mind and Culture* cit., p. 119.

¹² BOYM Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, p. xii.

¹³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

Poiché la memoria serve a individui e società per comprendere il presente e orientare le azioni e gli obiettivi del futuro (che diverranno a loro volta fonte di memoria per le generazioni successive), si deve aggirare il rischio nazionalistico e malinconico della *restorative nostalgia* e dare il giusto valore a quello transnazionale e utopistico della *reflexive nostalgia*.

Come la nostalgia, anche l'oblio può assumere una doppia funzione. Grazie all'oblio costruttivo o conservativo, alcune tracce del passato possono venire accantonate ed essere recuperate, riciclate, decifrate, riutilizzate e reinserite nelle dinamiche culturali delle annate e delle epoche successive¹⁵. Inoltre, l'oblio può aiutare a comprendere e a guarire i traumi, facendo sì che la legittima sete di giustizia delle vittime non si trasformi in nuove ingiustizie o in vendette violente¹⁶. Perciò, se i traumi del passato restano latenti o vengono rimossi dalla memoria personale e sociale, senza prima articolare una trama narrativa che contribuisca a operare un oblio costruttivo, allora si possono provocare effetti pericolosi, devastanti e distruttivi sia per la memoria individuale, sia per quella dei gruppi.

Uno dei principali conflitti che la memoria si trova ad affrontare è nei passaggi inter-generazionali di valori e di ricordi familiari e collettivi. In questa trasmissione si cristallizzano anche gli archetipi simbolici e gli stereotipi linguistici e sociali. Tali conflitti di memoria/e sono emersi in maniera lancinante con la rivoluzione industriale e hanno accompagnato ogni fase del colonialismo.

Dalla metà circa del XIX secolo in poi, negli Stati Uniti e nelle ex colonie dell'Impero Britannico, il racconto di queste tensioni potrebbe aver spinto anche la narrativa breve, pubblicata come i romanzi a puntate nei quotidiani e nei *magazines*, verso la consapevolezza che “un'altra epoca” stava per

¹⁵ ASSMANN, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale* cit., p. 447. Secondo Marc Augé, che applica alla letteratura la sua analisi dell'oblio nei riti africani, esistono tre forme dell'oblio: “il ritorno, la cui principale ambizione è quella di ritrovare un passato perduto dimenticando il presente – nonché il passato immediato, con il quale tende a confondersi – per ristabilire una continuità con il passato più antico, eliminare il passato ‘prossimo’ a vantaggio di un passato ‘remoto’”; “quella della sospensione la cui principale ambizione è ritrovare il presente separandolo provvisoriamente dal passato e dal futuro e, più precisamente, dimenticando il futuro nella misura in cui esso s'identifica con il ritorno del passato”; “quella del cominciamento o, per meglio dire del ri-cominciamento (una volta appurato che questo secondo termine designa tutto il contrario della ripetizione: un'inaugurazione radicale, dove il prefisso *ri* implica che una stessa vita può conoscere vari cominciamenti). La sua ambizione è quella di ritrovare il futuro dimenticando il passato, di creare le condizioni per una nuova nascita, che, per definizione, apra ogni possibile avvenire senza privilegiarne alcuno” (AUGÉ Marc, *Le forme dell'oblio*, Milano, Il Saggiatore, 2000 [tit. or. *Les formes de l'oubli*, 1998], pp. 80-82). La prima e la seconda forma dell'oblio (ritorno e sospensione) sono rispettivamente simili ai concetti di *restorative* e *reflexive nostalgia* di Boym. Il ri-cominciamento sembra, invece, più simile all'idea di oblio costruttivo di cui parla Assmann.

¹⁶ Anche Todorov evidenzia che “la riscoperta del passato è indispensabile”, ma “ciò non vuol dire che il passato debba regolare il presente, è quest'ultimo, al contrario, che fa del passato l'uso che vuole”. (TODOROV Tzvetan, *Gli abusi della memoria*, Napoli, Ipermedium, 2001 - tit. or. *Les abus de la Mémoire*, 1995, p. 40). Secondo Todorov, inoltre, c'è il rischio che la memoria diventi un culto ed è, perciò, necessario riconoscere che sono posizione e azione dell'individuo nel presente a regolare l'approccio verso il passato, non viceversa; altrimenti tutti tendono a presentarsi come vittime generazionali di un torto della storia e reclamano un credito inestinguibile, divenendo mandanti o esecutori di altre ingiustizie (Cfr. *Ibid.*, pp. 60-64).

cominciare e, che per raccontarla, era necessaria una nuova forma narrativa che superasse i *tale* moralistici, favoleggianti e sentimentali da un lato, e il romanzo a puntate dall'altro. Di fronte a una realtà che si stava spezzando, serviva un genere narrativo che, con maggiore autonomia, potesse descrivere "monadi di vita" più brevi:

During the fifties, short fiction was preeminently periodical material. If we discount the poor specimens in the newspapers or the tales in the few remaining gift annuals, then the major outlet for writers – serious authors or hacks – was the magazines. Most of the leading magazines carried four or five tales in each issue; and, with the number of periodicals increasing and the circulation expanding, at least until the Depression of 1857, the supply to meet the demand was enormous. The legacies of Irving, Poe and Hawthorne are found there, where the comparatively balanced effects of Irving's sentimentalism, Poe's sensationalism, and Hawthorne's moralism were so heavily emphasized, distorted, and unconsciously parodied that the decay of the tale is unmistakable¹⁷.

Secondo W. H. New, questa tendenza è presente anche in Canada e in Nuova Zelanda, che ruotavano intorno ai mercati editoriali degli Stati Uniti e dell'Australia, e si è estesa fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale¹⁸. Anche in India, come altrove, si è verificato lo stesso cambiamento nell'interesse del pubblico: "the public taste for a complete story in one installment, instead of the part of a serialized novel increased the demand of the short story in journals and periodicals. Thus, as elsewhere, in India too, the periodicals and journals played a crucial role in popularizing it"¹⁹. Questo processo di stabilizzazione e riconoscimento del genere *short story* in India ricopre un periodo di tempo che, secondo Mehta, va da metà del XIX secolo circa (1868, *Lachmania* di Fakir Mohan Senapati) fino agli inizi del ventesimo secolo²⁰. Quindi, anche sull'onda delle tendenze presenti nel romanzo, una richiesta di maggiore attendibilità e affidabilità nella spiegazione degli eventi può avere indotto la narrativa breve ad un'attenzione più accentuata verso l'umano e verso la necessità di trovare un'alternativa più "intima e materiale" a fatti in precedenza proiettati su una cronologia epocale e su una dimensione dilatata di Verità ultime e ultraterrene. Che non si sia trattato di un passaggio drastico, repentino e omogeneo, ma di un cambiamento graduale e a macchia di leopardo, lo testimonia il fatto che i termini *tale*, *story*, *short story* e *sketch* sono rimasti intercambiabili per un discreto periodo di tempo²¹.

¹⁷ MARLER Robert F., "From Tale to Short Story: the Emergence of a New Genre in the 1850's", in MAY (Ed.), *The New Short Story Theories* cit., pp. 166-167. La Depressione a cui fa riferimento Marler è la crisi finanziaria che durò per quattro anni fino allo scoppio della Guerra Civile e interessò anche i mercati europei. Probabilmente non è casuale, che il consolidarsi della *short story* accompagni, negli Stati Uniti, l'inizio della Guerra Civile. Anche in India il 1857 è un anno cruciale, quello della *Great Mutiny* e della *Sepoy Rebellion*.

¹⁸ Cfr. NEW W. H., *Dreams of Speech and Violence: the Art of the Short Story in Canada and New Zealand*, Toronto, UTP, 1987, pp. 20-21.

¹⁹ MEHTA Kamal (Ed.), *The Twentieth Century Indian Short Story in English*, New Delhi, Creative Books, p. 19.

²⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 19-20

²¹ Cfr. MARLER, "From Tale to Short Story: the Emergence of a New Genre in the 1850's" cit., p. 168. Questo aspetto terminologico è ad oggi fonte di indeterminatezza critica e non esiste una demarcazione condivisa del genere della *short*

Infatti, la prima teorizzazione sulle caratteristiche della narrativa breve, che si suole ritenere valida anche per la *short story*, si trova in una recensione di Edgar Allan Poe ai *Twice Told Tales* di N. Hawthorne (1842). Poe scriveva: “during one hour of its perusal the soul of the reader is at writer’s control”²², e aggiungeva: “a skilful literary artist [...], having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents — he then combines such events as may best aid him in establishing his preconceived effect”²³.

A partire da questa citazione, bisogna seguire e tratteggiare il distacco della *short story* dal *tale*. In un saggio sul *tale* come genere letterario, W.S. Penn ne identifica alcuni tratti: la presenza della diffusa oralità enunciativa e l’intromissione dell’autore implicito che produce un senso unico nella sua forma inequivocabile, a dispetto del ruolo del narratore e dei personaggi. Inoltre, Penn afferma: “we might say that, in order to enlarge its scheme, the tale emphasizes – begins and ends with – the diachronic background of historical time and events, against which the particular plot of events is placed”²⁴. Penn identifica in *My Kinsman, Major Molineux* (1832) di Nathaniel Hawthorne (1804-1864) un esempio di questa tendenza. Poi individua altri due elementi che sono decisivi nel *tale*: la dimensione del tempo distinto tra *epoch* e *chronos* e la determinazione del luogo, che fa solo da sfondo d’ambientazione. Penn scrive:

The tale generally does not shift backwards against the flow of its own historicity (epoch). If time does change, it is the chronos which shifts toward the possible ending created by the epoch, and this shift occurs most frequently at the tale’s end in an effort to re-orient the chronos to the epoch, to bring the particular events into structural agreement with the broader background. Thus we may think of epoch as “the implied fatefulness of time”, as the seasonal cycles which relate every season in its nature to all seasons. Against the backdrop of this fatefulness exist the chronos [...]²⁵.

Nel *tale* prevale, quindi, un’idea di tempo in accordo con la rappresentazione di un paradigma epocale e di una cronologia che è dettata dai tempi della Storia collettiva. Poi, lentamente, il concetto di paradigma epocale lascia spazio ad un *chronos* più immediato, lineare e progressivo, che da un punto del passato giunge al presente. Ad accompagnare questa prima variazione c’è anche quella dell’ambiente, in cui si affaccia una connotazione più regionale e/o locale, che può ricorrere all’uso di termini dialettali più distintivi. Inoltre, viene attuato il passaggio dal *tale* alla *story* quando la narrazione si allontana dalla raffigurazione di tipi appartenenti ad un’epoca, fa a meno della voce

story. Il termine *short story* è attestato per la prima volta nel 1877 (www.etymonline.com), mentre *tale* deriva dall’*Old English*.

²² POE Edgar Allan, “Review of Twice-Told Tales”, in MAY (Ed.), *The New Short Story Theories* cit., Athens, Ohio University Press, 1994, p. 61. Riteniamo che in epoca contemporanea il tempo di lettura possa essere esteso a tempi più dilatati nell’arco di una giornata, evitando di inframmezzare o interrompere l’accumulo dei dati narrativi con altri testi.

²³ *Ibid.*, p. 61.

²⁴ PENN W.S. “The Tale as Genre in Short Fiction”, in MAY (Ed.), *The New Short Story Theories* cit., p. 50.

²⁵ *Ibid.*, p. 52.

e della intromissione dell'autore implicito e comincia a dare spazio a narratori in prima persona che fingono di riportare episodi vissuti, o a narratori in terza persona che ascoltano fatti occorsi ad altri²⁶.

Ci sono, tuttavia, altri elementi che determinano la peculiarità di questa *story/ness*, poiché solo con questi pochi fattori non possiamo ancora affermare che sia *short story* tutto ciò che non è *tale*²⁷. Norman Friedman sottolinea un tratto che diventa preponderante nel concetto di *story*: “the notion that a story represents a moment of change or insight and/or an experience or transition at a boundary is apparently well-nigh irresistible”²⁸. Quindi, affinché si possa parlare di *story/ness*, è necessario un cambiamento che produca un valicare di confini, dentro il *frame* che “dà il paradigma semantico di un accadimento”²⁹. Per tratteggiare i contorni narrativi del binomio *short story* sono, dunque, fondamentali le parole di Charles E. May:

I take *story* [...] to mean that which the Russian Formalists defined as the sequence of actions existing prior to and independent of any particular discursive presentation of the events, and thus to be distinguished from *plot*, *sujeet*, or *discourse*. Thus, I am purposely using *story* in two different but related ways: historically, to suggest the precedence of story as myth over *short story* as discourse, and theoretically, to make use of the accepted precedence of story as sequence over discourse as rhetorical representation³⁰.

Per chiarire il senso della parola *story*, May prosegue definendo la *metafora* e la *motivazione*, in veste di concetti portanti:

First, I use *metaphor* to refer to the primary process phenomenon that Freud says gives rise to the mythological conception of the world, that is ‘psychology projected to the outer world’ [...]. Second, I use *metaphor* in the aesthetic sense as [...] ‘a kind of model making — in terms of system, presentation and inference’ very much like the form and method of fiction itself³¹.

[...] I am using *motivation* to refer to the psychological cause of so-called real or story events, as well as to refer to the aesthetic cause of so-called rhetorical or discourse events³².

Se si tengono presenti entrambe le definizioni, si comprende come la *short story* abbia combinato e amalgamato le sue due fonti d'ispirazione e di provenienza: le convenzioni e il simbolismo del mito

²⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 52.

²⁷ Da www.etymonline.com: “Story: account of some happening, early 13c., narrative of important events or celebrated persons of the past, from O.Fr. *estorie*; sense of *narrative of fictitious events meant to entertain* is from c.1500. Not differentiated from *history* till 1500s”. In questo la *storyness* del nostro binomio si distacca lentamente dal concetto di una narrazione che riguardi solo eventi importanti e/ personaggi celebri del passato.

²⁸ FRIEDMAN Norman, “Recent Short Story Theories”, in LOHAFFER and CLAREY (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads* cit., p. 28.

²⁹ CALABRESE Stefano (Ed.), *Neuronarratologia: il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009, p. 12.

³⁰ MAY Charles E., “Metaphoric Motivation in Short Fiction: ‘In the Beginning Was the Story’”, in LOHAFFER and CLAREY (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads* cit., p. 63.

³¹ *Ibid.*, p. 63.

³² *Ibid.*, p. 64.

e del lirismo romantico da un lato, e le motivazioni del verosimile e del realistico dall'altro³³.

Infine, a completamento dell'inscindibile legame tra le funzioni della memoria e il percorso storico-letterario del genere della *short story*, va ricordato che il diffondersi del pensiero psicoanalitico e l'affermazione del Modernismo hanno segnato il tramonto della linearità cronologica in narrativa, attribuendo, invece, una valenza più accentuata alla percezione del tempo interiore, alle intermittenze tra presente e passato e alle letture che la memoria individuale può dare di un singolo episodio, non per determinarne la Verità, ma per esprimere la/le percezione/i affidabile di un fatto o di una relazione che riguarda/ha riguardato/sta riguardando la/il protagonista³⁴. Affiora e si attua, gradualmente, quel legame tra memoria e *short story*, che nella lingua francese trova riscontro nell'uso del termine *nouvelle*:

L'essence de la nouvelle comme genre littéraire n'est pas très difficile à déterminer: il y a nouvelle lorsque tout est organisé autour de la question «Qu'est ce qui s'est passé? Qu'est-ce qui a bien pu se passer?»; le conte est le contraire de la nouvelle, parce qu'il tient le lecteur haletant sous une toute autre question: qu'est-ce qui va se passer? Toujours quelque chose va arriver, va se passer.

On ne saura jamais ce qui vient de se passer, on va toujours savoir ce qui se passera, tels sont les deux halètements différents du lecteur, face à la nouvelle et au conte, mais ce sont deux manières dont se divisent à chaque instant le présent vivant. Dans la nouvelle on n'attend pas que quelque chose se passe, on s'attend à ce que quelque chose vienne déjà de se passer. La nouvelle est une dernière nouvelle, tandis que le conte est un premier conte³⁵.

In altre parole si percepisce l'esigenza di una rappresentazione narrativa che faccia dialogare storia e memoria, pubblico e intimo, collettivo e individuale, razionale e affettivo.

Notre vie est ainsi faite: non seulement les grands ensembles molaires (Etats, institutions,

³³Cfr. *Ibid.*, pp. 64-65.

³⁴ Siamo propensi a ritenere che l'oscillazione del termine sia dovuta a queste ragioni di carattere socio-storiche e storico-letterario, che si stabilizzano in epoca modernista. A sostegno di quanto affermato, si ricordano le parole di Susan Lohafer, che osserva: "The history of the *short story*, whether it began with Petronius, Boccaccio or Poe, changed in the early decades of the twentieth century". LOHAFFER, "Introduction to Part III" cit., p. 109. Sulla stessa lunghezza d'onda, anche in fatto di oscillazione terminologica è Mary Louise Pratt, che scrive: "The general suggestion is that some of the narrative structures, subject matters, narrative traditions and critical attitudes characteristically associated with the short story are associated with it (a) because the short story has been tacitly seen as incomplete or fragmentary with respect to the totality and completeness of the novel, and (b) because the short story has often redeployed materials that were dissociated by the novel, often because they were devalued in literary or social terms. The historical hypothesis that arises is that as the novel consolidated in the 19th century, the short story tended to shift around into position of 'countergenre' to the novel. The emergence of the 'modern short story', usually located somewhere between 1935 and 1955, may be less the emergence of a new genre than the consolidation of a new relationship between genres. [...] One of the most consistently found narrative structures in the short story is the one called the 'moment-of-truth'. Moment of truth stories focus on a single point of crisis in the life of a central character, a crisis which provokes some basic realization that will change the character's life forever. A classic example is Joyce's *Araby*, and indeed all stories in *Dubliners*" (PRATT Mary Louise, "The Short Story: the Long and the Short of It" in: MAY (Ed.), *The New Short Story Theories* cit., pp. 98-99).

³⁵ DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, 1980, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 236. È significativo anche che il termine *conte* abbia spesso bisogno di un'aggettivazione successiva che lo caratterizzi, cosa che generalmente non serve alla *nouvelle*. Inoltre, secondo noi è degno di nota il fatto che una delle riviste accademiche più famose di studi sulla narrativa breve si chiami proprio *Journal of the Short Story in English / Les Cahiers de la Nouvelle*. Anche in spagnolo il termine *relato breve* sembra preferibile a *cuento*.

classes), mais les personnes comme éléments d'un ensemble, les sentiments comme rapports entre personnes sont segmentarisés, d'une manière qui n'est pas faite pour troubler, ni disperser, mai au contraire pour garantir et contrôler l'identité de chaque instance, y compris l'identité personnelle³⁶.

A questo punto, della *short story* ottocentesca rimangono solo l'allontanamento dal linguaggio enunciativo dell'autore implicito e l'irruzione "dell'insolito" nell'usuale e familiare, a cui si va ad aggiungere un'epifania soggettiva³⁷, che scardina e allontana la *short story* sia dall'origine del *tale* sentimentaleggiante, didattico e moralistico e dal suo concetto di evento come esempio e prototipo di un'epoca, sia dalla linearità cronologica della *short story* ottocentesca.

Per questo motivo, riteniamo più giusto adottare il termine di *short story* modernista per affrontare la seconda tappa del nostro percorso che lega la memoria alla *short story*. Facciamo, quindi, nostra la convinzione di Dominic Head, quando scrive che, oltre a una tendenza verso il paradosso e l'ambiguità, la *short story* modernista mostra, rispetto a quella ottocentesca, un maggiore distacco autoriale e un accresciuto interesse per la personalità ("preoccupation with personality")³⁸. Il legame tra la personalità e la memoria individuale diventa saldo: un'importante caratteristica che si ritroverà nelle *short stories* postcoloniali.

1.2 La memoria nella *short story* modernista di Katherine Mansfield

La *short story* modernista segna, dunque, un punto di rottura e di completamento rispetto a quella ottocentesca, perché rafforza il legame psichico con il vissuto reale e con ciò che dell'esperienza si tende a ricordare e/o a dimenticare. Il tempo si trasforma in una corrente alternata, intermittente e priva di progressione, con la memoria che garantisce ai personaggi la dimensione dell'esistere e la possibilità di non ricoprire il ruolo di mera funzione narrativa³⁹ in vista della verità da rivelare al lettore. Si mira, cioè, a privilegiare una descrizione dell'ambiguità del reale e della sua percezione interiore. Nella *short story* modernista i comportamenti dei protagonisti non sono nobili ed eroici e non causano grandi rivoluzioni morali, ma piccole prese di posizione e di coscienza personale. Si comprende che la realizzazione delle epifanie legate a un evento scompagina l'idea di "totalità e universalità" didattica, morale e sentimentaleggiante cara al *tale* e non mira a produrre un effetto di

³⁶ *Ibid.*, p. 239.

³⁷ Da www.thefreedictionary.com: "Epiphany: **1.** (Christianity/Ecclesiastical Terms) the manifestation of a supernatural or divine reality. **2.** any moment of great or sudden revelation [via Church Latin from Greek *epiphaneia* an appearing, from EPI- + *phainein* to show]. Non è secondario il fatto che anche questo concetto sia un adattamento profano e secolare di un vocabolo di provenienza sacra e mitico – religiosa; a sottolineare la doppia natura della *short story*, che unisce in narrativa le categorie del mito e del realismo.

³⁸ Cfr. HEAD Dominique, *The Modernist Short Story: a Study in Theory and Practice*, Cambridge, CUP, 1992, p. 8.

³⁹ Con questo termine si intende quanto indicato in BARTHES Roland, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, Milano, Bompiani, 1969 (tit. or. *L'Analyse Structurale du Recit*, 1966), pp. 17-22. Riassumendo la funzione è un'unità di contenuto che può essere costituita da un gruppo di frasi, da una frase o da una parola.

unitarietà, ma il sentimento della frammentarietà, nascosta dietro al mutare delle impressioni sul passaggio del tempo e dei ricordi.

Per chiarire come la/lo scrittore/scrittrice di *short story* abbia completato solo nel secolo scorso il distacco dalla *short story* ottocentesca è utile citare le opinioni di Julio Cortázar, che parla di “spezzamento di confini” e di “energia spirituale”:

Lo scrittore di racconti sa che non può procedere in modo accumulativo, che non ha come alleato il tempo [...]. Il tempo e lo spazio del racconto devono essere come condensati, sottoposti a un’alta pressione spirituale e formale [...]. Basta domandarsi perché un determinato racconto è brutto. Non è brutto per il tema, perché in letteratura ci sono temi brutti e temi belli, c’è solamente un cattivo trattamento del tema. [...] Un racconto è brutto quando si scrive senza quella tensione che deve manifestarsi fin dalle prime parole o dalle prime scene. E così possiamo già anticipare che i concetti di significazione, di intensità e di tensione ci permetteranno [...] di avvicinarci meglio alla struttura stessa del racconto. L’elemento significativo sembrerebbe risiedere principalmente «nel suo tema», nel fatto di scegliere un evento reale o fittizio che possieda quella misteriosa proprietà di irradiare qualcosa oltre se stesso [...]. Un racconto è significativo quando spezza i propri confini con quell’esplosione di energia spirituale che illumina bruscamente qualcosa che va molto oltre il piccolo e talvolta miserabile aneddoto che narra. [...] L’idea di significazione non può avere senso se non la mettiamo in rapporto con quelle di intensità e di tensione, che non si riferiscono più solamente al tema, bensì al trattamento letterario di quel tema, alla tecnica impiegata per sviluppare il tema. È qui dove, bruscamente, si produce la linea di demarcazione fra il buono e il cattivo scrittore di racconti⁴⁰.

Cortázar afferma, poi, che “un buon tema ha qualcosa del sistema atomico, del nucleo attorno al quale girano gli elettroni”⁴¹. Il nucleo è il protagonista che compie e subisce l’evento, e gli elettroni sono quelli che Roland Barthes chiama *indizi e informanti*:

Gli *indizi* hanno sempre dei significati impliciti [...]. Gli indizi implicano un’attività di decifrazione: per il lettore si tratta di imparare a conoscere un carattere, un’atmosfera; gli *informanti* apportano una conoscenza già fatta; [...] l’informante (ad esempio, l’età esatta del personaggio) serve ad autenticare la realtà del referente, a radicare l’invenzione nella realtà: è un operatore realistico [...]⁴².

Gli *indizi* e gli *informanti* sono due chiavi integrative fondamentali nell’interpretazione finale e il comportamento che il protagonista attua nei confronti dei personaggi secondari è il viatico per orientare la chiusura della storia e l’interpretazione che di essa può dare il lettore. Un paradigmatico esempio di indizio legato all’umanizzazione dell’ambiente esterno nella *short story* modernista lo troviamo nell’aloe di *Prelude* e nell’albero di pere in *Bliss*; entrambe le storie sono state scritte e pubblicate da Katherine Mansfield nella raccolta *Bliss* del 1920, dopo che la scrittrice di origine neozelandese, nata nel 1888, era emigrata in Inghilterra.

⁴⁰CORTÁZAR Julio, *Bestiario*, Torino, Einaudi, 1996 (tit. or. *Algunos aspectos del cuento* in: CORTÁZAR Julio, *Del cuento breve y sus alrededores*, 1969), p. 118-120.

⁴¹*Ibid.*, pp. 121-122.

⁴²BARTHES, *Introduzione all’analisi strutturale dei racconti* cit., p. 21.

Nel primo caso la delusione della protagonista, Linda, è espressa con queste parole:

‘What am I guarding myself for so preciously? I shall go on having children and Stanley [her husband] will go on making money and the children and the gardens will grow bigger and bigger, with whole fleets of aloes in them for me to choose from’⁴³.

La seconda *short story*, invece, si conclude in questo modo:

Bertha simply ran over to the long windows.
‘Oh, what is going to happen, now?’ she cried.
But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and still⁴⁴.

Questi due elementi formali (*indizi e informanti*) introducono un’altra componente fondamentale e determinante per la riuscita della *short story*, cioè la presenza, anche latente, di un’incognita, di un enigma, che induca il lettore alla raccolta delle informazioni testuali in vista della rivelazione finale:

All *short stories*, we might say, proceed to a revelation that establishes a teleology, a retrospective sense of design, informing the whole story. Events and details whose significance puzzles or eludes us in the course of our reading become clear in their importance only at the story’s conclusion. Since readers familiar with the conventions of short fiction [stories] naturally anticipate the sense of a revelatory ending which will resolve their questions, a story’s teleology is felt as prospective and imminent, however uncertain we are of its precise form. [...] If the climatic revelation is made available to one of the characters as a result of his actions, the story has the force of *anecdote*; if the story ends with a revelation detached from any particular course of action, or if the *audience* [reader] alone perceives the pattern which makes the story’s events intelligible, the story’s wholeness is *epiphanic*. The events of action or plot are simply one vehicle for the revelation that makes the story a unitary whole capable of producing a single effect on its *audience* [reader]⁴⁵.

⁴³MANSFIELD, Katherine, *The Collected Stories*, London, Wordsworth Class, 2006, p. 39. Tutti i successivi riferimenti alle short stories dell’autrice sono tratte da questa edizione. Queste storie fanno parte della seconda raccolta *Bliss and Other Stories* (1920).

⁴⁴*Ibid.*, p. 80. A proposito di *Bliss*, Dominic Head, sulla base di un articolo di Walter Anderson (ANDERSON Walter, “The Hidden Love Triangle in Mansfield’s in Mansfield’s ‘Bliss’”, *Tentieth Century Literature* [1982], 28, pp. 397-404) e sulla base di un rilievo di C.A. Hankin per altre due storie della Mansfield: *The Modern Soul* and *Bain Turcs* (HANKIN C.A., *Katherine Mansfield and Her Confessional Stories*, London, 1987², p. 66), teorizza una possibile omosessualità latente di Bertha. Scrive Head: “Bertha’s ‘epiphany’ involves a dawning (but incomplete) awareness of of her own latent homosexuality, a development conveyed by the symbolic associations with the pear tree in the story” (HEAD, *The Modernist Short Story: a Study in Theory and Practice* cit., p. 24). Inoltre, prendendo a prestito il concetto di autonomia relativa dell’artista e dell’opera, Head più avanti conclude: “the subtext of ‘Bliss’ (1918), which centres on Bertha’s sexual confusion and indecision, can be seen as having been repressed, in part, by the same historical conditioning. The sexual plot, impossible to present overtly, is conveyed by a sophisticated symbolism. The divergence of critical opinion over the story’s symbolism is an understandable response to the story’s indirect method, a method partially inspired by the silencing force of social taboo. Yet Mansfield is not contained by this silencing force. The focus of her story is on the personal muddle caused by the selfsame taboo: the historical limit, or ideological restraint, correspond’s to the thematic content. The point is to indicate the psychological confusion caused by the ideology of heterosexual conformity, an ideology which prevents Bertha from understanding and expressing her own bisexuality. The ambiguity of Mansfield method’s skilfully replicates the uncertainty of experience. This is the relative autonomy of the story: its ability to reveal the ideology under which it operates” (HEAD, *Ibid.*, p. 30).

⁴⁵ LEITCH Thomas M., “The Debunking Rhythm of the American Story”, in LOHAFER and CLAREY (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads* cit., p. 133. Le parentesi e i corsivi sono miei. Nel suo saggio sulla *short story* modernista, e precisamente in merito ai *Dubliners* di James Joyce, Dominic Head parla di due tipi di epifania: “empiricist epiphanies and relativist epiphanies” (HEAD, *The Modernist Short Story: a Study in Theory and Practice* cit., p. 54). Il primo caso, che riteniamo sia maggiormente adottato dalla *short story* ottocentesca, si verifica con una manifestazione esteriore (azione, dialogo o presenza di un oggetto); il secondo caso è il frutto di un pensiero o di una riflessione del

Bisogna specificare che il “distacco di questa rivelazione dagli occhi, dalla mente o dalla presenza fisica del protagonista in scena”, non significa che la storia sia non interpretabile o incapace di fornirci una visione. Proprio perché la *short story* modernista tende a trattare gli elementi salienti di una vita, si comprende che un finale aperto scioglie proprio quei nodi, vincoli e lacci che la chiusura iniziale aveva imposto: “in an open ending [...] action and dialogue continue to the very end; conflicts [...] are left unresolved or insoluble [...]. The action is suspended rather than concluded. What suspended often means is that the time scheme of the story is not enclosed in a frame”⁴⁶. Il lettore, come l’ascoltatore di un tempo, “becomes the surrogate narrator”, il complice di chi, scrivendo una *short story*, partecipa a destabilizzarne l’ordine temporale:

The reader ‘tells’ the story just as those viewing a play tell the story to themselves. One reason the *short story* shares structural similarities with drama is that the reader’s position (vis-à-vis the *short story*) is the same as the playgoer’s. Looking. Observing from a short distance. This retention of the spectator’s point of view is the principal vestige of the modern written *short story*’s oral roots⁴⁷.

Questa continua sfida ai propri confini è ciò che rende anche la *short story* modernista un genere ibrido, misto, propenso alla sperimentazione. In essa entrano il potenziale realistico che viene dalla storia del romanzo, il lirismo della poesia, l’asciuttezza linguistica del giornalismo e il rapporto diretto con lo spettatore, tipico del teatro. Nella genesi della *short story* è presente questa miscela; la sua peculiarità è che a monte, nella realtà e nella percezione che di essa ha il lettore, esiste un *ordine* che va sfidato, messo in discussione e modificato. Ciò implica un attento approccio al montaggio testuale. Quando raccontiamo le vicende di un romanzo, anche a causa della lunghezza, ne parliamo in termini di macrostrutture: il contesto storico, il contesto geografico, il contesto sociale (i valori che appartengono a una società e le risposte che ad essa danno i personaggi). Questo ci permette di accantonare la sequenza delle scene e di ricostruire i conflitti, focalizzandoci su ognuno di essi in ordine sparso. Ciò è sconsigliabile per la *short story*, perché non funziona e porta fuori strada. La *short story* va analizzata in sequenza, nel suo montaggio. Per questo è necessario cogliere le ellissi linguistiche e le frammentazioni dovute ai *flashback* e ai cambiamenti del punto di vista. Leggendo, all’interno di una stessa scena, noi possiamo *vedere* diversi tempi a

protagonista. In generale, il protagonista della *short story* modernista non rende esplicita e non si sofferma a dichiarare la valenza simbolica del proprio gesto o del proprio pensiero al lettore. Riteniamo, quindi, più valido il senso generico di epifania come rivelazione. Tuttavia, l’epifania non è sempre sinonimo di soluzione. Infatti, anche Head, mettendo in relazione Joyce e Mansfield, scrive: “Very often the significant moments in Mansfield, like many of the epiphanies in *Dubliners*, is a point where different impulses converge and conflict. There is usually no simple ‘solution’ to the ambiguities of characterization, but rather a denial of a solution” (*Ibid.*, p. 110).

⁴⁶ BONHEIM Helmut, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*, Cambridge, D.S. Brewer, 1982, p. 119. Vedremo nel prossimo paragrafo che la possibilità di questo finale aperto si arricchisce di una sfumatura ulteriore nella *short story* postcoloniale.

⁴⁷ O’ROURKE William, “Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction, and Consumption” cit., p. 196.

seconda del punto di vista. Il punto di vista è l'unità stilistica del genere che accelera o rallenta il passaggio del tempo in vista dell'interpretazione finale. Per questo, è necessario comprendere la prospettiva in cui si muove il narratore dall'inizio, perché ad essa dobbiamo fare riferimento nel finale. Susan Lohafer afferma: "The problem with studying the end of stories is simply that the author is in control. He or she makes 'chunking' at this point not only easy but inevitable"⁴⁸. Prendiamo come esempio *The Wind Blows* di Katherine Mansfield e colleghiamone il finale all'inizio, a ritroso. Nel finale, il ricordo riporta la protagonista Matilda e il fratello a luoghi fisici, a eventi, a persone e ad ambienti naturali della terra d'origine, al loro passato di emigranti e al loro presente di emigrati. I ricordi finali si associano e si sovrappongono al percorso di risveglio e di formazione iniziale:

...*They* are on board leaning over the rail arm in arm.
 '...Who are they?'
 '...Brother and sister.'
 'Look, Bogey, there's the town. Doesn't it look small? There's the post-office clock chiming for the last time. There's the esplanade where we walked that windy day. Do you remember? I cried at my music lesson that day — how many years ago! Goodbye, little island, goodbye...'
 Now the dark stretches a wing over the tumbling water. They can't see those two anymore. Goodbye, goodbye, don't forget... But the ship is gone, now.
 The *wind* — the *wind*⁴⁹.

Ora, se torniamo all'inizio, incontriamo la dimostrazione classica dello stretto rapporto tra incipit e *dénouement*:

Suddenly — dreadfully — she wakes up. What has happened? Something dreadful has happened. No — nothing has happened. It is only the *wind* shaking the house, rattling the windows, banging a piece of iron on the roof and making her bed tremble (p.81 - il corsivo è mio).

In sintesi, nell'incipit il punto di vista iniziale è evocativo come nel finale e rammenta un momento del passato, che viene percepito dalla protagonista nel presente (*she wakes up*). Quel momento avrebbe potuto essere terribile, e lo si comprende dalla ripetizione del lessema *dread* come avverbio nel presente (*dreadfully*) e come aggettivo (*dreadful*) che accompagna il *Present Perfect*. Questa forma grammaticale dell'incipit non è secondaria, perché viene adottata quando si vuole esprimere l'impatto di un evento passato sul presente. Ciò dà la sensazione che l'esperienza della migrazione della protagonista avrebbe potuto rivelarsi tremenda; ma la frase successiva (come indizio barthesiano) esclude questa eventualità ("*nothing has happened*") e la sposta sul piano simbolico, attraverso l'evocazione del vento ("*shaking the house, rattling the windows*"). Il ricordo della migrazione resta impresso nella mente della protagonista, ma la sua percezione nel presente è

⁴⁸ LOHAFFER, "A Cognitive Approach to Storyness", in MAY (Ed.), *The New Short Story Theories* cit., p. 303.

⁴⁹ MANSFIELD, *The Collected Stories* cit., p.84. Il corsivo è mio. Le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi. Anche questa storia fa parte della raccolta *Bliss and Other Stories*.

mutevole, all'inizio come alla fine ("the wind — the wind"). Comprendendo il legame con l'incipit, si comprende che il finale aperto corrisponde alla seconda forma dell'oblio, la sospensione.

Un'altra *short story* di Katherine Mansfield che svela il meccanismo narrativo dell'inscindibile rapporto tra inizio e fine e che pone al centro della propria indagine i processi della memoria è *A Dill Pickle*. Qui, il protagonista senza nome è una sorta di moderno Narciso cartaceo: "He was seated at one of those little bamboo tables with a Japanese vase of paper daffodils"⁵⁰; uno smemorato, incapace di attribuire un ruolo all'esperienza, uno che ha bisogno di chiudere gli occhi e dimenticare il presente, per riconoscere l'ex fidanzata Vera. Come la voce di Eco per Narciso, quella di Vera è, "among all other voices", inconfondibile e, al contempo, "a haunting memory" (p. 133). Tuttavia, dialogando e ricordando una giornata trascorsa assieme, le loro posizioni divergono:

'Do you remember the first afternoon we spent together at Kew Gardens? You were so surprised because I did not know the names of any flowers. I am still just as ignorant for all your telling me. But whenever it is very fine and warm, and I see some bright colours — it's awfully strange — I hear your voice saying: "Geranium, marigold and verbena." And I feel those three words are all I recall of some forgotten, heavenly language... You remember that afternoon?'

'Oh, yes, very well.' She drew a long, soft breath, as though the paper daffodils between them were almost too sweet to bear. Yet, what had remained in her mind of that particular afternoon was an absurd scene over the table (p. 133).

La strutturazione della vicenda intorno all'insistito simbolismo lessicale dei fiori ci fa comprendere la valenza degli *indizi*, che servono a creare un'atmosfera storica. In seguito, infatti, i ricordi di entrambi i protagonisti convergono su una scena parzialmente idilliaca che li mostra in un prato, anche se solo Vera vede "a little girl in a white dress, holding a long, dripping water lily, dodged from behind a bush, stared at them, and dodged back again" (p. 133-134). Il passato svanisce e Vera/Eco diviene consapevole di dover perdere qualcosa per crescere, mentre l'ex fidanzato/Narciso non si accorge dei cambiamenti che gli avvengono intorno.

Il punto di vista è l'elemento determinante in chiave interpretativa, perché crea una continua frattura tra l'ordine che il fidanzato tenta di imporre (frattura tra passato e presente) e le percezioni di Vera. Il lettore è complice del distacco critico di Vera verso l'ex fidanzato. Ad esempio, ciò si coglie quando l'ex fidanzato racconta a Vera l'ultimo viaggio in Russia. In quell'occasione, un carrettiere gli ha fatto assaggiare *a dill pickle*. La voce narrante ci consegna il pensiero di Vera:

Although she was not certain what a dill pickle was, she saw the greenish glass jar with a red chilli like a parrot's beak gleaming through. She sucked in her cheeks; the dill pickle was terribly sour... (p. 135).

⁵⁰ MANSFIELD Katherine, *The Collected Works* cit., p. 132. Questa storia fa parte della raccolta *Bliss and Other Stories*.

La stessa tecnica di oscillazione e mobilità del punto di vista all'interno di una medesima scena si incontra quando Vera ricorda:

[...] a little pot of caviare. It had cost seven and sixpence. He could not get over it. Think of it — a tiny jar like that costing seven sixpence. While she ate it he watched her, delighted and shocked. 'No really that is eating money. You could not get seven shillings into a little pot that size. Only think of the profit they must make...' And he had began some immense calculations... But now goodbye to the caviare" (p. 136).

Nel finale, l'ex fidanzato parla, ma a conclusione delle sue frasi il lettore scopre che Vera non c'è già più:

'But what seemed to me so mysterious then is perfectly plain to me now. And to you, too, of course... It simply was that we were such egoists, so self-engrossed, so wrapped up in ourselves that we hadn't a corner in our hearts for anybody else. Do you know,' he cried, naïve and hearty, and dreadfully like another side of that old self again, 'I began studying a Mind System when I was in Russia, and I found that we were not peculiar at all. It's quite a well-known form of...'

She had gone. He *sat* there, thunderstruck, astounded beyond words... And then he asked the waitress for his bill.

'But the cream has not been touched' he said. 'Please do not charge me for it' (p.138).

Qui si coglie la presenza dell'autrice non come voce nel testo, ma come colei che controlla e gestisce gli spostamenti del punto di vista e il legame tra finale e incipit. A tale proposito, va colto l'uso del verbo "sat" al *Simple Past*, che trasmette una sensazione di definitività, mentre all'inizio lo stesso verbo era al *Past Perfect* e creava incertezza, perché era l'ottica di Vera che doveva decidere che tipo di relazione la legava all'ex fidanzato, con cui si accingeva a compiere un percorso di analisi del passato comune. Dunque, le tracce del passato non hanno condotto Vera e l'ex fidanzato ad alcuna condivisione dei ricordi. A *Dill Pickle* rappresenta, perciò, il conflitto e la divisione tra il senso incompreso e svalutato che l'ex fidanzato attribuisce ai ricordi e la memoria di Vera, che li sottopone a una rivisitazione critica, prende coscienza della propria individualità e attua una silenziosa ribellione interiore. Vera realizza la possibilità di superare l'insoddisfazione del reale, primo passo di un nuovo inizio esistenziale. Per indurre Vera alla rimozione del passato scomodo, l'ex fidanzato aveva messo in pratica la tecnica dell'eufemismo: aveva tentato, cioè, di sminuire la valenza dei ricordi comuni⁵¹. Essi avrebbero potuto rappresentare un punto di incontro dialettico e condiviso sul futuro. Ma il suo atteggiamento è rimasto inalterato e non ha valicato alcun confine. Anche la Mansfield, come accade per Joyce nei *Dubliners*, predilige una tecnica narrativa che si avvale del finale elusivo ed epifanico, non aneddótico.

Un'altra storia con un finale epifanico, dove, però, i punti di vista convergono in una sintesi comune

⁵¹ Cfr. TODOROV Tzvetan, *Memoria del male, tentazione del bene*, Milano, Garzanti, 2001 (tit. or. *Mémoire du mal, tentation du bien*, 2000), pp. 139-142.

è *The Daughters of the Late Colonel*. Le protagoniste sono le figlie di un colonnello defunto. La loro storia inizia con queste parole:

The week after was one of the busiest weeks of their lives. Even when *they* went to bed it was only their bodies that lay down and rested; their minds went on, thinking things out, talking things over, deciding, *trying to remember where...*⁵²

L'after della prima riga ci riporta all'evento (la morte del padre), che cambia la vita delle due sorelle: Josephine (la maggiore) e Constantia (la minore). Il *where* ci introduce alla loro ricerca e la storia dipana i loro ricordi sul padre. La sua stanza era e resta un simulacro di intoccabilità, sia in riferimento al corpo, sia in relazione all'ambiente in cui ha vissuto fino al giorno della sua morte. Il colonnello nella sua occupazione dello spazio è il prototipo del dominio coloniale e maschile: ha prestato servizio a Ceylon, dove ora vive l'altro figlio, Benny, mai presente, ma menzionato dalle sorelle. Come ha evidenziato Patrizia Billè:

Dall'interazione verbale fra le due sorelle emerge, come in una confessione allo specchio lo squallore di una certa condizione, in questo caso aggravata [...] dall'appartenenza ad una classe, quella della piccola borghesia coloniale, che doveva conciliare la tradizionale *decency* con la mancanza di mezzi⁵³.

Il colonnello era, in vita, un satrapo pre-beckettiano, un despota che teneva un bastone al lato della poltrona e aveva un'infermiera molto sottomessa e perbenista. Per questa ragione, le figlie non si azzardano a toccare i suoi oggetti nemmeno a morte avvenuta e decidono, di comune accordo, di non aprire la cassettera, anche se comprendono che è un sintomo di debolezza; ma, qui, la debolezza non ha un'accezione solo negativa, perché le due donne sono consapevoli che essa rappresenta la loro storia, ciò che hanno dovuto sempre esibire:

'But — but it seems so weak,' said Josephine, breaking down.
'But why not be weak for once, Jug?' argued Constantia, whispering quite fiercely. 'If it is weak.' And her pale stare flew from the locked writing-table — so safe — to the huge glittering wardrobe, and she began to breathe in a queer, panting away. 'Why shouldn't we be weak for once in our lives, Jug? It's quite excusable. Let's be weak — be weak Jug. It's much nicer to be weak than to be strong' (p.219).

Quando per Josephine e Constantia la storia volge al compimento, la musicale armonia della vita e la promessa dell'amore, autoritariamente intralciate e annichilite dal padre, riaffiorano attraverso le note di un suonatore ambulante di organetto, che non può essere zittita come in passato, dal colonnello:

⁵² MANSFIELD, *The Collected Stories* cit., p. 211. I corsivi sono miei. Le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi. Questa storia fa parte della raccolta *The Garden Party and Other Stories* (1922).

⁵³ BILLÈ Patrizia, *A Passion for Technique: esperimento e disciplina nei racconti di Katherine Mansfield*, Bologna, CLUEB, 1996, p. 75. Il corsivo è mio.

Then they remembered. It didn't matter. *They*⁵⁴ would never have to stop the organ-grinder again. Never again would she and Constantia be told to make that monkey take his noise somewhere else. Never would sound that loud, strange bellow when father thought they were not hurrying enough. The organ-grinder might play there all day and the stick would not thump.

It will never thump again,

It will never thump again,

played the barrel-organ.

What was Constantia thinking? She had such a strange smile; she looked different. She couldn't be going to cry.

'Jug, Jug,' said Constantia softly, pressing her hands together. 'Do you know what day it is? It's Saturday. It's a week today, a whole week.'

A week since father died,

A week since father died,

cried the barrel-organ. And Josephine, too, forgot, to be practical and sensible; she smiled faintly, strangely. On the *Indian carpet* there fell a square of sunlight, pale red; it came and went and came — and stayed, deepened — until it shone almost golden (p. 226-227)⁵⁵.

A rafforzare l'obiettivo del finale, entra qui in gioco la forza *dell'informante* anticoloniale del testo: nell'istante in cui il prototipo del colonizzatore cessa di esistere, il tappeto indiano brilla dorato. La *short story* si conclude, quindi, con la presa di coscienza che una nuova vita sta per cominciare e che, anche se entrambe le sorelle non lo esprimono apertamente, ne sono serenamente consapevoli. Nel loro abbandono volontario del passato e delle sofferenze di infanzia e giovinezza imposti dal dispotismo del colonnello, Josephine e Constantia passano da un ordine sociale imposto a un disordine interiore, cercato, voluto, che genera una serenità imprevista e difficile da esprimere. La potenza della compressione interna, inizialmente generata e governata dal *Late Colonel*, lascia spazio alla ribellione delle figlie, che trova un approdo nello sguardo aperto sull'esterno:

A pause. Then Constantia said faintly, 'I can't say what I was going to say, Jug, because I've forgotten what it was... that I was going to say.'

Josephine was silent for a moment. She stared at a big cloud where the sun had been. Then she replied shortly, 'I've forgotten too' (p. 229).

In sintesi, il ricordo del padre provoca alle due sorelle un dolore esteso allo spazio circostante (la nube), ma la sua morte produce una sospensione dell'ordine e la volontà di evasione dalle mura domestiche. La dimenticanza delle sorelle è la necessità di un accantonamento nell'oblio della sua pesante autorità. La ripetizione del participio *forgotten* lo testimonia.

Un ultimo esempio che riassume i concetti finora espressi dal punto di vista tecnico formale e tematico è *The Fly*. Su questa *short story* si è molto arrovellata la critica⁵⁶. Nel 1974, un articolo di Michel-Michot ha fatto luce su alcuni dubbi, ma ha lasciato alcuni punti irrisolti. Partiamo citando:

⁵⁴ Il pronome iniziale *they* ritorna e il punto di vista esterno ci proietta nella dimensione a due, che rimane tale finché non scompare lo spettro del padre, che minaccia le loro esistenze personali. Il corsivo è mio.

⁵⁵ Il corsivo è mio.

⁵⁶ Non essendo questa una ricerca monografica sull'autrice non si dà conto di tutte le posizioni critiche e si rimanda a: BILLÈ, *A Passion for Technique: esperimento e disciplina nei racconti di Katherine Mansfield* cit., p.121, nota 19.

The story may be divided into three parts. First the boss is in his office with a friend and former employee [...], Woodifield, who, like the boss, lost his only son in the war. Then the boss is alone and thinks of his son. Finally the boss plays with a fly till he kills it; shocked and frightened by the sight of the dead fly — or what it may suggest to him — he resumes his work⁵⁷.

Le sfumature ironiche del lessico danno la testimonianza di un incipit linguisticamente geniale:

‘Y’are very snug in here,’ *piped old* Mr. Woodifield, and he peered out of the great, green-leather armchair by his friend the boss’s desk as a baby peers out of its pram⁵⁸.

Il tono ironico si rafforza poi nel contrasto tra la frase iniziale, attraverso cui il lettore si schiera con la psicologia dell’umile Mr. Woodifield, e la palese *grandeur* del suo capo⁵⁹:

‘Yes, it’s comfortable enough,’ agreed the boss, and he flipped the *Financial Times* with a paper-knife. As a matter of fact he was proud of his room; he liked to have it admired, especially by old Woodifield. It gave him a feeling of deep solid satisfaction to be planted there in the midst of it in full view of that frail old figure in the muffler (p.344).

In questo brano, va segnalata la presenza del taglierino, che ritorna nella scena finale, e quella del *Financial Times*, *informante* che rafforza la differenza di classe sociale e di posizionamento tra il boss e l’ex dipendente in pensione. Il boss parla con frasi assertive ed esclamative, non rivolge mai domande e, a differenza di Mr. Woodifield, opera la rimozione dei ricordi più scomodi. Vediamo entrambi gli aspetti in due citazioni che introducono alla seconda scena della storia. La prima citazione riguarda la *presenza* del figlio morto del boss (personaggio senza nome, privato di memoria e di identità dal padre). La sua presenza si materializza nella fotografia sulla scrivania dell’ufficio, che il padre dimentica come un soprammobile invisibile, dopo aver elencato a Mr. Woodifield tutti i nuovi arredi. Il punto di vista è, naturalmente, esterno:

But he did not draw old Woodifield’s attention to the photograph over the table of grave-looking boy in uniform standing in those spectral photographers’ parks with photographers’ storm-clouds behind him. It was not new. It had been there for over six years’ (p. 344-345).

La storia procede con Mr. Woodifield che ricorda il viaggio delle proprie figlie nello stesso cimitero in Belgio, dove sono sepolti suo figlio Reggie e l’anonimo figlio del boss, la cui tomba il padre non

⁵⁷ MICHEL-MICHOT Paulette, “Katherine Mansfield’s ‘The Fly’: an Attempt to Capture the Boss”, *Studies in Short Fiction* (1974), 11.1, p. 85.

⁵⁸ MANSFIELD, *The Collected Stories* cit., p. 344. Il corsivo è mio. Il verbo sarà ripetuto e associato altre tre volte alle parole di Mr Woodifield. Questa storia fa parte della raccolta *The Dove’s Nest and Other Stories* (1923).

⁵⁹ Quanto afferma Helmut Bonheim a proposito dell’ironia per il finale delle *short stories* vale anche per l’incipit, che determina sempre il tono iniziale della storia: “Irony is easiest to achieve with the mode of speech. Once the story has established the values of the narrator, the character can contradict these values and thus create an irony which the alert reader will recognize. Such irony is most easily achieved by letting the psychology of a character appear in a mode different from that which reveals the ideology of the narrator” (BONHEIM, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story* cit., p. 156).

ha mai visitato⁶⁰, poiché troppo impegnato a mantenere e a migliorare il proprio stato di *self made man*. Alla fine della prima parte, poi, è emblematica la descrizione della reazione del boss alle critiche di Mr. Woodifield a proposito del mercimonio sui morti in guerra:

‘It’s trading on our feelings. They think because we’re over there having a look round we’re ready to pay anything. That’s what it is.’ And he turned towards the door.

‘Quite right, quite right!’ cried the boss, though what was quite right he hadn’t the least idea. He came round by his desk, followed the shuffling footsteps to the door, and saw the old fellow out. *Woodifield was gone* (p.346)⁶¹.

L’importanza dell’ultima frase si può comprendere sulla base di due motivi, uno grammaticale e uno legato all’impianto narrativo e alle teorie della memoria. Il primo è la forma del verbo *was gone* invece di *had gone*, come era accaduto nel finale della *short story A Dill Pickle*. Qui, il protagonista è il boss, e Mr. Woodifield resta un agente del suo percorso esistenziale traviato tra passato, presente e futuro. Infatti, Mr. Woodifield funge da *traccia mnestica viva*, che, essendo dotata di un’identità propria, scompare e non ricompare più. Nella terza parte, perciò, troviamo solo il boss nel suo ufficio, che dice a un attendente dai capelli grigi, *old Macey* (come *old Woodifield*), di non far passare nessuno per mezz’ora. Ma in questo tempo bloccato il passato ritorna, in forma proustiana, proprio attraverso lo scomodo reperto della fotografia del figlio defunto. Essa scatena una serie di ricordi ai quali il boss non sa far fronte, perché è abituato a controllare il ricordo, per dominarlo, annientarlo, annichilirlo. Il punto di vista si distanzia da lui:

Six years ago, six years... How quickly time passed! It might have happened yesterday. The boss took his hands from his face; he was puzzled. Something seemed to be wrong with him. He wasn’t feeling as he wanted to feel. He decided to get up and have a look at the boy’s photograph. But it wasn’t a favourite photograph of his; the expression was unnatural. It was cold, even stern-looking. The boy had never looked like that (p. 347).

Così, il boss tenta di annichilire il ricordo, rappresentato dalla mosca che ronza. Il boss fa di tutto per toglierle, sadicamente, la vita. Scrive Michel-Michot nel suo articolo che, in passato, i critici si sono affannati e divisi per comprendere chi o che cosa rappresentasse la mosca: l’autrice, un personaggio umano della storia, oppure la morte. A noi pare che la mosca uccisa rappresenti la memoria soffocata dal e del boss, che si identifica con le amnesie della Storia e si adopera per cancellare l’impatto politico-sociale dell’imperialismo coloniale e la carneficina della prima guerra mondiale (Katherine Mansfield perse il fratello minore, Leslie, in guerra)⁶². L’uccisione della

⁶⁰ La presenza del figlio resta latente in forma di memoria-archivio, che non innesca il processo attivo del ricordo e l’articolazione di una trama narrativa ed esistenziale.

⁶¹ Il corsivo è mio. Importante e significativo è notare come proseguiva il testo dopo l’incipit con Mr Woodifield che parlava: “His talk was over; it was time for him to be off” (p. 344). L’indizio linguistico ci metteva, cioè, già in guardia sull’imminenza del distacco tra i due protagonisti, a sottolineare l’appartenenza a due mondi opposti.

⁶² “The war was [...] devastating an event for Mansfield as it was for every other young person [...]. For Mansfield, there was, in addition, the personal grief over the loss of her younger brother, Leslie, with whom she had grown

mosca rappresenta la falsa coscienza del boss, che si dimostra incapace di de-colonizzare la propria mente, intrisa e imbevuta di arroganza. Doveroso è citare le frasi conclusive di questo capolavoro letterario:

The boss lifted the corpse on the end of the paper-knife and flung it into the waste-paper basket. But such a grinding feeling of wretchedness seized him that he felt positively frightened. He started forward and pressed the bell for *Macey*. 'Bring me some fresh blotting-paper,' he said sternly, 'and look sharp about it'. And while the *old dog* padded away he fell to wondering what it was he had been thinking about before. What was it? It was... He took his handkerchief and passed it inside the collar. For the life of him *he could not remember* (p. 348 - i corsivi sono miei)⁶³.

Ancora una volta il punto di vista è fondamentale per comprendere le sfumature del testo. Quando il punto di vista è esterno, si usa soltanto il nome proprio (Mr. Woodfield, Macey); quando, invece, è, come all'inizio, la psicologia malata del boss, allora le si associa l'aggettivo *old* con funzione derogativa, qui rafforzata dall'abbinamento con *dog*. Il rapporto che il boss stabilisce con l'altro è sempre e solo di potere e di prevaricazione nel presente, mentre "for the life of him he could not remember". Il passato e il futuro non esistono, perché non esiste il collegamento della memoria. La morte della mosca rappresenta la rimozione del figlio a cui non ricorda di aver pensato.

Sulla base di quanto evidenziato finora tentiamo, quindi, di riassumere alcune caratteristiche della *short story* modernista, da ora in avanti abbreviata in SSM. La SSM rifiuta la dimensione cronologica del tempo e predilige il potenziale mnemonico della *storyness*. Affidabilità e memoria individuale subentrano all'idea di Verità, al tempo epocale e alla cronologia lineare e progressiva. Per questo la narrazione procede da un ordine precostituito, che il / la protagonista percepisce come imposto, alla sua frantumazione. La SSM si concentra su un evento e ne sviscera le implicazioni, senza l'obbligo di raggiungere il *single effect* visibile nella realtà esterna che era, invece, alla base del *tale* e della *short story* ottocentesca. La SSM rafforza il legame con le percezioni interiori della realtà quotidiana, osservata, sentita e vissuta dai margini. La SSM semina gli *indizi* e gli *informanti* come spie interpretative: l'enigma e il mistero si concentrano nei simboli e nelle metafore più ricorrenti. La SSM si avvale della mobilità del punto di vista, che consente di accumulare la tensione narrativa nel finale. Per questo il lettore deve essere allenato a decifrare il senso del montaggio testuale in vista dell'epifania che interessa il/la protagonista. Il/La protagonista può ignorare, o comprendere solo in parte, le sfumature esistenziali che lo/la riguardano, evitando di manifestare il proprio pensiero con azioni o frasi dirette. Il suo grado di consapevolezza può essere pari o inferiore a quello del lettore.

increasingly intimate before his death". BANKS Joanne Trautmann, "Virginia Woolf and Katherine Mansfield" in: FLORA Joseph M. (Ed.), *The English Short Story, 1880 - 1945: A Critical History*, Boston, G. K. Hall, 1985, p. 68.

⁶³ Il corsivo è mio.

1.3 La memoria dalla *short story* modernista alla *short story* postcoloniale femminile

Premettiamo che, come indicato nell'introduzione (nota 2), si adotterà convenzionalmente il termine *hyphenated* (post-coloniale) nella sua connotazione storica, in riferimento ai conflitti presenti e/o passati delle comunità o degli individui che hanno subito il colonialismo Britannico; mentre si userà il termine *non-hyphenated* (postcoloniale) quando ci si riferisce alla *short story* postcoloniale anglofona, perché riteniamo che non sia incentrata sui percorsi/processi di riscrittura della Storia e non faccia leva su una visione antagonista rispetto al canone letterario precedente, nell'ambito del proprio genere letterario. Partiamo, definendo l'accezione *hyphenated* del termine post-coloniale con le parole di Margaret Atwood:

Before the ships landed, we all had ships; before the men in beaver hats, sailor hats, top hats, hats anyway, got out of the ships; before the Native inhabitants shot the men in hats with arrows or befriended and saved them from starvation, we all had Native inhabitants.

[...] We go into the museums, where we muse. We muse about the time before, we muse about the something that was done, we muse about the Native inhabitants, who had a bad time of it at our hands despite arrows, or, conversely, despite helpfulness. They were ravaged by disease: nobody painted that. Also hunted down, shot, clubbed over the head, robbed and so forth. We muse about these things and we feel terrible. We did that, we think, *to them*. We say the word *them*, believing we know what we mean by it [...].

As for them, our capital cities have names made from their names, and so do our brands of beer, and some but not all of the items we fob off on tourists. We make free with the word *authentic*. We are enamored of hyphens, as well: our word, their word, joined at the hip. Sometimes they turn up in our museums, without hats, in their colorful clothing from before, singing authentic songs, pretending to be themselves. It's a paying job.

But who are we now, apart from the question *Who are we now?* We all share that question. Who are we now inside the *we* corral, the *we* palisade, the *we* fortress, and who are they. Is that them, landing in their illicit boats, at night? Is that them, sneaking in here without outlandish hats, with flags we can't even imagine? Should we befriend them or shoot them with arrows? What are their plans, immediate, long-term, and will these plans of theirs serve us right? It's a constant worry, this *we*, this *them*. And there you have it, in one word, or possibly two: post-colonial⁶⁴.

Qui la Atwood unisce due temi irrinunciabili: l'anacronismo del termine *authentic* in rapporto alla memoria postcoloniale e l'allontanamento da qualsiasi forma di rispecchiamento in una memoria collettiva che abbia indubbe matrici coloniali.

La realtà del post-colonialismo si spiega, dunque, in primo luogo come criterio storico-culturale: "By the 1930s, colonies and ex-colonies covered 84.6 per cent of the land surface of the globe. Only parts of Arabia, Persia, Afghanistan, Mongolia, Tibet, China, Siam and Japan had never been under formal European government"⁶⁵. Il fatto che, dopo la fine del colonialismo politico, molte persone siano ancora soggette alle oppressioni messe in pratica dal colonialismo e che le comunità a cui

⁶⁴ Da ATWOOD Margaret "Post-Colonial" in: *The Tent*, London, Bloomsbury, 2007, pp. 97-100.

⁶⁵ LOOMBA Ania, *Colonialism / Postcolonialism*, London, Routledge, 1998, p. xiii.

appartengono non si trovino di fronte a una “single history” bensì a una “multiplicity of histories” dovrebbe poi aggiungere importanza a una ricerca impostata su criteri comparativi e interculturali. La vastità del dominio coloniale ci ricorda “that it is impossible for European colonialism to have been a monolithic operation”⁶⁶. Siccome il colonialismo “produced comparable (and sometimes uncannily similar) relations of inequity and nomination the world over”⁶⁷ è necessario usare una doppia prospettiva, comparativa e interculturale, cioè evidenziare da un lato le somiglianze, dall’altro le differenze tra i singoli testi e le realtà che intendono descrivere. Perciò, riteniamo valida e indicativa la seguente accezione del termine “postcoloniale” data da Ania Loomba:

The word *postcolonial* is useful in indicating a general process with some shared features across the globe. But if it is uprooted from specific locations, ‘postcoloniality’ cannot be meaningfully investigated, and instead, the term begins to obscure the very relations of domination that it seeks to uncover⁶⁸.

Come sostengono anche le curatrici del volume *Studi di genere e memoria culturale* nella loro introduzione, “in questa prospettiva, il legame tra ‘differenze’, siano esse di genere o etniche, di classe, di preferenze sessuali, o di diversi contesti politici e geografici, costituisce un’analisi fondamentale nei percorsi delle memorie delle donne”⁶⁹. Inoltre, come ha evidenziato anche Gillian Swanson, nella scrittura delle donne la memoria individuale ha avuto socialmente e storicamente una sua importante funzione:

In nineteenth century life, the recording memories became an essential gesture with which individuals could claim a place in the world and in time, converting the ‘trivial moments’ of banal quotidian life into ‘fruitful duration’ as they became saturated with the sentimental meaning of the souvenir. Diaries, passbooks, photographs, relics, all became associated with the documentation of familial bonds, identity and futures and the recording of secrets and confidences: a relational zone of the personal and private, of intimacy and emotion. As such, these rituals transferred the realm of memory into the space of private life, and it became fundamentally connected to the making of individual identity, with both temporal and spatial connections to the domestic and the feminine⁷⁰.

L’esperienza femminile trova un terreno più agevole nella *short story*, grazie anche all’esperienza del Modernismo, che ha insistito sulla ricostruzione della storia personale (il regno della memoria) in uno spazio di vita privata, inserendo il domestico e il familiare in un quadro di collegamenti spazio-temporali più ampi.

Nelle storie delle donne della prima generazione post-coloniale, però, diversamente da quanto

⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁹ FORTUNATI Vita, GOLINELLI Gilberta, MONTICELLI Rita, *Studi di genere e memori culturale*, Bologna, Clueb, 2004, p. 19.

⁷⁰ (SWANSON Gillian, “Memory, Subjectivity and Intimacy: the Historical Formation of the Modern Self and the Writing of Female Autobiography” in: RADSTONE Susannah (Ed.), *Memory and Methodology*, Oxford, Berg, 2000, p. 116).

accadeva con Katherine Mansfield, si percepisce una riflessione e una relazione polifonica tra ricordo, nostalgia e oblio e una più ampia gamma di risposte che la memoria può offrire sia all/alla protagonista, sia ai personaggi secondari. Nelle scrittrici che prenderemo in considerazione da ora in poi, l'atto di ri-memorazione implica una spinta a far sì che i "subalterni" e le "subalterne" possano parlare⁷¹, almeno dentro al testo. Ai fini di questa nostra ricerca ci appaiono, quindi, condivisibili le conclusioni di Ania Loomba e Lata Mani, riportate in *Colonialism/Postcolonialism*:

We are interested in recovering subaltern voices because we are invested in changing contemporary power relations. [...] However, it should not be the case that we begin to measure our own radicalism mechanically in term of our ability to find 'resistance' in any given text or historical situation. If I cannot locate the voices of the nineteenth-century widows it surely does not mean that I am party to the process of silencing them.

[...] The question 'Can the subaltern speak?' then is perhaps better posed as a series of questions: Which group constitute the subalterns in any text? What is their relationship to each other? How can they be heard to be speaking or not speaking in any given set of materials? With what effects? (Mani, 1992, p.403)⁷².

A questo criterio di natura diacronica e formale, se ne può affiancare e associare anche un altro di natura sincronica e sociale, teorizzando l'esistenza della *short story* postcoloniale femminile a partire dai cambiamenti sociali successivi alla Seconda Guerra Mondiale: "since the 1950s, however, radio, television and film have replaced the short story and [...] simultaneously, neglected groups — women, African American, Native Americans, gays, Chicanos, and many other nonwhite, nonmale groups — have found a voice in the short story"⁷³.

Il motivo della predilezione da parte di questi gruppi per la *short story* si può spiegare con la necessità di far sentire la propria voce a una società che ha acuito i meccanismi e i vincoli di controllo. La duttilità e il carattere *ibrido* della *short story* sembra aver facilitato l'accesso a un mercato editoriale altrimenti ristretto, e aver permesso spazi di manovra e di sperimentazione più ampi rispetto al romanzo. Lo testimonia anche Alice Walker che, dopo aver dichiarato che la sua soddisfazione nello scrivere *short stories* è dovuta al non sentirsi "harried and unfinished, as I might have felt with a novel", ha aggiunto: "I have loved as well the experimentation that is possible with the *short story*. All that is really required, no matter how it is written, is that it works"⁷⁴. Anche Nadine Gordimer, che, oltre a quattordici romanzi e novelle, ha al suo attivo anche undici raccolte

⁷¹ Si prende a prestito l'espressione usata da Spivak, anche in chiave di rimodulazione dell'accezione gramsciana (Cfr. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge- Massachusetts, Harvard University Press, 1999, cap. 3).

⁷² LOOMBA, *Colonialism / Postcolonialism* cit., pp. 243-245. L'approccio vale anche per tutte le altre tematiche a carattere storico-sociale.

⁷³ BALDWIN Dean, MORRIS Gregory L., *The Short Story in English: Britain and North America: an Annotated Bibliography*, London, Scarecrow, 1994, p.3.

⁷⁴ WALKER, Alice. *The Complete Stories*, London, The Women's Press, 1994, viii. Anche Alice Munro ha ribadito il concetto in numerose interviste.

di *short stories*, afferma di non avere mai percepito il genere letterario della *short story* come subordinato al romanzo, ma dotato di una sua visione poetica complementare: “*short story*, by reason of its length and its *completeness*, totally contained in the brief time you give to it, depends less than the novel upon the classic conditions of middle-class life, and perhaps corresponds to the breaking up of that life which is taking place”⁷⁵. Ovviamente, perché una *short story* funzioni e abbia una propria funzione letteraria, narratrici e narratori non devono attribuirsi alcuna *funzione* pedagogica prestabilita e non devono pensare di avere neppure una tesi da dimostrare. Uno scambio di battute tra Geoff Hancock, critico letterario del *Canadian Fiction Magazine*, e Alice Munro lo conferma:

H: Does The writer have a social function?

M: A person who has a social function does what? Gives people some guidelines? No. No. Then a writer doesn't have a social function. At all. But of course, good writing, honest writing is a necessity for some people, so a writer is providing a necessity⁷⁶.

La necessità di una “narrativa onesta” per le scrittrici post-coloniali si esprime nel conflitto interiore dei personaggi quando devono decidere se prendersi cura dell'altro/a, oppure fuggire per evitare di rimanere “intrappolati” dal peso delle sue sofferenze. Per questa ragione ci sembra che gli stadi di vittimizzazione prodotti dalla mentalità coloniale, proposti da Margaret Atwood come punto di partenza del suo saggio tematico sulla letteratura canadese, possano costituire una valida chiave di lettura anche per la *short story* postcoloniale femminile:

Position One: To deny the fact that you are a victim.

The position is usually taken up by those in a Victim Group who are a little better off than the others in that group. [...]

If anger is felt by victims in Position One, it is likely to be directed against one' fellow victims, particularly those who try to talk about their victimization.

Position Two: To acknowledge the fact that you are a victim, but to explain this as an act of Fate, the Will of God, the dictates of Biology (in the case of women, for instance), the necessary decreed by History, or Economics, or the Unconscious, or any other large general powerful idea.

In any case, since it is the fault of this large *thing* not your own fault, you can neither be blamed for your position nor be expected do anything about it. You can be resigned and long-suffering, or you can kick against the pricks and make a fuss; in the latter case you rebellion will be deemed foolish or evil even by you, and you will expect to lose and be punished, for who can fight Fate (or the will of God or Biology)? [...]

Anger, when present — or scorn, since everyone in the category is defined as inferior — is directed against both fellow victims and one-self.

Position Three: To acknowledge the fact that you are a victim but to refuse to accept the assumption that the role is inevitable.

This is a dynamic position, rather than a static one; from it you can move to Position Four, but if you become locked into your anger and fail to change your situation, you might well find yourself back in Position Two. [...]

Anger can be directed against the real source of oppression, and energy channeled into constructive

⁷⁵GORDIMER Nadine, “The Flash of Fireflies”, in: MAY (Ed.), *The New Short Story Theories* cit., p.266.

⁷⁶HANCOCK, “An Interview with Alice Munro” cit., p. 95.

reaction.

Position Four: To be a creative non-victim.

Strictly speaking, Position Four is a position not for victims but for those who have never been victims at all, or for ex-victims: those who have been able to move into it from Position Three because the external and/or internal causes of victimization have been removed⁷⁷.

Oltre a questi posizionamenti, nelle *short stories* delle scrittrici post-coloniali di prima generazione compare spesso una ricerca di mediazione tra vincitori e vinti, e tra la norma collettiva e l'*agency* individuale, secondo quanto sottolinea anche Judith Butler:

The norm does not produce the subject as its necessary effect, nor is the subject fully free to disregard the norm that inaugurates its reflexivity; one invariably struggles with conditions of one's own life that one could not have chosen. If there is an operation of agency or, indeed, freedom in this struggle, it takes place in the context of an enabling and limiting field of constraint. This ethical agency is neither fully determined nor radically free⁷⁸.

Riteniamo, inoltre, che per definire l'evoluzione della *short story* postcoloniale femminile si possano associare queste due visioni legate al *gender* alle ultime due fasi che Robert Fraser individua e applica alla poetica della narrativa postcoloniale. Pensiamo che una tappa intermedia di passaggio e di graduale allontanamento dall'estetica modernista sia riscontrabile in alcune storie di Flannery O'Connor (1925-1964), per cui può valere la penultima fase della classificazione di Fraser:

Narratives of internal dissent, characteristic of the mood of disillusionment [...]. At this stage the limitations, both of the colonial inheritance and of the compensatory programmes of resistance and nationalism are investigated, excoriated and generally torn apart⁷⁹.

