

## I racconti di Alice Munro

**Gianfranca Balestra**

**Daniela Brogi**

**Chiara Licata**

**Maria Anna Mariani**

**Gianfranca Balestra**

### **La complessità delle cose dentro le cose**

Forse nessuna scrittura è più riconoscibile e al contempo più elusiva di quella di Alice Munro. *Open Secrets*,<sup>1</sup> titolo di un racconto e della raccolta eponima, esprime efficacemente attraverso un ossimoro l'ambiguità tra privato e pubblico, conoscibile e inconoscibile, detto e non detto che caratterizza la sua opera.<sup>2</sup> Ancora prima che la giuria del premio Nobel nel 2013 la proclamasse «maestra del racconto contemporaneo», proiettandola in una dimensione internazionale e alimentando l'interesse critico, decine di libri e centinaia gli articoli hanno indagato la sua opera e cercato di identificare i meccanismi raffinati che ne costituiscono la cifra stilistica, la complessità dietro la semplicità, la sperimentazione sottile dietro il realismo tradizionale, gli esiti altamente innovativi della forma racconto.<sup>3</sup> Storici e teorici della letteratura hanno potuto collocare agevolmente la scrittrice nel contesto storico e culturale della produzione artistica degli ultimi decenni del XX e degli inizi del XXI secolo in Nord America e in particolare in Canada, ma hanno incontrato maggiori difficoltà nel clas-

- 1 A. Munro, *Open Secrets* [1994], Vintage, New York 1995. La prima traduzione italiana (La Tartaruga, Milano 2000), a cura di M. Premoli, proponeva il titolo *Segreti svelati*. La nuova traduzione di Susanna Basso nel «Meridiano» Mondadori propone invece *Segreti trasparenti*. L'ossimoro del "segreto palese" è un motivo già caro a Goethe, presente in molte sue opere (cfr. M.H. Mehra, *Die Bedeutung der Formel «offenbares Geheimnis» in Goethes Spätwerk*, Hans-Dieter Heinz, Stuttgart 1982).
- 2 Significativi i titoli di alcuni studi critici che evidenziano questi aspetti: I. De Papp Carrington, *Controlling the Uncontrollable: The Fiction of Alice Munro*, Northern Illinois University Press, DeKalb 1989, e *The Art of Alice Munro: Saying the Unsayable*, a cura di J. Miller, University of Waterloo Press, Waterloo 1984.
- 3 Un'ampia scelta bibliografica è fornita in A. Munro, *Racconti*, a cura di M. Caramella, Mondadori, Milano 2013 («I Meridiani»), pp. 1824-45. Significativamente il saggio introduttivo di Marisa Caramella si intitola *Lenigma Alice Munro*, pp. XII-LVIII.



sificare i racconti secondo modelli teorici tradizionali. La categoria più frequentemente usata per definire la narrativa di Munro è quella di realismo, che appare adeguata soprattutto con riferimento alla prima fase della sua produzione, per i racconti degli anni Sessanta e Settanta, quando la scrittrice è alla ricerca di una identità artistica personale e diventa una voce importante per la costruzione di una identità letteraria canadese autonoma. Nello sviluppo successivo della sua scrittura le convenzioni del realismo appaiono più problematicizzate, i limiti della rappresentazione disvelati, i significati differiti. La capacità di rappresentare drammaticamente e problematicamente i conflitti della vita comune si avvale delle tecniche del realismo tradizionale e del realismo magico così come, a tratti, di quelle moderniste e postmoderniste, con esiti altamente originali. Ha ragione Guido Mazzoni quando include i racconti di Alice Munro fra le opere narrative contemporanee più interessanti, che sembrano sfuggire alle tassonomie critiche per l'assenza di un modello dominante che imponga i propri dispositivi, accanto ai racconti di Raymond Carver e ai romanzi di Yourcenar, Philip Roth, Coetzee, Yehoshua, Michael Cunningham e altri. Sostiene Mazzoni che tutti questi scrittori non sono interessati a sperimentare forme narrative radicalmente nuove, ma si sentono liberi di riusare tecniche del realismo ottocentesco così come della letteratura modernista o postmodernista. In questo «arcipelago plurale», nel quale possono coesistere varie tendenze letterarie, ciò che li accomuna è il raccontare «seriamente episodi collocati in un contesto quotidiano e disposti su uno sfondo storico-dinamico». <sup>4</sup> La narrativa di Alice Munro costituisce un caso esemplare di questo realismo esistenziale che sfugge alle codificazioni tradizionali e necessita di una indagine attenta alle dinamiche testuali e all'evoluzione della sua scrittura, secondo le linee sopra accennate. È una forma problematica di realismo che rivela la complessità delle cose perché per Munro «the complexity of things – the things within things – just seems to be endless». <sup>5</sup>

---

I racconti  
di Alice Munro

### Raccontare il Canada

L'attività letteraria di Alice Munro si svolge in Canada in un periodo importante per la ricerca e l'affermazione di una identità culturale canadese distinta sia dall'eredità coloniale sia dall'influsso dominante della cultura degli Stati Uniti. Per quanto i suoi inizi letterari siano faticosi e appartati, lontani da qualsiasi rivendicazione politica o ideologica, la sua

<sup>4</sup> Si veda il paragrafo «Arcipelago plurale» in G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 359-364.

<sup>5</sup> Alice Munro intervistata da Alice Quinn, *Go Ask Alice*, in «The New Yorker», 19 febbraio 2001.

narrativa diventa nel tempo fra le più rappresentative della grande produzione letteraria della seconda metà del Novecento. Quello che è stato definito il “Rinascimento canadese” si caratterizza, fra l’altro, per una marcata presenza femminile – basti citare, oltre a Munro, Margaret Laurence, Margaret Atwood, Mavis Gallant, Marian Engel, Audrey Thomas, Anne Michaels – e per un frequente ricorso alla forma del racconto, come mostrano le numerose antologie e riviste specializzate.<sup>6</sup>

Il mondo di Alice Munro è quello del Canada rurale, prevalentemente delle piccole cittadine del sud-ovest dell’Ontario in cui è nata e vissuta: Wingham, Clinton, Goderich sul lago Huron. La mappa della sua narrativa si allarga a comprendere il grande territorio canadese fino alla costa occidentale, Vancouver e poi Victoria, dove si trasferì col marito nel 1951 e visse per vent’anni, prima di tornare all’Ontario delle origini. Leggere Munro, per certi versi, è leggere il Canada, la sua storia, la sua geografia, la sua cultura: i paesaggi innevati, le grandi distanze, le cucine con il linoleum della sua infanzia, la vita semplice e faticosa di contadini e allevatori poveri e isolati dal mondo, le permanenti differenze sociali, i piccoli cimiteri di campagna le cui lapidi celano vicende storiche e personali indecifrabili, i musei etnografici che consentono di ricostruire attraverso la cultura materiale le prime migrazioni scozzesi nella zona e la loro eredità culturale. In alcuni racconti le mappe del passato vengono ricostruite con meticolosa sapienza storica e geografica, come in *Chaddeleys and Flemings (The Moons of Jupiter, 1982)*, *Meneseteung (Friend of My Youth, 1990)*, *Wilderness Station (Open Secrets, 1994)*, *What Do You Want to Know For? (The View from Castle Rock, 2006)*. In quest’ultimo racconto autobiografico, il territorio familiare attorno al lago Huron porta a nuove scoperte, una cripta nel cimitero, un rigonfiamento innaturale nel terreno che viene associato, con evidenti riferimenti alla morte, a un nodulo al seno della narratrice rivelato da una mammografia.<sup>7</sup> Si può parlare di un *continuum* immaginativo in costante dialogo con la storia – personale, locale e nazionale – in cui la memoria gioca un ruolo cruciale. Non si tratta tanto dell’esaltazione dell’elemento locale in senso tradizionale, ma di un rinnovato spirito del luogo, che affiora tramite particolari minimi del presente e la ricerca di radici solide nel passato.

La cornice realistica è forte e determina una percezione precisa dei luoghi, degli spazi, del contesto culturale e sociale in cui le vicende si

6 La centralità della forma racconto nella letteratura canadese e la nutrita presenza di firme femminili è stata studiata da numerosi critici. In Italia si veda, per esempio, il volume *Moderni e postmoderni. Studi sul racconto canadese del Novecento*, a cura di A. Rizzardi, Piovan, Abano Terme 1994, e in particolare l’introduzione del curatore *Un genere canadese*, che formula varie ipotesi per spiegare le ragioni della intensa fioritura di narrazioni brevi in Canada specialmente dai primi anni Sessanta.

7 I parallelismi fra paesaggio e corpo, in questo e altri racconti, si aprono a possibili interpretazioni nell’ambito delle nuove tendenze della critica e della geografia femminista.



dipano. Il territorio storico e geografico della provincia canadese contribuisce all'effetto di realtà dei suoi racconti e tuttavia, come lei stessa afferma, per certi versi è meramente accidentale.<sup>8</sup> La sua scrittura non è per niente "regionale" in senso limitativo: la realtà materiale apre squarci di realtà più profonde, siano esse psicologiche, sociali, o universali, supera i limiti spaziali e sfida l'ordine temporale. Molta della qualità e unicità dell'opera di Munro risiede proprio in questa capacità di creare mappe alternative o di lasciarle intravedere tramite tracce sottili. Come sostiene uno dei suoi maggiori studiosi, nei suoi racconti

alternative worlds are positioned alongside in the same geographical and fictional space so that realistic street maps of small towns are overlaid or undermined by maps of characters' inner lives and by memory maps of nearly forgotten family or local history – as if the everyday might be transformed to reveal the other side of dailiness if we just paid attention and looked closely enough. These stories make readers see that there is always something else which is out there unmapped, still «floating around loose» or partially figured in myths and fantasy and the wheeling constellations of the stars.<sup>9</sup>

---

I racconti  
di Alice Munro

### Realtà e finzione

La realtà dei luoghi gioca dunque un ruolo importante nell'opera della scrittrice, accanto a fatti e persone reali e soprattutto alle esperienze personali. Il discorso autobiografico è innegabilmente presente in Munro, che tuttavia fin dall'inizio, in tutte le interviste e prefazioni insiste sulla distanza fra eventi e personaggi della sua vita e sulla loro trasformazione finzionale. Di autobiografico, sostiene, ci sono le emozioni. Si può citare per esempio un articolo del 1982, intitolato *What is Real?*, nel quale scrive: «I use bits of what is real, in the sense of being really there and really happening, in the world, as most people see it, and I transform it into something that is really there and really happening, in my story».<sup>10</sup> Nel procedimento di scrittura spesso parte da un fatto reale, da un ricordo, ma poi tutto viene trasformato nel mondo dell'immaginazione: «Sometimes I get the start for a story from memory, an anecdote, but that gets lost and is usually unrecognizable in the final story».<sup>11</sup> Munro riflette costantemente sulla pos-

8 G. Hancock, *An Interview with Alice Munro*, in Id., *Canadian Writers at Work: Interviews with Geoff Hancock*, Oxford University Press, Toronto 1987, pp. 187-224.

9 C.A. Howells, *Alice Munro*, Manchester University Press, Manchester-New York 1998 («Contemporary World Writers»), p. 5.

10 A. Munro, *What is Real?*, in *Making it New: Contemporary Canadian Stories*, a cura di J. Metcalf, Methuen, Auckland 1982, p. 226.

11 Intervista rilasciata in occasione della pubblicazione di *The Love of a Good Woman* (1998), in <http://www.randomhouse.com/vintage/read/goodwoman/munro.html>

sibile dimensione autobiografica dei suoi racconti, sulle manipolazioni finzionali di eventi, esperienze e persone reali che entrano nella sua narrativa. Questa riflessione si manifesta in osservazioni metanarrative all'interno dei racconti ed esplicitamente in alcuni articoli e interviste.

Più recentemente la distinzione fra fiction e non fiction diventa ancora più netta, come in *The View from Castle Rock* che comprende una serie di storie dei suoi antenati e un gruppo di testi che aveva scritto negli anni, senza pubblicarli nelle raccolte precedenti. Nella premessa al volume, l'autrice si interroga sulle ragioni di questa esclusione e conclude:

They were not memoirs but they were closer to my own life than the other stories I had written, even in the first person. In other first-person stories I had drawn on personal material, but I did anything I wanted to with this material. Because the chief thing I was doing was making a story. In the stories I hadn't collected I was not doing exactly that. I was doing something closer to what a memoir does – exploring a life, my own life, but not in an austere or rigorously factual way. I put myself in the center and wrote about that self, as searchingly as I could. But the figures around this self took on their own life and color and did things they had not done in reality.<sup>12</sup>

Si tratta, come si vede, di una riflessione sulla sottile frontiera tra autobiografia e finzione che diventa una sorta di dichiarazione di poetica.<sup>13</sup> Per la scrittrice la distinzione fra queste due forme ha una valenza etica: non sarebbe etico riunire in uno stesso volume racconti di finzione e racconti più propriamente autobiografici. Quanto meno senza dichiararlo esplicitamente, cosa che fa in una raccolta più recente, *Dear Life* (2013), dove troviamo, dopo dieci racconti di finzione, una parte intitolata *Finale*, che recita: «The final four works in this book are not quite stories. They form a separate unit, one that is autobiographical in feeling, though not, sometimes, entirely so in fact. I believe they are the first and last – and the closest – things I have to say about my own life».<sup>14</sup>

L'importanza della memoria, che sottende questo discorso su *memoir* e racconto, è stata rilevata dalla critica e affrontata dalla stessa scrittrice. Nella già citata intervista rilasciata in occasione dell'uscita della raccolta *The Love of a Good Woman*, Munro spiega:

Memory is the way we keep telling ourselves our stories – and telling other people a somewhat different version of our stories. We can hardly imagine

12 A. Munro, *Forword*, in Ead., *The View from Castle Rock*, Chatto & Windus, London 2006.

13 Cfr. M.A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Carocci, Roma 2011, pp. 95-127.

14 A. Munro, *Dear Life*, Vintage, London 2013, p. 255. I quattro testi sono: *The Eye, Night, Voices, Dear Life*.



our lives without a powerful ongoing narrative. And underneath all these edited, inspired, self-serving or entertaining stories there is, we suppose, some big bulging awful mysterious entity called THE TRUTH, which our fictional stories are supposed to be poking at and grabbing pieces of. What could be more interesting as a life's occupation? One of the ways we do this, I think, is by trying to look at what memory does (different tricks at different stages of our lives) and at the way people's different memories deal with the same (shared) experience. The more disconcerting the differences are, the more the writer in me feels an odd exhilaration.<sup>15</sup>

La riflessione di Alice Munro sulla «verità della vita» e sulla sua rappresentazione attraverso la memoria percorre tutta l'opera, con una tensione etica che tende a tenere separati i fatti realmente accaduti da quelli inventati. La memoria diventa garante della verità della vita, pur nella consapevolzza che essa distorce, sublima, rimuove i ricordi. Ma anche con la consapevolzza del ruolo che la memoria può avere nella scrittura di un racconto di finzione, e dunque dei confini labili fra vita e scrittura, memoria autobiografica e testo narrativo. Giustamente Daniela Brogi parla per Munro di «trame vive della memoria che ricostruiscono la vita presente delle protagoniste man mano che si riprendono parti del passato» e sottolinea come la memoria diventi anche un problema di tecnica narrativa.<sup>16</sup>

---

I racconti  
di Alice Munro

### Con voce di donna

Come scrittrice Munro parte dalla sua esperienza di donna e concentra l'attenzione sulla soggettività e sull'immaginario femminile, fa emergere i conflitti fra fantasie romantiche e desiderio sessuale, fra ambizioni artistiche, matrimonio e maternità. Come ho avuto modo di sottolineare altrove,<sup>17</sup> Munro non è una femminista e tuttavia i suoi racconti esplorano l'esperienza femminile con una sensibilità che precorre la teoria, propongono nuovi destini per le donne, soprattutto scrivono la differenza e il corpo della donna. Gli intrecci tradizionali della narrativa femminile sono ripresi e sovvertiti, vicende di intrappolamento e fuga sono rappresentate nel loro orrore, si trasformano in atti di resistenza alle convenzioni sociali o in silenzi enigmatici. I racconti sono prevalentemente narrati con voce di donna, siano essi in prima o terza persona, disegnano l'esperienza femminile con innumerevoli variazioni e ripetizioni e rivelano i

15 <http://www.randomhouse.com/vintage/read/goodwoman/munro.html>.

