

Attraverso lo specchio: "Lives of Girls and Women" come 'Bildungsroman' femminile

*This is an ancestral mansion
With neither table nor fire
Nor dust nor carpet.*

*The perverse enchantment of these premises
Is all in their polished mirrors.*

*The only pastime possible here
Is to look at oneself day and night.*

Anne Hébert, "Manor Life"

I. La capacità riflettente dello specchio e la perfetta riproduzione della realtà che esso fornisce lo hanno da tempo memorabile reso metafora della mimesi narrativa assoluta, di quanto in termini ottocenteschi potremmo definire 'realismo'. Tradizionalmente il poeta è infatti rappresentato nell'atto di reggere uno specchio nel quale si riflette, immutata, la natura e questa capacità di rappresentare in modo non mediato e di duplicare il reale in perfetta trasparenza ha da sempre conferito una dimensione ontologica privilegiata all'eterocosmo poetico. Nel riflesso della propria immagine il soggetto trova conferma della propria identità, tramutando l'atto narcisistico del rispecchiarsi in un ritrovarsi, ma soprattutto in un riprodursi¹.

La tradizionale assunzione umanista della stabilità dell'io ed il tentativo positivistico di intrappolare la realtà all'interno di un riflesso ottico mostrano la loro precarietà quando a reggere lo specchio davanti alla natura è la mano di una scrittrice. Tramutatasi da musa dello scrittore e da costruzione della sua arte in soggetto autonomo, creatrice essa stessa della propria storia, all'artista donna può accadere di guardarsi negli specchi di ogni epoca senza riuscire a riconoscere mai il proprio volto, circondata da una molteplicità infinita di riflessi fittizi, simulacri già scritti ed iscritti nel canone letterario. Riappropriarsi del proprio riflesso equivale quindi a "shatter the mirror that has so long reflected what every woman was supposed to be"²: solo attraversando lo specchio della rappresentazione e sfogliando il palinsesto ideologico nascosto sotto la superficie levigata del vetro la scrittrice riuscirà a rimpossessarsi del proprio riflesso, a rappresentarsi.

Alice Munro testimonia questo tentativo di riappropriazione della propria identità scegliendo di rileggere e riproporre due generi canonici del romanzo ottocentesco, il *Bildungsroman* (romanzo di formazione) ed il *Künstlerroman* (romanzo dell'artista), attraverso il racconto della vita di un'adolescente nell'Ontario del Sud alla fine della seconda guerra mondiale. Confrontata da una galleria deformante di immagini, volti, costruzioni che precodificano la sua esistenza, la Del di *Lives of Girls and Women* riesce infine ad attraversare lo specchio che la imprigiona, rimandandole infiniti riflessi sfalsati ed a trovare infine la propria vera immagine.

¹Epigrafe: ANNE HERBERT, "Manor Life", cit. in MARGARET ATWOOD, *Survival. A Guide to Canadian Literature*, Toronto, Anansi, 1972, p. 179. Per una discussione dell'archetipo dello specchio v. il classico studio di M.H. ABRAMS *The Mirror and the Lamp*, New York, Oxford University Press, 1953, in partic. il cap. 2.

²SANDRA GILBERT e SUSAN GUBAR, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1979, p. 79. La teoria di Gilbert and Gubar "reach[es] toward the woman trapped on the other side of the mirror/text and help[s] her to climb out" (p. 16) ed è il punto di avvio della presente indagine critica.

Con *Bildungsroman*, termine canonizzato nel 1906 da Wilhelm Dilthey³, si indica un genere letterario altamente codificato strettamente associato al romanzo di Goethe *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1795). All'origine del concetto di 'romanzo di formazione' o 'di educazione' (come viene tradotto approssimativamente l'originale tedesco) sta la fiducia tipica del pedagogismo tardo-settecentesco nella perfettibilità umana e la certezza ottimista di un progresso lineare ed organico riservato all'individuo. La formazione del *Bildungsheld*, celebrata dall'interesse romantico per lo sviluppo dell'identità poetica e per l'infanzia vista come iniziazione alla maturità creativa (come nel *Prelude* wordsworthiano) trovò consacrazione definitiva nell'interesse ottocentesco per il concetto di storia, testimoniando la certezza in un'identità coerente e celebrando la mitologia dell'individuo libero e dell'opportunità umana.

Fin dall'origine la *Bildung* ideale fu individuata nel processo di educazione vissuto da Wilhelm Meister, itinerario le cui tappe, narrate da Goethe dapprima nella *Theatralische Sendung* e quindi, principalmente, nei *Lehrjahre*, sono state trasformate nel paradigma di formazione classico. L'educazione vissuta da Wilhelm è quella concessa ad un individuo indipendente di sesso maschile, dotato di una sensibilità eccezionale, il quale entra in conflitto con la comunità ed i propri educatori, sceglie liberamente di lasciare la propria casa e riesce infine a realizzarsi pienamente, accettando le responsabilità impostegli dal suo ruolo sociale. Il romanzo di formazione rapporta dunque l'individuo alla società e dimostra ottimisticamente come sia possibile conciliare la vocazione personale con la completa integrazione sociale.

Il modello di formazione postulato da Goethe, sicuramente valido per gran parte dei *Bildungsromane* canonici, non si dimostra applicabile però ad altrettanti testi ottocenteschi in cui l'apprendistato alla vita narrato è quello di un'eroina. Le possibilità riservate dalla società a Wilhelm Meister o a David Copperfield sono oggettivamente diverse da quelle offerte a Elizabeth Bennett, Jane Eyre, Lucy Snow o Maggie Tulliver. La necessità di individuare un'ulteriore categoria di *Bildungsromane*, quelli femminili, apparirebbe dunque evidente.⁴ Una pur sommaria rilettura critica mostra infatti come le tappe della biografia sociale di una eroina per il conseguimento di un'identità matura procedano seguendo un percorso molto più tortuoso e tutt'altro che diretto. Il romanzo di formazione femminile ottocentesco è piuttosto la storia interrotta di un'identità assente, persa prima nella casa del padre e negata poi in quella del marito, dell'espressione soffocata, dell'opportunità piegata al compromesso. Eterna apprendista, l'eroina si scontra con gli imperativi sociali che ne predeterminano l'esistenza e la storia della sua formazione è un racconto gotico, spesso cronaca di un adulterio o di una morte.

La necessità di integrare 'gender' e 'genre'⁵ rischia a sua volta di sostituire ad un modello unico per così dire 'patriarcale' una nuova tassonomia revisionista, altrettanto totalizzante. La storia dell'io poetico va infatti opportunamente inserita in un contesto ideologico mutevole, composto da molteplici varianti sociali diverse per classe, epoca e nazionalità e da discorsi poliformi. La creazione della femminilità è un percorso continuo e sempre nuovo, "painfully confusing", prodotto di "double standards for women in different positions and for the same woman at different times".⁶

³WILHELM DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1965¹⁴.

⁴Tra le numerose opere dedicate alla tipologia del romanzo di formazione al femminile ricordo *The Voyage In: Fictions of Female Development*, a cura di ELIZABETH ABEL, MARIANNE HIRSCH e ELIZABETH LANGLAND, Hanover (N.H.), University Press of New England, 1983, RITA FELSKI, "The Novel of Self-Discovery: Integration and Quest", in *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1989, pp. 122-53 e SUSAN FRAIMAN, *Unbecoming Women. British Women Writers and the Novel of Development*, New York, Columbia University Press, 1993.

