

ASSIA DE NICOLA

LA SOGGETTIVITÀ FEMMINILE IN ALICE MUNRO E DORIS LESSING

«Master of contemporary short story». È con queste parole che nel 2013 viene assegnato il premio Nobel per la letteratura alla scrittrice canadese Alice Munro. «Forse nessuna scrittura è più riconoscibile e al contempo più elusiva di quella di Alice Munro» scrive Gianfranca Balestra, e prosegue: «*Open Secrets*, titolo di un racconto e della raccolta eponima, esprime efficacemente attraverso un ossimoro l'ambiguità tra privato e pubblico, conoscibile e in conoscibile, detto e non detto che caratterizza la sua opera»¹.

La produzione letteraria di Alice Munro affonda le sue radici nell'esperienza di matrice autobiografica. I racconti partono da un frammento di vita quotidiana e si evolvono nell'universo immaginifico del Canada rurale, luogo dove la scrittrice è nata e cresciuta. Munro assorbe le emozioni di una vitalità soggettiva e le rielabora ridefinendole sotto forma di esperienza collettiva. I luoghi narrati, che appartengono al personalissimo reticolo geografico di una memoria lontana, diventano lo scenario perfetto dove ambientare le vicende di personaggi universali.

Dell'ampio profluvio della sua produzione letteraria merita una particolare attenzione la raccolta *Chi ti credi di essere?*, considerata da molti il manifesto della cifra stilistica della Munro.

Pubblicata nel 1978 l'opera si presenta come un romanzo di formazione suddiviso in racconti che nel contempo sono slegati e legati tra loro. La trama comune unisce il cadenzare dei capitoli: in *Chi ti credi di essere?* abbiamo una protagonista, Rose, e una serie di personaggi che ruotano attorno alla vicenda principale e che saltuariamente ritornano dal frastagliato oblio della memoria. Al contempo, la struttura ciclica dei capitoli consente una perfetta autonomia narrativa, rendendo così ogni racconto un singolare «gioiello di stile» del tutto indipendente dalla trama principale.

Ma abbiamo detto anche romanzo di formazione. Le storie di Alice Munro narrano dell'evoluzione di un personaggio, quasi sempre donna, e lo accompagnano durante il percorso formativo che è la vita: infanzia, adolescenza, età adulta e così via. Tuttavia, a differenza dei romanzi di formazione 'classici' che partono da un determinato momento della vita dei protagonisti e ne seguono il fluire degli eventi in maniera pressappoco lineare, in Munro i racconti partono *in medias res*

¹ GIANFRANCA BALESTRA, DANIELA BROGI, CHIARA LICATI, MARIA ANNA MARIANI, *I racconti di Alice Munro*, «Allegoria», 69-70, 2014, p. 356.

e attraverso un movimento oscillatorio perpetuo, dato dall'alternarsi di analessi, ellissi e prolessi, i diversi nuclei tematici si intersecano tra loro, andando a creare una narrazione a più livelli. Pertanto, il 'taglio' della storia non segue un modulo di scorrimento uniforme e graduale ma si compone costantemente degli intrecci tra scene del passato e situazioni del presente. L'espedito letterario che la scrittrice utilizza per creare questo peculiare effetto narrativo è l'artificio del ricordo:

I racconti di Munro sono piuttosto testimonianza di ciò che accade quando si recuperano i fili di vicende e situazioni vissute nel corso degli anni diventati passato, vale a dire in quel vuoto di tempo dentro cui trascorrono e si distendono, prima di essere ripresi per una momentanea messa in scena. [...] tutto questo non viene fatto accadere come se le protagoniste, e noi con loro, operassero intenzionalmente sui ricordi, per sistamarli, archivarli definitivamente in una memoria storica, ma, al contrario, come se capitasse di ripensarli. E basta. Dunque senza enfasi, né di contenuti né di espressione. Non c'è grande memoria, né grande stile, perché non ci sono intermittenze del cuore, anzi: tante volte è come se gli eventi rimessi in vita dalla scrittura, proprio perché presentati in maniera non epifanica ma "episodica", assomigliassero a ricordi opachi tornati in mente a qualcuno che soffre di amnesia. Non si realizza mai, in altre parole, l'estetica dell'istante finalmente raggiunto. L'immagine che più assomiglia al modo in cui il tempo passato arriva nel racconto non è quella del raggio di luce che squarcia le nubi (come l'epifania), ma quella del temporale, del paesaggio esposto alle intemperie².