16 Cfr. *infra*. Per una analisi approfondita di questo tema si veda anche S. Francesconi, *Memory and Desire in Alice Munro's Stories*, in «Textus», XXII, 2009, pp. 341-360.

17 G. Balestra, *Alice Munro: il racconto dell'amore*, in *Women in Love. Ritratti di donne in letteratura*, a cura di G. Balestra, Artemide, Roma 2014, pp. 227-237.

misteri della vita quotidiana e dell'esistenza più in generale, con i suoi schemi indecifrabili e arbitrari incroci di destini. Nel suo percorso narrativo Munro segue l'evoluzione della donna, dall'adolescenza alla maturità fino alla vecchiaia, in quello straordinario viaggio che è la vita, con la presenza ineludibile della morte.

*Lives of Girls and Women* (1971) può essere considerato un "Portrait of the Artist as a Young Woman". Figure di donne artista sono numerose nella sua narrativa, spesso segnate dalle difficoltà di questa condizione, in conflitto con i ruoli tradizionali femminili. In particolare il conflitto madre/figlia affiora con insistenza e riflette il rapporto di Munro con la madre malata di Parkinson,<sup>18</sup> ma anche le angosce del ruolo materno, la tensione fra la dedizione all'arte e le responsabilità familiari. Un racconto emblematico è *My Mother's Dream*, uno dei testi più commoventi e raffinati nell'elaborazione narrativa, dove la voce narrante in prima persona è quella della figlia in varie fasi della vita da quando, neonata, instaura una battaglia emotiva con la madre, una violinista in crisi *post-partum*, fino all'accettazione della propria natura femminile, rivelando desideri nascosti e paure ancestrali. Da parte di entrambe. Vale la pena citare la straordinaria presa di coscienza di genere da parte della neonata e la parallela accettazione dell'amore e del ruolo materno.

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 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 about what she'd just escaped, she took on loving me, because the alternative to loving was disaster.<sup>19</sup>

Questo racconto, come molti altri di Munro che esplorano la soggettività femminile, mette in scena ossessioni personali relative al rapporto

18 Degno di nota fra i primi racconti sul rapporto madre/figlia, scritto poco dopo la morte della madre, *The Peace of Utrecht* (1960) incluso nella raccolta *Dance of the Happy Shades* (1968).

19 A. Munro, *My Mother's Dream*, in Ead., *The Love of a Good Woman* [1998], Vintage, London 2000, p. 337. Solo in questo momento, verso la fine del racconto, si ha la certezza che la voce narrante è femminile. La traduttrice Susanna Basso sottolinea l'inevitabile fallimento del traduttore italiano, che è costretto a rivelare fin dall'inizio questo particolare essenziale: S. Basso, *Tradurre Alice Munro. Il vestito del verde sbagliato*, in *Reading Alice Munro in Italy*, a cura di G. Balestra, L. Ferri, C. Ricciardi, The Frank Iacobucci Centre for Italian Canadian Studies, Toronto 2008, pp. 15-16. Nello stesso volume si veda il contributo di Oriana Palusci, *The Memory of Ghosts: Alice Munro's «My Mother's Dream»*, pp. 47-57. Più in generale sull'ossessione del rapporto madre/figlia, si veda M. Redekop, *Mothers and Other Clowns. The Stories of Alice Munro*, Routledge, London 1992, che tuttavia precede la pubblicazione di questo racconto.



cruciale col materno, il difficile compromesso fra arte e maternità, il desiderio di possesso totale da parte della bambina, l'individuazione del proprio genere sessuato e la necessità di un io autonomo. Nelle innumerevoli variazioni su questo tema, sulle quali agiscono il trascorrere del tempo e la memoria, le prospettive cambiano, la visione dalla parte della figlia lascia spazio a quella della madre, i sensi di colpa si intrecciano a momenti di straniamento doloroso. Così nella trilogia di Juliet inclusa nella raccolta *Runaway* (2004), la protagonista è vista nel ruolo di figlia in *Soon* quando si rivela incapace di stabilire una connessione empatica con la madre morente e di rispondere alla sua richiesta affettiva, mentre in *Silence* è vista nel ruolo di madre che soffre per il silenzio della figlia, sparita dolorosamente dalla sua vita.

In alcuni racconti il punto di vista cambia e le prospettive dei diversi personaggi sugli stessi avvenimenti tendono a destabilizzare il lettore, senza possibilità di scelta definitiva. Così in *Material (The Moons of Jupiter)*, per esempio, né la percezione soggettiva femminile né quella scientifico razionale del personaggio maschile offrono spiegazioni soddisfacenti alle circostanze della vita. E naturalmente occorre ricordare che in un universo narrativo così ricco, non mancano personaggi maschili, ma in genere marginali rispetto al mondo femminile così intensamente narrato. Rarissimi i casi di narratori maschili, come in *Thanks for the Ride (Dance of the Happy Shades)* e in *Face (Too Much Happiness, 2009)* o di narrazioni focalizzate su un personaggio maschile, come nello splendido *The Bear Came Over the Mountain (Hateship, Friendship, Loveship, Marriage, 2011)*. Rari esempi, che tuttavia mostrano la capacità di entrare anche nell'universo maschile.

Come nota Ailsa Cox,<sup>20</sup> in ogni raccolta i singoli racconti sono in dialogo l'uno con l'altro, così come fra le varie raccolte esistono connessioni tematiche, biografiche, culturali, stilistiche che costituiscono la cifra letteraria riconoscibile di Munro. Intrecci tematici ricorrono percorrono tutto il suo corpus narrativo: amore e morte, violenza maschile e complicità femminile, sensi di colpa legati al sesso e liberazione sessuale, rispettabilità e trasgressione, sviluppo dell'identità individuale dall'infanzia alla maturità alla vecchiaia. Nulla dell'esperienza viene censurato o negato. Non manca la violenza terribile, che si scatena brutalmente e rompe i fragili equilibri di famiglie apparentemente normali, mostrando il lato oscuro degli esseri umani, donne e uomini, al punto che Nadia Fusini giunge a parlare di sadismo e masochismo come chiave estetica dell'opera di Munro.<sup>21</sup> Un cadavere galleggia nel fiume dove i ragazzini vanno a giocare e il nome

20 A. Cox, *Alice Munro*, Northcote House, Tavistock 2004 («Writers and Their Work»), p. 87.

21 N. Fusini, *Non scrivo più. Alice Munro come Philip Roth*, in «La Repubblica», 23 giugno 2013.



del possibile assassino viene rivelato ambigualmente molti anni dopo da una donna in punto di morte (*The Love of a Good Woman*). Una coppia anziana viene trovata morta e si ipotizza un omicidio-suicidio, ma l'attenzione è rivolta agli effetti sulla vicina di casa che trova i cadaveri e occulta i particolari più truci, particolari che turbano e non possono essere detti, che fanno affiorare ricordi di litigi passati e paure di violenze future (*Fits*, in *The Progress of Love*, 1986). Nel racconto *Runaway*, invece, ad essere uccisa è una capra, vera vittima espiatoria in sostituzione della probabile vittima designata, la moglie succube di un marito oppressivo da cui non riesce ad allontanarsi. In *Dimensions (Too Much Happiness)* la violenza psichica, il bisogno di controllo oppressivo e assoluto di un marito sulla moglie si scatena in violenza omicida con l'uccisione dei loro tre bambini. Ancora una volta, tuttavia, quello che colpisce e destabilizza non è solo la vicenda criminale in sé, ma il modo di raccontarla, la rivelazione graduale della tragedia, la condizione di sottomissione psicologica della madre a cui sono stati uccisi i figli e il suo bisogno di andare a trovare il marito assassino nel manicomio criminale in cui è rinchiuso, fino a un finale aperto che sembra indicare un possibile doloroso ritorno alla vita. In *Child's Play (Too Much Happiness)* la violenza sconvolgente è perpretata da due ragazzine nei confronti di una bambina disabile; il disprezzo per il diverso si manifesta in un gioco mortale in cui la vittima viene annegata. La rivelazione è fatta alla fine di una narrazione in prima persona da parte di una anziana antropologa che ricostruisce con freddezza clinica i frammenti del passato e l'omicidio in cui è coinvolta. La forma ellittica che è la cifra stilistica di Munro è resa ancora più disgregata dalla proliferazione di strutture parentetiche e incisi nella narrazione di questa voce cinica apparentemente priva di qualsiasi senso di colpa. Racconti di enigmi, che riscrivono la detective story, non propongono soluzioni e punizioni, ma sondano gli abissi della psiche e riflettono la condizione umana.

### In forma di racconto

Il realismo esistenziale di Alice Munro si afferma e ottiene riconoscimenti internazionali nonostante l'apparente marginalità della forma racconto prescelta o forse proprio grazie a questa forma, che riesce a innovare nelle sue strutture profonde.<sup>22</sup> Ogni racconto è un piccolo gioiello di stile ottenuto con una dedizione costante alla scrittura, cesellando le frasi alla ricerca della parola giusta, limando il testo in un consapevole lavoro di

22 Per una attenta disanima della forma racconto di Alice Munro, si veda l'articolo di Chiara Licata *infra*.



affinamento e revisione.<sup>23</sup> Ma soprattutto ogni racconto ha un nucleo di significato forte e si apre a molteplici interpretazioni. Come Munro spiega in una intervista, «when I get into a story it has to mean something, there has to be some very important core to the story that I discover. And, it's because of that core that I am interested in telling the story».<sup>24</sup> La scrittrice lavora su ciascun racconto dal suo interno, lo stile è determinato dal materiale stesso:<sup>25</sup> scelta della voce narrante, linguaggio realistico e metaforico, intrecci sorprendenti, finali aperti, sostrati mitici, descrizioni minuziose e visioni simboliche, tutto alla fine si tiene perfettamente, in linea col significato profondo ed elusivo di ciascuna storia. Munro riesce a plasmare la forma del racconto in modo originale, fino a costruire strutture narrative complesse nelle quali racchiudere intere vite in modo frammentato.

Non sono mancati, all'inizio della sua carriera, i tentativi di scrivere un romanzo – il suo secondo libro *Lives of Girls and Women* è catalogabile come una sorta di romanzo di formazione, in quanto segue l'evoluzione di un personaggio femminile dall'adolescenza alla maturità, ma si tratta di un romanzo episodico, secondo la definizione della scrittrice stessa,<sup>26</sup> la cui struttura fa pensare piuttosto a un ciclo di racconti fra loro collegati. La misura del racconto è quella che le corrisponde maggiormente e alla quale si dedicherà per tutta la vita. Nei racconti la scrittrice diventa sempre più padrona della tecnica narrativa, si serve di una vasta gamma di dispositivi e di tutte le possibili modulazioni di voce narrante e focalizzazione, dalla narrazione in prima persona a quella in terza persona con focalizzazione interna, a curiose ibridazioni che producono una sorta di polifonia di voci in conflitto fra loro, senza una soluzione definitiva o una coscienza autoriale che proponga un giudizio finale.<sup>27</sup> Di fronte a questa varietà, Pietro Citati, uno dei primi estimatori italiani della scrittrice, afferma che «non esiste il racconto secondo la Munro, ma ne esistono molte forme e incarnazioni» e osserva: «La Munro ha due passioni: quella per le deviazioni narrative e quella per gli spazi bianchi».<sup>28</sup>

23 Il confronto fra la prima pubblicazione su rivista di un racconto e la successiva raccolta in volume mostra questo minuzioso lavoro di revisione. Gli Archivi dei manoscritti di Munro acquisiti dall'Università di Calgary consentono di entrare nel suo laboratorio di scrittura e offrono materiale prezioso per lo studio filologico dell'opera.

24 *David Staines Talks with Alice Munro*, in *Reading Alice Munro in Italy*, cit., pp. 12-13.

25 G. Hancock, *An Interview with Alice Munro*, in «Canadian Fiction Magazine», 43, 1982, p. 108.

26 J.R. Struthers, *The Real Material. An Interview with Alice Munro*, in *Probable Fictions: Alice Munro's Narrative Acts*, a cura di L.K. MacKendrick, ECW Press, Toronto 1983, pp. 5-36.

27 Cox, *Alice Munro*, cit., p. 66.

28 P. Citati, *I racconti di Alice Munro*, in Id., *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*, Mondadori, Milano 2008, pp. 455-461.