Retaggio coloniale, resistenza individuale e indagine sul nazionalismo americano appaiono nel comportamento di alcuni personaggi della narrativa della O'Connor, anche se dal punto di vista della struttura formale la sua narrativa breve è ancora legata a un'architettura tradizionale, soprattutto per quanto attiene alla concentrazione del racconto su una temporalità più lineare che ruota attorno a un singolo conflitto di natura territoriale. In alcune storie, però, si riscontra la tendenza a porre sotto i riflettori le limitazioni e le implicazioni "post-coloniali" del simbolo tutto americano della Frontiera, così come lo identifica Margaret Atwood in *Survival*:

a flexible idea that contain many elements dear to the American heart: it suggest a place that is *new*, where the old order can be discarded [...]; a line that is always expanding, taking in or "conquering" every fresh virgin territory (be it The West, the rest of the world, outer space,

⁷⁷ ATWOD, *Survival: a Thematic Guide to Canadian Literature* cit., pp. 36-38.

⁷⁸ BUTLER Judith, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005, p. 19.

⁷⁹ FRASER, *Lifting the Sentence: a Poetics of Postcolonial Fiction* cit., pp. 8-9. Fraser collega cronologicamente questa fase al raggiungimento dell'Indipendenza delle Nazioni Post-coloniali, ma nel caso della O'Connor e delle sue *short stories* ambientate negli Stati Uniti "Post-World-War-II" vale la raffigurazione del passaggio della nazione americana da una visione e collocazione puramente Occidentale a una dimensione più globale e planetaria.

Poverty or The Regions of the Mind); it holds a hope, never fulfilled but always promised, of Utopia, the perfect human society. Most twentieth century American literature is about the between the promise and the actuality, between the imagined ideal golden West or City Upon a Hill, the model for all world postulated by the Puritans, and the actual squalid materialism, dotty small town, nasty city, or redneck-filled outback⁸⁰.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale e la tragedia dell'Olocausto, Flannery O'Connor è stata una delle prime scrittrici che hanno saputo descrivere i conflitti etnico-sociali presenti nelle aree regionali del Sud degli Stati Uniti. La sua narrativa breve ha coniugato tale rappresentazione con l'indagine spietata degli alibi individuali, fondati sulla pretestuosa ricerca di un vittimismo che miri a giustificare la nostalgia e la ritorsione. Tuttavia, questo non le ha impedito di dar voce all'ottica dei "subalterni" e di raccontare con un tono feroce e grottesco sia l'universo WASP sia certe forme di integralismo cattolico, pur essendo ella stessa credente. In ultimo, nella sua visione poetica troviamo un'acuta e penetrante indagine del divario tra la mentalità metropolitana e quella delle aree rurali sottosviluppate. Per questo insieme di motivi la scrittrice georgiana è divenuta un punto di riferimento per autrici come Alice Walker e Alice Munro. Tra le sue *short stories*, ai fini della nostra ricerca, analizzeremo *The Displaced Person*, pubblicata nella raccolta *A Good Man Is Hard to Find* del 1955, e *Everything That Rises Must Converge* e *Judgement Day*, entrambe inserite nella raccolta postuma *Everything That Rises Must Converge* del 1965. La prima e la seconda storia non sono strettamente incentrate sui processi della memoria. Tuttavia, al loro interno la presenza del ricordo, della nostalgia e dell'oblio servono a chiarire l'interpretazione dei conflitti umani che si sono stratificati sul piano narrativo.

In *The Displaced Person* è Mr. Guizac, immigrato polacco, scampato allo sterminio degli ebrei e condotto nella tenuta di Mrs. McIntyre da Father Flynn, prete cattolico, che si trova a dover fronteggiare una segregazione di stampo coloniale. In quella tenuta, infatti, lavorano già la famiglia Shortley e due uomini di pelle nera: Astor, il più vecchio, e Sulk, il più giovane.

Dopo aver origliato una conversazione tra il prete e Mrs. McIntyre, che ha intenzione di licenziare la famiglia Shortley, per pagare meglio Mr. Guizac e famiglia, più efficienti e produttivi, Mrs. Shortley muore. Mr. Shortley ritorna da vedovo nella tenuta, deciso a rivendicare i propri *diritti* contro gli *usurpatori stranieri*.

Tuttavia, la morte di Mr. Guizac, investito da un trattore, non provoca solo la fuga di Mr. Shortley, ma anche quella di Astor e Sulk, e il conseguente fallimento e decadimento fisico di Mrs. McIntyre.

In questa storia emergono tutti i conflitti di razza, lingua, religione e classe sociale, tipici delle società che escono dalla Seconda Guerra Mondiale. Qui il linguaggio rispecchia il carattere dei

⁸⁰ ATWWOD, *Survival: a Thematic Guide to Canadian Literature* cit., p. 32.

conflitti. Di questo capolavoro, che andrebbe analizzato in tutta la sua profondità e complessità, evidenziamo il legame tra conclusione e incipit, e il flashback della parte centrale della storia, dove emerge la visione del passato di Mrs. McIntyre. Partiamo dall'incipit:

The Peacock was following Mrs. Shortley up the road to the hill where she meant to stand. Moving one behind the other, they looked like a complete procession⁸¹.

La conclusione ci mostra Mrs. McIntyre, bloccata in casa da una malattia che le paralizza gli arti (l'infaticabile motore della sua operosità spietatamente capitalistica) e periodicamente visitata dal prete cattolico Flynn. Questa è la frase finale:

He came regularly once a week with a bag of breadcrumbs and, after he had fed these to the peacock, he would come in and sit by the side of her bed and explain the doctrines of the Church (p. 235).

Un paio di annotazioni: il pavone non è un elemento superficialmente autobiografico, anche se sappiamo che l'autrice e la madre, vedova di guerra di origine irlandese, erano di religione cattolica e allevavano pavoni nella tenuta di campagna. Il pavone raffigura, come nel simbolismo modernista di Katherine Mansfield, il controllo che Mrs. McIntyre ha sull'ambiente naturale circostante e sul mondo animale. L'elemento religioso della processione è da collegare al rapporto ipocriticamente materialistico che Mrs. McIntyre e tutti gli altri personaggi hanno con il metafisico e il misterioso. Per loro, la religione è uno strumento di controllo e di identificazione sociale. A tale proposito, vale la pena mettere in rilievo ciò che ha scritto Alice Walker a proposito di questa *short story*:

After the death of the Polish refugee [Mr. Guizac], however, she [Mrs. McIntyre] understands her complicity in a modern crucifixion, and recognizes the enormity of her responsibility for other human beings. The impact of this new awareness debilitates her; she loses her health, her farm, even her ability to speak. This moment of revelation, when the individual comes face to face with her own limitations and comprehends "the true frontiers of her own inner country," is classic O'Connor, and always arrives in times of extreme crisis and loss⁸².

Non è un caso che Alice Walker riprenda l'*inner country* enunciata dalla O'Connor, perché questa storia rappresenta anche il tentativo e l'impossibilità, tipicamente post-coloniali, di far combaciare la nazione fisica con quella emotiva, interiore, psichica. La scrittrice si rende conto che il concetto di separazione degli spazi, di divisione o spartizione in piccoli ghetti dotati di confine, non regge più. Infatti, la morte di Mr. Guizac era stata precedentemente descritta dal punto di vista di Mrs. McIntyre: "She felt she was in a foreign country where the people bent over the body were natives, and she watched like a stranger while the dead man was carried away in the ambulance" (p. 235).

⁸¹ O'CONNOR Flannery, *The Complete Stories*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1971, p.194. Tutte le successive citazioni di questa storia sono prese da questa edizione e sono indicate con il numero di pagina tra parentesi. Questa storia fa parte della raccolta *A Good Man Is Hard to Find* (1955).

⁸² WALKER Alice, *In Search of Our Mother's Gardens: Womanist Prose*, New York, Harcourt, 1993, p. 56. Le parentesi sono mie.

Alla luce di questa *short story*, Alice Walker afferma:

She [O'Connor] destroyed the last vestiges of sentimentality in white Southern writing; she caused white women to look ridiculous on pedestals, and she approached black characters — as a mature artist — with unusual humility and restraint. She also cast spells and worked magic with the written word. The magic, the wit, and the mystery of Flannery O'Connor I know I will always love, I also know the meaning of the expression “Take what you can use and let the rest rot.” If ever there was an expression designed to protect the health of the spirit, this is it⁸³.

Infatti, nel paragrafo che conduce alla frase finale già citata, il punto di vista extra-diegetico diventa una voce fuori campo, che, però, non legge il comportamento dei singoli alle caratteristiche della loro epoca, come accadeva nella narrativa breve di stampo ottocentesco:

That evening, Mr. Shortley left without notice to look for a new position and the Negro, Sulk, was taken with a sudden desire to see more of the world and set off for the southern part of the state. The old man Astor could not work without company” (p. 235).

Qui il cambiamento è determinato dalle relazioni di forza tra i personaggi. In *The Displaced Person* (che è databile tra il 1952 e il 1955⁸⁴), Flannery O'Connor pone i “subalterni” sullo stesso piano di tutti gli altri personaggi. L'immigrato Mr. Guizac, il vecchio Astor e il giovane Sulk intrecciano con Mrs. McIntyre, la protagonista-padrone, una rete di rapporti che mette in discussione i reciproci posizionamenti. I tre dipendenti non accettano di fare da comparse. In questa storia, i personaggi secondari rivendicano il loro diritto a non essere solo funzioni narrative destinate a scomparire, ma ad esistere come co-protagonisti a pieno titolo. Come ha scritto James M. Cox: “the condition of post-war Europe, which echoes the moral violence of the modern world, is brought by Flannery O'Connor into a [...] region of the rural South”⁸⁵.

Inoltre, il conflitto sociale diventa anche conflitto di memoria. Secondo Mrs. McIntyre non devono esserci ricordi comuni, terreni comuni. Ognuno ha un ruolo prestabilito, fisso, immutabile, non deve valicare la barriera che il controllo economico e razziale garantisce. Per questa stessa ragione Mrs. McIntyre non può tollerare che “l'altro” di pelle nera, Sulk, abbia accettato di sposare la cugina di Mr. Guizac, che è sfuggita ai campi di sterminio e vuole emigrare dalla Polonia. Mrs. MacIntyre non vuole incontri, ma solo barriere, separazioni nette, confini rigidi. Di conseguenza, appena vede la foto della ragazza polacca nelle mani di Sulk e apprende le sue intenzioni, “she got in the house, she lay down on her bed and shut her eyes and pressed her hand over her heart as if she were trying to keep it in place” (p. 220).

⁸³ *Ibid.*, p.59.

⁸⁴ “In the three years following [Wise Blood], she wrote better and better. Starting late in 1952 with *A Good Man Is Hard to Find*, [...], she turned out one beauty after another, including [...] *The Displaced Person*” (così Robert Giroux nell'introduzione a O'CONNOR, *The Complete Stories* cit., p. xii).

⁸⁵ COX Richard M., “On Flannery O'Connor and *The Displaced Person*” in: SKAGGS Calvin (Ed.), *The American Short Story: Volume 1*, New York, Laurel, 1977, p. 340.

Questo elemento dimostra che la memoria nella *short story* postcoloniale femminile assolve alla funzione di intrecciare la dimensione temporale e spaziale degli individui, raffigurando il rifiuto o il desiderio di appartenere alla comunità e al territorio. Nella *short story* postcoloniale femminile la comunità interetnica e interculturale è il terreno di partenza per una visione che coinvolga anche i “subalterni”. Tutti i personaggi contribuiscono al *dénouement*, che, nella maggior parte dei casi, configura una storia più corale che in passato. La partecipazione dei “subalterni” dà modo di aprire le maglie del finale, per allentare lo straniamento oppressivo della norma e della nazione.

Anche *Everything That Rises Must Converge* ha un finale molto più aperto di quanto possa far pensare un’interpretazione critica forzatamente cattolica. Per comprenderlo, lo si deve ricondurre all’incipit e ad alcune frasi centrali, legate alle memoria. Partiamo dal penultimo paragrafo:

Stunned, he [Julian] let her go and she lurched forward again, walking as if one leg were shorter than the other. A tide of darkness seemed to be sweeping her from him. ‘Mother!’ he cried. ‘Darling, sweetheart, wait!’ Crumpling, she fell to the pavement. He dashed forward and fell at her side, crying, ‘Mamma, Mamma!’ He turned her over. Her face was fiercely distorted. One eye, large and staring, moved slightly to the left as if it had become unmoored. The other remained fixed on him, raked his face again, found nothing and closed⁸⁶.

Come insegnano le teorie narratologiche e linguistiche di Leech, Lodge e Toolan⁸⁷, per citarne solo alcuni, un’interpretazione va data sia da ciò che è presente sia da ciò che manca in un testo. Che connotazione si deve dare, dunque, all’occhio “unmoored”? L’occhio della madre è disancorato dagli ormeggi delle proprie certezze. Perché invece di *saw nothing* il testo usa “found nothing”? La madre scruta la faccia del figlio con una fisicità aggressiva e non riesce a ritrovarci nulla. E ancora: se l’autrice avesse completato la frase dell’ipotetica morte con “*for ever*” o con “*Then, she died*” dopo il punto, ciò avrebbe sottratto potere metaforico alla scena? Riteniamo di no, così come non crediamo che la sospensione su questa immagine sia casuale, ma voluta. E di sospensione si tratta, perché, poi, il paragrafo finale della storia è questo:

‘Wait here, wait here!’ he cried and jumped up and began to run for help toward a cluster of lights he saw in the distance ahead of him. ‘Help, help!’ he shouted, but his voice was thin, scarcely a thread of sound. The lights drifted farther away the faster he ran and his feet moved numbly as if they carried him nowhere. The tide of darkness seemed to sweep him back to her, *postponing* from moment to moment his entry into the world of guilt and sorrow (p. 420 — il corsivo è mio).

Se l’onda di oscurità sembra spazzare Julian indietro verso la madre, essa però rimanda e rinvia il suo ingresso nel mondo *della colpa e del dolore* (colpa e dolore sono le uniche parole degne di

⁸⁶ O’CONNOR, *The Complete Stories* cit., p. 420. Le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi. Questa storia fa parte della raccolta omonima pubblicata nel 1965, un anno dopo la morte dell’autrice.

⁸⁷ Di quest’ultimo, si veda il volume: TOOLAN Michael, *Narrative Progression in the Short Story: a Corpus Stylistic Approach*, Amstardam — Philadelphia, Benjamins, 2009.

interesse per chi ha dato un'interpretazione religiosa a questo testo). Ciò può significare che non è Julian ad aver provocato quella colpa e quel dolore. Da esse, si è estraniato per tutta la durata della storia, anche se *the tide of darkness* l'ha costretto a viverci dentro. La fredda razionalità di Julian sospinta verso la coscienza sconfitta della madre *morente* è un segno di riconciliazione affettiva, che lascia inalterata la differenza di idee. Tale differenza è determinante in due momenti cruciali della storia, prima della salita e dopo la discesa dall'autobus, dove madre e figlio si confrontano con una diversa memoria del territorio che abitano. Sulla valenza simbolica dell'autobus, come luogo e mezzo del viaggio fisico e interiore, non vale la pena di soffermarsi ulteriormente, la nostra memoria di spettatori cinematografici è contrassegnata da tante scene che collegano questo esempio di segregazione ai numerosi episodi, simili o identici, che hanno segnato la storia americana e quella dell'apartheid in Sudafrica. Invece, va evidenziato che mentre camminano per raggiungere la fermata dell'autobus, Julian e la madre parlano in questi termini:

'Your great-grandfather was a former governor of this state,' she said. 'You grandfather was a prosperous landowner. Your grandmother was a Godhigh.'

'Will you look around,' he said tensely, 'and see where you are now?' and he swept his arm jerkily out to indicate the neighborhood, which the growing darkness at least made less dingy.

'You remain what you are,' she said. 'Your great-grandfather had a plantation and two hundred slaves'.

'They are no more slaves,' he said irritably.

'They were better off when they were,' she said. He groaned to see that she was off on that topic. She rolled onto it every few days like a train on an open track. [...] 'It's ridiculous. It's simply not realistic. They would rise, yes, but on their own side of the fence'.

'Let's skip it,' Julian said.

'The ones I feel sorry for,' she said, 'are the ones that are half white. They're tragic.'

'Will you skip it?'

'Suppose we were half white. We would certainly have mixed feelings.'

'I have mixed feelings now,' he groaned (pp. 407-408).

L'ironia della scena è il segnale-spia del punto di vista principale. Infatti, alla discesa dall'autobus, che le avrebbe dato l'opportunità di una catarsi, la madre di Julian rifiuta di procedere verso la meta che doveva raggiungere: un centro di dimagrimento, perché l'atto di procedere implicherebbe la consapevolezza del cambiamento della realtà. Ciò suscita la reazione di Julian, in due frasi che, come solo i riferimenti alla memoria possono fare, collegano in modo inequivocabile il passato e il presente:

'What all this means,' he said, 'is the old world is gone. The old manners are obsolete and your graciousness is not worth a damn.'

[...] 'You needn't act as if the world had come to an end,' he said, 'because it hasn't'. From now on you've got to live in a new world and face a few realities for a change. Buck up,' he said, 'it won't kill you' (p. 419).

Infine, non è un caso che l'unica parola che la madre di Julian pronuncia nel finale sia "home" (p.419 e 420). A tale intenzione darà seguito il suo corpo, mettendosi in cammino e dicendo al

figlio: ‘Tell Grandpa to come get me’, ‘Tell Caroline to come and get me’ (p.420). Ma entrambe le persone sono già decedute, sono fantasmi del suo passato. Ciò può logicamente indurci a pensare che la madre desideri la morte. Questa prospettiva è, dal punto di vista letterario, molto più significativa, perché “apre il finale”. Considerare morente, piuttosto che morta, la madre di Julian ci pone in sintonia con il realismo del testo. In sintesi, qui, Flannery O’Connor ha voluto metterci di fronte a un passato che le appariva morto, ma che, nella realtà, era ancora morente.

Il passato muore, invece, nel giorno del giudizio, *Judgement Day*. Protagonista è Tanner, un bianco del Sud, che solo da morto riesce ad ottenere la prima forma dell’oblio, quella del ritorno. Tanner viene ucciso da due neri a New York, dove si è recato per accontentare la figlia che, razzista come lui, non vuole vederlo abitare con una persona di pelle nera (Coleman). Preda di scrupoli, la figlia accetterà di restituirlo alla sua terra in una bara. La storia si chiude con queste parole:

She buried him in New York City, but after she had done it she could not sleep at night. Night after night she turned and tossed and very definite lines began to appear in her face, so she had him dug up and shipped the body to Corinth. Now she rests well at night and her good looks have mostly returned⁸⁸.

Se il tropo del *nostos*, il ritorno a casa, è, dall’Odissea in poi, un classico della letteratura, vale la pena sottolineare, però, che Tanner ci ritorna da morto. Infatti, quando era ancora in vita, seduto nella poltrona dell’appartamento della figlia a New York, aveva meditato sul proprio passato in Georgia e l’ultima considerazione su di lui, nel punto di vista extra-diegetico, era stata questa:

If he had known it was a question of this – sitting here looking out of this window all day in this no place, or just running a still for a nigger, he would have run the still. He would have been a nigger’s white nigger any day (p.540).

Si comprende cioè che se Tanner si fosse, un giorno, trovato costretto a scegliere tra essere un negriero al tramonto o un bianco sradicato dalla propria terra, avrebbe rifiutato entrambe le condizioni. Forse, avrebbe preferito una terza via, diventare un bianco legato alla comunità di provenienza, ma ciò non può avvenire. Flannery O’Connor pare indubbiamente consapevole che la cornice della Storia non era ancora pronta, e il passaggio da *nigger* a *black* era ancora lontano.

In altri termini, la O’Connor aveva capito che la memoria dell’altro non va deturpata con una prevaricazione proto-coloniale e, come afferma Michele Colafato, “solo quando l’altro ci appare portatore di una differenza non omologabile alla nostra identità, solo quando la differenza non si presta ad essere manipolata e addomesticata, i nostri occhi si aprono alla realtà”⁸⁹. Solo in questa

⁸⁸ O’CONNOR, *The Complete Stories* cit., p. 550. Le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi. Questa storia è l’ultima scritta da Flannery O’Connor e fa parte della raccolta *Everything That Rises Must Converge*.

⁸⁹ COLAFATO Michele, *Emozioni e confini: per una sociologia delle relazioni etniche*, Roma, Meltemi, 1998, p.39.

chiave ha senso evidenziare la cattolicità di Flannery O'Connor, in quanto, attraverso di essa, la scrittrice esprime la propria convinzione che il superamento della violenza linguistica e materiale sia ipotizzabile solo nel contesto utopico dell'aldilà. La sua narrativa sfrutta il realistico come parte del grottesco quotidiano. Per cui, agli occhi di un lettore non credente, l'indubbio spessore delle sue figure letterarie rappresenta e costituisce uno dei primo esempi di ricerca sull'altro. La paura dell'incontro e del meticciato è ancora una prerogativa dei bianchi di Flannery O'Connor. L'altro è la dimensione mancata dei protagonisti, che trovano un contrappunto nelle ribellioni dei personaggi secondari e "subalterni", sia di pelle nera, sia di pelle bianca, scampati all'Olocausto.

Per trovare il rovescio di questa medaglia, si può leggere Alice Walker, nata nel 1944, afroamericana, ottava figlia di due mezzadri, proveniente dalle stesse radici georgiane della O'Connor. Il suo panorama dell'anima, oltre che del corpo e della terra, presenta, tuttavia, una carica di maggiore ribellione interiore. Nella Walker i personaggi si fanno portavoce di istanze che li riguardano non solo in quanto individui, ma come membri e rappresentanti di tutta una comunità emarginata, quella delle donne, principalmente afro-americane, del loro rapporto con le altre etnie, e del loro tentativo di superare il maschilismo patriarcale, internazionalizzatosi anche per l'operato dell'ecumenismo cattolico.

Le sue *short stories* si segnalano per un'accentuata dialettica transgenerazionale e una maggiore sperimentazione formale rispetto all'opera della O'Connor. La molteplicità di voci presenti all'interno della tradizione afro-americana diviene nella Walker propensione alla corallità, che mira al cambiamento sociale, facendo leva sulla rigenerazione della propria eredità culturale⁹⁰. La sua poetica non parte da una visione nazionale ma, come ha scritto Mary Margaret Richards, "she explores the issue of the spiritual survival of black people"⁹¹.

Da un'altra angolatura, quindi, la narrativa di Alice Walker sembra quasi complementare al tropo della letteratura postcoloniale canadese, così come lo definisce Margaret Atwood in *Survival*:

The central symbol for Canada — and this numerous instances of its occurrence in both English and French Canadian literature — is undoubtedly *Survival*, *la Survivance*. [...] A preoccupation with one's survival is necessarily also a preoccupation with these obstacles to that survival. In earlier writers these obstacles are external, — the land, the climate, and so forth. In later writers the obstacles tend to become both harder to identify and more internal; they are no longer obstacles to physical survival but obstacles to what we may call spiritual survival, to life as anything more than a minimally human being"⁹².

⁹⁰ Cfr. CHRISTIAN Barbara, "The Black Woman Artist as Wayward" in BLOOM Harold, *Alice Walker*, New York, Chelsea House Publishers, 1989, p. 44.

⁹¹ RICHARDS Mary Margaret, "Alice Walker" in SMITH Valerie (Ed.), *African American Writers 2*, New York, Scribner's Sons, 2001, p. 741.

⁹² ATWOOD, *Survival* cit., pp. 32-33.

La prospettiva della Walker è rivolta anche all'esplosione delle divisioni di classe, alle diverse opportunità sociali e di formazione scolastica, ai conflitti generati dai razzismi post-bellici e transnazionali⁹³. Come ha scritto Richards, questa presa di coscienza viene dall'esempio materno e dalla comunità di appartenenza:

The insistence on education; the community working toward education; the seventy-five dollars the community raised to help Walker get to Atlanta to attend Spelman College — all of these elements shaped her as a writer, and are one reason for her love of the people of her parents' and grandparents' generations⁹⁴.

Inoltre, nella narrativa breve della Walker, la memoria ha un valore salvifico, perché serve a mettere in relazione le donne, spingendole a rifiutare la tirannia esercitata dal Potere Maschile sul corpo femminile, motivandole al rifiuto di un canone gerarchico di simboli e alla lotta sia contro l'oppressione razziale sia verso la violenza del gruppo etnico di appartenenza.

Per questo insieme di motivi, riteniamo Alice Walker una voce originale ed emblematica, che affianca con un'ottica più militante le altre scrittrici che verranno prese in considerazione; tutte autrici di quel tipo di narrativa che costituisce la sesta fase della poetica postcoloniale di Robert Fraser:

Transcultural Narratives, in which the idea of the nation as a reference point for the artistic sensibility dissolves, to be replaced by something more fluid, and often more solipsistic. Such works are very often addressed explicitly to the world at large rather than a local audience. The situations and characters described in such works tend to confound political pigeonholing. In them, personal identity is frequently both an object of rapt attention and a fluid term⁹⁵.

La prima *short story* che esamineremo è un esempio di come la sperimentazione tecnico-stilistica si unisca alla messa in discussione delle forme di sopravvivenza personale. Si tratta di *The Diary of an African Nun*, scritta in forma di diario in sei brevi capitoli da una suora ugandese. Con la presa di coscienza della protagonista attraverso la scrittura di un diario molto interiore, in cui anche le voci altrui sono riportate dal flusso della coscienza di chi scrive, la Walker anticipa la riappropriazione del destino che Celie, la protagonista di *The Colour Purple* (1982), raggiunge attraverso la scrittura delle proprie lettere a Dio e alla sorella Nettie. Per il diario della suora africana vale, dunque, quanto ha scritto Henry Louis Gates a proposito di Celie: "it is the written voice which is her vehicle for

⁹³ Uno di questi modelli, che noi non tratteremo, è, comunque, il "padrone/a di casa, di appartamento o di ufficio" che affitta una abitazione a un migrante o una persona proveniente da una classe sociale diversa dalla propria. La persona nuova provocherà una de-stabilizzazione, perché all'atto della propria esistenza è portatrice di un'alterità reputata illegittima. Si possono citare alcuni racconti emblematici a cui questo tropo narrativo fa da sfondo: *Dancing Girls* di Margaret Atwood, *The Rooftop Dwellers* di Anita Desai e *The Office* di Alice Munro. La logica che l'inquilino deve assecondare i voleri del padrone di casa è una forma di traslazione di stampo coloniale presente anche in Alice Walker.

⁹⁴ RICHARDS, "Alice Walker" cit., p. 742.

⁹⁵ FRASER, *Lifting the Sentence: a Poetics of Postcolonial Fiction* cit., p. 9.

self-expression and self-revelation”⁹⁶. Infatti, la ribellione interiore della suora, che ingloba nella narrazione le voci che provengono dall'esterno, troverà poi maggiore dinamismo nel cambiamento affettivo di Celie, che s'innamora, ricambiata, di Shug, l'amante del marito Albert. Sia nel romanzo, sia nella *short story*, comunque, entrambe le protagoniste compiono la loro traiettoria esistenziale attraverso la capacità di controllo e di riappropriazione sia della propria voce narrativa, sia di quelle altrui, che costituiscono, contraddistinguono e generano anche il loro stile di scrittura.

La differenza tra il romanzo e la *short story* si riscontra, invece, nell'organizzazione cronologica: il romanzo, grazie alla sua forma epistolare, procede, pur con qualche flashback, in avanti; mentre la *short story* va a ritroso. Infatti, dopo l'inizio in “ultimas res”, il racconto della suora africana ritorna al punto di partenza, e ciò le permette di interrogarsi e di interrogare il colonialismo religioso, che la spossa del corpo e la isola dal contesto. La storia inizia con queste parole:

Our mission school is at the foot of lovely Uganda mountains and is a resting place for travelers. Classrooms in daylight, a hotel when the sun sets.
The question is in the eyes of all who come here: Why are you — so young, so beautiful (perhaps) — a nun?⁹⁷

L'uso del rituale in latino, che anticipa la conclusione del primo capitolo, prefigura la privazione linguistica e spaziale della giovane suora, segregata dalla realtà:

I am, perhaps, as I should be. *Gloria Deum. Gloria in excelsis Deo.*
I am a wife of Christ, a wife of the Catholic church (p.102).

Il secondo capitolo presenta la suora che riflette sul proprio passato:

When I was younger, in a bright blue school uniform and bare feet, I came every day to mission school. “Good morning,” I chanted to people I met. But especially to the nuns and priests who taught at my school. I did not then know they could not have children (p.102).

Il latino ritorna nel terzo capitolo, nella forma di una preghiera disattesa, perché, mentre la suora è all'interno che recita il *Pater Noster*, dall'esterno giungono voci di canti festosi e odori di cibo che attirano il suo corpo:

At night I sit in my room until seven, then I go, obediently to bed. Through the window I can hear the drums, smell the roasting goat's meat, feel the rhythm of the festive chants. And I sing my own chants in response to theirs: ‘*Pater noster, qui es in caelis, sanctificetur nomen tuum, adveniat regnum tuum, fiat voluntas tua, sicut in caelo et in terra...*’ (p.103 — in corsivo nel testo).

⁹⁶ GATES Henry Louis, *The Signifying Monkey: a Theory of African-American Literary Criticism*, New York — Oxford, OUP, p. 245.

⁹⁷ WALKER Alice, *The Complete Stories*, London, Orion Books, 2008, p. 101 (raccolge *In Love and Trouble*, 1973 e *You Can't Keep a Good Woman Down*, 1981). Le successive citazioni della storia sono tratte da questa edizione e sono indicate con il numero di pagina tra parentesi. Da notare l'aggettivo iniziale “our” invece di “my”, che dà la dimensione e la presenza della comunità, a nome della quale parla l'individuo.

Il capitolo si conclude con una frase che dimostra la mancata sensualità del Cristo cattolico, che non è un vero marito, perché separa corpo e spirito. E alla suora non resta che chiedere/chiedersi:

*I bear your colors, I am in your livery, I belong to you. Will you not come down and take me!
Or are you even less passionate than you father who took but could not show his face?* (p. 103
— in corsivo nel testo).

Nel quinto capitolo la suora si rende definitivamente conto che la sua prospettiva non è la stessa della religione che deve professare. Essa si fonda su un oblio distruttivo, dimenticare il corpo mentre è vivo e annullare il tempo nell'eternità di un presente asettico, surrogato della paura sociale. In nome della sicurezza che danno le tradizioni asfittiche, il passato storico obnubila la capacità umana di vivere con una memoria fertile, che sappia affidare il giusto piano temporale ad ogni situazione reale. Il futuro appare fondato sulla fusione di due componenti eterogenee, lo stereotipo del cannibalismo unito al dogma della transustanziazione eucaristica del Cattolicesimo:

‘Sister,’ they will say. ‘Have we not yet made a convert of you? Will you yet be a cannibal and eat up the life that is a Christ because it eases your palate?’
What must I answer my husband? To say the truth would mean oblivion, to be forgotten for another thousand years (p.104).

Il capitolo termina con queste due frasi: “To assure life for my people in this world I must be among the lying one and teach them how to die. I will turn their dances into prayers to an empty sky, and their lovers into dead men, and their babies into unsung chants that choke their throats every spring” (p.105). La conclusione è data dal sesto capitolo, formato da una sola frase: “In this way will the wife of a loveless, barren, homeless Western marriage broadcast the joys of enlightened religion to an imitative people” (p.105). Leggendo attentamente questa frase, ci si potrebbe aspettare anche un punto interrogativo finale. Invece, l’enfasi dell’inversione sintattica ottenuta con il soggetto a metà di frase come in una domanda e l’utilizzo del verbo “*broadcast*”, spostato dal suo contesto d’uso abituale (il mondo dei media), rende questa forma di religione una finzione, una proiezione, una forma di *Western marriage* che rivela le sue contraddizioni e il suo carattere reazionario, capace di rendere *imitative* un intero popolo. Questo concetto è rappresentato anche alla fine del capitolo precedente in cui la religiosità è vista come qualcosa che allontana dalla vita e avvicina alla morte del corpo.

Nella possibilità di un cambiamento puramente terreno crede, invece, *Elethia*, la protagonista della *short story* eponima, il cui nome significa *healer*, cioè colei che sa guarire. Elethia sa guarire la memoria di una comunità, a cui illustra i meccanismi di quella che può essere definita come una “memoria di dominazione coloniale”. L’autrice riesce a collegare passato e futuro con una sintesi efficace anche sul piano generazionale. La trama abbina un simbolo culturalmente screditato: *Uncle*

Albert, il fantoccio del cameriere nero esposto nella vetrina dei ristoranti frequentati dai bianchi, dove la giovane Elethia lavora. Assieme ai suoi compagni di scuola superiore, decide di bruciarlo nell'inceneritore scolastico. Ognuno di loro ne conserva le ceneri in un vasetto. Ad esso, e al suo contenuto, fa riferimento l'incipit:

A certain perverse experience shaped Elethia's life, and made it possible for it to be true that she carried with her at all times a small apothecary jar of ashes (p.154)⁹⁸.

Dopo questo incipit, la parola *memory* viene ripetuta tre volte. Se applichiamo a questa storia il modello di ricerche sui *corpora* linguistici di Michael Toolan⁹⁹, comprendiamo che il tema dominante è quello "di guarire la memoria sociale", attraverso un costante smascheramento delle finzioni imposte, il recupero delle tracce e la trasformazione dei codici simbolici del razzismo in reperti di oblio costruttivo validi per il futuro. La visione e la filosofia proposta dal finale di questa storia rimandano, infatti, alla funzione del riciclo dei "rifiuti" della memoria, discussi e trattati da Aleida Assmann¹⁰⁰. Nel paragrafo conclusivo di questa splendida storia, il ricordo della violenza e della segregazione dell'individuo divengono il simbolo di un'adesione all'estetica afro-americana, attraverso cui l'autrice tenta di rendere giustizia dei soprusi subiti dai membri della comunità¹⁰¹:

Elethia went away to college and her friends went to army because they were poor and that was the way things were. They discovered Uncle Alberts all over the world. Elethia was especially disheartened to find Uncle Alberts in her textbooks, in the newspapers and on TV.

Everywhere she looked there was an Uncle Albert (and many Aunt Albertas, it goes without saying).

But she had her jar of ashes, the old-timers' memories written down, and her friends who wrote that in the army they were learning skills that would get them through more than a plate glass window.

And she was careful that, no matter how compelling the hype, Uncle Alberts, in her own mind, were not permitted to exist (p.157).

Nelle frasi della Walker, oltre a una presa di distanza dall'imperialismo WASP, si coglie una marcata diffidenza nei confronti dei mezzi di comunicazione di massa, capaci di riciclare determinati "rifiuti culturali" e spacciarli come "autentico folklore", tentando di mascherare la tendenza a perpetuare gli stereotipi. La scelta di non presentare la provenienza delle differenze è sempre una scelta conservatrice, di oblio distruttivo, di de-territorializzazione e a-storicità. La short story postcoloniale femminile, invece, vuole connotare le differenze e considerare la memoria sia

⁹⁸ *Ibid.*, p. 154. Le successive citazioni della storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

⁹⁹ Nel suo saggio già citato (*Narrative Progression in the Short Story: a Corpus Stylistic Approach*), Michael Toolan utilizza il criterio della frequenza lessicografica, grammaticale e sintattica come possibile metro aggiuntivo per definire la visione poetica degli autori e dei testi.

¹⁰⁰ Cfr. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* cit., pp.236-241.

¹⁰¹ La necessità di "guarire" la memoria del gruppo è presente anche come tratto distintivo della poetica di Alice Munro, anche se ciò si sposta su di un piano sociale più limitato alla componente familiare o provinciale. Questo è evidente in tre delle storie che analizzeremo: *Accident* in *The Moons of Jupiter*, *Before the Change* in *The Love of a Good Woman* e *Comfort* in *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (di cui parleremo nel terzo capitolo).

come ponte dell'introspezione personale, sia come aspirazione ad unire le comunità e gli spazi relazionali e sociali.

La memoria intesa come processo, non come strumento, è la risposta che esce anche dalla *short story Source*, la più lunga e la più ricca dell'intera produzione di Alice Walker. Il percorso che compiono le due protagoniste, l'io narrante Irene e l'amica Anastasia, che hanno condiviso le rivendicazioni studentesche da posizioni razziali e di classe differenti, rappresenta il tentativo di raggiungere una condivisione, dove le antinomiche barriere post-coloniali perdano il loro valore. Questa *short story* è insieme un percorso individuale e collettivo, materiale e spirituale, storico e geografico, alla stregua dei più noti romanzi dell'autrice afroamericana. Infatti, Anastasia è una bianca del sud, di famiglia ricca, che non accetta il razzismo e il classismo della propria comunità, ma che, abbracciando e assorbendo le forme di identificazione altrui in maniera acritica, perde e smarrisce i propri valori, conformandosi a codici di assimilazione spersonalizzanti. Irene è una militante nera che, impegnata a combattere i torti inflitti dal colonialismo alle minoranze, sacrifica e trascura, in nome del pubblico, la comprensione degli individui e il loro privato.

La prima chiave di lettura, quella della conformazione acritica di Anastasia agli stereotipi dello *swami* razzista Source è una dimostrazione di *ibridismo*¹⁰². Questa condotta passiva si esplica nella sottomissione al linguaggio etichettante di Source e al suo rafforzamento auto-legittimatorio:

Source's voice had a whine and a drone somewhere in it, however, and this made it objectionable. He was saying how the first time he met Anastasia, whom he called in Sanskrit, Tranquility, she looked exactly like Kathleen Cleaver, 'dressed all entirely completely in black' (he was to use triple qualifiers frequently). 'Her hair like an angry, wild animal bush. And her skin pale pale pale, like that one. Militant you see?'¹⁰³

Il cambio di nome di Anastasia in Tranquility è lo schermo che Source innalza tra sé e l'altra, annichilendo relazione e incontro con le forme della diversità che fanno parte dell'esistenza. Il suo comportamento avvalorava la separazione degli spazi, non permette uno scambio di esperienze e trasforma il dialogo in discorso a senso unico. Inoltre, l'auto-sacralizzazione di Source si esplica tramite il possesso del corpo della figlia e il controllo su una famiglia di hippies, che vivono con lui ed Anastasia in una specie di 'comune':

'Nobody is anything' he repeated. The daughter began to write down his words. Through her rather bedraggled sari it was clear she was pregnant.
'I used to live in Africa, in Uganda,' continued Source, 'and the Africans wanted to be black black black. They were always saying it: black black black. But this is because Africans are

¹⁰² Come ogni *ismo*, il termine *ibridismo* è qui usato nell'accezione derogativa di miscuglio, in opposizione a ibridità o meticcio, connotati da una fertile intersezione di elementi con caratteristiche diverse.

¹⁰³ WALKER, *The Complete Stories* cit., p. 274. Le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi. Kathleen Cleaver è stata un'attivista del movimento di lotta per i diritti civili, iscritta al Black Panther Party. Attualmente è Senior Lecturer alla Emory University School of Law.

backward people. You see? Indians do not go about saying, “We are brown brown brown”, or the Chinese, “yellow yellow yellow.””

‘No’ said Irene, ‘they say they are Chinese Chinese Chinese and Indian Indian Indian.’

However, it was out of line to speak while Source spoke. He continued as if she had not interrupted.

‘Africans are strange creatures. I will tell you a story that really happened in Africa. An African...’

It was such an ancient racist joke, Irene had not heard it since she was a small child. “The African” in it as stupid, lazy, backward and unmotivated to improve as any colonialist could wish. Tranquility, Peace and Calm and even the baby – whose vicariously stoned response to the world was a look of slack wonder – giggled.

‘Where are you going?’ asked Tranquility, as Irene rose.

‘I’ll meet you on the street’ (p.274-275).

Massimo in questo punto è il distacco che Irene frapponne volutamente tra sé e gli abitanti della comune; per dimostrare la chiusura mentale del gruppo, abbandona la casa ed esce in strada, simbolo della possibilità di incontro, di cambiamento e di movimento rispetto all’immobilismo mentale altrui. Quindi, la sorgente che Anastasia ha cercato in Source si rivela sbagliata, alla stregua di quella dell’*African Nun*.

Successivamente, quando le due amiche si ritrovano in un bar dell’Alaska, dove Anastasia è andata a vivere, si verifica quella rivisitazione critica e quell’avvicinamento dei due opposti, che spiega il percorso narrativo delle due protagoniste. Questa è la sintesi del percorso compiuto e del risultato da loro raggiunto: attraverso il rispetto delle opinioni e delle differenze reciproche sono riuscite a trovare un punto di vista comune sul tempo e sullo spazio. La libertà nella differenza non significa affatto omologazione o frammentazione:

She [Anastasia] realized that something was shifting, in her talk with Irene. They were still linked together, but it was not, now, the link of race, which had been tenuous in any case, and had not held up. They were simply two women, choosing to live as they liked in the world. She wondered if Irene felt this.

‘You were my objective correlative,’ said Irene (p.288).

Irene, che per tutta la storia è stata consapevole dell’amica come suo “correlativo oggettivo”, aggiunge nel paragrafo seguente:

‘Your dilemma was obvious. You, even *objectively* speaking, didn’t know who you were. What you were going to do next; which “you” would be the one to survive. At the same time that I condemned you for your lack of commitment to anything I considered *useful*, I used you as objectification of my own internal dilemma. In the weirdest way, your confusion made mine seem minor by comparison. For example, I understood that the episode with Source was a short cut for you, to the kind of harmonious, multiracial community that you could be happy in, and which I also believed possible to create in America. But politically this is a shaky vision. It was in a way, *convenient* for me to think *how much more* shaky your “dope & guru” program was. I was looking toward “government” for help; you were looking to Source. In both cases, it was the wrong direction — any direction that it was away from ourselves is the wrong direction’ (p. 288-289 — i corsivi non sono miei).

L'errore di Anastasia era di cercare un rifugio nel conformismo, senza collegarlo a una visione del futuro. Quella visione ora è parte della sua personalità, grazie all'amore per un nativo delle Aleutine, alla riconciliazione con la propria appartenenza e all'amicizia ritrovata di Irene:

Anastasia now felt smug. Whatever she was, she thought, her child, which she hoped to have someday, would be a Native American, once more and at last at the beginning of things.

'You are happy to be going home to him, eh?' said Irene.

'Positively ecstatic,' said Anastasia, beaming.

'Write,' said Irene. 'I've missed you.'

'You have?' asked Anastasia.

Irene hugged her with a hug that was not an embrace of shoulders; she hugged her whole body, feeling knees against knee, thigh against thigh, breast against breast, neck nestled against neck. She listened to their hearts beating, strong and full of blood.

As they left the bar they passed a group of tourists who were pointing off merrily into the distance. Irene and Anastasia looked in the direction they were pointing and began to smile. They thought they were finally seeing the great elusive mountain, a hundred miles away. They were not. It was yet another, nearer, mountain's very large feet, its massive ankles wreathed in clouds, that they took such pleasure in (pp. 289-290).

Le due protagoniste si ritrovano all'aperto, unite e appagate, anche senza vedere il Mt. McKinley, la cima più alta dell'America Settentrionale. L'a-nonimia della vetta che hanno di fronte è l'emblema simbolico del conflitto che ha condizionato la loro personalità e le loro vite passate. Ma, ora, la sua presenza non è fonte conflitto, ma di piacere. Dopo questa *short story*, Alice Walker non ne ha pubblicate altre e questo testimonia la dimensione la sua funzione di sintesi poetica.

Rifacendosi alle categorie della Atwood, possiamo affermare che i posizionamenti dei personaggi della Walker divergono da quelli delle *short stories* della O'Connor: per la O'Connor sono le condizioni materiali a imporre gli stadi di vittimizzazione, soprattutto sulla base del colore della pelle; mentre nella narrativa della Walker, a parte la suora africana che si trova in "*Position Two*", abbiamo tre esempi di ribellione e di raggiungimento di una "*Position Three*", rappresentati da Elethia nella *short story* eponima, e da Irene e Anastasia in *Source*. Il fatto che Irene e Anastasia siano di pelle diversa costituisce un metaforico superamento delle barriere di razza che, nel mondo reale, hanno ostacolato l'evoluzione dei movimenti di contestazione e di liberazione sessuale, e di cui, in precedenza, tutti i personaggi secondari della O'Connor hanno subito le implicazioni.

Veniamo, ora, a due *short stories* canadesi, di Margaret Atwood (nata a Ottawa nel 1939 da una nutrizionista e un entomologo), e a una *short story* indiana, di Shashi Deshpande (nata nello stato del Karnataka nel 1938, figlia di un affermato drammaturgo)¹⁰⁴. Queste tre storie ci introducono a quelle che saranno le autrici chiave del nostro lavoro: Anita Desai e Alice Munro.

¹⁰⁴ Le biografie di Shashi Deshpande mettono in ombra e ignorano la figura materna. Renderemo giustizia a questa assenza prendendo in esame una storia che pone al centro della sua narrazione una madre, vista attraverso i ricordi della figlia.

In *Betty* della Atwood¹⁰⁵, una narratrice adulta percorre a ritroso la propria storia, prima, durante e dopo una vacanza estiva con la propria famiglia, alle soglie dell'adolescenza. Attraverso il ricordo delle frustrazioni di Betty, la vicina di bungalow che diventa amica della madre, la narratrice si allontana dallo *status* della madre e di Betty stessa, entrambe fortemente condizionate dalle discriminazioni di genere, legate al periodo storico in cui sono cresciute. Questo incontro influisce in maniera decisiva sulla scala di rappresentazione dei posizionamenti della narratrice e delle altre due co-protagoniste.

La “*Position One*” è rappresentata da una vicina di casa di Ottawa, che, prima della partenza della narratrice per la vacanza, subisce gli effetti dell'assenza e della presenza del marito (da notare che entrambi questi due personaggi secondari sono anonimi):

He was in the Air Force and was away a lot, but when he came back on leave he used to beat up his wife. It was always about eleven o'clock at night. She would flee downstairs to my mother for protection, and they would sit in the kitchen with cups of tea¹⁰⁶.

La descrizione di questo primo stadio si conclude con il commento della narratrice, “I never saw the man, but by the time we left Ottawa I was convinced he was a murderer” (p. 34).

Il paragrafo segna l'incontro con Betty e con il marito Fred, attraverso cui la narratrice comprende che i propri genitori hanno due approcci diversi ai problemi sentimentali altrui:

This might have explained my father's warning when my mother told him she had met the young couple who lived in the right-hand cottage. ‘Don't get too involved,’ he said. ‘I don't want her running over here at all hours of the night.’ He had little patience with my mother's talents as a sympathetic listener, even when she teased him by saying, ‘But I listen to you, dear.’ She attracted people he called “sponges”.
He didn't *seem* to have anything to worry about. This couple was very different from the other one (p.34 — il corsivo è mio).

In questo modo, la narratrice ci introduce nella parte più dinamica e ricca di avvenimenti della storia, quella del rapporto suo e della sua famiglia con Betty e con il marito Fred. Numerosi sono gli elementi narrativi che delineano Betty e Fred come poli antitetici. Prendiamone in considerazione alcuni. Il primo è suggerito dalla rigida divisione degli spazi e dall'uso del linguaggio edulcorato da parte di Betty:

Betty called the tiny kitchen a kitchenette. There was a round ironwork table tucked into one corner, with two scrolled ironwork chairs, painted white, one for Betty and one for Fred. Betty called this corner the breakfast nook (p.35).

La seconda spia che ci mostra la condizione di vittima di Betty è il suo fidanzamento ai tempi di

¹⁰⁵ Questa *short story* è contenuta nella raccolta *Dancing Girls* del 1977.

¹⁰⁶ ATWOOD Margaret, *Dancing Girls*, London, Vintage, 1996, p.33. Le successive citazioni di questa storia sono tratte da questa edizione e sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

guerra. Spiega la narratrice:

We knew from Betty that they were engaged just before Fred left and married right after he came back. Betty had written letters to him every single night and mailed them once a week. She did not say how often Fred had written to her (p. 36).

La terza componente riferita dalla narratrice è l'incapacità di Betty di decodificare i segnali della vita reale — “it was obvious even to me that Betty didn't grasp things very well” (p. 36) — che, per contrasto, spinge la narratrice e la sua famiglia a sopravvalutare l'egoismo di Fred:

Fred, like a cat, wouldn't go two steps out of his way for you really, as my mother said later. So it was unfair that everyone was in love with Fred, but no one, despite her kindness, was in love with Betty. It was Betty who always greeted us at the door, asked us in, and talked to us while Fred slouched on the couch reading the paper (p. 36-37).

Il quarto segnale della condizione di Betty è insito nel soprannome che il marito le attribuisce in base all'aspetto fisico. Egli utilizza il diminutivo del suo nome proprio e, dando un indizio anche al lettore, gli sovrappone quello di una popolare attrice:

She laughed a lot when Fred called her Betty Grable, which he did at least once a day. I couldn't see why she laughed. It was supposed to be a compliment, I thought. Betty Grable was a famous movie star [...].

Betty didn't really look like Betty Grable, who was blonde and not as plump as our Betty. Still they were both beautiful, I thought. I didn't realize until much later that the remark was cruel; for Betty Grable was renowned for her legs, whereas our Betty had legs that started at her waist and continued downwards without a curve or a pause until they reached her feet. At the time they seemed like ordinary legs (p. 37).

La partenza della famiglia della narratrice per Toronto alla fine dell'estate a causa dell'ennesimo cambio di lavoro del padre segna la temporanea uscita di scena di Betty, ormai sola e abbandonata dal marito. Ma quando Betty torna a trovare la madre della narratrice, qualcosa è cambiato; Betty non ha riacquisito solo il suo nome intero (“*Position Three*”):

‘You remember Betty,’ my mother said.

‘Elizabeth,’ Betty said.

‘Oh yes, of course,’ said my mother.

Betty had changed a lot. Before, she had been a little plump; now she was buxom. Her cheeks were as round and florid as two tomatoes, and I thought she was using too much rouge until I saw that the red was caused by masses of tiny veins under her skin. She was wearing a long black pleated skirt, a white short-sleeved angora sweater with a string of black beads, and open-toed black velvet pumps with high heels. She smelled strongly of Lily of the Valley. She had a job, my mother told my father later, a very good job. She was an executive secretary, and now called herself Miss instead of Mrs.

‘She's doing very well,’ my mother said. ‘considering what happened. She pulled herself together.’

‘I hope you don't start inviting her to dinner all the time,’ said my father who still found Betty irritating in spite of her new look. She laughed more than ever now, and crossed her legs frequently.

‘I feel I'm the only real friend she has,’ said my mother. She didn't say Betty was the only real friend she had, though when my father said ‘your friend’ everyone knew who he meant. My

mother had a lot of friends, and her talent for wise listening was now a business asset for my father.

“She says she’ll never marry again,” said my mother (p.46).

Questo cambiamento innesca la presa di coscienza della narratrice, che si rende conto dell’influenza delle condizioni sociali sulla vita della madre e su quella di Betty: “I now came to see Betty’s laugh as the mask of a stricken martyred woman” (p. 47). Tutto ciò porta a un finale drammatico, con Betty che appare “a perversion, or a defect almost like idiocy” (p.48). La sua idiozia è la conseguenza di un “undetected brain tumor” (p. 49) che, prima della morte in ospedale, la induce a tempestare di improperi al telefono la madre della narratrice (ritorno alla condizione di partenza, “*Position One*”). Il commento della madre della narratrice, che rifiuta di accettare che il ruolo di vittima sia, in certe condizioni di salute (e non solo in quelle), inevitabile, non convince pienamente la figlia:

‘I ought to have known it was something like that’ she [Betty’s mother] said. ‘Personality change, that’s one of the clues.’ In the course of her listening she had picked up a great deal of information about terminal illness.

But for me this explanation wasn’t good enough. For years after that, Betty followed me around, waiting for me to finish her off in some way more satisfactory to both of us. When I first heard about her death I felt doomed. This, then, was the punishment for being devoted and obliging, this was what happened to girls such as (I felt) myself (p.49).

La strada alternativa della narratrice passa, inevitabilmente, per la comprensione di Betty malata e ribelle nei confronti dell’obiettivo sbagliato: sua madre, la quale, pur avendo accettato la gerarchia dei ruoli, è riuscita a mantenere la propria autonomia dal marito. Verso la conclusione della storia, infatti, la narratrice è consapevole di dover intraprendere un percorso diverso da quello di Betty, della propria madre, e soprattutto della propria sorella maggiore:

She [Betty] had been kind to me when I was a child, and with the callousness of children towards those who are kind but not enchanting, I had preferred Fred. In my future I saw myself being abandoned by a succession of Freds who were running down the beach after a crowd of vivacious girls, all of whom looked remarkably like my sister.

As for Betty’s final screams of hatred and rage, they were screams of protest against the unfairness of life. That anger, I knew, was my own, the dark side of that terrible and deforming niceness that had marked Betty like the aftermath of some crippling disease (p. 50).

Nel finale, ci troviamo al presente e la narratrice è diventata una *creative non-victim* (“*Position Four*”):

People change, though, especially after they are dead. As I passed beyond the age of melodrama I came to see that if I did not want to be Betty, I would have to be someone else. Furthermore, I was already quite different from Betty. In a way, she had absolved me from making the demanded choices by having made them so thoroughly herself. People stopped calling me a clever one, and after a while I enjoyed this (p.50).

Come ha commentato Isabel Carrera Suarez:

This story offers Atwood's most optimistic endings, in the possibilities it leaves open for change, for the construction of the self, or re-birth. The narrator faced with two opposed role-models, has been able to discard both and adopt her own, escaping her victim position¹⁰⁷.

Si tratta della terza forma dell'oblio, un ri-cominciamento basato sulla ricerca di nuovi modelli. Di ruoli e modelli, di scelta e destino, di memoria e oblio, parla anche *Significant Moments in the Life of My Mother*, che può costituire sia una prosecuzione ironica di *Betty*, sia un parallelismo rispetto a *Memorabilia* di Shashi Deshpande, che vedremo in seguito, perché in entrambe le storie i ricordi personali si intrecciano con quelli materni e familiari. Partiamo dalla storia della Atwood, in cui è significativa la frase iniziale che detta il percorso narrativo apparentemente guidato da una chiave autobiografica¹⁰⁸, ma dove, sotto le false spoglie di rievocazioni individuali, si mette in scena il conflitto tra volontà e possibilità, tra amore materno e autonomia filiale, tra educazione e libertà:

When my mother was very small, someone gave her a basket of baby chicks for Easter. They all died¹⁰⁹.

La madre della narratrice co-protagonista non sa come prendersi cura dei pulcini, è troppo giovane e il destino si abbatte implacabile sulla sua formazione.

Il secondo momento della storia ci riporta ai ricordi della madre e al suo rapporto con il padre, medico di campagna. Qui la frase chiave è una battuta di dialogo della madre, che dà la dimensione generazionale del rapporto con i sentimenti:

'We all respected him, though,' she says. 'He was widely respected.' (This is a word which has slipped a lot in the scale since my mother's youth. It used to outrank *love*.) — (p. 12).

Il terzo momento della storia procede sullo stesso binario e rafforza il parallelismo/confronto tra la visione femminile e quella maschile dell'esperienza:

The structure of the life was hierarchical, with my grandfather at the top, but its secret [...] was female (p.13).

Questo elemento del segreto al femminile si collega sia a tutta la poetica della Munro, che vedremo nel terzo capitolo, sia a quella dell'immaginario postcoloniale della perdita, secondo quanto scrive David Punter: "power had less to do with knowledge than with secrets"¹¹⁰. Si esplica, cioè, una *agency* di genere. Infatti, da quella frase in poi, si rafforzano ulteriormente i due piani: il maschile

¹⁰⁷ SUAREZ Carrera Isabel, "'Yet I speak, Yet I exist': Affirmation of the Subject in Atwood's Short Stories", in NICHOLSON Colin (Ed.), *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity. New Critical Essays*, New York, St. Martin Press, 1994, p. 232.

¹⁰⁸ Per questa chiave di lettura autobiografica, si veda tra gli altri: NISCHIK Reingard M., "The Translation of the World into Worlds and the Female Tradition: Margaret Atwood, 'Significant Moments in the Life of My Mother' (1983)", in NISCHIK (Ed.), *The Canadian Short Story Interpretations* cit., pp. 331-339.

¹⁰⁹ ATWOOD Margaret, *Bluebeard's Egg and Other Stories*, London Vintage, 1996, p. 11. Le successive citazioni di questa storia sono tratte da questa edizione e sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

¹¹⁰ PUNTER David, *Postcolonial Imaginings: Fictions of a New World Order*, Edinburgh, EUP, 2000, p. 24.

come agente di serio e razionale distacco dagli eventi della vita; il femminile come sovvertitore, anche umoristico, dell'ordine prestabilito e del moralismo. Ma le frasi che ci dimostrano come i ricordi siano un pretesto per la rilettura critica sulla vita della madre sono le riflessioni della narratrice, prima e dopo la lunga serie di aneddoti familiari:

I used to think that my mother, in her early day, led a life of sustained hilarity and hair-raising adventure. (That was before I realized that she never put in the long stretches of uneventful time that must have made up much of her life: the stories were just the punctuation) (p. 16).

There are some stories which my mother does not tell when there are men present: never at dinner, never at parties (p. 21).

These are stories of romantic betrayals, unwanted pregnancies, illness of horrible various kinds, marital infidelities, mental breakdowns, tragic suicides, unpleasant lingering deaths. They are not rich in detail or embroidered with incident: they are stark and factual. The women, their own hands moving among the dirty dishes of the husk of vegetables, nod solemnly.

Some of these stories, it is understood, are not to be passed on my father, because they would upset him. It is well known that women can deal with this sort of thing better than men can (pp. 21-22).

Poi, la narratrice percorre e oltrepassa infanzia e adolescenza, unite nel ricordo sull'indigestione di biscotti da parte del fratello e dal racconto che, anni dopo, ne fa la madre davanti ai fidanzati della narratrice:

Some of my mother's stories defy analysis. What is the moral of this on? That I was a simp is clear enough, but on the other hand it was my brother who got the stomach ache. Is it better to eat your food, in a straightforward materialistic way, and as much of it as possible, or go off into the corner and talk to it? This used to be a favourite of my mother's when I would bring what my father referred to as "swains" home for dinner. [...] What were the swains supposed to make of it? Were my kindness and essential femininity being trotted out for inspection?

[...] There is, however, a difference between symbolism and anecdote. Listening to my mother, I sometimes remember this (pp. 26-27).

Questa citazione mette in rapporto dialettico un passaggio chiave dalla *short story* ottocentesca a quella modernista, fino a quella postcoloniale, perché prima la narrazione si muove dall'aneddoto di stampo ottocentesco a un raffinato simbolismo di impronta modernista, poi raggiunge l'aspirazione postcoloniale di un ponte inter-generazionale e polifonico che mira alla memoria condivisa. Inoltre, quelli che sono i momenti significativi della vita della madre, pur non smettendo di dimostrarsi attendibili, cessano di collimare con l'idea di passato che la figlia-narratrice acquisisce quando è sul punto di diventare madre e inizia a concettualizzare il ruolo e il senso della figura materna:

My mother believes that what you save from the past is a matter of choice.

[...] It was the first time that I ever heard my mother say that she might have wanted to be something other than what she was. I must have been thirty-five at the time, but it still was shocking and slightly offensive to me to learn that my mother might not have been totally contented fulfilling the role in which fate had cast her: that of being my mother. What thumbsuckers we all are, I thought, when it comes to mothers. Shortly after this I became a mother myself [...] (p. 27).

Nell'ultima parte della storia, infine, la madre non racconta più episodi significativi della propria vita. L'ultimo aneddoto che la riguarda lo presenta direttamente la narratrice, ritrovandolo nel proprio passato, e il suo commento è: 'That story was one of your favourites' (p. 28). Ora, la narratrice può scegliere autonomamente la propria storia senza doverla vincolare alla visione materna, che è logica e coerente, ma necessariamente *altra* rispetto a quella della figlia-narratrice:

It is part of my mother's mythology that I am as cheerful and productive as she is, though she admits that these qualities may be occasionally and temporarily concealed. I wasn't allowed much angst around the house (p. 28).

La narratrice dimostra che non esiste libertà di scelta dietro e dentro la visione edulcorata, addomesticata, nel senso di felicemente richiusa entro le pareti domestiche, del proprio passato e della propria vita:

My mother has a few stories to tell about these times.
What I remember from them is the odd look I would sometimes catch in her eyes. It struck me, for the first time in my life, that my mother might be afraid of me. I could not even reassure her, because I was only dimly aware of the nature of her distress, but there must have been something going on in me that was beyond her: at any time I might open my mouth and out would come a *language* she had never heard before. I had become a visitant from outer space, a time-traveller come back from the future, bearing news of a great disaster (p. 29).

In sintesi, parallelamente a quanto accadeva in *Betty*, il distacco della narratrice dalla propria madre non significa il rifiuto della sua esperienza, ma l'acquisizione di un'autonomia di giudizio e di comportamento. In altre parole, i legami affettivi familiari non conducono all'omologazione (aneddoto), ma alla capacità di comprensione dei vincoli imposti dal contesto e dalla memoria collettiva (simbolismo). Anche in questo caso il posizionamento della narratrice come "*creative non-victim*" supera quello della madre, rimasta al terzo stadio.

In *Memorabilia* di Shashi Deshpande si verifica un analogo percorso per l'io narrante e co-protagonista, quarta figlia anonima di una madre già anziana, che ritorna nella casa familiare con l'intenzione di attuare l'accordo preso con le sorelle, per fare in modo che la madre accetti di spostarsi a turno presso ognuna di loro, sulla base delle loro esigenze. Ma la narratrice, che deve portare a termine la missione di sradicare la madre dai suoi ricordi (*reflexive nostalgia*), parte dal punto sbagliato:

Why did I start with this room? It was a mistake, I know that now. I'd thought that this, the box room, would be easy¹¹¹.

Procedendo, la narratrice fa i conti con la storia della madre e comprende l'impossibilità di decidere

¹¹¹ DESHPANDE Shashi, *Collected Stories: Volume 2*, New Delhi, Penguin, 2003, p.101. Le successive citazioni di questa storia sono prese da questa edizione indicate con il numero di pagina tra parentesi. Le short stories di Shashi Deshpande appartengono a cinque raccolte diverse: *The Legacy and Other Stories*, *It was Dark*, *The Miracle and Other Stories*, *It Was the Nightingale* e *The Intrusion and Other Stories*, su cui non esiste una datazione certa.

e stabilire i contenuti dell'oblio altrui:

To my surprise, she shows no inclination to save anything, except the photographs and her sewing machine. It's I who find myself becoming increasingly doubtful, reluctant to throw things away (p. 104).

Oltre alle fotografie e alla macchina da cucire la madre accantona, senza volersene disfare, il portagioie in legno (“*wooden kumkum box*” – p. 104):

‘This was my mother’s,’ she says. ‘I remember her combing her hair, applying her kumkum after her bath.’ She sighs and moves the box away from her, as if pushing her memories to a side.

I know, in the vague way one gathers facts as a child, not from anything told, but from the talk, the whispers, the silences around, that my mother had lost her own mother when she was only a child (p. 105).

Il riaffiorare dei ricordi causa l’insonnia alla madre della narratrice, che riesce a muoversi e ad orientarsi nel presente solo mentre recupera il proprio passato e lo racconta alla figlia:

As if she hasn’t heard me, she goes on. ‘My mother died in childbirth,’ she says. And then, once begun, she can’t stop, she goes on. As she speaks, I have a sense of her retrieving her memories, from her mother’s kumkum box, it seems, where they have been stored all these years (p. 106-107).

La memoria matrilineare finisce per unire la narratrice alla madre e la dissuade dall’attuare il piano architettato con le sorelle. La memoria consente alla madre e alla figlia di condividere l’atto del ricordo e, attraverso di esso, recuperare i reperti più significativi, allontanando, così, il rischio dell’oblio distruttivo:

Unable to sleep, I hear the grandfather clock tick the minutes, chime the hours the whole night through. Sounds that have kept my mother company in the years since my father died. What will we do with the clock? Will we be able to find a space for it on our walls? Or for her photographs and her sewing machine, either? Where will they fit in our carefully furnished homes? My mother and I have never been very close. Yet today, something in the room which contained the memorabilia of her life, the room in which my sisters and I had transformed ourselves into exciting other selves, had made her reveal her true self to me (p. 112).

Nella conclusione si attua la terza forma dell’oblio, quella del ri-cominciamento con un *dénouement* di carattere relazionale, anche se il posizionamento della narratrice è al quarto stadio di *creative non-victim* e quello della madre ancora al terzo:

The plan my sisters and I have so carefully plotted lies in shards about me. I can no longer be part of it. [...] Why have I changed? What has happened? I don’t know. My mother is still the same person, ageing, isolated, friendless, incapable of living alone, yet reluctant to give up her home. I know there will still be those periodic cries for our visits [...].

Nothing has changed. And yet everything has. I can’t explain this to my sisters, but I think — suppose I tell them her words, What choice did she have?, will they understand? surely they will understand, surely they will know what it means (p. 113).

Dalle analisi tematico-stilistiche a cui s’è fatto cenno, risulta evidente che nelle *short stories*

postcoloniali femminili incontriamo un allargamento del tessuto narrativo ottenuto con un coinvolgimento “polifonico” dei personaggi secondari e la dilatazione del concetto di epifania. Il finale diviene il terreno per la riconfigurazione dialettica tra la realtà interpersonale e il mondo interiore, e il legame con l’incipit si attenua e si allenta notevolmente.

In seconda istanza, esse si contraddistinguono per un rifiuto dell’aporia tradizione / modernità in nome della memoria come ponte temporale e spaziale della relazione tra tradizioni diverse. Questo si traduce nel disprezzo per ogni forma di sottovalutazione del reperto emotivo e del ricordo.

In terzo luogo, si coglie una marcata diffidenza nei confronti dei *tropi domestici*, come metafora di un allontanamento dai confini politici della Nazione:

The construction or demolition of houses or buildings in post-colonial locations is a recurring and evocative figure for the problematic of post-colonial identity¹¹².

In the interest of the effectiveness of the women’s movement, emphasis is often placed upon a reversal of the public-private hierarchy. This is because in ordinary sexist households, educational institutions, or workplaces, the sustaining explanation still remains that the public sector is more important, at once more rational and mysterious, and, generally, more masculine, than the private. The feminist, reversing this hierarchy, must insist that sexuality and the emotions are, in fact, so much more important and threatening that a masculinist sexual politics is obliged, repressively, to sustain all public activity. The most “material” sedimentation of this repressive politics is the institutionalized sex discrimination that seems the hardest stone to push¹¹³.

Il quarto aspetto che cogliamo dai testi esaminati dimostra una spiccata attenzione alla genealogia matrilineare, la valorizzazione del segreto come forma di resistenza al Potere della Verità Maschile e una lotta attiva per la sopravvivenza, che comporta l’allontanamento dai cliché del melodramma:

Interdependency between women is the *only* way to the freedom which allows the ‘I’ and ‘be’, not in order to be used, but in order to be creative. This is a difference between the passive ‘be’ and the active ‘being’.¹¹⁴

The theme of exile is in some sense present in all such writing since it is one manifestation of the ubiquitous concern with place and displacement in these [post-colonial] societies, as well as with the complex material circumstances implicit in the transportation of language from its

¹¹²ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Criticism*, London — New York, Routledge, 2002², p. 27.

¹¹³SPIVAK Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York — London, Routledge, 2006, pp. 139-140. Alison Blunt e Gillian Rose sostengono che “the definition of the private as a domestic space separate from the public world of commerce was rarely meaningful in black communities; to the extent that it did resonate, the private was understood as a place, often a neighborhood, beyond everyday encounters with white racism” (BLUNT Alison and ROSE Gillian [Eds.], *Writing Women and Space: Colonial and Postcolonial Geographies*, New York - London, The Guilford Press, 1994, p. 4). Questa giusta osservazione estende il confine del domestico al concetto di *vicinato* e non va limitata al solo contesto afro-americano. Essa è trasversale ad ogni comunità etnicamente ristretta, sia rurale, sia provincialmente urbana non a carattere metropolitano.

¹¹⁴LORD Audre, “The Master’s Tool Will Never Dismantle the Master’s House”, in LEWIS Reina and MILLS Sara (Eds.), *Feminist Postcolonial Theory: a Reader*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2003, p. 26. Il corsivo è mio, in quanto l’orientamento conferito dall’*only* sembra una prospettiva univoca non in linea con l’idea di *interdependency*.

place of origin and its imposed and imposing relationship on and with the new environment¹¹⁵.

Just as the two geographical entities, the Occident and the Orient, in Said's term, 'support and to an extent reflect each other', so all post-colonial societies realize their identity in difference rather than in essence. [...] Truth is never outside power, or deprived of power, the production of truth is a function of power [...]¹¹⁶.

Women in many societies have been relegated to the position of 'Other' [...]. They share with colonized races and peoples an intimate experience of oppression and repression [...]. Women, like post-colonial peoples, have had to construct a language of their own when their only available 'tools' are those of the 'colonizer'.

As in post-colonial theory, language, 'voice', concepts of speech and silence [...], and concepts of mimicry [...] have been important in feminist theory [and writing] together with the connections between literature and language, political activity, and the potential for social change¹¹⁷.

Sul piano linguistico, invece, abbiamo notato la propensione a segnalare al lettore la connotazione simbolica delle coppie cristallizzate di sostantivi e aggettivi, e il conseguente rifiuto degli stereotipi nella retorica dei media e nella comunicazione di massa. Inoltre, le *short stories* qui analizzate sembrano recuperare con l'innesto di allofoni e lessemi non-standardizzati provenienti dalle lingue regionali e dai dialetti un tratto che risale alla genesi di questo genere letterario e al suo distacco dal *tale* (si veda 1.1).

Riassumendo, l'*apertura* delle *short stories* postcoloniali femminili si esplica nelle connessioni che i personaggi stabiliscono tra loro, nel linguaggio che usano per decifrarsi e decifrare l'altro e l'Altro, nello svincolamento dalle barriere linguistiche e spaziali imposte dall'Alt(r)o, nella distruzione dei ponti fasulli tra il sé e lo spazio circostante e nella ri-costruzione di più verosimili co-abitazioni. Ciò è possibile solo se si comprende appieno il valore e la funzione della memoria propria e altrui. Ma, poiché la memoria individuale può ingannare, è indispensabile non ignorare né tradire la memoria dell'altro. Chi lo fa, ritorna al passato e alla memoria dell'Altro, perpetuando così la colonizzazione della mente e contribuendo alla creazione di una realtà "*hyphenated*," di separazione e segregazione fisica, mentale e sociale. Scoprire il senso della storia dell'altro è uno degli evidenti obiettivi della *short story* postcoloniale femminile.

La condivisione dei valori attraverso la comprensione e la ri-composizione dei percorsi esistenziali, che siano basati sulla compenetrazione delle tracce e dei ricordi reciproci, realizza un *dénouement* relazionale invece che identitario. Si potrebbe aggiungere che il *dénouement* identitario rappresenta

¹¹⁵ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Criticism* cit., p. 28. Il termine tra parentesi è inserito per dare chiarezza al precedente contesto del discorso.

¹¹⁶*Ibid.*, p. 165.

¹¹⁷*Ibid.*, p. 172. La parentesi è mia.

il posizionamento dei personaggi con esiti di antagonismo *post-coloniale*¹¹⁸, mentre il *dénouement* relazionale rappresenta una visione meno conflittuale, che apre la strada ad un dialogo di carattere *postcoloniale*.

Nella misura in cui il *dénouement* richiude il cerchio aperto nell'incipit si attua la prima forma dell'oblio: il ritorno, un tropo identitario che può essere utile anche se, talvolta, si dimostra più incline ad un malinconico recupero del passato (*restorative nostalgia*). La seconda forma dell'oblio, la sospensione, rappresenta l'interstizio: il limen tra identità isolata e identità relazionale. La sospensione si può configurare alternativamente come *post-coloniale* o *postcoloniale*. La terza forma dell'oblio, quella del ri-cominciamento su basi nuove ed alternative è sempre un tropo *postcoloniale*.