⁵V. ABEL, HIRSCH e LANGLAND, *op. cit.*, pag. 5.

⁶FRAIMAN, *op. cit.*, pag. x.

La caratteristica palinsestica del testo è riflessa nei diversi modelli di femminilità tra i quali l'eroina si dibatte, incarnazioni delle differenti tensioni narrative ed ideologiche che punteggiano la sua formazione. Non sarà più *la* storia, quanto *le* storie, in un discorso a più voci che riproduca la struttura duplice dell'economia psichica femminile e le sue varie *personae*, in una "struggle between rival life stories" intessuta dalle molteplici narrazioni che compongono la storia di una formazione femminile.⁷

Se l'evoluzione di un io coerente alla base dell'idea di *Bildungsroman* è un concetto ormai sorpassato, il romanzo di formazione femminile si tramuterà dunque in una narrazione polifonica, fluttuante, in una galleria di storie e di voci che si raccontano, tra le quali ritrovarsi e raccontarsi a nostra volta. È questa la strategia narrativa adottata da Alice Munro nello scegliere quel coro di "girls and women" che compongono la vita di Del Jordan, *Bildungsheldin* accompagnata attraverso lo specchio di immagini stroboscopiche che compongono ogni esistenza femminile.

*Had she really spent so many years of her life...
in front of a looking glass? Just like all women.
Years spent asleep, or tranced.*

Doris Lessing, *The Summer Before the Dark*

II. Pubblicato nel 1971 per i tipi della Mac Graw-Hill Book Company, *Lives of Girls and Women* valse alla sua autrice il duplice onore dell'approvazione critica generale e di un immediato successo di pubblico.⁸ Pubblicizzato come 'romanzo' per soddisfare una strategia di mercato che considerava la 'short story' un genere letterario di minor valore, LGW è in realtà una collezione di racconti unificati dalla presenza degli stessi personaggi e dall'ambientazione comune nella cittadina di Jubilee, nella Wawanash Country dell'Ontario canadese.

La decisione di scrivere un romanzo composto da racconti autonomi, seppur chiaramente connessi tra loro, soddisfa, oltre che ovviamente una precisa strategia narrativa dell'autrice, anche il concetto di unità nella molteplicità e di rielaborazione dei margini e rivalutazione del particolare che caratterizzano la letteratura post-moderna canadese.⁹ La stessa Munro precisa a margine, nell'epitesto del romanzo, come l'opera sia "autobiographical in form but not in fact". Riaffermare la mimesi del processo su quella del prodotto¹⁰ risponde infatti al nuovo concetto di realismo postulato dal postmodernismo. Contenuti nella struttura flessibile del 'romanzo a racconti', gli episodi della vita delle abitanti di Jubilee sono così

⁷"To speak, as I will, of plural formations is to apply the lesson of recent critical theory in two respects: first, by seeing "integrated" selfhood as the clashing, patchwork product of numerous social determinations, the "I" as basically unstable and discontinuous; and second, by acknowledging that formation is different in terms of, say, class, country, race, and times as well as gender, so that in this sense too, it is no longer possible to speak of a uniform fiction of female development." *Ibidem*, pp. 12-13.

⁸Epigrafe: DORIS LESSING, *The Summer Before the Dark*, London, Jonathan Cape, 1973, p. 158. ALICE MUNRO, *Lives of Girls and Women*, Harmondsworth, Penguin, 1982. Tutti i successivi riferimenti dati nel testo, qui successivamente riportato come LGW, saranno a questa edizione. Il libro si aggiudicò il Canadian Booksellers Award per l'anno 1971-2 e divenne così popolare da spingere la CBC ad adattare una sezione dell'opera per il piccolo schermo.

⁹Cfr. W. H. NEW, *Dreams of Speech and Violence. The Art of the Short Story in Canada and New Zealand*, Toronto, University of Toronto Press, 1987, pp. 94-5.

¹⁰LINDA HUTCHEON, "Process and Product: The Implications of Metafiction for the Theory of the Novel as a Mimetic Genre" in *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York-London, Methuen, 1984, pp. 36-47. Cfr. inoltre BRIAN MACHALE, "Postmodernist fiction turns out to be mimetic after all, but this imitation of reality is accomplished not so much at the level of its content [...] as at the level of form" (*Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, 1984, p. 38)

paragonabili a una serie di immagini in successione, a una sequenza di scatti fotografici da rimescolare e a cui dare continuamente una nuova sistemazione.¹¹

La ripartizione del romanzo in otto racconti autonomi risponde a un duplice progetto estetico ed ideologico. Le varie sequenze che compongono l'itinerario di *Bildung* canonica, in particolare quella postulata da Goethe, sono puntualmente riprese da Munro, in una revisione parodica che mette in risalto sia la rottura che la continuità culturale con il modello originario. I vari episodi pongono la *Bildungsheldin* a confronto con il mondo che la circonda, fungendo da presentazione, ma nella maggior parte dei casi non da risoluzione, dei diversi passaggi rituali di formazione: l'esperienza religiosa, sensuale, artistica, filosofica e sessuale della protagonista sono affrontate di volta in volta, fino anche alla ripresa dell'episodio teatrale, momento centrale nella formazione di Wilhelm Meister.

Se da un lato ogni storia simbolaggia una fase del percorso di *Bildung* dell'io narrante Del Jordan, contemporaneamente essa rappresenta inoltre una riproposizione parodica di un determinato genere letterario. Così nel capitolo "Heirs of the Living Body" la proiezione delle teorie trascendentaliste di Ada Morrison, madre di Del, all'interno della fondamentale tematica della 'presenza del passato' permette a Munro di affiancare alla descrizione dell'esperienza metafisico-religiosa della protagonista la riscrittura del genere favolistico.¹² Allo stesso modo "The Flats Road" ed in particolare "Baptizing", episodio che segna il momento di apprendistato sensuale di Del, rappresentano la rilettura del *romance* proprio quando questo genere si confronta con il momento epitalamico, sua risoluzione codificata che nel romanzo di formazione femminile viene tuttavia a simboleggiare un punto liminale, una soglia narrativa. Il racconto religioso (nella sub-categoria 'parabola pasquale', ancora in "Heirs of the Living Body") e quello di iniziazione sessuale ("Lives of Girls and Women") subiscono a loro volta una revisione, mentre la presentazione della formazione estetica di Del è riservata invece all'epilogo del romanzo, "The Photographer", la cui posizione di centralità è testimoniata da Munro stessa: "I found that the book didn't mean anything to me without it".¹³

Le protagoniste dei diversi episodi del romanzo rappresentano inoltre i molteplici riflessi nello specchio della costruzione della femminilità tra i quali Del impara a riconoscere o differenziare la propria immagine. Naomi e sua madre, la "practical nurse", rappresentano modelli che potremmo definire 'collaborazionisti', donne che accettano di custodire e trasmettere una costruzione ideologica della femminilità strettamente legata alla dimensione del simbolico, al mondo patriarcale della cultura che incarna il *nomos* ed il *logos*, la Legge e la Parola. È proprio consultando il manuale di ostetricia della madre di Naomi infatti che le due ragazze cercano una risposta ai loro interrogativi sulla sessualità femminile ed è questa trasmissione di un sapere obsoleto racchiuso dall'atto della lettura, caratterizzata come momento passivo, a trasformare le ragazze in due spettatrici, riflessi delle figure iscritte nel testo medico.