Nella sua biografia di Alice Munro, Robert Thacker<sup>29</sup> segue minuziosamente lo sviluppo della sua carriera, dagli esordi negli anni Cinquanta agli inizi del nuovo millennio, fornendo informazioni preziose sulla scrittura, pubblicazione e ricezione dei singoli racconti e delle raccolte, mostrandone la crescente complessità e perfezione stilistica. Coral Ann Howells propone una lettura convincente dell'evoluzione della sua opera, distinguendo tre fasi.<sup>30</sup> All'inizio la scrittrice lavora con sicurezza nella tradizione del realismo, descrive con precisione e registra i dettagli della vita quotidiana, e tuttavia talvolta sovverte queste convenzioni con slittamenti verso il fantastico, suggerendo possibili spazi alternativi coesistenti. I finali dei racconti sono emblematici in quanto nuovi dettagli o diverse percezioni mettono in discussione la costruzione narrativa e il plot stesso. A partire almeno dagli anni Ottanta si assiste a un ampliamento di questo principio: il «supplemento destabilizzante» non arriva solo nel finale, ma pervade l'intera narrazione con cambiamenti temporali e di prospettiva, favorendo indeterminatezza e moltiplicazione dei significati. Nell'ultima fase della sua produzione questa dimensione diventa ancora più importante, i racconti diventano più lunghi e coprono periodi più ampi – talora una vita intera – introducono digressioni, ellissi, sovrapposizioni temporali in cui la memoria gioca un ruolo cruciale. Non è semplicemente lo sguardo all'indietro da parte di una scrittrice ormai anziana, ma piuttosto la capacità di cogliere tutti gli aspetti e le fasi della vita, quando i meccanismi della memoria non possono che interferire maggiormente, sia dal punto di vista tematico nella ricostruzione del passato o nella rappresentazione di un presente che di quel passato costituisce l'esito, sia dal punto di vista narrativo dove l'abilità strutturale e la finezza stilistica mettono in gioco il tempo e lo spazio, la realtà e la finzione.

Se da un lato, come abbiamo visto, in anni recenti Munro sente l'esigenza di raccontare in modo chiaro e diretto momenti della propria vita, con una scrittura esplicitamente autobiografica vicina al *memoir*, dall'altro lato i suoi racconti diventano sempre più stratificati, ampi, cronologicamente e strutturalmente complessi, ricchi di anacronie, ellissi, digressioni. Ogni racconto è una rappresentazione della realtà e una messa in rilievo della coscienza umana, una interrogazione sul senso della vita e una affermazione della sua insondabilità, perché la complessità non consente semplificazioni e risposte univoche, perché basta un cambio di prospettiva o la distanza temporale per rileggere un evento e reinterpretarlo. La narrazione è punteggiata da silenzi strategici e da vuoti ambivalenti, con finali aperti, che riflettono quello che lei stessa ebbe occasione di sottolineare

29 R. Thacker, *Alice Munro: Writing Her Lives. A Biography*, McClelland & Stewart, Toronto 2011.

30 Howells, *Alice Munro*, cit., pp. 10-11.

in una intervista del 1994, «the older I get the more I see things as having more than one explanation».<sup>31</sup> Le contraddizioni si moltiplicano e sembrano una caratteristica di quello che si potrebbe chiamare lo “stile tardo” di Alice Munro, dove le alternative coesistono e possono sovrapporsi, creando nuove possibilità interpretative. In questo senso la sua scrittura sembra sperimentare forme vicine al metodo postmoderno, segnato dall’impossibilità di risolvere le aporie, e tuttavia nel suo caso questo non significa mai resa della creatività o sfiducia nel linguaggio, ma continua ricerca della “verità” per quanto sfuggente.<sup>32</sup>

L’opera di Alice Munro è animata da grande tensione conoscitiva ed esistenziale, da una continua sperimentazione delle possibilità del racconto e del linguaggio, che ne fanno una moderna esploratrice della realtà e del valore dell’arte.

---

I racconti  
di Alice Munro

31 S. Smith, *Interview with Alice Munro*, in «Quill & Quire», August 1994, p. 1.

32 Fra gli studi critici che insistono sulla indecidibilità della sua scrittura e sul perenne differimento di significato, si veda A. Heble, *The Tumble of Reason: Alice Munro's Discourse of Absence*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 1994.

## Daniela Brogi

### Trame viventi della memoria

L'unico riassunto adeguato di un racconto di Alice Munro, come ha scritto Jonathan Franzen, è il testo stesso.<sup>1</sup> Per rendere giustizia al lavoro della scrittura bisognerebbe ripetere tutto, perché soltanto così risolveremmo il segreto di un'opera che, in un certo senso, e come è già stato osservato, sembra raccontarci sempre la stessa storia, ma riuscendo ogni volta a interessare i lettori. Basta riprendere, per cominciare da alcuni esempi, il primo e l'ultimo racconto tra i cinquantacinque testi contenuti nell'antologia curata da Marisa Caramella per i Meridiani,<sup>2</sup> vale a dire *Il cowboy della Walker Brothers*, tratto dalla prima raccolta *Danza delle ombre felici* (*Dance of the Happy Shades*, 1968), e *Uscirne vivi*, dal libro omonimo (*Dear Life*, 2012). Ambedue i racconti, a distanza di quarantaquattro anni, impiegano il tempo rielaborando materiali autobiografici risalenti a un'infanzia e a una gioventù trascorsa in Ontario negli anni Trenta:

La storia che Munro continua a raccontare è questa: una ragazza sveglia e sessualmente intraprendente cresce nelle campagne dell'Ontario in una famiglia modesta, con una madre malata o morta e un padre insegnante risposato con una donna problematica, e la ragazza alla prima occasione fugge dalla campagna, grazie a una borsa di studio o a un decisivo atto di egoismo. Si sposa giovane, si trasferisce nella British Columbia, alleva dei figli ed è in buona parte responsabile del fallimento del suo matrimonio. Può avere successo come attrice, scrittrice o personaggio televisivo; ha qualche avventura romantica. Quando, inevitabilmente, ritorna in Ontario, scopre trasformazioni sconvolgenti nel paesaggio della sua giovinezza. Malgrado sia stata lei ad abbandonare quel luogo, il suo narcisismo subisce un forte colpo per la fredda accoglienza che le viene tributata: per il fatto che il mondo della sua giovinezza, un mondo di consuetudini e usanze antiquate, si erga ora a giudice delle sue scelte moderne. Cercando semplicemente di sopravvivere come persona integra e indipendente, ha subito perdite e stravolgimenti dolorosi; ha causato sofferenza.

E più o meno è tutto qui. Questo è il rivoletto che ha alimentato l'opera di Munro per più di cinquant'anni.<sup>3</sup>

Il fatto è che la cifra più costante di una scrittura che costruisce storie così tante volte ripetute non sta nella familiarità dei temi, ma proprio nell'espressione con cui l'abbiamo definita in partenza: "testo", vale a

1 J. Franzen, *Chi ti dice che non sia tu il maligno?*, in Id., *Più lontano ancora*, Einaudi, Torino 2012, p. 272. Ma cfr. anche *Reading Alice Munro in Italy*, a cura di G. Balestra, L. Ferri, C. Ricciardi, The Frank Iacobucci Centre for Italian Canadian Studies, Toronto 2008.

2 A. Munro, *Racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Caramella, trad. it. di S. Basso, Mondadori, Milano 2013. D'ora in poi mi riferirò al volume usando la sigla "R".

3 Franzen, *Chi ti dice che non sia tu il maligno?*, cit., pp. 268-269.



dire tessuto, vale a dire messa in forma, equilibrio della composizione. È rispetto a questa dimensione dell'espressione che il contenuto principale della scrittura di Munro, ossia il passato, diventa una materia infinita di trame e di narrazione. Già sta lì, a dichiararlo, proprio il penultimo capoverso del primo racconto di *Danza delle ombre felici*:

E così mio padre guida e mio fratello guarda la strada in cerca di conigli e io ho la sensazione che la vita di mio padre si involi dalla macchina nel tardo pomeriggio, sempre più scuro e strano, come un paesaggio sotto un incantesimo che lo rende dolce e rassicurante mentre lo guardi, ma per sempre sconosciuto appena gli volti le spalle, un luogo esposto a tutti i tipi di intemperie e a distanze inimmaginabili. (*Il cowboy della Walker Brothers, R, p. 23*)

Rassicurante mentre lo guardi, ma anche per sempre *sconosciuto e esposto alle intemperie* appena gli volti le spalle. Questo è, precisamente, l'effetto del passato che mira a procurare l'opera di Munro; e lo fa di continuo, senza finire di coinvolgerci, come continuo è il senso di inganno e di scoperta interminabile con cui intratteniamo il nostro rapporto con il tempo. Quegli attacchi *in medias res* che così spesso si muovono dall'indicazione di una temporalità memorabile da quanto è ordinaria («Dopo cena», «[...] una sera», «Ieri pomeriggio», «[...] da tre settimane ormai», «Qualche volta», «A quattordici anni», «Poco prima delle sei di sera», «Un tempo», «Da una ventina d'anni a questa parte», «Trent'anni fa», «Durante la notte», «Anni fa», «Non molto tempo fa», «[...] quand'ero giovane»); quelle pieghe create dagli spazi bianchi, quelle composizioni per montaggio alternato a cui alludono le digressioni, la variazione dei verbi e i tagli in sezioni non smettono mai di farci vivere il tempo proprio come esperienza testuale, mimando la vita che ricorda intanto che vive, e vive intanto che ricorda. È così che il tempo diventa anche il luogo di un viaggio fisico e visivo, oltre che narrativo.

«I write about where I am in life»: qual è il significato di questa dichiarazione rilasciata da Munro nel 1987? – si chiede Caramella.<sup>4</sup> Una possibile risposta è che l'autrice alluda alla terra di mezzo tra realtà e finzione, tra i fatti accaduti e i fatti che succedono sincronicamente nella fantasia. «Volevo far funzionare queste due cose insieme» dice ancora Munro, stavolta rispondendo a un'intervista radiofonica del 1994,<sup>5</sup> a proposito del finale del racconto *Carried Away (Lasciarsi andare)*, in *Open Secrets (Segreti trasparenti, 1994)*.

Essere scrittori non significa semplicemente raccontare qualcosa, ma riuscire a fare qualcosa con quello che hai da raccontare: racconta il tuo

4 M. Caramella, *L'enigma Alice Munro*, in *R*, p. LVI.

5 *Ivi*, pp. XLIX-L.

villaggio e sarai universale, dice una famosa raccomandazione di Tolstoj. Ma cosa è, allora, che rende universale quel villaggio russo, o quell'agglomerato di case con veranda nell'Ontario, o, se fossimo in un quadro di Hopper, quell'abitazione anonima con balcone da cui si affacciano due donne (*Second Story Sunlight*, 1960), così simile, nella geometrica indifferenza di due solitudini su cui è costruita l'inquadratura, all'immagine iniziale del racconto *La pace di Utrecht* (1960, poi in *Dance of the Happy Shades*)?

Sono a casa da tre settimane ormai e la mia visita non è molto riuscita. Maddy e io ci sorridiamo e non facciamo che ripetere quanto piacere ci procuri questa intimità prolungata ma sarà per entrambe un sollievo vederla finire. I silenzi ci innervosiscono. Ridiamo troppo e troppo forte. Ho paura – probabilmente ha paura anche lei – che quando verrà il momento di salutarci, se non saremo abbastanza pronte a baciarci e stringerci con trasporto esagerato, ci toccherà contemplare il deserto che ci separa e riconoscere che non ci siamo solo indifferenti; in cuor nostro ci respingiamo e quel passato che ci affanniamo a definire comune non è così affatto perché ciascuna di noi lo custodisce gelosamente per sé, convinta in fondo che l'altra sia diventata un'estranea e che non possa più vantare su di esso alcun diritto. (*R*, p. 60)

La soluzione sperimentata per trasformare una storia così particolare in una storia di tutti gli altri consiste in una scrittura che non è mai semplice rappresentazione *in re* di qualche fatto essenziale che sta accadendo – che in tal caso rimarrebbe attaccato al proprio prosaico destino di individualità. I racconti di Munro sono piuttosto testimonianza di ciò che accade quando si recuperano – come se i ricordi fossero appunti, foto, scontrini, biglietti riscappati fuori dal cassetto di una casa dove non entravamo da tanto tempo – 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*, i fatti appartenuti alla vita di *un tempo fa* (la dimensione più distante ma al tempo stesso più intima che abbiamo). La dimensione di un tempo fa: tutto quello, cioè, che in senso orizzontale e diacronico (la linea scandita dall'“e poi”) è molto lontano da noi, quasi preistoria (perché appartiene all'infanzia, o a un tempo bruscamente separato dal presente a causa di un trauma); ma che invece nel senso verticale, cioè nel senso degli abissi di memoria che restano dentro di noi per sempre (quelli scanditi dalla linea dell'“e intanto”), vive ininterrottamente, come se non ci fossimo mai allontanati dal punto di partenza.

*Una cosa che volevo dirti da un po', Chi ti credi di essere?, Amica della mia gioventù, In fuga*: come già rivela il lessico della frase fatta, la semantica del luogo comune a cui si appellano ironicamente i titoli dei suoi libri, nonché dei singoli testi interni alle raccolte, le trame dei racconti di



Munro assecondano il fine di creare l'esperienza, straniante ma proprio per questo, sì, universale, di riguardare come una storia diversa ciò che più pensavamo di aver saputo vedere una volta per tutte: il racconto della propria vita («di certe cose diciamo che non si possono perdonare, o che non ce le perdoneremo mai. E invece poi lo facciamo, lo facciamo di continuo»: *Uscirne vivi*, *R*, p. 1788). Le nuove forme, i nuovi paesaggi prodotti ri assemblando diverse parti ricreano un diverso ordine all'interno della scontata topografia formata dal primo piano dei fatti e dallo sfondo dentro cui si situano, facendo tornare a nuova vita, anzitutto testuale, attraverso la memoria, frange di esistenza che vengono rimesse all'opera in una diversa e fugace composizione. Ma 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 – proprio guardando a *come lavorano* i testi di Munro – non è quella del raggio di luce che squarcia le nubi (come l'epifania), ma quella del temporale, del paesaggio esposto alle intemperie.

Su questa dimensione anche minacciosa del passato, vale a dire sugli effetti di ambigua oscillazione tra l'invito a regredire dentro la notte e la promessa del movimento in avanti che il dialogo con il tempo può contenere («Ma perché non ce la faccio, Helen? *Perché non ce la faccio?*»<sup>6</sup>); sull'ansia che ne deriva di "rimanere indietro" si conclude, ad esempio, con un senso di enigmatica sospensione, il racconto omonimo che chiude il primo libro di Munro: *Dance of the Happy Shades*.

*Danza delle ombre felici* narra l'occasione di una festa/concerto di fine anno tenuta, come sempre e da una generazione all'altra, da una vecchia insegnante di pianoforte, Miss Marsalles:

«Se piove, ci sarà da morire» dice mia madre. «Ci sarà da morire di tristezza, se piove». Ma il giorno della festa non piove, anzi fa un caldo tremendo. È una giornata estiva di caldo soffocante, e ci perdiamo in macchina cercando Bala Street per le strade del centro. (*R*, p. 90)

6 È il finale di *La pace di Utrecht* (*R*, p. 83).