Infine, la domanda teorica se venga prima il genere, la classe, l'etnia/la razza o il linguaggio, ci appare oggi anacronistica. Queste caratteristiche sono spesso simultanee e sovrapposte e, in base al contesto (spazio, comunità e territorio) in cui è ambientata una storia, possono variare di intensità. Le risposte non sono mai univoche, ma plurime e differenti da personaggio a personaggio, da realtà a realtà.

Nei prossimi capitoli vedremo in che misura e con quale grado di adesione le caratteristiche qui sopra indicate si ritrovino in Anita Desai e Alice Munro. Abbiamo scelto queste due scrittrici, perché riteniamo che in ambito *postcoloniale* le loro *short stories* forniscano lo spunto più adatto per dimostrare che la *agency* individuale deve inevitabilmente fare i conti con la ricerca di una memoria condivisa e con i vincoli della memoria collettiva. Inoltre, le *short stories* della Desai e della Munro sono un'efficace dimostrazione di come la memoria tenti costantemente, anche quando non riesce, di valicare i confini tra vincitori e vinti.

¹¹⁸ Per *dénouement identitario post-coloniale* si intende il ritorno alla venatura nostalgica delle radici, che, in alcuni casi, potrebbe anche significare la perpetuazione di vecchie barriere.

2 Anita Desai: la fluidità della memoria tra Oriente e Occidente

No matter where you travel, you come across the same emotional hungers and needs¹.

(Anita Desai)

In questo capitolo analizzeremo otto *short stories* tratte dalle due raccolte pubblicate da Anita Desai: *Games at Twilight* (1978) e *Diamond Dust* (2000), mettendo in evidenza come per alcune sia più opportuno seguire i parametri della gestione dei ricordi in antitesi alla *restorative nostalgia*, mentre per altre sia più logico attenersi alla differenza tra memoria comune e memoria condivisa.

2.1 La gestione dei ricordi e il contrasto alla *restorative nostalgia*

L'immaginario di Anita Desai, nata nel 1937 a Mussoorie, nello stato indiano del Bengala, viaggia tra Oriente e Occidente ed evita volutamente di stabilire una qualsiasi forma di primogenitura di un mondo sull'altro. Nelle *short stories* analizzate in questa prima parte del capitolo, i personaggi che vivono con la nostalgia di un paradiso perduto e tentano di ricrearlo nel presente sono destinati a soccombere. Solo chi riesce a conferire il giusto spessore a ciascuno dei tre piani temporali ottiene, alla fine, un riscatto, realizzando quanto la scrittrice stessa ha dichiarato in un'intervista: "I think nostalgia is a falsification. If you are nostalgic you tend to sentimentalise, or to fantasise, and you are no longer facing reality"². In altre parole, Anita Desai non guarda mai con benevolenza a chi indulge alla *restorative nostalgia* e privilegia chi riesce a mantenersi in equilibrio tra passato e presente.

La sua ottica narrativa è in linea con la lezione di Paul Ricoeur, quando ricorda che la memoria conserva un privilegio che la storia non è in grado di sottrarle: quello della polarità tra spazio di esperienza e orizzonte di attesa³. È solo attraverso il movimento dialettico tra queste due polarità, che i personaggi riescono a sconfiggere la *restorative nostalgia*. Facendo leva sulla *reflexive*

¹ COSTA Magda, "Interview with Anita Desai" in: http://www.sawnet.org/books/writing/desai_interview.html. L'intervista è stata originariamente pubblicata in spagnolo nella rivista *Lateral*, Marzo 2001.

² *Ibid.* In questa intervista Anita Desai parla anche della trasposizione cinematografica del suo romanzo *In Custody* da parte di James Ivory. Alla domanda dell'intervistatrice, "how did you feel when you saw it?", risponde: "Very shocked, because in my imagination it [the novel] was all very grey, very dark and dirty, and I just couldn't believe my eyes when I saw it in gorgeous technicolour [...]. I would have preferred it in black and white, more in the school of New Realism". Silvia Albertazzi rileva che "c'è sempre, in Desai, una nostalgia di fondo, per quel che avrebbe potuto essere e non è stato, una vaga malinconia che, nei suoi lavori migliori, non vira mai verso il sentimentalismo o la lacrima facile" (ALBERTAZZI Silvia, "Un pezzetto di avorio indiano", in: NADOTTI Anna [Ed.], *Dedica a Anita Desai*, Pordenone, Thesis, 2006). Quanto scrive Albertazzi a proposito dei romanzi della Desai è condivisibile e *In Custody* ne è proprio l'esempio più lampante (lo stesso può dirsi per la storia *The Accompanist* in *Games at Twilight*). Vale la pena osservare, comunque, che nelle *short stories* meglio riuscite il ricordo è più spesso un antidoto alla malinconia che un desiderio di ritorno al passato.

³ Cfr. RICOEUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato* cit., p. 92.

nostalgia e sull' oblio costruttivo, essi provano a neutralizzare i condizionamenti del passato e a immaginare l'ipotesi di un futuro migliore, svincolandosi, anche solo temporaneamente, dai posizionamenti di svantaggio.

In *Games at Twilight*, che apre la raccolta omonima, il valore simbolico del gioco (una partita di nascondino tra bambini) serve a indagare l'esclusione del piccolo Ravi, da parte del prepotente Raghu, degli altri coetanei e della madre. Ravi si crea un rifugio che gli consente di non essere trovato da Raghu, che, fingendo di dimenticarlo, lo esclude deliberatamente dal gioco. Si tratta di un oblio distruttivo, volto a isolare il marginalizzato, che si ribella all'ordine pre-costituito. L'atteggiamento di Raghu si ripete una seconda volta, quando Ravi esce dal primo riparo e si nasconde "next to the garage"⁴, in "another shed with a big green door. Also locked" (p. 4). Con l'ingresso in questo spazio *anomalo* Ravi infrange il controllo di Raghu ed entra in una *no man's land*:

That shed wasn't opened more than once a year. [...] The hinges were large and made a small gap between the door and the walls — only just large enough for rats, dogs and, possibly, Ravi to slip through.

Ravi had never cared to enter such a dark and depressing mortuary of defunct household goods seething with such unspeakable and alarming animal life but, as Raghu's whistling grew angrier and sharper and his crashing and storming in the hedge wilder, Ravi suddenly slipped off the flower pot and through the crack and was gone (pp. 4-5).

L'infrazione dei confini e l'intrusione in uno spazio proibito aveva avuto un precedente da parte di Ravi, che in passato si era nascosto dentro la credenza di casa:

but at least that had been a familiar place, and even smelt pleasantly of starch, laundry and, reassuringly, of his mother. But the shed smelt of rats, ant hills, dust and spider webs. Also of less definable, less recognizable horrors. And it was dark. Except for the white-hot cracks along the door, there was no light" (p. 5).

L'infrazione di Ravi ricorda la trasgressione tentata da Josephine/Jug e da Constantia/Con verso la stanza del padre defunto in *The Daughters of the Late Colonel* di Katherine Mansfield. Avevamo citato in 1.2 la scena conclusiva della storia. Ora vediamo la parte iniziale, perché crea un adeguato parallelismo con la precedente descrizione della Desai:

Father would never forgive them. That was what they felt more than ever when, two mornings later, they went into his room to go through his things. [...] It was dark in the hall. It had been a rule for years never to disturb father in the morning, whatever happened. And now they were going to open the door without even knocking... Constantia's eyes were enormous at the idea; Josephine felt weak in the knees⁵.

Tuttavia, diversamente dalle figlie del colonnello, che trovavano un'apertura nel finale della storia

⁴ DESAI Anita, *Games at Twilight*, London, Vintage, 1998, p. 4. Le successive citazioni di questa storia sono tratte da questa edizione e sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

⁵ MANSFIELD, *The Collected Stories* cit., p. 217.

grazie alla musica proveniente dal suonatore di organo all'esterno della loro casa, l'autonomia di Ravi non troverà alcuna sponda relazionale. La possibilità che la sua vittoria sia riconosciuta sfuma con il trascorrere del tempo e il mutare dei toni e delle sfumature del paesaggio:

It grew darker in the shed as the light at the door grew softer, fuzzier, turned to a kind of crumbling yellow pollen that turned to yellow fur, blue fur, grey fur. Evening. Twilight.
[...] The bouganvillea had lost its lividity, hung in dark bundles that quaked and twittered and seethed with masses of homing sparrows. The lawn was shut off from his view.
[...] Could it be over? How could it when he was still not found? (pp. 7-8).

Così, Ravi decide di uscire allo scoperto e di rivendicare la propria vittoria al “ringing cry of ‘Den!’” (p. 8), ma si scontra con l'indifferenza degli altri bambini e della madre. La sua trasgressione si annulla di fronte alla superficiale indifferenza e al senso di superiorità dei più grandi. La sua assenza viene considerata come un inutile atto di insubordinazione al loro controllo del tempo e come un valicamento non autorizzato dei confini. Per questo, egli non riceve alcun riconoscimento per la sua abilità:

Out on the lawn, the children stopped chanting. They all turned to stare at him in amazement. Their faces were pale and triangular in the dusk. The trees and bushes around them stood inky and sepulchral, spilling long shadows across them. They stared, wondering at his reappearance, his passion, his wild animal howling. Their mother rose from her basket chair and came towards him, worried, annoyed, saying, ‘Stop it, stop it, Ravi. Don’t be a baby. Have you hurt yourself?’ (p. 8).

Dalle scelte lessicali di questo passaggio è chiaro che Anita Desai non ci consegna un Ravi perdente e sconfitto *tout court*. Le facce “pallide e triangolari” dei compagni di gioco sono immerse nel crepuscolo; la natura e gli alberi intorno sono ‘inky and sepulchral’ e riversano su di loro le proprie ombre, separandoli in tanti frammenti. Da questo frangente in avanti capiamo che il loro potere si fonda sull'antagonismo e sull'opposizione alla presenza minacciosa dell'*outcast* Ravi, neutralizzato in un oblio distruttivo:

It took them a minute to grasp what he was saying, even who he was. They had quite forgotten him. Raghu had found all the others long ago. [...] They had begun to play again, sing and chant. All this time no one had remembered Ravi. Having disappeared from the scene, he had disappeared from their minds. Clean (p. 9).

L'assenza genera l'esclusione di Ravi, che non si sottomette e non accetta più di entrare a far parte della loro egoistica comunità di smemorati, attenti solo all'egemonia del presente e incapaci di costruirsi una storia. A Ravi non rimane che riconoscersi nella natura, l'unico mondo che non gli è estraneo. Questo suo comportamento trova un parallelismo in Raka, la nipote silenziosa e ribelle di Nanda Kaul, protagonista del romanzo di Anita Desai *Fire on the Mountain*, pubblicato nel 1977, e precedente di un anno soltanto l'uscita di *Games at Twilight*. Per Ravi la via d'uscita è rappresentata da un rapporto di identificazione emotiva con il mondo esterno; mentre per Raka

appiccare il fuoco alla foresta significa distruggere l'universo di sofferenza che ha avvolto l'isolamento della nonna (Nanda Kaul). Ravi può compiere un processo di liberazione individuale dalla contingenza e dalla linearità, che gli permette di approdare ad una consapevolezza interiore meno nichilista di quella di Raka. Anche l'explicit di *Games at Twilight* è di rilievo, perché la filastrocca che cantano gli altri bambini costituisce la loro visione ideologica. Estraniandosi dal gioco che la usa, Ravi dimostra che ne ha compreso il valore simbolico e, respingendola prontamente, si appropria di un'autonoma filosofia di vita per il futuro⁶:

The game proceeded. Two pairs of arms reached up and met in an arc. The children trooped under it again and again in a lugubrious circle, ducking their heads and intoning

'The grass is green,
The rose is red;
Remember me

When I am dead, dead, dead, dead...'

And the arc of thin arms trembled in the twilight, and the heads were bowed so sadly, and their feet tramped to that melancholy refrain so mournfully, so helplessly that Ravi could not bear it. He would not follow them, he would not be included in this funeral game. He had wanted victory and triumph — not a funeral. But he had been forgotten, left out and he would not join them. The ignominy of being forgotten — how could he face it? He felt his heart go heavy and ache inside him unbearably. He lay down full length on the damp grass, crushing his face into it, no longer crying, silenced by a terrible sense of his insignificance (pp 9-10).

In sintesi, questa storia dimostra che i componenti del nucleo familiare non sono in grado di approdare ad una memoria fertile e tridimensionale, dal momento che ognuno si richiude nel proprio guscio "funereo" ed evita di prendere in considerazione i ricordi dell'altro. Il loro presente è una ripetizione continua, senza un prima e un dopo che possa consentire il cambiamento e la relazione. Ravi, anche se escluso, sembra l'unico in grado di saper gestire le emozioni e i ricordi personali. Egli impersona la tappa iniziale di un percorso poetico dell'autrice volto a tratteggiare una moderna formazione maschile, che troverà una realizzazione compiuta, anche se non agevole, in Luis di *Tepoztlán Tomorrow* (la penultima storia della raccolta successiva, *Diamond Dust*). Secondo le categorie di Margaret Atwood, Ravi ha raggiunto una "Position Three", dopo aver rifiutato di riconoscere l'inevitabilità del proprio *status* di vittima e, rimanendo all'esterno della casa, ne rifiuta la valenza protettiva.

Un'altra *short story* in cui è rappresentata una gestione efficace dei ricordi e un uso della *reflexive nostalgia* che mescola utopia e atopia è *The Farewell Party*, inserita nella stessa raccolta. Lo stato d'animo della protagonista Bina indugia in una condizione sospesa che precede la festa d'addio alla cittadina di provincia, prima di partire alla volta di Bombay. La pericolosa tentazione di rimanere

⁶ Secondo una costante nel genere della *short story*, anche qui la filastrocca che viene recitata riveste la funzione di esibizione dei sentimenti. Questa stessa tecnica viene utilizzata anche da Alice Munro, ad esempio in *Walker Brothers Cowboy* (contenuta nella raccolta *Dance of the Happy Shades* del 1968) e in *The Moon in the Orange Street Skating Rink* (contenuta nella raccolta *The Progress of Love* del 1986). Di entrambe le storie si parlerà nel prossimo capitolo.

ancorati al passato è espressa, come accade anche nei romanzi, attraverso la descrizione della casa illuminata e del prato, dove si svolge la festa d'addio. I toni e le atmosfere rappresentano una condizione umana in chiaroscuro:

All the lights on the veranda, in the portico and indoors were on, like so many lanterns, richly copper and glowing, with extraordinary beauty as though aware that the house would soon be empty and these were the last few days of illumination and family life, but they did very little to light the lawn which was vast, a still lake of inky grass⁷.

Il prosieguo della storia ci ricorda, però, che Bina ha vissuto da esclusa, e da reclusa, la sua permanenza nella cittadina, volutamente ignorando e disprezzando i ritrovi mondani (come Nanda Kaul in *Fire on the Mountain*). Il suo tempo è stato dedicato alla cura dei figli, soprattutto Nono, “severely spastic” (p. 83), che l’aveva inevitabilmente coinvolta:

[...] deeply in the workings of the local hospital and with its many departments and doctors, but her care for this child was so intense and so desperate that her relationship with them was purely professional. Outside this circle of family and hospital — ringed as it were with barbed wire and lit with one single floodlight — Bina had no life” (p. 83).

L’isolamento non ha permesso a Bina di accorgersi del tempo trascorso e di inserire l’auto-percezione del suo stato emotivo in una rete di relazioni sociali:

Although time dragged heavily in their household, agonizingly slow, and the five years had been so hard that sometimes, at night, she did not know how she had crawled through the day and if she would crawl through another, her back almost literally broken by the weight of the totally dependent child and of the three smaller ones who seemed perpetually to clamour for their share of attention, which they felt they never got. Yet now these five years had telescoped. They were over (p. 84).

L’estraneità di Bina ai ritrovi mondani e il suo senso di fatica fisica richiama alla mente lo stato d’animo di Gianni, il padre del giovane disabile Paolo, nel romanzo *Nati due volte* di Giuseppe Pontiggia⁸. Inoltre, Bina si comporta come Miss Marsalles, la protagonista di *Dance of the Happy Shades* di Alice Munro⁹, che ha dedicato la propria vita all’insegnamento della musica ai portatori di handicap della scuola locale, e in cambio ne ha ricavato solo marginalizzazione sociale. Tuttavia, se Gianni e Miss Marsalles si trovano soli nelle difficoltà, qui Bina condivide la propria sorte con il marito Raman.

Raman si dimostra a proprio agio in compagnia dei camerieri e di una bottiglia di Remy Martin (la funzione di informante di questo cognac francese ritornerà simbolicamente nel finale) e si mantiene ai margini dei colletti bianchi delle altre aziende, in bilico tra colonialismo, neo-colonialismo e lo

⁷ DESAI, *Games at Twilight* cit., p. 82. Le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

⁸ PONTIGGIA Giuseppe, *Nati due volte*, Milano, Mondadori, 2000.

⁹ Si tratta dell’ultima *short story* della prima e omonima raccolta della scrittrice canadese (MUNRO Alice, *Dance of the Happy Shades*, Toronto, Ryerson, 1968).

sfruttamento classista che ne è derivato e ne deriva tuttora:

Poor Raman was placed in one of the lower ranks of the companies' hierarchy. That is, he did not belong to a British concern, or even to an American-collaboration one, but merely to an Indian one. Oh, a long-established, prosperous and solid one, but, still, only Indian. [...] Poor Raman never had belonged. It was so obvious to everyone, even to himself, as he passed awful cigarettes that sold so well in the market (p. 90).

Infine, dopo i convenevoli di rito, le successive interruzioni e i saluti di addio a tutti i borghesi intervenuti (vicini di casa inclusi), sia Bina e sia Raman comprendono che l'atmosfera confidenziale non è dovuta solo all'influsso dell'alcol, che, *una tantum*, ha avuto il pregio di attenuare il peso dei doveri, ma anche alla solidarietà dei medici e delle mogli, che permettono di far scivolare nell'oblio della memoria gli astanti più influenti della festa. Così, appena essi si allontanano, ha inizio la vera e propria cerimonia della consapevolezza e finalmente, al centro dei festeggiamenti, in braccio a Bina, viene messo Nono, il figlio emarginato:

The good doctors and their wives leant forward and gave Nono the attention that made the parents' throats tighten with gratitude. Raman insisted on their each having a glass of Remy Martin — they must finish tonight, he said, and would not let the waiters clear away the ice or glasses yet. So they sat on the veranda steps, smoking and yawning.

Now it turned that Dr. Bannerji's wife, the lady in the Dacca sari and the steel-rimmed spectacle, had studied in Shantiniketan¹⁰, and she sang, at her husband's and his colleagues' urging, Tagore's sweetest, saddest songs. When she sang, in heartbroken tones that seemed to come from some distance away, from the damp corners of the darkness where the fireflies flitted,

'Father, the boat is carrying me away,
Father, it is carrying me away from home,'

the eyes of her listeners, sitting tensely in the grassy, inky dark, glazed with tears that were compounded equally of drink, relief and regret (p. 97).

L'esplosione canora del personale medico si intreccia alla commozione di Bina e del marito Raman. Entrambi si sentono sollevati di poter abbandonare il gruppo di superficiali borghesi ("relief"), ma rimpiangono anche ("regret") la perdita della piccola, ma vera, comunità di memoria, costituita dall'equipe dei medici di Nono e delle loro famiglie, che implicitamente Bina spera di poter trovare anche altrove, sulla base della sua *reflexive nostalgia* iniziale. Se ne deduce che Bina non sarà preda della *restorative nostalgia* in futuro, perché la sua condizione è contrassegnata dalla seconda forma dell'oblio, la sospensione.

Un tentativo più nostalgico di ritorno al passato viene rappresentato all'inizio di *Royalty*, prima *short story* della seconda – e ultima – raccolta di Anita Desai, *Diamond Dust*, pubblicata nel 2000. Chi cerca maldestramente di rimanere ancorata al passato è Sarla, appena apprende che Raja, amico suo e del marito Ravi al tempo degli studi universitari a Oxford, sta per tornare a Delhi dalla

¹⁰ La città di Santiniketan residenza (niketan) di pace (shanti) è famosa perché il premio Nobel Rabindranath Tagore (1913) vi ha fondato una scuola, divenuta sede di un'università nel 1921.

California.

Raja sarà loro ospite per alcuni giorni, nonostante Sarla e il marito abbiano già terminato di preparare le valigie, per trasferirsi sulle colline di Winhaven¹¹ ai piedi dell'Himalaya, allo scopo di evitare il monzone estivo. Tuttavia, il ritorno di Raja e la sua successiva partenza sono decisivi per l'evoluzione di Sarla. Ella riuscirà, infatti, ad accantonare la propria *restorative nostalgia* e a far scivolare nell'oblio il comune passato a Oxford, di cui Raja è la personificazione. La notizia del suo ritorno viene descritta con parole, che ricordano molto quelle della *short story The Wind Blows* di Katherine Mansfield, citata in 1.2:

A great shiver ran through the house like a wind blowing that was not a wind so much as a stream of shining light, shimmering and undulating through the still shadowy house, a radiant serpent, not without menace, some threat of danger. Whether it liked or not, the house became one chosen by Raja for a visitation, a house in waiting¹².

Il vento è simbolo di passaggio da una condizione a un'altra e, nel finale, la condizione di Sarla muterà, proprio grazie all'apporto del marito Ravi. Come Sarla, però, anche Raja andrà incontro a un cambiamento progressivo nel corso della storia. Anche se il suo ritorno in India potrebbe essere letto secondo una visione identitaria di tipo post-coloniale, in realtà è evidente che qui Raja sta compiendo solo uno dei suoi viaggi di ri-appropriazione della tradizione di appartenenza, per poi avvalersene nella situazione di arrivo.

Egli decide, infatti, di non rinnegare la *cross-pollination* in cui ha vissuto fino a quel momento, spostandosi periodicamente da Los Angeles all'India. Il suo atteggiamento aristocratico (la *royalty* del titolo è quella che connota i suoi atteggiamenti) lo rende inizialmente invisibile al lettore, ma la sua vitalità lo trasforma in un personaggio meno nostalgico e meno snob del suo omonimo, fratello di Tara e Bim nel romanzo *Clear Light of Day*, pubblicato nel 1980, vent'anni prima di questa raccolta.

All'inizio di *Royalty*, Raja si colloca a metà tra l'egocentrico e il nazionalista che recupera le radici. Sono diversi gli elementi che, con una vena di sarcasmo, ci aiutano a percepire anche il distacco dell'autrice dalla *restorative nostalgia*, tipica dell'emigrante che ritorna in patria. Ne citiamo tre: il primo compare quando Raja viene accompagnato a casa dai suoi ospiti in auto e afferma di credere nella reincarnazione (pp. 5-7); il secondo è il flashback in cui apprendiamo che, ai tempi dell'università di Oxford, egli non si degnava neppure di lavarsi i vestiti, lasciando che fosse Ravi a farlo per lui (p. 8); il terzo è la descrizione in cui, appena ospitato, si fa servire da Sarla come un

¹¹ Il nome composto è significativo, poiché rimanda alla citazione intertestuale della poesia *Heaven - Haven* di Gerard Manley Hopkins (1844-1889).

¹² DESAI Anita, *Diamond Dust and Other Stories*, London, Vintage, 2001, p 2. Le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

vero *Maharaja*:

It was all she could do not to go down on her knees and remove Raja's slippers from his feet, or to bring water in a basin and wash them. She had to sharpen her faculties to fight that urge. But she brought out the coffee pot herself — she had taken the silver coffee service out of storage for Raja's visit — and poured him a cup with all grace that she had acquired in her years as a diplomat's wife in the embassies and High Commissions where Ravi had 'served', she 'presided' (p.8).

Ma quando Raja cita una poesia di Hopkins, capiamo che la sua trasformazione sta per iniziare e che egli sta prendendo le distanze dalla nostalgia di Sarla:

'Winhaven? Winhaven?' Raja twisted around to her. 'Oh Sarla, Sarla, the very word, the very name — it recalls — how does it go —

"I have desired to go
Where springs not fail —"

And then? And then? How does it go? —

"And I have asked to be
Where no storms come
Where the green swell is in the heaven's dumb,
And out of the swing of the sea —"

remember? remember? (p. 10).

Così, attraverso l'uso scanzonato della memoria culturale, Raja dimostra a Sarla che il passato non può tornare: il tema e il titolo della poesia di Hopkins, legati all'ipotesi di un "paradiso terreno", glielo dimostrano. La voce narrante lo conferma anche all'inizio della scena successiva: "in spite of his poetic response to Sarla's suggestion that he accompany them to the mountains, Raja continuously postponed the journey" (p. 11). Rifiutando di assecondare e soddisfare il desiderio nascosto di Sarla, Raja dimostra di aver intuito che per vivere il presente e il futuro non serve ritornare al passato, ma solo conoscerlo. Così, quando si trova in visita al mercato popolare di *Chandni Chowk*, il suo privilegiare la sezione degli argentieri (p. 12) — sfumatura che si riallaccia alla *royalty* del titolo — non assume la caratteristica di una fascinazione pseudo-nobiliare, ma connota piuttosto la sua ricerca di un simbolo per la propria memoria futura: "so he could gaze upon the magnificent craftsmanship on display there, perhaps even purchase a piece to take back with him to California" (p. 12). Conoscere e ricordare il passato non è per lui un modo per riviverlo nel presente, ma una spinta verso un altro orizzonte "now, when *he* returned to India, it was not to see the sights, he already knew them — they were imprinted upon his heart — but to imbibe them, savour them, nourish himself upon them" (p. 12). Poi, quando visita la tomba del santo Nizamuddin (1238-1325) in compagnia di Sarla e Ravi, smette definitivamente i panni dello snob aristocratico e apprezza anche il canto di un mendicante (p. 12). Successivamente, durante una passeggiata ai *Lodi Gardens* ridicolizza i propri tentativi giovanili di poesia in inglese. Infine, la sera stessa di quella visita, ignora l'interruzione di Sarla alla sua recita in sanscrito degli inni Veda, esprimendo il

desiderio di dimostrare che “his Sanskrit was still fluent — hadn’t he taught it to the golden youth of Berkeley, of Stanford, of the universities in Los Angeles and San Francisco, for all these years of exile?” (p. 19).

In sintesi, l’elemento “regale” del comportamento di Raja non è elettivo o di sangue, ma è un modo per attingere alla memoria culturale collettiva. Questo ci spinge a scorgere una nota critica dell’autrice verso il carattere elitario del processo storico, che dalla formazione dell’*All-India Congress* (Partito del Congresso) portò all’Indipendenza dell’India¹³. Lo testimoniano due passaggi che anticipano la crisi finale, e che ne integrano la portata in una chiave non trascurabile. Il primo riguarda la defezione del cuoco che lavora a casa di Sarla e Ravi:

But it was the marvellous cook himself that brought an end to Raja’s idyll in Sarla and Ravi’s gracious home: that very day he took off his apron, laid down his egg whisk and his market bag, declared that enough was enough, that he was needed in his village to bring in the harvest before the monsoon arrived. He was already late and he had received a postcard from his son to say they could not delay it by another day. He demanded his salary and caught his train (p. 20).

Qui, oltre all’aporia città / campagna, si stagliano altri due contrasti: l’idillio romantico-bucolico del buon ritiro familiare che implica, però, la sottomissione del cuoco e la differenza di classe sociale, che dà alla ribellione del “marvellous cook” un valore simbolico di rifiuto della sua sudditanza. Il crepuscolo e il crollo della *royalty* sociale del titolo sono, poi, confermati più avanti dalla fallita manovra di Sarla, che pensa di poter rimediare all’insubordinazione del cuoco con un’altra idea aristocratica di impossibile realizzazione:

Sarla had a whispered consultation with Ravi, suggesting they take Raja out to India International Centre or the Gymkhana Club for dinner, but Ravi reminded her that the car had gone for servicing and they could go nowhere tonight (p. 21).

L’episodio si conclude con un quasi comico tentativo di cucina da parte di Sarla, che riesce a mettere assieme solo qualche misero sandwich, dopo aver, invano, tentato di convocare, in veste di cuoca d’eccezione, la sorella Maya, già uscita di casa assieme al marito (in precedenza, Sarla si era anche dimenticata di invitarla al party, dato in onore del suo ospite, esibendo una colpevole gelosia, chiaramente volta a escludere la sorella dal proprio microcosmo sociale).

Dopo che Raja è partito definitivamente per il Kashmir, Sarla raggiunge Winhaven con il marito e,

¹³ Su questo punto vale la pena citare la ricostruzione dello storico Michelguglielmo Torri: “Il Congresso che si riunì a Bombay nel 1885 era caratterizzato dal fatto che una quota sproporzionalmente alta di delegati era formata da esponenti delle nuove professioni: in particolare avvocati (oltre la metà dei delegati), ma anche dottori, giornalisti e insegnanti. Vi era invece una scarsa rappresentanza di ogni altra classe sociale, compresi gli esponenti dei gruppi economicamente dominanti” (TORRI Michelguglielmo, *Storia dell’India*, Milano, Rizzoli — Corriere della Sera, 2004², p. 480). Spiegando, poi, l’ideologia iniziale di questa leadership, egli aggiunge che “venne elaborata nell’ambito del quadro di riferimento costituito da reiterate dichiarazioni di lealtà alla Corona e dall’esplicito riconoscimento dei benefici recati all’India dal dominio inglese. Di qui, l’uso invalso fra i contemporanei e fra gli storici, di definire questa leadership come «moderata»” (p.482).

alla fine di un'ascesa faticosamente simbolica, in compagnia del cane, osservano insieme le ombre della sera:

'Simba! Simba!' Ravi put his hands around his mouth and called after the dog who had loped away up to the top of the hill and vanished. Then he turned around to look for Sarla. He could neither see his dog nor his wife — one had gone too far, the other lagged too far behind. He lowered himself onto a rock to catch his breath and picked up a pine cone to toss from hand to hand while he waited, whistling a little tune.

[...] When she reached the rock where he was waiting, she sank down onto it and wiped her face with the corner of her sari. 'I can't do these climbs any more,' she admitted, with a wince. 'You had better do them alone.'

'Oh Sarla,' he said, catching up her hand in his, 'I would never want to come up here without you, you know.' They sat there a while, breathing deeply. Beside them a small cricket began to chirp, and after some time it was no longer light that came spilling down the hill, but shadows (pp. 22-23).

In questo brano i ricordi della giovinezza, liberati della malinconia di cui erano intrisi, vengono accantonati nell'oblio costruttivo e risultano innocui come le ombre che scendono dalla collina. Ora Sarla resta in attesa del futuro, che non sarà certo rose e fiori, ma che non la porrà più alla ricerca di una fuga da se stessa. È, dunque, la selettività della memoria, legata al personale e al culturale, che offre a Sarla lo spiraglio sul senso dei ricordi e che le evita di ripiombare nella *restorative nostalgia* e nel processo di identificazione ininterrotta con il passato.

Lo stesso tipo di conflitto interiore prende forma anche in *Tepoztlán Tomorrow*, compresa sempre in *Diamond Dust*. Qui il protagonista Luis ritorna nella Tepoztlán dove era nato e cresciuto, e che aveva lasciato per frequentare l'università negli Stati Uniti, e si scontra subito con la fossilizzazione della memoria, la *restorative nostalgia* e il rifiuto al cambiamento da parte di Doña Celia, la zia che lo ospita, e della figlia Nady. Vedendole e ascoltandole, Luis non riesce a evitare un'istintiva irritazione:

Why did she not put the light on? He thought querulously, peering into the dishes in the gloom, not even certain what he was eating although Nady assured him each time 'Your favourite.' 'It is?' he asked doubtfully, lifting a spoon and stirring. 'Of course, she replied, 'we remember.' What else do you remember? And what do you do besides remember? He wanted to ask her, bad-temperedly and unfairly, since she was telling him, in some detail, all the events of their lives in the time he had been away in the USA, quite as if he had heard nothing about them, living as he did in exile¹⁴.

Di questo significativo brano vanno messi in evidenza due aspetti. Il primo è legato alla teoria della memoria e ci dimostra che, parafrasando Todorov, non bisogna esagerare e abusare del ricordo in chiave di vittimizzazione comune, perché si corre il rischio di non raggiungere mai

¹⁴ DESAI, *Diamond Dust* cit., p. 133. Le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

una memoria condivisa¹⁵. Il secondo elemento riguarda l'uso della parola "exile". Essa dimostra che l'emigrante vive un doppio esilio, alla partenza e al ritorno a casa, ma ciò gli permette di osservare con un doppio grado di profondità le vicissitudini dell'incontro tra culture, sperimentandole come protagonista semiattivo e con occhio critico.

Per l'interpretazione di questa *short story*, possiamo, dunque, ritenere valide ed estendere le parole che la scrittrice riferì al proprio romanzo *Fasting, Feasting*, non a caso pubblicato nel 1999, un anno prima dell'uscita di questa raccolta:

In general Indians are integrating in American society, which is very attractive. For writers they are very torn. On the one hand they enjoy being accepted by American readers, on the other hand they know they are materializing India in their works and they can't afford to turn their backs to it. If they wanted to close the door to the country they left, they would be quite lost. When you leave your country there is also a danger of indulging in nostalgia and remembering only those colourful beautiful, attractive parts of your culture. This is a danger I am aware of when I am writing because nostalgia is a kind of falsification of the truth. So I didn't make the Indian section of *Fasting, Feasting* particularly attractive. I wanted to remember that there is also a lot in Indian life which is very sad and harsh. And even though you are writing fiction what you are really trying to do is capture the truth. The moment your fiction veers away from that it ceases to be a serious matter¹⁶.

Attraverso il "doppio esilio" di Luis da Tepoztlán, infatti, noi non ci troviamo di fronte solo a un'esaltazione del meticciato e del cambiamento consapevole, ma anche a una lucida osservazione sugli effetti nefasti dello sfruttamento economico, rappresentato dalla lotta della popolazione indigena contro il deturpamento del paesaggio, che sarebbe procurato dalla costruzione di un campo da golf per ricchi turisti. Contemporaneamente, comprendiamo la frustrante difficoltà di Luis a essere coinvolto in quella stessa battaglia, assieme all'ex amico Arturo, alle sue due sorelle, all'ex compagno di scuola Alejandro e al poeta Don Beto, il mentore di un tempo, che lo aveva esortato e incitato a intraprendere la strada della carriera accademica, e che ora lo invita a mettere la sua penna a servizio di una questione legata ai diritti civili.

Il tema del ruolo dell'intellettuale nella società si ricollega qui alla reale figura di Octavio Paz¹⁷, di cui Don Beto recita alcuni versi di 'In Uxmal' (p. 148). In altre parole, il ritorno in patria del migrante Luis non può essere, come vorrebbero Nadya e Doña Celia, un facile viaggio di recupero della *restorative nostalgia*, ma un processo di accettazione e sospensione

¹⁵ Per questo concetto si rinvia alla nota 16 di 1.1.

¹⁶ BASSI Shaul, "Food for thought. Interview with Anita Desai", in *Il Tolomeo* (1999-2000), 5, p. 14.

¹⁷ Premio Nobel messicano per la letteratura nel 1990 e autore di un saggio sull'India (PAZ Octavio, *In India*, Parma, Guanda, 2001 - tit. or., *Vislumbres de la India*, 1995), dove lavorò come ambasciatore nel 1962, restandovi per sei anni fino al 1968. Rassegnò le dimissioni a causa del massacro studentesco, avvenuto nella Piazza delle Tre Culture a Tlatelolco, quartiere popolare di Città del Messico, a causa delle manifestazioni antigovernative, alla vigilia della XIX Olimpiade.

tra due tradizioni culturali. In tal senso, il tema dell'identità come permanenza dell'io nel tempo appare, in chiave moderna, un concetto superato. Nello stesso tempo, però, abbiamo anche una lucida descrizione del rischio che ciò comporti la simultanea creazione di nuove ferite al paesaggio umano e topografico. Anita Desai suggerisce che se si affrontano i cambiamenti sociali con i giusti modelli ciò non avviene. I giusti modelli appartengono all'altro e all'io, nello spazio affettivo e aperto del *noi*. Solo nell'ambito dell'interazione sociale si realizzano lo scambio e la contaminazione fertile. Per questo, nel finale, mentre Luis perde la propria granitica certezza di appartenere solo e comunque a un altrove, anche Nadyn riceve un parziale riconoscimento del suo ruolo di testimone di una dominazione. Ciò viene rappresentato in due fasi. La prima è espressa nell'amara consapevolezza di Luis, che sa di non poter più appartenere alla stessa classe sociale dei manifestanti, ma a quella di coloro che, eventualmente, dovrebbero usufruire del campo da golf:

These were the people from Cuernavaca and Mexico City to whose parties Luis went when he was at home; these were the girls with whom he danced, the young men with whom he played tennis. If there were a golf club here, then these were the people he would play on its course. His family would urge him to join them: he belonged, they belonged, to the same society. He did not belong to the people under the marquee — they would have been strangers to his family, and they would look upon him as an onlooker, and an outsider (p. 154).

Successivamente, nel passaggio alla seconda fase, Luis torna nella casa di Doña Celia e recita tra sé tre versi di 'Exclamation' di Octavio Paz, interiorizzando, attraverso la memoria culturale, il proprio legame intellettuale con il personaggio di Don Beto, anche se non in forma militante.:

In the court, the sun stone, immobile;
above, the sun of fire and of time turns;
movement is sun and the sun is stone (p. 154).

Questo dimostra che Luis comprende la propria doppia appartenenza¹⁸, è scevro dallo spirito di contrapposizione che anima gli abusi della memoria collettiva e raggiunge la "*Position Four*" di *creative non-victim*. Nella sua veste di ex-emigrante che ritorna a visitare il paese d'origine, Luis impersona la necessaria ricerca del dialogo interculturale e della silenziosa lotta alla *restorative nostalgia*. Alla fine, egli è costretto a chiedersi:

Was there no escape from Tepoztlán's issues and involvements, its demands and accusations?
And whose sides was he on? Everything, everyone he encountered seemed to ask him to decide,
to declare (p. 155).

Queste domande, con il corsivo del passato a evidenziarlo nel testo, e la formula della domanda

¹⁸ In questa sua veste di straniamento contestualizzato, la situazione di Luis può dirsi simile a quella del protagonista Hugo, nel romanzo *Baumgartner's Bombay* (1988), così come ci viene descritta da Alberta Fabris Grube nel suo saggio (Cfr. GRUBE Alberta Fabris, *I due volti dell'India: saggi sulla letteratura anglo-indiana e indo-inglese*, Venezia, Supernova, 2002, pp. 229-232).

diretta, offrono la dimensione di come il problema posto riguardi allo stesso modo personaggio e lettore. L'idea viene rafforzata nelle ultime quattro righe, quando il protagonista resta muto e non replica a Nadya, che lo accomuna ai *gringo*. Diversamente da quanto lei desidererebbe, Luis non vuole più onorare le sue supposte "radici" ed è consapevole del rischio dell'omologazione culturale, che si affaccia su entrambi i versanti della provenienza geografica. Questo rinforza la sua condizione di *outsider*, portando a logico compimento una costruzione formale di tipo circolare:

'We're too old for you, not up to date, eh?' she said. 'Ah, the gringo —'
He wanted to protest but the words disintegrated in his mouth, useless. He lowered his eyes to the bowl of soup, Teresa's excellent pozole. He felt ashamed of not doing it the honour it deserved (p. 157).

In conclusione, possiamo affermare che quando non c'è interazione dialettica tra le frontiere della memoria collettiva e della memoria personale il rapporto risulta sbilanciato: la memoria collettiva, qui impersonata da Nadya, assume la caratteristica di una recriminazione vittimistica o di una *restorative nostalgia*, che non conduce ad alcun incontro sociale con l'altro/a. Ciò fa restare Nadya in "Position Two". I due termini del titolo di questa *short story* sono, quindi, la metafora del rischio di una frattura tra passato (*Tepoztlán*) e futuro (*Tomorrow*), con il presente che vacilla incognito nel mezzo. Luis ritorna all'estero, negli Stati Uniti, più consapevole. È autonomo, maturo e non succube della propria marginalità. La sua non è una patria, ma una *imaginary homeland*¹⁹, come è logico che sia per chi, come lui, viaggia tra due nazioni e più culture. Per quanto concerne il genere maschile, con questa storia e con il ri-cominciamento di Luis si chiude il cerchio iniziato con Ravi in *Games at Twilight*. Per il genere femminile, invece, il percorso d'indipendenza dai vincoli della famiglia d'origine verrà portato a compimento in *The Rooftop Dwellers*, con cui chiuderemo la seconda parte di questo capitolo.

2.2 Il rispetto dell'altro: tra memoria comune e memoria condivisa

Nel suo saggio sull'etica della memoria, Avishai Margalit chiarisce la differenza tra memoria comune e memoria condivisa. La memoria comune "aggregates the memories of all those people who remember a certain episode which each of them experience individually. If the rate of those who remember the episode in a given society is above a certain threshold [...], then we call the

¹⁹ Quanto ha scritto Salman Rushdie in *Imaginary Homelands* a proposito della sua esperienza di scrittore migrante può essere esteso anche ad Anita Desai: "it may be that writers in my positions, exiles or emigrants or expatriates, are haunted by some sense of loss, some urge to reclaim, to look back, even at the risk of being mutated into pillars of salt. But if we do look back, we must also do so in the knowledge - which gives rise to profound uncertainties - that our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind" (RUSHDIE Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991, p. 10).

memory of the episode a common memory”²⁰. La memoria condivisa, invece, “is not a simple aggregate of individual memories. It requires communication. A shared memory integrates and calibrates the different perspectives of those who remember the episode [...] into one version”²¹. La memoria condivisa, inoltre, “is built on a division of the mnemonic labor”²². Margalit conclude la sua definizione con una frase significativa e illuminante sulla componente interazionale e interattiva, dialettica e sociale, della memoria condivisa:

Now the responsibility over a shared memory is on each and every one in a community of memory to see it that the memory will be kept. But it is not an obligation of each one to remember all. The responsibility to see to it that the memory may be kept alive require some minimal measure of memory by each in the community, but not more than that²³.

Questa definizione ci sembra utile per l’interpretazione delle prossime *short stories* di Anita Desai. Scopriremo, infatti, che, alcuni personaggi issano il vessillo della memoria comune come baluardo della conservazione, mentre altri si muovono alla ricerca della memoria condivisa e lottano per il rispetto dell’altro. Ci troveremo spesso di fronte ad un uso selettivo della memoria, che, esplorando il senso profondo della vicinanza emotiva e quello della lontananza fisica, darà ai personaggi provvisti di maggiore spessore il modo per superare le costrizioni familiari e gli attriti affettivi.

In *A Devoted Son*, contenuta in *Games at Twilight*, la devozione del figlio Rakesh verso il proprio padre assume connotati di natura biblica. La tradizione patriarcale somma qui i tratti dell’Occidente e dell’Oriente: l’Occidente è rappresentato dalla cieca prevaricazione del razionale sull’emotivo, l’Oriente dal familismo tradizionalistico. Già nell’incipit della storia si incontra la riverenza del figlio verso il padre e s’intuisce come la loro memoria comune li condurrà a chiudere le porte a qualsiasi forma di cambiamento:

When the results appeared in the morning papers, Rakesh scanned them, barefoot in his pyjamas, at the garden gate, then went up the steps to the veranda where his father sat sipping

²⁰ MARGALIT Avishai, *The Ethics of Memory*, Cambridge Mass. - London, Harvard U.P., 2002, p. 51.

²¹ *Ibid.*, p. 51-52.

²² *Ibid.*, p. 52.

²³ *Ibid.*, p. 58. Conservare la memoria e mantenerla in vita implica, perciò, un atto dinamico di traduzione e dialogo inter-classista, inter-culturale e inter-generazionale. Su questo ultimo aspetto inter-generazionale, Margalit scrive, infatti, che “our notion of shared memory is based on the idea of a mnemonic division of labor, a division that takes place at a given point in time. But the idea of division of mnemonic labor can be extended diachronically as well” (*Ibid.*, p. 58). Questo aspetto diacronico, dirà, più avanti Margalit può correre il rischio di essere ottenebrato dai concetti di tradizione, retaggio, nostalgia e sentimentalismo (*Ibid.*, pp. 61-62). Non solo le tracce, i reperti e gli archivi, ma soprattutto la valenza simbolica dei linguaggi moderni gioca un ruolo fondamentale nel tra-mandare e tras-ferire i ricordi individuali e collettivi. In quest’ottica l’idea che il luogo della relazione di una memoria condivisa debba essere solo la nazione ci appare superato. Per la sua dinamicità la comunità di memoria condivisa si situa e si colloca in uno spazio e in un tempo (o contesto) mutabile e variabile, sia su scala globale, sia su scala locale. In tal senso e con tali prerogative vale e si realizza il rapporto con la selettività dei ricordi e con l’oblio. In altre parole, la memoria ha confini e frontiere mobili.

his morning tea and bowed down to touch his feet²⁴.

L'ascesa di Rakesh verso il padre, che sorseggia, quasi troneggiante, il proprio tè e l'inclinarsi ai suoi piedi lasciano presagire il tipo di relazione che si instaurerà. Già in questa prima parte, infatti, Rakesh è un obbediente *'Wunderkind'* (p. 70), il devoto esecutore dell'autorità paterna, legittimata anche dal titolo nobiliare di ascendenza hindi (*Varmaji* e *Varma* — p.71), usato dai vicini per rivolgersi a lui. Il successo nella formazione medica frutta a Rakesh una borsa di studio per gli Stati Uniti, e al padre l'invidia dei vicini. Ma la prima azione compiuta da Rakesh quando ritorna a casa al termine del soggiorno è “slip out of the embraces of his sisters and brothers and bow down to touch his father's feet” (p.72). Rakesh teme il contatto fisico dei fratelli e delle sorelle e per la seconda volta s'inchina ai piedi dell'autorità paterna. Il suo atteggiamento si spiega con le parole di Zerubavel, quando afferma che “*genealogy* is [...] a particularly common system of organizing legitimacy”²⁵: Rakesh ricerca, ottenendola, la legittimazione paterna e si comporta come un figliol prodigo al quadrato, che non subisce “la corruzione dei costumi altrui”. Per questo motivo, anche la madre gongola nel vedere che “he had not married in America, had not brought home a foreign wife as all her neighbours had warned her he would, for wasn't that what all Indian boys went abroad for?” (p. 72). Ci troviamo di fronte ad una tradizione sterile, che acquisisce senso solo come rifiuto della modernità, del meticcio e dell'incontro con l'altro. È una visione, questa, contraria alla funzione della memoria, che sa di dover fare i conti anche con ciò che, del vissuto, è assente, e con il ripetuto valicamento dei piani temporali. Una genealogia così rigida, invece, può essere solo causa di assimilazione, uno dei bersagli privilegiati dalla narrativa di Anita Desai.

Proseguendo nel suo percorso esistenziale, Rakesh si comporta come se il passato e il futuro non lo riguardassero minimamente e accondiscende ubbidientemente al matrimonio con Veena, la figlia di un'amica d'infanzia della madre:

He agreed, almost without argument, to marry a girl she had picked out for him in her own village, the daughter of a childhood friend, a plump and uneducated girl, it was true, but so old-fashioned, so placid, so compliant that she slipped into the household and settled in like a charm, seemingly too lazy and too good-natured to even try and make Rakesh leave home and set up independently, as any other girl might have done. What was more, she was pretty — really pretty, in a plump, pudding way that only gave way to fat — soft, spreading fat, like warm wax — after the birth of their first baby, a son, and then what did it matter? (p. 72).

Dobbiamo qui segnalare due elementi di carattere stilistico rispetto al microcosmo della storia. Il primo è la similitudine “like a charm”, che dimostra la diffidenza della scrittrice indiana verso il

²⁴ DESAI, *Games at Twilight* cit., p. 70. Le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

²⁵ ZERUBAVEL Eviatar, *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003, p. 62.

retaggio di magia favolistica che caratterizza la visione occidentale e coloniale dell’Oriente. Il secondo è l’uso della domanda retorica quale strategia per allertare il lettore, la stessa tecnica con cui Nanda Kaul in *Fire on the Mountain* marca il proprio dissenso dagli esiti del “reale”. Nella domanda di questa *short story* è, altresì, contenuto un vero e proprio manifesto ideale in forma di ossimoro, perché l’avverbio “then” sarebbe indirizzato a una possibile evoluzione futura della coppia, mentre il resto della domanda è al passato, e testimonia come i due sposi siano destinati a restare imprigionati in una visione anacronistica della genealogia familiare, che, dimenticando la tridimensionalità del tempo, è in grado di produrre solo un ossimoro esistenziale. Bisogna, infatti, sottolineare che anche Anita Desai, come le altre scrittrici che abbiamo esaminato ed esamineremo in questo studio, avvalorava la percezione del tempo interiore, respingendo l’idea che i connotati della memoria siano solo quelli delle fonti tangibili, delle tracce e dei reperti materiali su cui lavora lo storico.

Veena, Rakesh e il padre sono, e restano, monadi incapaci di relazionarsi e di muoversi tra i “prima” e i “dopo” che i cambiamenti provocano, reificando la contingenza del loro immobile tradizionalismo, con Veena che controlla solo ciò che rientra nella sfera del focolare domestico, e Rakesh che esercita il proprio mestiere di medico senza umanità²⁶. I loro atteggiamenti si mantengono paralleli e cristallizzati fino all’evoluzione conclusiva. Veena diviene il fantasma che si materializza “like a charm” e si trincerava sempre dietro le indicazioni del marito, per evitare di mettere in discussione l’ordine prestabilito, interagendo con il mondo solo in veste di moglie — madre — nuora (una persona, un ruolo senza memoria). Rakesh rimane l’impenetrabile e immobile specialista, sordo di fronte alla richiesta del padre di mediare tra il dovere delle cure e il piacere del cibo. Così, anche il padre, ormai vedovo petulante, cocciuto e autocrate (ancor più del dispotico Mr. Basu, protagonista maschile di *Pigeons at Daybreak* — penultima *short story* di questa stessa raccolta) diventa diffidente nei confronti del figlio e prevarica con la propria subdola malinconia l’obbedienza al “figliol prodigo”, tentando di corrompere persino il nipote, affinché gli compri al bazar il cibo che gli è stato proibito per motivi di salute (p. 76). Tutti questi comportamenti univoci, quasi maniacali, sono abilmente descritti e riassunti nella scena che prepara il finale:

Veena, that smiling, hypocritical pudding in a rustling sari, would appear and pile up pillows

²⁶ Il suo successo è abilmente descritto nel testo. Queste sono le parole del rispecchiamento di Rakesh nella propria carriera professionale: “He took his parents in his car [...] to see the clinic when it was built, and the large sign-board over the door on which his name printed in letters of red, with a row of degrees and qualifications to follow it like so many little black slaves of the regent. Thereafter his fame seemed to grow dimmer - or maybe it was only that everyone in town had grown accustomed to it at last - but it was also the beginning of his fortune for he now became known not only as the best but also the richest doctor in town.

However, all this was not accomplished in the wink of an eye. Naturally not. It was the achievement of a lifetime and it took up Rakesh’s whole life” (pp. 72-73).

under his head till he was propped up stiffly into a sitting position that made his head swim and his back ache.

'Let me lie down,' he begged. 'I can't sit up anymore.'

'Try, Papa, Rakesh said you can if you try,' she said, and drifted away to the other end of the veranda where her transistor radio vibrated to the lovesick tunes from the cinema she listened all day.

So there he sat, like some stiff corpse, terrified, gazing out on the lawn where his grandsons played cricket, in danger of getting one of their hard-spun balls in his eye, and at the gate that opened onto the dusty and rubbish-heaped lane but still bore, proudly, a newly touched-up signboard that bore his son's name and qualifications, his own name having vanished from the gate long ago (pp. 79-80).

La catena della tradizione è spezzata e il padre di Rakesh, che ha vissuto sempre e solo in ossequio ad essa, non accetta di "subire l'oltraggio" della perdita del proprio potere e della propria autorità e, per ripicca e vendetta mirata a creare il senso di colpa nel figlio, rifiuta la cura:

His son jumped, for the bottle was smashed and thick brown syrup had splashed up, staining his white trousers. His wife let out a cry and came running. All around the old man was hubbub once again, noise, attention.

He gave one push to the pillows at his back and dislodged them so he could sink down on his back, quite flat again. He closed his eyes and pointed his chin at the ceiling, like some dire prophet, groaning, 'God is calling me — now let me go' (p. 81).

In sintesi, seppure in presenza di una memoria familiare comune, siamo qui di fronte all'assenza di una memoria condivisa dall'anziano padre e dagli altri componenti del nucleo familiare. Infine, va ricordato che già in una delle storie precedenti di questa raccolta, *Studies in the Park*, Anita Desai aveva offerto alcuni cenni sullo sgretolarsi della famiglia patriarcale indiana. Qui le conseguenze descritte sono più drastiche, poiché Rakesh, pur provando strenuamente, fallisce nel perpetuare l'impostazione del padre. La macchia sui suoi pantaloni bianchi lo testimonia chiaramente come l'unica traccia di una relazione interpersonale asettica e di una memoria comune, condizionata da varie e pericolose amnesie. Perciò, al vecchio padre è rimasto solo l'oblio distruttivo della morte fisica. Si tratta di una storia circolare in cui i tre protagonisti restano in "*Position Two*".

Nella storia conclusiva di *Games at Twilight, Scholar and Gypsy*, invece, è il sincretismo della memoria culturale a condizionare lo sviluppo dei personaggi e, prevalendo sulla memoria comune, a influenzare il loro esito e la loro diversa lettura della realtà circostante. La protagonista, Pat, cerca un appoggio nel marito David, un sociologo senza alcuna empatia affettiva, ma è costretta a liberarsi dai suoi confini e dalle sue frontiere mentali e culturali, contrariamente a quanto succedeva in *Royalty*, dove Sarla accantona la propria nostalgia verso Raja e riesce a stabilire un contatto con il marito Ravi.

Nell'iniziale contesto urbano di Bombay, Pat si sente appassire e ciò che caratterizza il suo stato d'animo è l'incapacità di trovare una propria dimensione davanti al conflitto tra il sé e lo spazio,

arrancando al braccio del marito David, anche quando esce e ritorna con lui, in albergo, da un party:

Her first day in Bombay wilted her. If she stepped out of the air-conditioned hotel room, she drooped, her head hung, her eyes glazed, she felt faint. Once she was back in it, she fell across her bed as though she had been struck by calamity, was extinguished, and could barely bring herself to believe that she had, after all, survived. Sweating, it seemed to her that life, energy, hope were all seeping out of her, flowing down a drain, gurgling ironically.

‘But you knew it would be hot,’ David said, not being able to help a sense of disappointment in her²⁷.

[...] Then the parties they went to were all very large ones. The guests all wore brilliant clothes and jewellery, and their eyes and teeth flashed with such primitive lust as they eyed her slim, white-sheathed blonde self, that the sensation of being caught up and crashed, crowded in and choked sent her into corners where their knees pushed into her, their hands slid over her back, their voices bored into her, so that when she got back to the hotel, on David’s arm, she was more like a corpse than an American globe-trotter (pp. 108-109).

Inizialmente, i due coniugi hanno una memoria comune, ma non una memoria condivisa. L’esterno sembra solo connotato da un’ostilità esotica, che invade le certezze dell’appartenenza occidentale di Pat. La sua risposta conservatrice è il banale pretesto per il rifiuto dell’interazione. La sua situazione di partenza è tipica di quanti sanno solo guardare indietro, senza saper guardare avanti. Così, se per Pat le persone di Bombay sono troppo primitive, a David sembrano troppo simili a lui. Entrambi si lamentano perché il “modello” non corrisponde alle aspettative. Parlando delle persone incontrate, Pat, infatti, afferma: ‘I never expected them to be so primitive. I thought it would all be modern, up-to-date. Not this — this wild jungle stuff’ (p. 109). A questa osservazione, David le fa notare che ‘these people would be at home at any New York cocktail party—’ (p. 110). Ma se per Pat non sono abbastanza ‘civilized’ (p. 110), David le rivela di essere rimasto ‘disappointed at finding them so westernized. I would have liked them a bit more primitive — at least for the sake of my thesis’ (p. 110). L’instabilità e il disagio inducono i due a cambiare città; ma da Bombay a Delhi la situazione non cambia: “Delhi was drier. It was as dry as a skeleton” (p. 112). Se prima David sapeva, almeno, accettare il disagio di Pat, ora non lo riesce nemmeno più a comprendere. Così, inizia un’escalation di incomprensione tra i loro due mondi: “He couldn’t meet people, work on his thesis, do anything. He had never imagined she could be a burden — not the companion and fellow gypsy she had so fairly promised to be. She came of plain, strong farmer stock” (pp. 112-113).

Da questo punto in poi, non esisterà nemmeno più una memoria comune e Pat inizierà a muoversi per la città da sola. Così, quando torna in albergo, la sua nostalgia della campagna è devastante:

Back on her bed, she wept into her pillow for the lost home, for apple trees and cows, for red barns and swallows, for ice-cream sodas and drive-in movies, all that was innocent and sweet and lost, lost, lost.

‘I’m not just as sophisticated enough for you,’ she gulped over the iced lemon tea David

²⁷ DESAI, *Games at Twilight* cit., p. 108. Le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

brought her. It was the first time she mentioned the disparity in their backgrounds — it had never seemed to matter before (p. 113).

Successivamente, quando David ritrova Pat, che è tornata dalla visita con un'operatrice sociale alle strutture assistenziali degli *slums* di Delhi, si rende conto che “her eyes had been so blue, now they were fading, as if the memory, the feel of apple trees and apples were fading from her” (p. 115). Di fronte all'assenza di una memoria comune, David viene letteralmente preso dal panico: “He panicked” (p. 115). Per questo, nell'attimo in cui lui le propone di recarsi in collina, si rivela l'elemento psicanalitico di schizofrenia e di sdoppiamento della personalità, che mescola, combina e stratifica alcune sensazioni appartenenti a entrambi: da una lato, il ricordo di Pat che si identifica con lo stato d'animo della bambina, che aveva visto curare negli *slums* di Delhi, e dall'altro il suo associare la condizione della bambina a quella di David. Infatti, lo stesso cromatismo delle cure mediche a cui Pat ha assistito, ritornerà, per David, nel finale. Non è un caso, inoltre, che il ricordo di Pat sia generato dall'immagine e dalle parole di David:

She looked at him dumbly with her fading eyes, and tried to smile. She thought of the way the child at the hospital had smiled after the doctor had finished painting her burns with gentian violet and given her a plastic doll. It had been a cheap, cracked pink plastic doll and the child had smiled at it through the gentian violet, its smile stamped in, or cut out, in that face still taut with pain, as by a machine. Pat had known that face would always be in pain, and the smile would always be cut out as by the machine of charity, mechanically. The plastic doll and the gentian violet had been incidental (p. 115).

È chiaro che qui Pat comincia a essere consapevole della frattura con l'altro. La chiave di lettura di questo episodio è confermata dall'uso della medesima strategia narrativa che l'autrice adotta nel romanzo *Fire on the Mountain*, dove, in maniera davvero emblematica, Nanda Kaul, come David, non riesce a gettare un'ancora di salvezza all'amica Ila Das. Doveroso è confrontare il brano precedente con il drammatico dialogo tra le due anziane signore nel romanzo:

‘Isn’t it absurd,’ she [Ila] rattled on, ‘how helpless our upbringing made us, Nanda. We thought we were being equipped with the very best — French lessons, piano lessons, English governess — my, all that only to find it left us helpless, positively *handicapped*.’ she cracked with laughter like an old egg. ‘Now if I were one of the peasants in my village I’d manage quite well [...] — and perhaps I could cut down to those thirty rupees I need to twenty-five, to *twenty* — but *not*, I think, *less*.’ Almost crying she turned to Nanda Kaul. ‘Do you think I could do with *less*?’ Dumbly, Nanda Kaul shook her head. She held the arm of her chair very tightly in an effort to speak, to say, ‘Come and stay with me, Ila,’ and then clutched it tighter still to keep herself from saying what would ruin her existence here at Carignano. She simply shook her head²⁸.

In quanto traccia di uno shock tutto psicologico, il rimorso conclusivo di Nanda Kaul, che ha rifiutato di aiutare l'amica, destinata a finire violentata e strangolata, trova un parallelismo con la lieve ferita che nel finale resta sul corpo di David. L'atteggiamento di Nanda, anche in quanto a

²⁸ DESAI Anita, *Fire on the Mountain*, London, Penguin, 1981, p.127.

classe sociale di provenienza, si sovrappone a quello di David, mentre quello di Pat trova un collegamento con quello di Ila Das. In sostanza, i ricordi degli avvenimenti, vissuti rispettivamente con il marito David e con l'amica Nanda Kaul, servono sia a Pat sia a Ila Das come tentativo di valicare i limiti della memoria comune. L'indisponibilità dei compagni di viaggio a rileggere e a ricostruire il passato in modo coerente e attendibile impedisce il dialogo.

Vediamo, quindi, il percorso narrativo che porta all'evoluzione solitaria di Pat in un'interessante "gypsy" di umile estrazione, sospesa tra Occidente e Oriente²⁹. Il suo viaggio interiore si sposta e prosegue in direzione contraria rispetto alla rotazione del sole sul proprio asse: dall'ovest di Bombay, al nord di Delhi (sempre in aereo), fino al nord-est di Manali, una cittadina della Kulu Valley, ai piedi del complesso montuoso dell'Himalaya nell'Himachal Pradesh (in autobus). Questo ultimo viaggio, molto più "proletario" dei due precedenti, segna l'inizio della sconfitta di David e della "resurrezione" di Pat³⁰:

David's head fell back against the seat, lolled there loosely, and he muttered 'This is the end, Pat, my girl, I'm afraid it's the end'.
'But it's cooler,' fluted a youthful voice in a rising inflection, and David's head jerked with foolish surprise. Who had spoken? He turned to his wife and found her leaning out of the window, her strings of hair flying back at him in the breeze (p. 116).

Da notare che in questo caso il movimento della testa di David è associato a un epiteto del turpiloquio (*jerk*) ed è rafforzato dal successivo "foolish", mentre il ritorno della vitalità di Pat ha una connotazione musicale (*fluted*). Più tardi, lo stato d'animo di Pat verrà ribadito con questa frase: "feeling curiosity, pleasure and amusement stir in her for the first time since she had landed in India" (p. 117). Giunti, quindi, a destinazione, sarà David, nel momento in cui deve mettersi alla ricerca di una pensione, a sentirsi inquieto nei confronti dell'ambiente circostante: "David, holding his suitcase in his arms, looked over the top of their heads and at the mountain peaks, as if for succour" (p. 118). Strada facendo, infatti, David non accetterà che Occidente e Oriente si incontrino a metà percorso, e che condividano la loro memoria. Egli pare orientato solo a giudicare, senza comprendere: "'Jesus' said David in alarm, 'this place is full of hippies'" (p. 118).

La natura circostante, invece, familiare alla memoria di Pat, la stimola alla ricerca di una risposta costruttiva: "Americans, Europeans, here in Manali, at the end of the world — what were they

²⁹ Una tale traiettoria segnala anche un'inversione di tendenza di carattere postcoloniale e una connotazione trasgressiva, che porta alla mente la ribellione gitana della *Carmen* di Bizet. L'opera di Georges Bizet (1838-1875) fu composta tra il 1873 e il 1874 e riprende l'omonima novella del 1845 di Prosper Mérimée (1803-1870). A questo proposito, Angelo Foletto scrive che la musica dell'opera "rafforzò realismo e impostazione drammatica (fondata sul contrasto aspro tra maschio e femmina emancipata) già presenti nella novella" (*Carmen* in: PRÊTRE Georges, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris, *La Grande Lirica*, Roma, L'Espresso - La Repubblica, 2005, p. 7). Lo stesso realismo e lo stesso tenore drammatico lo ritroviamo nella *short story* della Desai.

³⁰ Si noti che lo spostamento è avvenuto per volontà di David: 'We'd better go to the hills for a while' (p. 115). In questo modo, egli sta tentando di impedire alla moglie di incorrere e piombare nell'amnesia e nel vuoto esistenziale.

doing? she wondered. Well, what was *she* doing? Ah, she'd come to try and live again" (p. 119). In questo interrogarsi di Pat sulle sfumature della cultura hippie troviamo un parallelismo sia con la *short story Source* di Alice Walker analizzata in 1.3, sia con *The Progress of Love* (storia iniziale dell'omonima raccolta del 1986) e *Wigtime* (storia conclusiva di *Friend of My Youth* del 1990) di Alice Munro³¹. Va, inoltre, segnalato che questo brano dimostra ulteriormente l'importanza della memoria condivisa come rapporto che lega le persone non a un ricordo comune e identico, ma a un'equa con-divisione del lavoro mnemonico. Se ciò non accade, si accentua il distacco. Ed è proprio quanto capita tra Pat e David, con David che si mostra sempre più incapace di accettare la presenza partecipativa dell'altro, in quella che si potrebbe configurare come una memoria distribuita e distributiva.

Per questo motivo, nazionalità e nazionalismo si attenuano e si ottendono nella descrizione fisica del titolare della pensione, liberato dall'etichetta di un'identità razziale stereotipicamente connotata: "The proprietor, apple cheeked and woolly — was he an Anglo-Indian, European or Indian? Pat could not tell —" (p. 120). Il rovesciamento degli stereotipi coinvolge anche le tematiche di genere e trova un'efficace rappresentazione nella debolezza di David, surclassato dal dinamismo e dal desiderio esplorativo della moglie: "she wanted to go out and 'Explore!'" (p. 120).

Nel prosieguo della storia, Pat cerca di abolire i confini spaziali e interpersonali, mentre il marito David li ridefinisce continuamente. Il suo sarcasmo non ottiene altro risultato che produrre la diffidenza della moglie e la sua netta separazione da lei. La memoria comune si irrigidisce in solitario monologo e il vessillo dell'appartenenza non genera inclusione e memoria condivisa, ma rimarca e rinforza le frontiere della paura in qualità di illogica dominante del comportamento individuale. In tale ottica negativa, David si dimostra, diversamente dalla moglie Pat, sempre più meticoloso nel definire e nel rubricare l'altro a una condizione e a una categoria che esclude l'incontro:

'Such independence,' she glowed, 'so self-contained. True mountain people, you know.'
David looked at her a little fearfully, not having noted such a surge of Vermont pride in his country wife before. 'Do you feel one of them yourself?' he asked a little tentatively (p.121).

Gli steccati che David alza nei confronti del mondo esterno si consolidano con rapido narcisismo e una spiccata tendenza all'oblio, proprio come per l'anonimo protagonista maschile di *A Dill Pickle* di Katherine Mansfield, di cui abbiamo trattato in 1.2. Per David, quindi, tutto ciò che non rispetta le etichette e i cliché del turismo diviene inquietante e passibile di allontanamento. Due brani, posti poco oltre il centro della storia, lo dimostrano. Il primo si svolge in un piccolo mercato:

³¹ Di entrambe si parlerà in dettaglio nel prossimo capitolo.

She stopped at the baker's for ginger biscuits and to smile, somewhat tentatively, at the hippies who stood barefoot at the door, begging for loaves of bread from Indian tourists who seemed as embarrassed as stupefied to discover that it was not only Indians who could beg, and always gave them more than they did to poorer Indian beggars. She eyed the vegetable stalls and the baskets of ripe fruit on the pavements with envy, wishing she could set up house and do her own marketing. This walk through the bazaar invariably took her to the Tibetan quarter, a smelly lane that took off to one side. Pat could not tell why she had to visit it daily. David refused to accompany her after one visit (p. 124).

Oltre alla felice intuizione della Desai sugli occidentali che chiedono l'elemosina e gli orientali che la elargiscono in misura maggiore rispetto ai connazionali, compaiono qui altri due elementi degni di nota. Il primo è l'aspirazione di Pat a sentirsi parte di un mondo esterno, dal quale si era fino a ora distaccata per pregiudizio e incapacità. Il secondo è il rifiuto di David di accompagnare la moglie, fattore che provoca la conseguente possibilità di accedere a un ricordo comune. Per questo motivo, l'inevitabile distacco dei due coniugi si accentua. Lo vediamo con il secondo brano, narrato dal punto di vista introspettivo di David:

He found she did know, as she had claimed to, every path and stream and orchard in the place for miles, and was determined to prove it to him. To his horror she even waved and beamed at the drug stuck, meditative hippies as they swung past the Happy Café where they invariably gathered to eat, talk, play on flutes and gaze into space in that dim, dusty interior where a chart hung on the wall offering the *table d'hôte*: daily it was Brown Rice, Beans and custard. What hippy had carried his macroculture to Manali, David wondered, pinning it to the wall above the counter where flies circled plates of yellow sweetmeats and Britannia Biscuit packets? The faces of the pale Europeans who gathered there seemed to him distressingly vacant, their postures defeated and vague, but when he mentioned this to Pat, she was scornful (p. 125).

Quello che determina l'interpretazione di questo brano nell'economia narrativa della storia sono un indizio culturale e una scelta linguistica dell'autrice attinente al punto di vista. Il referente culturale del "dominatore in decadenza" è costituito dai pacchetti di Britannia Biscuit, la cui presenza, sommata alle pallide facce degli Europei, costituisce un efficace gioco di specchi e riflette solo ciò che David vuole vedere. Se l'autrice avesse inteso dare un giudizio esclusivamente negativo del meticcio culturale di questa scena avrebbe usato "*were*" al posto di "seemed to him"³².

Tralasciando altri passaggi attraverso cui l'autrice arricchisce e sovrappone i contrasti per accentuare la divisione e l'antagonismo dei due coniugi, possiamo ad analizzare la parte conclusiva della storia, una decina di pagine più avanti. Due brani portano a compimento in maniera esemplare quello che è stato il percorso umano dei due protagonisti. Il primo è il ferimento di David alla stazione degli autobus e lo shock tutto psicologico che ne scaturisce. Con esso, l'autrice fa riferimento alle tecniche di cura che Pat aveva visto eseguire in precedenza dal dottore negli *slums* di Delhi. Il parallelismo tra le due situazioni è suggerito dalla sfumatura color viola genziana, prima

³² Va ricordato, infatti, che questa scelta stilistica somiglia alla stessa che avevamo visto all'opera ed evidenziato in 1.3, parlando del finale di *Everything That Rises Must Converge* di Flannery O'Connor.

sul volto della bambina, ora su quello di David:

He threw a look of anguish at the doctor as he was seen down the rickety stairs to the bus depot, and did not realize that no one could make out his expression through that coating of gentian violet that coloured his entire face, neck and ears with an extraordinary neon glow (p. 136).

Il secondo brano, che prelude poi alla conclusione, è una riflessione di Pat, a metà strada tra panteismo romantico e sincretismo religioso. L'oggetto dell'ennesimo contendere con il marito è un tempio indù, che aveva già provocato una discussione tra i due³³:

'Working on a thesis?' she screeched derisively. 'Sociology? The idea of you, Dave, when you've never so much as looked, I mean really looked, into the soul, the *prana*, of the next man — is just too, —' she spluttered to a stop, wildly threw her hair about her face and burst out 'You, you don't even know it's possible to find Buddha in a Hindu temple. Why, you can find him in a church, a forest, anywhere. Do you think he is as narrow-minded as *you*?' she flung at him, and the explosiveness with which this burst from her showed how his derision had cut into her, how it had festered in her (pp. 137-138).

In sintesi, si può vedere come *Scholar and Gypsy* riassume in sé molti parallelismi di natura post-coloniale: Oriente — Occidente, femminile — maschile, campagna — città, esotico — domestico. Si può affermare che David impersona la prima forma dell'oblio, quella del ritorno, generalmente di natura identitaria, che qui soccombe per la sua natura troppo elitaria. Il percorso di Pat, invece, richiama alla necessità del meticcio culturale, che va intrapreso come un processo interiore e relazionale. Per questo, fallita la ricerca di una memoria condivisa, il suo ri-cominciamento equivale alla terza forma dell'oblio.