This year, our first year in high school, Naomi and I held almost daily discussions on the subject of sex, but took one tone, so that there were degrees of candor we could never

¹¹Le similitudini tra l'arte della scrittura e quella della fotografia, accennate in più riprese in *LGW*, trovano completa enunciazione nell'ultima sezione del romanzo, intitolata appropriatamente "Epilogue: The Photographer". La particolare sensibilità dimostrata dalla poetica postmoderna verso la rilettura ed il sovvertimento dell'autorità della rappresentazione realista è testimoniata proprio da questo interesse rivolto alla fotografia, arte la quale, sebbene ovviamente incapace di "avoid reference", "is self-consciously shown to be highly filtered by the discursive and aesthetic assumptions of the camera holder" (LINDA HUTCHEON, *The Poetics of Postmodernism*, London-New York, Routledge, 1988, p. 7).

¹²Uncle Bill, "a fairy godfather", sembra a Del "like a childish story I had at home" (p. 84) La ripetizione del sincategorema 'as if' sottolinea la dimensione paradigmatica del testo munroviano e la continua presenza di un universo parallelo sempre al di sotto del mondo di superficie dell'apparenza.

¹³Cit in HELEN HOY, " 'Rose and Janet.' Alice Munro's Metafiction", *Canadian Literature*, 121 (Summer, 1989), pp. 59-85 (p.74).

reach. This tone was ribald, scornful, fanatically curious. A year ago we had liked to imagine ourselves *victims of passion*; now we were established as *onlookers*, or at most cold and gleeful experimenters. We had a book Naomi had found in her mother's old hope chest, under the moth-balled best blankets. (pp. 144-5, i corsivi sono miei)

Accettando il suo destino sociale di "well-groomed girl" (p. 176) alla ricerca della propria realizzazione, ovvero di un 'groom' (e la scelta è simboleggiata nel gioco di parole "in our third year at school Naomi switched to Commercial", p. 175), Naomi adempie al suo compito di trasmissione del sapere di madre in figlia.

Il rifiuto di tramutarsi in un *onlooker*, in una vittima, è riaffermato dal superamento di un altro modello, quello estetico questa volta, incarnato da Miss Farris, l'insegnante di musica che rappresenta le limitazioni ed i pericoli di una vita interamente consacrata all'arte. Nell'episodio "Changes and Cerimonies" l'ideale di artista rappresentato da Del Jordan¹⁴ è contrapposto alla bidimensionalità del personaggio di Miss Farris, la cui esistenza si esaurisce nello spazio della messa in scena dell'operetta scolastica *The Pied Piper*. La fine dello spettacolo preannuncia fatalmente la morte dell'insegnante: la donna appare una bambola che sta sgonfiandosi, "her chest actually looked concave, as if something had collapsed inside it" (p. 136). Quando il suo cadavere viene rinvenuto sulle sponde del Wawanash River, Del ha ormai rifiutato le tentazioni di una vita interamente dedicata all'arte. Miss Farris le appare legata a "the most naive and primitive feelings, and mistaken perceptions" (p. 138), una figura incompleta, sterile ed inesistente al di fuori dell'universo musicale ("dry and wooden and innocent", p. 122), la cui creazione artistica è paragonabile ad una gravidanza isterica, alla carnevalizzazione di una maternità mancata.

The operetta would keep growing and growing, it would push down all [Mr. McKenna's] rules, his divisions of times, like so many matchstick fences. [...] when the time came [it would be] let loose, it would belly out like a circus balloon, and we would all just have to hold on. (p. 121)

Le tentazioni offerte dal rifugio in un mondo parallelo, separato dalla realtà ed avvertito come incompleto, artificiale, menomante, raggiungono massima drammatizzazione nella contrapposizione tra le figure delle zie Elspeth e Grace ed il personaggio della madre di Del, Ada Morrison, la cui presenza, "mysterious, appalling" è percepita da Del bambina come inarrestabile, immensa, "over all our expedition, and homecomings, and the world at large" (p.68). Elspeth e Grace da un lato e Ada dall'altro rappresentano due tipi opposti di femminilità, contrari ma paradossalmente contigui. Le zie hanno rifiutato di sposarsi, decidendo di rimanere a vivere con il fratello Craig e rifugiandosi in un universo privato, distaccato ed ironico, che rimanda un'immagine capovolta di quello maschile. Così l'interminabile storia della Wawanash Country alla cui stesura Craig dedica l'intera esistenza, nel tentativo di sistematizzare ogni frammento del reale "in order, in his own large, careful handwriting" (p. 31), è duplicata nella serie infinita di lavori domestici che scandiscono le giornate delle due sorelle: "they respected men's work beyond anything; they also laughed at it. This was strange; they could believe absolutely in its importance and at the same time convey their judgement that it was, from one point of view, frivolous, nonessential" (p. 32).

Il loro universo, come quello di Ada Morrison, è un universo senza passione, che tollera con un sorriso di compiaciuta superiorità la presenza degli uomini, ma a differenza della madre di Del esse decidono di esercitare il loro potere all'interno dello spazio domestico, scegliendo di realizzarsi fuori dalla società. Questa manifestazione di potere, riassunta da una

¹⁴Margaret Atwood rileva come sia difficile per una donna essere accettata semplicemente come un'artista -senza aggettivi che la qualifichino- realizzata sia nella dimensione artistica che in quella femminile, "able to combine marriage, motherhood, and writing without becoming more noticeably deformed than anyone else in this culture" (MARGARET ATWOOD, "The Curse of Eve - Or, What I Learned in School", *Selected Critical Prose*, Anansi, Toronto, 1982, pp. 215-228 (p. 226)).

scelta di non esporsi, di non agire, paragonabile alla 'negative capability' keatsiana, è confrontata con l'attivismo di Addie attraverso la contrapposizione di metafore geometriche. Il comportamento della madre di Del, paladina dei deboli, sostenitrice dell'uguaglianza intellettuale tra i sessi, oltraggiosa in un'anticonvenzionalismo datato ed un femminismo ormai sconfitto,¹⁵ è caratterizzato per mezzo di figure bidimensionali, rigide, che sottolineano il suo rifiuto di scendere a compromessi. Al contrario le traiettorie del comportamento delle zie sono paragonabili ad un campo elettrico, linee sinusoidi che avvolgono e controllano il percorso di Addie.

My mother went along straight lines. Aunt Elspeth and Aunt Grace wove in and out around her, retreating and disappearing and coming back, slippery and soft-voiced and indestructible. She pushed them out of her way as if they were cobwebs; I knew better than that. (pp. 36-7)

Il contrasto tra le generazioni è elegantemente ripreso da Munro nella ragnatela dei richiami intertestuali, attraverso l'associazione di Ada Morrison alla poesia *Princess Ida* di Alfred Tennyson. Nella prima parte dell'opera la principessa Ida, il cui patronimico è adottato da Ada come *nom de plume* nelle lettere che essa invia ai giornali, incarna un ideale di indipendenza femminile separatista in seguito ricusato. L'accademia femminile da lei fondata è infatti retta secondo i principi di un idealismo fervente, ma ingenuo: il desiderio di educazione delle donne può essere soddisfatto solamente sacrificando l'elemento fisico ed allontanando gli uomini. Il tentativo di Ada di perseguire l'uguaglianza attraverso l'indipendenza, rimuovendo il corpo e la sessualità "underground, like a canny toothache" (p. 205), è stato commentato da Munro come "touchingly oversimplified [...] she totally disregards sexual passion. It's just something you forget about and it will go away".¹⁶

Tuttavia le possibilità di affermazione promesse dal modello di femminilità sostenuto dalla madre rappresentano la tentazione più difficile da resistere, la maschera più semplice da indossare. Nel racconto "Lives of Girls and Women", episodio centrale dedicato all'apprendistato sessuale di Del, a Ada è riservato infatti il compito di pronunciare un discorso apparentemente profetico sul futuro delle donne.