I piccoli cominciano a suonare, le madri a sudare e a parlare, mentre la voce narrante registra il dettaglio della tavola imbandita per i rinfreschi, nella sala da pranzo, con il particolare di un vassoio di tramezzini preparati dalla vecchia padrona di casa troppe ore prima. Fin quando si verifica, inatteso per tutti ad eccezione di Miss Marsalles, l'arrivo allarmante di un gruppo di bambini diversi: «*piccoli idioti, perché di questo si tratta*» (R, p. 95); cominciano a suonare, incoraggiati dalla loro svanita insegnante, e a un certo punto è invitata a esibirsi anche una ragazzina più grande. La sua esecuzione è perfetta: «porta con sé la libertà di una grande gioia imperterbabile» (R, p. 96):

La bambina ha concluso. La musica è dentro la stanza e poi svanisce e nessuno ovviamente sa che cosa dire. Perché nell'attimo stesso in cui smette di suonare è chiaro che è di nuovo la stessa di prima, un'allieva della Greenhill School. Eppure la musica non era immaginaria. I fatti non sono conciliabili. Perciò, dopo qualche minuto l'esecuzione comincia ad apparire, a dispetto della sua innocenza, come una specie di scherzo, divertente e ben riuscito, per carità, ma forse anche, come dire, forse non esattamente di buon gusto. Perché l'abilità della bambina innegabile ma in fondo anche inutile, fuori luogo, è qualcosa di cui nessuno ha voglia di parlare. Certe cose può accettarle Miss Marsalles, ma non gli altri, quelli che vivono nel mondo reale. Comunque un commento bisogna pur farlo e così parlano con riconoscenza della musica in sé, dicendo: Ma che bello, che bel brano, come si intitola?

«La *Danza delle ombre felici*» risponde Miss Marsalles. «*Danse des ombres hereuses*» ripete, lasciando tutti ignoranti come prima.

Poi però, tornando a casa, uscendo dalle torride strade di mattoni rossi e dal centro e lasciandoci alle spalle Miss Marsalles e le sue festiciole ormai certamente impossibili una volta per tutte, come mai non riusciamo a pronunciare la frase che ci saremmo aspettate di dire: *Povera Miss Marsalles? È la Danza delle ombre felici a impedircelo, quell'unico dispaccio proveniente dal paese diverso nel quale lei vive.* (R, p. 97)

Accanto alla possibilità di un rimando della bambina idiota che suona ai celebri versi di *Macbeth* («Life's but a walking shadow, a poor player | That struts and frets his hour upon the stage | And then is heard no more: it is a tale | Told by an idiot, full of sound and fury, | Signifying nothing», atto V, scena V), è la figura dell'ombra, già nominata del resto anche da Shakespeare, ma soprattutto evocata dal nome dell'esecuzione che dà anche il titolo al racconto, a stabilire un legame ancor più forte con il mito di Orfeo e Euridice a cui si ispira l'opera di Gluck da cui è tratta la *Danse des ombres hereuses*. In più, vale la pena di ricordare, come si farà anche al termine di questo lavoro, che *Dimensioni di un'ombra* (*The Dimensions of a Shadow*) è il titolo del primo racconto scritto da Alice Munro. Come si vede, dunque, non è in atto semplicemente una sugge-



stione estetica. Il tema del passato come un'ombra, pronta nel medesimo tempo sia a sfuggire che a risucchiarci nel cono dell'oscurità, come quell'ombra di Euridice che Orfeo non riesce a far risalire dall'oltretomba perché si volta per guardarla, è un significante che attraversa tutta la poetica di Munro: dal primo libro, del 1968, fino all'ultimo pubblicato, dove il titolo italiano è stato escogitato da Susanna Basso con un'espressione *Uscirne vivi* recuperata da un passaggio del racconto che dava il titolo originario alla raccolta (*Dear Life*). *Dear Life*, come si accennava all'inizio, è uno dei racconti più autobiografici di Munro, oltre che una delle narrazioni più belle intorno a come una ragazza nata negli anni Trenta possa essere diventata scrittrice contro il destino sociale di brava moglie previsto dai codici di genere della propria epoca. Soltanto da adulta la protagonista potrà ricostruire la storia dei vecchi proprietari della casa in cui poi è andata ad abitare da piccola, assieme alla sua famiglia, all'epoca in cui risale l'episodio di una vecchia ex abitante della casa che si era avvicinata con minacciose intenzioni alla carrozzina della bimba. E la madre, si racconta, aveva fatto giusto in tempo a sottrarre la piccola: «si era precipitata a prendermi in braccio, perché ne uscissi viva, come diceva lei» (*R*, p. 1787). Diventare scrittrice significa mettere in scena un desiderio e una paura, e l'uno e l'altra possono chiamarsi con le stesse parole: sfuggire al passato, uscirne vivi, oltrepassare le proprie ombre.

---

I racconti  
di Alice Munro

### **Il Canada e la scrittura come immagine degli anni**

Questo lavoro continuo di ristrutturazione narrativa del tempo trascorso nasce certamente da un talento e da una poetica individuali, eppure i libri di Munro dialogano molto anche con la letteratura circostante. È impossibile, difatti, fermarsi all'argomento della pura coincidenza per così tanti nomi provenienti da un unico territorio: il Canada è il paese delle grandi scrittrici. Basta ripensare alle più note per capire che non è una questione esclusivamente riducibile al genere, con le relative recinzioni che potrebbero derivarne: a fare valore è la qualità alta del lavoro, l'attenzione alla scrittura, tant'è vero che scrivere *short stories*, anziché romanzi, non è una discriminante. E così possiamo citare Anne Hébert (1916-2000), nata nei pressi della città di Québec: tre suoi romanzi – *I bambini del Sabba*, *L'ultimo giorno d'estate* e *Un vestito di luce* – sono stati tradotti da Maria Piera Nappi (il primo e il terzo), e da Vilma Porro (il secondo), e pubblicati dalla coraggiosa casa editrice di Luciana Tufani; Mavis Gallant (Montréal, 1922), pubblicata da Rizzoli (*Varietà di esilio*; *Un fiore sconosciuto*; *Piccoli naufragi*, traduzioni di Giovanna Scocchera e Chiara Gabutti); Alice Munro (Wingham, Ontario, 1931); Margaret Atwood (Ottawa, 1939), di cui qui ci limitiamo a ricordare *The Blind Assassin* (2000) e la raccolta *Moral Disor-*

der (2006) tradotti da Raffaella Belletti per Ponte alle Grazie; Carol Shields (1935-2003), nata nell'Illinois ma cittadina canadese, Premio Pulitzer per la narrativa nel 1995 con *The Stone Diaries* (1993, tradotto da Alessandra Cremonese Cambieri per Rizzoli e nel 2009 da Barbara Ronca per Volland); Anne Michaels (1958), l'autrice di *Fugitive Pieces* (1996, pubblicato da Giunti nella traduzione di Roberto Serra); e, infine, Deborah Willis (Calgary, Alberta, 1982), ottima esordiente con la raccolta di racconti *Vanishing and Other Stories* (*Svanire*, pubblicata da Del Vecchio nella traduzione di Anna Baldini e Paola Del Zoppo).

Il Canada, però, sembra rimandare non soltanto a un territorio, ma alle esperienze del mondo che si sono sedimentate in questo luogo; il Canada sta per una cultura, un immaginario, per un modo simile di dare attenzione, attraverso il linguaggio, alla posizione e agli incroci delle vite umane nel tempo, oltre che nello spazio: da questo punto di vista, è il posto dove più che altrove è durata l'esperienza viva di quanto le storie degli altri e degli antenati possano arrivare da lontano, perché è terra di immigrazione altissima, ma anche perché è una nazione, diversamente dagli Stati Uniti, dove le differenze di partenza hanno mantenuto più spazio: in senso fisico, materiale, simbolico.

È davvero più di una coincidenza, allora, il fatto che la maggior parte delle narratrici canadesi – ma il discorso vale in parte anche per le poesie di Anne Carson (Toronto, 1950) – lavori attorno a un nucleo di domanda centrale: come recuperare il passato e dargli voce, sopravvivendo all'angoscia dei ricordi, per un verso, e per l'altro rappresentando la natura "vivente" di questa materia. Non si tratta tanto e solo di una questione filosofica, ma di un problema affrontato a titolo di scrittrici. È un interrogativo, dunque, che non chiede risposte di contenuto, ma, anzitutto, di lavoro sulla scrittura. La memoria, così, diventa un problema di tecnica narrativa: la costruzione del testo deve dare voce alla memoria, da un lato, e dall'altro imitare, esprimere, quanto accade ai ricordi durante lo svolgimento della vita reale. Non si tratta, infatti, di una narrativa semplicemente riferibile al genere dell'autobiografia, ma di un discorso capace di costruirsi, attraverso la sua forma, come un'immagine degli anni. Può trattarsi, per esempio, dei racconti di Gallant, come di quelli dei libri di Munro: i singoli testi sono tracce autoconcluse di un intero che può esistere, ma solo come profilo di un'ombra.

Il senso del tempo – come oblio, come recupero incerto, ma anche come reinvenzione permanente – non guarda mai a un punto finale di armonia; piuttosto arriva dalle fratture *a vista* tra i singoli testi, che compongono una struttura fortemente scandita (in singoli racconti, in parti, in capitoli dai titoli autonomi, o in paragrafi tematici: linee spezzate, in ogni caso, che smantellano i confini tra racconto e romanzo), e puntano a un effetto di discontinuità, perché il tempo dei ricordi non fa stare tutto



insieme, ma è sconnesso e sconnette sempre; la tensione non si scioglie mai. «Ci fanno sudare, le nostre bugie».<sup>7</sup>

Per questi aspetti, così centrali, quasi tutti questi libri dialogano con l'opera di Margaret Laurence (1926-1987, nata a Neepawa, piccolo villaggio nella pianura sterminata del Manitoba). Laurence – che Munro ha conosciuto e frequentato dopo l'uscita del suo primo libro, a Vancouver, e che si era adoperata affinché *Danza delle ombre felici* venisse pubblicato negli Stati Uniti presso il suo editore, Alfred A. Knopf<sup>8</sup> – è stata autrice di racconti e, soprattutto, di un famoso ciclo di cinque romanzi (“Ciclo di Manawaka”), scritto tra il 1964 e il 1974, di cui la casa editrice Nutrimenti ha proposto il primo e l'ultimo testo: *The Stone Angel* (*L'angelo di pietra*, 2011) e *The Diviners* (*I rbdomanti*, 2012), tradotti entrambi da Chiara Vatteroni; assieme a questi, gli altri tre romanzi sono: *A Jest of God*, *The Fire-Dwellers*, *A Bird in the House*, ed erano stati pubblicati tra il 1994 e il 2000 da La Tartaruga.<sup>9</sup>

L'aspetto più sperimentale della scrittura di Laurence è quello che ha lasciato le maggiori tracce anche nelle autrici successive. Si tratta della scommessa, affrontata in senso tecnico, di comporre una narrazione intorno alla memoria di un luogo mettendo su un edificio testuale che sia capace non tanto di recuperare il passato, quanto di far trovare al presente il posto nel passato – «Non era colpa di nessuno. Dove cominciano le cause, fino a dove bisogna risalire?» (*L'angelo di pietra*, p. 236).

7 A. Munro, *Chi ti credi di essere?*, trad. it. di S. Basso, Einaudi, Torino 2012, p. 53.

8 R, p. LXXXV. Laurence e Munro si frequenteranno molto anche nel 1973, quando Munro insegna alla York University e abita a London, Ontario, e Laurence è *writer-in-residence* alla University of Western Ontario (R, p. LXXXIX).

9 Ciascun volume del ciclo è ambientato intorno a Manawaka, cittadina immaginaria ispirata al luogo natale di Laurence, di cui si ripercorrono gli ultimi cento anni di storia. Hagar, in *L'angelo di pietra*, è una donna di novant'anni, ammalata, non del tutto in sé, dispettosa e prossima alla morte, che ricostruisce la propria vita dentro un mondo di relazioni con l'esterno fatto ormai più che altro di pensieri («Si sta avvicinando furtivamente una vecchietta con una gonna di cotone rosa stampato a fiori e impillaccherata dalle tracce di vecchi pasti. Che vuole da me questa vecchia? Dovrei forse parlarle? Non ci siamo mai presentate. Sarebbe un comportamento sfacciato»: p. 103). Morag Gunn, nei *Rbdomanti*, ha quarantasette anni ed è una famosa scrittrice di romanzi che riflette attorno al proprio destino, chiedendosi «che cosa è andato male?» o cercando i nodi irrisolti della propria famiglia, guardando, attraverso i ricordi, cosa permane delle esistenze che ci hanno preceduto e accompagnato nella propria vita, e, viceversa, cosa si nasconde, del nostro presente, nei frammenti delle biografie altrui; tant'è vero che i luoghi a cui tornano in continuazione entrambi i romanzi di Laurence sono le tre zone fisiche e simboliche di raccolta dei resti della vita umana: quella monumentale del cimitero (dove si trova la statua votiva dell'angelo di pietra che dà il titolo al primo libro); quella molesta della discarica; e, infine, la terra di mezzo tra vita e morte della casa di riposo, che torna anche nel libro di Munro *Chi ti credi di essere?*. Riflettere sulla propria storia significa ripensare a cosa è stato seppellito, rifiutato come «robaccia», oppure cercare, come un rbdomante, le vene d'acqua nascoste sotto la corrente del nostro gran daffare: «Ricordo la loro morte, ma non la loro vita. Eppure sono dentro di me, mi scorrono nel sangue a mia insaputa e si muovono in incognito nella mia testa» (*I rbdomanti*, p. 31).

È una questione di “taglio” della storia, come si vede, che l’autrice risolve lavorando su due piani: in primo luogo organizzando una struttura sezionata in nuclei di racconto che non procedono secondo un modulo di scorrimento uniforme e graduale, ma sono composti di incroci continui tra scene del passato e situazioni presenti, e potrebbero dunque esistere anche da soli. Come in molte raccolte di racconti di Munro, e particolarmente nel libro del 1977 *Who Do You Think You Are?*, non siamo in presenza di opere dove, superata la prima pagina, la voce narrante racconta in *flashback* la propria storia, ma di trame vive della memoria che ricostruiscono la vita presente delle protagoniste man mano che si riprendono parti del passato – «*tengo le fotografie non per quello che mostrano ma per quello che vi è nascosto*» (*I raddomanti*, p. 17).