In altre parole, l'estraneità di David è più relativa al contesto (egli ritorna nella città in cui, già a metà percorso, aveva cominciato a trascurare gli studi); mentre il mettersi in cammino di Pat "with never a backward look" (p. 138) costituisce un'innovazione anche rispetto ai romanzi precedenti; dove le protagoniste, in maggioranza appartenenti alla *middle* o *upper class*, sembravano piegarsi sotto il peso delle pressioni esercitate dalla storia coloniale e delle emarginazioni del potere patriarcale. Dall'analisi fin qui condotta, inoltre, sembra emergere che, nella visione di Anita Desai, la memoria personale e autobiografica non è mai in grado, da sola, di far uscire i personaggi dalle secche dell'isolamento egoistico e dal revanchismo nostalgico. Le tre righe conclusive della *short story* offrono una brillante dimostrazione che le tracce fisiche di uno *shock* psicologico possono divenire anche il simbolo "dell'allettante rifiuto dell'altro":

If the truth were to be told, he felt greater regret at having to arrive in Delhi with a face like a

³³ Il precedente diverbio era narrato con queste parole: "What do I mean? Don't you know? You are sitting outside a Hindu temple, and you're making it out to be a source of Buddhist strength and serenity! Don't you even know that the Kulu Valley has a Hindu population, and the shrines you see here are Hindu shrines?" He whooped with laughter, he pulled her to her feet and dragged her homeward, laughing so much that every time she opened her mouth to protest, he drowned her out with roars of derision. In the end, that laughter gave him a headache" (p.129).

painted baboon's than to arrive without his wife (p. 138)³⁴.

La memoria condivisa va, perciò, intesa come un atto sociale che si deve fondare su fonti culturali provenienti da svariate tradizioni. Se la memoria viene privata della capacità di mettere in relazione tra loro individui diversi, diventa complice di rischiose auto-commiserazioni personali e collettive. Ciò può intrappolare il dialogo tra i sessi e disorientare il genere umano, come dimostra l'esito dell'erudito sociologo David, pericoloso modello di uomo primitivo regredito a "painted baboon". Si può affermare che David e Pat rompono la loro unione affettiva, perché la loro visione del futuro e il loro posizionamento non sono equivalenti: "*Position Two*" per David, "*Position Three*" per Pat.

Invece, il percorso della memoria condivisa giunge a pieno compimento proprio grazie ai sentimenti e alle differenze etniche e di genere in *Winterscape*, che fa parte della seconda raccolta (*Diamond Dust*), edita nel 2000. Il titolo della storia non deve trarre in inganno, poiché il paesaggio invernale ritratto in una fotografia, perno della trama e della memoria familiare dei protagonisti, non ha una connotazione decadente, né tantomeno funeraria. In questa *short story* vediamo all'opera le difficoltà che può incontrare la contaminazione interculturale. Ciò viene realizzato tramite una costruzione narrativa circolare che parte dal finale e, dopo un lungo flashback tra Oriente e Occidente, vi ritorna. Si tratta di un'indagine sull'incontro "inevitabile" tra India e Canada; "inevitabilità" derivata dalla comune necessità di fronteggiare l'impatto e le conseguenze del colonialismo britannico³⁵.

Oltre al contesto politico e storico-geografico è, comunque, il piano antropologico che gioca la sua parte principale in questa *short story*. La trama non è basata sullo "scontro di civiltà", ma su una dialettica sociale e inter-generazionale segnata dalla capacità dei protagonisti di accettare i cambiamenti, a differenza di quanto accade in *Scholar and Gypsy*. Qui la memoria resta impressa in una fotografia attaccata ad un frigorifero, in cui l'immagine di due donne, vestite di bianco e ritratte di schiena mentre guardano la neve che cade, evoca una presenza culturale e costituisce il simbolo e

³⁴ L'immagine del babbuino era già emersa a Bombay, in associazione a Mr. Gidwani, l'organizzatore e ospite del party a cui Pat e David avevano partecipato. Il punto di vista, non a caso, era filtrato attraverso il pensiero di Pat, che aveva percepito il suo contatto fisico in modo sgradito, come una vaga allusione ed un invito di carattere intimo: "Gidwani with a face like an amiable baboon's, immediately sliding a soft hand across her back" (p. 111).

³⁵ Lo storico Michelguglielmo Torri spiega l'inevitabilità di questo incontro tra i due Paesi nell'ottica delle risposte che l'*All-India Congress* (Partito del Congresso) andava elaborando al problema del colonialismo, e che portarono all'articolazione di una moderna ideologia nazionalista indiana: "La necessità di formulare una moderna idea di nazione indiana, basando su di essa le proprie rivendicazioni politiche, incominciò a essere percepita solo gradualmente, a partire dagli anni Settanta [1870], per poi generalizzarsi con il nuovo secolo. All'inizio il discorso politico dei moderati mosse dalla volontà di chiedere il pieno godimento di quei diritti politici che avrebbero dovuto essere prerogativa anche degli indiani, proprio in base alle tradizioni politiche britanniche. I moderati, cioè, domandarono una serie di diritti non in quanto indiani, ma in quanto *cittadini* dell'impero britannico. [...] In ogni caso, si trattava di diritti già goduti dai *dominions* «bianchi» del *Commonwealth* britannico: l'Australia, la Nuova Zelanda e, soprattutto il Canada che, fin dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, era diventato, per gli indiani, una sorta di modello ideale e di fonte d'ispirazione politica" (Torri, *Storia dell'India* cit., pp. 483-484).

il sintomo della potenza dei ricordi, sottratti all'ibernazione dell'oblio distruttivo.

Le due donne di schiena sono due sorelle: Asha (la maggiore) e Ana (la minore), zia e madre naturale di Rakesh, sposatosi con la canadese Beth, con cui ha avuto da poco un figlio. Il lieto evento ha portato le madri-zie ad un volo transoceanico in Canada, dove sono state fotografate, mentre osservavano la caduta della neve dalla finestra di casa. La scena iniziale ha alcuni tocchi poetici e si conclude con una sorta di *mantra* orale, pronunciato da Beth, quando mostra al proprio bambino le foto di famiglia attaccate al frigorifero. In questo modo assaporiamo il filo diretto che precorre e percorre la memoria affettiva su scala femminile:

- 1) She stands with the baby in her arm in front of the refrigerator, and points at the picture she has taped on its white enamel surface, each in turn, calling out the names of the people in the photographs. It is a game they play often to pass the time, the great stretches of time they spend alone together (p. 24).
- 2) [...] The mother is happy to play the game, and laughs: her baby is learning the names of all the members of the family; he is becoming a part of the family (p. 24).
- 3) [...] The baby's pink finger jabs at the white photograph. The mother says nothing immediately: she seems silenced, as if she too has joined the two figures at the window and with them is looking out of the white kitchen into a white world (p. 25).
- 4) [...] She sings softly into the baby's dark hair: 'Ma and Masi - Ma and Masi together' (p. 25).

Sarebbero tanti i punti da evidenziare in quella che, a pieno titolo, può essere considerata una delle migliori *short story* sul mondo multietnico nell'era della globalizzazione post-coloniale. Ne estrapoleremo uno per ogni passaggio. Nel primo brano, dobbiamo mettere in evidenza l'elemento temporale: il passare dei 'great stretches of time' che madre e figlio trascorrono assieme possiede una valenza antitetica all'isolamento e al distacco vissuto da Ravi in *Games at Twilight* (non a caso, anche qui si usa la parola 'game'). Nel secondo, ci preme sottolineare il valore della congiunzione inter-generazionale e sociale, attraverso cui l'anglosassone Beth include il figlio nella storia di famiglia. Nel terzo, vale la pena soffermarsi sull'assenza di cromatismo, che è poi un tratto che connota tutta la storia, e serve a Beth per interiorizzare lo sguardo delle due donne sul "white world", il mondo dei bianchi. Nel quarto e ultimo, è da notare l'uso del termine bengali *Masi*, come ponte linguistico, etnico e di genere tra Oriente e Occidente.

Il percorso di ri-appropriazione della "familiarità con l'Oriente" avviene, comunque, in modo graduale sia per Rakesh sia per Beth. All'inizio del flashback, quando riceve dal marito la notizia che ci sono due persone in volo dall'India, la moglie è ancora infastidita:

He turned around towards her slowly, and she saw dark circles under his eyes. Another time they might have caused her to put her finger out to touch those big, bluish pouches, like bruises, but now she felt herself tense at the thought of not just one, but two strangers, foreigners, part of Rakesh's past, invading their house (p. 26).

La storia si trasferisce poi in India, dove Asha e Anu hanno trascorso la loro vita, con un flashback che parte dalla loro nascita e va fino ai matrimoni combinati e alla trasformazione dei loro ruoli, quando la zia Asha assume le veci della madre protettiva, e la madre naturale, Anu, svolge il ruolo di zia educatrice. Su questa scelta, che diviene irrevocabile appena le due sorelle restano vedove, si innestano questioni di classe sociale e di genere, senza che ciò comporti svantaggio per Rakesh. Al contrario, ciò significa una migliore condizione economica e il crollo della famiglia tradizionale. Infatti, il marito di Asha, anonimo come il marito di Anu, prima di morire in un incidente di caccia, nomina Rakesh erede delle sue proprietà:

‘A prince!’ he said, ‘and one day he will have all my fields, my cattle, the diary, the cane-crushing factory, everything. He will grow up to be a prince!’ (p. 32).

Contemporaneamente, la famiglia del marito di Anu non accetta la sua decisione di affidare il figlio alla cura della sorella:

When her husband, taunted by his own family for his failure to establish himself as head of his household, ordered her to bring their son, Anu surprised herself by answering, ‘*Let him be. Asha needs him. We can have more sons for ourselves.*’ Their house was empty and melancholy — it had always been a mean place, a narrow set of rooms in the bazaar, with no sunlight or air — but she sat in its gloom, stitching clothes for her rapidly growing son, a chunni drawn over her head, a picture of acceptance that her husband was not able to disturb, except briefly, with fits of violence³⁶.

After one of these, they would go and visit the boy with gifts, and Rakesh came to look upon his parents as a visiting aunt and uncle, who offered him sweets and toys with a dumbly appeasing, appealing air. No one remembered when he started calling them Masi and Masa. Asha he already addressed as Ma: it was so clearly her role (p. 33).

Questa non è una sfumatura secondaria della storia, ma serve per la disamina speculare di Oriente e Occidente: il comportamento della famiglia tradizionale indiana trova un equivalente anche in Canada, dove Beth e la madre Doris stentano a comprendere e ad accettare il senso e la portata della complicità educativa tra le due sorelle³⁷. Tuttavia, dopo che Beth e la madre Doris hanno conosciuto Asha e Anu e compreso come abbiano sacrificato tutta la loro ricchezza, ereditata e venduta, per garantire al figlio-nipote un’educazione e un futuro, riescono ad accettarne la differenza etnica, culturale e sociale (cfr. p. 42). In altre parole, la ricerca di una memoria condivisa implica anche il superamento delle barriere imposte dai confini nazionali. Per questo, Asha e Anu si accorgono che, protraendo o perpetuando la presenza in Canada, diverrebbero ingombranti. La loro partenza, quindi, non è il frutto di un conflitto insanabile con Beth, ma la scelta autonoma e volontaria di chi

³⁶ Il corsivo è mio e serve a sottolineare l’importanza dell’espressione, che ritorna nella frase conclusiva con un diverso pronome (*it*), riferito alla fotografia attaccata al frigorifero.

³⁷ In questa ottica Asha e Anu sono assai diverse dalle sorelle della *short story Memorabilia* di Shashi Deshpande, analizzata in 1.3. Una somiglianza si può scorgere, invece, tra Anu e Asha e le quattro protagoniste della prima parte, intitolata *Connections*, della *short story Chaddleys and Fleming* di Alice Munro (*The Moons of Jupiter*, 1982), che analizzeremo nel prossimo capitolo a lei dedicato.

non intende imporre un legame fisico:

And eventually they asked Rakesh – very hesitantly, delicately, but clearly after having discussed the matter between themselves and having come to a joint decision. They wanted to go home. The baby had arrived safely, and Beth was on her feet again, very much so. And it was too much for her, they said, a strain. No, no, she had not said a thing, of course not, nothing like that, and nor had he, even inadvertently. They were happy – they had been happy but now – and they coughed and coughed, in embarrassment as much as on account of the cold. And out of pity he cut short their fumbling explanations, and agreed to book their seats on a flight home. Yes, he and Beth would come and visit them, with the baby, as soon as he was old enough to travel” (p. 47).

Nella frase finale di questa citazione, attraverso l’uso del verbo “come” al posto di “go” lo spazio di esperienza si salda all’orizzonte di attesa, e il senso della fotografia si trasforma e assume una connotazione diversa. Infatti, se la *short story* si fosse conclusa a questo punto, il senso ultimo della fotografia attaccata al frigorifero corrisponderebbe interamente a quanto ha scritto Silvia Albertazzi, vale a dire che la posizione di spalle delle due donne testimonia la loro “distanza culturale” rispetto alla nuora e “il rifiuto del mondo occidentale”, che lei rappresenta e incarna³⁸. Ma la *short story* prosegue e il fatto che Beth abbia messo la fotografia al centro dei ricordi familiari, proprio mentre il marito Rakesh è all’aeroporto per accompagnare le due donne, simboleggia il desiderio di condividere la memoria familiare del marito con la moglie e col figlio. La presenza iconica della fotografia (che avrebbe potuto essere rimossa o nascosta in qualunque punto non visibile della casa) concretizza, quindi, un riferimento emotivo e affettivo in forma di *differenza*, non un rifiuto materiale, che si trascina nel tempo. L’incontro della famiglia canadese con le due donne indiane è servito a recuperare una memoria viva e a tramandarla in chiave inter-generazionale. Inoltre, la fotografia offre a Rakesh l’opportunità per apprezzare i gesti della moglie Beth ed evitare di trattarla ancora con sufficienza e ostilità. Egli comprende, infatti, che la foto attaccata al frigorifero contribuisce a ricostruire la sua topografia esistenziale e a connetterlo ad una parte della propria eredità interiore:

At home Beth had put the baby to sleep in his cot. She had cooked dinner, and on hearing Rakesh enter, she lit candles on the table, as though it were a celebration. He looked at her questioningly but she only smiled. She had cooked his favourite pasta. He sat at the table and lifted his fork, trying to eat. Why, what was she celebrating? He found a small knot of resentment fastened onto the fork at her evident pleasure at being alone with him and her baby again. He kept the fork suspended to look at her, to demand if this were so, and then saw, over her shoulder, the refrigerator with its array of the photographs and memos she liked to tape to its white enamel surface. What caught his eye was the photograph she had newly taped to it — with the view of the white window, and the two widows in white, and the whirling snow. He put down his forkful of pasta. ‘Rakesh? Rakesh?’ Beth asked a few times, then turned to look herself. Together they stared at the winterscape. ‘Why?’ he asked.

³⁸ Cfr. ALBERTAZZI Silvia, *Il nulla, quasi: foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 72.

Beth shrugged. *'Let it be,'* she said (pp. 48-49 — mio corsivo).

A questo proposito, tre punti del brano vanno evidenziati. In primo luogo, va chiarito il significato della predominanza cromatica del bianco, il tradizionale colore vedovile della cultura indiana, che, qui, non è un simbolo di immobilità e morte, ma di compenetrazione tra la fluidità del ricordo e l'esperienza vivida del turbinio della neve, con cui si affida la testimonianza del futuro alla memoria condivisa. In secondo luogo, la scelta della parola del titolo che è una fusione di due lessemi (*winter* e *landscape*), ha la funzione di fondere lo sguardo condiviso dei due coniugi ('together they stared') in rapporto all'immagine. In terzo luogo, è importante rilevare che il testo si chiude con un riferimento alla canzone *Let It Be* dei Beatles del 1970, in cui si dice: "For though they may be parted / There is still a chance they will see / There will be an answer, let it be", e che questo riferimento alla canzone è collegabile anche a un passaggio precedente, in cui il punto di vista extra-diegetico aveva spiegato la scelta del ritorno in patria delle due sorelle con queste parole: "Yes, he and Beth would come and visit them, with the baby, as soon as he was old enough to travel" (p.47).

In sintesi, in questa storia si verifica quanto Silvia Albertazzi ha scritto a proposito del ruolo della fotografia come fonte del ricordo: "proprio mentre enfatizza l'impossibilità tanto di fermare quanto di ritrovare il tempo, la fotografia instaura un tempo diverso, il futuro, intravisto tra le ombre del passato. È spesso quanto sta sullo sfondo, o chi non occupa il primo piano, a suggerire la possibilità del poi, quello che accadrà immediatamente dopo lo scatto, quando il tempo riprenderà a scorrere, o molto dopo, quando la vita si imporrà prepotentemente con mutamenti imprevedibili"³⁹. Seguendo questa prospettiva, comprendiamo che le due donne ricorderanno lo stupore della neve, come emblema del candore etico e della semplicità con cui hanno attraversato la vita e l'Atlantico, dall'India al Canada e ritorno. Condividiamo quanto ha scritto Nripendra Singh, affermando che *Winterscape* è un incontro tra Oriente e Occidente, "which results not in alienation but in resolution of the tensions in the most touching manner [...]. The result is healthy and humane [...]"⁴⁰. In sostanza, il loro viaggio le ha rese uno spazio di relazione, inizialmente problematico, ma via via più dialettico, tra i due mondi. Al termine del percorso ad ognuno dei quattro personaggi principali è assicurata una "*Position Three*".

L'ultima *short story* di *Diamond Dust, The Rooftop Dwellers*, ha, invece, un'architettura più lineare di *Winterscape*, ed è un'integrazione in chiave femminile del percorso di indipendenza dalle proprie radici che ha compiuto Luis in *Tepoztlán Tomorrow*. Qui, il confronto tra la protagonista

³⁹*Ibid.*, p. 15.

⁴⁰ SINGH Nripendra, *Contemporary Indian English Short Story: Ruskin Bond, Anita Desai & Shashi Deshpande*, New Delhi, Creative Books, p. 86.

Moyna e i personaggi secondari, che lavorano con lei nella rivista letteraria *Books*, è di minor spessore rispetto ai contrasti tra Luis e il proprio paese di provenienza. A noi, però, interessa mettere in luce i conflitti di genere e di classe che vengono descritti nella parte iniziale e finale della storia, su cui ci concentriamo per la nostra analisi testuale. Anche qui, infatti, il tentativo di confinare la memoria comune in un recinto risulta perdente, mentre nel finale Moyna riesce a condividere la propria esperienza con la coetanea Simona. I primi personaggi che ragionano secondo tale logica sono i componenti della famiglia Bhalla. Il conflitto con il loro punto di vista parte dalla critica al mito religioso che da componente della memoria collettiva diviene uno strumento di propaganda culturale attraverso il mezzo televisivo. La scena iniziale ha un chiaro significato sarcastico: Moyna si trova costretta a dover attendere che la famiglia Bhalla termini di vedere la puntata domenicale del *Mahabharata*, prima di poter visionare il loro *barsati*⁴¹, un tetto terrazzato con camera da tetto, di cui diventerà, in seguito, inquilina. In attesa davanti alla televisione, a Moyna è consentito e riservato l'unico, e sgradito, ruolo di "figlia adottiva", estranea al contesto ed estraniata dall'artificioso spirito familistico:

'You have come just at *Mahabharata* time,' the woman crosslegged on the bed reproached her. 'Sit down, sit down, beti. You can watch it with us,' the man said more agreeably, waving at an open corner on the bed, and since they had all transferred their attention back to the screen, she was forced to perch on it, fearfully holding her ankles up in the air so as not to be nipped by Candy, who had been driven back under the bed and hid there, growling (p. 159).

Quattro indizi, uno narrativo e tre linguistici, offrono la dimensione critica, che funge da sottotesto per tutta la storia. Il primo è la contrapposizione che si instaura, e si manterrà stabile, tra Moyna, donna single che lavora, e la madre di famiglia, che la rimprovera (*reproached*) per aver scelto "il momento sbagliato". Il secondo è l'uso da parte del marito dell'imperativo e della parola "beti", che in hindi significa figlia o ragazza giovane. Il terzo è la marginalizzazione spaziale di Moyna seduta e relegata in un angolo del letto. L'ultima, e la più divertente, è il nome del cane, "Candy", che, acquattato sotto il letto, offre la vivida sensazione di non essere affatto uno "zuccherino". Il contrasto tra questa famiglia e la protagonista è reso più evidente dal passato della protagonista, che abitava in un ostello per sole donne. Il flashback che lo spiega è uno dei passaggi più significativi, che sedimentano il senso della storia e ci consegnano l'importanza della memoria personale quale indispensabile e irrinunciabile fattore dialettico per la relazione con l'altro:

The minimalism of these living arrangements was both a novelty and a shock to her. She came from a home where the accommodation of objects, their comfortable clutter and convenience, could be taken for granted. Nothing had been expensive or elaborate but there had been plenty of whatever there was, accumulated over many years: rugs, chairs, cushions, clothes, dishes, in

⁴¹ Il termine è sanscrito e si riferisce a un rifugio che protegge dalla pioggia (<http://www.babynology.com/meaning-barsati-m54.html>).

rooms, verandas, odd corners and spaces. So for the first two weeks she felt she was trapped in a cell; whenever she shut the doors, she was swallowed by the cell, its prisoner. If she let the door ajar, every girl going past would look in, scream, 'Oh, Moy-na!' and come in to talk, tell her of the latest atrocity committed by the matron or of the unbelievably rotten food being served downstairs, and also of their jobs, their bosses, their colleagues, and home, and families. Some were divorcees, some widows, and some supported large families, all of which led to an endless fund of stories to be told. In order to get any sleep, she would have to shut the door and pretend not to be in. Then she began to wonder if she was in herself.

But such was her determination to make her new life as a working woman in the metropolis succeed, and such was her unexpected, unforeseen capacity for adjustment, that after a month or so the minimalism became no longer privation and a challenge but simply a way of life (pp. 160-161).

Moyna non si adegua ai cliché e, anche dal punto di vista fisico, rappresenta un'anomalia per tutti i possessori di *barsati* che ha incontrato:

They had nothing but fear and loathing for the single working woman, and the greatest dread of allowing one into their safe, decent homes. Moyna wondered how she could convey such an impression of sin and wantonness. She dressed in a clean, starched cotton sari every day, and even though her hair was cut short, it was simply pinned back behind her ears, not curled or dyed. And surely her job in the office of a literary journal was innocent enough? But they narrowed their eyes, saw her as too young, too pretty, too unattached, too much an *instrument* of danger, and dismissed her as a candidate for their barsatis (p. 163).

Inoltre, la sua condizione sociale si collega alla dimensione classista del paesaggio urbano, in cui padroni di casa e inquilini si trovano su due sponde opposte della scala gerarchica. Per questo, entra automaticamente a far parte della comunità dei *rooftop dwellers*, circostanti ai Bhalla e al loro *pipal tree*. La sua posizione di *outsider* e la sua discriminazione e segregazione spaziale la accomunano a Mrs. Fullerton, la protagonista di *The Shining Houses*, seconda *short story* della prima raccolta da Alice Munro (*Dance of the Happy Shades*, 1968). Mrs. Fullerton è oggetto di una petizione di quartiere, perché la sua presenza riduce il valore degli immobili circostanti. Ciò provoca la solidale e silenziosa opposizione di Mary, che nel finale riflette sulla propria non-appartenenza alla comunità, nel cui nome gli altri personaggi hanno affermato di agire:

The voices in the living room have blown away, Mary thought. If they would blow away and their plans be forgotten, if one thing could be left alone. But these are people who win, and they are good people; they want homes for their children, they help each other when there is trouble, they plan a community — saying that word as if they found a modern and well proportioned magic in it, and no possibility anywhere of a mistake.

There is nothing you can do at present but put your hands in your pockets and keep a disaffected heart⁴².

La stessa ostilità e la stessa accezione di comunità ristretta si incontrano anche nella *short story* di Anita Desai. L'ostilità è messa in atto dai Bhalla, quando Moyna chiede loro di chiamare la polizia per denunciare il furto che ha subito nel suo *barsati*:

⁴² MUNRO Alice, *Dance of the Happy Shades*, London, Vintage, 2000, p. 29. Le successive citazioni delle storie contenute in questa raccolta sono prese da questa edizione.

They nearly exploded [...]. Police? On their property? What was Moyna suggesting? Was she out of her mind? If the police visited their house, their immaculate, impeccable house of decency, purity and family values, what would their neighbours think, or say? Never had such a thing happened in their home, their locality, their community — till *she* had come along and brought into their mind this evil, this sin... (p. 188).

La solidarietà femminile, che è presente anche nella storia della Munro, è qui impersonata da Simona, un'altra abitante dei tetti che, dopo aver ri-conosciuto Moyna nella fila del chiosco di latte fresco, ne condivide la sorte:

Simona was one her neighbours, only too discreet to hang over her ledge and spy on Moyna like others. Now she promised to wave and call when she saw Moyna out on her rooftop. 'You have most beautiful tree,' she said on parting, and Moyna glowed till it struck her it could be the reason why she stayed with the Bhallas, and if that would not be considered foolishness by anyone but Simona (p. 193).

Ancora una volta il rapporto con la natura, come in *Games at Twilight*, e lo scambio verbale di esperienze personali diviene il *trait d'union* per una memoria condivisa. Moyna, però, non prova la stessa condivisione con la madre, che, invece, pensa e prova a pianificarle il futuro. Questa diversità, in cui si coglie la presa di distanza della Desai dalla famiglia tradizionale, emerge nella lettera che la madre le scrive per informarla del ritorno di un ex vicino di casa dagli Stati Uniti. Immediatamente dopo la lettura, Moyna respinge l'ipotesi di un matrimonio combinato. Della sua istintiva e istantanea decisione è involontario testimone il gatto Mao, a causa del quale era stata espulsa dall'ostello per sole donne:

Our neighbours have invited us to a welcome party next week; their son Arun is returning from the United States. [...] I am sure he would be pleased to meet you again. If you are planning a visit soon, we shall ask him over for a meal. I know his family is very keen...

Mao gave a leap off the bed as Moyna flung herself backwards, at the same time throwing the letter into the air with a shout of laughter. She rolled her head about on the pillow, spluttering, 'Oh, Mama — re-a-ll-y, Mama!' Mao had not seen such a behavior in a long time. He sat by the door and watched her, his paws primly together, his tail wrapped around him, disapproving. It was clear he thought she had gone crazy. Even he, with his fine senses, could not know that the letter made up Moyna's mind for her. She was free, she was determined, she had made her decision, and she sat up, laughing.

In the kitchen below, the Bhallas' servant boy turned up the music and sang along with it (p. 207).

Il rifiuto del ritorno all'ovile da parte di Moyna si tinge e si connota di una valenza sociale. Per Moyna, infatti, il lancio in aria della lettera materna ha la funzione di distacco da tutta una tradizione che ha nel *servant boy* dei Bhalla, impegnato a zittire la sua risata con la sua musica della radio a lei rubata, il suo impotente antagonista. Moyna è una *creative non-victim*, che non ha bisogno dello scontro e a cui basta l'indifferenza. Attraverso questo efficacissimo *dénouement*, il destino dei *rooftop dwellers* diviene il simbolo di uno spazio interazionale liberamente gestito e

posseduto da Moyna, da Simona e da quante/i, condividendo il ricordo di un'esperienza comune, cercano l'indipendenza dai condizionamenti familiari⁴³, il riscatto dall'appartenenza a una classe sociale più umile e lo svantaggio della provenienza geografica remota rispetto al centro urbano. Va, infatti, aggiunto che sul piano topografico la metropoli di Anita Desai si configura in due modi. Da un lato, essa viene descritta come il luogo realistico in cui il soggetto femminile si libera dalla vincolante e, talvolta asfissiante, presenza dei legami familiari e da un'ideologia patriarcale. Questo è evidente, per esempio, nel romanzo *Fasting, Feasting*, dove Mrs. Joshi e sua figlia Moyna, alla pari della protagonista di *The Rooftop Dwellers*, sono capaci di sottrarsi ai ricatti e alle vendette della tradizione, perpetrate e perpetuate dai repressivi e antiquati zii e genitori di Uma, il personaggio principale:

After all, they had known Mrs. Joshi ever since she came to the house on the other side of the hedge as a bride, and when her mother-in-law was still alive and still ruled that house like an evil empress of ancient history, able to shrivel the entire garden with her touch, turn sherbet into tepid water, children's games to punishment. The young Mrs. Joshi had often slipped through the hedge and come to Mamma to complain, even cry a little. But her tears never lasted, her complaints were overtaken by laughter: she had an endless fund of good humour and that made her cheeks fill out and turn round like buns even while she was complaining that she could not drink milk or eat sweets without the evil one criticizing her for being greedy. The problem was this woman's son loved his wife.

[...] Where, under the old tyrant, there had been nothing but dust and desolation around the big house, Mrs. Joshi now had a bed of roses bloom in her front garden while at the back there were beds of fresh vegetables, so profuse and luxuriant that their bounty was shared with all their neighbours.

Her children played all over the place freely: the boys' cricket bats and balls littered the verandas, and swings hung from the big trees. The boys won prizes at school, got jobs, moved to big cities. The daughters were married off, one after the other, and were now bringing up their own children, teaching in nursery schools, painting or block-printing on textiles, giving or taking music lessons, and leading lives that seemed as easy and light as the flight of sparrows. Only the youngest, Moyna, had inescapably developed a desire to 'be different', to have 'a career'. They all had been surprised, a little amused, and indulged her whim. She was off in Delhi, pursuing her 'career', and they laughed, waiting for her to return⁴⁴.

Dall'altro lato, però, la metropoli è anche un labirinto che può isolare dal contesto e parcellizzare in una condizione esistenziale di forte disparità economica chi, come Moyna e Simona di *The Rooftop Dwellers*, si ribella alla perpetuazione dell'esistente. La stessa sorte e la stessa sensazione di straniamento tocca ad Arun, il fratello di Uma, emigrato negli Stati Uniti per motivi di studio, in *Fasting Feasting*.

In conclusione, dobbiamo ricordare che, come per Luis in *Tepoztlán Tomorrow*, per Moyna e Simona in *The Rooftop Dwellers* la funzione aggregativa della memoria condivisa è rappresentata

⁴³ Testimone di ciò è il magistrale tocco dei puntini di sospensione con cui Moyna interrompe la propria lettura della lettera materna, abilità narrativa che ci richiama alla mente lo stile reticente di Katherine Mansfield, già citato in 1.2.

⁴⁴ DESAI Anita, *Fasting, Feasting*, London, Chatto & Windus, 1999, pp. 129-130.

dall'appropriazione di uno spazio riservato, e privo delle intrusioni dei “padroni di casa”. Questa ultima *short story* può essere letta come il tentativo di superare una reazionaria nostalgia domestica e di oltrepassare gli steccati e le barriere di genere e di classe.

2.3. Conclusioni parziali

Tra le varie forme di memoria qui trattate, appare chiara la preferenza di Anita Desai per la memoria condivisa, perché maggiormente capace di modificare e alterare i tratti repressivi del contesto sociale. Anche l'oblio, quando è frutto di una *agency* volontaria, riesce ad allontanare la tentazione e il pericolo della vendetta dei torti subiti. Se l'oblio è imposto dal Potere patriarcale, diviene, invece, un pericoloso strumento di repressione emotiva.

Questo spiega il palese obiettivo di valicare il retaggio del *divide et impera* coloniale. Tale divisione si riscontra anche sul piano interiore dei personaggi, disgiunti spesso tra una “ragion di stato” familiare e sentimenti più intimi e personali. La disgiunzione si coglie anche nel punto di vista: non è un caso che le storie qui analizzate siano tutte narrate in terza persona, come se la scrittrice indiana volesse mantenere e conservare un controllo calibrato sul proprio universo narrativo ed esprimere solo un coinvolgimento parziale.

Lo stesso distacco e lo stesso parziale coinvolgimento si percepiscono anche nelle tre novelle appena uscite sotto il titolo della terza, *The Artist of Disappearance*⁴⁵, nonostante siano insolitamente narrate in prima persona. Nella prima, intitolata *The Museum of Final Journeys*, l'io narrante e protagonista, che segue parzialmente le orme paterne, a inizio carriera viene inviato come procuratore civile dall'amministrazione indiana in un avamposto rurale. Egli vive altezzosamente isolato dall'ambiente circostante, ma è talmente abituato a rimanere estraniato da se stesso e dal contesto che alla fine non riesce neppure a rendersi conto se i suoi stessi ricordi sono affidabili oppure no. Paragonata alle *short stories* della Munro che analizzeremo in seguito questa conclusione sembra quasi un *escamotage*, dal momento che tutta la narrazione precedente era stata strutturata su una cronologia lineare, interrotta solo da brevi *flashbacks* realistici, originati dalla dislocazione del protagonista nel presente, dei quali il lettore non è mai stato indotto a dubitare. Il passaggio finale, invece, cambia completamente registro rispetto al resto della trama:

In fact, by now I am not even sure the museum existed, or the man who created it or his mother who received it or the keeper who kept it. Or if it was a mirage I saw or a book I once read and only vaguely remembered, with none of the solidity, the actuality of objects and men and beasts.

⁴⁵ DESAI ANITA, *The Artist of Disappearance*, London, Chatto & Windus, 2011. Per un sunto di tutte e tre le storie si rimanda a: BOYAGODA Randy, “Hidden in Plain Sight”, *The New York Times Book Review*, December 11th 2011, p. 17.

Occasionally a scene from it will rise out of my subconscious just as I am drifting into sleep. The it slips away⁴⁶.

In questa, come nel resto delle storie precedenti, ritorna, dunque, l'idea e la raffigurazione di un universo interiore che è spesso contraddistinto da un confronto tra l'impalpabilità dell'antico e la difficoltà del contemporaneo, senza che ciò comporti una completa identificazione del soggetto con una delle due categorie. Anche per questo, i modelli interculturali di riferimento sono abilmente miscelati tra Oriente e Occidente e garantiscono una finestra di ribellione e di autonomia dal retaggio e dai soprusi del colonialismo:

Indians manage to slip back and forth between the modern world and the ancient world, the Indian world and the Western world, with a great ease, without feeling any strain. If there's one characteristic of India is that it's very inclusive; it's not exclusive⁴⁷.

Probabilmente questa moderna visione "pluri-cosmica" e "planetaria" dell'India ha trovato terreno fertile nelle origini della scrittrice, nata da una madre tedesca e da un uomo d'affari bengalese. Queste origini miste le hanno offerto l'opportunità di esprimere con efficacia sia la *dislocation* di quei personaggi che, provenienti dalla campagna o dalla provincia, vivono sulla propria pelle le conseguenze conflittuali del processo di urbanizzazione post-coloniale⁴⁸, sia nell'auto-isolamento di quei personaggi che, abituati a un ambiente più metropolitano, si trovano riproiettati nella vita di provincia, o in quella rurale⁴⁹.

Possiamo, quindi, estendere alla narrativa breve di Anita Desai quanto Anna Nadotti ha scritto a proposito dei suoi romanzi, e cioè che la scrittrice indiana presenta e predilige personaggi sospesi tra due mondi, in uno "sforzo meticoloso e lucido di ricomposizione e riconoscimento"⁵⁰. Di simile opinione è anche Nripendra Singh, quando afferma che "her movement, as a writer, is towards synthesis of disparate value-systems"⁵¹.

Ci sembra, comunque, di intuire che nelle quattro storie della seconda raccolta compare una gamma di risposte più ampia ai quesiti posti dalla memoria e un'abilità più matura nell'avvalersi delle potenzialità tecnico-stilistiche del genere letterario. Inoltre, per quanto concerne il raffronto con le caratteristiche generali della *Short Story Postcoloniale Femminile*, individuate in 1.3, si riscontra nella *Desai* l'ibridazione dell'inglese con allofoni provenienti da altre lingue e la coralità ottenuta

⁴⁶ DESAI, *The Artist of Disappearance* cit., p. 40.

⁴⁷ COSTA, "Interview with Anita Desai" cit.

⁴⁸ Cfr. SINGH Nripendra, *Contemporary Indian English Short Story: Ruskin Bond, Anita Desai & Shashi Deshpande* cit., pp. 69-70.

⁴⁹ Questo aspetto emerge prepotentemente nel background di tutti i personaggi delle ultime tre storie pubblicate in *The Artist of Disappearance*.

⁵⁰ NADOTTI Anna, "Very Softly, Very Musically, but Definitely Calling", in: Nadotti (ed.), *Dedica a Anita Desai* cit., p. 19.

⁵¹ SINGH, *Contemporary Indian English Short Story: Ruskin Bond, Anita Desai & Shashi Deshpande* cit., p. 93.

con l'apporto dei personaggi secondari. In ambito tematico, invece, abbiamo evidenziato il distacco dal tropo domestico come ribellione alla frattura gerarchica di privato e pubblico e la conseguente stratificazione sul parallelismo tra il femminile e il maschile.

A tale proposito, ci sentiamo di condividere quanto ha scritto Jayasree Sukumaran sulla comune visione di Anita Desai e Alice Munro a proposito dei temi legati alle questioni di genere:

They are united in their common pursuit of the truth about the shifting roles of women in family and society in relation to their specific environment. [...] They also foreground the problems of accommodation and adjustment faced by female heroes in their struggle to find a space for themselves in a restrictive environment⁵².

Concludendo, ci sembra anche di poter sostenere che le *short stories* di Anita Desai dimostrano come, attraverso un processo di integrazione e ibridazione delle diverse tradizioni culturali e un percorso di dialogo tra i generi sessuali, le comunità etniche e le disuguaglianze sociali, sia possibile ottenere che la memoria dell'altro diventi una parte condivisa del "noi". Solo in questo modo, tra scambio di esperienze e orizzonte d'attesa, è prefigurabile un'ipotesi di sconfitta per le ideologie passatiste e le amnesie del Potere. Vedremo nel prossimo capitolo in che misura questi tratti distintivi delle storie della Desai sono condivisi dalla Munro.

⁵² SUKUMARAN Jayasree, *The Feminist Challenge: Alice Munro and Anita Desai*, Chennai, Emerald Publishers, 2009, pp. 2-3. L'analisi di Sukumaran si basa principalmente su *Lives of Girls and Women* (1971) e *Who Do You Think You Are* (1978) di Alice Munro (che noi non analizzeremo in questo saggio) e sui romanzi di Anita Desai. Il concetto espresso, e qui riportato vale, comunque, anche per le *short stories* di Anita Desai. Nel prossimo capitolo, vedremo se e in che misura esso sia applicabile e estendibile, interamente o parzialmente, alle *short stories* di Alice Munro.

3. Alice Munro: le ri/costruzioni della memoria tra realtà e finzione

I think the most attractive kind of writing of all is just the single story¹.

(Alice Munro)

In questo capitolo è nostra intenzione dimostrare che la narrativa di Alice Munro si può descrivere come un proficuo incontro tra ambientazione rurale e provinciale, in linea con le tradizioni storiche della *short story*, e interculturalità postcoloniale, motivati e ottenuti con l'aiuto di un'ampia gamma di riferimenti simbolici appartenenti a molteplici tradizioni culturali.

Per raggiungere questo risultato la Munro si muove su un doppio binario, lo stesso che seguiamo per la suddivisione di questo capitolo: una rappresentazione dei conflitti che sono vissuti all'interno della famiglia d'origine e il conseguente rifiuto di una scelta etica incline all'adesione al modello famiglia —patria — divinità, e la decostruzione di alcuni cliché sentimentali e culturali che condizionano gli stili e gli esiti dei rapporti affettivi e la memoria emotiva. Su questo piano un ruolo decisivo lo giocano due fattori.

Il primo fattore è dettato dalla possibilità di utilizzare il segreto e il recondito come “medium” che viaggia in maniera parallela alla scelta dell'oblio costruttivo. In questa veste gli indizi che vengono disseminati nel testo sono di maggiore aiuto al lettore rispetto al personaggio, che generalmente giunge al momento rivelatore in ritardo rispetto al fatto, che è al centro della narrazione.

Il secondo, che dipende direttamente dal primo, è costituito da un tropo connaturato alla storia della letteratura canadese, quello della sopravvivenza (si veda 1.3). Questa forma di sopravvivenza interiore, che è anche persistenza della memoria, viene esercitata dai margini dei rapporti di potere e in maniera libera da ogni forma di nazionalismo, in sintonia e in linea con la storia della *short story*, perché agli occhi dei personaggi della Munro la presenza di accenni alla storia comune, in veste di eventi su cui si fonda l'identità collettiva, è funzionale e subordinata alla presa di coscienza individuale. Si tratta di una consapevolezza che non combacia mai con la “commemorazione”².

¹ HANCOCK Geoff, *Canadian Writers at Work*, Toronto, OUP, 1987, p. 190. Il capitolo non prende in considerazione *Lives of Girls and Women* (1971) e *Who Do You Think You Are?* (1978), uscito negli Stati Uniti con il titolo di *The Beggar Maid: Stories of Flo and Rose*, perché rientrano nell'ambito di quelli che Gerald Lynch chiama giustamente *short story cycles* (Cfr. LINCH Gerald, *The One and the Many: English Canadian Short Story Cycles*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 5), e il memoir *The View from Castle Rock*. Selezioneremo le *short stories* delle altre raccolte, edite in oltre quarant'anni di carriera letteraria tra il 1968 (*Dance of the Happy Shades*) e il 2009 (*Too Much Happiness*).

² Cfr Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio* cit., p. 123.

3.1 L'indipendenza personale tra ricordi e segreti familiari

Avishai Margalit afferma che al centro dell'etica della memoria esiste un triangolo di relazioni e che “one side of the triangle connects memory and caring, the second connects caring and ethics, and only then we are ready to connect memory with ethics”³.

Questo rapporto tra la scelta di prendersi cura dell'altro e la ricerca di un'autonomia personale, svincolata dalle imposizioni dei ruoli di genere, è alla base del conflitto interiore scatenato dalla memoria. Nelle storie che esamineremo in questa prima parte del capitolo, tale conflitto interessa il piano generazionale (fratello — sorella, padre — madre), il piano femminilineare e matrilineare (nonna — madre — figlia, sorella — zia — cugina) con sfumature autobiografiche, e il piano intergenerazionale e genealogico, maggiormente distribuito su entrambi gli assi del maschile e del femminile.

Nell'originale tecnica creativa della Munro la pluralità dei ricordi e il rapporto dialettico che i personaggi stabiliscono con il proprio passato e con quello appartenente agli altri componenti della genealogia parentale, o della cerchia immediatamente circostante, si accompagna a un'infiltrazione del *gossip* locale e si materializza nell'impossibilità di pensare alla casa come luogo privilegiato della memoria individuale. Per questo, metteremo in luce quando la scelta etica dei personaggi è orientata a contrastare gli stereotipi patriarcali e il dominio ascrivibile a un retaggio coloniale, sulla base di una capacità e / o di una volontà di resistenza alla “subalternizzazione indotta”⁴.

Fratello — Sorella, Padre — Madre

La presenza di questi parallelismi è lampante a partire da *Walker Brothers Cowboy*, storia iniziale della prima raccolta, *Dance of the Happy Shades* (1968). Qui la scrittrice canadese, nata nel 1931 in una piccola cittadina dell'Ontario, figlia di un'insegnante e di un allevatore, descrive la presa di coscienza retrospettiva da parte di una narratrice anonima — questo personaggio comparirà spesso — verso un passato che si sovrappone al paesaggio familiare, ordinario e quotidiano. Coral Ann Howells commenta:

Simply structured on a binary pattern of centre and periphery, the story traces the topography of home and then radiates outwards tracing the child's effort to comprehend layers of life beyond the orderly structures of her town's familiar street plan and family relationships”⁵.

La storia è ambientata ai tempi della Grande Depressione, durante una giornata di lavoro in cui la

³ MARGALIT, *The Ethics of Memory* cit., p. 27.

⁴ In questo modo pensiamo di rispondere e adempiere a quanto sottolineato da Ania Loomba, citato all'inizio di 1.3 (nota 72).

⁵ HOWELLS, *Alice Munro*, Manchester — New York, Manchester UP, 1998, p. 17.

narratrice e il fratellino accompagnano il padre nella sua attività di venditore ambulante porta a porta. Dal momento in cui il padre intona un *jingle* da lui inventato, si stabilisce il legame emotivo-affettivo con la figlia⁶. Questo aspetto anticipa una delle cifre stilistiche delle storie della Munro, l'uso di filastrocche e *nursery rhymes* della tradizione popolare (come si è visto nel precedente capitolo, questa tecnica è usata anche da Anita Desai in *Games at Twilight*):

And have all liniments and oils,
For everything from corns to boils...⁷

L'affiatamento e la vicinanza tra lo sguardo della figlia e quello del padre (non a caso la raccolta è dedicata a Robert E. Laidlaw, il padre della Munro) si rinsalda anche attraverso l'uso del pronome *we*, quando la figlia ricorda il fallimento del precedente mestiere del padre:

Up until last winter we had our own business, a fox farm. My father raised silver foxes and sold their pelts to the people who make them into capes and coats and muffs. Prices fell, my father hung on hoping they *would* get better next year, and they fell again, and he hung on one more year and one more and finally it was not possible to hang on any more, we owed everything to the feed company (p. 4 - mio corsivo).

Emergono qui tre caratteristiche fondamentali per le storie della Munro: la prima è rappresentata dalla questione della classe sociale, che riaffiora chiaramente nel radicamento dei personaggi alla storia del loro territorio; la seconda è costituita dalla presenza del condizionale *would*, che assieme agli altri ausiliari e modali ricorre spesso nella narrativa della scrittrice canadese, segnalando la volontà e la difficoltà dell'individuo di interpretare le dinamiche della storia collettiva; la terza è riferita all'evocazione della figura materna, che lotta contro la perdita di ogni dignità, un fattore che abbiamo visto all'opera anche nel personaggio della madre della narratrice in *Betty* di Margaret Atwood. In entrambe le storie è la madre che vive con apprensione il cambiamento della condizione materiale della famiglia, elemento che provoca il distacco dalle rispettive figlie. In *Walker Brothers Cowboy*, però, l'atteggiamento malinconico e classista della madre e la sua separazione dalla figlia è accentuato rispetto alla storia della Atwood. Magdalene Redekop evidenzia giustamente che il

⁶ Sul significato del titolo in rapporto alla figura paterna e alle canzoni allegramente improvvisate durante il viaggio, Redekop osserva giustamente: "Cowboy songs are a product of the American frontier. This Canadianized 'cowboy' does not make his own laws as he travels but is more obviously bound to the economy of his country. There is no melodrama of the wild west here. The major danger is the boredom that threatens the pedlar's day. The horse, that brute energy or matter which is dominated by the heroic cowboy, is conspicuous by its absence and replaced by the car. Although this machine suggests domination of nature, the proper noun *Walker* means that image and the solitary romantic cowboy is acknowledged as part of a company, a male collective of 'Brothers'. The father can cheerfully say 'I' because he is a member of the company. He knows, from the beginning that 'I' is a pose, a disguise. The father's 'salesman spiel' (p. 15) — the mask of the 'Walkers Brothers Cowboy' — becomes associated by Munro's choice of title, with the story itself. *Spiel* is the German word for play and the father puts his very identity into this play" (REDEKOP, *Mothers and Other Clowns: the Stories of Alice Munro* cit., p. 38).

⁷ MUNRO, *Dance of the Happy Shades* cit., p. 4. Le successive citazioni della storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

distacco e il classismo materno traspaiono nella scelta lessicale della Munro⁸:

The narrating daughter is embarrassed by the mother's efforts to be more than herself, to be a "lady" and she prefers the father's pose as less than himself - a boy. The mother's idea of self-reproduction is ironically more bound than is the father's, by the patriarchal order. She is trapped inside the sign 'lady' [...]: 'She walks serenely like a lady shopping, like a *lady* shopping, past the housewives in loose beltless dresses torn under the arms' (p. 5). Her voice, 'the voice so high, proud and ringing' (p. 5) is the voiceless voice of a lady. The daughter loathes even her own name when this voice speaks it in public. [...] This mother who is confined to the body of a lady has no sense of humour.

Infatti, sin dal momento in cui la madre resta a casa indisposta, assistiamo al rinsaldarsi della complicità tra la narratrice e il padre attraverso il senso dell'umorismo del secondo, a scapito del fratellino della narratrice:

Out along the highway we pass the Baptist Camp, the Vacation Bible Camp, and he lets loose:
Where are the Baptist, where are the Baptists,
where are all the Baptists today?
They're down in the water, in Lake Huron water,
with their sins all a-gittin' washed away.
My brother takes this for straight truth and gets up on his knees trying to see down to the Lake.
'I don't see Baptists,' he says accusingly. 'Neither do I son,' says my father. 'I told you, they're
down in the lake' (p. 7).

In questo brano il motivo religioso sembra solo un pretesto umoristico, ma in seguito servirà anche come chiave di lettura dell'intera memoria storico-linguistica della narratrice. Ciò si realizza nel momento in cui il padre Ben Jordan rivede la sua ex fidanzata Nora, reclusa in casa con la vecchia madre, cieca e inferma. Analizzando l'arredamento della loro casa, la narratrice si rende conto che le superfici rivelano storie più profonde di quelle che era solita cogliere:

There is a gramophone and a pump organ and a picture on the wall of Mary, Jesus Mother [...]. I know that such pictures are found only in the homes of Roman Catholics and so Nora must be one. We have never known any Roman Catholics and so Nora must be one. We have never known any Roman Catholics at all well, never well enough to visit in their houses. I think of what my grandmother and my Aunt Tena, over in Dungannon, used to always say to indicate that somebody was a Catholic. *So-and-so digs with the wrong foot*⁹, they would say. *She digs with the wrong foot*. That was what they would say about Nora (p. 14).

⁸ (REDEKOP, *Mothers and Other Clowns: the Stories of Alice Munro*, London, Routledge, 1992, pp. 38-39). Similmente a quanto succede spesso nella vita, anche nelle storie della Munro chi non ha senso dell'umorismo non possiede una visione personale della realtà.

⁹ *Dig with the wrong foot* deriva da un'attribuzione derogativa nei confronti degli Irlandesi, come testimonia questo estratto da un sito sul folklore anglosassone (<http://www.oorwull.ukpals.com/profiles/billyjordan.htm>): "Most types of digging spades in Britain and Ireland have foot rests at the top of their blades, two sided spades have foot-rests on each side of the shaft and socket, while an older style of one-sided spades had only one. Two-sided spades may well have been introduced by the Protestant 'planters' in the sixteenth century. By the early nineteenth century specialized spade and shovel mills in the Northern Ireland were producing vast numbers of two-sided spades which came to be universally used in Ulster and strongly identified with the province. One-sided spades with narrow blades and a foot-rest cut out of the side of the relatively larger wooden shaft continued in use in the south and west. The rural population of Gaelic Ireland retained the Roman Catholic faith and tended also to retain the one-sided spade and 'dig with the wrong foot'. In fact, the two-sided spade of Ulster was generally used with the right foot. Instinctively, the 'wrong foot' of the Roman Catholics has come to be thought of as the left foot".

A seguito di questa tappa, comprendendo il disagio del padre davanti ai continui ritorni di fiamma da parte di Nora, che tenta di restare ancorata al passato e di farlo rivivere nel presente, la narratrice porta a compimento il proprio percorso di formazione. Il riconoscimento della sopravvivenza del ricordo paterno e l'analisi del suo positivo rapporto con l'oblio la differenzia dalla madre e dal fratello minore:

She digs with the wrong, I think, the words seem sad to me as never before, dark, perverse. My father does not say anything to me about not mentioning things at home, but I know, just from the thoughtfulness, the pause when he passes the licorice, that there are things not to be mentioned. The whisky, maybe the dancing. No worry about my brother, he does not notice enough. At most he might remember the blind lady, the picture of Mary (p. 17).

Per questo durante il viaggio di ritorno a casa nei colori del cielo traspare il chiaroscuro: "When we get closer to Tuppertown the sky becomes gently overcast, as always, nearly always, on summer evenings by the lake" (p.18)¹⁰. La scelta della narratrice di tacere e di usare il segreto si rivela una scelta etica che, pur rispettando le forme del culto, se ne allontana in modo laico (un fattore che troveremo in molte altre storie).

Il diverso grado di consapevolezza con cui sorella e fratello rileggono il passato è il tratto distintivo anche di *Boys and Girls*, dove si descrive come la memoria e le differenze di genere si costruiscono e si consolidano nella famiglia d'origine in base a una netta gerarchia spaziale:

My father was a fox farmer. That is, he raised silver foxes, in pens; and in the fall and early winter, when their fur was prime, he killed them and skinned them and sold their pelts to the Hudson's Bay Company or the Montreal Fur Trades. These companies supplied us with heroic calendars to hang, on each side of the kitchen door. Against a background of cold blue sky and black pine forests and treacherous northern rivers, plumed adventurers planted the flags of England or of France; magnificent savages bent their backs to the portage¹¹.

A questo proposito, Marlene Goldman scrive:

One such "invisible" mechanism, central to the production of gendered adults, involves the division and control of space. In *Boys and Girls*, spatial divisions and the control of space within the home and on the farm are emphasized by a narrator still young enough to remark upon details which the adults ignore. As a result of the narrator's relatively innocent and inquisitive perspective, the reader can appreciate how the division of space facilitates two seemingly disparate systems of production: farming and the construction of gendered adults¹².

Più avanti Goldman aggiunge:

Initially, although sensitive to the details of the procedure, the narrator takes it for granted that the father's work - the raising of foxes - is an ideologically neutral activity, one without agency.

¹⁰ Da notare il ritorno del pronome *we* e dell'immagine del lago nel finale, che erano i due elementi dominanti dell'incipit.

¹¹ MUNRO, *Dance of the Happy Shades* cit., p. 111. Le successive citazioni della storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

¹² GOLDMAN Marlene, "Penning the Bodies: the Construction of Gendered Subjects in Alice Munro's *Boys and Girls*", *Studies in Canadian Literature* (1990) 15.1, p. 62. Il contenuto tra parentesi è mio.

It simply “happens” in the fall and early winter that he “killed and skinned and sold their pelts to the Hudson's Bay Co” (111). But the commercial basis of the slaying undercuts any claims to neutrality. The father's occupation is enmeshed in a cultural discourse which imposes specific views upon the world. The narrator, however, remains unaware of the implications of her father's activities [only] for some time¹³.

Va, però, sottolineato che già nell'incipit della storia è presente una spia della futura ribellione della narratrice e ciò traspare dalla sottile ironia, segnalata dall'aggettivo “heroic” abbinato a “calendars”. Infatti, se l'autrice avesse voluto offrire una prospettiva più neutra avremmo trovato “calendars of heroes”. Inoltre, il pronome *them*, usato per la Hudson's Bay Company e la Montreal Fur Trades, viene contrapposto a *us*. Rimane assodato, invece, che da questo momento, fino a tutto il prosieguo della storia, passato e presente, interno ed esterno, dominio e dipendenza sono espressi attraverso i riferimenti al colonialismo europeo. A tal proposito vanno sottolineati due elementi significativi che compaiono nel brano seguente: l'accento alla geografia della città medievale, con la porta che protegge dall'esterno in veste di gerarchizzazione sociale dei luoghi e l'analogia con Robinson Crusoe:

Alive the foxes inhabited a world my father made for them. It was surrounded by a high guard fence, like a medieval town with a gate that was padlocked at night. Along the streets of this town were ranged large, sturdy pens. Each of them had a real door that a man could go through, a wooden ramp along the wire, for the foxes to run up and down, and a kennel - something like a clothes chest with air holes - where they slept and stayed in winter and had their young. [...] Everything was tidy and ingenuous; my father was tirelessly inventive and his favourite book in the world was Robinson Crusoe (p. 114).

Sfruttamento della natura, degli animali e delle popolazioni indigene, controllo e parcellizzazione del territorio, suddivisione gerarchica degli spazi all'interno e all'esterno dell'ambiente domestico con relativa suddivisione dei compiti durante la giornata configurano una palese associazione al colonialismo e alla società patriarcale. Anche se inizialmente la narratrice sembra privilegiare atteggiamenti di sottomissione ed emulazione dell'autorità paterna, in modo graduale e costante si ribella e se ne allontana. Evidenziamo i momenti salienti e cruciali di questo cambiamento, che comporta un diverso posizionamento dei due fratelli all'interno della famiglia d'origine:

It seemed to me that work in the house was endless, dreary and peculiarly depressing; work done out of doors, and in my father's service, was ritualistically important. I wheeled the tank up to the barn, where it was kept, and I heard my mother saying, 'Wait till Laird gets a little bigger and, then you'll have a real help' (p. 117)¹⁴.

[...] My mother, I felt, was not to be trusted. She was kinder than my father and more easily fooled, but you could not depend on her, and the real reasons for the things she said and did were not to be known. She loved me, and she sat up late at night making a dress of the difficult style I wanted, for me to wear when school started, but she was also my enemy. She was always plotting now to get me to stay in the house more, although she knew I hated it (*because she*

¹³ *Ibid.*, p. 67. La parentesi è mia.

¹⁴ Laird è il fratello minore della narratrice.

knew I hated it) and keep me from working for my father. It seemed to me she would do this simply out of perversity, and to try her power. It did not occur to me that she could be lonely, or jealous (p. 117-118).

La chiusa del brano ci evidenzia che attraverso il recupero della memoria emotiva, la narratrice riesca ad essere consapevole dei sentimenti esistenziali della madre - sentimenti che nel momento della formazione dell'identità aveva inevitabilmente trascurato. Questo attenua la sua avversione iniziale nei confronti della madre. Una netta avversione la conserva, invece, nei confronti degli stereotipi linguistici, che sia la nonna, sia la madre tentano di inculcarle:

The word *girl* had formerly seemed to me innocent and unburdened, like the word *child*; now it appeared that it was no such thing. A girl was not, as I had supposed, simply what I was; it was what I had to become. It was a definition, always touched with emphasis, with reproach and disappointment (p. 119).

[...] My grandmother came to stay with us for a few weeks and I heard other things. 'Girls don't slam doors like that.' 'Girls keep their knees together when they sit down.' And worse still, when I asked some questions, 'That's none of girls' business'. I continued to slam the doors and sit as awkwardly as possible, thinking that by such measures I kept myself free (p. 119).

La ricerca dell'autonomia personale della narratrice si rafforza quando supera il disinteresse verso l'uccisione del primo cavallo (il malato Mack), fonte di nutrimento per le volpi (pp. 120-123), e compie il gesto di ribellione per salvare la vitale cavalla Flora ("we loved her speed and high-stepping, her general air of gallantry and abandon - p. 119). La sua identificazione con Flora non le consente più di adottare il comodo ruolo di spettatrice passiva: "this time I didn't think of watching it" (p. 123). E, mentre gli altri cercano faticosamente di condurre la cavalla fuori dal recinto per ucciderla, lei l'aiuta a fuggire:

My father shouted to me, because I was on the other side of the fence, nearest the lane, 'Go shut the gate!' [...] Instead of shutting the gate, I opened it as wide as I could. I did not make any decision to do this, it was just what I did (pp. 124-125).

In questo modo la narratrice è passata in "*Position Three*"; mentre il fratello Laird, che ha visto la sua azione, resta associato e complice dei "carnefici".

Nel finale la narratrice riflette sul proprio comportamento e, dopo un iniziale rimorso per la propria scelta, è legittimamente convinta di non aver potuto far altro che valicare un guado e una barricata da cui non può (e non deve) più tornare indietro. La sua ribellione si rivela scelta profondamente etica, dettata dal desiderio di una forma diversa della cura, che coinvolga il naturale nella sfera dell'umano:

All I had done was to make more work for my father who worked hard enough already. And when my father found out about it he was not going to trust me any more; he would know that I was not entirely on his side. I was on Flora's side, and that made me no use to everybody, not even to her. Just the same, I did not regret it; when she came running at me and I held the gate open, that was the only thing I could do (p. 125).

Così, dopo che la cavalla Flora è stata uccisa, la famiglia si ritrova a cena e in tale occasione il fratello Laird rivela il precedente atto della sorella:

‘She could of shut the gate and she didn’t. She just open’ it up and Flora run out.’

‘Is that right?’ my father said.

Everybody at the table was looking at me. I nodded, swallowing food with great difficulty. To my shame, tears flooded my eyes.

My father made a curt sound of disgust. ‘What did you do that for?’

I did not answer. I put down my fork and waited to be sent from the table, still not looking up.

But this did not happen. For some time nobody said anything, then Laird said matter-of-factly, ‘She’s crying.’

‘Never mind,’ my father said. He spoke with resignation, even good humour, the words which absolved and dismissed me for good. ‘She’s only a girl,’ he said.

I didn’t protest that, even in my heart. Maybe it was true (p. 127).

La frase conclusiva deve, però, allertare il lettore: quella che di primo acchito potrebbe somigliare a una sconfitta della narratrice, si tramuta nella consapevolezza che il femminile non può (e non deve) essere un calco del maschile¹⁵. Nelle parole del padre troviamo, infatti, anche un primo assaggio di quell’ambivalenza, che caratterizza molti finali delle *short stories* della Munro, la cui capacità di vedere “the other side of the coin” in qualsiasi momento del percorso narrativo la rende unica nel panorama della narrativa postcoloniale anglofona. Ci basti qui osservare che il senso della frase del padre (“she’s only a girl”) non presuppone autoritarismo o una richiesta di sottomissione alla sua volontà, ma determina l’incapacità di valorizzare una *differenza* al di fuori degli stereotipi di genere. Da sottolineare anche che la sfumatura sintattica e stilistica del finale ci richiama alla mente la conclusione di *Everything That Rises Must Converge* di Flannery O’Connor¹⁶. Tra le due storie c’è, tuttavia, una differenza significativa: là, la madre del protagonista Julian soccombe alla propria ottusità; mentre, qui, il padre, pur sminuendo la femminilità della figlia, si riscatta parzialmente, comprendendo che il destino di lei non può essere una copia del suo. La *differenza*, seppur criticata, viene, alla fine, “tollerata”. Per questo, il padre non allontana e non punisce la figlia, che ha osato sfidare la sua autorità. In sostanza, la memoria “altra” della protagonista assume la funzione di ricominciamento verso il futuro, mentre quella del fratello Laird resta più ancorata a un modello di tradizione patriarcale.

¹⁵ Questa interpretazione critica trova ulteriore conferma nel commento dell’autrice, rilasciato in un’intervista registrata con BONETTI Kay, “Interview with Alice Munro, Conducted in Her House in Clinton, Ontario”, The American Audio Prose Library, 1987, disponibile in audio-cassetta presso Morrisset Library, University of Ottawa. In essa, a proposito di *Boys and Girls*, Alice Munro afferma che molti critici, davanti alla sorte di Flora, hanno visto nella narratrice “a defeated standing”. La Munro sostiene che nel contesto storico della Guerra Fredda e della minaccia nucleare “the girl is allowed at least her protest” e aggiunge che “the boy is a victim, he doesn’t want the horse to be killed”. Le frasi sono state da me fedelmente trascritte.

¹⁶ In un’intervista con lo scrittore canadese John Metcalf Alice Munro ha parlato dell’influenza diretta della scrittrice georgiana: “METCALF: What short story writers have influenced you in terms of style and form? MUNRO: Well, I don’t know of any writer who has influenced me in terms of style and form because I don’t seem to be able to learn lessons this way... But in terms of *vision*, the writers who have influenced me are probably the writers of the American South... Eudora Welty, Flannery O’Connor [...]” (METCALF, “A Conversation with Alice Munro” cit., p. 56).

Nonna - Madre - Figlia, Sorella - Cugina - Zia

Un'altra chiave tematica per interpretare la narrativa della Munro è costituita dai ricordi legati alla personale ricerca di un superamento del femminilismo e del matrilinearismo, che dipende dalla sofferenza per la malattia della madre, provata dall'autrice durante gli anni dell'adolescenza:

WACHTEL: You're the eldest of three children?

MUNRO: Yes, I am.

WACHTEL: Did that give you a sense of extra responsibility? How do you think that affected you?

MUNRO: It gave me a certain amount of bossiness! [...] I enjoyed it, and I had a sense of power. I had to do a lot of housework, because my mother became ill by the time I was eleven or twelve, so I was doing fairly heavy work in my teens. But that really was fine. It gave me a great sense of achievement, responsibility.

[...] WACHTEL: You said the first *real* story you ever wrote was about your mother. It was called "The Peace of Utrecht". It was about the death of your mother. The title story in your new book, *Friend of My Youth*, is about a woman, who's thinking about her, who's died young. [...] Can you tell me about this relationship?

MUNRO: It was a very difficult relationship. Mothers and daughters generally have fairly complex relationships, and this was made much more so by the fact that my mother was ill. She had Parkinson's disease, which was not diagnosed for a long time, and which has very peculiar symptoms anyway so that it can seem in the beginning like a neurotic, self-chosen affliction. And it *was* seen so, by some people in the family. It also has rather bizarre effects later on. The voice becomes thickened, and eating becomes difficult. [...] In families like ours it is the oldest daughter's job to stay home and look after people when they're in this situation, until they die. I, instead, got a scholarship and went to university. There is enormous guilt about doing that, but at the time you're so busy protecting yourself that you simply push it under, and then you suffer from it later on. You suffer from it to a certain extent but I think if you're realistic at all you also look at what you had to do.

[...] WACHTEL: Do you feel regret now?

MUNRO: That I didn't take the chance of relating in a different way? Yes, I feel terrible regret, but I also feel that it's practically impossible at that age to do so, so I don't think I feel an unreasonable guilt about that. I wish I could meet my mother as I feel now, but in order to get the confidence - I think this is not just with mothers who are ill, but with all mothers and daughters - by the time the daughter gets enough feeling of herself that she doesn't feel threatened by her mother, that her mother is not going to change her into somebody that her mother wants her to be, then, quite often, the mother is dead.[...] You know, I don't think that much about my relationship with my mother and what it did to me I sometimes just feel terrible regret about her, what her life must have been like¹⁷.

Nonostante la palese e riconoscibile presenza di questo background autobiografico rivesta un ruolo centrale in *The Peace of Utrecht*, il percorso esistenziale della relazione lungo l'asse femminile e matrilineare non si limita al personaggio della narratrice Helen e a quello della madre inferma¹⁸, ma

¹⁷ WACHTEL Eleanor, "An Interview with Alice Munro", *Brick* (1991), 40, pp. 49-50.

¹⁸ A proposito della madre inferma, sia Howells, sia Redekop ne hanno evidenziato la componente autobiografica (Cfr. HOWELLS, *Alice Munro* cit., pp. 19-23; Cfr. REDEKOP, *Mothers and Other Clowns: the Stories of Alice Munro* cit., pp. 51-57). Katrin Berndt osserva invece con maggior completezza: "*The Peace of Utrecht* features such Gothic elements as a bleak setting, an archetypal Gothic mother, unresolved conflicts, and concealed desires" [BERNDT Katrin, "The Ordinary Terrors of Survival: Alice Munro and the Canadian Gothic", *Journal of the Short Story in*

viene allargato al ruolo svolto dalla sorella della narratrice (Maddy), che ha una funzione molto importante nell'economia del testo. Infatti, l'incipit ha queste parole:

I have been at home now for three weeks and it has not been a success. Maddy and I, though we speak cheerfully of our enjoyment of so long and intimate a visit, will be relieved when it is over¹⁹.

Il ritorno della narratrice con i due figli nella casa di famiglia dove aveva vissuto da giovane con la sorella Maddy e la madre — già inferma — innesca lo scavo nei ricordi di una memoria comune, in passato zittita e repressa. Ma, come scrive Silvia Albertazzi, “you will not detect hints of nostalgia or regret in the unfolding of past situations”²⁰. Così, le due protagoniste tentano di trovare una loro *Pace di Utrecht*. Attraverso il titolo si instaura il parallelismo tra memoria individuale e memoria collettiva.

A livello collettivo, infatti, la pace di Utrecht segna uno snodo fondamentale per le due culture dominanti in Canada, poiché la guerra per la successione spagnola aveva mandato la Francia in bancarotta e, per salvaguardare la pace interna, Luigi XIV aveva fatto concessioni coloniali alla Gran Bretagna e ne aveva riconosciuto la giurisdizione sulle terre della Confederazione Irochese, seppure non avesse alcun titolo per farlo. Inoltre, il trattato rafforzò la posizione dominante di Montreal come centro per la vendita delle pelli animali e questo non placò certo la contesa tra i due imperi commerciali. Tuttavia, per i coloni della Nuova Francia la prospettiva della pace rimaneva il più grande beneficio ottenuto dal trattato²¹.

Sul piano narrativo, la personale “Pace di Utrecht” che Helen e Maddy stanno cercando di stipulare parte si basa principalmente sui ricordi comuni inerenti alla frequenza al college di Jubilee, fittizia città di provincia. Qualcosa cambia, infatti, nel momento in cui Helen inizia a condividere il proprio rimorso con i rimpianti e il rimosso di Maddy. Con una tecnica che richiama di nuovo alla mente quelle del genere fantastico, Helen trova e ripescava da un vecchio block notes in un cassetto della scrivania, un foglietto che riannoda memoria collettiva, memoria individuale e presente familiare:

‘The Peace of Utrecht, 1713, brought an end to the War of the Spanish Succession.’ It struck me that the handwriting was my own. Strange to think of it lying here for ten years more; it looked as if I might have written that day.

For some reason reading these words had a strong effect on me; I felt as if my old life was lying around me, waiting to be picked up again. Only then for a few moments in our old room did I

English – Le Cahiers de la Nouvelle (2010), 55, p. 25]. Ci troviamo d'accordo con Berndt se per conflitto non risolto intende quello tra le due sorelle e la madre, mentre il riferimento del titolo alla tregua storica evidenzia il riavvicinamento finale delle sorelle.

¹⁹ MUNRO, *Dance of the Happy Shades* cit., p. 190. Le successive citazioni della storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

²⁰ ALBERTAZZI Silvia, “A Comparative Essay on the Sociology of Literature: Alice Munro’s ‘Unconsummated Relationships’”, *Journal of the Short Story in English – Le Cahiers de la Nouvelle* (2010), 55, p. 43.

²¹ Cfr. MOORE Christopher, “Colonization and Conflict: New France and its Rivals. 1600-1760”, in BROWN Craig (Ed.), *The Illustrated History of Canada*, Toronto, Key Porter Books, 2007, p. 138.

have this feeling (p. 201).

Spiega Howells: “the Peace of Utrecht [...] in the words of the *Ontario Public School History of England* (1928) ‘was the beginning of the British Canada of today’”²². La convergenza di micro e macro storia sul piano della memoria porta la narratrice a ricordare come era la madre negli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale:

I ask Maddy, ‘Do you ever remember what she was like before?’

‘No,’ says Maddy. ‘No, I can’t’.

‘I sometimes think I can,’ I say hesitantly. ‘Not very often.’ Cowardly tender nostalgia, trying to get back to a gentler truth.

‘I think you would have to have been away,’ Maddy says, ‘You would have to have been away these last - quite a few - years to get those kind of memories.’

It was then she said: No exorcising.

And the only other thing she said was, ‘She spent a lot of time sorting things. All kinds of things. Greeting cards. Buttons and yarn. Sorting and putting them into little piles. It would keep her quite by the hour’ (p. 202 – i corsivi sono nel testo originale).

Questa scena fondamentale chiude la prima delle due parti in cui è divisa la storia e mostra la madre come un’archivista che mette assieme i ricordi, associando a essi gli oggetti più semplici. Non essendo più in grado di farlo verbalmente, consegna figurativamente alle figlie il senso dei propri reperti, in modo simile a quanto capitava nella storia *Memorabilia* di Shashi Deshpande, di cui abbiamo parlato in 1.3.