"There is a change coming in the lives of girls and women. Yes. But it is up to us to make it come. All women have had up till now has been their connection with men. All we have had. No more lives of our own, really, than domestic animals. *He shall hold thee, when his passion shall have spent its novel force, a little closer than his dog, a little dearer than his horse.* Tennyson wrote that. It's true. Was true. You will want to have children, though." (p. 173)

Il velato rimando disforico della duplice citazione tennysoniana (in un'abiura colpevole del proprio anticonformismo, anche Princess Ida ritrova infine il sentimento materno innaturalmente anestetizzato) rinvia ad un precedente episodio raccontato in "Age of Faith". Major, l'anziano cane da pastore del padre di Del, si è improvvisamente rinselvaticato, è fuggito ed ha iniziato a sbranare delle pecore nelle fattorie limitrofe. Il paragone suggerito in *Locksley Hall* tra la sposa ed un cane è drammatizzato dall'ineluttabile soppressione di Major che, come una donna impazzita ed ormai incapace di continuare a obbedire passivamente, è condannato ad essere ucciso: "I dwelt on Major's trustfulness, his affection for my father -

¹⁵Cfr. SUE THOMAS, "Reading Female Sexual Desire in Alice Munro's 'Lives of Girls and Women' ", *Critique* 36, 2 (Winter 1995), pp. 107-120 (p.111).

¹⁶GEOFF HANCOCK, "An Interview of Alice Munro", *Canadian Fiction Magazine* 43 (1982), pp. 75-114, ristampato poi in *Canadian Writers at Work: Interviews with Geoff Hancock*, Toronto, Oxford University Press, 1987. La citazione appare a p. 103.

whom he did like, in his self-possessed way, as much as he could like anybody - his half blind cheerful eyes. (p. 113)¹⁷

La difficoltà di individuare l'incompletezza del modello femminile desessualizzato incarnato da Ada Morrison è sottolineata dall'importanza fondamentale assegnata alla figura materna all'interno del macrotesto munroiano, oltre che dai continui richiami intratestuali tra LGW e numerosi altri racconti contenuti in *Dance of the Happy Shades* (1968) e *Something I've Been Meaning To Tell You* (1974) in cui è costante la riproposizione di una presenza materna ingombrante.¹⁸ È proprio spinta dalla matrofobia, la paura di trasformarsi nella propria madre,¹⁹ che Del, in un tentativo quasi irrazionale di anestetizzare la propria componente intellettuale, inizia la storia d'amore con Garnet French, lasciandosi trasportare in un mondo in cui il corpo soffoca la parola, "the world without names" (p. 35).

Il rifiuto dell'ennesimo ideale incompleto di femminilità rappresentato da Ada Morrison coincide con l'uscita dalla circolarità obbligata di quella retorica dell'economia psichica femminile canonizzata dalla psicanalisi freudiana. Secondo questo paradigma la donna è inevitabilmente condannata ad una scelta fatale tra ragione e sentimento, tra mente e corpo, tra padre e madre. Questa codificazione della femminilità è riproposta in un articolo di "a famuos New York psychiatrist, a disciple of Freud" che immagina i diversi pensieri di un ragazzo ed una ragazza davanti allo spettacolo della luna piena: "the boy thinks of the universe, its immensity and mystery; the girl thinks, 'I must wash my hair' " (p. 177). Al rifiuto della pseudo-verità psicanalitica (il corpo) si affianca la negazione della cerebralità senza passione perseguita da Ada (la mente), per la costruzione di una nuova identità femminile fondata non sulle contrapposizioni di antinomi, ma sulla fusione delle parti.

It was clear to me at once that I was not thinking as the girl thought; the full moon would never as long as I lived remind me to wash my hair. I knew if I showed it to my mother she would say, "Oh it's just that maddening male nonsense, women have no brain." That wouldn't convince me; surely a New York psychiatrist must *know*. And women like my mother were in minority, I could see that. Moreover I did not want to be like my mother, with her virginal brusqueness, her innocence. I wanted men to love me, *and* I wanted to think of the universe when I looked at the moon. I felt trapped, stranded; it seemed there had to be a choice where there couldn't be a choice. (pp. 177-8)

Nella parabola iconoclastica di Munro la distruzione delle *personae* ideologiche coincide con l'attraversamento dello specchio, l'abbattimento degli stereotipi strega/madonna dietro i quali sono da sempre nascosti i personaggi femminili, con il rifiuto ogni maschera retorica per ritrovare infine il proprio volto.

¹⁷La figura del padre di Del, lasciato come un volto senza nome per tutto il romanzo, quasi a capovolgere vendicativamente la teoria del *nom* lacaniano, è proiettata in una dimensione da incubo e l'uccisione di Major si tramuta in un'esecuzione simbolica: "I dreamed my father had set up an ordinary humble block of wood on the grass outside the kitchen door, and was lining us up - Owen and my mother and me - to cut off our heads. *It won't hurt*, he told us, as if it was all we had to be afraid of, *it will all be over in a minute*. He was kind and calm, reasonable, tiredly persuasive, explaining that it was all somehow for our own good. (p. 112)". L'associazione uomini-morte appare evidente nella storia di Caroline, la protagonista della favola gotica inventata da Del che muore soffocata, "supporting the killing weight of men" (p. 242). La morte delle donne si tramuta per Del in un passaggio ineluttabile, spesso codificato: "stories of the past could go like this, round and round and down to death; I expected it" (p. 77).

¹⁸Cfr. le figure di madri invalide descritte in "The Peace of Utrecht" (*Dance of the Happy Shades*, London, Penguin, 1983, qui di seguito indicata come *DHS*), in "The Ottawa Valley" e "Winter Wind" (in *Something I've Been Meaning To Tell You*, London, Penguin, 1985, qui di seguito indicata come *SIBM*). Per un'analisi del tema della madre in Alice Munro rimando a MAGDALENE REDEKOP, *Mothers and Other Clowns: The Stories of Alice Munro*, London and New York, Routledge, 1992.

¹⁹ADRIENNE RICH, *Of Woman Born. Motherhood as experience and Institution*, London, Virago, 1977, 236.

*She carries a book but it is not
the tome of ancient wisdom,*

*the pages, I imagine, are the blank pages
of the unwritten volume of the new.*

H. D., "Tribute to the Angels", *Trilogy*, sez. 38

III. La risoluzione euforica del "corpo a corpo con la madre"²⁰ coincide con il primo passo verso l'acquisizione di un'identità indipendente. La *catexis* madre-figlia, vincolo profondo saldato dall'origine della vita stessa, rappresenta il legame più forte da spezzare, lo specchio più difficile da infrangere: "I look like you, you look like me. [...] Living mirrors"²¹.