In secondo luogo, Laurence escogita un punto di vista autobiografico tutto particolare, perché nutre i ricordi della vita presente, creando un senso continuo di sovrapposizioni e slittamenti tra la familiarità con cui l’io riprende la propria storia e l’estraneità con cui questa storia rivive sulla superficie, ora perché si mescola al presente (alternando magari, nell’*Angelo di pietra*, il ricordo dei piaceri sessuali di cinquant’anni prima alle sensazioni fisiche di un esame radiologico all’addome: p. 116), ora perché è rivista, trasformata dal presente. «*Un pregiudizio comune è che non possiamo cambiare il passato – tutti cambiano costantemente il loro passato, ricordandolo, correggendolo. Che cosa è successo in realtà? Una domanda priva di senso. Ma alla quale continuo a cercare di rispondere, sapendo che non c’è risposta*» (*I raddomanti*, p. 77). Se ci pensiamo, è un passaggio che potrebbe funzionare anche per capire uno dei libri più noti di Alice Munro, *La vista da Castle Rock*, dove la ricostruzione del passato scozzese delle origini si mescolava – procedendo anche qui per scansioni mentali e narrative – al *memoir* della propria vicenda familiare. E vale anche per *Chi ti credi di essere?*, dove il recupero delle memorie della protagonista, Rose, è, nel medesimo tempo, anche una riflessione continua su quanto, ogni volta che l’io ripensa e rivede se stesso nel passato, narri a sé e agli altri, a furia di tagliare tra i ricordi, una storia sempre viva e diversa.

### Making a story

«Scrivo come ho sempre fatto. Siedo in un angolo del divano e fisso la parete, e la storia comincia ad arrivare, arriva e arriva, e quando mi sembra che ci sia, mi metto a scrivere. E allora, naturalmente, mi accorgo che non c’è», ha detto Munro nel corso di un’intervista del 1990 (*R*, p. CIV). Cercheremo adesso di verificare questa dichiarazione di poetica, e la continuità lungo tutto l’arco dell’opera di Munro fissata proprio da tale concetto della storia come atto che prende forma e significato dalla costruzione stessa del racconto, riflettendo sulla struttura di *Dimensioni* (*Dimen-*



sions), un racconto pubblicato su «The New Yorker» il 5 giugno 2006 e poi inserito in apertura della dodicesima raccolta di Munro (*Too Much Happiness*, 2009).

*Dimensioni* è una composizione testuale articolata, attraverso il doppio interlinea tipografico, in quattordici blocchi. Nel primo momento entriamo nella storia seguendo la protagonista – Doree – mentre prende successivamente tre autobus per andare a incontrare qualcuno; veniamo a sapere, nel secondo capoverso, che fa la cameriera in un posto dove si è trasferita recentemente; «nessuna delle persone con cui lavorava era al corrente dell'accaduto» (R, p. 1687). Nel secondo pannello, in *flashback*, entra in scena una dottoressa da cui Doree va tutti i lunedì pomeriggio, per aiutarsi a *andare avanti*; la voce narrante subito dopo ci racconta che sette anni prima, a sedici anni, Doree, mentre assisteva la madre, poi morta, in ospedale, ha conosciuto Lloyd, con il quale l'anno dopo fa il primo figlio. Nella terza sezione Doree commenta con una specie di psicologa, Mrs Sands, la visita fatta al termine del viaggio narrato nella prima *tranche* del racconto: cominciamo a capire che si tratta del marito e che si trova in un manicomio criminale. Nella quarta sezione si riprende il filo temporale della seconda parte, continuando a raccontare la vita coniugale della protagonista, l'arrivo di altri due figli, e delle liti provocate dai modi violenti con cui il marito pretende che Doree si dedichi esclusivamente alla famiglia. Saltando nella quinta stanza del racconto si torna nello studio di Mrs Sands, dove sotto un apparente scambio di battute si percepisce il crescere di una tensione intorno a qualcosa di molto grave accaduto tra la protagonista e il marito. I quattro successivi blocchi di *Dimensioni* narrano, seguendo stavolta una linea temporale progressiva, la vita in famiglia con Lloyd, che pretende che i bimbi restino sempre a casa sostituendosi alla scuola, umilia la moglie di fronte alla sua nuova amica, Maggie, controlla che Doree non prenda contraccettivi (parte sesta) minaccia la moglie per un suo leggero cenno di resistenza, si ingelosisce per Maggie (parte settima); fin quando Doree, una sera, si ribella e si rifugia dall'amica (parte ottava). L'indomani mattina, tornando a casa (parte nona) la donna trova il marito sui gradini esterni di casa: entra e scopre i tre figli uccisi. «È stata tutta colpa tua», le dice Lloyd. Il giudice, come si racconta nel decimo passaggio del racconto, stabilì che l'omicida, in quanto malato di mente, non poteva subire un processo ma andava rinchiuso in un manicomio criminale. Una volta uscita dall'ospedale, Doree cambia città, trova un lavoro, è seguita da una psicologa che adesso le chiede come si sente dopo esser stata dal marito, ma la donna non sa spiegarlo, intanto che le tornano in mente le folli dichiarazioni di Lloyd riportate dai giornali («L'ho fatto per risparmiare ai miei figli la pena [...] di scoprire che la madre li aveva abbandonati»: R, p. 1704). Nell'undicesima finestra Doree, malgrado avesse detto a Mrs Sands che si è sentita peggio dopo l'incontro col marito, torna invece di nascosto a fargli visita, e ci andrà

di nuovo (parte dodicesima). Qualche giorno dopo, come si racconta nel tredicesimo snodo, la donna riceve una lunga lettera da Lloyd; di nuovo va da lui, perché vuol sapere una cosa che il marito ha promesso di dirle ma che non le rivelerà nemmeno in una successiva visita; le racconterà invece, in un'altra delirante lettera, di aver visto i bambini, che stanno bene, che sono in Paradiso. Doree non risponde: pensa, sa che Lloyd è pazzo, sa che la dottoressa disapproverebbe questo scambio morboso, «ma continuava a tenersi il contenuto della lettera, come se fosse un segreto» (R, p. 1713). In questa parte di *Dimensioni*, una delle più belle, si racconta infatti il cerchio perverso in cui sta entrando Doree: mentre finora il pensiero dei bambini era stata una situazione da cui sforzarsi in tutti i modi di star lontani per non diventar pazza, adesso, grazie a Lloyd, ha ritrovato un luogo mentale dove rifugiarsi per pensare a loro:

E chi era stato a offrirglielo? Non Mrs Sands di sicuro. Con tutte le ore passate seduta davanti alla sua scrivania con la scatola dei Kleenex a portata di mano.

Gliel'aveva offerto Lloyd, l'uomo orribile, l'individuo isolato e fuori di senno [...]. Questa idea si insinuò nella mente di Doree e ci rimase.

Insieme alla convinzione che, di tutte le persone al mondo, Lloyd era forse quella con cui sarebbe dovuta stare. (R, p. 1714)

*Dimensioni* è un testo straordinario per la capacità di raccontare come lavora un'ossessione, attraverso la trama fatta di ellissi e di andirivieni mentali e temporali continui prodotti dalla sua struttura. Prima della scrittura effettivamente la vera storia di questo racconto non esisteva: è attraverso l'architettura di blocchi così sconnessi ma così tenuti insieme dalla dimensione fantasmatica della disperazione di Doree che *Dimensioni* ci narra come, successivamente a un trauma prodotto da un crimine, una vittima può scivolare in una dipendenza ossessiva dall'aggressore, che è il responsabile di quanto è accaduto, ma è anche l'unico altro vero protagonista di quella storia da cui si rischia di non sapere uscirne vivi. A meno che, come avviene nella quattordicesima e ultima tappa del racconto, non succeda qualcosa, di casuale e imprevisto, che in maniera altrettanto traumatica pretende, attraverso un'azione, una rottura dell'incanto, un ritorno alla realtà. Costretta, dalla necessità di un'emergenza, a soccorrere un uomo vittima di un incidente stradale, Doree scende dall'autobus, si precipita a praticargli un massaggio respiratorio e riesce a riportarlo in vita. Ecco che il suo viaggio nell'oltretomba si può interrompere: non ha più bisogno di risalire sull'autobus per andare dal marito. Finalmente può pronunciare la parola con cui, assieme a lei, usciamo dal racconto: «No».

Proprio in questa risposta, che ricorda il finale veloce di altri testi riuniti in *Troppa felicità*, si riattiva anche un senso più profondo dell'uso



dei famosi spazi bianchi dei racconti di Alice Munro. Gli stacchi infatti possono essere definiti anche come “soglie di intensità”: che separano e connettono diversamente, creando una sorta di sistema a molle che dà forma alla storia. Questa organizzazione per singoli segmenti che però fanno *tutto un blocco*, oltre a produrre una tensione formale, favorisce, soprattutto negli ultimi libri, anche la *suspense*, e produce, come è già stato discusso, un effetto di disarticolazione dei contenuti: la scrittura, cioè, lavora per costruire il senso dell'impossibilità di lasciarsi il passato alle spalle, come accade per esempio alla protagonista di *In fuga*. Ma le disconnessioni possono talvolta produrre, come in *Dimensioni*, anche delle reazioni creative: possono creare volumi diversi, profondità di sguardo nuove, possono tagliar via le ombre, come pare accadere al titolo *Dimensioni*, rispetto al titolo del primo racconto scritto da Munro: *The Dimensions of a Shadow*.

---

I racconti  
di Alice Munro



## Chiara Licata

### «No other way I can deal with fiction»

In un'intervista che compare alla fine della raccolta *The Love of a Good Woman*, Alice Munro, a proposito delle potenzialità creative della forma breve rispetto alla *long prose*, afferma:

I seem to turn out stories that violate the discipline of the short story form and don't obey the rules of progression for novels. I don't think about a particular form, I think more about fiction, let's say a chunk of fiction. What do I want to do? I want to tell a story, in the old-fashioned way – what happens to somebody – but I want that “what happens” to be delivered with quite a bit of interruption, turnarounds, and strangeness. I want the reader to feel something is astonishing – not the “what happens” but the way everything happens. These long short story fictions do that best, for me.<sup>1</sup>

Chiara Licata

In perfetto stile munroviano, il passo riassume le modalità messe in atto dalla scrittrice nella costruzione delle sue storie: l'estraneità rispetto alla rigidità delle categorie (né *novel* né *short story*, ma una sorta di forma ibridata, la *long short story*), il rifiuto di ridurre la scrittura ad una semplice ricognizione di dati fenomenici, il desiderio di indagare il modo in cui si modula la complessità del reale, procedendo in maniera discontinua, straniante, sorprendente. Questa sorta di dichiarazione di poetica è tanto più preziosa se si tiene conto che della Munro non abbiamo scritti teorici, autocommenti o autoesegesi: le sue riflessioni sulla letteratura sono affidate unicamente alle interviste o nascoste fra le pagine dei suoi racconti.

I racconti di Alice Munro sembrano in effetti violare sistematicamente le norme strutturali di un genere che è sempre stato di difficile collocazione teorica: la rottura rispetto al modello egemonico di *short story* (ammesso che ne esista uno) non si esprime soltanto nell'infrazione al dogma della brevità formulato da Poe (i racconti di Alice Munro, come ribadisce spesso la stessa autrice, sono *long short stories*), ma riguarda soprattutto le modalità prospettiche con cui la scrittrice racconta le sue storie: non conta più che cosa si rappresenta, ma il modo in cui si rappresenta («not the “what happens” but the way everything happens»). I racconti della

1 «Sembra che io non riesca a fare a meno di scrivere storie che da una parte violano la disciplina del racconto breve e allo stesso tempo non obbediscono alle norme che regolano la costruzione dei romanzi. Io non penso ad una forma particolare, penso di più alla narrazione in sé, diciamo pure un pezzo di narrazione. Cosa voglio fare? Voglio raccontare, in modo tradizionale, qualcosa che succede a qualcuno – ma voglio che questo qualcosa venga riportato con qualche interruzione, qualche rivolgimento, qualche stranezza. Voglio che il lettore si meravigli non per quello che accade ma per il modo in cui accade. E il racconto lungo è la forma più adatta a rendere ciò». L'intervista, intitolata *A Conversation with Alice Munro*, è ora disponibile all'indirizzo [www.randomhouse.com/vintage/read/goodwoman/munro.html](http://www.randomhouse.com/vintage/read/goodwoman/munro.html); laddove non venga indicato il contrario, tutte le traduzioni dall'inglese sono mie.



Munro si rivelano essere molto più di resoconti di una *tranche de vie*, non si esauriscono nella rivelazione di un *moment of being*, ma nella loro fluvialità intermittente riescono in poche pagine a tracciare la traiettoria di un'esistenza, riannodandone i fili attraverso episodi cruciali e momenti culminanti. Non si tratta soltanto della consueta asincronia tra tempo della storia e tempo del racconto, ma di un vero e proprio espediente attraverso il quale si realizza il destino privato dei personaggi: è proprio attraverso la continua sovrapposizione dei piani temporali che si gioca il senso dell'esistenza degli individui, tanto nella *fiction* narrativa quanto nella realtà. Questo gioco di rispecchiamenti e di rimandi sull'asse spazio-temporale si definisce a partire da un nucleo centrale, su cui fa perno tutta l'opera della Munro: la memoria come elemento di costruzione della soggettività e dunque come principio cardine per la ri-figurazione del sé attraverso la funzione narrativa.<sup>2</sup> Tra le pieghe dell'alienante serialità del quotidiano (i personaggi della Munro sono persone ordinarie, svolgono lavori comuni, vivono realtà pressoché "normali"), vengono inseriti dei frammenti di passato che, riattivati grazie al complesso gioco dei rimandi mnemonici (spesso affidati ad espedienti metanarrativi o intertestuali) tracciano le storie dei personaggi, segno del fatto che queste non possono esaurirsi nel presente, ma si spiegano (e mai, in ogni caso, in modo univoco e definitivo) soltanto alla luce di un passato la cui memoria è spesso consegnata ad un dettaglio, un'immagine che ritorna. La riattivazione delle trame della memoria si sedimenta su più livelli: a livello formale delinea la struttura stessa del racconto, a livello tematico è invece il luogo di costruzione della soggettività dei personaggi, e della loro identità.

Per comprendere in che modo Alice Munro costruisce le sue storie si analizzerà un racconto che può essere considerato paradigmatico, in quanto presenta molti elementi frequenti nell'opera della scrittrice canadese: il racconto in questione si intitola *Tricks* e fa parte della raccolta *Runaway* uscita nel 2004.<sup>3</sup>

### **Tricks, un racconto esemplare**

La protagonista è Robin, una giovane donna che vive con la sorella Joanne in una piccola città di provincia dell'Ontario, dove frequenta un corso per infermiera. Robin è una ragazza pacata e sensibile, e la sua vita scorre in maniera tutto sommato ordinaria e tranquilla; il suo unico momento

2 Cfr. P. Ricoeur, *L'Identité narrative* [1991], trad. it. di A. Baldini, *L'identità narrativa*, in «allegoria», 60, 2, 2009, pp. 93-104.