Nella seconda parte della storia le due zie, sorelle della madre (Aunt Annie, alter ego di Helen, e Aunt Lou, più simile a Maddy) giocano un ruolo decisivo nello scopercchiare il segreto “sepolto” che porta a una riappacificazione. A proposito delle due zie, e del loro rapporto con le protagoniste, Walter Rintoul Martin osserva:

These two elderly women, though much more alike than Helen and Maddy, show divisions between them that are not altogether unlike those between their great-nieces. The convolutions of differences and likeness are complex and extraordinary. The story demonstrates a remarkable range: not only is there a depth and intensity of feeling and an admirable interrelationship among its various parts, but also, besides the differences between generations, there is the continuity within Jubilee²³.

A casa di Aunt Annie e Aunt Lou, Helen scopre che Maddy aveva messo in un ricovero la madre, con l’intenzione di lasciarla solo due mesi, ma la madre non l’aveva tollerato ed era fuggita. Ritrovata durante una tormenta di neve e re-internata, si era lasciata morire. Aunt Annie esorta Helen a trarre un insegnamento e a riconoscere l’istinto alla vita e alla libertà come il fattore più forte che determina i comportamenti individuali (e forse a riconoscere un possibile parallelismo tra

²² HOWELLS, *Alice Munro* cit., p. 156 (nota 11).

²³ MARTIN Walter Rintoul, *Alice Munro: Paradox and Parallel*, Edmonton, The University of Alberta Press, 1987, pp. 42-43.

il proprio allontanamento da casa e la tentata fuga della madre).

La scena finale, con l'incontro tra Helen e Maddy, segna l'avvicinamento sulla base di una parziale condivisione dei reciproci rimorsi e rimpianti. Seppur tremolante e incerta, Maddy riesce, involontariamente, a mandare in frantumi la ciotola di lamponi che teneva insieme i suoi sensi di colpa e le impediva di elaborare la rabbia verso la madre e la sorella, "responsabili" della sua mancata autonomia personale:

She went into the dining room and came back carrying a pink cut-glass bowl, for the raspberries.

'I couldn't go on,' she said. 'I wanted my life'.

She was standing on the little step between the kitchen and the dining room and suddenly she lost her grip on the bowl, either because her hand begun to shake or because she had not picked it up properly in the first place; it was quite a heavy and elaborate old bowl. It slipped out of her hands and she tried to catch it and it smashed on the floor.

Maddy began to laugh. 'Oh, hell,' she said. 'Oh, hell, oh *Hel-en*,' she said, using one of our old foolish ritual phrases of despair. 'Look what I've done now. In my bare feet yet. Get me a broom.'

'Take your life, Maddy. Take it'.

'Yes I will,' Maddy said. 'Yes I will.'

'Go away, don't stay here.'

'Yes I will'.

Then she bent down and began picking up the pieces of broken pink glass. My children stood back looking at her with awe and she was laughing and saying, 'It's no loss to me. I've got a whole shelf full of glass bowls. I've got enough bowls to do me for the rest of my life. Oh don't stand there looking at me and get me a broom!' I went around the kitchen looking for a broom because I seemed to have forgotten where it was kept and she said, 'But why can't I, Helen? *Why can't I?*' (p. 210).

La rappresentazione finale di Helen e Maddy che raccolgono assieme le schegge del passato dimostra la necessità di una rielaborazione, che deve saper mantenere il difficile equilibrio tra l'importanza del ricordo e la necessità dell'oblio costruttivo: con Helen che ha bisogno dei ricordi di Maddy, mentre Maddy ha l'esigenza di liberarsi delle ciotole per non essere soverchiata dal senso di colpa.

In sintesi, il *dénouement* di questo percorso femminilinare configura un'altra sfaccettatura della memoria, sospesa tra il rischio della rimozione dei ricordi personali e collettivi (il fogliettino dentro il cassetto è l'emblema di una "sepoltura storica") e il fardello di quelli personali. L'equilibrio resta una meta ambita, quasi improba, eppure solo la relazione reciproca sembra garantire un successo temporaneo a chi cerca di raggiungere una personale *Pace di Utrecht*. Attraverso la comunicazione e il dialogo può configurarsi una condivisione della sofferenza, senza la retorica che caratterizza la *restorative nostalgia* delle commemorazioni nazionali:

In the contest between varying accounts of shared experiences, people reinterpret and discover features of the past that become the context and the content for what they will jointly recall and commemorate on future occasions. Such distributed cognitive activity can also be observed

where groups, in both work and leisure activity, work together to reconstruct and rediscover how to achieve some end which no one of them actually had the knowledge to achieve independently.

[...] While conversational remembering is open ended, providing for lots of on-the-spot revisions, reconstructions, selections of what is remembered, public commemorations have a more fixed, ritualized and catechistic quality, to be repeated time after time²⁴.

In questa storia, Alice Munro mostra di escludere l'idea che la memoria collettiva delle nazioni ex-coloniali possa essere costruita alle spalle e a spese delle varie *First Nations*, la stessa strada che era stata percorsa in maniera fallimentare dal *Late Colonel* di Katherine Mansfield (si veda 1.2)²⁵. In quel caso, come in *The Peace of Utrecht*, le protagoniste fanno i conti con gli atti di una persona scomparsa: così, per Maddy si può parlare della seconda forma dell'oblio: quella della *sospensione* in "*Position Two*", allo stesso modo delle figlie del colonnello; mentre per la narratrice Helen si tratta di una "*Position Three*".

Un'ulteriore indagine sul rapporto tra memoria, cura e scelta etica lungo l'asse femminilineare è rappresentata da *Winter Wind*, che appartiene alla seconda raccolta della Munro, *Something I've Been Meaning to Tell You* del 1974. Qui, come in *The Wind Blows* di Katherine Mansfield di cui abbiamo trattato in 1.2, è il vento l'inequivocabile sinonimo di un cambiamento interiore per la narratrice. Inoltre, qui un ruolo decisivo per il raggiungimento dell'autonomia personale della narratrice è giocato dal personaggio della prozia della madre (Aunt Madge) e da quello della nonna. L'azione ha luogo durante una tempesta di neve, che costringe la narratrice, residente in aperta campagna, a fermarsi, dopo la scuola, a casa delle vecchie signore, che abitano nella piccola cittadina dello *Huron Tract*, terra di migrazione del bisnonno. Apprendiamo di questo retroterra culturale dalla descrizione della foto di famiglia, che la narratrice offre al lettore come spunto per appropriarsi delle sfumature corali della storia. Esaminando quella foto e pescando nei rivoli del non-detto familiare, la narratrice offre al lettore una verosimile scenografia delle percezioni. A tal proposito, Héliane Ventura ha scritto:

L'intera fotografia si converte [...] in una sorta di enigma: gli indizi sono trasversali e suggeriscono un qualche comportamento scorretto, un mistero celato nell'immagine. La Munro ricorre a ciò che è visibile per suggerire l'invisibile, e la percezione realistica

²⁴ MIDDLETON David and EDWARDS Derek (Ed.), *Collective Remembering*, London, Sage, 1990, pp. 7-8. Questo trova conferma anche nelle parole di Annette Kuhn, quando scrive: "Memory work offers a route to a critical consciousness that embraces the heart as well as the intellect, one that resonates, in feeling and thinking ways, across the individual and the collective, the personal and the political. [...] Memory work bridges the divide between inner and outer worlds. It demonstrates that political action need not to be taken undertaken at the cost of inner life, nor that attention to matters of the psyche necessarily entails a retreat from the world of collective action" (KUHN Annette, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London – New York, Verso, 2002², pp. 9-10).

²⁵ Parzialmente diverso nella forma, ma simile nella sostanza, è il caso di *Memorabilia* di Shashi Deshpande, poiché anche lì avviene una condivisione della memoria tra due personaggi femminili, ma abbiamo visto che ciò si attuava su base inter-generazionale (madre — figlia). Sullo stesso tema del conflitto inter-generazionale, ma con esiti diversi, ruota, anche il dénouement di *The Rooftop Dwellers* di Anita Desai (si veda 2.2).

diviene strumento per decifrare i processi dell'inconscio²⁶.

Va subito messo in luce che il comportamento scorretto di cui parla Ventura funge da indizio, secondo quanto abbiamo evidenziato in 1.2 sulle caratteristiche tecniche e di stile della *short story* modernista prima, e di quella postcoloniale poi.

La prerogativa della nonna è costituita dalla sua incapacità di accettare e comprendere i sentimenti della madre narratrice, già malata e parzialmente inferma. Nello stesso difetto incappa, con un diverso grado di rigidità, anche Aunt Madge. In sostanza, “la narratrice non porta avanti questa complessa operazione [solo] per conferire alla narrazione la precisione dei fatti”²⁷, ma lo fa per sottolineare come le intuizioni e i sentimenti siano in grado di illuminare i percorsi della memoria con una luce diversa e più completa di quanto la ragione non possa fare da sola. Per questo, la descrizione della fotografia e della casa in cui la narratrice si ferma serve da contrappunto e da legittimazione alla propria irriverenza nei confronti del modo di tramandare i comportamenti associati al genere sessuale dentro le pareti domestiche:

Home always looked a great deal better, after a couple of nights at my grandmother's. It was a place where I did not have to watch too closely what I said and did. My mother objected to things, but in a way I had the upper hand of her. After all it was I who heated tubs of water on the stove and hauled the washing machine from the porch and did the washing, once a week; I who scrubbed the floor, and with an ill grace made her endless cups of tea. So I could say *shit* when I emptied the dustpan into the stove and some dirt went on the lid; I could say that I meant to have lovers and use birth control and never have any children (actually I wanted to make an enviable marriage, both safe and passionate, and I had pictured the night-gown I would wear when my lover-husband came to visit me for the first time in the maternity ward); I could say there was nothing wrong writing about sex in books and also that there was no such thing as a dirty word. The loud argumentative scandalous person I was at home had not much more to do with my real self than the discrete unrevealing person I was in my grandmother's house, but judging both as roles it can be seen that the first had more scope. I did not get tired of it so easily, in fact I did not get tired of it at all.

And comfort palls. The ironed sheets, the lovely eiderdown, the jasmine soaps. I would give it all up for the moment in order to be able to drop my coat where I chose, leave the room without having to say where I was going, read with my feet in the oven, if I liked²⁸.

²⁶ VENTURA Héliane, “Storia di un'immagine congelata”, in: ALBERTAZZI Silvia and AMIGONI Ferdinando (Eds.), *Guardare oltre: letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008, p.256. Questa convincente e acuta analisi di Ventura è basata sull'immagine della nonna nella foto e del contrasto creato dall'anello di matrimonio, simbolo di conformità e integrazione, con alcuni dettagli, grossolani e fuori luogo del suo abbigliamento.

²⁷ *Ibid.*, p. 258. La parentesi è mia.

²⁸ MUNRO, *Something I've Been Meaning To Tell You*, New York, Vintage, 2004, pp. 201-202. Le successive citazioni della storia sono prese da questa edizione e sono indicate con il numero di pagina tra parentesi. Alla predilezione per l'atmosfera *working class* la Munro aveva già fatto riferimento in una *short story* precedente di questa raccolta. Si tratta di *How I Met My Husband*, quando la narratrice ricorda il periodo a servizio della famiglia Peebles e descrive come sia più facile che la *working class* comprenda lo stile di vita della *middle-class*, e non viceversa: “Sometimes I thought about the way we lived out at home and the way we lived here and how one way was so hard to imagine when you were living the other way. But I thought it was still a lot easier, living the way we lived at home, to picture something like this, the painted flamingoes and the warmth and the soft mat, than it was for anybody knowing only things like this to picture how it was the other way. And why was that?” (p. 49).

Ci sembra chiaro che la narratrice sta rivendicando una differenza di genere a cui se ne abbina una di classe sociale, rispetto alla condizione borghese della prozia e della nonna: la valorizzazione della casa avviene solo “a distanza” e per contrasto. Come ha scritto Héliane Ventura: “l’autrice si oppone alla morigeratezza e alla silenziosa autonegazione praticate dalla nonna, ponendosi come traditrice dell’ortodossia familiare”²⁹, pertanto la sua ribellione si configura come un atto simbolico che va oltre alla relazione interpersonale e assume una valenza critica generale, mirata a valorizzare la funzione sociale della cultura come fattore di emancipazione individuale.

There was a difference too in books read at home and at my grandmother’s. At my grandmother’s, books could not quite get out. Some atmosphere of the place pushed them back, contained them, dimmed them. There was not room. At home, in spite of all that was going on, there was room for everything (p. 203).

Terminata questa considerazione, la narratrice percepisce il desiderio di ritornare, anche se viene nuovamente trattenuta dal vento invernale e dalle possibili conseguenze che evoca il racconto della nonna sull’episodio della morte di una vicina la notte precedente (Mrs. Gershom Bell, “Susie Heferman to us” — p. 204).

Da un lato, come ha evidenziato Ventura, i toni di questa scena richiamano alla mente *The Painted Door* di Sinclair Ross³⁰; dall’altro, ricordano il contesto agreste in cui avviene la morte di Mr. Guizac in *The Displaced Person* di Flannery O’Connor (si veda 1.3). Al termine di *Winter Wind*, infatti, troviamo il commento della narratrice, da cui si capisce come la dissonanza della nonna nella fotografia simbolizzava l’avversità della narratrice al modello che la nonna e Aunt Madge impersonano. In altre parole, l’oggettività dell’immagine è trasformata dalla percezione e dalla sensibilità soggettiva della narratrice in testimonianza sull’ignavia:

I understand various things now, though my understanding them is not of much use to anybody. I understand that Aunt Madge could feel sympathy for my mother because Aunt Madge must have seen my mother, even before her illness, as an afflicted person. Anything that was exceptional she could see, simply, as affliction. But my grandmother would see an example. My grandmother had schooled herself, watched herself, learned what to do and say; she had understood the importance of acceptance, had yearned for it, had achieved it, had known there was a possibility of not achieving it. Aunt Madge had never known that. My grandmother could feel endangered by my mother, could perhaps even understand - at some level she would always have to deny - those efforts of my mother that she so successfully, and never quite openly, ridiculed and blamed.

I understand that my grandmother wept angrily for Susie Heferman and also for herself, that she

²⁹ VENTURA, “Storia di un’immagine congelata” cit., p 261.

³⁰ Cfr. *Ibid.*, p.263. Questa storia è contenuta in numerose antologie di *short stories* canadesi e fa parte di ROSS SINCLAIR, *The Lamp at Noon and Other Stories*, Toronto, McClelland & Stewart, 1978. Nelle *short stories* della Munro diffusi e frequenti sono i riferimenti ad una gamma di opere letterarie, artistiche e musicali appartenenti alla cultura alta e vedremo che sono un tratto dominante della sua produzione da *Open Secrets* (1994) in avanti, con un crescendo che parte già nella quarta raccolta: *The Progress of Love* (1986). Nelle prime tre raccolte predominante è il rapporto con la cultura popolare e di formazione scolastica, *in primis* filastrocche, storie e aneddoti dei territori regionali del Canada.

knew how I longed for home, and why. She knew and did not understand how this happened or how it could have been different or how she herself, once so baffled and struggling, had become another old woman whom people deceived and placated were anxious to get away from (pp. 205-206).

In questa storia, il corpo della madre malata e l'immaginario dei ricordi connessi alla casa fungono da catalizzatore degli umori di un retroterra provinciale rischiosamente omologante, che esorcizza qualsiasi forma di diversità anche dentro il nucleo familiare. Ma grazie all'affidabilità della memoria percettiva, la narratrice attua un ri-cominciamento in "*Position Four*"³¹, rimanendo se stessa e contemporaneamente *altra* rispetto al dovere etico della cura, che resti svincolato dagli stereotipi di genere.

In *The Ottawa Valley*, ultima storia della stessa raccolta, la Munro collega nuovamente passato e presente in un racconto in prima persona. Sull'architrave narrativa della consueta relazione figlia - madre appoggia e stratifica il rapporto di amicizia tra la madre e la cugina (Aunt Dodie). Questa rete di rapporti familiari al femminile è condita da un abile intercalare di effetti umoristici e drammatici, e di sfumature storiche e quotidiane. L'incipit della storia è, per l'ennesima volta, la dimostrazione di una straordinaria abilità narrativa:

I think of my mother sometimes in department stores. I don't know why, I was never in one with her; their plenitude, their sober bustle, it seems to me, would have satisfied her. I think of her when I see somebody on the street who has Parkinson's disease, and more and more often lately when I look in the mirror. Also in Union Station, Toronto, because the first time I was there I was with her, and my little sister. It was one summer during the War, we waited between trains; we were going home with her, with my mother, to her old home in Ottawa Valley³².

La struttura di questo paragrafo dipana e proietta la figura materna in due direzioni diverse. Oltre l'implicita ed evidente densità di sensazioni autobiografiche legate al Parkinson, qui la madre è colei che immette la protagonista dentro il viaggio della vita reale, dalla Union Station di Toronto della Seconda Guerra Mondiale fino al tragitto di arrivo nell'Ottawa Valley. Si configura, perciò, un panorama più aperto e vario, sia sul piano delle relazioni affettive, sia su quello geografico, diviso tra rurale, provinciale e metropolitano. Inoltre, nel momento in cui la madre e le figlie giungono alla stazione di Ottawa sono prelevate in automobile dalla cugina nubile (Aunt Dodie).

Questo elemento di carattere sociale è determinante e si ricollega sia a *Walker Brothers Cowboy*, dove il padre che fungeva da personaggio umoristico e trasgressivo, sia a *Winter Wind*, poiché Aunt Dodie rappresenta un'antitesi anti-conformista rispetto ad Aunt Madge e alla nonna. È proprio Aunt Dodie, infatti, che, contrariamente all'immaginario cinematografico dell'epoca, si dimostra capace

³¹ Per una lettura incentrata su questa chiave interpretativa si rimanda sia a Howells, *Alice Munro* cit., pp. 23-25 e REDEKOP, *Mothers and Other Clowns: the Stories of Alice Munro* cit., pp. 103-114.

³² MUNRO, *Something I've Been Meaning To Tell You* cit., p. 227. Le successive citazioni della storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

di sfidare e irridere il destino, facendosi beffa degli stereotipi, primo tra tutti quello che, ai tempi della vicenda, vedeva la guida dell'auto come occupazione maschile.

A trent'anni di distanza, la narratrice ricorda che, in compagnia di Aunt Dodie, la madre riusciva ad allentare il proprio auto-controllo e il suo rigore pedagogico di natura conservatrice e puritana:

'I will not tolerate filth,' my mother always said. But apparently she tolerated Aunt Dodie. She said they had been like sister when they were growing up (p. 229).

In altre parole, la figura della madre nella scrittura della Munro non ha solo la classica funzione psicanalitica di proiezione, ma anche quella di avvertire il lettore che la trappola del pregiudizio di genere può assumere variegata sfaccettature e scattare in vari contesti. Per questo il personaggio della madre non conserva la propria rigidità dall'inizio alla fine, ma cambia e attenua il proprio distacco dai sentimenti. E nonostante la storia sia ancora condizionata dalla sua malattia, il tono della commedia agrodolce prevale su quello drammatico, con i ricordi di Aunt Dodie che contribuiscono a una connotazione di amara ironia. Si veda, a tale proposito, il racconto dell'episodio in cui Dodie viene piantata nel giorno del matrimonio. L'ottica scanzonata con cui rammenta la propria vicenda dimostra che non si è trattato di una vera e propria tragedia, ma di qualcosa su cui sorridere, come testimonia anche la canzoncina che lei stessa canta:

'We had the minister here. All prepared. My dad kept running out to the road to see if he could see him coming. It got dark, and I said, time to go out and do the milking! I pulled off my dress and I never put it back on. I gave it away. Lots of girls would've cried, but me, I laughed' (p. 230).

[...] *There was I
Waiting at the church,
Waiting at the church,
Waiting at the church.
And when I found
He'd left me in the lurch,
Oh, how did it upset me* (p. 231).

Lo spirito di Aunt Dodie e della sua filastrocca di scherno attenua la ruvidità caratteriale della madre. Ciò si verifica anche in altri due frangenti: quando è presente il fratello della madre (Uncle James), a cui è consentita una maggiore libertà e licenza, e quando la madre della narratrice e Aunt Dodie rammentano uno scherzo di gioventù realizzato nei confronti di quello che è, ora, un politico locale. Inoltre, rispetto alle storie precedenti, qui la madre dimostra maggior attaccamento e sensibilità nei confronti della figlia adolescente. Tale comportamento si palesa durante una funzione religiosa, quando si sfilava la spilla dal proprio abito e gliela cede perché possa reggersi i pantaloni. Infatti, il ricordo della preoccupazione della madre per l'inappuntabilità del proprio abbigliamento e di quello della figlia non ha una connotazione puritana, ma mondana. Al termine di questa scena la

madre è nuovamente inferma, e la narratrice viene invitata da Aunt Dodie, in modo franco ed esplicito, a comprendere la difficoltà di mantenere il sorriso di fronte ai rovesci della vita. Nella scena finale, la madre ricorda alla narratrice quando Aunt Dodie e Uncle James recitavano sotto il porticato versi appresi a memoria durante la loro infanzia, consegnando al lettore una coralità senza conflitti. Tuttavia, la narratrice non può più raggiungere il Segreto e il Mistero della madre come origine, perché è già morta, nel momento in cui si riappropria dei ricordi d'infanzia:

The problem, the only problem, is my mother. And she is the one of course that I am trying to get; it is to reach her that the whole journey has been undertaken. With what purpose? To mark her off, to describe, to illumine, to celebrate, to *get rid*; and it did not work, for she looms too close, just as she always did. She is heavy as always, she weighs everything down, and yet she is indistinct, her edges melt and flow. Which means she has struck to me as close as ever and refused to fall away, and I could go on, and on, applying what skills I have, using what tricks I know, and it would always be the same (p. 246)³³.

In questo modo, comunque, la Munro evita di incarnare e ricalcare in chiave femminile le forme del triangolo edipico. Secondo Jean-Jacques Lecercle, nella narrativa della scrittrice canadese la natura straordinaria, enigmatica, profonda, temporanea, emergente in forma di evento, contingente e propensa a una interpretazione univoca del *Segreto* edipico trova correlazione e opposizione nel *segreto* ordinario, apatico, superficiale, non influenzato dal tempo, circolare, evocativo, correlato a un evento minore, relativamente necessario e in grado di sollevare interpretazioni multiple. Per questa ragione, concordiamo con la sua ottica che il *Segreto* è sempre introduttivo; mentre il ritorno del passato represso e la temporalità del *segreto* circolano nella vita dei personaggi come un “medium” capace di guidare o offuscare le loro vite e, come risultato delle prime due, il senso è elusivo o sottratto³⁴. Il finale di questa storia costituisce, perciò, un emblema del rapporto tra le due forme del segreto lungo l'asse femminilineare e matrilineare e la teoria della *short story* dal Modernismo in poi, che prevede la possibilità di epifanie non empiriche ma relativiste (si veda la nota 45 di 1.2).

In sintesi, con queste tre storie Alice Munro indica che il percorso del rapporto io-mondo non può strutturarsi sulla rimozione psicologica delle relazioni connesse alla memoria materna, il cui ricordo può venire recuperato in modo fertile, nel momento in cui la figlia accetta di non vedere la propria madre solo in funzione e in relazione al suo ruolo genitoriale, ma come persona, dotata di una sua memoria individuale, che a sua volta ha dovuto inserirsi in una diversa cornice sociale e ha dovuto confrontarsi con altri vincoli, scelte e legami di cura diversi dai propri. Questo può avere indotto la

³³ Non potendosi liberare della propria madre-origine, la narratrice si allinea con *The Unnamable* di Samuel Beckett: “You must go on, I can't go on, I'll go on” (BECKETT Samuel, *The Beckett Trilogy: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, London, Picador, 1979³, p. 382).

³⁴ Per un'acuta e valida trattazione della funzione della distinzione tra Segreto e segreto si rimanda alla brillante lettura di LECERCLE Jean-Jacques, “Alice Munro's Two Secrets”, *Open Letter* (2003-2004), 11.9 - 12.1, pp. 27-36.

scrittrice canadese ad ampliare il proprio raggio di indagine a genealogie intergenerazionali meno legate all'asse femminile, un sentiero che percorreremo anche noi nella terza parte del nostro paragrafo.

Genealogie intergenerazionali

Con *Chaddeleys and Flemings*, la prima storia della raccolta di *The Moons of Jupiter* (1982), l'asse tematico si sposta su entrambi i versanti della genealogia parentale, con collegamenti che diventano inevitabilmente più lunghi e articolati in termini di spazio testuale. Nella prima parte della storia, intitolata *Connection*, compaiono diversi elementi linguistici e referenziali che conferiscono alla trama una dimensione interculturale dentro un'ambientazione palesemente connotata dalla regione natale della scrittrice: l'Ontario. Le quattro cugine della madre della narratrice che fanno visita alla sua famiglia provengono da zone diverse: due dagli Stati Uniti e due dal Canada. La più importante tra loro, Iris, la prima a essere introdotta, abita a Philadelphia, in Pennsylvania, mentre le altre (Isabel, Flora e Winifred) vivono nell'Iowa, nell'Alberta e nel Manitoba. Questo iniziale aspetto geografico va collegato al finale, perché ci permette di ottenere una lettura di maggiore efficacia. Già dall'inizio vediamo che dietro l'apparente senso di superiorità di Iris, che sfiora lo snobismo, abbiamo, come capita spesso nei personaggi della Munro, l'altro risvolto: la socievolezza e il desiderio di prendere la vita con piacere. Il suo slang ha una connotazione umoristica e un frasario provvisto di sfumature efficacemente personali (““Cows baloney!” said Iris. ‘They were steers’”³⁵). Iris offre un tono vivido al viaggio estivo di ritrovo delle quattro sorelle con la madre della narratrice, loro cugina. È sempre Iris, inoltre, che intona canzoni da musical e arie operistiche e che “spedisce al fiume” la sorella Flora: ‘Oh, go soak your head, Flora!’ (p. 5).

Agli occhi della narratrice (e della madre), Iris e le sorelle rappresentano una significativa opportunità di collegamento con l'universo delle relazioni sociali e con la storia coloniale:

Connection. That was what it was all about. The cousins were a show in themselves, but they also provided a connection. A connection with the real, and prodigal, and dangerous, world (p. 6).

[...] The other connection they provided, and my mother provided as well, was to England and history. It is a fact that Canadians of Scottish - which in Huron County we called Scotch - and Irish decent will tell you quite freely that their ancestors came out during the potato famine, with only the rags on their backs, or that they were shepherds, agricultural laborers, poor landless people. But anyone whose ancestors came from England will have some story of black sheep or younger sons, financial reverses, lost inheritances, elopements with unsuitable partners. There may be some amount of truth in this; conditions in Scotland and Ireland were such as to

³⁵ MUNRO Alice, *The Moons of Jupiter*, London, Vintage, 2006, p. 2. Le successive citazioni della storia sono prese da questa edizione e sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

force wholesale emigration, while Englishmen may have chosen to leave home for more colorful, personal reasons (p. 7).

Iris, le sorelle e la madre della narratrice tendono, però, a stabilire la loro affiliazione *middle-class*, filo-anglosassone e quasi WASP con questo retaggio, molto più di quanto la narratrice stessa sia disposta a fare o a concedere. Questo è evidenziato anche dal modo in cui la generazione della genealogia materna subisce il fascino dell'inesistente, e perciò mitizzato, passato familiare di benessere e ricchezze perdute, mentre la narratrice, in maggiore sintonia con il padre, si distacca dal loro retroterra mentale di stampo austeniano alla *Mansfield Park*³⁶:

Every one of them believed, whatever the details, that there had been a great comedown, a dim catastrophe, and that beyond them, behind them, in England, lay lands and houses and ease and honor. How could they think otherwise, remembering their grandfather?

[...] My mother and her cousins, who were these children, talked often about their selfish and willful grandfather, hardly ever about their decent, hard-working parents (p.8).

[...] I couldn't understand this, at the time or later. I had too much of my father. My father would never have admitted there were inferior people, or superior people either. He was scrupulously egalitarian, making it a point not to "snivel," as he said, to anybody, not to kowtow, and not to high-hat anybody, either, to behave as if there were no differences. I took the same tack (p. 9-10).

Lo snobismo classista si ritorce, però, contro Iris in maniera più negativa, in occasione della sua visita a Vancouver, a casa della narratrice già sposata. In quell'occasione il suo benestante marito deride Iris, inducendo la narratrice stessa a porre fine al proprio matrimonio:

I used to think that if I could produce one rich and well-behaved and important relative, Richard's attitude to me would change [...]. Richard was stern with me about rural accents [...]. Background was Richard's word. *Your background*. A drop in his voice, a warning.

[...] Poverty, to Richard's family, was like breadth or running sores, an affliction for which the afflicted bear one part of the blame. But it was not good manners to notice. If ever I said anything about my childhood or my family in their company there would be a slight drawing-back, as at a low-level obscenity. (p. 12).

In questa scena, la narratrice si ribella al commento del marito su Iris ('What a pathetic old tart' - p. 17) e gli scaglia contro un piatto prodotto da un'azienda che, come Iris, proviene proprio dalla Pennsylvania: un gesto altamente simbolico, che serve a rivendicare il valore della spensieratezza, talora forzata, di Iris. Questo offre il destro al lettore per comprendere che la filastrocca cantata durante la prima visita e, che ritorna nel finale in veste di ricordo, poteva anche non avere solo una connotazione spensierata. Ora, il testo viene recuperato con un ritmo diverso, che assume la

³⁶ "In genere si pensa che una scrittrice donna debba scrivere come Jane Austen. E Jane Austen è bravissima. Ma per qualcuna della mia classe sociale non è interessante come le Bronte. Io non sono mai stata interessata alla società ben educata" (BIGNARDI Irene, "La signora delle emozioni: Alice Munro e le sue *short stories*", *La Repubblica*, 3 dicembre 2008, p. 51). L'intervista in questione riguarda proprio l'uscita nella traduzione italiana di *The Moons of Jupiter*.

traiettoria di una riflessione più approfondita, quasi contraria, rispetto alla sua edulcorata versione iniziale:

- 1) Once they decided to sing a row:

*Row, row, row your boat,
Gently down the stream,
Merrily, merrily, merrily, merrily,
Life is but a dream.*

They didn't think Dalgleish was real (p. 4).

- 2) The mixture of voices and words is so complicated and varied it seems that such confusion, such jolly rivalry, will go on forever, and then to my surprise - for I am surprised - even though I know the pattern of rounds - the song is thinning out, you can hear the two voices striving.

*Merrily, merrily, merrily, merrily,
Life is but a dream.*

Then the one voice alone, one of them singing on, gamely, to the finish. One voice in which there is an unexpected note of entreaty, of warning, as it hangs the five separate words on the air. *Life is. Wait. But a. Now, wait. Dream* (p. 18).

La vita, in altre parole, non è più un sogno, e la narratrice mette in guardia dal considerarla tale. Tutto ciò che è percepito è vissuto, non è evanescente, anche se non lascia reperti materiali ma solo tracce emotive³⁷. Questa è la stessa filosofia che ritroviamo nella seconda parte di *Chaddeleys and Flemings*, narrata lungo l'asse paterno e intitolata *Stone in the Field*. In essa troviamo il ricordo di una visita che la famiglia della narratrice dedica alle sei sorelle nubili del padre. Il padre si rivela troppo scherzoso nei confronti delle loro vite, totalmente dedicate al lavoro. Il loro aspetto fisico è ciò che le accomuna al padre e le include nel microcosmo familiare della narratrice:

It was no use, I could never get them straight. They looked too much alike. There must have been a twelve- or fifteen-year age span, but to me they all looked about fifty, older than my parents but not really old. They were all lean and fine-boned, and might at one time have been fairly tall, but were stooped now, with hard work and deference. [...] They looked a good deal like my father though he did not stoop, and his face opened up in a way theirs had not, to make him a handsome man.

They looked a good deal like me. I didn't know it at the time and wouldn't have wanted to. But suppose I stopped doing anything to my hair, now, stopped wearing makeup and plucking my eyebrows, put on a shapeless print dress and apron and stood around hanging my head and hugging my elbows? Yes. So when my mother and her cousins looked me over, anxiously turned me to the light, saying, 'Is she a Chaddley? What do you think?' it was the Fleming face they were seeing, and to tell the truth it was a face that wore better than theirs. (Not that they were claiming to be pretty, to look like a Chaddley was enough) - pp. 25-26.

Il corpo, la capacità di affrontare e di sfidare le abitudini cristallizzate dell'ambiente circostante, una comune avversione al conservatorismo di certi lati della vita contadina e della realtà sociale del passato, la predisposizione a comprendere il cambiamento costituisce, dunque, il valore dell'eredità

³⁷ A ulteriore sostegno di questa tesi si rimanda a: SMYTHE Karen, *Figuring Grief: Gallant, Munro and the Poetics of Elegy*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1992, p. 145.

che passa dalla genealogia paterna alla narratrice.

Nel finale, dopo la morte del padre, la narratrice si mette alla ricerca del reperto che lui le ha indicato: *the stone in the field*, la tomba di un anonimo e invalido migrante, Mr. Black, che avrebbe potuto essere l'innamorato di Susan, una delle zie paterne. Del loro legame romantico, però, non è rimasta traccia concreta, solo una supposizione, un *gossip*, una storia, che, comunque, sembra verosimile, poiché la distruzione della rimessa, in cui Mr. Black ha vissuto, ha tutte le caratteristiche di una memoria cancellata. Infatti, ciò che può integrare le due narrazioni di questa *short story* non è, per dirla in termini storiografici, il recupero delle fonti oggettive, ma la comprensione della realtà acquisita grazie alla compenetrazione di testimonianze e interpretazioni. Il mancato ritrovamento del sasso problematizza, simbolicamente, il rapporto tra ricordo e oblio:

In the hospital, I asked my father if any of his sisters had ever had a boyfriend.

'No, what you could call that. No. There used to be a joke about Mr. Black. They used to say he built his shack there because he was sweet on Susan. I don't think so. He was just a one-legged fellow that built a shack down in a corner of the field across the road. All before my time. Susan was the oldest, you know, she was twenty or twenty-one years old when I was born'.

'So, you don't think she had a romance?'

I wouldn't think so. It was just a joke. He was an Austrian or some such thing. Black was just what he was called, or maybe he called himself. She wouldn't have been let near him. He was buried right under a big boulder. My father tore the shack down and used the lumber to build our chicken-house'.

I remembered that, I remember the boulder. I remembered sitting on the ground watching my father who was fixing fence-posts. I asked him if this could be a true memory.

'Yes, it could' (pp. 31-32).

In questo finale, la narratrice dimostra di non disprezzare la necessità di sopravvivenza dell'essere umano e la speranza di un'armonia con l'ambiente naturale. Ciò è evidente quando la narratrice incontra il contadino che ha preso possesso del terreno dove si suppone Mr. Black abbia vissuto. Dialogando con lui, la narratrice capisce il suo legittimo desiderio di migliorare la propria condizione materiale, ma non può fare a meno di notare che tale desiderio oscilla pericolosamente tra un anacronistico tradizionalismo e uno sfruttamento connesso ai processi di globalizzazione. L'atteggiamento del contadino sembra la metafora della difficoltà di superare l'impasse creata dalle cruente contraddizioni associate al capitalismo coloniale, in cui il lavoro corre il rischio di rivestire solo il ruolo di una funzionalità sottomessa all'uso incontrollato delle risorse naturali, senza ricaduta sul tessuto sociale del territorio:

I said that a farmer was just a businessman nowadays, wasn't he? The farmer seemed pleased that I had said this and began to explain why it was so. Risks had to be undertaken. Expenses were sky-high. I asked him if he had one of those tractors with the air-conditioned cabs and he said yes, he had. If you did well, he said, the rewards, the financial rewards, could be considerable, but there were trials and tribulations most people didn't know a thing about. Next spring, if all went well, he and his wife were going on their first holiday. They were going to Spain. The children wanted them to forget their holiday and put in a swimming pool, but the

idea was to travel. He owned two farms now and was thinking of buying a third. He was just sitting working out some figures when I knocked on the door. In a way, he couldn't afford to buy it. In another way, he couldn't afford not to (p. 34).

Per questo, alla fine, ci troviamo di fronte a un sano e saldo incontro tra la memoria materiale e quella emotiva. La “genealogia patrilineare” raffigura la necessità di riconoscere i sacrifici, insiti nei tentativi di miglioramento della propria condizione sociale; mentre la “genealogia matrilineare” valorizza le emozioni, in una sorta di confluenza e superamento di quello che era il parallelismo austeniano di ragione e sentimento:

Now, I can only say, my father's sisters scrubbed the floor with lye, they stoked the oats and milked the cows by hand. They must have taken a quilt to the hermit [Mr. Black] to die on, they must have let water dribble from a tin cup into his afflicted mouth. That was their life. My mother's cousin behaved in another way; they dressed up and took pictures of each other; they sallied forth. However they behaved they are all dead. I carry something of them around in me. But the boulder is gone, Mount Hebron is cut down for gravel, and the life buried here is one you have to think twice about regretting (p. 35).

In relazione ai rischi di amnesia culturale legati alla globalizzazione e di come quest'ultima possa intaccare gli affetti più profondi della memoria familiare, le ultime quattro parole di *Chaddeleys and Fleming* offrono dalla prospettiva canadese un parallelismo alle tematiche sviluppate da Anita Desai in *Tepoztlán Tomorrow* (si veda 3.2). In entrambe le storie, specchio di una più ampia poetica delle autrici, prevale la necessità del cambiamento, nella consapevolezza che esso non diventi l'esclusivo prodotto della prevaricazione dell'uomo sull'ambiente. Per quanto riguarda il posizionamento finale della narratrice - protagonista, ci sembra simile alla “*Position Three*” che hanno raggiunto Anastasia e Irene in *Source* di Alice Walker, dove la storia e la geografia socio-familiare viene ri-costruita in un percorso tale da favorire la loro evoluzione esistenziale. In ciascuno di questi casi il legame della memoria con la necessità di una scelta etica che ricostruisca il passato partendo dal presente trova conferma.

L'approfondimento del rapporto tra genealogie intergenerazionali e la necessità di una scelta etico-sociale dell'individuo in relazione al passato familiare, proprio e altrui, lo troviamo in *The Progress of Love, short story* che dà il titolo alla omonima raccolta pubblicata nel 1986:

The story is not just about simple recollection of the past; it broadens to encompass a sub-theme, a subcategory, of the major theme 'I remember when'. That sub-theme is how family stories differ in substance and significance among family members: each one remembering the same events, conditions, and conversations differently, to the point of every family member wondering if the others were actually present and paying attention³⁸.

Inoltre, i sentimenti legati alle relazioni familiari non si limitano alla dimensione della parentela di sangue, ma comprendono sfumature attinenti alla storia e ai cambiamenti epocali. Qui le costrizioni

³⁸ HOOPER Brad, *The Fiction of Alice Munro: an Appreciation*, Westport, Praeger, 2008, p. 76.

della società patriarcale della prima metà del Novecento cedono parte di terreno all'interazione affettiva post-bellica. Per comprendere appieno questa miscela di contenuti è necessario analizzare con la dovuta profondità l'incipit, il più ricco di sfumature fra le storie finora esaminate. Ogni parola di questo passaggio troverà uno sviluppo nella storia:

I got a call at work, and it was my father. This was not long after I was divorced and started in the real-estate office. Both of my boys were in school. It was a hot enough day in September. My father was so polite, even in the family. He took time to ask me how I was. Country manners. Even if somebody phones up to tell your house is burning down, they ask first how you are.

'I'm fine,' I said. 'How are you?'

'Not so good, I guess,' said my father in his old way - apologetic but self-respecting. 'I think your mother's gone.'

I knew that gone meant "dead". I knew that but for a second or so I saw my mother in her black straw hat setting off down the lane. The word "gone" seemed full of nothing but a deep relief and even an excitement - the excitement you feel when a door closes and your house sinks back to normal and you let yourself loose into all free space around you. That was in my father's voice too - behind the apology, a queer sound like a gulped breath. But my mother hadn't been a burden - she hadn't been sick a day - and far from feeling relieved at her death, my father took it hard. He never got used to living alone, he said. He went into the Netterfield County Home quite willingly³⁹.

Analizzando i tratti salienti del brano, va messo in luce che, quando la narratrice riceve la telefonata del padre, ci troviamo di fronte a un suo ordinario giorno di lavoro in un'agenzia immobiliare, ma l'elemento professionale, che sembra innocuo, ritornerà con la dovuta rilevanza nel finale. Inoltre, il padre di Euphemia viene descritto come una persona calma, appartenente alla cultura contadina, capace di non scomporsi nemmeno davanti alla casa che brucia (il verbo non è scelto a caso e si vedrà nel corso dell'analisi l'importanza dell'associazione che evoca). La sua risposta alla domanda della figlia è data nella forma dell'*understatement*, con il participio passato "gone", il cui uso la narratrice segnala, mettendolo tra virgolette. Vedremo che nel paragrafo conclusivo lo stesso participio è associato alla preposizione *after*, e ciò serve a esprimere l'idea di un percorso compiuto (non a caso la storia e la raccolta sono tradotti in italiano con *Il percorso dell'amore*)⁴⁰. Capiamo, inoltre, che la scomparsa della moglie Marietta alleggerisce il padre di Euphemia dall'ingombrante passato della moglie, non più costituito dalla componente autobiografica della malattia fisica come in alcune delle storie precedenti, ma da due avvenimenti di natura puramente finzionale. Il primo è il finto tentativo di suicidio della gelosa nonna della narratrice, che scatena l'odio di Marietta per il proprio padre. Il secondo è l'atto di ritorsione di Marietta, che, per vendicare l'assenza e la diserzione del padre, brucerà la sua eredità di tremila dollari, privando la figlia Euphemia della possibilità di un'istruzione superiore, sempre ambita e mai realizzata.

³⁹ MUNRO Alice, *The Progress of Love*, London, Vintage, 1986, p.3. Le successive citazioni della storia sono prese da questa edizione e sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

⁴⁰ Si fa riferimento alla seconda edizione uscita da Einaudi nel 2005.

Il ricordo dell'eredità paterna da lei bruciata nella stufa è il centro della ri/costruzione a ritroso della narratrice Euphemia. La perdita del denaro richiama deliberatamente l'atto compiuto da Nastas'ja Philipovna ne *L'Idiota* di Fëdor Dostoevskij (1821-1881). Tale episodio è narrato nel capitolo XVI della parte prima del romanzo, pubblicato nel 1869. Diversamente dalla *short story*, l'episodio del romanzo si conclude con il recupero delle banconote da parte di Nastas'ja, che, avendole gettate nel fuoco davanti al più attempato Rogožin, perché intendeva “comprarla”, le recupera e le lascia “in dote” a uno dei pretendenti: il giovane, povero e codardo Ganja, diminutivo di Gavrila Ardaliònovič⁴¹. Nella *short story*, invece, le conseguenze dell'atto di Marietta prendono una direzione diversa e assumono una valenza alternativa, perché i denari vanno letteralmente in fumo e non vengono recuperati, ma restano una traccia mnestica della memoria familiare. Con essa fa i conti la ri/costruzione della narratrice, che prende spunto da una visita di zia Beryl⁴², sorella minore di Marietta. Grazie a lei, Euphemia apprende una versione diversa del racconto, che getta una luce nuova, ma meno rassicurante, su quella che la narratrice era convinta fosse la verità. Beryl smaschera, infatti, il tentato suicidio di Marietta a cui Euphemia aveva assistito come un messa in scena, perché la corda non era realmente legata alla trave. Inoltre, la narratrice scopre che il rogo del denaro è avvenuto all'insaputa di suo padre, che lei aveva creduto essere presente e consenziente:

My father did not stand in the kitchen watching my mother feed the money into flames. It wouldn't appear so. He did not know about it [...]. Why, then, can I see the scene so clearly, just as I described it to Bob Marks (and to other - he was not the first)? I see my father standing by the table in the middle of the room [...] and there is the box of money on the table. My mother is carefully dropping the bills into the fire. She holds the stove lid by the blackened lifter in one hand. And my father, standing by, seems not just to be permitting her to do this but to be protecting her. A solemn scene, but not crazy. People doing something that seems necessary. At least, one of them is doing what seems natural and necessary, and the other believes that the important thing is for that person to be free, to go ahead. They understand that other people might not think so. They do not care.

How hard it is for me to believe that I made that up. It seems so much the truth it is the truth; it's what I believe about them. I haven't stopped believing it. But I have stopped telling that story. I never told it to anyone to after telling it to Bob Marks⁴³. I don't think so. I didn't stop just because it wasn't, strictly speaking, true. I stopped because I saw that I had to give up expecting people to see it the way I did. I had to give up expecting them to approve of any part of what was done. How could I even say that I approve of it myself? If I had been the sort of person who approved of that, who could do it, I wouldn't have done all what I have done (pp. 29-30).

In altre parole, l'empatia verso i genitori ha impedito a Euphemia di accertare / accettare l'altro lato della verità, allo stesso modo in cui i processi della memoria possono essere condizionati dalla

⁴¹ DOSTOEVSKIJ Fëdor, *L'idiota*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 166-176.

⁴² Nel ricordare tale visita, la narratrice Euphemia confronta il carattere della zia Beryl con quello della madre Marietta. La figura di Beryl richiama alla mente quella di Iris, nella prima parte di *Chaddleys and Flemings (Connections)*, appartenente alla precedente raccolta (*The Moons of Jupiter*). Di quella storia ritroviamo anche i parallelismi tra campagna e città, e tra mondo urbano e *wilderness*.

⁴³ Bob Marks è il compagno della narratrice che agisce come correlativo maschile della zia Beryl.

volontà di selezionare e credere a una versione ufficiale, che può essere costruita sulle fantasie che corrispondono ai desideri individuali⁴⁴. Nonostante questo, grazie all'iniziale indizio linguistico del participio *gone*, il lettore è in grado di vedere all'opera tutti punti di vista e di comprendere che i cambiamenti personali non avvengono mai in bianco e nero, ma in una tonalità di sfumature più simili al grigio. Anche se a un prezzo emotivamente elevato, infatti, Euphemia raggiunge la capacità di ri-conoscere sia il proprio punto di vista, sia quello del nuovo *partner*, Bob Marks, comparandoli in veste trans-generazionale:

Bob Marks was a decent man – good hearted, sometimes with imagination. [...] In a moment, he said, 'Was this your room when you were a little girl?' He thought that was why the mention of the sexual shenanigans had upset me.

And I thought it would be just as well to let him think that. I said yes, yes, it was my room when I was a little girl. It was just as well to make up right away. Moments of kindness and reconciliation are worth having, even if the parting has to come sooner or later. I wonder if those moments aren't more valued, and deliberately *gone* after, in the setups some people like myself have now, than they were in those old marriages, where love and grudges could be growing underground, so confused and stubborn, it must have seemed they had forever (pp. 30-31, mio corsivo).

Il fatto che i protagonisti (Euphemia, Marietta, Beryl, Bob Marks e il padre) siano posti sullo stesso piano di credibilità rende questo un esempio ineludibile della *short story* postcoloniale femminile, in veste di variante stilistica della tradizione modernista. La differenza sta nel fatto che le epifanie non sono univoche, ma plurali, perché approdano più spesso a prospettive divergenti a seconda del posizionamento dei personaggi, seguendo un'ottica e una costruzione a mosaico. Basti pensare alla filosofia di Bob Marks che resta legato a un mentalità post-libertina, segnalata dall'indizio linguistico dell'alofono "*shenanigans*", mentre la narratrice comprende che le sue precedenti scelte di lettura del passato erano ugualmente attendibili, perché dettate dalla necessità di sopravvivenza legata al clima storico-sociale in cui ha vissuto. La nuova versione più attendibile le dà, comunque, la possibilità di un ri-cominciamento in "*Position Three*".

Sulla base di questa corallità vanno, poi, evidenziati altri fattori legati alla valenza simbolica del percorso narrativo. Il primo è la centralità della casa, troppo postcoloniale per eccellenza e correlativo oggettivo della nazione. Con il passare del tempo, la casa di *A Progress of Love* casa va incontro a cambiamenti e modifiche, e il suo possesso non viene tramandato, a dimostrazione che anche l'idea di nazione non può essere mantenuta rigida e immutabile, ma, come la casa, può e deve essere sottoposta ai cambiamenti del tempo. Parimenti la letteratura alta, qui rappresentata dall'intertesto de *L'Idiota* di Dostoevskij, acquisisce modernità se viene valorizzata come ipotesi combinatoria e manipolatoria dal punto di vista simbolico. Impadronendosi di una pietra miliare

⁴⁴ A questo proposito si veda: HEBLE Ajay, "'It's What I Believe': Patterns of Complicity in *The Progress of Love*" in BLOOM Harold (Ed.), *Alice Munro*, New York, Infobase Publishing, 2009, p. 65.

dell'immaginario letterario occidentale e sovrapponendolo a un personaggio popolare e *lower class* come Marietta, la Munro si dimostra in linea con quella che Robert Fraser chiama *transcultural narrative* (si veda 1.3). Perciò, in *A Progress of Love* il “recupero della storia familiare” da parte di Euphemia può essere considerato come un “fallimento” più efficace rispetto a quello di Rakesh in *A Devoted Son* di Anita Desai (si veda 3.2) con la sua impossibile, e letale, identificazione tra *restorative nostalgia* e sottomissione patriarcale. Qui, la fluidità della *transcultural narrative* di cui parla Fraser è ottenuta attraverso l'assenza di una verità oggettiva condivisa.

Nella poetica della Munro, la necessità di una condivisione transgenerazionale dei ricordi delle varie genealogie familiari è rappresentato da *A Queer Streak*, *short story* nuovamente suddivisa in due parti: *Anonymous Letters*, ambientata tra le due guerre, e *Possession*, che percorre un arco di tempo tra la fine della Seconda Guerra Mondiale e la prima metà degli anni Settanta. Protagonista e *outsider* della storia è Opal Violet, figlia maggiore di una madre che ha abortito spontaneamente tre figli maschi all'insaputa del marito e che, oltre a lei, ha dato alla luce altre due femmine dai nomi insolitamente stravaganti, Dawn Rose e Bonnie Hope.

Violet cerca di sottrarsi al controllo dei ricordi, che un membro della sua discendenza tenta di mettere in atto attraverso vari meccanismi di prevaricazione. Ci troviamo di fronte a una storia in cui la testimonianza dei ricordi passa da una mano all'altra. Inizialmente, Violet sostituisce la madre nella gestione della casa, governando le due sorelle minori con innaturale autorità. Il potere che acquisisce dà origine alla sua esclusione dal contesto familiare, con una connotazione autobiografica, che si riallaccia all'intervista dell'autrice con Eleanor Wachtel (si veda nota 17). Successivamente, Violet si costruisce un destino diverso, allontanandosi dalla famiglia e recandosi a Ottawa, per studiare e ricevere una formazione *superiore*. Al ritorno a casa per le vacanze natalizie, non riconosce più l'accento e i comportamenti dei familiari:

She wanted to know if they had always talked this way. What way? With an accent. Weren't they doing it on purpose, to sound funny? Weren't they saying “youse” on purpose, to sound funny?

She had forgotten where some things were kept, and was astonished to find the frying pan under the stove. She took a dislike to the dog, Tigger, who was allowed to stay in the house now that he was getting old. She said he smelled, and that the couch blanket was full of dog hairs.

She sad the parlor smelled moldy and the walls needed papering⁴⁵.

Il senso della differenza di chi si allontana dalla propria *homeland* emerge quando Violet si dilunga a descrivere i meriti del fidanzato, provocando lo scherno delle sorelle minori, che cominciano a

⁴⁵ MUNRO, *The Progress of Love* cit., p. 214. Le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi. Anche questo aspetto del linguaggio è trattato nell'intervista a Eleanor Wachtel: “WACHTEL: You said once that there's a betrayal involved in leaving home, especially if you're from a working-class family, because you begin to talk differently. MUNRO: Yes” (WACHTEL, “An Interview with Alice Munro” cit., p. 48).

osteggiarla.

Violet's only pleasure that Christmas was in talking about her boyfriend, whose name was Trevor Auston. She showed her sisters his picture. It was cut from a newspaper. He wore his clerical collar.

[...] Bonnie Hope said, 'He must be old, to be a minister.'

'He just got to be a minister, he's a United Church minister,' she said, as if it made a difference. And to her it did. She said that at the United Church there was a lot more going on. There was a badminton club - both she and Trevor played - and a drama club, as well as skating parties, tobogganing parties, hayrides, socials. It was a Halloween social in the basement, bobbing for apples, that Violet and Trevor first met. Or first talked, because Violet of course had noticed him before in church, where he was the assistant minister. He said that he had noticed her, too. And she thought that maybe he had.

[...] Locked eyes during the hymn-saying. The virile hymns of the old Methodists and the scourging psalms of the Presbyterians had come together in this new United Church. The ministry then, in that church, attracted vigorous young men intent on power, not too unlikely the young men who went into politics. A fine voice and a good profile did no harm (pp. 215-216).

Violet soccombe, proprio perché risponde loro con un'antiquata e retorica visione del modello famiglia - patria - divinità e con una visione immutabile e nostalgica della mancanza di temporalità nella percezione del passato, che combacia con la definizione che ne dà Svetlana Boym nel suo saggio:

Restoration (from re-staure — re-establishment) signifies a return to the original stasis, to the pre-lapsarian moment. The past for the restorative nostalgic is a value for the present; the past is not a duration but a perfect snapshot. Moreover, the past is not supposed to reveal any sign of decay; it has to be freshly painted in its "original image" and remain eternally young⁴⁶.

In seguito, con il supporto di Bonnie come spalla, Rose comincia a scrivere lettere anonime dal tono minatorio a lei e al padre, che la richiama a casa a svolgere il ruolo di *detective* domestico⁴⁷. Si tratta della parte più densa e ricca di colpi scena, in cui Violet, accettando l'impossibilità di sciogliere il segreto delle motivazioni di Rose, sceglie ugualmente di proteggerla dall'autoritaria intromissione del fidanzato, che si dimostra un paladino perbenista e ipocrita, più attento alle gerarchie che ai sentimenti umani:

He said that he was not surprised to see her. He had thought she might show up. Those were his words. 'Show up'.

[...] But instead of feeling that she wanted the problem of Dawn Rose solved for her by Trevor, Violet now seemed to feel that she had to protect Dawn Rose against him.

'Couldn't we ask God to cure her?' she said.

She knew by his look that he thought she was being insolent. It was up to him to mention God, not her. But he said calmly that it was through doctors that God cured people. Through doctors and treatment and laws and institutions. That was how God worked.

⁴⁶ (BOYM, *The Future of Nostalgia* cit., p. 49).

⁴⁷ L'ultima lettera, prima della scoperta di Violet, ha queste parole: *Don't think your stuck-up slut of a daughter can help you. I see you all the time and I hate her and you. How would you like to get this rammed down your throat?*" (p. 224).

‘There is a kind of female insanity that strikes at that age,’ he said. ‘You know what I mean. She hates men. She blames them. That’s obvious. She has an insane hatred of men’ (pp. 229-230).

Una doppia ironia si può cogliere in questo passaggio, perché nel momento in cui Violet passa erroneamente dal pragmatico al metafisico e invoca il divino, il fidanzato passa dallo spirituale al razionale e diviene aridamente asettico. Giustamente, Violet non accetta di consegnare Rose al controllore religioso e, mostrando il senso laico della propria etica, si prende cura della sorella.

Nella seconda parte della storia, non a caso intitolata *Possession* e narrata attraverso i ricordi di Dane, il figlio omosessuale di Rose, è Violet stessa a essere protetta dal furore ideologico altrui: “his [Dane’s] memory protects Violet from any sense of repetition, or classification” (p. 236). Attraverso i ricordi di Dane, apprendiamo che Violet ha trovato l’amore di un uomo (Wyck) e, quando muore Wyck, inizia ad avere allucinazioni sul passato, che la danneggiano e la allontanano dalla realtà:

Nothing in her wanted to be overtaken by a helpless and distracted, dull and stubborn old woman, with a memory or imagination out of control, bulging at random through the present scene. Trying to keep that old woman in check was bound to make her short-tempered. In fact, he had seen her - now he remembered, he had seen her tilt her head to the side and give it a quick slap, as people do to get rid of a buzzing, unwelcome presence (p. 244).

Violet si accorge che la lettura del passato può essere dolorosa e scomoda come i reperti degli escrementi del cavallo King Billy (alter ego del padre), che a tanti anni di distanza ritrova nel baule, a seguito di uno degli scherzi delle sorelle. Ma Violet rifiuta di vendicare la propria memoria, e a leggerla in chiave utilitaristica di debito e credito, nei confronti delle sorelle. Vergognandosi di quella parte dolorosa della propria storia, confida a Dane di non avere intenzione di consegnare alla sua pronipote, che vive con troppi pregiudizi ideologici la propria appartenenza al movimento femminista lesbico, la testimonianza scritta dei propri ricordi, perché sa che verrebbero trasformati in icona⁴⁸.

In sostanza, Violet non vuole riaprire la ferita di quella vena di follia che ha contraddistinto anche lei, al pari di tutti gli altri componenti della famiglia. Davanti ai pregiudizi della pronipote, incline a ricostruire la sua storia come un feticcio dello sfruttamento femminile, Violet decide di bruciare quell’atto di “a stunted mind” (p. 249), consapevole che la pronipote non lo avrebbe mai capito. L’incendio che si scatena dentro l’abitazione sfugge al suo controllo e viene placato solo grazie al tempestivo intervento di Dane, in veste di pompiere. La riflessione sull’episodio, che il punto di vista autoriale ci consegna attraverso il pensiero di Dane è illuminante: “She was so calm that he thought perhaps she had had a tiny stroke, a loss of memory, just enough to let her mind skip over

⁴⁸ Per una lettura della storia unicamente incentrata su questa chiave interpretativa, si rimanda a CARRINGTON, *Controlling the Uncontrollable: the Fiction of Alice Munro* cit., pp. 176-183.

the fire. But she hadn't" (p. 251). Dane e il lettore sanno, quindi, che Violet non ha mai perso la memoria e ha sempre compreso il significato delle proprie allucinazioni, anche se esse non hanno mai avuto il potere sciamanico di guarirla. Quando Violet muore in ospedale a causa dell'azione combinata del carico emotivo e delle ferite riportate nel salto dal porticato di casa per sfuggire alle fiamme, Dane brucia il materiale che era rimasto dentro il baule dei ricordi. Ma come accade quasi sempre con Alice Munro, la morte non è mai la fine della storia, perché la scena conclusiva ci riconduce laddove la prima parte (*Anonymous Letters*) si era interrotta e scopriamo che Wyck, il defunto partner di Violet, era stato colui che l'aveva disincagliata e liberata dalle spine in cui era rimasta bloccata, simbolo della sua vena di follia. Rimaniamo, quindi, con l'immagine di Violet che racconta a Dane come era riuscita a sorridere sopra le proprie disgrazie, dopo aver inventato una scusa, per spiegare a Wyck come era rimasta incagliata tra i rovi:

'When you were caught in the bushes, and Wyck was working you out.'

She patted her arms rapidly and shook her head and made that noise in her throat, of impatience or disgust. *Annhh.*

She sat up straight and said, in a clear, but confiding voice, 'There is a wild pig running through the corn.'

'And you were laughing,' Dane said, as if he hadn't heard that.

'Yes,' said Violet, nodding several times and struggling to be patient. 'Yes. We were' (p. 253)⁴⁹.

In definitiva, questa storia rappresenta a quali vene di follie può giungere il percorso della memoria familiare, se si basa solo su appropriazioni indebite. Per questa ragione ci pare comprensibile che la sintesi di recupero dei ricordi sia realizzata solo da Dane, che evita le discriminazioni di genere e accetta il dialogo inter-generazionale. In questa veste, il percorso narrativo e il risultato esistenziale di Dane è paragonabile a quello di Rakesh in *Winterscape* (3.2) di Anita Desai: entrambi si rendono conto che l'attendibilità della memoria familiare è fortemente condizionata dal dovere della cura.

Anche *Friend of My Youth*, omonima storia della quinta raccolta (1990), ci offre una descrizione sulla complessità del rapporto tra memoria e cura in ambito familiare. A questo tema si sovrappone quello dell'impossibilità di affidarsi all'autorità del simbolico divino come surrogato della scelta etica. Nuovamente si susseguono diversi piani temporali, con una costruzione formale ampiamente collaudata nelle precedenti storie, ma con la differenza che qui la narratrice non è la testimone diretta della relazione principale, che ha come protagonista un'amica della madre, Flora Grieves.

⁴⁹ La prima parte si era, infatti, conclusa proprio con l'immagine di Violet, che andava fuori strada ("It wasn't Dawn Rose she was thinking of, but herself, as she drove a low stretch of road with trees and thick brush on either side and heard a voice say, 'Her life is tragic.' (p. 234). Se ci si spinge oltre nella lettura simbolica in chiave psicanalitica, si può anche ipotizzare che lo sconvolgimento di Violet fosse dettato dal fatto di aver compreso che Rose aveva probabilmente subito le violenze del marito, così come la madre di entrambe (Aunt Ivy) quando si procurava gli aborti, e che tale violenza si era perpetuata nei loro confronti al momento delle lettere minatorie nei confronti suoi e di Violet, che tendeva a ripercorrere le orme. Ma siccome non ci sono riferimenti espliciti a questa interpretazione testuale, preferiamo ritenerla solo una possibilità o un indizio simbolico associabile al *wild pig*, la cui simbologia resta parzialmente oscura.

La storia inizia con la narratrice che sogna la madre, già morta. Dopo il sogno, però, vediamo la madre viva, che sta compiendo il tirocinio da insegnante in una Scuola Normale di campagna. La sua prima descrizione è quella di una donna giovane e immersa nell'ambiente circostante:

And when wood weathers in the Ottawa Valley, my mother said, I do not know why this is, but it never turns grey, it turns black. There must have been something in the air, she said. She often spoke of the Ottawa Valley, which was her home - she had grown up about twenty miles away from Grieves School - in a dogmatic, mystified way, emphasizing things about it that distinguished it from any other place on earth. Houses turn black, maple syrup has a taste no maple syrup produced elsewhere can equal, bears amble within sight of farmhouses. Of course I was disappointed when I finally got to see this place⁵⁰.

A proposito di questo passaggio, Canitz e Seamon fanno giustamente notare:

The narrator here begins the process of demythologizing which at first divides mother and daughter, but which, when the process is turned against her own inventions, will allow the narrator to come to terms with her mother, which would not have been possible had she remained inside her mother's or her own legend⁵¹.

Dogmatizzare, mistificare e mitizzare la realtà è una prerogativa che la madre condivide con la religiosità dei Grieves, la cui visione manichea del reale è basata sul convincimento che ogni infrazione al senso comune implichi una condanna divina:

The Grieves worked hard and they were far from ignorant, but they were backward. They didn't have a car or electricity or a telephone or a tractor. Some people thought this was because they were Cameronians [...] - but in fact their church (which they themselves always called the Reformed Presbyterians) did not forbid engines or electricity or any inventions of that sort, just card playing, dancing, movies, and, on Sundays, any activity at all that was not religious or unavoidable.

My mother could not say who the Cameronians were or why they were called that. Some freak religion from Scotland, she said from the perch of her obedient and lighthearted Anglicanism (p. 5).

La descrizione di questa filosofia religiosa della privazione è uno dei bersagli preferiti della Munro. Parlando dell'approccio narrativo dell'intera raccolta, Andrew Hilscock scrive: "Whilst highlighting the prevailing day-to-day awareness of disorder, Munro makes available to her characters the possibility of self-knowledge through revelation, albeit of a provisional and non-religious nature"⁵². Più oltre, Hilscock ricorda che, al pari delle altre storie, anche *Friend of My Youth* dimostra che "the lucid energy of many of Munro's stories centres upon the detective obsessions of reader, narrator and character locked in a search for clues in a cryptically expressed reality. Such obsessions disintegrate progressively as narratives unfold and are supplanted by erratic communications of

⁵⁰ MUNRO Alice, *Friend of My Youth*, London, Vintage, 1996, p. 4. Tutte le successive citazioni sono prese da questa edizione e sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

⁵¹ CANITZ Christa A. E. and SEAMON Roger, "The Rhetoric of Fictional Realism in the Stories of Alice Munro", *Canadian Literature* (1996), 150, p. 74.

⁵² HISCOCK Andrew, "'Longing for a Human Climate': Alice Munro's *Friend of My Youth* and the Culture of Loss", *Journal of Commonwealth Literature* (1997), 32.2, p. 18.

self-knowledge”⁵³. Per questo, nonostante i tentativi di “prototipizzazione” da parte della madre della narratrice, il posizionamento di Flora si differenzia dallo status di “conservazione sociale” che contraddistingue Mrs. Shortley in *The Displaced Person* (si veda 1.3). Infatti, Flora si trasforma da donna stoica che segue l’impostazione familiare (e per questo ammirata incondizionatamente dalla madre della narratrice) a single emancipata e provvista di un’autonomia anche economica, e parallelamente la madre della narratrice cessa di assumerla come modello della *Maiden Lady*, mentre la narratrice ne valorizza il cambiamento:

The Maiden Lady. She said these words in a solemn and sentimental tone of voice that I had no use for. I knew, or thought I knew, exactly the value she found in them. The stateliness and mystery. The hint of derision turning to reverence. I was fifteen or sixteen years old by that time, and I believed that I could see into my mother’s mind. I could see what she would do with Flora, what she had already done. She would make her into a noble figure, one who accepts defection, treachery, who forgives and stands aside, not once but twice. Never a moment of complaint (pp. 19- 20).

Nell’analizzare l’interazione delle protagoniste con i propri ricordi e nel ritrarre il distacco che, in base a Flora, si crea tra loro, Canitz e Seamon osservano:

When the narrator eventually realizes that the absent figure in her mother’s story is Robert⁵⁴, she takes this striking absence as a sign of the sexual repression shared by her mother and Flora, and their shared belief in refined and virtuous female fragility, and groping, inarticulate male brutishness. Only when the narrator recognizes this gap in the mother’s story of Flora can she begin to dismantle the mother’s myth, and thus she no longer needs to oppose it with an anti-myth of her own⁵⁵.

Così, mentre la madre resta propensa ad attribuire il carattere di *exemplum* a Flora, la narratrice fa prevalere la natura ordinaria del segreto che circonda la vita di Flora:

What made Flora evil in my story was just what made her admirable in my mother’s - her turning away from sex. I fought against everything my mother wanted to tell me on this subject; I despised even the drop in her voice, the gloomy caution, with which she approached it. My mother had grown up in a time and in a place where sex was a dark undertaking for women. She knew that you could die of it. So she honored the decency, the prudery, the frigidity, that might protect you. And I grew up in the horror of that very protection, the dainty tyranny that seemed to me to extend to all areas of life. I favored bad words and a breakthrough [...]. The odd thing is that my mother’s ideas were in line with some progressive notions of her times, and mine echoed the notions that were favored in my time. This in spite of the fact that we both believed ourselves independent, and lived in backwaters that did not register such changes. It’s as if tendencies that seem most deeply rooted in our minds, most private and singular, have come in as spores on the prevailing wind, looking for any place to land, any welcome (pp. 22-23).

Nell’ultima lettera scritta alla madre della narratrice, Flora narra il proprio passaggio dalla campagna alla città, e la narratrice ipotizza per lei relazioni inter-personali più dinamiche, legate al

⁵³ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁴ Robert è il fidanzato di Flora che invece di sposare lei, sposa prima la sorella, poi Audrey, la sua scaltra infermiera.

⁵⁵ CANITZ & SEAMON, “The Rhetoric of Fictional Realism in the Stories of Alice Munro” cit., pp. 76-77.

suo nuovo, e reale, lavoro da commessa. La sua possibile trasformazione è contestualizzata entro i cambiamenti sociali avvenuti dalla fine degli anni Quaranta in poi:

She went on to say that she had been living in town for some years now, and that she had a job clerking in a store. She must have said what kind of a store this was, but I cannot now remember.

[...] An unsettling letter, leaving so many things out. Nothing in it about God's will or His role in our afflictions. No mention of whether Flora still went to church.

[...] She might make friends with women who were divorced. She might meet a man. A friend's widowed brother, perhaps. A man who did not know that she was a Cameronian or what Cameronians were. Who knew nothing of her story. A man who had never heard of her story. A man who had never heard about the partial painting of the house or the two betrayals, or that it took all her dignity and innocence from being a joke. He might want to take her dancing, and she would have to explain that she could not go. He would be surprised but not put off - all that Cameronian business might seem quaint to him, almost charming (pp. 23-25).

La divaricazione tra le ordinarie possibilità del cambiamento reale (visione della narratrice) e la tentazione di rendere la vita altrui un esempio leggendario (visione della madre) è compiuta e la narratrice può accettare il segreto di Flora, che è speculare alla sua libertà di inventarle / inventarsi un futuro in veste di “*creative non-victim*”. Forte di questa posizione critica la narratrice prende le distanze dai Cameroniani, che avevano trasformato la loro ribellione in una restaurazione simile a ciò che avevano contestato.

La chiusura di un percorso narrativo

Nell'ambito della poetica della Munro le tre componenti evidenziate nelle storie familiari trovano una sintesi e una possibile chiusura con *My Mother's Dream*, ultima *short story* della raccolta *The Love of a Good Woman* (1998), dove il riconoscimento del peso problematico della famiglia di arrivo, e non di quella di partenza, da parte della madre della narratrice, serve a garantire una relazione positiva tra la figlia narratrice e la madre.

Il rovesciamento viene realizzato mettendo a nudo le morbide aspirazioni di Iona, cognata di Jill, la madre della narratrice, che, con l'inganno, tenta di sottrarre a Jill il suo ruolo legittimo di madre. Iona vive il proprio desiderio di maternità frustrata, come forma di rivalsa nei confronti della sorella Ailsa. Questo rapporto può essere letto in chiave complementare all'evoluzione compiuta dalle sorelle Ma e Masi in *Winterscape* e in maniera speculare al risultato di Moyna in *The Rooftop Dwellers* di Anita Desai (si veda 2.2).

Il sogno iniziale di Jill, che dà il titolo alla storia, avviene nel luglio del 1945, ed è un incubo in cui la protagonista pensa di aver dimenticato la figlia in mezzo alla neve. Il sogno premonitore funge,

quindi, da *climax* o da *flashforward* per il lettore:

Everything was still; it was like “O Little Town of Bethlehem” except the stars had gone out. Yet something was wrong. There was a mistake in this scene⁵⁶.

[...] When she got outside she remembered. She remembered that she had left a baby out there somewhere, before the snow had fallen. This memory, this certainly, came over her with horror. It was as if she was awakening from a dream. Within her dream she awakened from a dream, to a knowledge of responsibility and mistake. She had left her baby out overnight, she had forgotten about it. Left it exposed somewhere as if as if it was a doll she tired of. And perhaps it was not last night but a week or a month ago that she had done this. For a whole season or for many seasons she had left her baby out. She had been occupied in other ways. She might even have travelled away from here and just returned, forgetting what she was returning to (p. 294).

[...] My mother still thinking no doubt about the snow and the cold that usually accompanies snow, pulled the blanket up to cover the baby’s bare back and shoulders, its red-downed head (p. 295).

Questo sogno è un’evidente proiezione psicologica del senso di colpa della madre e della sua incapacità iniziale di percepire un attaccamento verso la propria figlia sin dal momento della nascita. Paradossalmente, però, nel momento in cui Jill si rende conto del proprio smarrimento, l’inconscio le va in soccorso e le permette di svegliarsi e di riannodare il proprio legame con la figlia. Nel frattempo, con la consueta tecnica del flashback e della narrazione corale a più prospettive, viene raccontato il passato di Jill, riletto dalla figlia - narratrice: il breve rapporto di Jill con il defunto marito, l’ingresso nella stralunata e strabordante famiglia di lui al momento del funerale, la scoperta di una relazione adulterina tra l’altra cognata, Ailsa, e il vicino di casa, e le fallite esercitazioni al violino. Sono proprio questi suoni che risvegliano la figlia, a cui aveva placato il pianto dovuto alla fame, mescolando una piccola dose di un farmaco calmante con il latte in polvere, in un gesto che avrebbe potuto rivelarsi letale. Così, quella che è solo un’ipotesi evitata, diviene, invece, la fissazione e l’allucinazione di Iona. Paradigmaticamente, il suo crollo nervoso permette a Jill di entrare in comunicazione con la propria esperienza e scalzare Iona dalla morbosa posizione di “surrogato materno”:

Jill thinks that Iona has made a mistake. Iona has got into the wrong part of the dream. That part is all over.