Le conseguenze di una separazione fisica ed emotiva incompleta sono illustrate dall'atteggiamento grottesco di assoluta dipendenza che salda inscindibilmente Mary Agnes a sua madre, Aunt Moira. Mary Agnes, "deprived of oxygen in the birth canal", porta al limite dell'ipersimbiosi²² il vincolo catetico con la madre: "you couldn't imagine her going into a store by herself, and buying something, going anywhere by herself: she had to be with her mother" (p. 39). Vagabondando per le stanze della casa degli zii nel tentativo di evitare la vista del cadavere di Uncle Craig, esposto in salotto per il tradizionale ultimo saluto, Del si rifugia nella "storeroom" e qui incontra Mary Agnes, circondata, in una miniaturizzazione della maternità, da un "baby carriage" riempito da "a pile of old *Family Heralds*".

Mary Agnes riassume i pericoli di un'identità femminile soffocata da una simbiosi schiacciante, mortale ed è essa stessa a mettere in guardia Del dalla paralisi letale di uno sviluppo interrotto, evocato dall'omofonia parziale womb/tomb (p. 53): " 'What are you coming in here for?' she said softly. 'You're going to get yourself lost' " (p. 54). Il morso con il quale Del si libera dalla stretta di Mary Agnes rappresenta un atto simbolico di uscita dall'abbraccio soffocante della madre: "I bit and bit and broke the skin [...] in pure freedom" (p. 54).

Infranto il primo specchio che le viene porto, quello materno, Del è adesso confrontata da una galleria di altre immagini deformanti, ciascuna propostale da un personaggio maschile diverso, riflessi molteplici di un identico volto femminile. Gli episodi dedicati a Art Chamberlain, Bert Matthews, Jerry Storey e Garnet French segnano le tappe di un unico percorso di formazione che conduce Del attraverso il corridoio ideologico delle illusioni ottiche, caratterizzato dalla ripetuta enfattizzazione autoriale dell'elemento visivo.

Come un artista che dipinge il volto della propria modella senza mai guardarla, Mr. Chamberlain (*Art Chamberlain*, come Munro decide simbolicamente di chiamare il conduttore radiofonico, sottolineando la costruzione dell'identità femminile inscritta nella produzione artistica) rappresenta per Del il primo incontro con il desiderio maschile, con l'occhio che, guardandola, ne giustifica e precodifica l'esistenza. A seguito di una conversazione nella quale Mr. Chamberlain esalta la precoce sessualità delle adolescenti italiane, "used bruised and knowing" (p. 151), Del sale nella camera da letto della madre, si spoglia, accende una lampada ed indossa una sottoveste nera: "in her room I stared, goosed-pimpled and challenging, into the three way mirror" (p. 149).

²⁰LUCE IRIGARAY, "Il corpo-a-corpo con la madre" in LUCE IRIGARAY, *Sessi e genealogie*, trad. it. di L. Muraro, Milano, La Tartaruga, 1989.

²¹LUCE IRIGARAY, "And the One Doesn't Stir Without the Other", trad. di Hélène Wenzel, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 7, 1 (Autumn 1981), pp. 60-67 (p. 61).

²²NANCY CHODOROW, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkley e Los Angeles, University of California Press, 1978, p. 100

Il desiderio di riconoscere nell'immagine riflessa nello specchio il volto sensuale della ragazza italiana è una messa in scena teatrale interpretata a favore di Mr. Chamberlain, l'invisibile sguardo maschile racchiuso da ogni specchio, la voce che decreta l'esistenza femminile, della "fairest of them all". E come nella fiaba di Biancaneve, anche lo specchio nel quale Del ricerca il proprio volto le parla²³:

I looked at my high round forehead, pink freckled skin, my face as innocent as an egg, and my eyes managed to *alter* what was there, to make me sly and creamy, to *change* my hair. [...] Mr. Chamberlain's voice in my mind, saying *no older than Del here*, acted on me like the touch of rayon silk on my skin, surrounded me, made me feel endangered and desired. (pp. 149-50, i primi due corsivi sono miei)

Del cerca di indossare l'identità che Mr. Chamberlain ha prescelto per lei, accettando di esibirsi in una degradante imitazione di una foca ammaestrata pur di guadagnarsi la attenzione dell'uomo, ma è principalmente attraverso la scrittura (l'esempio di calligrafia che Art le lascia per aiutarla a riconoscere delle lettere compromettenti da lui scritte nel passato) che si attua l'assunzione di questa personalità precodificata, seguita dal sollievo del riconoscersi nella *persona* che si è accettato di interpretare.

He took an envelope out of the glove compartment and wrote on it: *Del is a bad girl*. [...] Mr. Chamberlain assumed without any trouble at all that there was treachery in me, as well as criminal sensuality, waiting to be used. [...] Could he have hit upon my true self? [...] I had looked in the mirror of the girl's washroom and smiled secretly at my ruddy face, to think what lewdness I had been invited to, what deceits I was capable of. (pp. 160-1)

L'anticlimax della prestazione autoerotica inscenata dall'annunciatore radiofonico è costruita tramite la ripezione incalzante di lessemi legati al campo visivo e performativo che rimandano all'alzata cerimoniale di un sipario, all'ultimo atto di uno spettacolo. Come in un gioco ottico infinito, questo 'foregrounding device' mostra Del, specchio di Mr. Chamberlain, riflettere a sua volta un altro specchio, quello in cui si guarda l'uomo, intento ad esibirsi ed alla ricerca di una conferma della propria identità nel riflesso dell'altra identità, quella femminile, che sta cercando di plasmare. La tensione erotica che precede la masturbazione di Art ("I saw that the whole of nature became debased, maddeningly erotic", p. 165) cala inesorabilmente all'inizio dell'atto e all'orgogliosa sicurezza dimostrata da Art al termine del riuscito esercizio narcisistico della masturbazione è contrapposto il bathos del commento interiore della ragazza.

"Quite an sight, eh?" was what he said.
The landscape was postcoital, distant and meaningless. (p. 167)

La necessità di rintracciarsi tra le costruzioni femminili che assediano il proprio spazio esistenziale si attualizza nell'ansiosa ricerca di una rassicurante conferma della propria adeguatezza tra i prototipi muliebri trasmessici dalla retorica della cultura: "I liked looking at the reproduction of Cézanne's 'Bathers' in the art supplement of the encyclopedia, then at myself naked in the glass" (p. 181). Questa schisi a cui l'occhio maschile condanna la donna, allontanandola dal suo corpo, prigioniero di uno sguardo altro, è descritta da Irigaray come un lutto, una paralisi che rapisce dentro lo specchio, dietro lo sguardo analitico di Jerry Storey che "wants to turn me into some comfortable girl" (p. 201) o nei movimenti convulsi e meccanici dei ballerini della Gay-la Dance Hall dove, circondati dai pini e da "French safes [...] scattered like old snakeskins" (p. 183), si celebrano i rituali della trasmissione

²³GILBERT e GUBAR, *op. cit.*, pp. 37-48

ideologica. Invitata a ballare da Clive, un amico del collega di Naomi Bert Matthews²⁴, il quale si ostina a rivolgerlesi con un improbabile accento olandese, Del si rende conto che in realtà l'uomo non sta parlando a lei, ma alla ragazza che essa sta impersonando, una marionetta "thickly painted" (p. 183), affannosamente indaffarata ad interpretare un ruolo che non le appartiene. Questa schisi psicologica si traduce in una totale mancanza di comunicazione con il suo partner e tramuta Del in una bambola meccanica fuori tempo, "moving up and down like stretched elastic bands" (p. 186).