3 A. Munro, *Runaway*, McClelland & Stewart, Toronto 2004. Della raccolta, i racconti *Runaway*, *Chance*, *Soon*, *Silence* e *Passion* erano usciti sul «New Yorker» tra il 2003 e il 2004; *Tricks*, insieme a *Trespasses* e *Powers*, era inedito.

di svago è una breve fuga durante il periodo estivo verso la vicina Stratford, per assistere alla rappresentazione teatrale delle opere di Shakespeare che vi si svolge ogni anno. Da quando, cinque anni prima, vi aveva accompagnato un'amica, Robin aveva preso l'abitudine di concedersi, per un solo giorno all'anno, quella breve pausa dalla vita quotidiana. Dopo la prima volta in compagnia dell'amica, si era però ripromessa che, negli anni a venire, sarebbe andata agli spettacoli da sola: la scena teatrale, il silenzio dopo gli applausi, il viaggio in treno, sono per lei piccole gioie da assaporare in solitudine. Robin non è una ragazza colta, non conosce Shakespeare (benché ne apprezzi i drammi) e le è del tutto indifferente assistere ad una commedia o ad una tragedia: l'unica cosa che conta per lei è l'intenso brivido di libertà che prova una volta fuori dalla sua cittadina, la felicità di camminare in mezzo a gente sconosciuta, la luce del sole che filtra dai finestrini del treno, durante il viaggio verso casa. Durante una di queste brevi fughe accade a Robin qualcosa di imprevisto: sulla via del ritorno dopo lo spettacolo si accorge di non avere con sé la borsetta; in preda al panico torna verso il teatro per cercarla, ma invano. Un uomo si offre di aiutarla: le presta i soldi per comprare il biglietto del treno e la ospita a casa sua finché non sia ora per lei di partire. I due cenano insieme e parlano a lungo: lo sconosciuto si chiama Daniel, è originario del Montenegro e fa l'orologiaio. Dopo cena i due vanno verso la stazione e, prima che la ragazza salga sul treno, si danno appuntamento all'estate successiva: prima non dovranno scriversi né vedersi, e al loro prossimo incontro Robin dovrà recarsi al negozio di Daniel indossando lo stesso vestito verde pistacchio in modo da farsi riconoscere. L'anno dopo, come concordato, Robin torna a Stratford, va a teatro (dove danno la commedia *As You Like It*), ma non aspetta neanche la fine dello spettacolo, tanta è la voglia di incontrare Daniel. Come promesso, la ragazza indossa un vestito verde, ma non quello dell'anno precedente: il modello è diverso e il colore di una tonalità lievemente più brillante: verde *chartreuse* invece che verde pistacchio. Arrivata al negozio, scorge dalla vetrina Daniel, intento a lavorare su un orologio dietro il bancone; bussa alla porta, lo chiama, ma non riceve risposta: l'uomo prima non dà segno di averla sentita, poi la guarda impaurito, come se la vedesse per la prima volta; dopo un po' va verso di lei e, con una smorfia di disgusto, le chiude la porta in faccia, cacciandola. Sconvolta e delusa, Robin corre via. La ragazza si ripromette di non tornare più a Stratford, di non mettere mai più piede in un teatro e, soprattutto, di non indossare mai più un abito verde. Passano gli anni (quaranta, per la precisione), Joanne è morta, Robin, ormai anziana, lavora come infermiera part-time; nonostante le proposte di matrimonio non le siano mancate, non si è mai sposata. Un giorno, in ospedale, scorge per caso fra i pazienti un uomo che ha lo stesso cognome di Daniel e che gli somiglia in maniera impressionante, ma che si rivela es-



sere, dopo una piccola indagine fra le cartelle mediche, il suo fratello gemello Alexander, orologiaio anche lui, sordomuto dalla nascita e affidato alle cure di Daniel con il quale aveva vissuto fino alla morte di quest'ultimo, avvenuta anni prima. Robin capisce: l'uomo scortese e respingente non era Daniel, ma il suo gemello. È sgomenta, incredula ma sollevata: anche se tardivamente, è riuscita a liberarsi dal senso di vergogna e di fallimento di cui per anni aveva portato il peso. L'unica cosa che può rimproverarsi, forse, è che quel giorno di tanti anni fa non aveva indossato lo stesso vestito verde con cui aveva promesso che sarebbe tornata da Daniel: verde *chartreuse* invece di verde pistacchio, due colori quasi identici. Aveva indossato il vestito del verde sbagliato.<sup>4</sup>

*Tricks* è la storia di un incontro fortuito, di un terribile fraintendimento le cui ragioni sono consegnate alla casualità di un dettaglio che si dimostra essere relevantissimo; è il racconto di uno "scherzo del destino", svelato soltanto dalle poche, amare battute che delineano il finale. Tutti elementi che, *in nuce*, riproducono i temi e le forme in cui si articola la raccolta da cui questo racconto è tratto e che, allargando il campo della nostra analisi, si ritrovano in tutte le opere della Munro: l'imprevedibilità del caso, la paura della solitudine spesso tematizzata da fughe improvise o da incontri mancati, l'incombenza del passato con il suo portato di rimpianti e nostalgie. La peculiarità della scrittura della Munro sembra essere il riuscito cortocircuito fra linearità della prosa e frammentazione del corpo narrativo: il testo appare così proteso verso un asse formale e semantico non lineare, in cui ad una discontinuità strutturale e tipografica corrisponde un analogo movimento di dissipazione, che allude alla frammentazione del senso stesso del testo, alla natura episodica ed enigmatica che segna il racconto delle esistenze private.

---

I racconti  
di Alice Munro

### Una realtà osservata per segmenti

*Tricks* ci restituisce un efficacissimo esempio di come la Munro costruisce le sue storie, sia da un punto di vista formale, sia da un punto di vista tematico. La prosa è semplice e accattivante, prevalentemente paratattica e molto spesso linguisticamente marcata; lo stile è descrittivo, ma in modo discreto e mai ridondante, attento alle suggestioni atmosferiche e paesaggistiche, preciso nel delineare le caratteristiche fisiche e le abitudini

4 *Il vestito del verde sbagliato* è il titolo di un illuminante articolo di Susanna Basso in cui la studiosa, prendendo spunto proprio da *Tricks*, affronta i problemi che pone la traduzione delle opere della Munro: S. Basso, *Il vestito del verde sbagliato*, in *Reading Alice Munro in Italy*, a cura di G. Balestra, L. Ferri, C. Ricciardi, The Frank Iacobucci Centre for Italian Canadian Studies, Toronto 2008. A questo proposito è da segnalare che le tonalità di verde, in inglese «lime» e «avocado», sono state tradotte da Susanna Basso «*chartreuse*» e «*pistacchio*».

comportamentali dei personaggi, più sfuggente, a tratti omissivo e reticente, nel soffermarsi sull'interiorità che, in ogni caso, non tarda ad emergere attraverso i gesti stessi dei personaggi, le loro parole, i loro silenzi. Alla scorrevolezza della prosa e all'uniformità stilistica non corrisponde però altrettanta linearità nella tessitura narrativa, la cui superficie appare continuamente interrotta e spezzata: il racconto procede per frizioni e riprese, incroci fra piani temporali e cortocircuiti fra realtà, memoria e immaginazione. Vediamo come.

Il racconto, al passato e in terza persona, è diviso in due parti che, nel testo, sono numerate progressivamente: la prima racconta il passato di Robin, la sua abitudine di andare a teatro ogni anno, l'incontro con lo sconosciuto, l'episodio del vestito. La storia si apre in *medias res*: Robin, di cui ancora non sappiamo nulla, si sta lamentando con la sorella Joanne perché il vestito, ancora in tintoria, non sarebbe stato pronto per l'indomani, per il *suo* giorno. Fin dalle prime battute emerge un particolare, quello del vestito (del quale però non viene specificato il colore), che si impone immediatamente all'attenzione del lettore come un elemento di cruciale importanza:

– I'll die, – said Robin, on an evening years ago. – I'll die if they don't have that dress ready.<sup>5</sup>

La ragione dell'importanza del vestito è ancora sconosciuta al lettore che, ignaro di quello che di lì a poche pagine accadrà, potrebbe, sulle prime, attribuire la reazione di Robin a civettuolo isterismo o a semplice petulanza infantile: invece, come si scoprirà in seguito, il vestito, e soprattutto il suo colore, sarà un dato talmente cruciale da determinare l'esito dell'intera vicenda, almeno secondo la lettura retrospettiva di Robin alla fine. Dopo questo primo blocco narrativo, si apre uno spazio bianco, il primo degli undici presenti nel testo, al quale segue il racconto di quanto avvenuto l'anno precedente: lo spettacolo teatrale, la borsetta smarrita, l'incontro con l'affabile sconosciuto, la cena, il ritorno in treno. Del vestito si tornerà a parlare quando, dopo l'incursione nel recente passato della ragazza, si torna alla scena iniziale del racconto e si comprende finalmente la ragione della collera di Robin: per colpa del ritardo nelle consegne sarà costretta ad indossare un vestito diverso, simile nel colore, ma non lo stesso dell'anno prima. Dopo la precisazione, adesso doverosa, sul colore dell'abito, la narrazione riprende: poche pagine stavolta condensano il viaggio in treno, lo spettacolo visto solo a metà, la delusione co-

5 A. Munro, *Tricks*, in Ead., *Runaway* [2004], Vintage, London 2006, p. 236; trad. it. di S. Basso, *Scherzi del destino*, in Ead., *In fuga*, Einaudi, Torino 2004, p. 219: «– Mi ammazzo – disse Robin una sera di tanti anni fa. – Se quel vestito non è pronto, io mi ammazzo».



cente, la fuga, il ritorno a casa, la promessa di non tornare più in quei luoghi.

La seconda parte, sempre in terza persona ma stavolta al presente, ci presenta Robin anziana e racconta la sua amara scoperta, l'errore madornale, il brutto scherzo giocatole dal destino: ecco che, proprio alla fine del racconto, ricompare il vestito, riaffiora la collera di quella mattina, l'invettiva contro la commessa della tintoria che, a causa di un contrattempo, non le aveva consegnato l'abito, quello giusto. Questa seconda parte, considerevolmente più breve della prima, risulta più frammentata: la narrazione è meno distesa, più concentrata, gli spazi bianchi sono più frequenti e isolano i brevi blocchi narrativi, il ritmo del testo è più veloce, la tensione accumulata giunge al culmine, per poi sciogliersi nel finale.

Da un punto di vista meramente formale il racconto, nella sua prima parte, si configura secondo il più classico degli schemi temporali: l'inizio in *medias res* cui segue un *flash back* è, per dirla con Genette «uno dei *topoi* formali del genere epico e quello a cui si uniforma in buona misura il romanzo moderno»;<sup>6</sup> la seconda parte, poi, non mostra grandi discordanze sul piano dell'assetto dei segmenti narrativi: la narrazione è frammentata, ma solo da un punto di vista tipografico, dal momento che i blocchi narrativi sono ordinati in sequenza lineare e gli spazi bianchi sono disposti in modo da innescare la *suspense* più che ritardare l'azione in maniera digressiva. La disposizione degli avvenimenti temporali è un elemento cruciale nella costruzione dei racconti della scrittrice canadese: tutt'altro che semplici artifici formali, le forme di discordanza temporale, quelle che Genette chiamerebbe «anacronie», riproducono sulla pagina gli intricati percorsi della memoria innescati dal riaffiorare dei ricordi, il cui recupero è sempre incerto, problematico e doloroso. Il montaggio delle parti appare dunque sostanzialmente regolato dall'uso frequente di due dispositivi formali che, letteralmente, incidono il corpo del testo: le digressioni e la frammentazione grafica segnalata dagli spazi bianchi tipografici.<sup>7</sup> Innanzitutto, l'andamento digressivo risponde essenzialmente ad una doppia esigenza: una strumentale «esplicativa» e una funzionale all'innescare dei processi mnemonici. Da una parte infatti, tali deviazioni sono strumentali alla narrazione, necessarie alla tenuta d'insieme della storia: danno conto del passato di questo o di quel personaggio, chiariscono le ragioni di de-

6 G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976, p. 84.

7 «La Munro ha due passioni: quella per le deviazioni narrative e quella per gli spazi bianchi»: P. Citati, *I racconti di Alice Munro*, in Id., *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*, Mondadori, Milano 2008, p. 458.

terminate azioni o di certi rivolgimenti della trama. Le digressioni, bisogna precisarlo, anche quando sono in qualche modo “esplicative” non forniscono mai una spiegazione univoca o una sola chiave di lettura, dal momento che la comprensione dell’intero (quando c’è) è frutto dell’azione combinata del ricordo, spesso recuperato in maniera epifanica e casuale, e degli effetti che questi recuperi producono nel presente. Questa, dunque, la seconda funzione dell’uso dell’artificio digressivo che, in tale modalità, non chiarisce ma complica e problematizza e, nel suo continuo infittirsi, riproduce l’andamento della memoria e del tempo interiore creando un senso di perpetuo mistero nella scrittura. Lo scollamento dei segmenti temporali, oltre a suggerire un’inevitabile torsione dello spazio, è molto spesso segnalato sulla pagina e separato dal resto da spazi bianchi, vuoti improvvisi che indicano al lettore un repentino salto all’indietro, un cambiamento di scena, oppure un silenzio, una pausa. Sebbene la loro funzione sia quella di delimitare un segmento del testo, i vuoti tipografici non coincidono necessariamente con lo spazio di una digressione: nella seconda parte, ad esempio, sono unicamente funzionali alla *suspense*, allo svelamento del mistero. Sia nell’uno che nell’altro caso gli spazi bianchi sono semanticamente produttivi: è proprio negli interstizi, nei vuoti fra le pagine, nei dettagli, nelle omissioni verbali, nelle ellissi temporali, che si gioca il senso della scrittura della Munro. L’effetto di realtà da essa prodotto è tale proprio perché non riproduce il mondo e le relazioni fra gli individui in modo lineare, ma, al contrario, lo scompone in una pluralità di prospettive, ne frantuma la superficie in una miriade di immagini, di echi lontani, in un continuo gioco di rimandi e rispecchiamenti: ogni racconto fissa il portato di un’esperienza individuale in cui il lettore rivede sé stesso, i propri fallimenti, le proprie occasioni mancate, non più ripetibili.

Il decifrarsi delle esistenze non è mai tuttavia immediato e totale, ma contorto e parziale (e talvolta è del tutto assente): i racconti appaiono costruiti come enigmi, i balzi temporali, anche laddove sono esplicativi, infittiscono il mistero del testo, insinuando dubbi irrisolvibili, al punto che non è raro che in certi racconti man mano che si prosegue nella lettura ci si ritrovi a capire sempre di meno. In questo moltiplicarsi di domande, ci si attende, invano, che lo scioglimento getti luce sull’intera vicenda: ma le storie non fanno che complicarsi, la resistenza interna del testo non è vinta neanche alla fine, dal momento che le conclusioni si rivelano essere volutamente ambigue o allusive, mai definitive o assolute. I racconti della Munro si presentano in tal modo non solo stratificati sul piano degli incroci temporali, ma anche tematicamente complessi, offrendosi alla lettura come enigmi da decifrare, misteri da svelare, casi da risolvere.