The baby is all right. Jill took care of the baby. She went out and found the baby and covered it up. All right.

In the downstairs hall, Iona makes an effort and shouts some words all together. ‘She pulled the blanket all the way over its head, she smothered it (p. 329).

Nell’attimo in cui Jill espone agli occhi degli altri familiari la confusione di Iona, recupera il legame con la figlia neonata, che, solo istintivamente, accetta di identificarsi con lei. È una comunione che

⁵⁶ MUNRO, *The Love of a Good Woman* cit., p. 293. Tutti le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi. Già dal contrasto tra l’atmosfera serena e “salvifica” del canto tradizionale natalizio (1868) e il contesto circostante si comprende la presenza del conflitto in nuce tra il terreno e il metafisico, tra il reale / cosciente e l’irreale / inconscio e di come i due terreni siano compenetranti e la ricerca di un equilibrio e di confini tra i due piani sia sempre una ricerca che riguarda la memoria dell’io / noi.

genera la sopravvivenza autonoma della figlia e della madre:

To me it seems that it was only then that I became female. I know that the matter was decided long before I was born and was plain to everybody else since the beginning of my life, but I believe that it was only at the moment when I decided to come back, when I gave up the fight against my mother (which must have been a fight for something like her total surrender) and when in fact I chose survival over victory (death would have been victory), that I took on my female nature.

And to some extent Jill took on hers. Sobered and grateful, not even able to risk thinking what she'd just escaped, she took on loving me, because the alternative to loving was disaster (p. 337).

La sopravvivenza della figlia e della madre si completa con un processo di maturità reciproca, che porta Jill a riappacificarsi con la musica (p. 338). La positività di questo risultato è simboleggiata dal ritorno, suo e della narratrice, nella casa in cui era avvenuto l'episodio decisivo del sogno:

I felt left out of things on that visit. Both Jill and Ailsa had taken up smoking, and they would sit up late at night, drinking coffee and smoking cigarettes at the kitchen table, while they waited for the baby's one o'clock feeding. (My mother fed this baby from her breasts – I was glad to hear that no such intimate body-heated meals had been served to me.) I remember coming downstairs sulkily because I couldn't sleep, then turning talkative, full of giddy bravado, trying to break into their conversation. I understood that they were talking over things they didn't want me to hear about. They had become, unaccountably, good friends.

I grabbed for a cigarette, and my mother said, 'Go on now, leave those alone. We're talking.' Ailsa told me to get something to drink out of the fridge, a Coke or a ginger ale. So I did, and instead of taking it upstairs I went outside.

I sat on the back step, but the women's voices immediately went too low for me to make out any of their soft regretting or reassuring (p. 339).

In tutta la narrativa della Munro questo è un esempio eccezionale di armonia domestica inter-generazionale e sociale all'aperto, che contrasta e conclude in maniera esemplare un'indagine sul ruolo della memoria familiare e dei ricordi individuali, sulla figura materna e sulla funzione della casa, escludendo istanze commemorative e includendo solidarietà di genere con un *dénouement* relazionale che porta le tre donne in fiduciosa attesa del futuro.

In sintesi, la visione di questa storia può essere letta anche come il coronamento di un percorso narrativo sulla realizzazione interiore e spirituale della figlia – donna e della donna – madre, intese non più come ostacoli reciproci (si pensi in questo alla figura della madre nelle prime due storie analizzate: *Walker Brothers Cowboy* e *Boys and Girls*).

Purtroppo, per l'autrice Munro questo superamento è potuto avvenire solo entro il percorso della memoria, quando, come ha affermato nell'intervista rilasciata a Eleanor Wachtel, "by the time the daughter gets enough feeling of herself that she doesn't feel threatened by her mother, that her mother is not going to change her into somebody that her mother wants her to be, then, quite often,

the mother is dead”⁵⁷. Anche per questo motivo, forse, nelle storie esaminate in questa prima parte di capitolo c’è una sfida continua all’ordine temporale, e la frammentazione e la frantumazione delle certezze avviene mescolando i piani dei singoli punti di vista, secondo la lezione del Modernismo e della *nouvelle*, con un’architettura interessata a indagare ciò che è successo, e non ciò che succederà (si veda 1.2). Questo spiega perché l’enigma è latente e il segreto retrospettivo e non proiettato al futuro. Si tratta di una scelta creativa che è presente anche nelle storie successive, in cui donne e uomini cercano un dialogo affettivo, che sia indipendente dalle relazioni della famiglia d’origine e sia capace di riconoscere i cliché sentimentali e simbolici che si sono cristallizzati nella memoria collettiva.

3.2 La sopravvivenza affettiva tra cliché sentimentali e mobilità della memoria

In questa seconda parte di capitolo metteremo sotto i riflettori coppie di personaggi o triangoli relazionali, che fanno rompere, a volte anche solo in maniera parziale, con gli elementi del passato e del presente, che ingabbiano e ostruiscono la loro realizzazione. Il rapporto proficuo con il mondo della letteratura e con quello delle varie culture popolari o, al contrario, l’incapacità di riconoscerne l’immaginario simbolico, sarà determinante per i personaggi che devono decifrare gli enigmi del reale.

Questa visione comporta anche una variazione nella tecnica con cui la Munro scrive questo tipo di *short stories*, perché l’intertestualità spinge i personaggi a essere più ignari che consci dell’ottica dell’altro, e solo quando il “fittizio culturale” si amalgama con il reale il personaggio si rende conto chi è l’altro /a. Non sono le azioni o i dialoghi a delineare la rivelazione, ma ciò che dal / del mondo simbolico viene associato agli eventi. Ne deriva una notevole duttilità dei ricordi che trovano una spiegazione nelle parole di Michel De Certeau sulle potenzialità della memoria, quando parla di tempo accumulato e momento opportuno, che contrasta con l’occultamento nella durata e fa brillare il lampo nell’occasione⁵⁸.

De Certeau scrive che l’occasione “non è un fatto dissociabile dallo stratagemma che lo produce. Iscrivendosi in una serie di elementi, esso ne distorce i rapporti”⁵⁹. Tale distorsione interessa il mondo della memoria e produce effetti visibili nell’ordine stabilito⁶⁰. Per questo si hanno tre tipi di risultati, che partendo dalla coscienza dell’altro da sé, modificano e rovesciano le attese e le risposte

⁵⁷ Per i riferimenti della citazione si rimanda alla nota 18 di questo capitolo.

⁵⁸ Cfr. DE CERTEAU Michel, *L’arte del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, pp. 131-132 (tit. or. *L’invention du quotidien. I Arts de faire*, 1990).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 133-135.

legate alla memoria:

1. L'occasione colta al volo, sarebbe la trasformazione stessa del tocco in risposta, un «rovesciamento» della sorpresa attesa senza essere prevista: ciò che iscrive l'evento, per quanto rapido e fuggitivo sia, viene capovolto in parola o in gesto. Botta e risposta.
2. [...] Questa risposta è *singolare*, nel senso che, nel contesto in cui avviene, è solo un *dettaglio in più* – un gesto, una parola – ma talmente calibrato da rovesciare la situazione. Ma cos'altro potrebbe fornire la memoria? Essa è costituita da bagliori e frammenti particolari. Un dettaglio, o molti dettagli, sono i ricordi. Ciascuno di essi, quando si staglia circondato dall'ombra, è relativo a un'insieme che gli manca.
3. La cosa più strana è senza dubbio la *mobilità* di questa memoria in cui i dettagli non sono mai ciò che sono: né oggetti, poiché sfuggono come tali; né frammenti, poiché non sono sufficienti a se stessi, né stabili, in quanto ciascun richiamo li altera⁶¹.

Il primo esempio di come la manipolazione dell'immaginario culturale possa produrre un effetto sull'ordine stabilito lo incontriamo in *Tell Me Yes or No*, appartenente alla raccolta *Something I've Been Meaning to Tell You* (1974), una storia dichiaratamente metanarrativa⁶², in cui la protagonista manipola la memoria al fine di descrivere agli occhi del lettore l'irresponsabilità del libertinaggio maschile. In altre parole, si de-costruisce il possibile pericolo di affidarsi ai/dei sentimenti di un uomo amorale come il Don Giovanni di Mozart.

La storia è raccontata in prima persona da una donna anonima, che inizialmente vive nel campus universitario *The Huts* con il marito e una figlia piccola. Tutta l'atmosfera della storia è basata su una sottile e abilissima tecnica para-onirica, con cui la protagonista anonima costruisce il proprio interlocutore senza mai assegnargli un nome, ma rivolgendosi a lui con il pronome *you*, in cui il lettore maschile è indotto a rispecchiarsi. Nell'incipit, la protagonista immagina la morte dell'amante per smitizzarne l'importanza sentimentale (“*an exaggeration*”):

I persistently imagine you dead.
You told me that you loved me years ago. Years ago. And I said that too, I was in love with you
in those days. An exaggeration⁶³.

Giustamente Karen Smythe scrive a questo proposito: “the construction of his death is an anti-prosopopoetic trope and an anti-elegiac figuration, an attempt to murder her own love for the man by eliminating his existence rather than remembering it”⁶⁴. Per questo la narratrice decostruisce l'auto-lesionismo dell'immaginario simbolico del femminile, che cerca un'impossibile

⁶¹ DE CERTEAU, *L'arte del quotidiano* cit., pp. 137-138.

⁶² Precedentemente, in questa raccolta troviamo un'altra storia con sfumature metanarrative: *Material*, ma il suo nucleo tematico è nel rapporto tra arte e vita, tra scrittura e scrittore/scrittrice. Invece, attraverso il percorso metanarrativo che è al centro di questa *short story*, si indaga sul rapporto tra i sessi e sull'impatto che l'illusione del *romance* con un dongiovanni narcisista può generare nella mente e nell'animo femminile.

⁶³ MUNRO Alice, *Something I've Been Meaning To Tell You* cit., p. 106. Tutte le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

⁶⁴ SMYTHE, *Figuring Grief: Gallant, Munro and the Poetics of Elegy* cit., p. 120.

emancipazione attraverso l'identificazione con il desiderio maschile:

We stumbled to bed with our arms around each other, united in our longing for sleep. But occasionally I would get out of bed, later, and go into the bathroom to put in my diaphragm. If I looked out the top half of the bathroom window, through the gap in the plastic curtains, I could see lights on in some of the other bathroom windows in the colony, and I would imagine other wives risen in the night on a similar errand. [...] I remembered from far back - from four or five years back, actually, that seemed a long time to me - how sex had seemed apocalyptic (we read Lawrence, many of us were virgins at twenty) (p. 107).

Il senso di smarrimento è dettato dal precoce scivolamento della coppia nella rete della filosofia maschilista, che prevede di relegare maturità e realizzazione femminile solo al matrimonio e alla sfera domestica:

A word we often used was 'mature'. We would meet somebody we had known a few years ago and we would report that this person had greatly matured. You know, everybody knows, the catalogue of delusions we subscribed to in the fifties; it is too easy to mock them, to announce that maturity was indicated by possession of automatic washers and a muting of political discontent, by addiction to childbearing and station wagons. Too easy and not the whole truth, because it leaves out something that was appealing, I think, in our heaviness and docility, our love of limits (p. 107).

Poi, con un registro in palese *understatement* e con una vena di distacco, la narratrice racconta il modo in cui ha conosciuto colui che è diventato il suo amante, anonimo e sposato come lei:

Next day, or the day after, when I was reading as usual on the couch, I felt myself drop a lovely distance, thinking of you, and that was the beginning, I suppose, the realization of what more there could still be. So I said to you, 'I was in love' (p. 109).

Subito dopo, la narratrice ripercorre il momento della scoperta della morte dell'amante. In altre parole, il loro idillio ci muore davanti agli occhi, non appena è stato presentato:

Would you like to know how I am informed of your death? I go into the faculty kitchen, to make myself a cup of coffee before my ten o'clock class. Dodie Charles who is always baking something has brought a cherry pound cake. [...] It is wrapped in waxed paper and then in a newspaper. *The Globe and Mail*, not the local paper, that I would have seen. Looking idly at this week-old paper as I wait for my water to boil I see the small item, the modest headline VETERAN JOURNALIST DIES. I think about the word *veteran*, does it mean a veteran, someone who fought in the war, or is it a simple adjective, though in this case, I think, it could be either, since it says the man was a war correspondent - Only then do I realize. Your name. The city where you lived and died. A heart attack, that will do (p. 109).

Poi, per annichilire il cliché dell'amante su cui continua retrospettivamente a fantasticare, la narratrice ne stronca l'assurdo e irraggiungibile miraggio di approdo e traguardo sentimentale. Infatti, dopo aver ripercorso le modalità con cui l'amante era sparito dalla sua vita, si accinge a intraprendere il gioco dei ricordi antecedenti la sua scomparsa. Così, mentre avanziamo nella lettura, diveniamo consapevoli del meccanismo di auto-costruzione che la narratrice costruisce sul proprio *romance* extra-coniugale e, nello stesso tempo, siamo indotti a prenderne le distanze:

Love is not in the least unavoidable, there is a choice made. It is just that it is hard to know when the choice was made, or when, in spite of seeming frivolous, it became irreversible. There is no clear warning about that. I remember sitting at lunch with you, and when you said, 'I loved you. I love you now,' I looked past you at myself in the restaurant mirror, and I felt embarrassed for you. I thought, God knows why, that you were being gallant⁶⁵; I did not take the words seriously, and I thought that in a moment you would look at me and see that you had said this to the wrong person, to a woman who had abandoned the whole posture, the vocabulary, for dealing with such tributes. I had some time before this given up on intrigues, on anxious subplots (p. 111).

Più avanti, la narratrice ricorda il giorno in cui si era recata con l'amante all'aeroporto, in vista dell'addio finale, e veniamo a sapere che anche la loro memoria comune non è mai riuscita a trasformarsi in memoria condivisa. Questo ha segnato la fine del loro rapporto:

If you had been a man that I had met that day, or at that time in my life, could I have loved you? Not so much. I don't think so. Not so much. I loved you for linking me with my past, with my young self pushing the stroller along the campus paths, innocent through no fault of my own. If I could kindle love then and take it now there was less waste than I had thought. Much less than I had thought. My life did not altogether fall away in separate pieces, lost (p. 113).

Questo passaggio è fondamentale perché il passeggiare è stato sin dall'inizio del loro incontro un ingombro e un ostacolo solo per l'amante ignavo, non per la narratrice, che ha capito di doversi allontanare da quell'uomo, che le ha riconosciuto solo il ruolo di amante, ma le ha rifiutato quello di donna e di madre. A questo proposito, Redekop spiega:

The love affair begins when the first person and the 'you' go for a walk, pushing a stroller that 'had Jocelyn in it then' (p. 108). The reader, however, does not meet Jocelyn. The naming of the child makes her stand out as Real, as other - in contrast to the nameless speaker and her nameless lover for whom the child is an obstacle⁶⁶.

La scena successiva ci trasporta più avanti nel tempo, quando la narratrice si mette alla ricerca delle tracce dell'amante defunto. Qui entra in gioco la maestria della Munro, che utilizza come intertesto le *Agony Column* dei rotocalchi femminili⁶⁷. La narratrice, leggendo e commentando tra sé le lettere che le donne scrivono, si chiede (e ci chiede):

How women build their castles on foundations hardly strong enough to support a night's shelter? [...] Once a friend of mine - a woman of course - said to me that since pain was only possible if you looked backward to the past or forward to the future she had eliminated the whole problem by living every moment by itself; every moment, she said, was filled with absolute silence. I have tried this, I will try anything, but I don't understand how it works (p. 117)⁶⁸.

⁶⁵ L'uso del vocabolo *gallant* è ricorrente nella narrativa della Munro e rimanda in veste parodica alla storia *Two Gallants* in *The Dubliners* (1914) di James Joyce.

⁶⁶ REDEKOP, *Mothers and Other Clowns: the Stories of Alice Munro* cit., p.89.

⁶⁷ Questa situazione riporta alla mente la storia *True Trash* di Margaret Atwood. La storia della Atwood è successiva a questa.

⁶⁸ Del necessario rifiuto all'attesa femminile del "principe azzurro" la Munro aveva fatto riferimento anche in *How I Met My Husband*, quando la narratrice a servizio dai Peebles racconta come aveva conosciuto il proprio futuro marito,

In *Tell Me Yes or No*, il tipo di donna evocata dall'*agony column*, che resta immobile nel presente, è impersonata da Barbara, la moglie dell'amante anonimo, di professione libraia. La narratrice le resta inizialmente ignota: "she is not a person to remember people at the fringes, she is always at the center, and she has no information about me, has she? She cannot expect me here" (p. 119). Si tratta di una forma di "difesa" dai tradimenti del marito, che Barbara vuole rimuovere dalla memoria, vivendo solo nel presente. Per questo confonde la narratrice con un'altra amante del marito, di nome Patricia, e le consegna le lettere che Patricia gli aveva scritto, per lamentare la sua assenza, in realtà causata dalla morte. Nell'ultima lettera di Patricia, che la narratrice legge al pari delle altre, troviamo anche la frase del titolo, in cui Patricia gli aveva chiesto di "dire sì o no". È una domanda che resta sempre senza risposta, perché l'uomo che dovrebbe risponderle è morto:

I could deal with my feelings if I had to and recover from loving you but I must know whether you love me and want me any more so please, please, tell me yes or no (p. 122).

Alla fine, la narratrice si rivela a Barbara e le restituisce le lettere, che prontamente cestina. Poi, la storia della narratrice e quella di Patricia (come lei madre) si sovrappongono in modo speculare, e le due donne assumono i contorni di due alter ego:

I go out onto the street and it is still light in the long evening. I walk and walk. *In this city of my imagination* I walk past stone walls up and down steep hills, and see in my mind that girl Patricia. Girl, woman, the sort of woman who would call her daughter Samantha [...]. She suffers according to rules we all know, which are meaningless and absolute. When I think of her I see all this sort of love as you must have seen, or see it, as something going on at a distance; a strange, not even pitiable, expenditure; unintelligible faith in an unknown faith. Am I right, am I getting close to you, is that true? But you were one, I keep forgetting, *you were the one who said it first*. How are we to understand you? Never mind. I invented her, I invented you, as far as my purposes go. I invented loving you and I invented your death. I have my tricks and my trap doors, too. I don't understand their workings at the present moment, but I have to be careful, I won't speak against them (p. 124 – il primo corsivo è mio).

La frase conclusiva dimostra che la narratrice è passata attraverso un percorso di de-costruzione metanarrativa che la differenzia da Patricia, evitando di disprezzare ciò che ha accomunato il loro destino, senza incorrere nella ripetizione della trappola "maschilista" che inchioda Barbara nella "*Position One*". La Munro suggerisce in questa storia che la memoria può ritrovarsi sospesa tra

un postino. I due si vedono mentre la narratrice aspetta le lettere di un aviatore, che non arriveranno mai: "It just struck me: *No letter was ever going to come*. It was an impossible idea to get used to. [...] I kept on going to meet the mail, but my heart was heavy now like a lump of lead. I only smiled because I thought of the mailman counting on it, and he didn't have an easy life, with the winter driving ahead.

Till it came to me one day there were women doing this with their lives, all over. There were women just waiting and waiting by mailboxes for one letter or another. I imagined me making this journey day after day and year after year, and my hair starting to go gray, and I thought, I was never made to go on like that. So I stopped meeting the mail. If there were women all through life waiting, and women busy and not waiting, I knew which I had to be. Even though there might be things the second kind of women have to pass up and never know about, it still is better" (MUNRO, *Something I've Been Meaning To Tell You* cit., p. 65).

“una nostalgia da *agony column*” e una forma di oblio che rischia di sfociare nella rimozione, o può cercare una sponda per un completo ri-cominciamento, prendendo le distanze da un immaginario culturale che la penalizza.

Dal punto di vista formale è chiaro che la Munro rivitalizza il genere letterario e lo distanzia ulteriormente dal *tale*, abbinando una voce narrante che manipola e de-costruisce un immaginario puramente simbolico-culturale all’idea della *short story* come forma narrativa incentrata su percorsi di consapevolezza, collegati a ritroso. Questa tecnica costituisce un ulteriore allontanamento sia dall’intromissione dell’autore implicito, proiettato verso l’obiettivo di fornire delle “linee-guida” di comportamento per il proprio pubblico del *tale*, sia all’idea della *nouvelle* come ultima storia, secondo quanto indicato da Deleuze e Guattari (si veda 1.2), dove la storia restava imperniata attorno alla prospettiva e alla mente del / della protagonista. Inoltre, incentrando la storia su quanto è ipoteticamente successo nella mente dei personaggi la Munro previene e allontana l’intento didascalico.

Questo è quanto capita anche con *Accident* della raccolta *The Moons of Jupiter*, costituita dalla giustapposizione di due punti di vista limitati all’interno di un lasso di tempo piuttosto ampio, in cui entrambi i protagonisti, Frances e Ted, non reagiscono mai direttamente agli eventi che plasmano i loro destini e ottengono la loro possibilità di sopravvivenza interiore decifrando i pregiudizi altrui. Entrambi rifiutano, cioè, di fungere da capri espiatori dell’insondabilità del rapporto tra destino e dolore.

Coral Ann Howells osserva che leggendo questa storia si ha l’impressione di essere degli spettatori a cui mancano alcuni indizi fondamentali⁶⁹. E aggiunge: “What is clear however is that Ted’s vaunted scientific rational view of the world offers *no more* explanation for the contingencies of life than Frances’s subjectivised feminine perceptions”⁷⁰. Ma la storia si focalizza sui compromessi che i due protagonisti devono attuare per superare il condizionamento di fattori a loro ignoti. Qui vale quanto la Munro ha dichiarato nell’intervista a Geoff Hancock: “Mostly in my stories I like to look at what people don’t understand. What we think is happening and what we understand later on, and so on”⁷¹.

Frances e Ted trovano una loro dimensione esistenziale, perché sanno fronteggiare le conseguenze del doloroso incidente occorso a un figlio di lui nel 1943. A quell’epoca i due protagonisti erano amanti e colleghi di scuola (professore di scienze lui, di musica lei). Ted è sposato con tre figli,

⁶⁹ HOWELLS, *Alice Munro* cit., p. 76.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁷¹ HANCOCK, “An Interview with Alice Munro” cit., p. 90.

mentre Frances è nubile con una madre e un fratello minore a carico. In chiave di analisi è importante sottolineare che nel passaggio dei tempi verbali e dei punti di vista limitati dei due protagonisti di cui parlava Howells, si sente la presenza di una voce fuori campo. Tale voce si spiega, come in precedenza, con la necessità di fornire al lettore la dimensione dei meccanismi di aggiustamento istantaneo che la memoria opera sulla base degli effetti provocati dalle azioni esterne ed estranee alla volontà e ai desideri dei personaggi, ma non ha alcun legame con il rapporto di fiducia/intromissione dell'autore sul lettore che si stabiliva con il *tale*.

Lo scopo di questa alternanza di prospettive ha l'obiettivo di mostrare il parziale equilibrio della condizione di *outsider* di Frances nella cittadina di Hanratty. Sarà proprio questa condizione di estraneità a orientare le sue scelte quotidiane, mirate al deliberato intento di ottenere una rivincita sul passato:

It is in imagining her affair to be a secret that Frances shows, most clearly, a lack of small-town instincts, a trust and recklessness she is unaware of; this is what people mean when they say of her that it sure shows that she has been away. She was only four years away, at the conservatory; the truth was, she always lacked caution (p. 80).

In altre parole, a esclusione della sua relazione clandestina con Ted, Frances si accorge che il suo presente è una cella, le cui sbarre e la cui serratura si sente legittimata a forzare, perché non sa quale è il motivo della sua condanna e della sua emarginazione sociale⁷². La sua relazione si configura, perciò, come una tentata evasione: “She was stirred by the memory as he knelt in this narrow space and spread out her coat” (p. 84). Nel momento di maggiore coinvolgimento fisico ed emotivo, però, la segretaria della scuola, consapevole della presenza di entrambi, bussa alla porta del laboratorio dove ha luogo l'incontro clandestino e, non ottenendo risposta alcuna, annuncia a Ted la morte di suo figlio Bob in un incidente stradale (più avanti scopriamo che l'effettivo decesso del figlio avviene, più tardi, in ospedale, ma questo trauma spezza ogni possibilità successiva di una memoria condivisa). L'incidente andrà, dunque, a modificare le vite dei protagonisti e delle loro famiglie, in un'apparente catena di casualità, ma con un realistico processo e percorso di causalità concomitanti. Da questo frangente in poi, l'abilità della Munro fa percepire l'evento drammatico e catastrofico come qualcosa di presente nella memoria dei singoli e della comunità, che costituisce il sedimento di un passato inevitabilmente statico, con cui tutti devono fare i conti. Ognuno li fa a modo proprio, quei conti, senza che la direzione pensata dall'uno vada incontro alla direzione voluta e/o sperata dagli altri. Solo i due protagonisti riescono a non farsi schiacciare dalla catena delle azioni altrui,

⁷² Oltre alla componente autobiografica evidenziata nella prima parte di questo capitolo, entra naturalmente in ballo un altro aspetto della capacità della Munro di analizzare e sondare gli umori del proprio retroterra culturale. Si tratta del ruolo simbolico dell'*ingrato* nei confronti della comunità provinciale di appartenenza che assume chi se ne allontana e distacca per un periodo, divenendone subito “l'*outsider* naturale”.

pur consapevoli che lo scoglio del passato produce un cambiamento inatteso e inevitabile. Se, da un lato, i familiari, i colleghi e il mondo religioso si adoperano perché il senso di colpa che attanaglia Ted ponga fine alla “scandalosa” relazione, dando luogo a una catarsi collettiva; dall’altro, anche Ted, pur nel suo egoismo, si oppone a chi lo vuol annichilire e privare del diritto a essere se stesso, senza farsi dominare dalla volontà altrui. Questo lo condurrà al matrimonio con Frances. La sua reazione, tuttavia, dipende più dalle iniziative di chi gli ruota attorno che da una vera e propria assunzione di responsabilità. Ma dove finisce il confine dell’autonomia e dove inizia quello dell’ignavia, come sempre, la Munro lo lascia giudicare ai suoi lettori. Ancora una volta, non facendo assumere una posizione etica manichea ai personaggi e non proponendo una risposta prestabilita davanti agli occhi del lettore, l’autrice si distacca dal *tale*.

Infatti, a trent’anni di distanza, quando Frances ritorna nuovamente ad Hanratty per il funerale della cognata, accetta le ferite che le hanno permesso di costruirsi una vita con Ted e di avere due figlie. La frase conclusiva della storia rivela che Frances ha seguito le possibilità del futuro, invece di rimanere sospesa nel presente come *The Daughters of the Late Colonel* di Katherine Mansfield:

What difference, thinks Frances. She doesn’t know where that thought comes from or what it means, for of course there is a difference, anybody can see that, a life’s difference. She’s had her love, her scandal, her man, her children. But inside she’s ticking away, all by herself, the same Frances who was there before any of it.

Not altogether the same, surely.

The same.

I’ll be as bad as Mother when I get old, she thinks, turning eagerly to greet somebody. Never mind. She has a way to go yet (p. 109).

Si tratta, in sintesi, di un sofferto ri-cominciamento che l’ha condotta a far leva sulla mobilità della memoria per raggiungere una “*Position Three*”, che riconosce la necessità di un superamento della *vox populi*, del coro da tragedia greca con cui la comunità provinciale vuole marchiare l’*outsider* e trasformarla/o in capro espiatorio.

Della ricerca di un’autonomia affettiva e di una sopravvivenza interiore al di fuori degli schemi tratta anche *The Moon in the Orange Street Skating Rink*⁷³, inserita nella raccolta *The Progress of Love* (1986). La storia è narrata in terza persona e collega adolescenza e senilità di tre protagonisti: Callie, Edgar e Sam, sessantanovenne, vedovo e padre. Quest’ultimo visita la cittadina in cui ha compiuto gli studi dopo tanti anni di lontananza. Entrando nel negozio di Callie, pensa di trovarsi di fronte a un luogo decadente, così come era rimasto nei suoi ricordi, invece vede un ambiente al passo coi tempi. Inoltre, il suo riconoscimento da parte di Callie giustifica il lungo flashback

⁷³ In un’intervista, Alice Munro ha affermato: “I liked *The Moon in the Orange Street Skating Rink* a lot” McCULLOCH Jeanne and SIMPSON Mona, “Alice Munro: The Art of Fiction”, *The Paris Review* (1994), 36.131. Impossibile è stabilire la pagina di questa citazione, tratta dalla versione online dell’articolo-intervista all’autrice.

successivo, che attraversa la parte centrale della storia e invita il lettore a comprendere le ragioni dell'evoluzione che ha condizionato la vita degli allora diciassetenni Edgar e Sam, e della diciannovenne Callie. I tre si sono incontrati e conosciuti nella *boarding house* di Miss Kernaghan, la madre adottiva di Callie.

Descrivendo il personaggio di Callie, Redekop afferma che “she knows how to exploit her own marginality, to turn her weakness into power”⁷⁴ e che in lei possiamo riconoscere “a distorted literary echo of Caliban”⁷⁵. Da un'altra prospettiva, invece, Ildikó de Papp Carrington sostiene che “Callie’s tomboyish character is like the shifting effects of the ‘moon’ installed in the skating rink roof”⁷⁶.

Entrambe le interpretazioni sono logiche e pertinenti, perché la capacità di adattamento di Callie è ciò che le dà la forza per fuggire dalla sofferenza e dalla solitudine, che le ha imposto l'avarizia materiale e affettiva di Miss Kernaghan. La descrizione di questa dinamica relazionale ci offre un'idea della pensione di Miss Kernaghan come luogo di frontiera, detenzione e sfruttamento; una prigione per la quale solo la pista di pattinaggio del titolo rappresenta un'iniziale via di fuga:

Kernaghan’s boarding house used to be the last house - last building - on the edge of town.

[...] Callie Kernaghan was nineteen when Sam and Edgar Grazier first saw her, she could have passed for twelve. A demon worker. Some people called her a drudge, Miss Kernaghan’s little drudge, or they called her slavey - Slavey Kernaghan. The mistake they made was in thinking that she minded.

Sometimes a woman coming in from the country, lugging her butter and eggs, would take a rest on the front steps. Or a girl would sit there to take off her rubber boots and put on her town shoes - hiding the boots in the ditch until she put them on again on her way home. Then Miss Kernaghan would call out, from the darkness behind the dining-room window, ‘This is not a park bench!’

[...] Stories of lasciviousness hung around her, dimmer, harder to substantiate than the stories of her amazing avarice and stinginess. Callie, supposedly a foundling, was said by some to be Miss Kernaghan’s own daughter. But her boarders had to toe the line. No drinking, no smoking, no bad language or bad morals, she told the Grazier boys on their first day⁷⁷.

Callie può evadere e liberarsi dal proprio ruolo sociale, solo trasgredendo i confini, dove le regole di comportamento e di genere sono ferree. Per Callie, il travestimento effettuato poco prima di entrare nella pista di pattinaggio, per non essere sottoposta alle vessazioni pecuniarie che i maschi di guardia all'ingresso infliggono alle femmine, rappresenta il simbolo di una ribellione di natura sociale. L'acconciatura e gli indumenti maschili di Callie consente a lei, a Sam e a Edgar (studenti

⁷⁴ REDEKOP, *Mothers and Other Clowns: the Stories of Alice Munro* cit., p. 196.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁷⁶ CARRINGTON Ildikó de Papp, *Controlling the Uncontrollable: the Fiction of Alice Munro*, Dekalb, Northern Illinois University Press, 1989.

⁷⁷ MUNRO, *The Progress of Love* cit., pp. 133-134. Tutte le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

di campagna che non possono frequentare gli stessi luoghi di ritrovo e di ristoro dei compagni di scuola) di mischiarsi al microcosmo provinciale, superandone le barriere e le gerarchie di classe. Nella penombra dell'*Orange Street Skating Rink* le distinzioni e i confini si scompaginano al suono della musica:

The Orange Street Skating Rink, in Sam's memory, is a long, dark, ramshackle shed. A dim, moving light cracks between the boards. The music comes from gramophone records that are hoarse and scratchy - to listen to them is like reaching for the music through a wavering wall of thorns. "Tales from the Vienna Woods," "The Merry Widow," "The Gold and Silver Waltz," "The Sleeping Beauty." The moving light seen through the cracks comes from a fixture called "the moon". The moon, which shines from the roof of the rink, is a yellow bulb inside a large tin can, a syrup tin, from which one end has been cut away. The other lights are turned off when the moon is turned on (pp. 139-140).

Invece, quando ritornano tra le pareti della *boarding house*, Callie, Sam e Edgar riassumono i propri ruoli predeterminati, con Callie che, concedendosi a entrambi, irride la loro pretesa di trasformarla in oggetto sessuale:

'Come on,' Edgar said. 'I'll show you what I do to my girlfriend. Here is what I do to Chrissie.'

[...] Something very important is missing from Sam's memory of that morning - blood. He has no doubt of Callie's virginity, remembering Edgar's struggles, then his own, such jabbing and prodding and bafflement. Callie lay beneath them each in turn, half-grudging, half-obliging, putting up with them and not complaining that anything hurt. She would never do that. But she would not do anything, specifically, to help.

[...] The reason he doesn't remember blood is that there wasn't any. They did not get far enough.

[...] 'You are not mad?' said Sam, meaning partly that, and partly, you won't tell? 'Did we hurt you?'

Callie said, 'It would take more than that stupid business to hurt me.'

There was no skating rink after that. The weather got too mild (pp. 145-146).

L'ultima frase conferma che questo episodio costituisce una sorta di rito di iniziazione a cui deve seguire un cambiamento reale. Tale cambiamento è innescato dalla malattia di Edgar, che continua ad avere rapporti con Callie, e tenta, senza riuscirci, di ingannare se stesso, Sam e Callie. Callie si rivolta contro l'im maturità di Edgar e gli spedisce una finta cartolina di auguri da parte della fantomatica fidanzata, di cui lui ha più volte millantato l'esistenza. In questo modo, l'ignaro e ingenuo Sam viene a conoscenza di "what had been going on when Edgar stayed away from school" (p. 148). Parallelamente a questo, Callie inizia a ribellarsi ai soprusi di Miss Kernaghan. Ciò lo vediamo con la ballata che canta, mentre è intenta al lavoro, dove l'assonanza dei due nomi (Nelly e Callie) rende facile l'identificazione e la sovrapposizione di testo e intertesto:

*"Oh, my Darling Nelly Grey,
They have taken you away,
And I'll never see my darling
anymore."*

La ribellione di Callie prelude a un nuovo flashback dentro il flashback iniziale, in cui Miss Kernaghan racconta della nascita di Callie, partorita in un albergo sulla strada per Toronto da una donna che lei non aveva mai visto prima. Dopo il suo racconto, Edgar e Sam decidono di andarsene, per paura di trovarsi nello stesso tipo di conseguenze e implicazioni legate ai loro rapporti sessuali con Callie; ma, nel momento in cui tentano la fuga per Toronto, vengono inaspettatamente raggiunti da Callie sul treno. Trattandosi di un'altra via di fuga, troviamo Callie nuovamente vestita in abiti maschilini. Ciò spiega perché i due cugini non sono in grado di riconoscerla:

Sam and Edgar had not recognized the clothes, and there was no particular movement or gesture that had altered them. The boy Callie sat looking out the window, head partly turned away from them. Sam would never know exactly when he first knew it was Callie, or how the knowledge came to him, and whether he looked at Edgar or simply knew that Edgar knew the same thing he did and at the same time (p. 155).

Nel momento successivo al riconoscimento Edgar si mostra più infantile di Sam, la cui maggiore serietà spiega la scelta del punto di vista da parte dell'autrice, che si muove tra la prospettiva di Sam e quella di Callie, recuperando la funzione di Edgar, quale menomato compagno di vita di Callie, solo nel finale, a senilità avanzata.

Il passaggio conclusivo è nel presente e l'oscillazione del punto di vista tra Callie e Edgar, con Sam che ricorda, quasi in veste di spettatore, il momento in cui i loro destini si sono incrociati e decisi, dimostra la tendenza al "disperato ottimismo" che contraddistingue il ri-cominciamento finale delle *short stories* della Munro:

That is the thing that can never be understood - why Edgar spoke up the first night in Toronto and said that he and Callie were going to be married. There was no necessity - none that Sam could see. Callie was not pregnant and, in fact, as far as Sam knows she never became pregnant. Perhaps she really was too small, or not developed in the usual way. Edgar went ahead and did what nobody was making him do, took what he had run away from. Did he feel compunction; did he feel there are things from which there is no escape? He said that he and Callie were going to be married. But that was not what they were going to do - that was not what they were planning, surely? When Sam looked across at them on the train, and all three of them laughed with relief, it couldn't have been because they foresaw an outcome like this. They were just laughing. They were happy. They were free (p. 160).

Così, nelle ultime righe, senza indulgere nella *restorative nostalgia*, resta la memoria comune i cui vuoti sono accettati e accettabili. Ciò trova logico epilogo nella consapevolezza dell'infermo Edgar, ormai pago di quello che ha ottenuto e felice di poter sanare la separazione dal cugino Sam:

'Edgar didn't seem to want to go out,' Sam says. 'He didn't seem to want to go out after all.'
'No,' says Callie. 'No. He's happy' (p. 161).

Questo finale, apparentemente statico, ricorda l'esito della ricerca dei due protagonisti di *Waiting for Godot* di Samuel Beckett:

VLADIMIR: Well? Shall we go?

ESTRAGON: Yes, let's go.

[*They do not move*]⁷⁸.

In sintesi, il ritorno di Sam nella cittadina di Gallagher non è troppo post-coloniale di rivendicazione delle radici ma, come abbiamo spiegato per il personaggio di Rakesh in *Royalty* di Anita Desai, una tappa verso altri lidi, un ri-cominciamento dal sapore postcoloniale, arricchito dalla consapevolezza della serenità conquistata. Anche se il finale ci consegna Edgar e Callie in uno spazio chiuso, quello spazio è luogo di ri-conquista, di ri-appropriazione e di cambiamento rispetto al passato, così come lo era stato il negozio di Callie nel momento iniziale.

Lo spazio viene modificato anche nel finale di *Oh, What Avails*, storia inclusa nella raccolta *Friend of My Youth*, in cui compaiono due intertesti che fungono da referenti culturali: la quasi omonima poesia del titolo, composta nel 1798 da Walter Savage Landor (1775-1864) e la fiaba *Raperonzolo* dei fratelli Grimm (1812), al cui centro troviamo una strega e una bambina di nome Raperonzolo, tenuta prigioniera dalla strega che cerca di impedirle di sposare il principe. Questi due intertesti viaggiano parallelamente al percorso del protagonista, Morris, e della sorella, Joan, che giungono a una forma di sopravvivenza affettiva e riescono a smontare la *restorative nostalgia*, della loro ex compagna d'infanzia, Matilda. La trama è divisa in tre parti, intitolate *Deadeye Dick*, *Frazil Ice* e *Rose Matilda*. L'inizio descrive una situazione di armonia familiare, ma quell'armonia è apparente perché prelude al flashback di quando Morris, all'età di quattro anni, è inciampato su un rastrello rimasto incustodito e ha perso un occhio. La frase conclusiva dell'incidente impedisce la possibilità dell'idillio domestico, idillio che pareva, invece, configurato nell'incipit: "All that it would entail is Morris's admission that he'd like a change. That isn't shameful, to try to turn in the bad mis-fortune has hung on you" (p. 182). Questa riflessione appartiene alla sorella di Morris, Joan. Sempre attraverso il suo punto di vista assistiamo alla lunga discussione successiva tra Morris e la madre, che vuole convincerlo a recarsi dalla tremenda vicina di casa Mrs. Butler (alter-ego della strega), per invitare la figlia Matilda (alter-ego di Raperonzolo) al ballo scolastico di Natale dell'ultimo anno di scuola superiore:

Now there is the first argument - the first real argument - that Joan has ever heard between Morris and their mother. Morris keeps saying no. What his mother wants him to do he won't do. He sounds as if there were no convincing him, no ordering him. He sounds not like a boy talking to his mother but a man talking to a woman. A man who knows better than she does, and is ready for all the tricks she will use to make him give in (p. 191).

[...] 'You don't need to try making the excuse that you can't dance either, because you can, and

⁷⁸ BECKETT Samuel, *The Complete Works*, London, Faber and Faber, 1990, p. 88. *Waiting for Godot* fu pubblicato in francese nel 1952 e tradotto in inglese dall'autore nel 1954.

I taught you myself. You're an elegant dancer'.

Then, of all things, Morris must have agreed, because the next thing Joan hears is their mother saying, 'Go and put on a clean sweater.' Morris's boots sound heavily on the back stairs, and their mothers calls after him, 'You'll be glad you did this! You won't regret it!'⁷⁹.

Il punto di vista ci dà la dimensione della finzione romanzata da sceneggiato radiofonico (siamo nel 1962), che porta la madre a distaccarsi dal contesto della realtà e a canticchiare, come se fosse già altrove, sicura di aver plasmato il figlio come un ballerino provetto, alle soglie di una brillante carriera:

Far back in the house, Joan's mother is singing along with the radio. She doesn't know of any danger. Between the front door, the scene outside, and their mother in the kitchen, Joan feels the dimness, the chilliness, the frailty and impermanence of these high half-bare rooms - of their house. It is just a place to be judged like other places - it's nothing special. It is no protection. She feels this because it occurs to her that her mother may be mistaken. In this instance - and further, as far as her faith and suppositions reach - she may be mistaken (p. 193).

L'esito apparentemente scontato si rivela, invece, un fallimento e trasforma Morris in correlativo della visione distorta della madre. La musica che ella ascolta cela, infatti, il tentativo di fermare il tempo e il cambiamento, ignorando che i ricordi e la memoria non servono a replicare il passato, ma a comprendere il presente. Lo stesso presente che Mrs. Butler, soprannominata Mrs. Carbuncle e paragonata a una figura mitico-folcloristica (la *Banshee*)⁸⁰, non riesce a interpretare. Come la strega della fiaba, Mrs. Carbuncle respinge e rifiuta l'offerta di Morris in malo modo, perché le sue sembianze non sono quelle dell'atteso "principe azzurro", ma di un principe menomato:

It is Mrs. Carbuncle. Morris has turned away and is coming down the walk and she is coming after him. Morris walks down the two steps to the sidewalk, he walks across the street very quickly without looking around. He doesn't run, he keeps his hands in his pocket, and his pink, blood-eyed face smiles to show that nothing that is happening has taken him by surprise. Mrs. Carbuncle is wearing her loose and tattered seldom-seen housedress, her pink hair is wild as a banshee's; at the top of her she halts and shrieks after him, so that Joan can hear her through the door, 'We're not so bad off we need some Deadeye Dick to take my daughter to a dance!' (p. 193).

Va sottolineato che il comportamento di Mrs. Carbuncle è, in tutto e per tutto, simile e paragonabile al personaggio della madre di Julian nella *short story Everything That Rises Must Converge* di Flannery O'Connor, di cui abbiamo trattato in 1.3.

Nella seconda parte della storia, ci troviamo proiettati nel 1972. Joan e Morris sono due adulti di apparente successo, ma in realtà la vita di entrambi è ancora il riflesso di quella altrui: ora Joan, che come amica di Matilda era rimasta nell'ombra ("this love dwindled, of course. Like other trials and

⁷⁹ MUNRO, *Friend of my Youth* cit., (pp. 191-192). Tutte le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

⁸⁰ La Banshee è uno spirito femminile appartenente alla mitologia irlandese, spesso interpretato come presagio di morte o come messaggera dell'aldilà.

excitements, it passed away, and Joan's interest in Matilda Butler returned to normal. Matilda changed, too. By the time Joan was in high school, Matilda was already working" - p. 187) viene identificata come moglie di un giornalista: "Joan is being identified as his wife, here and elsewhere" (p. 194). Per Morris, invece, la vita è scandita dagli impegni da imprenditore edile e immobiliare. Ma, quando Joan ritorna nella città natale per porre fine al proprio matrimonio e concedersi a un amante che si farà vivo solo all'ultimo minuto dell'ultimo giorno, la ferita del passato ricompare intatta e il suo accostamento al politico israeliano Moshe Dayan⁸¹ ne dà una testimonianza:

'Oh, Morris, what you should do?' she shouts over the sound of the lawnmower. 'You should get an eyepatch. Then you'd look just like Moshe Dayan' (p. 195).

Se Morris accettasse di occultare la sua ferita all'occhio secondo il consiglio della sorella, potrebbe ergersi a emblema della memoria comune, ma ciò significherebbe abbracciare l'idea che la sua personalità venga trasformata in un'icona pubblica, alla stregua del discusso personaggio politico. La benda sarebbe la metafora della soppressione della sua storia in nome della cristallizzazione del ruolo di vittima.

Nella terza parte, intitolata *Rose Matilda*, ci troviamo nel 1984: un'altra epoca, in cui si racconta la fine della dipendenza di Morris da Matilda, che in passato aveva accondisceso ad accompagnarla a tutte le cene di lavoro come "escort". Ora, al suo fianco c'è un'altra donna, Ruth Ann Leatherby, che incontriamo insieme a Joan, mentre si recano al cimitero, in cui è sepolta la madre dei due fratelli:

Ruth Ann's is Morris's bookkeeper. Joan has known her for years, and may even met her before. Ruth Ann is the sort of pleasant-looking, middle-sized, middle-aged woman whose looks you don't remember. She lives now in one of the bachelor apartments in the basement of Morris's building. She is married, but her husband hasn't been around for a long time. She is Catholic, so has not thought about getting a divorce. There is some tragedy in her background - a house fire, a child? - but it has been thoroughly absorbed and is not mentioned (pp. 206-207).

Ruth dà a entrambi l'opportunità di "voltare pagina": così, Joan riuscirà a inquadrare la propria dolorosa esperienza di divorzio nel contesto dei cambiamenti sociali della "history of love", prodotta dai movimenti di liberazione sessuale:

Many parents got divorced and, most of them shipwrecked by affairs, at about the same time. It seems all sorts of marriages begun in the fifties without misgivings, or without misgivings that anybody could know about, blew up in the early seventies, with a lot of spectacular - and it seems now, unnecessary, extravagant - complications. Joan thinks of her own history of love with no regret but some amazement. It's as if she had once gone in for skydiving (p. 207).

⁸¹ La benda di Moshe Dyan è il frutto di una ferita procurata il 7 giugno 1941, combattendo contro la Siria, alleata al fianco della Repubblica collaborazionista di Vichy, durante la Seconda Guerra Mondiale. Da Ministro della Difesa, nella Guerra del Kippur, combattuta da Israele contro l'Egitto e la Siria dal 6 al 24 ottobre 1973, parlò di usare armi di distruzione di massa contro gli arabi.

La stessa prospettiva di ri-cominciamento la vediamo all'opera anche in suo fratello Morris, che diviene l'astuto manovratore dei fondi propri e delle tre donne, che hanno caratterizzato la sua vita: Ruth, la sorella e Matilda, da cui non accetta di farsi pestare i piedi una seconda volta, negli affari come negli affetti. In altre parole, Matilda non è più la fiabesca principessa Raperonzolo che ridona la vista al principe, accecatosi tra i rovi per il troppo amore, ma è solo "la figlia della strega" (Mrs. Butler-Carbuncle), che, in occasione dell'ultimo ballo, non accetta la sfida dell'ordinario e del quotidiano e perde il "principe", Morris, per sempre: "she had lost interest in her affliction. She had lost her nerve to continue as she was. And in her simple, dazzling folly, she had lost his love" (p. 213).

Il momento di svolta che la allontana da lui è quando tenta di trattarlo come un operaio qualsiasi, chiedendogli di ripiantare l'erba nel cortile di casa, alludendo all'ipotesi di farlo nel giorno in cui è solito vedersi con Ruth (p. 234). Ma anche Morris, stavolta, sa raggiungere la propria "*Position Three*" e, nel suo stile silenzioso, si ribella alla pretesa di Matilda di trattarlo da suo sguattero. Ripagandola con la stessa moneta, le invia uno dei suoi operai a eseguire i lavori che lei avrebbe preteso da lui. Per "colpa / merito" dell'insubordinazione di Morris, Matilda ridicolizza e umilia l'operaio, utilizzando la stessa espressione con cui tanti anni prima la madre aveva liquidato il "principe non-azzurro" Morris, che si era presentato alla sua porta di "strega":

The next week, he sent one of his workmen to plow up and seed Matilda's lawn, for nothing. The man didn't stay long. According to him, Matilda came out and yelled at him to get off her property, what did he think he was doing there, she could take care of her own yard. You better scram, she said to him.

'Scram.' That was a word Morris could remember his own mother using. And Matilda's mother had used it too, in her old days of vigor and ill will. Mrs. Butler, Mrs. Carbuncle. *Scram out of here.* Deadeye Dick (p. 214).

Con la successiva confluenza dei percorsi esistenziali di Morris, Ruth e Joan ci rendiamo conto della tecnica con cui memoria personale e immaginario della memoria culturale si affiancano grazie alla poesia che viene estrapolata da un testo di famiglia: l'*Anthology of English Verse* (p. 214), appartenuta alla madre di Morris e in cima agli scaffali di casa. La loro recita, però, è una manipolazione dell'originale, ottenuta eliminando la chiusa lacrimosa e nostalgica:

Then she [Joan] says, 'I know! I know!' And in a few moments she has it; she is reading to them, in a voice full of playful emotion:

*'Ah, what avails the sceptred race,
Ah, what the form divine!
What every virtue, every grace,
Rose Aylmer - Rose Matilda - all
were thine!'*⁸²

⁸² La poesia originale "Rose Aylmer" si chiude con queste parole:
Rose Aylmer, whom these wakeful eyes /

Morris has taken off his glasses. He'll do that now in front of Joan. Maybe he started doing it sooner in front of Ruth Ann. He rubs at the scar as it were itchy. His eye is dark, veined with gray. It isn't hard to look at. Under its wrapping of scar tissue it's as harmless as a prune or a stone.

'So that's it,' Morris says. 'So I wasn't wrong' (p. 215).

Il cambiamento comporta per Morris la capacità finale di mostrarsi e mostrare la cicatrice, fisica e morale, che è divenuta "harmless as a prune". Si tratta di un ribaltamento dei rovi della fiaba (gli stessi che abbiamo trovato con una diversa funzione in *A Queer Streak* della raccolta *The Progress of Love* e che incontreremo nuovamente nel finale di *The Love of a Good Woman*) e di un deciso avanzamento rispetto al ritaglio di *The Peace of Utrecht*, di cui abbiamo trattato nella prima parte del capitolo. In sintesi, Morris ha attraversato l'esistenza con la benda della fiaba, ma togliendosi gli occhiali dalla lente scura, dimostra di aver colto il "momento opportuno" per rimarginare la "durata a-temporale" della sua ferita interiore. Questo finale rende complici fratello, sorella e compagna del fratello (Ruth) segnando un distacco da un rigido binarismo di genere, che era stato l'esito di *Boys and Girls*. In conclusione, Morris e Joan divengono "creative non-victims" e raggiungono assieme la terza forma dell'oblio.

Sul piano formale del rapporto con la teoria della *short story* si comprende che queste storie suddivise in parti hanno un duplice aspetto: da un lato riprendono l'idea dell'evento principale (*single fact*) come perno della narrazione attorno cui ruotano le relazioni di ogni parte; mentre, dall'altro, con il metodo dei salti temporali e la lettura retrospettiva dell'evento riescono a fare in modo che il lettore sia indotto a vagliare in modo critico che tipo di motivazione etica si cela dietro le azioni di ogni personaggio nel momento in cui si prepara a fronteggiare i rovesci della Fortuna e a compiere la scelta tra vendetta e sopravvivenza interiore. In altre parole, la divisione in parti consente alla narrazione di spaziare attorno al nucleo centrale senza perderlo di vista, secondo quella forma, descritta da Cortázar, in cui il "buon tema ha qualcosa del sistema atomico, del nucleo attorno al quale girano gli elettroni" (si veda nota 41 di 1.2).

Questo è quanto si riscontra anche alla fine del percorso corale di *Wigtime* (ultima storia della raccolta *Friend of My Youth*, la stessa in cui compare anche *Oh, What Avails*). La storia è narrata attraverso il punto di vista di Anita, donna di mezz'età che ritorna nel paese d'origine a trovare l'amica, Margot, trent'anni dopo al tempo in cui sono state compagne di scuola (1948-49). L'inizio

*May weep, but never see, /
A night of memories and of sighs /
I consecrate to thee.*

È significativo che i versi omissi nella *short story* consacrassero alla nostalgia perpetua la memoria dell'amata, morta di colera due anni dopo la partenza da Swansea per l'India. Inoltre, vale la pena notare che l'esclamazione iniziale del titolo è stata consapevolmente modificata: l'autrice ha trasformato l'*ah* della poesia, che avrebbe conferito alla frase una connotazione di maggiore rimpianto, in *oh*, che dà, invece, al titolo un tono di sorpresa.

cronologico risale proprio all'epoca post-bellica, quando la francese Teresa Gault arriva nel loro paese al seguito del futuro marito canadese, Ruel, reduce di guerra. Il motore principale della storia sono i sentimenti di gioventù, rivissuti nei dialoghi tra Anita e Margot, e nelle descrizioni che il narratore extra-diegetico offre di Teresa:

Teresa was not vulgar - she was just foreign. Ruel had met and married her overseas, in Alsace Lorraine, and after he went home she followed on the boat with all the other war brides.

[...] She would ask anything, just as she would tell anything. She asked Margot and Anita if they were going out with boys yet.

'Oh why not? Does your fathers not let you? I was attracting to boys by the time I was fourteen, but my father would not let me. They come and whistle under my window, he chases them away. You should pluck your eyebrows. You both. That would make you look nicer. Boys like a girl when she makes herself all nice. That is something I never forget. When I was on the boat coming across the Atlantic Ocean with all the other wives, I spend all my time preparing myself for my husband. Some of those wives, they just sat and played cards. Not me!⁸³.

Teresa, al pari di Frances in *Accident* e di Maria in *Five Points*⁸⁴, si trova sempre ai margini dei due diversi microcosmi in cui è inserita. Il suo bisogno di condividere con gli altri le emozioni personali va incontro alla delusione o alla derisione, e la sua dimensione temporale è sfasata rispetto a quella altrui: sulla barca che la porta in Canada è costantemente proiettata verso l'incontro con il futuro marito Ruel, mentre le altre "spose di guerra" pensano al presente. Nel paesino in cui vive una volta sposata è preda di una ricorrente nostalgia, che la spinge a parlare del passato usando il tempo presente, come se quel passato fosse ancora sotto i suoi occhi. Questa discrasia grammaticale la isola da Ruel⁸⁵, più vitale e loquace, mentre guida l'autobus scolastico con Margot e Anita a bordo, che sono ancora adolescenti, e vivono tra le necessità del presente e le aspirazioni future. Ma, quando si avvicina al negozio della moglie, regno dei suoi ricordi, Ruel cambia umore:

Nearer home his mood of the morning took over, with its aloofness and unspecific contempt. He might say, 'Here you are, ladies - end of a perfect day,' as they got off. Or he might say nothing. But indoor Teresa was full of chat. Those school days she talked about led into wartime adventures: a German soldier hiding in the garden, to whom she had taken a little cabbage soup; then the first Americans she saw - black Americans - arriving on tanks and creating a foolish and wonderful impression that the tanks and the men were all somehow joined together. Then her little wartime wedding dress being made out of her mother's lace tablecloth. Pink roses pinned in her hair. Unfortunately, the dress had been torn up for rags to use in the garage. How could Ruel know?

⁸³ MUNRO, *Friend of My Youth* cit., (pp. 248-249). Tutte le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi. Si percepisce in questo brano la presenza di un tropo post-coloniale per eccellenza, quello della nave. La Munro aveva già utilizzato questa immagine in *Goodness and Mercy*, una delle *short stories* precedenti della stessa raccolta, dove la figlia di un'attrice percorre una rotta da crociera con la madre malata (e vicino alla morte) e ascolta dal capitano una storia che è la sua stessa storia.

⁸⁴ Si tratta della seconda storia di questa raccolta, in cui una ragazza straniera gestisce un negozio di dolci assieme alla famiglia e usa il denaro ricavato per ottenere sesso a pagamento. La storia di Maria si intreccia con quella di Neil nel passato, ed influenzerà il rapporto di Neil con Brenda, sua amante, nel presente.

⁸⁵ Ci sembra di scorgere in questo atteggiamento un parallelismo con il comportamento di Sarla in *Royalty* della raccolta *Diamond Dust* di Anita Desai.

Sometimes Teresa was deep in conversation with a customer. No treats or hot drinks then - all they got was a flutter of her hand as if she were borne past in a ceremonial carriage. They heard the same stories (p. 254).

Teresa si dimostra vittima di una nostalgia che si accentua e si trasforma in malinconia. Poi, con l'arrivo della primavera ("Spring in that parts of Ontario comes in a rush" - p. 257) gli istinti divengono la forza trainante, con Ruel, Anita e Margot, uniti dal canto di una canzone popolare, parte del folklore marinaresco e sconcio, su Cristoforo Colombo (p. 258)⁸⁶. Solo Margot è disposta ad approfittare della situazione e, nel momento in cui Anita è assente da scuola per un intervento all'appendice, si lascia sedurre da Ruel. Il cambiamento indotto dal sesso e dall'amore interrompe il legame di amicizia tra Margot e Anita e, al contempo, modifica le loro traiettorie esistenziali, con Anita che diventa infermiera, mettendo in pratica quello che era il desiderio di Margot⁸⁷. Sposa di un medico, e da lui divorziata, Anita consegue anche un PhD in antropologia; mentre Margot è già divenuta madre di cinque figli e nonna quando rivede Anita. Ancora una volta, però, la casa non è il rifugio, ma il luogo del dubbio e della memoria, perché Margot l'ha ottenuta come baratto / ricatto, in cambio del perdono, per aver scoperto il tradimento di Ruel.

L'episodio è narrato in flashback dal punto di vista di Margot, non riconosciuta da Ruel, quando la vede travestita da *femme fatale*, con tanto di parrucca, in una scena in cui l'autrice gioca con l'immaginario cinematografico hollywoodiano:

And out he came. Ruel. He came out of the cabin right across from where she was sitting. Right in front of her nose. [...] He reached into the car parked beside the cabin, and she knew he was reaching for cigarettes. She knew, because at the same moment she was fumbling in her bag for hers. If this was a movie, she thought - if this was only a movie, he'd come springing across the road with a light, keen to assist the stray pretty girl. Never recognizing her, while an audience held its breath. Then recognition dawning, and horror - incredulity and horror. While she, the wife, sat cool and satisfied, drawing deep on her cigarette. But none of this happened, of course none of it happened; he didn't even look across the road. She sat sweating in her denim pants, and her hands shook so that she had to put her cigarette away (pp. 266-267).

Margot accetta di tenere in pugno il marito, anche se la sua storia non ha un'*audience*, perché non può più essere letta con le chiavi del cinema sentimentale, che lei stessa riconosce come fasullo. Per questo Margot associa e assimila la propria esperienza con quella di Teresa, che di tanto in tanto va a trovare, perché è 'pretty mixed up' (p. 273) e 'she figures she's on the boat. The boat with the war brides. Bringing them all out to Canada' (p. 273). Quindi, riferendosi alla storia di Teresa, Margot pone una domanda all'amica: 'do you think it was love?' (p. 273).

⁸⁶ Per la consultazione del testo dal linguaggio marcatamente scurrile si rimanda a: <http://www.saltydick.com/lyrics/15-christopher-columbo.htm>.

⁸⁷ Considerata da questa prospettiva, la storia inverte e sovverte parzialmente il paradigma narrativo utilizzato in *The Moon in the Orange Street Skating Rink*.

In questa domanda si riassume tutto il senso del finale, che tenta di riconciliare le ferite delle tre donne, con Teresa che assume i contorni di patrimonio sentimentale, non più irriso e deriso da Margot e Anita. Così, se anche Teresa aveva rappresentato il trofeo di guerra del liberatore Ruel e Margot era stata la successiva conquista di Colombo — Ruel — il colonizzatore, ora tale divisione non vale più, perché nella prospettiva visionaria di Teresa anche Anita e Margot condividono la sua sorte, viaggiando con lei sulla stessa barca:

‘We are all on the boat,’ says Margot. ‘She thinks we’re all on the boat. But she’s the one Ruel is going to meet in Halifax, lucky her.’

Margot and Ann have got this far. They are not ready yet to stop talking. They are fairly happy (p. 275).

Wigtime può, quindi, essere letta anche come una consapevole testimonianza delle ferite storiche presenti dentro la “sorellanza” *postcoloniale* e una metaforizzazione del rapporto tra viaggio fisico e viaggio interiore, in cui la filosofia delle decisioni prese al “momento opportuno” spezza “la durata” in una sorta di pragmatismo emotivo di impronta nord-americana⁸⁸.

Questa forma di pragmatismo si accentua dalla raccolta *Open Secrets* (1994) in avanti. Le/I protagoniste/i delle storie scelgono di assecondare il mistero ed, evitando di portare in superficie le loro intuizioni e la loro visionarietà, approdano a una sopravvivenza centrifuga, che accentua il chiaroscuro e il grigio “beckettiano”. *Open Secrets* è, infatti, anche l’unica raccolta in cui la *short story* del titolo non è né all’inizio né alla fine, ma al centro. Oltre alla complessità e al finale aperto, la storia che dà il titolo alla raccolta condivide con *Carried Away* (storia iniziale) e *Vandals* (storia finale) alcuni indizi testuali, che evidenzieremo nella nostra analisi.

In *Carried Away* la complessità che potrebbe allontanare il lettore è costituita dall’allucinazione della protagonista Louisa nella scena conclusiva. Il limite cronologico della storia raggiunge la metà degli anni ’50, ma il limite testuale la riporta al momento dell’inizio (1917). Si tratta, cioè, di una *short story* circolare, che ruota attorno ai segreti imbastiti e rimossi dai personaggi, facendo sì che, alla fine, solo il lettore ne sappia di più di ognuno di loro. La trama intreccia i lati oscuri della protagonista Louisa, che ha sostituito la vecchia bibliotecaria del paese (Miss Tamblyn), ai destini di tre personaggi maschili. Nella parte iniziale Louisa riceve lettere sentimentali da un fantomatico Jack Agnew, soldato canadese di stanza al confine francese durante la Prima Guerra Mondiale.

⁸⁸ Da questo punto di vista, anche se con una trama che raddoppia il tema dell’impossibilità dell’idillio, secondo l’immaginario della “fantasia da crociera”, si può scorgere un parallelismo tra questa storia e *Goodness and Mercy* in *Friend of My Youth*, che, però, è maggiormente incentrata sul rapporto madre - figlia - capitano della nave, in cui il capitano funge da narratore e racconta un aneddoto che ha come argomento le fantasie della figlia su di lui. Per un’analisi dettagliata della storia si rimanda al saggio: CONDÉ Mary, “Voyage Towards an Ending: Alice Munro’s ‘Goodness and Mercy’”, in BARDOLPH (Ed.), *Telling Stories: Postcolonial Short Fiction in English* cit.

Jack conosce Louisa in qualità di utente della biblioteca, ma lei non lo ha mai visto e, tranne che nella sua finale proiezione allucinatoria, per tutta la storia non lo vedrà mai in faccia, benché il suo desiderio di poterlo identificare sia l'unica ragione di vita, che costantemente le sfugge.

Quando Jack ritorna dal fronte, non si manifesta a Louisa. Poi, sposa una fidanzata che aveva prima della partenza per la guerra. Con l'epidemia dell'influenza spagnola alle porte, Louisa racconta a Jim Frarey (residente nella stessa pensione della cittadina di Carstairs, Ontario, e come lei un tempo commesso viaggiatore) la storia dello scambio di lettere con Jack, ai tempi della guerra.

Louisa gli chiede, e si chiede, se lui pensa che Jack si sia preso gioco di lei. Jim le risponde con queste parole: 'In my experience, tricks like that are far more often indulged in by the women. No, no. Don't you think such a thing. Far more likely he was sincere. He got a little carried away. It's all just the way it looks on the surface'⁸⁹. A proposito di questo episodio e della sua relazione con il titolo, Ildikó de Papp Carrington scrive:

Eager for masculine consolation, Louisa herself is carried away in her encounter with Jim. Drinking whiskey with him, she tells him about an earlier abortive romance with a married man. As Jim observes [or better thinks] in this section of the story [mostly] narrated from his point of view, "Women after they have told one story of themselves cannot keep from telling another. Drink upsets them in a radical way, prudence is out the window" (p. 19). After intercourse, the inevitable consequence of these tipsy revelations, Louisa feels "herself whirling around in an irresistible way in Jim's bed, as if the mattress had turned into a child's top and were carrying her off" (p. 20).

In contrast to this post-coital fantasy, the following two meanings of "carried away" can be defined quite literally in physical terms, but the far reaching effects of these actions are symbolic and alter the course of Louisa's life⁹⁰.

Il primo significato del *carrying away* di cui parla la citazione è legato al furto dei libri messo a segno da Jack nella biblioteca di Carstairs, per evitare di registrarne il prestito di fronte a Louise. Il secondo significato va ricondotto all'incidente avvenuto alla *Douds Factory* (p. 23), che provoca la decapitazione di Jack e costringe il titolare della fabbrica, Arthur Doud, a portare le condoglianze alla vedova di Jack, ricevendone i libri che il marito aveva sottratto alla biblioteca e che lo metteranno in contatto con Louisa. Una domanda diretta di Louisa, 'And I suppose there are no ways of protecting people?' (p. 30), induce Arthur a riflettere sull'episodio della decapitazione. La sua riflessione e i suoi ricordi, comunque, non sono di nessun aiuto a Louisa, quando gli chiede che sembianze aveva Jack:

'What did he look like?'

Look like? Arthur was puzzled. He was puzzled by her making such a fuss and secret about it –

⁸⁹ MUNRO Alice, *Open Secrets*, London, Vintage 1995, p. 18. Tutte le successive citazioni della storia sono prese da questa edizione e sono indicate con il numero di pagina tra parentesi. Le parentesi sono mie.

⁹⁰ CARRINGTON Ildikó de Papp, "What's in a Title? Alice Munro's *Carried Away*", *Studies in Short Fiction* (1993), 30.4, p. 557. Il contenuto delle parentesi è mio.

surely it was natural to be interested in what a man look like, who had been coming in and making off with her books without her knowledge about it – and because he could not help her, he shook his head (p. 37).

Ciò che rende rilevante questo passaggio non è solo il ricorso al segreto come elemento trainante della dinamica narrativa, ma il fatto che questo segreto si sia depositato con una diversa valenza nella memoria comune dei protagonisti, e che tale memoria non sfoci mai in memoria condivisa. L'unione di Louisa e Arthur è, quindi, indotta e provocata da ciò che entrambi ignorano e non da ciò che entrambi conoscono: per Louisa si tratta del volto di Jack, per Arthur le ragioni della curiosità di Louisa.

Nella parte conclusiva della storia, intitolata *Tolpuddle Martyrs*, Louisa è già vedova di Arthur e si sta recando nella città di London, Ontario, a un consulto medico. Sul giornale locale legge l'annuncio di una commemorazione: "LOCAL MARTYRS HONORED" (p. 41) e la curiosità è talmente forte da indurla a prendervi parte. Ma quella commemorazione ha un impatto deleterio sulla sua capacità di distinguere il passato dal presente, tanto che rimane preda di una malinconia allucinatória: "Louisa's hallucination fulfills her wish not only to see Jack, but also to shape his life as he has shaken hers"⁹¹ (il suo dialogo con il protagonista della visione, ricorda l'allucinazione della madre di Julian in *Everything that Rises Must Converge* di Flannery O'Connor - si veda 1.3). A differenza della madre di Julian, che, tramortita, non si accorgeva di confondere il piano della memoria con quello della realtà presente, Louisa capisce, riaprendo gli occhi, di aver mescolato e sovrapposto la storia di Jack con quella di Jim, tanto che subito dopo l'uomo scompare dalla sua vista, confondendosi con un gruppo di Mennoniti, che avevano partecipato al raduno in onore dei martiri di *Tolpuddle*.

Il passaggio dal realistico al visionario e il ritorno dal visionario al realistico avviene senza uno stacco e costituisce uno dei difetti di questa *short story* altrimenti superlativa. L'altro difetto è l'inserimento di Jack e Jim tra i Mennoniti. I due personaggi non avevano mai avuto nulla a che vedere con tale organizzazione religiosa, che non era mai stata citata prima di questa scena. A meno che non si voglia ipotizzare che Louisa sta per morire⁹², tale interferenza non fa altro che rafforzare nel lettore la percezione di una patologia dell'immaginario, che affligge la protagonista, ma si tratta di un accenno non necessario.

Il fatto che Louisa sia appena uscita dal medico quando incorre nella sua visione di carattere mistico avvalorava l'ipotesi di una memoria che trasferisce le incrostazioni del passato sul presente. Il ritorno

⁹¹ *Ibid.*, p. 560.

⁹² Questa ipotesi è indicata da Klaus P. Stich, che collega lo stato allucinatório di Louisa ad una condizione "just prior to her death" (STITCH Klaus P., "Munro's Grail Quest: The Progress of Logos", *Studies in Canadian Literature* [2007], 32.1, p. 130).

a casa di Louisa, con un *flashback* che la riproietta all'inizio cronologico del suo percorso, salda il tempo e lo spazio, e serve a testimoniare la mancata realizzazione delle sue aspettative:

She was glad of a fresh start, her spirits were hushed and grateful. She had made fresh starts before and things had not turned out as she had hoped, but she believed in the swift decision, the unforeseen intervention the uniqueness of her fate.

The town was full of the smell of horses. As evening came on, big blinkered horses with feathered hooves pulled the sleighs across the bridge, past the hotel, beyond the streetlights, down the dark side roads. Somewhere out in the country they would lose the sound of each other's bell (pp. 50-51).

Possiamo concludere che il finale di questa *short story* non è adeguato alla profondità e allo spessore che contraddistinguono il resto della narrazione. A questo proposito, Alice Munro stessa ha dichiarato in un'intervista del 1994: "About five years ago, when I was still working on the stories that were in *Friend of My Youth*, I wanted to do a story with alternate realities. I resisted this because I worried it would end up a Twilight Zone kind of stuff. You know, really junky stuff. I was scared of it. But I wrote 'Carried Away,' and I just kept fooling around with it and wrote that weird ending"⁹³.

Maggiormente efficaci e in sintonia con il percorso della memoria dei personaggi sono, invece, gli esiti a cui la scrittrice canadese approda in *Open Secrets* e in *Vandals*. Per quanto riguarda *Open Secrets*, partiamo dalle osservazioni e dalle domande poste da Coral Ann Howells:

Open Secrets is about a local event which is made into a popular ballad that does not have a satisfactory ending. Reported in the newspaper and retailed as gossip, it is the story of the disappearance of a teenaged girl called Heather Bell during the annual weekend hike of the Canadian Girls in Training. Did Heather Bell drown in the Peregrine River Falls, or was she murdered, or did she simply hitch a lift out on the highway and go away?⁹⁴

La ballata in sette stanze di cui parla Howells è scritta a macchina da Frances, che lavora come domestica presso sua cugina Maureen, più giovane di lei di una generazione:

*It was on a Saturday morning
Just as lovely as it could be
Seven Girls and their Leader Miss Johnstone*

⁹³ McCULLOCH, "Alice Munro: the Art of Fiction" cit. Impossibile è stabilire la pagina di questa citazione, tratta dalla versione online dell'articolo-intervista all'autrice.