I did not know what he meant [...]; I heard the words but I couldn't figure out the meaning. [...] He rolled his eyes, this grotesque way, and called me "baby" in a cold languishing voice, as if I were somebody altogether *different* from myself; all I could think of to do was get some idea of this person he *thought* he was dancing with and *pretend* to be her [...] But everything I did, every movement and expression with which I tried to meet him, seemed to be too late. (p. 185, i corsivi sono miei)

Voltandosi verso Naomi in cerca di rassicurazione, Del vede l'amica "*glassily* [smiling] like a swimmer just come out of the water" (p. 185, mio il corsivo) e vive un momento epifanico disforico. I rituali di accoppiamento nella Gay-la Dance Hall le appaiono consumati davanti a degli immaginari specchi deformanti, simili a quelli dei luna park,²⁵ nei quali i ballerini contemplan i riflessi grotteschi dei loro corpi decapitati. Vittime della stessa mannaia che nel sogno di Del è impugnata dal padre, essi appaiono immagini senza corpo, animate solo dall'occhio che le guarda.

People's faces had undergone a slight, obscene enlargement across the cheeks; it was as if I was looking at faces reflected on a curved polished surface. Also the heads seemed large, out of proportion to the bodies; I imagined them - though I did not really see them - detached from bodies, floating smoothly on invisible trays. (p. 186)

Ed è ancora il linguaggio della schisi psicologica a caratterizzare la storia di amore tra Del e Garnet French, in una drammatizzazione dell'impossibilità della comunicazione interpersonale che caratterizza la poetica di Munro.²⁶ L'amore per Garnet è descritto ripetutamente da Del come un'uscita dal mondo della parola: l'incontro con il ragazzo coincide infatti con il rifiuto di leggere il testo dell'inno che le viene porto (p. 210) e con l'ingresso in una dimensione di fisicità totale in cui verbalizzare i propri sentimenti equivale a tradirli: "sex seemed to me all surrender - not the woman's to the man but the person to the body [...]. Nothing that could be said by us would bring us together; words were our enemies" (pp. 215 e 216). La fisicità del loro rapporto è ripetutamente paragonata a quella sperimentata dagli animali e la perdita della verginità, avvenuta significativamente il giorno prima degli esami di fine corso di Del e descritta ricorrendo ad una metafora animale, ha i toni di un'esperienza onirica, di un'anestesia totale della sua parte razionale. Il giorno dopo il primo rapporto completo con Garnet, rito di passaggio verso la vita adulta, Del sente di essere completamente estranea al mondo della comunicazione verbale, isolata negli stereotipi

²⁴Ironicamente Munro riserva per Bert la qualifica di "poultry inspector" (p. 182), compito che ben si adatta al ruolo da lui ricoperto di colui che "takes out girls for the first time" (p. 192), ovvero di iniziatore delle 'young chicks'.

²⁵Per un'analisi delle allusioni carnevalesche in *Lives of Girls and Woman* rimando allo studio di MAGDALENE REDEKOP, *op. cit.*, passim.

²⁶I tentativi di comunicazione falliti tra i quali si dibatte l'esistenza umana sono ampiamente illustrati da Munro nella collezione di racconti successiva, dall'appropriato titolo *Something I've Been Meaning to Tell You*. Questa eterna tensione comunicativa, paragonabile al 'fuori tempo' di un attore che manca la propria battuta, è spesso associata all'impiego di ripetute digressioni eteroglosse, come l'idioletto elementare dei fumetti "Pogo" al quale Jerry Storey ricorre per distanziarsi dall'esperienza sensuale con Del. Lo spirito di alienazione con il quale i due ragazzi vivono la reciproca esplorazione dei loro corpi è descritto con freddezza scientifica: "our mouths opened into each other [...] but stayed cold, our tongues rough, mere lumps of unlucky flesh" (p. 200).

espressivi tipici del *romance*, l'unico linguaggio con il quale le riescere di esternare i propri sentimenti.

I could understand perfectly well what the question meant, and yet somehow I could not credit that it really meant that, it seemed nonsensical, oblique, baleful as some sentence in a dream. I wrote slowly. [...] I had a radiant sense of importance, physical grandeur. I moved languidly, exaggerating a slight discomfort. (p. 225)

Il fallimento del suo tentativo di affermazione personale, rappresentato dal capovolgimento del modello desessualizzato materno, equivale ad un ritorno al mondo della razionalità ed alla presa di coscienza di una separazione drammatica dalla propria vera identità. Del non riesce più a riconoscere la propria immagine, ridotta ai contorni un'ombra stilizzata proiettata sul selciato. Il crescente disagio che prova, somatizzato in una serie di dolori ricorrenti "across the top of my chest, and in my shoulders" (p. 227), è rappresentato da un crollo di energia vitale e da un sentimento di profonda schisi psicologica, di totale perdita di identità.

I talked to myself about myself, saying *she. She is in love. She has just come in from being with her lover. She has given herself to her lover. Seed runs down her legs.* I often felt in the middle of the day as if I would have to close my eyes and drop where I was and go to sleep. (p. 228)

L'incubo di una vita negata, eternamente condannata ad interpretare il personaggio che Garnet crede essa sia veramente, le appare con la forza di una visione nel corso di un bagno nel fiume Wawanash. Il gioco nel quale Garnet la coinvolge, cercando di immergerla nell'acqua del fiume per battezzarla, si tramuta in una drammatica lotta per l'esistenza che preannuncia il destino di morte psicologica riservatole dalla codificazione del matrimonio.

Suppose in a dream you jumped willingly into a hole and laughed while people threw soft tickling grass on you, then understood when your mouth and eyes were covered up that it was no game at all, or if it was, it was a game that required you to be buried alive. [...] I thought I was fighting for my life. (p. 235)

La posizione di assoluta impotenza nella quale la stretta di Garnet la blocca ("bending me backwards from the waist", p. 235) annuncia la paralisi della sua futura vita di moglie ed è simboleggiata dal fiume, sulle cui rive erano stati precedentemente rinvenuti i cadaveri di Miss Farris e Marion Sherriff, vittime di una tragedia degli errori tutta femminile. Il rassicurante gioco di impersonificazione con il quale Del si è divertita fino a allora rivela adesso la sua vera natura di "play-acting" letale (p. 235) e la riconduce in contatto con la propria vera identità.

I felt amazement [...] that anybody could have made such a mistake, to think he had real power over me. [...] it seemed to me impossible that he should not understand that all the powers I granted him were in play, that he himself was - in play. (p. 234)

Attraversare questo specchio equivale ad un risveglio, all'uscita da un sudario, ad un ritorno nel mondo della realtà, degli oggetti, della parola: "as I walked on into Jubilee I repossessed the world" (p. 236).