## Racconti costruiti come enigmi

In un'intervista concessa ad Harry Boyle per la CBC nell'agosto del 1974, Alice Munro ha dichiarato, a proposito del suo approccio alla scrittura:

The most important thing about writing is to get closer to people, to celebrate the mystery of people [...], not to dissect people, but to get closer to them, celebrate the individuals [...]. There is a kind of love in the effort to get close to the truth.<sup>8</sup>

La scrittura è avvertita dalla Munro come mezzo privilegiato, se non unico, in grado di celebrare il mistero dell'individuo: impresa tutt'altro che facile, tanto più se questo mistero coincide con una "Verità", il cui conseguimento è l'obiettivo di un percorso difficile e accidentato (Munro parla di «effort», 'sforzo'). Una verità, peraltro, che non ha la pretesa di essere universale e assoluta, ma particolare e parziale in quanto relativa all'individuo privato, colto, raccontato e "celebrato" nella seriale quotidianità della sua esistenza. Nella stessa intervista Munro, a proposito dell'ordinarietà, continua:

All people are extraordinary, I never meet anybody that I consider ordinary.<sup>9</sup>

Affermare che tutti sono extra-ordinari, significa ri-semantizzare la categoria dell'ordinarietà: tutti sono straordinari perché ogni individuo è uguale a sé stesso, extra-ordinario dunque. E così si può raccontare con la stessa serietà di uno scambio di persona, come in *Tricks*, degli incidenti avvenuti in una fabbrica in cui si sventrano tacchini,<sup>10</sup> o della sparizione di una capra:<sup>11</sup> quel che conta è l'individuo. Fin qui nulla di particolarmente innovativo: l'ingresso del quotidiano in letteratura è attestato da tempo e la possibilità che esso venga trattato in maniera seria, tragica e problematica è ormai, nel Novecento, un dato di fatto. La peculiarità della Munro risiede però nella grande maestria con cui racconta l'ordinario in modo extra-ordinario: alla successione temporale lineare e ordinata se ne sostituisce una labirintica e tortuosa che trasforma le esistenze degli individui privati, le storie delle loro vite ordinarie e seriali, in vere e proprie *quêtes*, in quei racconti che Todorov avrebbe definito «enigmatici».<sup>13</sup>

---

I racconti  
di Alice Munro

8 «Il nodo cruciale della scrittura è avvicinarsi il più possibile alle persone, celebrarne il mistero [...], non dissezionandole, ma accostandosi ad esse, celebrare gli individui [...]. C'è un certo grado di amore nello sforzo di avvicinarsi alla verità»: *Alice Munro's Rural Roots*, intervista di H. Boyle, CBC, 18 agosto 1974 (l'intervista è disponibile all'indirizzo <http://www.cbc.ca/archives/categories/arts-entertainment/literature/the-lives-of-alice-munro/alice-munros-rural-roots.html>).

9 «Tutti sono straordinari. Non ho mai incontrato nessuno che possa dirsi ordinario» (*ibidem*).

10 A. Munro, *The Turkeys' Season* [1978], in Ead., *Moons of Jupiter*, MacMillan, Toronto 1982.

11 La sparizione di una capra innesca l'azione nel racconto eponimo della raccolta *Runaway*.

12 Tz. Todorov, *I due principi del racconto*, in Id., *I generi del discorso*, a cura di M. Botto, La Nuova Italia, Scandicci 1993, pp. 73-74.



Benché i racconti della Munro non siano ascrivibili al genere poliziesco,<sup>13</sup> possono senza dubbio essere accostati al «racconto di indagine alla Henry James»<sup>14</sup> così come è presentato da Todorov: anch'essi infatti sono storie di *quêtes* errabonde, racconti di sparizioni, fughe e improvvisi e inaspettati riconoscimenti, inseguimenti improbabili il cui esito è sempre incerto, provvisorio, talvolta deludente. Da un punto di vista strutturale, la costruzione del racconto enigmatico si avvale della tecnica del montaggio, in cui la narrazione scorciata procede per cesure, per tagli netti, descrivendo una traiettoria ellittica e producendo in tal modo un andamento di stampo metonimico. Il montaggio restituisce l'immagine del tempo, non giustapponendo blocchi narrativi, ma procedendo

per alternanze, conflitti, scomposizioni, risonanze, insomma tutta un'attività di selezione e coordinazione, per dare al tempo la sua dimensione e al tutto la sua consistenza. Proprio perché seleziona e coordina i momenti significativi il montaggio ha la proprietà di rendere il presente passato, di trasformare il nostro presente instabile in un "passato chiaro stabile definibile", insomma di compiere il tempo.<sup>15</sup>

Il racconto d'investigazione presuppone dunque l'intrecciarsi di due piani diversi e complementari nel loro sovrapporsi, uno relativo al contenuto manifesto della storia e uno relativo al suo contenuto latente.<sup>16</sup> Nei racconti della Munro il risultato è un doppio movimento della narrazione innescato da due dispositivi stilistici di grande efficacia: da un lato, componendo per ellissi, la scrittrice dissipa nel pulviscolo del testo gli elementi significativi della storia, riducendo al minimo le spiegazioni riguardanti l'intreccio; dall'altro, raggiunge effetti di grande concentrazione spesso soffermandosi su un dettaglio apparentemente marginale, ma che si rivela essere in realtà un indizio prezioso, la chiave dell'enigma. Molti dei racconti della Munro sono costruiti in modo tale che, fin dall'inizio, si avverte una discrepanza, un vuoto di senso, una distonia.

In *Tricks*, apparentemente, c'è soltanto una ragazza che vuole a tutti i costi indossare un vestito di un particolare colore e di un particolare modello e un uomo che invece di incontrarla come aveva promesso di fare, la caccia via in modo brusco. Niente di più ordinario, si direbbe. Man mano che si procede nella lettura, tuttavia, si comincia a sospettare che quello del vestito sia tutt'altro che un dettaglio marginale e, in tal modo, l'intreccio narrativo si inizia a costruire su un duplice mistero da risolvere:

13 Anche se non si può negare che misfatti del genere siano in larga misura oggetto di alcuni suoi racconti e, in particolare, di quelli contenuti in una raccolta che, non a caso, si intitola *Open Secrets*, segreti svelati.

14 Todorov, *I principi del racconto*, cit., pp. 73-74.

15 G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2* [1985], trad. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989, p. 48.

16 Cfr. *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, a cura di R. Cremante e L. Rambelli, Pratiche, Parma 1980.



uno iniziale e chiarito nel giro di poche pagine, che riguarda il vestito e le ragioni della rabbia di Robin, e un altro, alla fine, che chiarisce il comportamento di Daniel e getta luce sull'intera vicenda. I due elementi enigmatici su cui il lettore silenziosamente indaga (chiedendosi verosimilmente perché quel vestito è tanto importante per la protagonista e per quale ragione Daniel, un anno dopo, agisce in quella maniera) hanno una portata semantica diversa nell'impianto generale del *plot* e il nesso causale tra i due fatti non appare poi così immediato da cogliere: è evidente che al semplice colore di un vestito non si possa attribuire l'esito negativo dell'incontro mancato tra i due personaggi, né tantomeno lo scambio di persona o il brutto tiro giocato dal destino. Per la protagonista, però, la relazione fra i due fatti è proprio l'elemento chiave della vicenda: rientrata da Starford delusa e amareggiata, Robin si ripromette di non tornare più a teatro, e, soprattutto, di non indossare mai più un vestito né color pistacchio né color *chartrouse*. Il vestito verde continua ad imporsi alla nostra attenzione, e, anche a distanza di anni, riappare come simulacro del gioco beffardo del destino. Ecco, a questo punto la conclusione del racconto:

Outrageous. Brothers. Twins. This is ridiculous. This I do not accept. Nevertheless. Shakespeare should have prepared her. Twins are often the reason for mix-ups and disasters 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. [...] That was another world they have been in, surely. As much as any world concocted on the stage. Their flimsy arrangement, their ceremony of kisses, the foolhardy faith enveloping them that everything would sail ahead as planned. Move an inch this way or in that and you are lost. Robin has had patients who believe the combs and toothbrushes must lie in the right order, shoes must face in the right direction, steps must be counted, or some sort of punishment will follow. If she had failed in that department, it would be in the matter of the green dress. Because of the woman at the cleaners, the sick child, she wore the wrong green dress. She wishes she could tell somebody. Him.<sup>17</sup>

17 «Incredibile. Fratelli. Gemelli. [...] È semplicemente ridicolo. Non posso accettarlo. Eppure. Shakespeare avrebbe dovuto prepararla. I gemelli sono spesso causa di confusione e disastri, in Shakespeare. Strumenti per giungere ad una conclusione, ecco a che servono quegli scherzi del destino. E alla fine ogni mistero è risolto, i dispetti vengono perdonati, l'amore vero o un sentimento analogo si riaccende, e i gabbati della storia hanno la delicatezza di non lamentarsi. [...] Era di sicuro un altro mondo, quello in cui si erano incontrati. Simile a quelli evocati sul palcoscenico. Il loro fragile accordo, la cerimonia dei baci, la stolidità fiducia di entrambi che ogni cosa potesse veleggiare nella direzione auspicata. Basta una minima deviazione, in casi del genere, e si è perduti. Robin ha avuto pazienti convinti che pettini e spazzolini da denti debbano stare in una precisa posizione, che le scarpe debbano essere rivolte da una certa parte, che i passi debbano essere contati, se si vogliono evitare determinate castighi. Se in tal senso Robin ha fallito, si può dire che sia rispetto alla questione del vestito verde. Per colpa della donna alla tintoria, e di suo figlio da curare, lei indossava un vestito del verde sbagliato. Le piacerebbe poterlo dire a qualcuno. A lui» (Munro, *Tricks*, cit., pp. 268-269; Ead., *Scherzi del destino*, cit., pp. 248-249).

La straniante corrispondenza tra il vestito verde e l'esito della vicenda è suggellata da queste ultime battute ed è solo alla luce di esse che gli indizi che la suggerivano si trasformano in presagi, assumono valore proiettivo. La vita di Robin è sempre stata scandita da una ritualità confortante e abitudinaria, che, espressa più volte nel testo (ogni anno, sempre nello stesso periodo e sempre da sola, va ad assistere ad una rappresentazione teatrale, sempre di Shakespeare), viene turbata soltanto dall'incontro con Daniel: la rottura dell'equilibrio iniziale sconvolge l'esistenza della ragazza, allarga i suoi orizzonti, sposta il baricentro della sua vita verso un altrove indefinibile ma potenzialmente significativo; la delusione cocente, il dolore, il rifiuto, in definitiva, dell'amore o della stabilità coniugale negli anni a venire, in qualche modo riequilibrano la sua esistenza che, riassunta in poche righe all'inizio della seconda parte del racconto, sembra si sia in seguito protratta in maniera ordinata e lineare, senza grosse scosse emotive. La scoperta casuale dell'esistenza del gemello ha un duplice effetto su di lei: da una parte la libera dalla vergogna mai del tutto metabolizzata di essere stata rifiutata, dall'altra la mette di fronte alla crudeltà dell'arbitrio del caso, al gioco inconsapevole e beffardo, simboleggiato dal vestito verde, che ha invertito di segno la sua esistenza. E, allora, l'unica cosa che le rimane è affidarsi ad un dettaglio, nella speranza di riuscire a trovare una giustificazione che la metta al riparo da ogni responsabilità personale: nella sua quotidianità così scandita che anche le "fughe" risultano regolamentate da un protocollo ben definito, il non aver indossato il vestito giusto significa aver mancato ad un dovere rituale, aver saltato un passaggio nella sequenza dei gesti che l'avrebbero condotta ad un esito felice. Se c'è una cosa che Robin può rimproverarsi è quella: non l'aver perso troppo o troppo poco tempo ad aggiustarsi i capelli, non l'aver indugiato davanti allo specchio, non l'essere andata via dal teatro prima della fine dello spettacolo, ma l'aver indossato il vestito verde *chartreuse* invece di quello verde pistacchio, due colori quasi identici, proprio come i due soggetti protagonisti dello scambio di persona, i due gemelli omozigoti. Il destino aveva evidentemente voluto riequilibrare quest'asimmetria, reimpostando l'incognita dell'equazione, a svantaggio, però, della protagonista. La soluzione dell'enigma, l'agnizione finale, non modifica lo stato di cose presenti, riesce ad insinuare in Robin il tarlo di una possibilità di errore da parte sua, ma niente di più. Solo l'amarezza di avere perduto per sempre quell'occasione. La sua vita continuerà, come fino a quel momento, in maniera ordinata, senza grossi cambiamenti. Oppure no: il lettore non lo saprà mai. Ancora una volta, il racconto è costruito in modo tale da nascondere al suo interno degli indizi che presagiscono il finale, delle spie testuali che, lette retrospettivamente, permettono la decrittazione della storia, fornendo una chiave di lettura, se non totalmente esaustiva. Una di queste spie si trova proprio alla fine di *Tricks* ed

è evocata fin dalla prima pagina del racconto: si tratta di Shakespeare, o meglio, del riferimento alle sue opere.