⁹⁴ HOWELLS, *Alice Munro* cit., p. 121. Il termine "ballata", come "componimento poetico popolare, sorto in rapporto con la musica e la danza in versi" (ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana* cit., p. 193) e sviluppato dalla poesia romantica, è una delle chiavi, che l'analisi di Howells non porta a compimento, e attraverso cui, invece, è possibile interpretare questa storia, che unisce umorismo e tono macabro, realtà e fantasie, amore e morte, sesso e prevaricazione, spiritualità e bigotteria. Ripensando al numero delle stanze in essa contenute (7) verrebbe da dire che possa esserci un collegamento alle sette parti di *The Rime of the Ancient Mariner* (1816) di Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), in cui gioca un ruolo non secondario il trance del vecchio marinaio, simile alla capacità visionaria di Maureen nel finale.

*Went Camping from the C.G.I.T.*⁹⁵

Questa storia si apprezza e si ammira maggiormente se si coglie il tono sarcastico e scanzonato della ballata, perché il mistero e i dubbi che accompagnano la sorte di Heather Bell, l'adolescente scomparsa, non sono portati a compimento in modo esplicito, ma implicito. La ricostruzione più affidabile resta, comunque, quella di Maureen, che non riesce a palesare la propria intuizione e non trova il coraggio di rivelarla agli altri. La sua intuizione potrebbe spiegare la scomparsa e fornire una soluzione al mistero, ma Maureen stessa la reprime, perché rivelarla comporterebbe una problematica revisione della sua esistenza⁹⁶, che viene, invece, rivelata al lettore.

Il lettore è chiamato a ri-comporre il mosaico dei ricordi individuali, le cui tessere sono costituite dai punti di vista realisticamente meschini dei protagonisti. La ballata serve a intercalarli in forma di scherno. La seconda stanza, infatti, è la parodia di una cronaca giornalistica, con il dettaglio delle protagoniste della giornata:

*There was Betsy and Eva Trowell
And Lucie Chambers as well
There was Ginny Bos and Mary Kay Trevelyan
And Robin Sands and poor Heather Bell (p. 130)*⁹⁷.

La terza e la quarta strofa introducono il retroterra culturale di Miss Johnstone, derisa per la sua bigotteria e il suo misticismo⁹⁸:

Maureen had been one of them twenty or so years ago.
Miss Johnstone always started them off singing the same thing.

*For the Beauty of the Earth,
For the Beauty of the Skies,
For the Love that from our Birth
Over and around us lies –*

And you could hear a hum of different words going along, cautiously but determinedly, under the hymn words.

*For the sight of Miss Johnstone's bum,
Waddling down the Country Road.
We are the morons singing this son –
Doesn't she look just like a toad? (p. 131)*

⁹⁵ MUNRO, *Open Secrets* cit., p.129. Tutte le successive citazioni della storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

⁹⁶ Qui in *Open Secrets* la scomparsa di Heather svolge la stessa funzione che svolgeva la decapitazione di Jack in *Carried Away*. Il nocciolo (o *single fact*) della scomparsa di un adolescente durante un campo scuola è al centro anche di *Death by Landscape*, scritta da Margaret Atwood e inserita nella raccolta *Wilderness Tips* del 1991. *Open Secrets* può essere considerata e rappresentare una sua evoluzione più valida ed efficace, perché tutti i personaggi ne sono indispensabili e ne offrono una visione più corale.

⁹⁷ Le "comparse" sono proprio le ragazze che partecipano all'uscita di Miss Johnstone e la madre di Heather Bell, assente e tirata in ballo solo da una testimonianza indiretta.

⁹⁸ Miss Johnstone si rivelerà incapace di vedere la realtà, perché farà cercare Heather Bell, solo quando non potrà più negare la sua scomparsa, avendo sostenuto che si era nascosta. In seguito, apprenderemo delle visioni mistiche, che aveva avuto, mentre era dentro al polmone d'acciaio a causa della polio.

La quinta e la sesta stanza della ballata, che chiudono la prima parte della storia, giocano sulla *suspence* da *crime story* e sulla *pruderie* sessuale connessa alla scomparsa di Heather:

Also, the grass was beaten down in a spot close to the camp, and there were fresh cigarette butts lying around. But that did not prove – people were always out there. Lovers. Young boys planning mischief.

*And maybe some man did meet her there
That was carrying a gun or a knife
He met her there and he didn't care
He took that young girl's life.*

*But some will say it wasn't that way
That she met a stranger or a friend
In a big black car she was carried far
And nobody knows the end (p. 140).*

Proprio questa *pruderie* sessuale fa da *trait d'union* tra la prima e la seconda parte della storia, il cui nucleo centrale è costituito dalla sottomissione e dalla sudditanza patologica di Maureen verso le prevaricazioni dell'afasico marito, l'avvocato Stephens. Sarà questa sua sudditanza a rivelare e ad esporre agli occhi del lettore la soluzione dell'egnima, nonostante Maureen sopprima la propria intuizione ed eviti di rivelarla; proprio come Miss Johnstone aveva tentato di negare la scomparsa della ragazza fino a che le era stato possibile. A questo scopo, con una straordinaria abilità tecnica, la Munro semina gli indizi linguistici legati all'inconfessabilità sociale del desiderio sessuale (tema che avevamo incontrato anche in *Carried Away*). Ciò si verifica durante l'incontro tra Maureen, l'avvocato Stephens e una coppia di loro vicini di casa, Theo Slater e la moglie Marian Hubbert, testimoni oculari della scomparsa di Heather.

Sin dall'attimo in cui i due entrano in casa di Maureen, si comprende che hanno qualcosa di scabroso da rivelare, ma che la loro rivelazione deve servire a nascondere ciò che conoscono. La presentazione del loro rapporto rivela il posizionamento sbilanciato di Theo, succube rispetto alla moglie, così come Maureen è succube del marito. Si stabilisce e si crea un efficace parallelismo di coppie antinomiche, mentre i quattro personaggi si relazionano simultaneamente nella casa di Maureen, che così li percepisce:

Maureen took them into the dining room. Close up, his [Theo's] eyes were not so young – there was a look of strain and dryness, or bewilderment. Perhaps he was not very bright. Maureen remembered now some story about Marian's getting him from an advertisement. *Woman with farm, clear title. Businesswoman with farm*, it could have been, for Marian's Hubbert other name was the Corset Lady (p. 142)⁹⁹.

I coniugi Slater raccontano che il colpevole della scomparsa di Heather deve essere considerato da

⁹⁹ Il rapporto tra Teo e Marian ricorda anche quello tra Mrs Shortley e Mr Guizac in *The Displaced Person* di Flannery O'Connor, quando Mrs. Shortley tendeva, all'interno della propria fattoria, a controllare e a sottomettere il dipendente ed immigrato polacco Mr. Guizac (si veda 1.3).

tutti il reietto Mr. Siddicup. Egli deve fungere da capro espiatorio, perché la sua storia personale è, agli occhi del *gossip* di provincia, il prototipo della perversione:

Pervert. Maybe they were right. Maybe he would lead them to where he'd strangled or beat Heather to death in a sexual fit, or they would find something of hers in his house. And people would say in horrid, hushed voices that no, they weren't surprised. I wasn't surprised, were you? (p. 152).

Questo passaggio motiva e legittima la mancanza di Heather Bell (viva o morta) e la ricerca della verità come base narrativa di *Open Secrets*¹⁰⁰. Per tale motivo, commentando il comportamento dei coniugi Slater a casa di Maureen e l'irrintracciabilità del "corpo del delitto", Ildikò de Papp Carrington giustamente scrive:

By keeping Theo quiet and by acting out Mr. Siddicup's wordless miming, Marian creates the mystery plot's red herring. To divert suspicion from Theo, she focuses it on Mr. Siddicup. Although – or perhaps because – the police never find any evidence of Mr. Siddicup's guilt or anyone else's, he is eventually committed to a mental hospital. And Maureen not only never reveals her allucination [or vision], but also represses its memory¹⁰¹.

Infatti Maureen, che sin dal loro ingresso in casa ha nutrito il sospetto sui coniugi Slater, li osserva dalla finestra e vede che non si dirigono verso la polizia, ma si fermano a sedere sul muretto circostante il cimitero. Questo la induce a ritenere, e noi con lei, che la sua intuizione iniziale, basata sul linguaggio del corpo di Theo, "He had both hands on the table, fingers spread, pressed down, pulling at the cloth" (p. 152), fosse affidabile. Maureen ci fa capire che Theo sta rivelando qualcosa di indicibile alla moglie e che il luogo scelto per la confessione del segreto è emblematico. Ciò porta Maureen a compiere un accostamento tra la situazione dei coniugi Slater e il microcosmo a cui lei e il marito appartengono:

Lawyer Stephens, when in a reminiscing mood, would talk about how people used to rest on that wall. Farm women who had to walk into town to sell chickens or butter. Country girls on their way to high school, before there was any such thing as a school bus. They would stop and hide their galoshes and retrieve them on the way home (p 153).

L'uso del verbo "hide" non lascia dubbi sul fatto che i coniugi Slater le abbiano nascosto qualcosa di cui vergognarsi. Così, il simbolismo dei gesti dolci di Marian sulle orribili penne del capello di Theo provoca uno shock a Maureen, che, punita per l'intuizione, ricorda e rivive la mancanza di dolcezza del marito, che, durante la copula, le ingiunge di pronunciare oscenità ('Ta dirty! Ta dirty' - p. 156) e, immediatamente dopo, cade "into the brief sleep that seemed to erase the episode from his memory" (p. 156).

¹⁰⁰ Il corpo del delitto sarà, invece, presente in *The Love of a Good Woman*, short story dell'omonima raccolta del 1998, che analizzeremo in questo capitolo, subito dopo *Vandals*.

¹⁰¹ CARRINGTON, "Talking Dirty: Alice Munro's *Open Secrets* and John Steinbeck's *Of Mice and Men*" cit., p. 604. Il contenuto tra parentesi è mio.

Questo flashback “oscuro” anticipa la conclusione della ballata:

*So of Heather Bell we will sing our song,
As we will till our day is done.
In the forest green she was taken from the scene
Though her life had barely begun* (p. 156).

Il finale, poi, congiunge i percorsi paralleli di Maureen e di Heather con la ballata scritta da Frances (“*Position Four*”). Ma il pragmatismo di Maureen resta sospeso nel presente (seconda forma dell’oblio), con un possibile bagliore di ri-cominciamento futuro, quando il marito sarà deceduto, proprio nel nome della memoria, che le ha permesso di capire, ricordando gesti e parole altrui, cosa si nasconde dietro e dentro il mistero della scomparsa di Heather Bell:

Maureen is a young woman yet, though she doesn’t think so, and has a life ahead of her. First – a death that will come soon – then another marriage, new places and houses. In kitchens hundreds and thousands of miles away, she’ll watch the soft skin form on the back of a wooden spoon and her memory will twitch, but it will not quite reveal to her this moment when she seems to be looking into an open secret, something not startling until you think of trying to tell it (p. 160).

In sintesi, la qualità e la portata degli elementi narrativi e delle chiavi di interpretazione attraverso cui è possibile leggere *Open Secrets* offre la dimensione della sua centralità nella poetica della Munro. Solo *The Progress of Love* prima, e *The Love of a Good Woman* poi, le sono paragonabili.

In maniera simile al silenzio di Maureen, ma con un inferiore grado di perfezione letteraria, anche Liza in *Vandals* (divisa in quattro parti) tace sulla sofferenza che la riguarda, alla ricerca di una sopravvivenza interiore e affettiva. Il dolore che non può essere condiviso è quello di un abuso sessuale. La storia inizia dal suo limite cronologico, con Bea Doud, figlia di Arthur Doud in *Carried Away*¹⁰², che immagina di scrivere una lettera a Liza, senza effettivamente spedirla. La lettera dovrebbe costituire il suo ringraziamento a Lisa, per essersi recata nel centro floro-faunistico attrezzato per l’imbalsamazione degli animali, in cui Bea ha vissuto con il defunto marito Ladner:

“Liza, my dear, I have never written you yet to thank you for going out to our house (poor old Dismal, I guess it really deserve the name now) in the teeth or anyway the aftermath of the storm last February and for letting me know what you found there.

[...] This was a letter Bea Doud never sent and in fact never finished. In her big neglected house in Carstairs, she had entered a period of musing and drinking, of what looked to everybody else like a slow decline, but to her seemed, after all, sadly pleasurable, like a convalescence¹⁰³.

La storia prosegue con le vicende sentimentali, che hanno portato all’unione tra Bea e Ladner.

Nella seconda parte, invece, assistiamo alla telefonata iniziale che Lisa fa a Bea dalla sua stessa

¹⁰² Non si tratta di un ciclo di storie, ma di un rimando, caratteristica ricorrente delle storie della Munro.

¹⁰³ MUNRO, *Open Secrets* cit., p.261 e p.264. Tutte le successive citazioni della storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

casa. Qui, Liza le annuncia l'atto vandalico di una distruzione, che lei stessa ha appena inaugurato, raccontandole di aver trovato la casa nelle condizioni in cui poi lei la lascia¹⁰⁴.

Nella terza parte solo il lettore scopre le "ragioni" della vendetta di Liza, che nasconde le sue motivazioni anche al marito Warren, proprio come Maureen aveva represso le proprie intuizioni sulla morte di Heather in *Open Secrets*. Scrive Nathalie Foy:

When Warren asks Liza why she vandalizes Bea and Ladner's house, Liza oddly responds: 'I already told you what she did to me. She sent me to college!' (p. 283). The blame for Ladner's abuse is deflected onto Bea, whose gesture came far too late to save Liza from the abuse¹⁰⁵. For Liza, the story of the abuse and the territory on which it occurs are part of a dark fairy-tale narrative to which Bea is oblivious. [...] In the space that Liza occupies, the dark fairy-tale world, Ladner's disrupts all normal rules of morality and narrative. Fairy tales are morality tales, but Ladner strips all that is good or moral from Liza's fairy-tale so that it does not and cannot conform to the standard format¹⁰⁶.

Quindi, se la *short story Open Secrets* ambiva a prendersi gioco e a smascherare la connotazione moralistica della ballata romantica, ironicamente e macabramente romanzata, la *short story Vandals* accentua l'impossibilità di cercare negli esiti del reale i valori morali della fiaba e della distinzione manichea tra il bene e il male, mette in luce come la memoria umana sia composta sia da ciò che conosce e volontariamente richiama delle esperienze positive, sia da ciò che volontariamente o involontariamente nasconde e reprime a proposito delle esperienze negative. E se / quando il trauma della violenza prevale sull'impossibilità della narrazione, scatta la "legittima" punizione o vendetta dei vandali, che è di natura psicologica perché non colpisce il corpo dell'altro (Ladner, già morto), ma lascia una cicatrice nella memoria di chi è stato un distratto complice della colpa altrui (Bea):

Bea could spread safety, if she wanted to. Surely she could. All that is needed is for her to turn herself into a different sort of woman, a hard-and-fast, draw-the-line sort, clean-sweeping, energetic, and intolerant. *None of that. Not allowed. Be good.* The woman who could rescue them all, keep them all, good.
What Bea has been sent to do, she doesn't see.
Only Liza sees (p. 293).

In questa *short story*, infatti, la vandalizzazione di Liza produce una soluzione al conflitto interiore provocato dal trauma della memoria, perché sviluppa l'attitudine a essere nel luogo dell'altro, senza possederlo, traendo vantaggio da una sua alterazione, senza perdervisi. Questa forza non è un potere piuttosto un'autorità, un tratto che autorizza e rende possibile un rovesciamento, una trasformazione

¹⁰⁴ Letto in chiave psicanalitica, questo atto, confessato verbalmente attraverso "l'impersonalità" ha la palese funzione di una vendetta simbolica, che evita di interiorizzare il senso di colpa conseguente.

¹⁰⁵ Si tratta dell'abuso sessuale subito ad opera di Ladner da Liza, e con ogni probabilità anche dal fratello Kenny, un tempo abitanti dal lato opposto della stessa strada e casa (museo naturalistico e luogo di imbalsamazione faunistica).

¹⁰⁶ FOY Nathalie, "'Darkness Collecting': Reading *Vandals* as a Coda to *Open Secrets*", *Essays on Canadian Writing* (1998), 66, pp. 155-156.

dell'ordine del luogo, un passaggio a qualcosa di diverso¹⁰⁷, una forma di ri-cominciamento dopo l'oblio costruttivo. In sostanza, la vandalizzazione di Liza coinvolge e sconvolge l'amnesia di chi controlla lo spazio (Bea in qualità di erede legale di Warren), obbligandola a riflettere e a ricordare. Per questa ragione, la lettera iniziale di Bea era solo un prodotto mentale mai recapitato, perché è destinato a rappresentare il ritorno dell'ignoto. L'ignoto resta tale anche per Warren, al quale Bea non rivela mai le motivazioni del suo gesto. Infatti, collegando questa storia all'intera raccolta a cui appartiene, Nathalie Foy scrive:

That so many open secrets in this collection remain unattainable does not point to the limits of language or to the ephemerality of narrative; rather, Munro depicts the often self-imposed limits of knowledge and the vagaries and self protection of human memory, its inability or reluctance to capture stories - whole¹⁰⁸.

La risposta della quarta parte della storia, niente affatto consolante, è fondata sull'accettazione di ciò che si nasconde nelle pieghe della memoria e rivela, come ha scritto Héliane Ventura, che “the sack of the house by Liza can be envisaged as a performance and a psychic process very similar to abreaction, which has a cathartic power and purges her of the traumatic events which unfolded on the premises during her childhood”¹⁰⁹. Il fatto che ognuno dei personaggi ignori una parte della storia altrui e sia disposto ad accettarne la parte nascosta e sepolta, indica che la memoria condivisa è difficile da raggiungere, tanto che il disperato ottimismo dell'ultima parte della produzione della Munro si può configurare solo come ignoto condiviso.

L'ignoto ritorna sotto forma di incognite e di tracce da decifrare in *The Love of a Good Woman*, omonima storia della settima raccolta, pubblicata nel 1998. Questa storia è, a parere di molti critici, di capitale importanza nella poetica della Munro¹¹⁰. Condividiamo questa opinione sulla base di due motivazioni. Secondo noi, *The Love of a Good Woman*, da un lato, integra in maniera brillante le tematiche della memoria familiare con il ri-cominciamento affettivo; inoltre, la presenza del finale aperto è per il lettore molto più significativa di una chiusura del percorso.

La storia, suddivisa in quattro parti, è preceduta da una sorta di introduzione autoriale, che rivela la

¹⁰⁷ Cfr. DE CERTEAU, *L'arte del quotidiano* cit., p. 136.

¹⁰⁸ FOY, “‘Darkness Collecting’: Reading *Vandals* as a Coda to *Open Secrets*” cit., p. 160.

¹⁰⁹ VENTURA Héliane, “Aesthetic Traces of the Ephemeral: Alice Munro’s Logograms in ‘Vandals’”, in DVOŘAK Marta and NEW William H. (Eds), *Tropes and Territories: Short Fiction, Postcolonial Readings, Canadian Writing in Context*, Montreal, McGill-Queen’s University Press, 2007, p. 317.

Con “abreaction” si intende “the reliving of an experience in such a way that previously repressed emotions associated with it are released”, “the remembrance and release of emotions relating to a repressed experience or trauma that can occur on its own or be induced artificially, as through hypnosis” e un “Psychiatry Emotional release or discharge associated with remembering and resolving repressed mental trauma experienced and repressed in childhood” (www.thefredictionary.com).

¹¹⁰ Tra gli altri, si veda a questo proposito: DUFFY Dennis, “‘A Dark Sort of Mirror’: *The Love of a Good Woman* as a Pauline Poetic”, *Essays on Canadian Writing* (1998), 66, pp. 169-176. Qui Duffy analizza la stratificazione dei rimandi alle storie precedenti della scrittrice canadese.

presenza di alcuni strumenti ottici, risalenti al 1951, nel museo cittadino di Walley. Tali strumenti, che hanno fatto parte del museo “for the last couple of decades”¹¹¹, erano di proprietà di Mr. D. M. Willens, il cui corpo è stato ritrovato da un gruppo di ragazzi nel *Peregrine River* dentro la propria auto. Il donatore dei suoi strumenti è anonimo e il lettore è indotto a chiedersi in che modo quegli attrezzi siano finiti lì, dal momento che il proprietario è morto. Tuttavia, l’enigma di questa storia non finisce con la risposta a questo interrogativo, ma nasce dalla possibilità e dalla persistenza di questo interrogativo, al quale se ne sovrappongono altri. Come sottolinea Catherine Sheldrick Ross “it is tempting to see this box as the mysterious centre around which the story has been built”¹¹². In realtà, il mistero principale è di carattere formale e trova una spiegazione nel finale aperto e nella poetica della Munro, così come l’abbiamo descritta nella sua evoluzione diacronica. La domanda che si pongono sia Duffy sia Ross nei loro saggi può essere sintetizzata in questo modo: perché la prima parte della storia si dilunga descrivendo le famiglie dei tre ragazzi (Cece Ferns, Bud Slater e Jimmy Box), dal momento che la loro presenza si esaurisce lì e, apparentemente, non ha alcun impatto sul resto della storia, se non il contribuire alla soluzione del mistero della morte di Mr. D. M. Willens?

Per spiegarlo, è necessario descrivere il contesto socio-culturale in cui avviene il ritrovamento del cadavere di Mr. Willens con la mano sollevata, perché i tre ragazzi che scoprono “il corpo del mistero e del reato” non sanno decidersi né su chi deve rivelare il mistero, né a chi debba essere rivelato. Il pretesto dell’indecisione serve per mostrare la loro appartenenza a tre diverse tipologie di famiglia. Osserva Duffy:

Cece Ferns is the abused child of a violent, alcoholic, ne’er-do-well father and a passive, hypochondriac mother. He will never escape Walley or his proletarian origins. Jimmy Box lives in an impoverished over-crowded household maintained by a crippled father and an industrious mother (whose public display of affection embarrasses Jimmy), a household marked by kindness, forbearance, optimism and mutual support. Bud Slater plays bratty little brother to a pair of spoiled, termagant, sisters. His mother cannot control them; his father can only bellow in the style of Archie Andrew’s father. Each of these families, unhappy in its own fashion, foreshadows the two unhappy families – the Quinns’ and Enid’s – to come¹¹³.

Dopo una lunga discussione, uno dei tre, Cece Ferns, manda a monte la soluzione pattuita con gli amici, irridendo la persona (Captain Tervitt) a cui avevano deciso di rivelare il fatto. Cece Ferns si contraddistingue, infatti, come “the mouthiest” (p. 29) e, con una battuta nei confronti del capitano,

¹¹¹ MUNRO Alice, *The Love of a Good Woman*, London, Vintage, 2000, p. 3. Tutte le successive citazioni della storia sono prese da questa edizione e sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

¹¹² ROSS Sheldrick Catherine, “‘Too Many Things’: Reading Alice Munro’s *The Love of a Good Woman*”, *University of Toronto Quarterly* (2002), 71.3, p. 787.

¹¹³ DUFFY, “‘A Dark Sort of Mirror’: *The Love of a Good Woman* as a Pauline Poetic” cit., pp. 179-180. L’Archie Andrew citato è un popolare personaggio dei fumetti, creato nel 1941 negli Stati Uniti, su cui è stata costruita anche una serie radiofonica.

‘Your fly is undone’ (p. 29), sovverte la promessa fatta agli amici, preferendo parlarne alla madre.

La prima parte si chiude con i tre ragazzi che rivedono Captain Tervitt, mentre sorveglia il loro attraversamento scolastico:

Each of them expected some remainder, some lofty look of injury or judgment, the next time they had to pass under his uplifted arm, crossing the street to school. But he held up his gloved hand, his noble and clownish white hand, with his usual benevolent composure. He gave consent.

Proceed (p. 31 - il corsivo è nel testo originale).

L’invito della voce autoriale “fuori campo” è rivolto al lettore, che procede con la seconda parte della storia, intitolata *Heart Failure*. Questa parte si svolge seguendo i toni e le atmosfere della fiaba e del conflitto interiore, nel rapporto tra bontà e cattiveria, tra bene e male. In essa entrano in azione altri personaggi: l’infermiera Enid (ulteriore sviluppo ed evoluzione dell’infermiera Audrey Atkinson di *Friend of My Youth*), i genitori, l’ammalata Mrs. Quinn [Queen], suo marito Rupert, le due figlie e la sorella di Rupert (Mrs. Green).

Le domande che siamo indotti a porci provengono dalla morfologia della fiaba e riguardano il ruolo di Enid e della sua memoria familiare, in maniera parallela e speculare a quello di Mrs. Quinn come strega, e a quello di Rupert come principe azzurro.

La storia familiare di Enid e la sua parziale infrazione alla promessa fatta al padre morente di non lavorare mai come infermiera, in ospedale, mostra la sua ribellione all’autorità paterna e maschilista come un gesto di “sheer noble perversity” (p. 40). La sua capacità di irridere chi detiene il controllo è uno dei tratti dominanti della storia, come accadeva con la ballata scritta da Frances in *Open Secrets*. E Mrs. Quinn, con un carattere che sconfinava in perfida impertinenza, costituisce il doppio esasperato di Enid, che sta cercando un modo di sopravvivere alle “gabbie” in cui il contesto sociale cerca costantemente di rinchiuderla.

Per questo motivo, su Rupert viene prima proiettata l’aura da principe azzurro, ma successivamente tale aura viene demolita dai ricordi di Enid, sua ex compagna di scuola. E siccome non possono esserci “principi” e “principesse” nella vita reale, anche la funzione di Mrs. Green è sia materna sia predatoria.

Poco dopo, la descrizione di Enid a Rupert fa comprendere al lettore l’atteggiamento autoritario di Mrs. Green e del marito con le due figlie di Rupert, Lois e Sylvie:

‘For instance, I wrote something down the other day,’ she said. ‘Lois and Sylvie came in when Mr. Green was here and Mrs. Green was mentioning how the berry bushes were growing along the lane and stretching across the road, and Lois said, “It’s like Sleeping Beauty”. Because, I’d read them the story. I made a note of that.’

Rupert said, 'I'll have to get after those berry canes and cut them back' (p. 55)¹¹⁴.

La seconda parte, poi, si conclude con questo dialogo tra Enid e Mrs. Quinn, che mostra tutto il suo cinismo:

'I could tell you something you wouldn't believe,' Mrs. Quinn said.
'People tell me lots of things,' said Enid.
'Sure. Lies,' Mrs. Quinn said. 'I bet it's all *lies*. You know Mr. Willens was right here in this room?' (p.56 – mio corsivo).

Nella terza parte, intitolata *Mistake*, si scopre che le bugie producono un errore di interpretazione e di valutazione del reale da parte della *vox populi*. Un errore che coinvolge il defunto Mr. Willens, ucciso da Rupert, che l'ha trovato mentre compiva atti osceni con la moglie.

Le spiegazioni dell'omicidio di Mr. Willens, che Mrs. Quinn dà a Enid, potrebbero anche essere il frutto di una sua invenzione, ma noi non sapremo mai se Mrs. Quinn fosse vittima o consenziente degli assalti carnali di Mr. Willens, e la Munro evita deliberatamente di dircelo, per non offrirci una chiave di lettura moralistica nello stile della fiaba. Anche qui, come lì, non si raggiunge una verità ufficiale, perché essa sarebbe sbagliata, artificiosa e consolante, come quella della stampa e dei media:

Then it was the papers. Mrs. Willens found drowned.
They said his head got bunged up knocking against the steering wheel. They said he was alive when he went in the water. What a laugh (p. 62)¹¹⁵.

Tuttavia, l'ambiguità della memoria di Mrs. Quinn non porta alla sua sopravvivenza (morirà di malattia), ma a quella di Enid. Non sono più le categorie del bene e del male a dominare la realtà come nella fiaba, e ciò ci induce a pensare che al termine della storia non vi sia un vero *happy ending* con il matrimonio, ma nemmeno la morte della protagonista per colpa dell'innocuo "orco" Rupert. Come scrive Judith McComb, alla fine "Rupert remains hidden and unknown, to Enid and to us; and inwardly questing Enid has slipped once more into a secret vision that opens her to love, or to death"¹¹⁶. Tuttavia, le possibilità che restano aperte nella conclusione della storia, intitolata *Lies*, riguardano il concetto che la memoria inganna, ma aiuta anche. Infatti, come conclude McCombs, "perhaps Enid waited until Rupert died; perhaps until Mrs. Willens died. Or perhaps she

¹¹⁴ La fiaba di Charles Perrault risale al 1697.

¹¹⁵ Anche il penultimo paragrafo della storia *Open Secrets* riprendeva e riportava questa impossibilità di cercare una risposta alla "verità" sulla morte di Heather Bell nei media: "There will also be letters in the newspaper from Mary Johnstone, explaining why she behaved as she did, why in all good sense and good faith she behaved as she did that Sunday. Finally the editor will have to let her know that Heather Bell is old news, and not the only thing the town wants to be known for, and if the hives are to come to an end it won't be the worst thing in the world, and the story can't be reharsed for ever" (MUNRO, *Open Letters* cit., p. 160).

¹¹⁶ McCOMBS Judith, "Searching Bluebeard's Chambers: Grimm, Gothic, and Bible Mysteries in Alice Munro's *The Love of a Good Woman*", *The American Review of Canadian Studies* (2000), 30.3. Impossibile è stabilire la pagina di questa citazione, presa dalla versione online dell'articolo.

waited only until there was a right place to put the saved red box – in the new museum in Walley”¹¹⁷. La domanda su chi ha inviato la cassetta degli attrezzi al museo trova una spiegazione prosaica e pragmatica, siamo cioè indotti a ritenere che sia stata Enid a liberarsene, inviandoli a destinazione. Inoltre, siamo propensi a pensare anche che lo spazio concesso alla descrizione delle tre famiglie è servito all’autrice per dimostrarci che la futura famiglia di Enid e Rupert potrà essere come una di quelle iniziali: né un modello, né un prototipo, dal momento che Rupert non è “l’orco” come il padre di Cece; non è il santo buono come il padre di Jimmy; e non è il disimpegnato padre di Bud. Lo stesso concetto vale anche per Enid, che rimanendo all’aperto con lui, dimostra di possedere quel “disperato e pragmatico ottimismo”, che la induce ad accettare la soluzione più frequente nella letteratura canadese, quella della sopravvivenza.

Tale sopravvivenza è ottenuta grazie alla capacità di resistenza della memoria individuale, in cui il silenzio e il segreto del non-detto si ricollegano anche alla teoria della *short story* americana, dove, come ha scritto Thomas M. Leitch, domina la disillusione “rather than teleological movements toward revelation and reintegration”¹¹⁸.

Ancora una volta, in una storia della Munro il dilemma della scelta viene offuscato senza che si produca o si attui alcuna finalità razionale o la possibilità del *romance*, ma solo una sua parodia dai toni surreali:

‘The oars are hid,’ said Rupert. He went into the willows to locate them. In a moment she lost sight of him. She went closer to the water’s edge, where her boots sank into the mud a little and held her. If she tried to, she could still hear Rupert’s movements in the bushes. But if she concentrated on the motion of the boat, a slight and secretive motion, she could feel as if everything for a long way around had gone quiet (p. 78).

Enid resta immobile nella terra, ma proiettata oltre i modelli parentali della memoria familiare, perché costruita sul maschilismo paterno e sulla sottomissione materna¹¹⁹. Nello stesso tempo, diviene il “prodotto” della rivelazione dell’irriverente Cece, anche se sa bene da cosa deve tenersi in guardia se vuole sopravvivere: il manicheismo. La sua sopravvivenza non è ideale, ma necessaria, e la sua capacità di vendicare silenziosamente i torti subiti rappresenta il diritto / dovere della persona di andare oltre, senza far leva sulla moralistica presenza del “corpo del delitto”.

Moralismo e morte sono i temi centrali anche di *Before the Change*, dove assistiamo a un toccante *stream of consciousness* di una narratrice, che ha ceduto il proprio figlio per la codardia dell’ex fidanzato (Robin - l’associazione del nome al pettirosso è un palese sottotesto). La sua catarsi è

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ LEITCH, “The Debunking Rhythm of the American Story” cit., p. 133.

¹¹⁹ La coppia dei genitori di Enid con l’ipocrisia materna che copre un probabile tradimento del padre davanti alla figlia è l’ennesimo esempio di una realtà imperfetta, che si stratifica dentro questa *short story*.

ottenuta aiutando l'autoritario padre medico (Dr. Strachan, il cui nome è citato solo nel finale), anti-abortista convinto e stimato. La figlia-narratrice si riconcilia con lui solo nel finale, che muore proprio mentre lei gli racconta la sua storia. *Before the Change* inizia la sera del primo dibattito televisivo tra Kennedy e Nixon (26 settembre 1960): “Dear R. My father and I watched Kennedy debate Nixon. He’s got a television since you were here. A small screen and rabbit ears”¹²⁰.

L'*incipit* pone l'attenzione su un evento storico, che aprì una nuova era nelle comunicazioni sociali nella separazione tra politica e religione, poiché i quattro dibattiti televisivi fra Kennedy e Nixon furono i primi faccia a faccia di candidati presidenti in tutta la storia americana. Infatti, era stato proprio durante un discorso politico-elettorale tenuto alla *Greater Houston Ministerial Association* quattordici giorni prima e trasmesso simultaneamente in ventidue canali del Texas, John F. Kennedy si era apertamente espresso sulla laicità dello stato e sul ruolo di garanzia che esercita il presidente nel sistema democratico statunitense:

I am not the Catholic candidate for President. I am the Democratic Party's Candidate for President who also happens to be a Catholic. I do not speak for my church on public matters — and the Church does not speak for me.

Per questa ragione, dunque, non è un fattore secondario che all'interno dell'universo narrativo di questa storia l'ex fidanzato Robin provenga e si identifichi con posizioni religiose tradizionaliste e conservatrici. Scrive giustamente Marta Dvorak:

The horizontal, apparently unconnected series of sequences from different diegetic spaces and times in *Before the Change* reveal themselves to be related through the paradigmatic device of counterpoint. The device generates similarity, even equivalence, by placing into the same narrative slot the narrator's illegitimate baby given up at birth, which her partner wanted her to abort for fear of compromising his career at the Theological College, and the expelled foetus of Madeleine, who has come to her father for an abortion¹²¹.

Sempre in questa chiave di *sexual politics* va, secondo noi, letta sia l'appropriazione iniziale, sia la manipolazione finale di una frase dell'ex fidanzato Robin da parte della protagonista:

The first time I met you on the campus, and you were alone and I was alone, you looked as if you remembered me but weren't sure about acknowledging it. You had just taught that one class, filling in when our regular man was sick and you had to do the lecture on logical positivism. You joked about its being a funny thing to bring somebody over from the Theological College to do.

You seemed to hesitate about saying hello, so I said, '*The former King of France is bald.*'

That was the example you'd given us, of a statement that makes no sense because the subject doesn't exist. But you gave me a truly startled and cornered look that you then covered up with a professional smile. What did you think of me?

A smart aleck (p. 262 – il corsivo è mio).

¹²⁰ MUNRO, *The Love of a Good Woman* cit., p. 254. Tutti le successive citazioni di questa storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

¹²¹ DVORAK Marta, “Alice Munro's 'Lovely Tricks' from *Dance to the Happy Shades* to *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*”, *Open Letter* (2003/4), 11.9 - 12.1, pp. 63-64.

Il valore di quella frase senza soggetto sta nel fatto che per conoscere il precedente re di Francia bisogna sapere chi è l'attuale. La frase rivela al lettore l'incapacità di Robin di vedere l'altra da sé (la narratrice), che si sente e si percepisce trasparente e inutile come una frase senza soggetto. Più avanti, liberandosi del ricordo di Robin, la narratrice usa la stessa frase senza soggetto, variandola con un tocco di creatività e connotazione ironica, traslandone la contestualizzazione dall'aula scolastica alla vita reale. Qui l'atto di manipolazione non investe il corpo dell'altro, ma il linguaggio che ne esprime il pensiero. Questo garantisce la sopravvivenza e la liberazione della narratrice dalle catene della paranoia, con una "*Position Four*" in qualità di "*creative non-victim*":

Dear R., Robin – what should be the last thing I say to you?

Goodbye and good luck.

I send you my love.

(What if people really did that – sent their love through the mail to get rid of it? What would it be that they sent? A box of chocolates with centres like the yolks of turkey eggs. A mud doll with hollow eye sockets. A heap of roses slightly more fragrant than rotten. A package wrapped in bloody newspaper that nobody would want to open.)

Take care of yourself.

Remember – *the present King of France is bald* (p. 292 – il corsivo è mio).

Come per la frase originale di Robin, è chiaro che l'attuale re di Francia non esiste. Si tratta, dunque, di un'altra frase senza soggetto a cui la narratrice associa e assocerà il proprio ricordo di Robin. Come alter-ego dell'altrettanto assente e inesistente re di Francia, Robin è calvo e "messo a nudo". L'alterazione verbale del suo corpo scivola nell'oblio e corona il faticoso ri-cominciamento della narratrice, attraverso un'appropriazione e un'attenta valutazione del potere simbolico delle immagini, che nella memoria collettiva diventano messaggio di comunicazione, e della funzione ideologica del linguaggio politico-religioso di Robin.

Un simile faticoso ri-cominciamento è quello che deve compiere la protagonista di *Comfort*, Nina, della raccolta *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (2001). Questo percorso viene intrapreso come conseguenza del suicidio del marito Lewis, che ha inghiottito una dose letale di barbiturici, dopo aver scoperto di essere affetto dalla sclerosi laterale amiotrofica. Qui l'alterazione e la manipolazione linguistica della cultura popolare fanno da scenario e da supporto alla sopravvivenza della protagonista, che deve fronteggiare il rischio di deterioramento del ricordo pubblico e della reputazione del marito, un tempo appassionato insegnante di scienze. Per questa ragione, per Nina è importante recuperare il biglietto che Lewis non può non averle lasciato. Si tratta della ricerca di un'eredità spirituale e di un eventuale testamento etico; le ultime spiegazioni sul perché egli abbia compiuto il suo gesto da solo, diversamente da quanto avevano concordato:

In their matter-of-fact discussions of suicide, Nina and Lewis had never, as she remembered, talked about whether the fact was to be kept secret or made known. In one way, she was sure, Lewis would have wanted the fact known. He would have wanted to make it known this was his

idea of an honorable and sensible way to deal with the situation he had found himself in. But there was another way in which he might have preferred no such revelation. He would not want anybody to think that this resulted from the loss of his job, his failed struggle at school. To have them think he had caved in like this on account of his defeat there – that would have seen him raging¹²².

In questo brano si incontra anche l'altro interrogativo rilevante per Nina, che si chiede come evitare che il suicidio di Lewis diventi il simbolo della sua sconfitta in qualità di evoluzionista laico di fronte all'arrendevole preside della scuola (Paul), che aveva ipocritamente avvallato le posizioni creazioniste di alcuni studenti di Lewis, portandolo alle dimissioni:

'All I want to ask is a little speech indicating that this is a different interpretation and some people believe one thing and some people believe the other. Get the Genesis story down to fifteen or twenty minutes. Read it loud. Only do it with respect. You know what it's all about, don't you? People feeling disregarded. People just don't like to feel they're being disregarded.'

Lewis sat silent long enough to create a hope – in Paul, and maybe in Nina, who could tell? – but it turned out that this long pause was just a device to let the perceived iniquity of the suggestion sink in.

'What about it?' Paul said cautiously.

'I will read the whole book of Genesis aloud if you like, and then I will announce that it is a hodgepodge of tribal self-aggrandizement and theological notions mainly borrowed from other, better cultures –'

'Myths,' said Nina. 'A myth after all is not an untruth, it is just –'

Paul didn't see much point in paying attention to her. Lewis wasn't (p. 136).

Nina si ferma, ma avrebbe potuto completare la frase con "heritage". Perciò, quando riceve il biglietto di Lewis da Ed (l'operatore delle pompe funebri con cui aveva scambiato l'unico bacio di "infedeltà" per aver condiviso la sopportazione dei rispettivi coniugi - la moglie di Ed è una convinta *teo-con*), capiamo perché Lewis non ha rispettato il patto che aveva stabilito con Nina: il suo testamento deve servire come risposta all'ipocrisia del preside, impedendogli di pronunciare un elogio funebre in suo onore, manipolandone la memoria. Tale intenzione viene espressa in uno splendido dialogo telefonico tra Nina e il preside, che non vuole ascoltare la sua contrarietà all'"eulogia"¹²³, dal momento che la poesia composta da Lewis prima di procurarsi la morte era una rima sarcastica nei suoi confronti:

'When Lewis died he left a – he left a poem, actually. If you go ahead with this I will read it.'

'Yes?'

'I mean I'll read it there, out loud. I'll read a bit of it to you now'.

'Right. Go ahead'

There was a Temple of Learning

¹²² MUNRO Alice, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, London, Vintage, 2001, p. 125. Tutte le successive citazioni della storia sono prese da queste edizione e sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

¹²³ "'Eulogies,' I think is the word, but I prefer 'appreciation' -" (p. 149). Il preside si esprime in questo modo e spiega le proprie intenzioni, usando il termine cristiano, che deriva dal greco "eulogías "buone (eu) parole (da logos 'parola')"" con cui si è venuto ad intendere il "Pane Benedetto che, nei primi secoli del Cristianesimo, veniva distribuito ai fedeli che partecipavano all'assemblea e alla celebrazione del sacrificio" (ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana* cit., p. 646).

*Right on Lake Huron Shore
Where many a dull-eyed Dunce did come
To listen to many a Bore.'*

'Sounds like Lewis all right.'

*'And the King of the Bores was a Right Fine Chap
Did Grin from Ear to Ear –'*

'Nina. Okay. Okay. I got you. So this is what you want, is it? Harper Valley P.T.A.?' (p. 128).

Non è un caso che la mentalità di Nina venga collegata dal preside in modo negativo alla filosofia hippie, dal momento che la storia ci aveva precedentemente raccontato che i due coniugi si erano conosciuti in Gran Bretagna, provenienti da destinazioni e classi sociali diverse. Inoltre, il preside non dà neanche il tempo a Nina di leggergli le due righe finali che concludevano la poesia in modo più esplicito e netto contro di lui:

*A Jerk with One Big Thought in his Head –
Tell'em All What They'd Like to Hear!* (p. 143).

Questo spiega perché, nel successivo dialogo di commiato da Ed, Nina faccia riferimento all'anima al plurale, non al singolare. Al singolare avrebbe significato il contrario di ciò che, con le due righe finali del *doggerel*, Lewis aveva mostrato di detestare maggiormente in vita: la resa del pensiero laico a una dimensione ultraterrena di stampo confessionale, mentre al plurale essa rappresenta la necessità di rispettare quel luogo immateriale, in cui si depositano i pensieri di ognuno:

'Do you believe in such things as souls?'
He stood with his hands pressed down on her kitchen table. He sighed and shook his head and said, 'Yes' (p. 154).

La successiva distribuzione delle ceneri di Lewis è un gesto altamente simbolico, preludio della sopravvivenza e del ri-cominciamento di Nina, passata ancora una volta tramite il riconoscimento ironico di elementi culturali:

She got the box open and put her hand into the cooling ashes and tossed or dropped them – with other tiny recalcitrant bits of the body – among those roadside plants. Doing this was like wading and then throwing yourself into the lake for the first icy swim, in June. A sickening shock at first, then amazement that you were still moving, lifted up on a stream of steely devotion – calm above the surface of your life, surviving, though the pain of the cold continued to wash into your body (p. 155).

L'uso di dati testuali appartenenti alla cultura popolare e la sua manipolazione ironica è un tratto distintivo anche di *The Bear Came Over the Mountain*. Soffermandoci sul titolo, dobbiamo subito evidenziare che riprende e modifica il primo verso di una filastrocca, con un de-centramento di prospettiva dal verbo "went" a "came". Usando "came" all'inizio, è evidente il suggerimento che sull'ipotetica montagna qualcuno è già presente e qualcuno altro deve "scalarla". La "presenza sulla

montagna” è di Fiona, malata come Lewis in *Comfort*, ma “l’orso” che deve scalare la montagna è suo marito Grant, il cui nome evoca la posizione accademica, ottenuta grazie al prestigio e al potere del suocero¹²⁴. Quella “montagna” ha una conformazione precisa e si chiama centro di degenza *Meadowlake*, dove Fiona si appresta a essere ricoverata. Questa scelta, però, destabilizza il posizionamento di Grant, che vorrebbe entrare e uscire dalla clinica a proprio piacimento, ma ciò non gli è consentito, soprattutto durante il primo mese, che è di totale esclusione e di ambientamento della paziente, che, così, ha l’opportunità di tessere nuove relazioni.

A gestire tali relazioni incontriamo l’infermiera Kristy, personaggio moderno, lontano dal modello di Enid in *The Love of a Good Woman*. Kristy spiega a Grant che la malattia agisce in forme diverse e certi degenti trovano la capacità di sfruttarla a proprio vantaggio, evitando di rimanere isolati dal contesto e cogliendo, invece, l’opportunità di incontrare l’altro:

Fiona was making some friends, Kristy said. She was definitely coming out of her shell. What shell was that? Grant wanted to ask, but checked himself to remain in Kristy’s good graces¹²⁵.

L’infermiera Kristy appartiene a una classe sociale inferiore a Grant e protegge la diversità di Fiona (e degli altri malati) dalle intromissioni e dagli inutili tentativi di Grant (e degli altri parenti) di riportarli a una realtà esterna che non è più la loro. Ciò emerge già nella prima visita di Grant dopo i trenta giorni di obbligatorio distacco, durante i quali ha quotidianamente telefonato per sincerarsi delle condizioni psico-fisiche della moglie:

In the town near Meadowlake he found a florist’s shop and bought a large bouquet. He had never presented flowers to Fiona before. Or to anyone else. He entered the building feeling like a homeless lover or a guilty husband in a cartoon. ‘Wow, Narcissus this early,’ Kristy said. ‘You must’ve spent a fortune’ (p. 288).

Il riferimento ai narcisi ha la stessa funzione di rispecchiamento che avevano i narcisi sul tavolo in *A Dill Pickle* di Katherine Mansfield (si veda 1.2), ma nel momento in cui Grant vorrebbe consegnarli a Fiona, lei è al tavolo da gioco, vicino ad Aubrey, un altro paziente, per il quale ha iniziato a provare un affetto sincero, da lui ricambiato.

Fiona sembra avere un pezzo di passato in comune con Aubrey. Tuttavia, né Grant né il lettore sapranno mai se si tratta di fantasia, anche se ciò è più logico del contrario. Quello che ci preme sottolineare è che lo stravolgimento dei piani temporali da parte di Fiona provoca lo spaesamento di Grant, incapace di vedere mis-conosciuto il proprio ruolo di marito, anche se fedifrago, senza che la moglie ne sia mai stata a conoscenza. Che questo stato d’animo sia imposto e quasi obbligato dalla

¹²⁴ Un altro aspetto che accomuna i coniugi di *Comfort* e *The Bear Came Over the Mountain* è la mancanza di figli.

¹²⁵ MUNRO, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* cit., p. 283. Le successive citazioni della storia sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

malattia e diventi per Grant il frutto di una sottile vendetta del destino, lo capiamo quando Fiona, accomiatandosi da lui per tornare al tavolo da gioco di fianco ad Aubrey, dice:

‘So I’ll leave you then, you can entertain yourself? It must all seem strange to you, but you’ll be surprised how soon you get used to it. You’ll get to know who everybody is. Except that some of them are pretty well off in the clouds, you know – you can’t expect them all to get to know who *you* are’ (p. 291).

Grant si rifiuta di accettare la perdita di prestigio e tenta in modo egoistico di ribellarsi al destino e alla malattia che gli ha sparigliato le carte. La domanda che rivolge a Kristy lo conferma: ‘Does she ever know who I am?’ (p. 292). Lei gli risponde con queste parole:

‘She might not. Not today. Then tomorrow – you never know, do you? Things change back and forth all the time and there’s nothing you can do about it. You’ll see the way it is once you’ve been coming here for a while. You’ll learn not to take it all so seriously. Learn to take it day by day’ (p. 292).

Alla sua successiva domanda indiretta, ‘I wonder whether she is putting on some kind of charade’ (p. 294), l’infermiera risponde seccata: ‘A what?’ (p. 294). Ciò testimonia che Kristy agisce come “l’avvocato del diavolo”, facendo capire a Grant quanto la successiva partenza di Aubrey abbia finito per sospingerla nel proprio bozzolo inerme. È sempre Kristy che gli spiega che l’unico modo a sua disposizione per dimostrarle il proprio affetto è di riportare Aubrey a *Meadowlake*. Però, quando Grant si reca a casa della moglie di Aubrey (Marian), per indurla a riportare Aubrey nel centro di degenza, si comporta ancora come un inquisitore, tentando di scoprire la veridicità delle affermazioni di Fiona su una sua precedente conoscenza con Aubrey:

He thought they should end on a more neutral tone. So he asked her [Marian] if her husband had worked in a hardware store in the summers, when he was going to school.
‘I never heard about it,’ she said. ‘I wasn’t raised here’ (p. 317).

Ancora una volta Grant non accetta il cambiamento e non comprende la necessità che una parte del passato possa legittimamente scivolare nell’oblio¹²⁶. Nella prima parte del tragitto di ritorno a casa, sente di aver fallito. Poi, però, passando davanti ai fiori che crescevano nei pressi di uno stagno, ricorda un commento della moglie ‘Nature doesn’t fool around just being decorative’ (p. 317) e la memoria di quella frase gli fa provare un’ombra di rimorso, che lo conduce a un parziale riscatto¹²⁷, perché, proprio nel momento in cui non ne è più convinto della propria natura di libertino, evita di

¹²⁶ Grant si comporta in modo diametralmente opposto all’adolescente Edith che, alla fine della *short story* che dà il titolo alla raccolta, accetta e comprende che “*Tu ne quaseris, scire nefas, quem mihi, quem tibi –*” (MUNRO, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* cit., p. 54).

¹²⁷ Lo stesso concetto era presentw anche in *Vandals (Open Secrets)* con due citazione tratte da Aristotele e Rousseau in chiave contrappuntistica rispetto al dominio proto-coloniale stabilito da Ladner nel proprio centro floroso – faunistico, metafora “malata” dell’imbalsamazione del mondo naturale e della violenza fisica perpetrata nei confronti di Lisa (e probabilmente del suo defunto fratello Kenny):

“*Nature does nothing uselessly*”

“*Nature never deceives us; it is always we who deceive ourselves*” (p. 271).

lasciare cadere nel vuoto l'invito telefonico della moglie di Aubrey e accetta l'ipotesi di un ipotetico "scambio di coppia" a cui non è più interessato¹²⁸. In effetti, come ha scritto Robert McGill, questa storia parla del rapporto di reciprocità tra memoria, fedeltà e adattamento, in un'ottica molto simile al concetto di sopravvivenza che ha proposto Margaret Atwood nel saggio *Survival* (si veda 1.3)¹²⁹. McGill estende questo concetto al piano artistico della creazione filmica e del suo rapporto con la *short story* della Munro, e spiega in questa chiave alcune libertà o "adattamenti" del film di Sarah Polley rispetto al testo scritto:

His [Grant's] ability to transform from jealous husband to procurer of romance for Fiona aligns adaptation with love and sets the ground for the affect-laden conception of artistic adaptation that Polley presents in discussing *Away from Her*. Meanwhile, the notion that fidelity and romantic non-monogamy need not always be opposed is further underscored when, having initially failed to convince Marian of his case, Grant unintentionally draws her sexual interest and an invitation to a dance. Munro's story leaves a lacuna before its final scene in which Grant presents Aubrey to Fiona, but readers are not discouraged from presuming that at the very least Grant has played on Marian's attraction in order to gain her permission with regard to Aubrey's visit¹³⁰.

Nella *short story*, questo gesto di riscatto permette a Grant di far felice Fiona, ma, come ha sottolineato McGill, è provvisto di una dose di ambiguità e conferisce un sapore di amara ironia alla risoluzione della storia: "Munro tinges Grant's generosity with a whiff of egoism, as when he privately enters into a not-entirely-indifferent appraisal of Marian's physical attributes. Consequently, his claim to be pursuing 'fine, generous schemes' [316] carries a certain irony"¹³¹.

La versione cinematografica, invece, modifica il testo originale e sminuisce l'attrazione iniziale di Grant nei confronti di Marian, ma poi opta per un'altra scelta ancora più netta, mostrandoli a letto dopo un incontro amoroso. Inoltre, la versione cinematografica rende visibile allo spettatore l'incontro finale tra Fiona e Aubrey a Meadowlake, sottraendo, così, la vena di ambiguità, e anche di profondità, che contraddistingue il protagonista maschile nella *short story*. McGill spiega la scelta della regista con queste parole:

The film thus presents the idea that in certain circumstances, marital fidelity may require sexual non-monogamy. Polley's choice to depart from Munro's story in order to explore this dramatic and moral territory is striking, especially given the lack of an obvious narratological necessity for her to have filled in the gap¹³².

¹²⁸ Questa sfumatura è ben rappresentata dal film di Sarah Polley, *Away From Her* (2006), liberamente tratto da questa *short story*, l'unica dell'autrice canadese che, fino ad ora, abbia trovato una trasposizione cinematografica.

¹²⁹ Cfr. MCGILL Robert, "No Nation but Adaptation: *The Bear Came Over the Mountain*, *Away from Her* and What It Means to Be Faithful", *Canadian Literature* (2008), 197, 98-111. È impossibile indicare la pagina esatta del riferimento, tratto dalla versione online dell'articolo:

http://lion.chadwyck.co.uk/searchFulltext.do?id=R04107087&divLevel=0&area=abell&forward=critref_ft.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

Secondo noi, a questa ragione di carattere estetico-ideologico va abbinata anche la necessità cinematografica di rendere più esplicita una linea interpretativa che accentui il rapporto di Grant con la propria filosofia sessuale e il proprio passato da libertino, più volte citato nella *short story*. In *The Bear Came Over the Mountain*, infatti, il personaggio di Grant è maggiormente collegato all'itinerario e ai ricordi del suo rapporto con Fiona; mentre in *Away from Her* il rapporto tra Grant e Fiona resta più ancorato al tempo "presente" e a una trama che è maggiormente incentrata sulle risposte al deterioramento fisico-mentale di Fiona e alle sue vicissitudini all'interno di Meadowlake. Il finale della storia, poi, non ci mostra in modo esplicito, come accade, invece, nel film, la presenza fisica di Aubrey dentro la stanza di Fiona a *Meadowlake*, ma solo un accenno della sua attesa, anche se il ricomporsi di Fiona dimostra l'emozione per un incontro imminente:

'Fiona...', he [Grant] said.

'You've been gone a long time. Are we all checked out now?

'Fiona, I've brought a surprise for you. Do you remember Aubrey?'

She stared at him for a moment, as if waves of wind had come beating into her face. Into her face, into her head, pulling everything to rags.

'Names elude me,' she said harshly.

Then the look passed away as she retrieved, with an effort, some bantering grace. She set the book down carefully and stood up and lifted her arms to put them around him. Her skin or her breath gave off a faint new smell, a smell that seemed to him like that of the stems of cut flowers left too long in their water.

'I'm happy to see you,' she said, and pulled his earlobes.

'You could have just driven away,' she said. 'Just driven away without a care in the world and forsook me. Forsooken me. Forsaken.'

He kept his face against her white hair, her pink scalp, her sweetly shaped skull. He said, 'Not a chance' (p. 323).

In sintesi, questa *short story* mostra i meccanismi di alterazione, singolarità, mobilità e volatilità dei ricordi, che trasformano continuamente la temporanea identità dei personaggi. La scomparsa e la cancellazione delle tracce mnestiche nei processi di senilità ha, però, una connotazione ironica e viene vista come l'estrema possibilità di un'*agency* personale, un atto di ribellione al ritorno del passato, quando mancano le risorse e le forze interiori per affrontare le cicatrici e le sofferenze che un tale ritorno comporterebbe. La Munro dimostra che l'idea di una *tabula rasa* del rimpianto e del rimorso non è mai possibile o pensabile, e che le sensazioni, più dei reperti, restano in circolo e hanno bisogno di una forma di "riciclo ecologico" e di intima sopravvivenza al dolore. In sostanza, seppur ostacolata dalla malattia, con la propria tenacia e con la propria ironia Fiona raggiunge una "*Position Three*" come quella di Nina in *Comfort*; mentre il marito Lewis, trovatosi in condizione parallela a quella di Fiona, aveva scelto il suicidio. In riferimento al titolo e alla filastrocca *The Bear Came Over the Mountain* va detto che l'orso Grant ha effettivamente scalato la montagna del suo passato e, solo sulla base del rimorso, ha sperimentato la sensazione etica del "dovere della

cura”.

Il rapporto con il senso etico della cura e il dilemma della scelta ritorna, poi, anche in *Runaway*, la storia che dà il titolo all'eponima raccolta del 2004. Questa storia approfondisce con una maggiore ricchezza di sfumature letterarie il simbolismo che cadeva sulla cavalla Flora in *Boys and Girls* (*Dance of the Happy Shades*). Qui la valenza metaforica della capra Flora e dei “turkey buzzards” (gli avvoltoi tacchini che ricordano l'albatros della *Rhyme of the Ancient Mariner* di Samuel Taylor Coleridge) si sovrappone, però, a uno dei temi alla base di *Amleto*: la necessità di un distacco tra amore romantico e amore materno.

La sfumatura psicanalitica è alla base del rapporto tra la protagonista Carla e la vicina di casa Sylvie Jameson da un lato, e la famiglia di provenienza. Partiamo dall'inizio: Carla gestisce una scuderia assieme al marito Clark e assiste al ritorno della vicina di casa, Sylvie, auspicando che non sia lei¹³³. Invece, il ritorno di Sylvie, vedova del defunto poeta Leon, accentua e accelera il collegamento problematico, legato al recente passato della coppia e rafforza la malvagità di Clark, personaggio caratterizzato in maniera ambigua e negativa. Clark è peggiore di Laird, il fratello della narratrice di *Boys and Girls*, perché non ha i tratti del “buon selvaggio”, ma quelli del mascolino padrone di casa, che sfrutta l'ambiente circostante, senza alcuna empatia con l'altro sesso:

‘You flare up,’ said Carla.

‘That’s what men do.’

She had not said anything to him about his row with Joy Tucker. Joy was the librarian from town who boarded her horse with them. The horse was a quick-tempered little chestnut mare named Lizzie — Joy Tucker, when she was in a jokey mood, called her Lizzie Borden (p. 6).

A proposito di questo passaggio, Héliane Ventura ha scritto:

The horse’s name is that of one of the best known characters from American crime stories that has made its way into folklore as the subject of a doggerel: ‘Lizzie Borden took an axe // And gave her mother forty whacks. // When she saw what she had done // She gave her father forty-one’¹³⁴.

Ventura ricorda, inoltre, che la popolarità della vera Lizzie Borden ha spinto Angela Carter a dedicarle due *short stories* dal titolo *Lizzie’s Tiger* e *The Fall River Axe Murders*¹³⁵.

Va anche menzionato che il processo relativo a quell'omicidio, avvenuto nell'agosto del 1892, si tenne in una corte del Massachusetts e suscitò un ampio dibattito sui media nazionali, ma si risolse con l'assoluzione dell'imputata.

¹³³ “*Let it not be her*” (MUNRO Alice, *Runaway*, London, Vintage, 2006, p. 3). Tutti le successive citazioni di questa storia sono prese da queste edizione e sono indicate con il numero di pagina tra parentesi.

¹³⁴ (VENTURA Héliane, “The Relevance of the Chimera: Ekphrasis, Anamorphosis and Phantasy in ‘*Runaway*’ by Alice Munro”, Actes du Colloque sur The Relevance of Theory, Chantal Delourme et Richard Pedot [Dirs], Université de Paris X Nanterre, Juin 2008, Publication Pending). Il saggio è citato grazie all'autorizzazione personale dell'autrice.

¹³⁵ *Ibid.*

Nella storia della Munro è evidente che il personaggio di Joy si identifica con la sua cavalla (simbolo di libertà) e, di conseguenza, anche con l'episodio reale a cui è associata.

Dall'altro lato, invece, Clark si dimostra sempre come colui che vorrebbe tenere sotto controllo la libertà altrui. Ciò lo induce a proporre alla moglie di ricattare Sylvie, rendendo pubblici i "tentati" approcci del suo defunto marito, Leon, verso Carla. Ma il lettore sa che quelle tentate avances erano state inventate da Carla come escamotage per eccitarlo sessualmente¹³⁶. Soprattutto per questa ragione, Carla decide di fuggire dal marito. Ma questa scelta, indotta anche con un prestito di indumenti da Sylvie, è una seconda fuga. La prima non era stata da Clark, ma con Clark, grazie al quale aveva potuto prendere le distanze dai propri genitori, snob e borghesi. Quella prima fuga è narrata in flashback durante la seconda e ha queste parole: "She had nicknamed him Gypsy Rover, because of the song, an old song her mother used to sing. Now she took to singing it around the house all the time and her mother knew something was up" (p. 28)¹³⁷. Tuttavia, l'allontanamento dai genitori, oltre alla ballata, in veste di allegra colonna sonora, aveva avuto anche una canzone dei Beatles, mentre in questa seconda fuga Carla non può far altro che ricordare e borbottare la musica di quei momenti:

This was her second time to leave everything behind. The first time was just like the old Beatles song – her putting the note on the table and slipping out of the house at five o'clock in the morning, meeting Clark in the church parking lot down the street. She was actually humming that song as they rattled away. *She's leaving home bye-bye* (p. 32)¹³⁸.

[...] While she was running away from him – now – Clark still kept his place in her life. But when she was finished running away, when she just went on, what would she put in his place? What else – who else – could ever be so vivid a challenge (p. 34).

E questo passaggio non può che preludere al pentimento di Carla, che scende dall'autobus e telefona al marito, che va subito a restituire a Sylvie gli indumenti usati dalla moglie.

In un momento, che potrebbe segnare una riconciliazione, però, Clark si comporta in modo ambiguo e arrogante, e snobba la capra Flora, ricomparsa quasi dal nulla, come il fantasma del padre di Amleto¹³⁹.

La domanda centrale, da questo momento in poi, è, dunque: che tipo di libertà troverà Carla con Clark in futuro? Una libertà tutt'altro che trionfale, che implica la repressione del segreto. Il segreto

¹³⁶ Clark lo apprenderà solo su rivelazione della moglie, nel momento in cui si pente della sua tentata fuga e ritorna a casa.

¹³⁷ Nella storia è riportata solo la parte centrale della canzone, che riprende il testo di una ballata, pubblicata nel 1937.

¹³⁸ Il testo della canzone dei Beatles, pubblicata nel 1967 nell'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, è una perfetta ironia a due voci del distacco madre — figlia ed è, in rapporto al finale della storia, un contrappunto ideale alla componente edipica dell'*Amleto* di Shakespeare, qui ribaltata al femminile.

¹³⁹ Héliane Ventura associa giustamente questo riferimento al finale e al pensiero di Carla e del cranio del capra, che ricorda il cranio di Yorick impugnato da Amleto. Ritorniamo su questo elemento nel finale della nostra analisi (Ventura, "The Relevance of the Chimera: Ekphrasis, Anamorphosis and Phantasy in 'Runaway' by Alice Munro" cit.).

è costituito dall'incerto destino di Flora (alter ego di Sylvie), della quale Clara preferisce ignorare la sorte, anche se la minacciosa ri-apparizione degli avvoltoi tacchini ("turkey buzzards) dopo la sua scomparsa non lascia ben sperare (p. 43). A causa di questa scelta conservatrice, però, Carla resta sospesa tra la volontà di Clark e la rimozione dello spettro di Flora / Sylvie. La soppressione fisica della memoria di Flora avviene proprio quando Carla brucia la lettera di Sylvie, in cui lei le aveva raccontato del ritrovamento di Flora. In questo modo, Carla evita di conoscerne la sorte, perché ciò implicherebbe sondare le ragioni che hanno spinto Clark a non riferirle della sua ricomparsa¹⁴⁰. Non è un caso, poi, che dopo questa scena Sylvie se ne vada e scompaia dalle loro vite, dimostrando che scelta di Clara segna sicuramente una sconfitta. Per cui, ella si posiziona nello stesso punto in cui si colloca Amleto a metà della prima scena del quinto atto:

HAMLET

Let me see.

(Takes the skull)

Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy: he hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is! my gorge rims at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now? your gambols? your songs? your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now, to mock your own grinning?¹⁴¹

Essendosi già suicidata Ofelia e trattandosi di un dramma connesso all'*ethos* politico, Shakespeare non poteva fare altro che procedere e portare agli estremi la sete di giustizia di Amleto, che sfocia nella vendetta personale. Invece, qui la Munro si concentra sul destino della protagonista e la "punisce", lasciandola incerta, indecisa e oscillante. La cancellazione del passato avviene, dunque, a livello fisico (scomparsa di Flora / Sylvie), mentre la relazione dei due coniugi rimane segnata dalla possibile ricomparsa del fantasma latente. Poiché nessuno dei due componenti della coppia ha saputo decifrare il simbolismo degli elementi letterari e di quelli naturali ci troviamo di fronte a un ritorno nella casa, connotato da una doppia sconfitta di tipo post-coloniale, secondo l'accezione indicata in 1.3.

Di un "fantasma latente" che impedisce la realizzazione di un idillio sentimentale tratta anche *Tricks*, in cui l'immaginario shakespeariano entra nuovamente con alcuni accenni a *As You Like It*,

¹⁴⁰ Dialogando con la proprietaria di Lizzie, Clark paventa una possibile fuga di Flora sulle Rocky Mountains (p. 44), benché non è chiaro quanto quanto la nota catena montuosa sia materialmente distante dall'ambiente in cui ci troviamo. Da notare che questa è una delle poche *short stories* della Munro indefinite dal punto di vista territoriale. Giustamente Ventura scrive che essa è concepita "with a rural setting which is geographically indeterminate" (Ventura, *Ibid.*). Il disinteresse di Clark e la sua approssimazione geografica lascia presupporre una pessima fine per Flora.

¹⁴¹ <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/hamlet.5.1.html>.

King Lear, *Antony and Cleopatra* e ad altre opere teatrali, in cui l'autore elisabettiano ha piegato alle proprie esigenze drammaturgiche i "rovesci della Fortuna", utilizzando i gemelli come espediente narrativo¹⁴². Questa rete di riferimenti letterari serve a illustrare come la memoria non debba rimanere incastrata tra le sabbie immobili del rimpianto e della malinconia, nonostante l'inevitabile ricordo degli schiaffi subiti dal Destino. In altre parole, se *Runaway* trasformava la tragedia di Amleto in un'abile descrizione sulla mancanza di coraggio personale nell'affrontare i responsi del presente e del passato, *Tricks* mescola sapientemente l'immaginario e la poetica shakespeariana con il *Lago dei Cigni* (1877) di Pëtr Il'ič Čajkovskij, con *Hedda Gabler* (1890) di Henrik Ibsen e con le scoperte sul DNA, per sconfessare il desiderio di una vendetta / ritorsione che dipende da un ricordo sbagliato, in maniera simile a quanto era successo a Marietta in *The Progress of Love*.

La parte più convincente della storia, divisa in due parti separate da quaranta anni di distanza, è la seconda. La prima gioca sull'intersezione tra l'attesa dell'incontro amoroso e gli ostacoli frapposti dai problemi personali e sociali, con la protagonista Robin (ventiseienne), che ha una sorella malata di asma, di cui si prende cura, rinunciando alle possibili occasioni di matrimonio, compresa quella con il vicino di casa Willard:

Robin had never had a lover, or even a boyfriend. How this happened, or not happened? She did not know. There was Joanne of course, but there were other girls, similarly burdened, who had managed. A reason might have been that she had not given the matter enough attention, soon enough. In the town she lived in, most girls were seriously attached to somebody before they finished high school, and some didn't finish high school, but dropped out to get married. The girls of the better class – of course – the few girls whose parents could afford to send them to college – were expected to detach themselves from any high school boyfriend before going off to look for better prospects. The discarded boys were soon snapped up, and the girls who had not moved quickly enough then found themselves with slim pickings. Beyond a certain age, any new man who arrived was apt to come equipped with a wife.

But Robin had had her opportunity. She had gone away to train to be a nurse, which should have given her a fresh start. Girls who trained to be nurses got a chance at doctors. There too, she had failed. She didn't realize it at the time.

[...] And recently even Willard had frightened her, by making a joke about how he should move in someday, and help her look after Joanne.

Some people were already excusing her, even praising her, taking it for granted that she had planned to devote her life to Joanne (pp. 248 - 249)¹⁴³.

Né Willard, né l'aspra sorella Joanne sanno che il cuore di "Robin Redbreast" (p. 249) è come quello di Cleopatra, "trafitto" da una presenza "aliena"¹⁴⁴, quella del montenegrino Danilo Adzic,

¹⁴² Come in questa storia, sia in *The Comedy of Errors* (1590-1594), sia in *Twelfth Night* (1599-1600) compaiono scambi di persona e d'identità legati alla gemellarità.

¹⁴³ MUNRO, *Runaway* cit., p. 249. Tutti i successivi riferimenti di questa storia sono indicati con il numero di pagina tra parentesi.

¹⁴⁴ Aliena è il nome che assume Celia quando si trasferisce con Rosalinda nella Foresta di Arden, nella terza scena del primo atto di *As You Like It* (<http://shakespeare.mit.edu/asyoulikeit/asyoulikeit.1.3.html>):

un orologiaio dalle sfumature fiabesche. Ma Robin non è la prescelta del principe, come Odette nel *Lago dei Cigni*¹⁴⁵, e somiglia piuttosto a Odille “black swan” (p. 239). Per questo, all’inizio aveva detto, che il suo vestito verde, ancora in tintoria, era importante come il “costume di scena” per un attrice (‘I’ll die,’ said Robin, on an evening years ago. ‘I’ll die if they don’t have that dress ready’ – p. 236). Con quell’abito, infatti, Robin si era recata a teatro a Stratford in Canada per assistere ad una messa in scena shakespeariana. Dopo aver dimenticato e perduto il portafoglio con i soldi e il biglietto del treno, aveva conosciuto il montenegrino Danilo e se ne era innamorata:

Last year she saw *Antony and Cleopatra*. When it was over she walked along the river, and noticed that there was a *black swan* – that she had never seen – a subtle intruder gliding and feeding at a short distance from the white ones. Perhaps it was the glisten of the white swans’ wings that made her think of eating at a real restaurant, not a counter. White tablecloth, a few fresh flowers, a glass of wine, and something unusual to eat, like mussels, or Cornish hen. She made a move to check in her purse, to see how much money she had. And her purse was not there (p. 239 – mio corsivo).

Un anno dopo quel primo e unico incontro con Danilo, che nel frattempo è tornato in patria, Robin dovrebbe farsi riconoscere ed essere riconosciuta: ‘You will wear the same dress. Your green dress. And your hair the same’ (p. 251). Noi sappiamo bene che questo rito, che richiama il mondo delle fiabe non può funzionare per i personaggi della Munro, che vogliono sfuggire “ai rovesci della Fortuna” e conquistarsi una sopravvivenza interiore. Invece, Robin è umanamente fragile e si lascia trasportare dalla possibilità dell’idillio:

She felt as if she had been chosen to be connected to that strange part of the world, chosen for a different sort of fate. Those were words she used to herself. *Fate. Lover. Not boyfriend. Lover*. Sometimes she thought of the casual, reluctant way he had spoken about getting in and out of the country, and she was afraid for him, imagining him involved in dark schemes, cinematic plots and dangers. It was probably a good thing that he had decided there should be no letters. Her life would have been drained entirely into composing them and waiting for them. Writing and waiting, waiting and writing. And of course worrying, if they didn’t arrive (p. 255 - il corsivo è nel testo originale).