Utilizzare le amorfe forme del ricordo per ridisegnare un presente tangibile. Per Munro la memoria è l'identità che costituisce l'individuo; essa si presenta come un serbatoio di esperienze che continua ad alimentare la vita delle protagoniste, senza tuttavia perturbarne l'esperienza. Coinvolti e al contempo distaccati, i personaggi lavorano sulle reminiscenze per recuperare una parte di sé. Tuttavia, una volta recuperati, i ricordi non si presentano come elementi destabilizzanti ma come ombre lontane che convalidano l'esistenza di un io passato. Il ricordo, dunque, diviene una costituente necessaria per comprendere la vita dei personaggi. In Munro è l'ombra a dar luce alle protagoniste.

Prendendo in esame uno dei capitoli di *Chi ti credi di essere?*, e più precisamente il racconto eponimo posto in chiusura dell'opera, possiamo osservare alcune delle tematiche a cui la scrittrice è maggiormente legata. In primo luogo, il tema religioso e delle malattie psichiche: il racconto infatti si apre con il ricordo di Milton Homer, ex concittadino di Rose. L'uomo, orfano fin dalla più tenera età e affetto da seri disturbi psichici, viveva insieme alle sorelle della madre: Hattie e Mattie Milton. Le due donne, da sempre animate da una fervente fede protestante, crescono il nipote seguendo alla lettera i più rigidi dettami ecumenici. Lo stesso nome "Milton", chiamato così in memoria del cognome della famiglia materna, non può non rimandare a John Milton, autore di *Paradiso perduto*, nonché

² Ivi, pp. 370-371.

uno dei massimi esponenti del puritanesimo. In quest'ottica, stride ancora di più l'ossimoro presente nel nome del personaggio (ossimoro che è la stessa Rose a sottolineare): Milton Homer. Da un lato John Milton, uno dei più importanti scrittori puritani, dall'altro Omero, uno dei pilastri della cultura classica pagana. Dunque, Milton visto come l'antitesi di Homer, e, per le gemelle Hattie e Mattie, Milton visto come la *cura* per Homer.

Rammentando la vita di Milton Homer, Rose ricorda una delle lezioni di Miss Hattie. Parlando della Cina la docente enuncia:

– I cinesi sono pagani, – disse. Per questo da loro ci sono i mendicanti.

Ce n'era uno in effetti, inginocchiato in strada con le braccia tese verso una ricca signora in riscìo che non lo degnava di uno sguardo.

– Mangiano davvero cose che noi non ci sogneremmo mai di toccare, – disse Miss Hattie. alcuni cinesi erano fotografati nell'atto di infilare le bacchette in una ciotola. – Ma quando diventano cristiani la loro alimentazione migliora. la prima generazione di cinesi cristiani è cresciuta di quasi tre centimetri.

Ed ecco alcuni cristiani di prima generazione schierati in fila con la bocca aperta, forse intenti a cantare. Tutti vestiti di bianco e nero³.

In una visione distorta e malsana, dove l'estremizzazione del culto cristiano viene portata a livelli tali da considerare la religione come panacea per ogni tipo di problema o afflizione, risultano evidenti le motivazioni per le quali le due zie non si siano mai interessate alla malattia del nipote, rinnegando persino l'esistenza di problemi psichici. Milton, depauperato da "Homer" non necessitava di altri tipi di cure poiché la religione, balsamo per le affezioni del corpo e dello spirito, l'aveva depurato da quel cognome pagano che macchiava la sua candida anima. In quest'idea grottesca del mondo, la malattia rappresenta il castigo per coloro che vivono nel peccato; pertanto, il nipote di due rispettabili donne di Chiesa non poteva essere 'malato'. Il fanatismo religioso, e in maniera più ampia la religione, viene rappresentato da Munro come un'entità che annichilisce l'individuo; svuotato dalla linfa vitale, l'uomo moralmente represso non può far altro che ammirare la libidine del 'folle', invidiando i privilegi a lui concessi:

– Milton Homer va sull'altalena! Milton Homer va sull'altalena! – urlò Rose. Era corsa dalla finestra alla cima delle scale.