I turned around, went back into the hall to look in the dim mirror at my twisted wet face. Without diminishing the pain I observed myself; I was amazed to think that the person suffering was me, for it was not me at all; I was watching. I was watching, I was suffering. I said into the mirror a line from Tennyson [...] I said it with absolute sincerity, absolute irony. *He cometh not, she said.*

From "Mariana", one of the silliest poems I had ever read. (pp. 237-8)

Guardare la propria immagine si è tramutato adesso in un atto consapevole, nella piena coscienza della linea di demarcazione che separa l'oggetto riflesso dal soggetto che si riflette, nell'attualizzazione del passaggio dall'apprendistato esistenziale al maestro. La risoluzione euforica della *Bildung* femminile equivale alla comprensione dei "lovely trick, honest tricks"²⁷ della costruzione artistica ed alla conquista della capacità di re-interpretare le architetture paradigmatiche del palinsesto del reale.

*Times followed one another. Came a morn
I stood upon the brink of twenty years,
And looked before and after, as I stood
Woman and artist, - either incomplete,
Both credulous of completion.*

Elizabeth Barrett Browning, *Aurora Leigh*, Bk. II, 1-5

IV. L'epilogo di *LGW* costringe il lettore ad un viaggio mentale a ritroso lungo il percorso di formazione seguito da Del. Ad una lettura analettica le vicende della *Bildung* di Del Jordan appaiono infatti non tanto le tappe di un processo educativo *tout-court*, quanto i momenti costitutivi dell'educazione estetica di un'artista.²⁸ Dalla descrizione dell'universo capovolto di Uncle Benny, all'interminabile storia della Wawanash Country alla quale Uncle Craig dedica l'intera esistenza, alla trasposizione della morte di Marion Sherriff in una cornice gotica, ogni episodio narrato pone Del a confronto con le invisibili ed infinite sfaccettature del reale.

Questa enfasi continua sulle illimitate possibilità di lettura della realtà, caratteristiche di un discorso paradigmatico,²⁹ capovolge le assunzioni mimetico-rappresentative della letteratura realista, alla quale la poetica di Munro rimanda costantemente, in un gioco di aspettative sempre disattese. I limiti della rappresentazione mimetica attivati dalla discrepanza significato-significante vengono continuamente ripresi dall'autrice nella contrapposizione tra la costruzione di uno scenario narrativo verosimile, attualizzata tramite una serie di catene metonimiche e la riproposizione dei vari livelli di significazione assenti, ma potenziali che sottostanno alla superficie del visibile. Per gli occhi sensibili dell'artista, la lettura del reale è un atto ermeneutico, un momento di decodifica ed interpretazione della dualità dell'esperienza, alla ricerca delle strutture profonde, del mistero dell'esistenza che si nasconde sotto l'apparente normalità del quotidiano. Come dichiara Del, in un aforisma spesso citato come manifesto della poetica munroviana, "people's lives, in Jubilee as elsewhere, were dull, simple, amazing and unfathomable - deep caves paved with kitchen linoleum" (p. 249).

Del comprende che scrivere il racconto che ha immaginato equivale a "flaw [its] beauty and wholeness" (p. 241). Le "niggling considerations of fact" (p. 243) sono sostituite da un nuovo interrogativo: "What happened, I asked myself, to Marion? Not to Caroline. *What happened to Marion?*" (p. 24, il corsivo è nel testo). Compito dello scrittore è la scoperta della molteplicità del reale e la sua trasmissione, dando corpo alle "nether voices

²⁷"Material", *SIBM*, p. 48.

²⁸L'idea di comporre una "black fable" nasce nel periodo antecedente la pubblicazione dei risultati degli esami di fine corso. "I knew I had done badly in those exams", ammette Del, "I had been *sabotaged* by love" (p. 245, mio il corsivo). Il completamento dell'apprendistato artistico di Del, innescato dalla simbolica distruzione del manoscritto di Uncle Craig durante la piena del fiume, "while [she] was studying for [her] final exams" (p. 62), coincide quindi significativamente con il termine della sua *Bildung*, mostrando i due momenti come aspetti complementari di un'unico processo di formazione.

²⁹A questo proposito rimando alla fondamentale introduzione "The Disruption of Writing", nel volume di AJAY HEBLE *The Tumble of Reason. Alice Munro's Discourse of Absence*, Toronto, University of Toronto Press, 1994.

[...] below or beyond the surface of everyday life".³⁰ Queste voci oltramondane sono il tessuto di cui è fatta l'esperienza stessa e parlano attraverso dei messaggeri, figure di artisti camuffati che hanno il compito di allertare Del alla duplicità dell'esistenza.

L'intero mondo di Uncle Benny è un'attualizzazione delle potenzialità di questa "significazione in assenza"³¹ e delle possibilità di quanto 'sarebbe potuto accadere'. Il mondo in cui egli vive è "a troubling distorted reflection, the same but never at all the same", una dimensione imprevedibile "where anything might happen" (p. 26), in cui il limite tra vero e verosimile, tra *fiction* e realtà, tra bugia e verità cessa di avere senso. Il compito di Uncle Benny è quello di avviare in Del il meccanismo ermeneutico, di insegnarle un nuovo modo di scrivere, non più legato al fallimentare ed impossibile tentativo mimetico di riproduzione esatta della realtà, di insegnarle a 'vedere' ("it was his triumph to make us see", p. 26).

Questa duplicità del reale traspare anche tra le maglie compatte del discorso totalizzante di Uncle Craig, nella fotografia di una vecchia casa di legno appesa nello studio dell'uomo, un relitto proveniente da un altro paese, "where everything was much lower, muddier, darker than here" (p. 28),³² e si moltiplica in infiniti riflessi: il mondo mitico dei ladri, il mondo misterioso dei cattolici, il mondo trasgressivo del sesso, "a different layer of reality" (p. 165) nel quale Del si lascia condurre da Garnet. Questo spazio polisemico può trovare espressione solo in un discorso che non pretenda di rappresentare trasparentemente la realtà, in quel linguaggio flessibile ed intricato modellato sulle curve ed i dislivelli del reale che è parlato dalle zie Grace e Elspeth. La loro dialettica è uno scricchiolio, una stonatura, "a warning" (p. 37) da un'altra dimensione.

There was a whole new language to learn in their house. Conversation there had many levels, nothing could be stated directly, every joke might be a thrust turned inside out. My mother's disapproval was open and unmistakable, like heavy weather; theirs came like tiny razor cuts, bewilderingly, in the middle of kindness.

Il comportamento pragmatico e scientifico di Ada Morrison non può che sentirsi infastidito da questa ineffabilità, ma Del "knew better than that" (p. 37). La realtà le appare un'esercizio di lettura, una mappa che aspetta di essere decifrata, come la pelle della vacca morta trovata sul greto del Wawanash la cui "shape itself were a revelation beyond words" (p. 45) o come un corpo che si trasforma in un "hieroglyph on [the] grass" (*SIBM*, p. 163), "a letter, or a whole world [with] a coincide meaning, a stylized meaning" (p. 250). Come afferma la narratrice in "Winter Wind", la dimensione artistica trascende ogni dicotomia tra verità ed illusione.

But that only takes care of facts. I have said other things. [...] Yet I have not invented it, I really believe it. Without any proof I believe it, and so I must believe that we get messages another way, that we have connections that cannot be investigated, but have to be relied on. (*SIBM*, p. 193).³³

La rappresentazione 'in assenza' rifiuta per definizione i tentativi totalizzanti di ordine e trasparenza e la "hope of accuracy [...] crazy, heartbreaking" (p. 249) del realismo. Il tentativo di "name off" gli oggetti accatastati nella baracca di Uncle Benny, una collezione

³⁰*Ibidem*, 9.