Un motivo quotidiano e ordinario impedisce, però, a Robin di indossare il suo vestito verde (“The woman who did the pressing, at the cleaners, had missed some days that week. [...] The dress was not ready. The child was still sick” – p. 256). Poi, con una perfetta manipolazione dell’immaginario shakespeariano (“il vestito che manca” è l’identità che non viene riconosciuta), la Munro orienta noi

ROSALIND:

I'll have no worse a name than Jove's own page; /
And therefore look you call me Ganymede. /
But what will you be call'd?

CELIA:

Something that hath a reference to my state /
No longer Celia, but Aliena.

¹⁴⁵ Odette è la prescelta del principe Siegfried nel balletto del *Lago dei Cigni*, mentre Odille è il cigno brutto, figlia del mago malvagio, che tenta di darla in sposa al principe innamorato di Odette.

lettori a seguire e ad immedesimarci nel punto di vista di Robin, inducendoci a pensare che il Destino e la Fortuna, intesi nel loro senso classico di *dei ex machina*, stanno orientando il Segreto che sta dietro il rifiuto di Danilo. Ciò determina l'identificazione di Robin con il "black swan":

It was quite possible that he had brought back a wife from Montenegro, a wife *upstairs* – that would explain the alarm in his face, the shudder of dismay. If he had thought of Robin it would be in fear of her doing just what she had been doing – dreaming her dreary virginal dreams, fabricating her silly plans. Women had probably made fools of themselves over him before now, and he would have found ways to get rid of them. This was a way. Better cruel than kind. No apologies, no explanations, no hope. Pretend you don't recognize her, and if that doesn't work, slam a door in her face. The sooner you can get her to hate you, the better.

Though with some of them it's still uphill work.

Exactly. And here she was, weeping. She had managed to hold it back along the street, but on the path by the river, she was weeping. The *same black swan* swimming alone, the same families of ducklings and their quacking parents, the sun on the water. It was better not to try to escape, better not to ignore this blow. If you did that for a moment, you had to put up with its hitting you again, a great crippling whack in the chest (p. 260 – i corsivi sono miei)¹⁴⁶.

Con questa mancata promessa termina la prima parte della storia.

Nella seconda parte, ci troviamo catapultati quarant'anni dopo, con Robin ancora nubile che sta lavorando come infermiera e terapeuta in un centro di salute fisica e mentale, dove anche l'ex vicino di casa Willard è transitato come paziente, a seguito di un colpo apoplettico di qualche anno prima. Intanto, sua sorella Joanne è morta, e Robin ha venduto la vecchia casa, distaccandosi dalle relazioni del passato e mantenendosi molto attiva nella locale compagnia di teatro: "several years ago she played Hedda Gabler. The general response was that it was an unpleasant play but that she played Hedda splendidly. An especially good job as the character – so people said – was so much the opposite of herself in real life" (p. 263). Questo è un momento chiave della storia, uno dei suoi tanti colpi di scena: proprio come Hedda Gabler si vendica di Ejlert Løvborg, suo amante di un tempo, così anche Robin issa la propria teatralità contro il Fato cieco e baro. Se Hedda non rivela a Ejlert Løvborg di aver ricevuto i suoi manoscritti e, prima di bruciarli davanti alla sua fidanzata, gli consegna la pistola per suicidarsi, vendicando la precedente umiliazione¹⁴⁷; allo stesso modo Robin

¹⁴⁶ L'idea di una possibile moglie al piano di sopra ricorda la prigionia di certi personaggi delle fiabe, come Raperonzolo in cima alla torre.

¹⁴⁷ Nel secondo atto al loro primo incontro Løvborg è molto indignato con Hedda Gabler perché ha sposato Jørgen e la tratta a pesci in faccia:

"LÖVBORG (*indignato*): Hedda Gabler sposata! Sposata con Jørgen Tesman!

HEDDA: Sì, sono cose che capitano.

LÖVBORG: Oh! Hedda, Hedda, come hai potuto perderti così?

HEDDA (*guardandolo severamente*): Ebbene? Le proibisco..."

Il *lei* dell'ultima battuta di Hedda segna il distacco definitivo tra i due ex amanti, così come l'interpretazione del suo personaggio da parte di Robin ne segna l'accostamento e il parallelismo. Nel finale, Hedda si vendica contemporaneamente di Løvborg e di Thea, sua innamorata:

"HEDDA (*getta un quaderno nella stufa bisbigliando*): Ora brucio tuo figlio, Thea, [*mia bella testolina ricciuta!*] (*Getta parecchi altri quaderni.*) Il bambino che hai avuto con Ejlert. (*Getta il resto.*) Ecco lo brucio... brucio il bambino.

cerca un risarcimento simbolico nei confronti di Danilo, che le aveva sbattuto la porta in faccia senza riconoscerla. Invece, la vita reale ha, sfortunatamente per lei, preso una strada parallela, simile al percorso del DNA gemellare. Robin apprende questo meccanismo biologico da uno dei pazienti della casa di degenza in cui lavora:

But she always loves the part of the story where he describes how the spiral unzip and the two strands float apart. He shows her how, with such grace, such appreciative hands. Each strand setting out on its appointed journey to double itself according to its own instructions. He loves that too, he marvels at it, with tears in his eyes. She always thanks him for his explanation, and wishes that he could stop there but of course he can't (p. 266).

[...] Not that she regrets it. There's very little she regrets. Certainly not her sexual life, which has been sporadic and secret but, on the whole, comforting. The effort she put into keeping it secret was perhaps hardly necessary, seeing how people had made up their minds about her – the people she knew now had done just as thoroughly and mistakenly as the people she knew long ago (p. 266).

Robin si accorge che la sua scelta di non rivedere mai più né Stratford né Danilo, nel nome della dignità ferita e della ritorsione silenziosa, l'ha messa sì al riparo da ulteriori schiaffi e dal rischio di crogiolarsi nel rimpianto, ma le ha anche impedito di avvalersi della lezione shakespeariana e capire che non era stato Danilo a respingerla, quarant'anni prima. Come il DNA, che fluttua e genera due gemelli invece di un'unica persona, anche Robin è stata respinta da Alexander, il gemello di Danilo. Perciò, l'onta che Robin aveva pensato di lavare con la propria sublimazione artistica si è rivelata fallace, perché un segreto minore è apparso sulla scena, e si tratta di una casualità che Shakespeare avrebbe dovuto indurla a riconoscere e a distinguere. Il suo errore fondamentale è stato quello di aver precipitosamente abbandonato il teatro e di non aver atteso la fine della commedia *As You Like It* ("She was not able to wait for the play to be over" – p. 257), perché umanamente abbagliata da aspirazioni sentimentali e melodrammatiche:

Shakespeare should have prepared her. Twins are often the reason for mix-ups and disaster in Shakespeare. A means to an end, those tricks are supposed to be. And in the end the mysteries are solved, the pranks are forgiven, true love or something like it is rekindled, and those who were fooled have the good grace not to complain. He must have gone out on an errand. A brief errand. He would not leave that brother in charge for very long. Perhaps the screen door was hooked – she had never tried to push it open. Perhaps he had told his brother to hook it and not open it while he himself was giving Juno a walk around the block. She had wondered why Juno wasn't there. If she had come a little later. A little earlier. If she had stayed till the play was over or skipped the play together. If she had not bothered with her hair (p. 268).

In sostanza, la vita non è un palcoscenico, come scriveva Shakespeare in *As You Like It*¹⁴⁸, tuttavia è

Sipario"

(IBSEN Henrik, *I capolavori*, Roma, Newton Compton, 2008, pp. 410 e 429).

¹⁴⁸ JAQUES:

All the world's a stage, /

And all the men and women merely players: /

chiaro che per la Munro le storie della letteratura aiutano a decifrare la vita nei suoi aspetti più reconditi, soprattutto quando hanno a che vedere con il passato.

Con l'analisi di *Runaway* e *Tricks* appartenenti alla penultima raccolta a oggi pubblicata, si può, quindi, affermare che la Munro attinge da due filoni paralleli nell'architettura delle proprie *short stories*: all'immaginario simbolico della tradizione letteraria e della musica classica occidentale per la costruzione dei temi e dei conflitti interiori e inter-personali, che poi colloca e contestualizza in una topografia canadese e in un'ottica femminile, prediligendo il South Western Ontario come ambientazione che recupera in base all'esperienza autobiografica più intima e vivida¹⁴⁹. Inoltre, nella sua narrativa è possibile scorgere una costante confluenza e intersezione di tratti appartenenti alle varie culture popolari di matrice atlantica, con le filastrocche e le ballate scozzesi e irlandesi, con la musica *country* e *pop*. Questo fattore la rende scrittrice regionale e universale come Flannery O'Connor. Ciò spiega, giustifica e valorizza anche il suo irriverente sarcasmo verso ogni tradizione consolidata e cristallizzata.

Ora, concludiamo l'analisi con *Fiction (Too Much Happiness, 2009)*, degno titolo che definisce e delimita la traiettoria del suo percorso umano e letterario. Questa *short story* approfondisce e chiude il cerchio dell'indagine sul rapporto tra arte e vita, diversamente da *Material in Something I've Been Meaning to Tell You*. In *Fiction* si aggiunge il tema del rapporto inter-generazionale e si narra della pretesa delusa di una donna adulta che rivendica come credito da riscuotere la riconoscenza di chi l'ha "usata" come modello educativo e letterario, a sua insaputa. Questo è quanto capita a Joyce con Christie O'Dell. Con minori implicazioni, lo stesso era successo anche in *Material*, dove lo scrittore Hugo, dapprima, aveva disprezzato la co-inquilina e prostituta Dotty come vicina di casa nella vita "reale", ma poi l'aveva trasfigurata in una persona migliore nell'opera artistica, a insaputa di Dotty stessa, e con la sola consapevolezza della narratrice, sua ex moglie. Qui la protagonista Joyce, con un nome preso da una figura letteraria di primo piano, è un insegnante di musica che può richiamare alla mente tanti personaggi precedenti della Munro. La sua laicità e le sue doti sembrano una fusione di tre personaggi precedenti: Miss Marsalles in *Dance of the Happy Shades*, Frances in *Accident (The Moons of Jupiter)* e Lewis in *Comfort (Hateship, Friendship, Courtship, Loveship,*

They have their exits and their entrances; /
And one man in his time plays many parts, /
His acts being seven ages.

<http://shakespeare.mit.edu/asyoulikeit/asyoulikeit.2.7.html>. La frase è pronunciata nella settima scena del secondo atto dal nobile Jacques, al seguito dell'ex duca, esiliato da suo fratello Federico, l'usurpatore.

¹⁴⁹ Va sottolineato che, per motivi autobiografici, probabilmente legati al primo matrimonio, la Munro ambienta alcune storie o fa provenire alcuni personaggi dalla British Columbia, da Vancouver o Vancouver Island. Tuttavia, quel luogo d'origine è quasi sempre fonte di estraneità dal contesto. A parte queste due ambientazioni raramente ne compaiono altre da diverse aree geografiche del Canada.

Marriage)¹⁵⁰. Anche Joyce, come Lewis, ha conosciuto il marito Jon, ai tempi dell'università:

In their first year at college they dropped out of their classes and ran away together. They got jobs here and there, travelled by bus across the continent, lived for a year on the Oregon coast, were reconciled, at a distance, with their parents, for whom a light had gone out in the world. It was getting rather late in the day for them to be called hippies, but that what their parents called them. They did not do drugs, they dressed conservatively though rather shabbily, and Jon made a point of shaving and getting Joyce to cut his hair. They tired of their temporary minimum-wage jobs after a while and borrowed from their disappointed families so that they could qualify to make a better living. Jon learned carpentry and woodworking, and Joyce got a degree that made her eligible to teach music in the schools¹⁵¹.

Jon lavora come falegname e carpentiere nella propria rimessa attorno a casa e accetta di assumere Edie, donna e madre di una bimba (Christine), come parte di un programma per ex alcolizzate. Edie si rivela una tradizionalista che non crede all'evoluzione, quasi come risposta ai propri sensi di colpa. Il suo passato e il suo presente sembrano impostati su una concezione della memoria come "ritorsione verso gli errori del passato". Per questo motivo, "when 'Ode to Joy' was played on the radio she had Jon shut it off because it was so awful, like a funeral" (p. 37).

Inaspettatamente Jon si innamora di Edie, e Joyce non riesce a capacitarsi di come il marito abbia fatto a infatuarsi di "a mind that plods inexorably from one cliché or foolishness to the next and proclaims every step of the journey to be the law of the land" (p. 38). Ma Joyce è una donna che vorrebbe essere forte e, anche se le ferite sentimentali le restano nella memoria come cicatrici, si sfoga e si apre al mondo, invece di richiudersi nella malinconia (p. 39). Però, fallisce quando cerca di trasformare la professione di insegnante in un palcoscenico per la rivincita, tentando di attirare Jon con Edie, come "essential, if second-hand, spectator" (p. 41), al concerto di fine anno della figlia Christine.

Parecchi anni dopo, Joyce diviene una violoncellista affermata, trova un nuovo marito e scopre che Christine è diventata una scrittrice, con lo pseudonimo di Christie O'Dell:

She goes into the store and buys a copy of the book. *How Are We to Live*. No question mark. The woman who sold it to her says, "And you know if you bring it back Friday afternoon between two and four, the author will be here to sign it for you. Just don't tear the little gold sticker off so it shows you bought it here." Joyce has never understood this business of lining up to get a glimpse of the author and then going away with a stranger's name written in your book. So she murmurs politely, indicating neither yes nor no. She doesn't even know if she will read the book. She has a couple of good biographies on the go at the moment that she is sure are more to her taste than this will be.

¹⁵⁰ Questa raccolta sembra una sintesi delle trame, dei temi e dei personaggi di tutta la produzione precedente, ad esclusione della *short story* che dà il titolo alla raccolta, che riprende la biografia di Sophia Kovalsky (1850 - 1891, matematico russo, prima donna ad ottenere una cattedra universitaria in Europa) ed è interamente ambientata in Europa.

¹⁵¹ MUNRO Alice, *Too Much Happiness*, London, Chatto & Windus, 2009, p. 34. Tutte le successive citazioni di questa storia sono prese da questa edizione e sono indicate con il numero di pagina tra parentesi. In questo brano si colgono alcuni legami anche con *Runaway*, quando si parla dell'allontanamento di Carla e Clark dalle famiglie d'origine.

How Are We to Live is a collection of short stories, not a novel. This in itself is a disappointment. It seems to diminish the book's authority, making the author seem like somebody who is just hanging on to the gates of Literature, rather than safely settled inside. Nevertheless Joyce takes the book to bed with her that night and turns dutifully to the table of contents. About halfway down the list a title catches her eye.

'*Kindertotenlieder.*'

Mahler. Familiar territory. Reassured, she turns to the page indicated. Somebody, probably the author herself, has had the sense to supply a translation.

'Songs on the Death of Children'¹⁵² (pp. 49-50).

Da questo momento in poi, inizia la compenetrazione di "*How Are We to Live*" che Joyce legge, e in cui troverà solo una parte di aderenza alla propria "biografia", e la storia di Joyce che è sotto gli occhi del lettore. Ma qui entra in gioco l'arricchimento della dinamica narrativa di *Fiction* rispetto a *Material*, perché, dopo aver letto la "vera" storia dell'infanzia negata di Christine dentro a un orfanotrofio, Joyce si trova ritratta come insegnante di musica nel libro di Christi(n)e. Il lettore assiste alle riflessioni di Joyce, mentre elabora ciò che legge nel testo fittizio di "*How Are We to Live*". L'elemento poetico è costituito dalla memoria involontaria, che entra con i profumi del ricordo d'infanzia di Christine e si trasmette alla percezione adulta di Joyce, integrando il meccanismo proustiano in una relazione inter-generazionale:

The violin lessons were given at the school. If you didn't want to play an instrument you could just play the triangles, but the teacher liked it better if you played something harder. The teacher was a tall woman with brown hair that she wore usually in a long braid down her back. She smelled different from the other teachers. Some of them had perfume on, but she never did. She smelled of wood or a stove or trees. Later the child would believe the smell was crushed cedar. After the child's mother went to work for the teacher's husband she smelled the same way but not quite the same. The difference seemed to be that her mother smelled of wood, but the teacher smelled of wood in music.

The child was not very talented, but she worked hard. She didn't do that because she loved music. She did it for love of the teacher, nothing else (p. 52).

[...] Joyce thinks she knows the turn the story will take. The child all mixed up in the adults' dealings and delusions, pulled about hither and yon. But when she picks up the book again she finds the switch of dwelling places hardly mentioned.

Everything is hinged on the child's love for the teacher (pp. 53-54).

In seguito, il lettore trova citati in "*How Are We to Live*" la riproduzione dei dialoghi tra Christine bambina e Joyce, intercalati dalla sinossi mentale di Joyce, con cui la scrittrice esibisce le modalità e i meccanismi in cui si forma la fusione tra *fiction* e memoria personale. Il lettore vede e apprezza la descrizione delle dinamiche con cui si recuperano i ricordi "del'io" e come essi vengono mediati dal racconto e dall'interpretazione dell'altro. Inoltre, diversamente dal finale di *Material*, dove la narratrice biasimava, invidiava e disprezzava sia lo scrittore Hugo, sia il secondo marito Gabriel,

¹⁵² Si tratta di cinque poesie musicate da Mahler prima della morte della figlia, tra il 1901 e il 1902, sulla base di un Canzoniere di 428 poesie del poeta, traduttore e orientalista tedesco Friedrich Rückert (1788-1866), che le scrisse per la scomparsa dei suoi due figli.

perché avevano ottenuto qualcosa dal loro passato: ‘I do blame them. I envy and despise’ (p. 44), ci troviamo di fronte alla capacità di Joyce di venire a patti con le “bugie” del libro di Christine. E con la maturazione di Christine, che, nel testo fittizio, impara a rispettare gli imprevisti della vita e della memoria, procede anche il cambiamento di Joyce:

That is what the child [Christine] can never know. What she can know is how little she herself counted for, how her infatuation was manipulated, what a poor little fool she was. And this fills her with bitterness, certainly it does. Bitterness and pride. She thinks of herself as a person never to be fooled again.

But something happens. And here is the surprise ending. Her feelings about the teacher [Joyce] and that period in her childhood one day change. She doesn’t know how or when, but she realizes that she no longer thinks of that time as a cheat. She thinks of the music she painfully learned to play (she gave it up, of course, before she was even in her teens). The buoyancy of her hopes, the streaks of happiness, the curious and delightful names of the forest flowers that she never got to see.

Love. She was glad of it. It almost seemed as if there must be some random and of course unfair thrift in the emotional housekeeping of the world, if the great happiness-however temporary, however flimsy-of one person could come out of the great unhappiness of another.

Why yes, Joyce thinks. Yes (pp. 58-59).

Così, alla fine Joyce non disprezza affatto Christine, per non averla riconosciuta nella fila dei lettori dentro la libreria, dimostrando di comprendere a posteriori la lezione che era sfuggita a Robin Redbreast in *Tricks (Runaway)*, e cioè come, in certi frangenti, la *fiction* possa insegnare ciò che dalla vita è più difficile imparare, o che si può apprendere solo in forma di schiaffi del Destino o di sconfitte personali. Per questo Joyce riconosce come assurda la propria pretesa di riscuotere da Christi(n)e un “risarcimento morale”.

Christie O’Dell has raised her eyes to greet the next person in line, and Joyce at last has the sense to move on, before she becomes an object of general amusement and her box¹⁵³, God knows, possibly an object of interest to the police.

Walking up Lonsdale Avenue, walking uphill, she feels flattened, but gradually regains her composure. This might even turn into a funny story that she would tell someday. She wouldn’t be surprised (p. 61).

La sopravvivenza di Christine e il uso sapiente suo di nuovi dettagli nella *fiction* è una caratteristica che rende riconoscibile questo personaggio come un alter ego della scrittrice e un emblema della sua poetica, dove la scrittura non è una forma di “personale terapia”, ma un modo per esibire le potenzialità della creazione letteraria, attingendo a sfere molteplici dell’interiorità (memoria) e del necessario distacco dal passato (oblio costruttivo). Le fantasie della *fiction* sono raramente un alibi per cancellare i lati scomodi dei ricordi, mentre più spesso rappresentano la forza dell’intuito, della imprevedibilità dei segreti e della mobilità della memoria. Grazie a Joyce, in “*Position Three*”, Christine raggiunge la “*Position Four*” di “*creative non-victim*”. Alla fine, il percorso umano della

¹⁵³ Si tratta di una scatola di cioccolatini, un dono che dovrebbe ricordare alla scrittrice Christie il loro passato in comune.

Munro si salda con quello letterario.

3.3 Conclusioni Parziali

Tracciamo ora alcune considerazioni generali sulla poetica di Alice Munro, in relazione al *genre short story*, al linguaggio e ai temi della memoria.

La prima innovazione che la scrittrice canadese apporta al genere letterario consiste nelle svolte che imprime all'azione attraverso la lettura interiore delle relazioni passate, anche in ambito familiare, realizzando cioè una de-familiarizzazione dell'ordinario. I colpi di scena non sono puri espedienti narrativi, ma seguono l'inclinazione del singolo a riscoprire ciò che si nasconde dentro e dietro le pieghe di un avvenimento. Questo tipo di approccio non può che basarsi e seguire una narrazione *in progress* nella mente dei personaggi coinvolti, dimostrando che le ri/costruzioni interiori possono essere il frutto di illuminanti intuizioni sul passato, o di ambiguità proiettate nel presente. Ciò si verifica sia quando il punto di vista è costituito da una narratrice in prima persona, coinvolta nella vicenda, sia quando la narrazione alterna punti di vista limitati in terza persona. In entrambe le condizioni, la polifonia serve al lettore per comparare criticamente le varie forme di sopravvivenza o di auto-inganno, a cui il personaggio giunge con un'attività di liberazione o di auto-censura dal proprio passato.

Questo primo tratto implica un secondo elemento, che riguarda la struttura di molti finali: l'epifania converge sulla prospettiva unitaria quando si verifica un ri-cominciamento o un ritorno condiviso, altrimenti si mettono in scena percorsi paralleli e divergenti di attendibilità e falsità. Bisogna, però, fare attenzione che la fantasia e la visionarietà nel presente non sono il generico sintomo di una menzogna, ma possono indicare anche il bagliore di chi, improvvisamente, riesce a fare i conti con il recondito della memoria involontaria¹⁵⁴.

Per questo motivo, come scrive Hernáez Lerena, "it is the very notion of epiphany [...] which Munro constantly contests and holds under scrutiny"¹⁵⁵. Contestare la possibilità di un'epifania, secondo noi, non significa rifiutarla, ma contestualizzarla dentro l'ottica di ogni personaggio e svilupparla in base agli indizi che "il suo passato e la sua vita" gli hanno messo a disposizione.

La terza nota originale della scrittrice canadese, che deriva da questa prevalenza e preferenza per "le epifanie aperte e centrifughe", consiste nello smascheramento di una memoria condivisa troppo

¹⁵⁴ A sostegno di questa tesi, che abbiamo espresso a proposito di *Open Secrets*, si veda anche SMYTHE, *Figuring Grief: Gallant, Munro and the Poetics of Elegy* cit., p. 152.

¹⁵⁵ HERNÁEZ LERENA María Jesús, "Fiction as Short-Storyness: Some Textual Strategies in Alice Munro's Narratives", *Revista Canaria de Estudios Ingleses* (1998), 36, p. 221.

agevolmente raggiunta. In maniera diversa da Anita Desai, alla Munro interessa comprendere le ri/costruzioni che stanno dietro alla memoria comune, e come da esse si possano evidenziare le forme di adattamento o di ribellione individuale, nonostante gli ostacoli e i vincoli di *gender*, di classe sociale e di natura fisica, come la trasformazione del corpo a seguito di un ferimento o di una malattia. Questo aspetto è fortemente condizionato dall'esperienza autobiografica dell'autrice e la costante presenza della diversità dovuta al dolore sembra avere la funzione di esorcizzare le frustrazioni legate al ricordo della madre malata.

Il quarto elemento innovativo della Munro, che la rende universale e locale allo stesso tempo, è la presenza di numerosi intertesti della letteratura occidentale, della musica classica, dei meccanismi etico-morfologici del gotico e del fiabesco (protagonista e antagonista, bene e male) e delle culture popolari (filastrocche e musica *pop* e *folk*) all'interno di un'ambientazione regionalizzata, che non ha i tratti della rivendicazione identitaria. Questa cifra stilistica è stata rilevata anche da McGill nella sua comparazione tra la *short story* *The Bear Came Over the Mountain* e il film da esso tratto. Su *Away from Her* scrive, infatti, McGill:

Canadian texts are particularly prominent, and they are not exclusively literary: aside from the passages from Ondaatje and MacLeod, the film features music by K.D. Lang and Neil Young. The films use of Canadian settings and intertexts goes far beyond what the content rules of governmental funding bodies might require. Moreover, the film was hardly obliged by promotional interests, the details of Munro's story, or the demands of verisimilitude to be as explicitly Canadian as it is. Instead, the film seems intent on honouring what it declares to be its national cultural context¹⁵⁶.

Per la Munro si tratta, invece, di una visione che connota in modo originale la sua costruzione di "un'epopea transculturale" del *postcoloniale* canadese, in cui le parole *identity* e *nation* ricorrono molto raramente. Parallelamente alla demistificatoria erosione del concetto di identità pubblica che troviamo nella letteratura americana¹⁵⁷, c'è nella filosofia della Munro un *pathos* creativo che sa cogliere le trasformazioni dello spirito profondo dell'America del Nord, provinciale e rurale, e del rapporto intrinseco tra il superamento delle frontiere regionali e la sopravvivenza interiore, senza alcuna soggezione o deferenza nei confronti dei centri metropolitani nazionali e cosmopoliti, ma con un'originale e innovativa *cultural* e *sexual politics*, in cui frequenti sono i riferimenti alle istanze dei movimenti di liberazione della donna.

Sul piano della costruzione retorica delle sue storie ciò implica la realizzazione di quanto hanno scritto Canitz e Seamon:

¹⁵⁶ MCGILL, "No Nation but Adaptation: *The Bear Came Over the Mountain*, *Away from Her* and What It Means to Be Faithful" cit. È impossibile indicare la pagina esatta del riferimento, tratto dalla versione online dell'articolo.

¹⁵⁷ Cfr. LEITCH, "The Debunking Rhythm of the American Story" cit., p. 133.

We expect stories to offer us a pattern of knowledge [...] rather than to expose gaping holes of ignorance, and we expect purpose and design, not chance events; the story teller is expected to make sense of things and not to present us with disorder and ignorance. But Munro's stories resist this expectation, and [...] seem closer to "unsorted life" than the legendary nature of most tale-telling, whether of people or of nations¹⁵⁸.

L'allontanamento dalla narrazione orale delle "gesta valorose", che richiamano alla mente il *tale* come prima tappa nella genesi della *short story*, non potrebbe essere più marcato e deciso.

Sul piano linguistico, per la Munro questo implica mettere in allerta il lettore sulla trasformazione del senso delle parole in base al contesto socio-storico, e all'uso dell'ironia come figura retorica che permette di rovesciare la funzione cristallizzata del *gossip*, emblema sia dei cliché mascherati e mascherabili nel "comune sentire", sia della rimozione di quanto è scomodo. A ciò si abbina il frequente ricorso all'uso del condizionale, del congiuntivo e dei verbi modali, che hanno la funzione di accentuare la natura di supposizione o di ipotesi di certe ri-costruzioni personali, che non hanno il "materiale" necessario o sufficiente per accertare la reale sequenzialità cronologica degli eventi e dei pensieri. Questo consente ai personaggi di non irrigidirsi, ed essi si limitano spesso a intuire, a decifrare e ad assemblare le sensazioni connesse all'episodio principale, al *single fact*, ricavandone ciò che può essere attendibile.

Spiccata e spietata è, inoltre, la decostruzione della stereotipia di certi allocutivi ed epiteti del linguaggio quotidiano. Si riscontra anche una tendenza all'uso di lessemi dialettali e di riferimenti a un accento non *standard*, come forma di contrasto e di sconfinamento inter-classista nel recinto di una "norma urbana forbita" e *middle-class*.

Il quinto aspetto riguarda il drastico cambiamento dei personaggi a distanza di generazioni e la loro palpabile disaffezione verso tutto quanto era ed è da loro socialmente atteso o richiesto. Questo è costruito attraverso la ricorrente presenza del segreto, componente che giustifica la funzione della memoria di avvicinare i silenziosi compromessi tra vincitori e vinti.

Infine, in maniera speculare alla visione di Anita Desai, anche Alice Munro affida più valore al ricordo emotivo ed intimo che al valore documentale dell'icona o del reperto fotografico. Nelle *short stories* di entrambe le scrittrici sono i contorni indefiniti o stridenti che rivelano il carattere e il sottotesto dell'immagine. Ciò serve ad impedire che la rimozione e la malinconia trionfino sull'atto della ri-memorazione e sul suo attingere a una pluralità di tracce interne ed esterne alla persona.

¹⁵⁸ CANITZ & SEAMON, "The Rhetoric of Fictional Realism in the Stories of Alice Munro" cit., p. 79.

Conclusioni

Attraverso le potenzialità e i difetti della memoria la *short story* modernista e postcoloniale offre l'occasione e l'opportunità per la ri/appropriazione e la ri-negoziatura da parte del soggetto attivo dei momenti rivelatori. Questa propensione narrativa si è configurata attraverso un'evoluzione storica del genere letterario che ha avuto alcune fasi ben distinte: la prima, che parte dai primi decenni dell'Ottocento, è stata contraddistinta dall'isolamento di un episodio significativo, considerato come unità a sé stante nel suo percorso lineare e progressivo, in modo da caratterizzare la rappresentazione dell'epoca a cui la storia risaliva, conservando il rapporto di fiducia e la riconoscibilità dello scrittore nei confronti del suo pubblico (*tale*).

Questa prospettiva dinamica, condivisa dal romanzo, per la *short story* è cambiata tra l'ultimo quarto del diciannovesimo secolo e il primo quarto del ventesimo. A questo cambiamento ha contribuito la chiusura materiale della Frontiera Americana:

With the closure of the Frontier, writers had to find new territories in which to explore. In 1897, Jack London joined the Klondike Gold Rush to Alaska, an experience that inspired three volumes of short stories as well as his most famous tale, 'To Build a Fire' (1908). The spare prose and the even sparser plot — one man's struggle to survive amid freezing conditions — contribute to a story that assumes symbolic and existential overtones¹.

Una tale “chiusura territoriale” di ascendenza e di stampo proto-coloniale ha liberato lo spazio per nuove visioni e nuove “frontiere” interiori e geo-locali: “the short story has traditionally found ways of approaching the changing definition of locality”².

In seguito, la frammentazione dei piani temporali attuata con diversa intensità dalla maggior parte degli scrittori del Modernismo, tra cui Katherine Mansfield, ha consentito un ampliamento espressivo che unisce il privato e il personale al pubblico e al sociale, con una tecnica di indagine retrospettiva e un meccanismo a montaggio dei punti di vista, che hanno avuto l'intento di decifrare l'affidabilità della ri/costruzione del protagonista, spesso attanagliato tra autonomia e conformismo morale.

La visione poetica e la tecnica narrativa di Flannery O'Connor, successiva in ordine di tempo a quella della Mansfield e del Modernismo, si situa al crocevia e costituisce una prima evoluzione tra questa frammentazione interiore e la tragica esperienza sociale che è stata generata dalla Seconda Guerra Mondiale, con un approccio che trova rifugio soprattutto nella dimensione ultraterrena. In

¹ MARCH-RUSSELL Paul, *The Short Story: an Introduction*, Edinburgh, EUP, 2009, p. 140. Non va sottovaluto il fatto che anche Jack London, come molti degli scrittori americani di *short stories* fino a Hemingway, provenga dalla carta stampata.

² *Ibid.*, p. 147.

alcuni personaggi delle sue *short stories* questa visione produce effetti sterilmente consolatori. Ciò accade principalmente nel momento in cui essi evitano ed escludono il dialogo con l'altro e restano preda dei loro alibi grotteschi, classisti e discriminatori, nonché della loro visione del passato che fa leva sulla *restorative nostalgia*.

Sulla base di una tale evoluzione storico-letteraria, nella prima generazione di scrittrici di *short story* che hanno visto o vissuto direttamente la costruzione delle nazioni indipendenti sorte dall'ex Impero Britannico, non prevale l'intenzione di concentrarsi sulla riscrittura della storia o del canone, come avviene per il romanzo postcoloniale. Si coglie, invece, una maggiore propensione a re-visionare i processi di controllo e di manipolazione della memoria, attraverso l'uso di entrambe le categorie della letterature occidentale: il realismo da un lato, e gli intertesti provenienti sia dalla cultura "alta", sia da quella popolare dall'altro.

I personaggi più ribelli delle *short stories* postcoloniali che abbiamo esaminato in questo studio pensano attraverso una visione parodica dei cliché e degli stereotipi linguistici e usano il simbolismo della natura, il sogno, il tropo del "ritorno a casa" e i reperti materiali e iconografici come strumenti per recuperare dalle pieghe della memoria le interpretazioni più scomode sugli avvenimenti del passato che erano stati rimossi. Spesso, però, tali ri/costruzioni vanno a esclusivo beneficio del lettore.

Pur con la varietà dei toni e degli accenti, le sconfitte e le vittorie rappresentate dai personaggi di Alice Walker, Margaret Atwood, Shashi Deshpande, Anita Desai e Alice Munro offrono un'ottica comune, che è contraria alla malinconia e alla *restorative nostalgia*, nociva nella loro possibilità di inibire e soffocare l'*agency* della persona all'interno della comunità di arrivo.

Un'altra componente che accomuna le scrittrici prese in esame a partire da Alice Walker in poi deriva dal rapporto che i personaggi instaurano con il passato e con la ricostruzione dell'altro ed è quella della responsabilità individuale. Tale responsabilità si manifesta in rapporto alla capacità di sopravvivenza e di relazione dentro al gruppo di appartenenza, con posizionamenti differenziati in riferimento alle condizioni sociali, geografiche e storiche di ciascuno dei singoli personaggi di una storia³. Questa sopravvivenza si avvale del silenzio e del *segreto* come strumento per de-stabilizzare le strutture e le condizioni consolidate di potere. Generalmente, ci troviamo di fronte a esiti che smascherano le forme repressive e autoritarie della Verità, nel momento in cui ambisce a divenire

³ Considerando l'elemento razziale una delle componenti in questione, si può estendere alle altre scrittrici di questo studio quanto scrive Donna Haisty Winchel a proposito di alcune *short stories* e dei romanzi di Alice Walker: "larger issues intrude into the lives of black men and women to become the excuse for cruelty" (WINCHEL Donna Haisty, *Alice Walker*, New York, Twayne, 1992, p. 35).

Ufficiale e “di dominio pubblico”⁴. Si tratta, cioè, di risposte che hanno una valenza etica, la quale non si riflette nel raggiungimento di una condizione materiale più vantaggiosa, ma in processi e itinerari narrativi che partono dal reale e che divengono interiori e meta-fisici. Per tale ragione, il gotico e la manipolazione del noto e dell’ignoto della Munro, il sarcastico della Atwood, la rivendicazione dei diritti delle minoranze e l’importanza del corpo della Walker, la “marginalità femminile” della borghesia indiana della Deshpande e il sincretismo della Desai puntano allo stesso obiettivo, alla stessa meta: garantire una via di fuga individuale che abbia anche valenza e visibilità interpersonale e sociale.

Per questo complesso e variegato insieme di fattori, ci è sembrato più efficace concentrare il senso dell’interpretazione sulle diverse modalità di legame / distacco tra incipit e dènouement e sulla relazione tra i personaggi invece che solo sulla /e percezione /i esclusiva /e degli stati d’animo del / della protagonista. Nel momento cruciale di questa relazione tra i personaggi la temporalità presente è sospesa, in attesa di una rivelazione, di un’illuminazione, o di un ri-cominciamento, che, nella loro assenza possono paralizzare il raggiungimento di una sintesi tra il corpo e la mente, e tra il corpo, la mente, l’ambiente di appartenenza e la comunità di arrivo o di ritorno⁵.

Il rischio che corrono molti personaggi di queste scrittrici, e che i loro protagonisti più coraggiosi cercano di evitare, è restare imprigionati nel ricordo statico della memoria comune o in un’identità collettiva omologante. Anche per questo, oltre che per i motivi sopra citati, riteniamo che le *short stories* femminili nord-americane e indiane siano più facilmente collocabili nell’ottica di una sfida ai meccanismi della globalizzazione e dei problemi diasporici a esse collegati e collegabili, invece che all’interno delle logiche settoriali e monotematiche del *genre/gender*⁶ o del gruppo etnico-nazionale di appartenenza / provenienza dell’autore / autrice⁷.

Ci sentiamo di collegare questa prospettiva alla definizione di “planetarietà”, data da Spivak: “if we

⁴ Su questo terreno, e non su quello dell’attenzione ai media digitali e tecnologici, alla biomedicina e alle varie ipotesi fantascientifiche, il postcoloniale trova un punto di contatto e di parziale contiguità con il postmoderno: “a key theme [...] of postmodern literature is how we establish an idea of truth while options multiply around us” (MARCH-RUSSELL, *The Short Story: an Introduction* cit., p. 223).

⁵ Olte che dall’esame delle storie, questo concetto nasce dalla fusione di due idee espresse in due diversi saggi riguardanti la poetica delle *short stories* di Margaret Atwood e Anita Desai: (Cfr. STRAUBEL Linda H. and ELLIOTT Gayle, “Margaret Eleanor Atwood”, pp. 32-33 e SALGADO Minoli “Anita Desai”, p. 136 in FALLON Erin, FEDDERSEN R.C., KURTZLEBEN James, LEE Maurice A., ROCHETTE-CRAWLEY Susan [Eds.], *A Reader’s Companion to the Short Story in English*, Westport — Connecticut, Greenwood Press, 2001). La stessa idea trova giustificazione e riconoscimento anche da parte di Michelle Gadpaille nel suo saggio sulla *short story* canadese (Cfr., GADPAILLE Michelle, *Canadian Short Story*, Toronto, Oxford University Press, 1988, p. 15 e p. 21).

⁶ Per quanto riguarda connesse alle difficoltà legate a questa unica linea interpretativa si rimanda a EAGLETON Mary, “Gender and Genre”, in HANSON, *Re-reading the Short Story* cit. Il titolo del saggio è volutamente rovesciato nel testo.

⁷ Sarebbe forse più difficile avvalersi di questa stessa chiave di analisi per altre aree postcoloniali anglofone, come il Sudafrica e l’Irlanda; mentre si potrebbe rivelare interessante per l’analisi delle poetiche di alcune autrici della seconda generazione o per alcuni autori provenienti dai loro stessi Paesi.

imagine ourselves as planetary subjects rather than global agents, planetary creatures rather than global entities, alterity remains underived from us; it is not our dialectical negation, it contains us as much as it flings us away. And thus to think of it is already to transgress [...]”⁸.

In sintesi, per il suo carattere transculturale e di duttile sperimentalismo stilistico, riteniamo che la *short story femminile* anglofona possa costituire un valido argine al binarismo Occidente / Oriente e ai crescenti localismi e fondamentalismi di matrice politico-religiosa. La pluralità delle nostre chiavi di lettura è stata integrata, tenendo in considerazione la capacità delle singole autrici di manipolare le tecniche narrative, così come si sono storicamente configurate. Per questo abbiamo preferito tratteggiare un quadro “evolutivo”, invece di inseguire la ricerca di *una* teoria della *short story*.

Siamo propensi a ritenere, infatti, che dal punto di vista didattico un eccesso di teoria impedirebbe agli studenti, che per la prima volta si apprestano a fronteggiare e a confrontarsi con universi politico — geografici così distanti dalla loro realtà quotidiana, di apprezzare appieno le prospettive marginali e subalterne connaturate ai personaggi delle *short stories* qui trattate.

Anche per questo motivo abbiamo scelto di privilegiare le *short stories* in cui l’onorifico, il fiabesco e il surreale hanno un impatto e una ricaduta sul reale. Per la stessa ragione abbiamo deciso di porre all’attenzione del lettore quei passaggi che sono maggiormente provvisti di ironia e di un’elevata qualità lessicale, sintattica e formale. Siamo, infatti, inclini a ritenere che se, affrontante e proposte con tale criterio di analisi tecnico-formale, anche le *short stories* femminili contemporanee, al pari di quelle della tradizione “canonica” maschile, possano essere incluse integralmente nei libri di testo; aspetto, questo, che, per ovvie ragioni, non è consentito ai romanzi. Si potrebbe così aggirare la diffusa propensione dell’editoria scolastica a obliterare la narrativa contemporanea *non-male* e *non-WASP*. Questo potrebbe spingere gli studenti ad approfondire le autrici che hanno scoperto, affrontando anche la lettura dei loro romanzi.

Inoltre, la prospettiva che abbiamo voluto portare avanti con questo studio è stata quella di valorizzare la *short story* femminile modernista, afroamericana e postcoloniale, e di inserirla in una posizione specifica all’interno del panorama letterario anglofono, posizione fino a ora determinata in maniera esclusivamente nazionalistica, così come testimoniano i titoli della nostra bibliografia.

A tal fine, abbiamo tentato di delineare e configurare gli orientamenti tecnico-creativi delle singole autrici nel quadro delle potenzialità stilistiche del genere letterario. Riteniamo che questo criterio, basato sulle tre parole d’ordine della memoria (ricordo, nostalgia e oblio), costituisca un argine e un

⁸ SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003, p 73.

contrasto alla tendenza a fruire la narrativa sulla base di un processo che sia incentrato solo sull'attualità del presente storico, correndo il rischio di inseguire in un'impossibile concorrenza l'onnipresente voracità e la maggiore velocità dei media.

Infine, la propensione della *short story* postcoloniale femminile a valorizzare quei personaggi che diffidano della *restorative nostalgia* permette a chi affronta, per la prima volta in ambito liceale, uno studio dei generi letterari e delle tecniche della narrativa breve di acquisire una maggiore lucidità critica e una più ampia prospettiva inter-generazionale, così come abbiamo messo in luce con la nostra analisi a partire da 1.3.

Anche sulla base di questo insieme di motivazioni memoria e *close reading* della/nella *short story* possono viaggiare e supportarsi parallelamente nell'ambito della teoria, della critica e della didattica dei generi letterari.

RINGRAZIAMENTI

I miei più sentiti ringraziamenti per la configurazione e la stesura di questa ricerca vanno al relatore Professoressa Silvia Albertazzi e al co-relatore Professor Franco Minganti. La mia gratitudine va, inoltre, alla Professoressa Héliane Ventura dell'Université di Toulouse, che ha svolto un ruolo importante di supporto ai criteri concettuali del progetto e alla Professoressa Rita Monticelli per i suoi preziosi consigli bibliografici. Un sincero riconoscimento è, infine, dovuto al Professor David Staines della University of Ottawa, con il quale ho scambiato opinioni e idee durante il mio soggiorno in Canada.

NOTA ALLA BIBLIOGRAFIA

Questa bibliografia è redatta indicando in maniera dettagliata i saggi che sono citati nelle note del testo. Per quanto riguarda i saggi consultati nelle numerose raccolte collettanee legate sia alla teoria della *short story* sia alla teoria della memoria si è preferito indicare il volume generale che è stato letto, a fronte dei saggi che lo compongono. Gli articoli appartenenti a riviste scientifiche, che non hanno trovato spazio nelle citazioni del testo, sono stati, invece, puntualmente indicati.

Con più titoli di uno stesso autore si segue l'ordine della data di pubblicazione fino al più recente.

BIBLIOGRAFIA

TESTI PRIMARI

ATWOOD MARGARET (1939 -)

Dancing Girls, Toronto, McClelland & Stewart, 1977.

Bluebeard's Egg, Toronto, McClelland & Stewart, 1983.

Wilderness Tips, Toronto, McClelland & Stewart, 1991.

DESAI ANITA (1937 -)

Games at Twilight, Portsmouth, Heinemann, 1978.

Diamond Dust, London, Chatto & Windus, 2000.

The Artist of Disappearance, London, Chatto & Windus, 2011*.

DESHPANDE SHASHI (1938 -)

Collected Stories: Volume 1, New Delhi, Penguin Books, 2003.

Collected Stories: Volume 2, New Delhi, Penguin Books, 2004.

MANSFIELD KATHERINE (1888-1923)

The Collected Stories, London, Wordsworth, 2006**.

MUNRO ALICE (1931 -)

Dance of the Happy Shades, Toronto, Ryerson, 1968.

Something I've Been Meaning to Tell You, Toronto — New York, McGraw-Hill Ryerson, 1974.

The Moons of Jupiter, Toronto, The Macmillan Company of Canada, 1982.

The Progress of Love, New York, Knopf, 1986.

* Per approfondire il panorama poetico dell'autrice, per questo studio sono stati letti e citati anche i seguenti romanzi: *Fire on the Mountain* (1977), *Clear Light of Day* (1980), *Baumgartner's Bombay* (1988) e *Fasting, Feasting* (1999).

** Essendo Katherine Mansfield e Flannery O'Connor già scomparse, si ritiene più opportuno indicare in bibliografia le due edizioni usate per questo studio, dove sono contenute tutte le *short stories* edite e inedite, invece dell'elenco delle singole raccolte in ordine cronologico.

Friend of My Youth, New York, Knopf, 1990.

Open Secrets, New York, Knopf, 1994.

The Love of a Good Woman, New York, Knopf, 1998.

Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage, London, Chatto & Windus, 2001.

Runaway, New York, Knopf, 2004.

Too Much Happiness, Toronto, Douglas Gibson-McClelland, 2009.

O'CONNOR FLANNERY (1925 - 1964)

The Complete Stories, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1971* .

WALKER ALICE (1944 -)

In Love & Trouble: Stories of Black Women, New York, Harcourt, 1973.

You Can't Keep a Black Woman Down, New York, Harcourt, 1981.

TESTI SECONDARI

SAGGI E ARTICOLI SULLA TEORIA DELLA MEMORIA

ASSMANN Aleida, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002 (tit. or. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 1999).

AUGÉ Marc, *Le forme dell'oblio*, Milano, Il Saggiatore, 2000 (tit. or. *Les formes de l'oubli*, 1998).

BAL Mieke, CREWE Jonathan and SPITZER Leo (Eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover, University Press of New England, 1999.

BOYARIN Jonathan (Ed.), *Remapping Memory: the Politics of Timespace*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

KUHN Annette, "A Journey through Memory", in BOYER Pascal and WERTSCH James V. (Eds.), *Memory in Mind and Culture*, Cambridge, CUP, 2009.

* Si rimanda alla nota precedente su Katherine Mansfield.

BOYM Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.

BUTLER Judith, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005.

CONNERTON Paul, *How Societies Remember*, Cambridge, CUP, 1989.

DE CERTEAU Michel, *La scrittura della storia*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1977 (tit. or. *L'écriture de l'histoire*, 1975).

_____, *L'arte del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001 (tit. or. *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, 1990).

HALBWACHS Maurice, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 2001³ (tit. or., *Le mémoire collective*, 1950).

KUHN Annette, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London – New York, Verso, 2002².

LOWENTHAL David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, CUP, 1985.

MARGALIT Avishai, *The Ethics of Memory*, Cambridge Mass. - London, Harvard U.P., 2002.

MIDDLETON David and EDWARDS Derek (Ed.), *Collective Remembering*, London, Sage, 1990.

PASSERINI Luisa, *Memoria e Utopia. Il primato dell'intersoggettività*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

SWANSON Gillian, "Memory, Subjectivity and Intimacy: the Historical Formation of the Modern Self and the Writing of Female Autobiography", in RADSTONE Susannah (Ed.), *Memory and Methodology*, Oxford, Berg, 2000.

RICOEUR Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina, 2003 (tit. or. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000).

_____, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 2004 (tit. or. *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern - Vergessen - Verzeihen*, 1998).

TODOROV Tzvetan, *Gli abusi della memoria*, Napoli, Ipermedium, 2001 (tit. or. *Les abus de la Mémoire*, 1995).

_____, *Memoria del male, tentazione del bene*, Milano, Garzanti, 2001 (tit. or. *Mémoire du mal, tentation du bien*, 2000).

YERUSHAMI Yosef H, *Usi dell'oblio*, Parma, Pratiche, 1990 (tit. or. *Usage de l'oubli*, 1988).

WERTSCH James V., "Collective Memory", in BOYER Pascal and WERTSCH James V (Eds.), *Memory in Mind and Culture*, Cambridge, CUP, 2009.

WHITEHEAD Ann, *Memory*, London - New York, Routledge, 2009.

ZERUBAVEL Eviatar, *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.

SAGGI E ARTICOLI SULLA TEORIA E SULLA STORIA DELLA SHORT-STORY

ALLEN Walter, *The Short Story in English*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

BALDWIN Dean and MORRIS Gregory L, *The Short Story in English, Britain and North America: an Annotated Bibliography*, London, Scarecrow, 1994.

BARTHES Roland, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, Milano, Bompiani, 1969 (tit. or. *L'Analyse Structurale du Recit*, 1966).

BONHEIM Helmut, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*, Cambridge, D.S. Brewer, 1982.

CALABRESE Stefano (Ed.), *Neuronarratologia: il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009.

CAPRETTINI Gian Paolo, *Semiologia del racconto*, Bari, Laterza, 1992.

CORTÁZAR Julio, *Bestiario*, Torino, Einaudi, 1996 (tit. or. *Del cuento breve y sus alrededores*, 1969).

DAIYA Krishna, *Post-Independence Short Story Women Writers in English*, New Delhi, Sarup & Sons, 2006.

DWIVEDI Amar Nath (Ed.), *Studies in Contemporary Indian-English Short Story: a Collection of Critical Essays*, Delhi, B.R. Publishing, 1991.

FLORA Joseph M. (Ed.), *The English Short Story, 1880 - 1945: a Critical History*, Boston, G. K. Hall, 1985.

FRIEDMAN Norman, "Recent Short Story Theories", in LOHAFER Susan and CLAREY Jo Ellyn (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge — London, Louisiana State University Press, 1989.

GADPAILLE Michelle, *Canadian Short Story*, Toronto, Oxford University Press, 1988.

HANSON Clare (Ed.), *Re-reading the Short Story*, Basingstoke, Macmillan, 1989.

HEAD Dominique, *The Modernist Short Story: a Study in Theory and Practice*, Cambridge, CUP, 1992.

HERMAN David, "Narrative Theory and the Cognitive Sciences", *Narrative Inquiry* 11, 2001, 1-34.

LEITCH Thomas M., "The Debunking Rhythm of the American Story", in LOHAFER Susan and CLAREY Jo Ellyn (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge — London, Louisiana State University Press, 1989.

LOHAFER Susan, "Introduction to Part III", in LOHAFER Susan and CLAREY Jo Ellyn (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge - London, Louisiana State University Press, 1989.

_____, *Reading for Storyness: Preclosure Theory, Empirical Poetics and Culture in the Short Story*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 2003.

LYNCH Gerald, *The One and the Many: English — Canadian Short Story Cycles*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.

MARCH-RUSSEL Paul, *The Short Story: an Introduction*, Edinburgh, EUP, 2009.

MARLER Robert F., "From Tale to Short Story: the Emergence of a New Genre in the 1850's", in MAY Charles E. (Ed.), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

MAY Charles E. (Ed.), *Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1976.

_____, "Metaphoric Motivation in Short Fiction: 'In the Beginning Was the Story'", in LOHAFER Susan and CLAREY Jo Ellyn (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge — London, Louisiana State University Press, 1989.

MEHTA Kamal (Ed.), *The Twentieth Century Indian Short Story in English*, Creative Books, 2004.

MCCLAVE Heather (Ed.), *Women Writers of the Short Story: a Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1980.

NEW W. H., *Dreams of Speech and Violence: the Art of the Short Story in Canada and New Zealand*, Toronto, UTP, 1987

O'CONNOR Frank, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, New York, Harper & Row, 1963.

O'ROURKE William, "Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction, and Consumption", in LOHAFER Susan and CLAREY Jo Ellyn (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge — London, Louisiana State University Press, 1989.

PENN W.S., "The Tale as Genre in Short Fiction", in MAY Charles E. (Ed.), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

POE Edgar Allan, "Review of Twice-Told Tales", in MAY Charles E. (Ed.), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

PRATT Mary Louise, "The Short Story: the Long and the Short of It", in MAY Charles E. (Ed.), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

SALGADO Minoli, "Anita Desai", in FALLON Erin, FEDDERSEN R.C., KURTZLEBEN James, LEE Maurice A. and ROCHETTE-CRAWLEY Susan (Eds.), *A Reader's Companion to the Short Story in English*, Westport, Greenwood Publishing, 2001.

SCOFIELD Martin, *The Cambridge Introduction to the American Short Story*, Cambridge, CUP, 2006.

SHAW Valerie, *The Short Story: a Critical Introduction*, London, Longman, 1983.

STRAUBEL Linda H. and ELLIOTT Gayle, "Margaret Eleanor Atwood", in FALLON Erin, FEDDERSEN R.C., KURTZLEBEN James, LEE Maurice A. and ROCHETTE-CRAWLEY Susan (Eds.), *A Reader's Companion to the Short Story in English*, Westport, Greenwood Publishing, 2001.

TOOLAN Michael, *Narrative Progression in the Short Story: a Corpus Stylistic Approach*, Amsterdam — Philadelphia, Benjamins, 2009.

SAGGI E ARTICOLI DI TEORIA E STORIA POST-COLONIALE

ALBERTAZZI Silvia, *Lo sguardo dell'altro: le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth and TIFFIN Helen (Eds.), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Criticism*, London-New York, Routledge, 2002².

BALIBAR Etienne and WALLERSTEIN Immanuel, *Razza, nazione, classe: le identità ambigue*, Roma, Edizioni Associate, 1990.

BARKER Francis, HULME Peter and IVERSEN Margaret, *Colonial Discourse / Postcolonial Theory*, Manchester — New York, Manchester UP, 1994.

BOEHMER Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, Oxford, OUP, 2005².

BUELL Laurence, “Postcolonial Anxiety in Classic U.S. Literature”, in SINGH Amritjit and SCHMIDT Peter (Eds.), *Postcolonial Theory and the United States*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000.

CHRISMAN Laura, *Postcolonial Conventions: Cultural Readings of Race, Imperialism and Transnationalism*, Manchester, Manchester UP, 2003.

COLLIER Gordon (Ed.), *Us/Them. Translation, Transcription and Identity in Post-Colonial and Literary Cultures*, Amsterdam — Atlanta, Rodopi, 1992.

DROZ Bernard, *Storia della decolonizzazione nel XX secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

FRASER Robert, *Lifting the sentence: A Poetics of Postcolonial Fiction*, Manchester, Manchester UP, 2000.

GIKANDI Simon, “Globalization and the Claims of Postcoloniality”, *The South Atlantic Quarterly* 100.3, 2001, 627-658.

GILROY Paul, *The Black Atlantic*, London, Verso, 1993.

HUTCHEON Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London — New York, Routledge, 1988.

_____, *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, Toronto — New York, OUP, 1992.

LAZARUS Neil, “The Global Dispensation since 1945”, in LAZARUS Neil (Ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, CUP, 2004.

LORD Audre, “The Master’s Tool Will Never Dismantle the Master’s House”, in LEWIS Reina and MILLS Sara (Eds.), *Feminist Postcolonial Theory: a Reader*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2003.

LOOMBA Ania, *Colonialism / Postcolonialism*, London, Routledge, 1998.

MOORE Christopher, "Colonization and Conflict: New France and its Rivals. 1600-1760", in BROWN Craig (Ed.), *The Illustrated History of Canada*, Toronto, Key Porter Books, 2007.

PARRY, Benita, *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*. London — New York, Routledge, 2004.

PETERSEN Kirsten Holst and RUTHERFORD Ann, *A Double Colonization: Colonial and Post-Colonial Women's Writing*, Mundelstrup, Dangaroo Press, 1986.

PUNTER David, *Postcolonial Imaginings. Fictions of the New World Order*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2000.

REINHARD Wolfgang, *Storia del colonialismo*, Torino, Einaudi, 2002.

RUSHDIE Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds. Essays on Cultural Politics*, London, Methuen, 1985.

_____, *A Critique of Postcolonial Reason: toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge — Massachusetts, Harvard University Press, 1999.

_____, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003.

TORRI Michelguglielmo, *Storia dell'India*, Milano, Rizzoli-Corriere della Sera, 2004².

WILLIAMS Patrick and CHRISMAN Laura (Eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a Reader*. New York, Harvester Wheatsheaf, 1993.

SAGGI E ARTICOLI SULLE TEORIE DI GENERE

ATWWOD Margaret, *Survival: a Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, Anansi, 1972.

BLUNT Alison and ROSE Gillian, *Writing Women and Space: Colonial and Postcolonial Geographies*, New York - London, The Guilford Press, 1994.

BUTLER Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London-New York, Routledge, 1990.

FORTUNATI Vita, GOLINELLI Gilberta, and MONTICELLI Rita (Eds.), *Studi di genere e memoria culturale*, Bologna, Clueb, 2004.

WALKER Alice, *In Search of Our Mother's Garden: Womanist Prose*, New York, Harcourt Brace, 1983.

SAGGI E ARTICOLI DI CRITICA LETTERARIA

ALBERTAZZI Silvia, *Il nulla, quasi: foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010.

ATWOOD Margaret, *Strange Things: the Malevolent North in Canadian Literature*. Oxford, Clarendon Press, 1995.

_____, *The Tent*, Toronto, McClelland & Stewart, 2006.

DE CERTEAU Michel, *L'arte del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001 (tit. or. *L'invention du quotidien. I: Arts de faire*, 1990).

DELEUZE Gilles and GUATTARI Felix, *Capitalismo e Schizofrenia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987 (tit. or. *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, 1980).

GATES Henry Louis, *The Signifying Monkey: a Theory of African-American Literary Criticism*, New York — Oxford, Oxford University Press, 1988.

LEECH Geoffrey N, *Style in Fiction: a Linguistic Approach to English Fictional Prose*, London, Longman 1981,

LODGE David, *The Art of Fiction*, London, Penguin Books, 1992.

SAGGI E ARTICOLI SULLE AUTRICI

➤ **Atwood Margaret**

DAVEY Frank, *Margaret Atwood: a Feminist Poetics*, Vancouver, Talonbooks, 1984.

GORJUP Branko (Ed.), *Margaret Atwood: Essays on Her Works*, Toronto, Guernica, 2008.

HOWELLS Coral Ann, *Margaret Atwood*. New York, St. Martin's, 2005².

_____, *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge, CUP, 2006.

MACPHERSON Slettedhal Heidi, *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge, CUP, 2010.

NISCHIK Reingard M., “The Translation of the World into Worlds and the Female Tradition: Margaret Atwood, ‘Significant Moments in the Life of My Mother’ (1983)”, in NISCHIK Reingard M., *The Canadian Short Story: Interpretations*, Rochester, Camden House, 2007.

SUAREZ Carrera Isabel, “‘Yet I speak, Yet I exist’: Affirmation of the Subject in Atwood’s Short Stories”, in NICHOLSON Colin (Ed), *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity*, New York, St. Martin’s, 1994.

RAO Eleonora, *Strategies for Identity: the Fiction of Margaret Atwood*, New York, Peter Lang, 1993.

TOLAN Fiona, *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*, Amsterdam — New York, Rodopi, 2007.

➤ **Desai Anita**

BASSI Shaul, “Food for thought. Interview with Anita Desai”, *Il Tolomeo* 5, 1999-2000, 13-15.

BELLIAPPA Meena, *The fiction of Anita Desai*, Calcutta, Writers Workshop, 1971.

COSTA Magda, “Interview with Anita Desai”,

http://www.sawnet.org/books/writing/desai_interview.html.

GOEL Kunj Bala, *Language and Theme in Anita’s Desai Fiction*, Jaipur, Classical Publishing House, 1989.

HO Elaine Yee Lin, *Anita Desai*, Taviscot, Northcote House, 2006.

NADOTTI Anna (Ed.), *Dedica a Anita Desai*, Pordenone, Thesis, 2006.

SINGH Nripendra, *Contemporary Indian English Short Story: Ruskin Bond, Anita Desai & Shashi Deshpande*, New Delhi, Creative Books, 2007.

➤ **Deshpande Shashi**

ATREY Mukta and KRIPAL Viney, *Shashi Deshpande: a Feminist Study of Her Fiction*, Delhi, B.R. Publishing Corporation, 1998.

BHALLA Amrita, *Shashi Deshpande*, Tavistock, Northcote House, 2006.

JAIN Jasbir, *Gendered Realities, Human Spaces: the Writing of Shashi Deshpande*, Jaipur — New Delhi, Rawat Publications, 2003.

PATHAK, R.S. (Ed.), *The Fiction of Shashi Deshpande*, New Delhi, Creative Books, 1997.

➤ **Mansfield Katherine**

BILLÈ Patrizia, *A passion for technique: esperimento e disciplina nei racconti di Katherine Mansfield*, Bologna, Clueb, 1996.

KIMBER Jerry, *A Literary Modernist: Katherine Mansfield and the Art of the Short Story*, London, Kakapo Books, 2008.

KOBLER Jasper F., *Katherine Mansfield: A Study of the Short Fiction*, Boston, Twayne, 1990.

MICHEL-MICHOT Paulette, “Katherine Mansfield’s ‘The Fly’: an Attempt to Capture the Boss”, *Studies in Short Fiction* 11.1, 1974, 85-92.

VAN GUSTEREN Julia, *Katherine Mansfield and Literary Impressionism*, Amsterdam — Atlanta, Rodopi, 1990.

➤ **Munro Alice**

ALBERTAZZI Silvia, “A Comparative Essay on the Sociology of Literature: Alice Munro’s ‘Unconsummated Relationships’”, *Journal of the Short Story in English – Le Cahiers de la Nouvelle* 55, 2010, 37-54.

BERAN Carol L., “Images of Women’s Power in Contemporary Canadian Fiction by Women”, *Studies in Canadian Literature/Études en Littérature Canadienne* 15.2, 1990, 55-76.

BIGNARDI Irene, “La signora delle emozioni: Alice Munro e le sue short stories”, *La Repubblica* 3 dicembre 2008, 51.

BONETTI Kay, “Interview with Alice Munro, Conducted in Her House in Clinton, Ontario”, *The American Audio Prose Library*, 1987.

BLODGETT Edward Dickinson, *Alice Munro*, Boston, Twayne Publishers, 1988.

CANITZ Christa A. E. and SEAMON, “The Rhetoric of Fictional Realism in the Stories of Alice Munro”, *Canadian Literature* 150, 1996, 67-80.

CARRINGTON De Papp Ildiko, *Controlling the Uncontrollable: The Fiction of Alice Munro*, De Kalb, Northern Illinois University Press, 1989.

_____, "What's in a Title?: Alice Munro's *Carried Away*", *Studies in Short Fiction* 30.4, 1993, 555-64.

_____, "Talking Dirty: Alice Munro's *Open Secrets* and John Steinbeck's *Of Mice and Men*", *Studies in Short Fiction* 31.4, 1994, 595-606.

CARSCALLEN James, *The Other Country: Patterns in the Writing of Alice Munro*, Toronto, ECW Press, 1993.

CONDÉ Mary, "Voyage Towards an Ending: Alice Munro's *Goodness and Mercy*", in BARDOLPH Jacqueline (Ed.), *Telling Stories: Postcolonial Short Fiction in English*, Amsterdam — Atlanta, Rodopi, 2001.

DVORAK Marta, "Alice Munro's 'Lovely Tricks' from *Dance to the Happy Shades* to *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*", *Open Letter* 11.9 – 12.1, 2003/4, 55-77.

DUFFY Dennis, "'A Dark Sort of Mirror': *The Love of a Good Woman* as a Pauline Poetic", *Essays on Canadian Writing*, 66, 1998, 169-190.

FOY Nathalie, "'Darkness Collecting': Reading *Vandals* as a Coda to *Open Secrets*", *Essays on Canadian Writing* 66, 1998, 147-168.

GITTINGS Christopher E., "Constructing a Scots-Canadian Ground: Family History and Cultural Translation in Alice Munro", *Studies in Short Fiction* 34.1, 1997, 27-37.

GOLDMAN Marlene, "Penning in the Bodies: The Construction of Gendered Subjects in Alice Munro's *Boys and Girls*", *Studies in Canadian Literature/Études en Littérature Canadienne* 15.1, 1990, 62-75.

HANCOCK Geoffrey, "An Interview with Alice Munro", *Canadian Fiction Magazine* 43, 1982, 74-114.

HEBLE Ajay, *The Tumble of Reason: Alice Munro's Discourse of Absence*, Toronto, University of Toronto Press, 1994.

_____, "'It's What I Believe': Patterns of Complicity in *The Progress of Love*", in BLOOM Harold (Ed.), *Alice Munro*, New York, Infobase Publishing, 2009.

HERNÁEZ LERENA María Jesús, "Fiction as Short-Storyness: Some Textual Strategies in Alice Munro's Narratives", *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 36, 1998, 215-229.

HISCOCK Andrew, "'Longing for a Human Climate': Alice Munro's *Friend of My Youth* and the Culture of Loss", *Journal of Commonwealth Literature* 32.2, 1997, 18.

- HOOPER Brad, *The Fiction of Alice Munro: an Appreciation*, Westport, Praeger, 2008.
- HOWELLS Coral Ann, *Alice Munro*, Manchester — New York, Manchester UP, 1998.
- LECERCLE Jean-Jacques, “Alice Munro’s Two Secrets”, *Open Letter* 11.9 — 12.1, 2003/2004, 25-36.
- MACKENDRICK Louis K. (Ed.), *Probable Fictions: Alice Munro’s Narrative Acts*, Toronto, ECW Press, 1983.
- _____, *Some Other Reality: Alice Munro’s Something I’ve Been Meaning to Tell You*, Toronto, ECW Press, 1993.
- MARTIN Walter Rintoul, “The Strange and the Familiar in Alice Munro”, *Studies in Canadian Literature/Études en Littérature Canadienne* 7.2, 1982, 214-226.
- _____, *Alice Munro: Paradox and Parallel*, Edmonton, University of Alberta Press, 1987.
- _____ and OBER Warren O. “The Comic Spirit in Alice Munro’s *Open Secrets: A Real Life and The Jack Randa Hotel*”, *Studies in Short Fiction* 35.1, 1998, 41-47.
- MAY Charles E., “Why Does Alice Munro Write Short Stories?”, *The Wascana Review* 38.1, 2003, 16-28.
- MAYBERRY Katherine J., “‘Every Last Thing... Everlasting’: Alice Munro and the Limits of Narrative”, *Studies in Short Fiction* 29.4, 1992, 531-541.
- _____, “Narrative Strategies of Liberation in Alice Munro”, *Studies in Canadian Literature/Études en Littérature Canadienne* 19.2, 1994, 57-66.
- McCOMBS Judith, “Searching Bluebeard’s Chambers: Grimm, Gothic, and Bible Mysteries in Alice Munro’s *The Love of a Good Woman*”, *The American Review of Canadian Studies* 30.3, 2000, 327-348.
- McCULLOCH Jeanne and SIMPSON Mona, “Alice Munro: The Art of Fiction”, *The Paris Review* 36.131, 1994, 227-264.
- McGill Robert, “No Nation but Adaptation: *The Bear Came Over the Mountain, Away from Her* and What it Means to be Faithful”, *Canadian Literature* 197, 2008, 98-111.
- METCALF John, “A Conversation with Alice Munro”, *Journal of Canadian Fiction* 1.4, 1972, 54-62.

MILLER Judith (Ed.), *The Art of Alice Munro: Saying the Unsayable, Papers from Waterloo Conference*, Waterloo, University of Waterloo Press, 1984.

RASPORICH Beverly, *Dance of the Sexes: Art and Gender in the Fiction of Alice Munro*, Edmonton, University of Alberta Press, 1990.

REDEKOP Magdalen, *Mothers and Other Clowns: the Stories of Alice Munro*, London, Routledge, 1992.

ROSS Catherine Sheldrick, *Alice Munro: a Double Life*, Toronto, ECW Press, 1992.

_____, "‘Too Many Things’: Reading Alice Munro’s *The Love of a Good Woman*", *University of Toronto Quarterly* 71.3, 2002, 786-810.

SELLWOOD Jane, "Certain Vague Hopes of Disaster: a Psychosemiotic Reading of Alice Munro’s *The Found Boat* as the Flooding Text", *Studies in Canadian Literature/Études en Littérature Canadienne* 17.1, 1992, 1-16.

SMYTHE Karen, *Figuring Grief: Gallant, Munro and the Poetics of Elegy*, Montreal, McGill-Queen’s University Press, 1992.

STITCH Klaus P., "Munro’s Grail Quest: The Progress of Logos", *Studies in Canadian Literature* 32.1, 2007, 120-140.

THACKER Robert (Ed.), *The Rest of the Story*, Toronto, ECW, 1999.

VENTURA Héliane, "Aesthetic Traces of the Ephemeral: Alice Munro’s Logograms in *Vandals*", in DVOŘAK Marta and NEW William H. (Eds), *Tropes and Territories: Short Fiction, Postcolonial Readings, Canadian Writing in Context*, Montreal, McGill-Queen’s University Press, 2007.

_____, "Storia di un’immagine congelata", in: ALBERTAZZI Silvia and AMIGONI Ferdinando (Eds.), *Guardare oltre: letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008.

_____, "The Relevance of the Chimera: Ekphrasis, Anamorphosis and Phantasy in *Runaway* by Alice Munro", *Actes du Colloque sur The Relevance of Theory*, Chantal Delourme et Richard Pedot [Dirs], Université de Paris X Nanterre, Juin 2008, Publication Pending.

WACHTEL Eleanor, "An Interview with Alice Munro", *Brick* 40, 1991, 48-53.

WEINHOUSE Linda, "Alice Munro: Hard Luck Stories or There Is No Sexual Relation", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 36.2, 1995, 121-129.

YORK Lorraine M, "The Other Side of Dailiness: The Paradox of Photography in Alice Munro's Fiction", *Studies in Canadian Literature/Études en Littérature Canadienne* 8.1, 1983, 49-60.

➤ **O'Connor Flannery**

BACON Jon Lance, *Flannery O'Connor and Cold War Culture*, Cambridge, CUP, 1993.

BURKE William, "Displaced Communities and Literary Form in Flannery O'Connor's 'The Displaced Person'", *Modern Fiction Studies* 32.2, 1986, 219-227.

CLERICUZIO Alessandro, *Grottesco americano: i racconti di Flannery O'Connor*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003.

COLAFATO Michele, *Emozioni e confini. Per una sociologia delle relazioni etniche*, Roma, Meltemi, 1998.

COX Richard M., "On Flannery O'Connor and *The Displaced Person*", in SKAGGS Calvin (Ed.), *The American Short Story: Volume 1*, New York, Laurel, 1977.

DINNEN MAIDA Patricia, "Convergence in Flannery O'Connor's 'Everything That Rises Must Converge'", *Studies in Short Fiction* 7.4, 1970, 549-555.

WHITT Margaret Earley, *Understanding Flannery O'Connor*, Columbia, University of South Carolina Press, 1995.

➤ **Walker Alice**

BLOOM Harold (Ed.), *Alice Walker*, New York, Philadelphia, 1989.

PEDEN William, "The Black Explosion", *Studies in Short Fiction* 12.3, 1975, 231-241.

RICHARDS Mary Margaret, "Alice Walker", in SMITH Valerie (Ed.), *African American Writers 2*, New York, Scribner's Sons, 2001.

TRUDIER Harris, "Folklore in the Fiction of Alice Walker: A Perpetuation of Historical and Literary Traditions", *Black American Literature Forum* 11.1, 1977, 3-8.