Dovunque fosse in quel momento, Flo venne a dare un'occhiata alla finestra laterale.

– Mica se la mangia, – disse stranamente. Rose si era aspettata di vederla corrergli appresso con la scopa. Più tardi si chiese: possibile che Flo avesse avuto paura? Figuriamoci. Dovevano esserci di mezzo i privilegi di Milton Homer⁴.

³ ALICE MUNRO, *Chi ti credi di essere?*, trad. it. di S. Basso, Torino, Einaudi, 2015, pp. 254-255.

⁴ Ivi, p. 245.

Come fare allora a rendere la prospettiva di una vita depauperata dalle inibizioni sociali, meno allettante agli occhi di una piccola comunità di campagna? Demolendo la minaccia potenziale ricodificandola come minaccia reale:

Girava voce che quando era in coda all'ufficio postale o al cinema si aprisse il soprabito e si accostasse al vicino per strofinarglisi addosso. [...] Si diceva che, tra ragazzi, ci si sfidasse a permettergli di mettersi in posizione rimanendo vicini fino all'ultimo momento per poi scattare di lato smascherando la sua oscena molestia.

Era in ragione di quella storia – vera o falsa che fosse, verificatasi una volta soltanto in seguito a dirette provocazione oppure di continuo – che le signore attraversavano la strada, vedendo arrivare Milton, e che ai bambini veniva ordinato di stargli alla larga⁵.

Incapaci di assoggettare Milton Homer alla comunità, i concittadini lo isolano, e nell'isolarlo lo inglobano nella maglia di costrizioni a cui loro stessi sono legati. Per Munro è solo tramite l'oppressione che gli oppressi possono elargire misericordia.

Le storie di Alice Munro focalizzano l'attenzione altresì su un'altra tematica fondamentale: l'esplorazione della soggettività femminile. Proviamo ad osservare il titolo del racconto e quindi il titolo dell'opera: *Who do you think you are?*

Questa frase è presente solo due volte nella raccolta: nel capitolo incipitario e in quello conclusivo. La seconda volta, viene enunciata da Miss Hattie, la quale si fa portavoce di una logica misogina camuffata da religione; la prima volta invece, di gran lunga più significativa, essa viene pronunciata da quella che potremmo definire l'antitesi di Rose, Flo, la sua matrigna. La madre di Rose muore quando la bambina era ancora in tenera età; poco tempo dopo suo padre convola a nozze con una cameriera conosciuta in una città limitrofa. La donna decide di abbandonare il lavoro per dedicarsi completamente al marito e ai figli; invero, da quell'unione nascerà Brian, fratellastro di Rose, mentre la bambina verrà a tutti gli effetti adottata da Flo. Durante un'accesa discussione tra la bambina e la matrigna, Flo esasperata dall'insolenza e dai modi ribelli di Rose, pronuncerà la faticosa frase «chi ti credi di essere?» e poi chiamerà il padre affinché impartisca una lezione alla figlia. Il padre (unico tra i personaggi a non avere un nome) percuoterà selvaggiamente la ragazzina. L'esplosione di violenza ai danni di una bambina indifesa farà nascere in Flo un senso di profonda ribellione, ella infatti si opporrà alle vessazioni del marito e permetterà alla piccola Rose di fuggire da quell'accesso di ira. Per comprendere a pieno l'importanza simbolica di questo episodio (inserito non a caso nel primo capitolo) è necessario aprire una breve parentesi sul contesto storico e culturale in cui è stata forgiata l'identità intellettuale di Munro. Partiamo da un dato storico: nel 1987 l'American Psychiatric Association (APA)

⁵ Ivi, p. 251.

ha ufficialmente espunto l'isteria dal novero delle malattie mentali. L'ultima apparizione dell'isteria sui manuali risale invece al 1952, solo ventisei anni prima che Munro pubblicasse *Chi ti credi di essere?*. Pertanto, fino agli anni Cinquanta del secolo scorso, le donne erano ancora vittime silenziose di fantomatiche dicerie scientifiche che le soggiogavano ad una logica di binarismo patriarcale. Sin dall'antico Egitto l'isteria veniva considerata una malattia psichica che affliggeva esclusivamente l'universo femminile; tale patologia era causata dallo spostamento dell'utero, tra i sintomi che l'accertavano vi erano: eccessi di rabbia, disobbedienza, deficit motori, epilessia, stati di depressione, cecità momentanea, ecc. Quando una donna veniva dichiarata dalla comunità scientifica incurabile, i medici ritenevano necessario praticare l'isterectomia.