³¹*Ibidem*, 5.

³²Cfr. inoltre "Walker Brothers Cowboy": "I feel my father's life flowing back from our car in the last of the afternoon, darkening and turning strange, like a landscape that has an enchantment on it, making it kindly, ordinary and familiar while you are looking at it, but changing it, once your back is turned, into something you will never know, with all kinds of weathers, and distances you cannot imagine" (*DHS*, p. 18).

³³La 'philosophy of composition' enunciata Del sottolinea proprio questa dimensione di scoperta del reale tipica dell'artista: "The main thing was that it seemed true to me, not real but true, *as if I had discovered, not made up*, such people and such a story, as if that town was lying close behind the one I walked though every day" (p. 244, il corsivo è mio).

interminabile di cianfrusaglie che riproduce per metonimia l'intero reale, appare un compito impossibile, una tensione verso l'onnicomprendimento destinata a rimanere perennemente insoddisfatta³⁴.

Il conflitto tra le cacofoniche catene di significazioni della dimensione paradigmatica e le rigide geometrie di quella sintagmatica sono sintetizzate nella reinterpretazione dell'idea di storia, simboleggiata dal manoscritto di Uncle Craig e nella contrapposizione tra la sua poetica e quella di Del. Uncle Craig "saw a simple connection between himself, handling the affairs of the township [...] and the prime minister in Ottawa handling the affairs of the country" (p. 30). Questa visione metonimica lo colloca quindi sulla direttrice orizzontale della sostituzione/selezione, ovvero sull'asse della similarità. Del al contrario vede gli eventi del mondo come "out of our control, unreal yet calamitous" (p. 30) e questa visione metaforica la posiziona sulla direttrice verticale della combinazione/contestualizzazione, ovvero sull'asse della contiguità, sottolineando ancora una volta lo scarto incolmabile tra la scrittura e la realtà che quella scrittura cerca proprio di rappresentare: "books always compared it to something else, never told about it by itself" (p. 172).

Confrontata essa stessa dal compito di scrivere il suo romanzo, Del decide di trasporre in una cornice di 'southern gothic' un episodio reale, la morte misteriosa di Marion Sherriff, una studentessa della locale scuola superiore rinvenuta suicida nel fiume Wawanash. L'iniziale rielaborazione trasporta la vicenda in un alone di mistero: Marion è trasformata in Caroline, una ragazza dai vivaci appetiti sessuali rinvenuta morta dopo un incontro con un misterioso personaggio chiamato il Fotografo. Le fotografie dell'uomo "turned out to be unusual, even frightening" (p. 242), ritratti inquietanti da un'altra dimensione: i vivi assumono le sembianze dei morti, i volti appaiono invecchiati, i corpi vengono deformati. In particolare il ritratto che egli ha scattato a Caroline prima della sua morte mostra gli occhi della ragazza trasformati in due macchie bianche. "I hadn't worked out all the implications of this myself, but felt they were varied and powerful", ammette Del (p. 243).³⁵

L'insistenza sul tema della rappresentazione fotografica e sulla creazione artistica come "a series of snapshots" ("The Ottawa Valley", *SIBM*, p. 235), confermata dall'autrice stessa nel corso della fondamentale intervista con Geoff Hancock,³⁶ può suggerire una spiegazione per il misterioso personaggio del Fotografo. Gli occhi bianchi di Caroline, simili alle pupille di vetro delle bambole, rimandano allo sguardo legnoso dei manichini femminili che Del ha incontrato lungo la sua *Bildung*: Mary Agnes (un automa sotto vetro con la pelle "dusty looking, as if there was a thin sheet of glass over it", p. 39), Aunt Nile (un pupazzo di porcellana, con la bocca "cut out of burgundy-colored velvet and pasted on [in] some extreme of feminine decorativeness, perfect artificiality", p. 82), Miss Farris (prigioniera in una casa di bambola, "small, almost like a playhouse [...], designed for play, not for life", p. 120), Naomi (seduta sul letto di Bert con la gonna diligentemente piegata, "what was this masquerade she was going in for?", p. 176). La stessa Del si tramuta in una marionetta nel corso della messa in scena dell'operetta scolastica, in una inversione parodica dell'episodio

³⁴Così la storia di Uncle Craig, "which couldn't leave anything out" (p. 32), apparirà a Del un ingombrante esempio di sterilità, "dead [...], heavy and dull and useless [...], a mistake from start to finish" (p. 62).

³⁵Cfr. il ritratto mortale del pittore di Poe in "The Oval Portrait" (1842): al completamento del suo ritratto della moglie, dipinto con "absolute life-likeness of expression", egli si accorge con orrore che essa "was dead" (EDGAR ALLAN POE, "The Oval Portrait", *Tales of Fantasy*, in *Edgar Allan Poe*, Philip Van Doren Stern ed., Penguin, 1977, pp. 103-106, i corsivi appaiono nell'originale).

³⁶Cfr. inoltre CATHERINE SHELDRICK ROSS: "I like looking at people's lives over a number of years, without continuity. Like catching them in snapshots. And I like the way people relate, or don't relate, to the people they were earlier...I think this is way I'm not drawn to writing novels [...]. I just see people living in flash" ("Alice Munro", in "Canadian Writers Since 1960. First Series", *Dictionary of Literary Biographies*, vol. 53, W. H. NEW ed., pp.295-307 (p. 305)).

teatrale del *Wilhelm Meister* che tende a riaffermare la differenza con la *Bildung* maschile canonica.³⁷

"Everybody was killing themselves laughing, the way you held your head when you were dancing. You looked like a puppet with its neck broken. You couldn't help it, though." (p. 136)

Come l'occhio della macchina fotografica del misterioso Fotografo, lo specchio riflette una galleria di donne dagli occhi bianchi, immagini senza corpi, volti senza espressione, tante riproduzioni delle piccole "Kewpei doll[s]" che Bella Phippen, la bibliotecaria guardiana della costruzione ideologica custodita nei libri, si premura di regalare ad ogni sposa novella, per ricordarle il destino che l'aspetta. L'occhio del Fotografo è l'occhio maschile che imprigiona la donna nello specchio incantato³⁸: attraversare lo specchio dell'arte equivale quindi ad impossessarsi della macchina fotografica della costruzione ideologica, che ferma in un istante senza tempo il suo modello. Rifuggendo ogni tentativo di ordine ed ogni aspirazione di sistematizzazione, l'artista rimescola così i suoi ritratti, contemplando gli ideogrammi che le pervengono, "in an alphabet [she] didn't know" (p. 259), affacciata alla cornice di uno specchio infranto.

FRANCESCA SAGGINI

³⁷Rileva Fraiman: "During his theatrical interlude Wilhelm dedicates himself to Shakespeare, starring in the company's production of *Hamlet* and evincing, in his devotion to the bard, the reverence for 'genius' characteristic of the Romantic period in general." L'impossibilità di emulazione di un simile modello di *Bildung* per le donne del XIX sec. sottolinea ancora una volta come "the conception of artistic selfhood augurated by Wilhelm's identification with Shakespeare was, nevertheless, distinctly male." (FRAIMAN, *op. cit.*, p. 8).

³⁸"I, too, captive when a man holds me in his gaze; I, too, abducted from myself", IRIGARAY, "And the One Doesn't Stir...", cit., p. 66.