E qui ci avviciniamo a quell'interessantissimo e oscuro complesso maschile che ha sempre avuto una così forte influenza sul movimento femminista; quel profondo desiderio, non tanto di dimostrare che lei è inferiore, quanto di provare che lui è superiore. Un desiderio che troviamo dappertutto; non soltanto nel campo dell'arte, ma anche come una barriera che ci preclude il campo della politica, perfino là dove il rischio sembra infinitesimo, e umili e sottomesse le supplicanti⁶.

Affermare la superiorità del genere maschile sottomettendo il genere femminile. Per secoli le società patriarcali hanno elaborato con cavillosa meticolosità delle strategie per escludere la donna da qualsivoglia forma di potere e libertà personale. Corrose dall'infimo veleno della misogina per lungo tempo le donne hanno passivamente asservito alle poche funzioni sociali che il genere maschile attribuiva loro; violentate nel corpo e nello spirito esse si sottomettevano volontariamente alla tirannia patriarcale, consapevoli che non vi era altra strada da seguire se non quella tracciata dall'uomo-padrone. Fino alla metà del secolo scorso, l'unica responsabilità designata alle donne era quella di custodire il focolare domestico, pertanto, l'eventuale possibilità di ricevere una diagnosi di isteria si tramutava in una concreta minaccia di perdere l'unica funzione sociale che la società aveva attribuito loro: procreare.

Sottomettersi e diventare schiava della società oppure diventare reietta della società e sottomettersi ugualmente. Fino al 1987 erano queste le uniche due scelte che una donna comune poteva avere.

Alice Munro nasce e cresce in Ontario, una delle tredici province del Canada, lo stesso Canada che ispirerà Margaret Atwood, autrice di *Il racconto dell'ancella*. È osservando e muovendosi all'interno delle dinamiche del proprio paesino che Munro inizia a comprendere la visione distorta del mondo, enfatizzata da una *forma mentis* ghetizzante, tipica delle periferie di quegli anni. Durante l'intervista per la vittoria del premio Nobel le viene chiesto:

⁶ VIRGINIA WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, trad. it. di L. Bacchi Wilcock e J. R. Wilcock, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 89-90.

- Chi ti credi di essere? Cosa ha significato per Lei questa espressione?
- Sono cresciuta in campagna, con persone generalmente scozzesi-irlandesi, ed era un'idea molto comune non provare troppo, non pensare di essere intelligenti. Un'altra immagine popolare "Ah pensi di essere intelligente". E per fare qualcosa come scrivere dovresti pensare di essere stato intelligente per un bel po', ma io ero solo una persona particolare. Sono cresciuta in una parte del Canada dove le donne sapevano scrivere più facilmente degli uomini. I grandi scrittori, quelli importanti, sarebbero stati uomini, ma sapere che una donna scriveva storie probabilmente era meno discreditato che se invece fosse stato un uomo a scrivere storie. Perché non era un'occupazione da uomo⁷.

E ancora, Maria Anna Mariani scrive: «A chi la interroghi sul suo mestiere di scrivere, Alice Munro puntualmente risponde: "Non volevo diventare una scrittrice di racconti. Ho iniziato a scriverli perché non avevo tempo di scrivere nient'altro, avevo tre figli." Mentre i bambini dormono, prima di accendere il forno, invece di asciugare i bicchieri: è durante questi momenti avanzati dal quotidiano o rubati al quotidiano che Alice Munro compone i suoi primi racconti»⁸.

Scrivere per Munro diviene in primo luogo un modo per fuggire dalle imposizioni sociali, asserire la propria esistenza non in funzione di qualcun altro ma in funzione di sé stessa. Attraverso gli spunti autobiografici i racconti della scrittrice canadese divengono inesorabilmente manifesto del desiderio femminile di sussistere come entità autonome. La ricerca di affermarsi non in quanto donna ma in quanto persona. È da questo desiderio che nasce l'«esigenza di uno spazio proprio, dove potersi sentire e poter contare come soggetti, è il contrario del bisogno di un angolo dove nascondersi. Si tratta, infatti, di uno spazio, anche simbolico, definito in relazione agli altri, e liberato dal potere esercitato anche come dominio sui corpi»⁹. Nella sua prima raccolta, *La danza delle ombre felici*, Munro espone sagacemente quali siano le motivazioni che fanno nascere in una donna il desiderio di costruire uno spazio al di là e al di fuori delle mura domestiche:

Un uomo può benissimo lavorare in casa. Ci porta il suo lavoro, e gli si fa spazio; la casa si risistema come può intorno a lui. Sono tutti pronti a riconoscere che il suo lavoro esiste. Non ci si aspetta che risponda al telefono, che cerchi le cose che qualcuno non trova, che vada a vedere come mai i bambini piangono o che dia da mangiare al gatto. Un uomo può chiudere la porta. Te la immagini (gli dissi) una madre che chiude la porta con i figli che sanno che lei c'è? Il solo pensiero è scandaloso ai loro occhi. Una donna seduta a fissare il vuoto, a contemplare uno

⁷ Intervista ad ALICE MUNRO a cura di STEFAN ÅSBERG, *Alice Munro, In Her Own Words. 2013 Nobel Prize in Literature*, UR-Sveriges Television, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=EgKC_SDhOKk>, url consultato il 13 novembre 2022.

⁸ G. BALESTRA, D. BROGI, C. LICATI, M.A. MARIANI, *I racconti di Alice Munro*, cit., p. 393.

⁹ DANIELA BROGI, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 12.

scenario che non sia quello di marito e figli è ugualmente considerata un'offesa della natura¹⁰.

«Una donna, se vuole scrivere romanzi, deve avere soldi e una stanza tutta per sé, una stanza propria»¹¹ scriveva più di un secolo fa Virginia Woolf.

Con questi nuovi elementi, ritorniamo al capitolo incipitario della raccolta *Chi ti credi di essere?*. Risulta evidente che l'esplosione di violenza del padre di Rose non è stato un metodo, opinabile, per educare una bambina, ma che in esso è racchiuso il rito iniziatico di sottomettere una donna alla volontà patriarcale. Ed è a questa umiliante iniziazione che Flo si oppone. Nel gesto di far fuggire la bambina, la donna adulta permette alla donna della nuova generazione di percorrere una strada diversa, di liberarsi dai vincoli che invece hanno incatenato lei ad una vita confinata nel perimetro del focolare domestico. Il personaggio di Flo è a tutti gli effetti la rappresentazione di un sano scambio generazionale, difatti, possiamo identificare la sua figura come quella di una matrigna dalla volontà materna.

Ragionando per opposizione, prendiamo in esame un altro testo di matrice autobiografica e che, come i racconti di Munro, interseca la narrazione sul piano dei ricordi biografici e finzionali: *Memorie di una sopravvissuta* di Doris Lessing, vincitrice del Premio Nobel per la letteratura nel 2007. Il romanzo, pubblicato nel 1974, è ambientato nel presente distopico di una Londra apocalittica. La voce narrante, una donna sola di mezza età, vive isolata nel suo appartamento da dove osserva la degenerazione del mondo che la circonda. Un giorno bussava alla sua porta uno sconosciuto che senza dare troppe spiegazioni le affida una ragazzina di nome Emily. Quest'arrivo inatteso segnerà l'inizio dell'analisi introspettiva della protagonista e dell'autrice. In primo luogo è opportuno osservare che il nome Emily non è affatto casuale. Doris Lessing nasce da una gravidanza non desiderata, l'inaspettata comparsa di una nuova esistenza nella vita della madre della scrittrice, Emily, la leggerà per sempre ad un modo di vivere che non credeva le appartenesse. La frustrazione nel condurre una vita indesiderata verrà manifestata più volte nel corso della vita della scrittrice, al punto che Lessing racconterà di aver avvertito sin dai primi anni di infanzia la "colpa" di essere venuta al mondo:

Quegli occhi senz'ombra di autocritica [...] Non vedevano la bambina lì accanto, che guardava, ascoltava, tutti i sensi in allerta, come aspirando informazioni da ogni poro sotto forma di moniti, minacce, messaggi di antipatia. Quella bambina emanava forti ondate di dolore. Senso di colpa. Era condannata. E mentre riconoscevo quelle emozioni e il gruppo di persone all'interno della stanza pesante e confortevole, la scena si cristallizzò in un quadro vittoriano di argomento morale

¹⁰ A. MUNRO, *Danza delle ombre felici*, trad. it. di S. Basso, Torino, Einaudi, 2013, p. 68.

¹¹ V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, cit., p. 34.

o in una foto tratta da una commedia d'altri tempi. Sormontata da un titolo enfatico: COLPA¹².

Come ha scritto Annamaria Lamarra, «È un'immagine dolorosa per la narratrice che dall'angolo della memoria estrae un frammento del suo passato di bambina incompresa, inconsapevolmente rifiutata da una madre a sua volta infelice, che la vita ha stretto in un ruolo per lei castrante»¹³. Pertanto, Emily personaggio si configura come un doppio alter ego: da un lato Doris, la bambina che inaspettatamente irrompe nella vita dell'io narrante; dall'altro la madre dell'autrice stessa. Mediante l'artificio letterario, Lessing prova a ricostruire il difficile rapporto con la madre, liberandolo dalle profonde ferite che negli anni si sono inferte reciprocamente. La donna adulta che accoglie la bambina diviene simbolicamente l'amore materno che la Emily-madre non è mai riuscita a manifestare.

Tuttavia, nello struggente racconto di *Memoirs*, Lessing non si limita a ristabilire il naturale percorso evolutivo tra madre e figlia, la scrittrice compie un passo ulteriore e diviene essa stessa l'io narrante e dunque "madre" di Emily personaggio-madre. Prendendo in custodia la Emily bambina, Doris si fa carico del dolore materno:

Cos'altro potevo trovare dietro quel muro? – inaspettatamente, è ovvio – attraversando di corsa passaggi, corridoi, sbucando in stanze dove *sapevo* che doveva esserci e invece non c'era, quando finalmente la trovai: una bambina bionda con gli occhi azzurri, ma arrossati e foschi di pianto. Chi altri poteva essere, se non la madre di Emily, quel donnone enorme, la sua aguzzina, l'immagine del mondo? Non era Emily la piccola che tirai su dal lettino, per provare a calmarla. Mi tese le braccia, vogliose di consolazione, ma un giorno sarebbero state le grandi braccia che non avevano mai imparato la tenerezza [...] Una graziosa bambina bionda, che finalmente trovava conforto tra le mie braccia¹⁴.

La Doris adulta riesce finalmente ad accogliere il dolore e le angosce della madre, vittima anch'essa di una degenerante società patriarcale, ed è nel gesto di abbracciare la Emily bambina che infine Doris riesce a perdonare la Emily madre.

Memorie di una sopravvissuta di Lessing e *Chi ti credi di essere?* di Munro sono due racconti coevi che in modo diverso esplorano l'atavico rapporto madre-figlia, messo troppo spesso a tacere da una narrazione che predilige il rapporto padre-figlio «celebrato come pilastro universale della civiltà occidentale»¹⁵. Tuttavia,

¹² DORIS LESSING, *Memorie di una sopravvissuta*, trad. it. di C. Mennella, Roma, Fanucci, 2003, pp. 77-78.

¹³ ANNAMARIA LAMARRA, *La malattia come rivelazione dell'io a se stesso in Memoirs of a Survivor di Doris Lessing*, in *La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente*, a cura di S. Manferlotti, Napoli, Liguori, 2014, p. 140.

¹⁴ D. LESSING, *Memorie di una sopravvissuta*, cit., pp. 165-166.

¹⁵ D. BROGI, *Lo spazio delle donne*, cit., p. 49.

«Il mondo simbolico della madre [...] forma un'esperienza culturalmente complessa di cui le donne hanno diritto di riappropriarsi. La madre è la prima a raccontare le storie, è la prima garanzia narrativa dell'esistenza del mondo (precedendo in maniera significativa le figure del mercante e dell'agricoltore indicate da Walter Benjamin come archetipi unici della narrazione [...])»¹⁶. La madre, figura culturalmente posta in disparte dalle genealogie patriarcali, torna in queste opere a riappropriarsi dello spazio congenito a lei riservato. Torna ad essere anch'essa pilastro essenziale per lo sviluppo dell'individuo, non più spettro silenziato dell'uomo ma voce attiva che concretamente opera sulla *forma mentis* della società e che contribuisce allo scambio generazionale.

Nel racconto eponimo *Chi ti credi di essere?*, Rose, mediante l'espedito del flashback, narra di un compagno di classe, Ralph Gillespie, del quale era stata infatuata durante gli anni di scuola:

Quasi a ogni lezione sedeva davanti o dietro di lei, per via della vicinanza alfabetica dei cognomi. Al di là di questa coincidenza, c'era tra loro una cert'aria di famiglia, non tanto nei tratti, quanto nei modi e nelle attitudini. [...] Entrambi perdevano, dimenticavano o non erano mai adeguatamente forniti di matite, righe, gomme, pennini, fogli a righe e a quadretti, compassi e goniometro, strumenti necessari per la vita dello studente di successo; entrambi non ci sapevano fare con l'inchiostro e finivano per rovesciarlo e fare macchie; entrambi tendevano a trascurare i compiti a casa salvo poi lasciarsi prendere dal panico per non averli fatti. Perciò ce la mettevano tutta ad aiutarsi, Dividendo il materiale che avevano, supplicando i compagni di banco più previdenti, o trovando i compiti di qualcuno da copiare. Si instaurò tra loro un cameratismo da galeotti, da soldati sprovvisti del valore necessario ad affrontare la battaglia e desiderosi solo di cavarsela evitando di esporsi all'azione.

E non era tutto qui. Tra i loro stivali e le loro scarpe sbocciò una relazione fatta di strofinamenti e spinte, di incontri intimi e affettuosi, a volte di timidi incoraggiamenti trasmessi da un contatto prolungato; tali reciproche gentilezze li aiutavano soprattutto a superare quei momenti in cui si procedeva alla scelta di chi dovesse risolvere un problema di matematica alla lavagna¹⁷.

Nella raccolta *Chi ti credi di essere?*, la voce narrante, operando sui ricordi, lascia riaffiorare le relazioni passate, tuttavia, l'unica figura maschile che conserva intatta la sua prima impronta, la sua prima essenza se vogliamo, è solo quella di Ralph Gillespie:

Rose non lo disse a nessuno, soddisfatta dell'esistenza di almeno una cosa che non avrebbe guastato raccontandola, benché sapesse che a farla tacere era stata la penuria di materiale almeno quanto di dignitoso riserbo. Che cosa poteva dire di

¹⁶ Ivi, pp. 48-49.

¹⁷ A. MUNRO, *Chi ti credi di essere?*, cit., pp. 257-258.

sé e di Ralph Gillespie, se non che sentiva vicina la vita di lui, più vicina di quella di uomini che aveva amato, una tacca sopra la propria?¹⁸

Perché Rose «sentiva vicina la vita di lui, più vicina di quella di uomini che aveva amato»? La risposta non va cercata in una banalizzante conclusione sugli effetti immaginifici dell'amore potenziale; l'analisi deve essere ampliata osservando tutte le figure maschili che hanno popolato la vita della protagonista, dal padre, all'ex marito, all'ultimo amante. Ralph è stato l'unico uomo nella vita di Rose a confrontarsi con lei da pari a pari; abbandonando tutti gli schemi di binarismo patriarcale egli si è avvicinato a lei guardandola non come donna ma come persona. È in questa conclusione, in questo spirito di rivalse, ma anche di conciliazione, che possiamo ritrovare la vera essenza dei racconti di Munro e Lessing.

¹⁸ Ivi, pp. 266- 267.