### **La tematizzazione del doppio: specularità e *mise en abyme***

I riferimenti a Shakespeare si presentano nel testo su due livelli: uno manifesto, esplicitato dai rinvii diretti alle opere, e uno latente, le cui corrispondenze interne, suggerite e presagite, vengono dichiarate soltanto alla fine. Nella prima parte del racconto vengono menzionate dai personaggi stessi le tre opere teatrali alle quali Robin assiste: il *King Lear*, il primo spettacolo in assoluto, *Antony and Cleopatra*, l'anno in cui conosce Daniel, e *As you like it*, l'ultima volta che mette piede a Stratford. Le tre opere, rispettivamente una tragedia, un dramma storico e una commedia, mettono in scena, declinati nelle modalità più disparate, i nodi tematici più cari alla poetica shakespeariana (le lotte intestine per il potere, la vendetta, la corruzione della carne, la dimensione rasserenante della campagna) avvalendosi degli artifici caratteristici del teatro elisabettiano (frequenti sono i travestimenti, gli scambi di persona, il dispositivo del teatro nel teatro). Questi i riferimenti espliciti. Nella parte finale del racconto la rievocazione di Shakespeare, pur non facendo riferimento a nessun'opera in particolare, è più esibita e articolata e modula due assi tematici portanti: quello del destino beffardo, tema shakespeariano per eccellenza e quello dell'inganno prodotto dalla presenza del personaggio doppio che dà luogo allo scambio di persona. In questo caso, più che alle opere esplicitamente citate nella prima parte, sembra che il richiamo implicito sia alle commedie *Comedy of Errors* e *The Twelfth Night*. Si tratta di due commedie che hanno come protagonisti coppie di gemelli in cui scambi di identità, equivoci e fraintendimenti giocano il fondamentale ruolo di innesco del *plot*, che in entrambi i casi si risolve in un lieto fine che vede i fraintendimenti risolti, le scaramucce perdonate e l'equilibrio ristabilito. Il tema dello scherzo perfido del destino e quello dello scambio di persona generano un rispecchiamento all'interno del racconto attraverso il dispositivo della *mise en abyme*. In *Tricks* la *mise en abyme* si presenta in entrambe le modalità: quella tematizzata dalle immagini di specularità e quella attivata dal dispositivo metatestuale. Innanzitutto, come è evidente, il tema del doppio costituisce l'asse tematico portante del racconto (due gemelli, due vestiti, due colori) e ne rivela la problematicità: è proprio a partire dallo sdoppiamento di persona, dall'inganno perpetuato dal destino che il racconto produce senso. Dal punto di vista metatestuale il rispecchiamento prodotto dalla *mise en abyme* ha un duplice valore: se da un parte intrattiene un rapporto di somiglianza con l'opera (anche le opere di Shakespeare alle quali si fa implicito riferimento raccontano di equivoci e malintesi dovuti a scambi di identità fra fratelli gemelli), dal-

l'altra parte si costituisce come il suo doppio in chiave antifrastica dal momento che sia la *Comedy of Errors* che la *Twelfth Night* hanno un epilogo felice: i gemelli, benché spesso motivo di confusione e disastri, sono di fatto gli «strumenti per giungere a una conclusione» («a means to an end»); il loro ricongiungimento, l'agnizione finale riequilibrano gli accidenti del caso, risolvono il mistero. Di tutt'altro segno è invece l'epilogo di *Tricks*: nel caso di Robin, il riconoscimento finale, benché inutile in quanto tardivo, getta una luce obliqua e tragica sulla vicenda.

L'immagine speculare, nella duplice modalità in cui si modula (tematizzata dal doppio, o espressa *en abyme*), oltre ad essere il *Leitmotiv* di questo specifico racconto, è uno dei nodi centrali della raccolta da cui esso è tratto: *Runaway* forse più di ogni altro libro della Munro fa delle figure di duplicazione il suo asse tematico portante; ogni racconto è costruito a partire da una dialettica interna che si istaura fra due poli inconciliabili e speculari: i conflitti di carattere generazionale, le contrapposizioni che emergono dalle differenze di genere, di provenienza o di ceto sociale, i continui spostamenti lungo l'asse del tempo (presente-passato) e dello spazio geografico (ovest-est del Canada). L'intera opera è percorsa trasversalmente da questo genere di opposizioni che, spingendosi oltre le contrapposizioni cristallizzate nelle coppie antitetiche consuete (uomo-donna, madre-figlia, marito-amante), assumono forme infinitamente più articolate e complesse. Nelle sue svariate forme e possibilità, il dispositivo *en abyme* si offre come la figura metanarrativa più efficace a rivelare qualcosa dei personaggi, svelando i meccanismi interni del testo, isolando un dettaglio dalla campitura del tessuto narrativo. È attraverso questo genere di «tricks»<sup>18</sup> che la scrittura della Munro produce significato: è nelle cesure nette, nei vuoti fra le pagine, nell'interruzione del flusso continuo del tempo che la vita è narrabile.

«The complexity of things – the things within things – just seems to be endless. I mean nothing is easy, nothing is simple».<sup>19</sup> La complessità dietro l'apparente semplicità. Il lampo improvviso che, scivolando lungo la linea d'ombra delle esistenze individuali, rompe la progressione dell'ordinario.

18 Termine caro alla Munro, *trick* è qui inteso propriamente come 'trucco', 'stratagemma'.

19 «La complessità delle cose – le cose dentro le cose – sembra essere senza fine. Voglio dire, niente è facile, niente è semplice»: *Alice Munro's Rural Roots*, cit.

## Maria Anna Mariani

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».<sup>1</sup> 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. Così le ci vogliono quasi vent'anni per mettere insieme le storie della sua prima raccolta (*Dance of the Happy Shades*, 'La danza delle ombre felici', pubblicata nel 1968). Ne sono seguite altre tredici (qualche esempio tra le più note tradotte in Italia: *The Moons of Jupiter*, del 1982; *The Love of a Good Woman*, del 1998; *Runaway*, del 2004; *Too Much Happiness*, del 2009), premiate da un crescente successo di pubblico e di critica – e ora pure dal Nobel.

Eppure Alice Munro ha continuato a scrivere esclusivamente racconti. Di certo più lunghi rispetto a quelli degli esordi (mediamente quaranta pagine), lunghi tanto da contravvenire alla misura convenzionale del genere<sup>2</sup> per avvicinarsi piuttosto a quella del romanzo breve; e che tuttavia romanzi non sono.<sup>3</sup> I romanzi non le riescono. «A dire il vero non capisco il romanzo. Non capisco dov'è che dovrebbe arrivare la tensione in un romanzo. C'è un tipo di tensione che riesco a sentire molto nettamente se il racconto mi sta riuscendo bene, e non la sento quando provo a scrivere un romanzo»:<sup>4</sup> ecco

---

I racconti  
di Alice Munro

- 1 «I never intended to be a short-story writer. I started writing them because I didn't have time to write anything else – I had three children. And then I got used to writing stories, so I saw my material in that way, and now I don't think I'll ever write a novel» (da un'intervista del 10 novembre 1986, parzialmente trascritta in [www.nytimes.com/books/98/11/01/specials/munro-excitement.html](http://www.nytimes.com/books/98/11/01/specials/munro-excitement.html)). D'altronde anche Carver confessa di aver iniziato a comporre racconti durante i ritagli di tempo concessi dai doveri di padre.
- 2 «Once I've got the story finished and I begin doing things with it, I think that in many ways what I've written breaks all the rules of the short story. [...] In my own work, I tend to cover a lot of time and to jump back and forward in time, and sometimes the way I do this is not very straightforward. [...] Time is something that interests me a whole lot – past and present, and how the past appears as people change» (da un'intervista a cura di Cara Feinberg in [www.theatlantic.com/doc/200112u/int2001-12-14](http://www.theatlantic.com/doc/200112u/int2001-12-14)).
- 3 Se Munro ha reinventato la *short-story* e trasformato il suo mercato – facendo sì che gli editori vi investissero, a dispetto delle basse prospettive di vendita del genere – è dovuto solo alla propria grande tenacia. È quel che risulta da un'indagine condotta da Joan McCaig sui carteggi editoriali, che svelano come Munro sia stata capace di resistere alle pressioni che la spingevano verso il romanzo (cfr. J. McCaig, *Reading In. Alice Munro's Archives*, Wilfrid Laurier University Press, Toronto 2002).
- 4 «I don't really understand a novel. I don't understand where the excitement is supposed to come in a novel, and I do in a story. There's a kind of tension that if I'm getting a story right I can feel right away, and I don't feel when I try to write a novel» (citato in [www.nytimes.com/books/98/11/01/specials/munro-excitement.html](http://www.nytimes.com/books/98/11/01/specials/munro-excitement.html)). E ancora: «I can get a kind of tension when I'm writing a short story, like I'm pulling on a rope and I know where the rope is attached. With a novel, everything goes flabby. I guess that's why I don't write a novel. God knows I still keep trying. But there always comes a point where everything seems to be getting really flat. You don't feel the tension... I don't feel this pulling on a rope to get to the other side that I have to feel» (citato nel blog di Charles May, *Reading the Short Story*, December 21, 2009: <http://may-on-the-short-story.blogspot.it/2009/12/alice-munros-too-much-happiness.html>).

un altro dei suoi ritornelli per interviste. Tra le interviste però se ne trova una particolarmente interessante, in cui Munro giustifica la sua incapacità romanzesca non più richiamandosi all'energia investita nel processo compositivo, ma esponendo la propria visione del mondo: «Ho tutte queste realtà sconnesse nella mia vita, e così vedo anche le vite degli altri. Questo era uno dei problemi per cui non potevo scrivere romanzi: non ho mai visto le cose collegarsi fra loro troppo bene». Se da questa frase si volesse estrarre la teoria dei generi secondo Alice Munro, si otterrebbe una formulazione di questo tipo: *romanzo e racconto veicolano due diverse visioni del mondo. Il romanzo cerca di raccontare in modo cumulativo la totalità di un'esperienza, mentre il racconto preferisce confrontarsi con le fratture che rompono questa totalità. Qui e ora non ci si soffermerà a verificare la validità della teoria dei generi attribuita a Munro (chiamarla teoria è naturalmente un'iperbole: non si tratta di una teoria normativa e canonizzante, ma di un'idea. Però è un'idea che riflette il suo orizzonte d'attesa dei due generi; e trattandosi dell'orizzonte di attesa della forse più importante scrittrice contemporanea di racconti – di una scrittrice che condiziona le manifestazioni di questo genere e che dunque ha a sua volta il potere di modellarne le posture di ricezione – sembra un'idea sulla quale valga la pena riflettere, anche più distesamente).*

A ogni modo: si torni ora all'intervista, per rintracciare a quale proposito Munro avanza la sua contrapposizione tra i generi. Leggendo il testo per intero, ci si accorge che l'autrice non sta rispondendo a una domanda diretta sullo statuto di *short-story* e *novel*, ma sta spiegando la genesi di un proprio racconto del 1991 al quale è molto affezionata – *Carried Away* –, scritto con l'idea di mostrare una serie di realtà alternate e spezzate, di possibilità intercambiabili: «volevo scrivere una storia fatta di realtà alternate. [...] Forse è qualcosa che ha a che fare con l'età. Cambiare le proprie percezioni di quel che è possibile, o di quel che è accaduto – non semplicemente di quel che *può* accadere ma di quel che *è* davvero accaduto. Ho tutte queste realtà sconnesse nella mia vita, e le vedo anche nelle vite degli altri. Questo è uno dei problemi per cui non potevo scrivere romanzi: non ho mai visto le cose collegarsi fra loro troppo bene». <sup>5</sup> *Carried Away* è dunque il racconto nel quale la scrittrice depone la propria visione del

5 «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 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. Maybe it's something to do with age. Changing your perceptions of what is possible, of what has happened – not just what *can* happen but what really *has* happened. I have all these disconnected realities in my own life, and I see them in other people's lives. That was one of the problems – why I couldn't write novels, I never saw things hanging together any too well»: intervista di Jeanne Mc Culloch e Mona Simpson in «The Paris Review», 131, Summer 1994 ([www.theparisreview.com/viewinterview.php/prmMID/1791](http://www.theparisreview.com/viewinterview.php/prmMID/1791), «The Art of Fiction» n. 137).

mondo e del tempo umano – tempo esperito come un flusso infranto composto di segmenti componibili – e che trova la più congeniale messa in forma non attraverso l’espansione romanzesca, bensì attraverso i tagli e i picchi emozionali consentiti dal racconto. *Carried Away* come racconto esemplare: come paradigma del corpus di Alice Munro. D’altronde è Munro stessa che gli attribuisce questo statuto, intitolando *Carried Away* l’autoselezione antologica delle proprie diciassette *best stories*.

Prima di andare avanti, una nota sulla traduzione: *Carried Away* è tradotto in italiano da Marina Premoli<sup>6</sup> come ‘Travolto dai sentimenti’. Se la traduzione del racconto è piuttosto buona, la resa del titolo lo è decisamente di meno, perché disambigua la plurisemanticità della parola, nella quale sarebbero condensati tutti gli stratificati significati letterali, metaforici e simbolici del racconto (come dimostra un saggio di Ildiko de Papp Carrington dedicato proprio a questo «punning title»).<sup>7</sup> Per neutralizzare e pluralizzare il termine, si potrebbe forse tradurlo come ‘Travolgimenti’, pur tradendone con questa soluzione la natura grammaticale di participio passato.

*Carried Away* – pubblicato per la prima volta sul «New Yorker» del 21 ottobre 1991, e poi inserito in posizione iniziale nella raccolta *Open Secrets* del 1994 – è un racconto molto lungo (copre trentaquattro pagine della rivista americana, cinquantuno pagine del volume edito da Vintage e quarantaquattro di quello tradotto per Einaudi), tanto da essere suddiviso in quattro paragrafi titolati. Riassumerlo ci è ora indispensabile, pur essendo consapevoli di quanto sia delicato operare il riassunto di un racconto.<sup>8</sup> Data la concentrazione quasi lirica e l’importanza metonimica e rivelatrice assunta dai dettagli – nessuno dei quali può essere trascurato o cambiato di posto, pena lo stravolgimento dell’effetto emozionale ed estetico prodotto dal testo – è davvero molto difficile limitare gli arbitri della selezione e della sintesi riassuntive. Qui, dove non si potrà esplorare in maniera analitica la trama e analizzarne le fittissime interconnessioni,<sup>9</sup> si cercherà di compensare l’inevitabile arbitrio del riassunto leg-

6 La traduzione per Einaudi di *Open Secrets* [‘Segreti svelati’] la raccolta di cui fa parte *Carried Away*, è su licenza Baldini Castoldi & Dalai. La traduttrice ufficiale di Alice Munro per Einaudi è Susanna Basso, di cui cfr. *Tradurre Alice Munro. “Il vestito del verde sbagliato”*, in *Reading Alice Munro in Italy*, a cura di G. Balestra, L. Ferri, C. Ricciardi, The Frank Iacobucci Centre for Italian Canadian Studies, Toronto 2008, pp. 15-25.

7 I. de Papp Carrington, *What’s in a Title? Alice Munro’s «Carried Away»*, in «Studies in Short Fiction», 30, 4, Fall 1993.

8 «The form that it most resembles is the poetry and, like poetry, the short story is irreducible. You cannot tell it in other words» (J. Wain, *Remarks on the Short Story*, in «JSSE», 2, 1984, poi archiviato online all’indirizzo <http://jsse.revues.org/index318.html>).

9 Un’approfondita analisi intratestuale (e intertestuale: il racconto di Munro dialoga a distanza con i testi di Thomas Hardy) è quella condotta da Ildiko de Papp Carrington in *What’s in a Title?*, cit., che scrive: «Thus the hallucinatory epilogue’s multiple strands of intertextuality, intertwining al-



gendo per intero e trattando in modo disteso almeno un momento di grande rilievo – nel racconto in quanto genere e in questo racconto in particolare: il finale, che è il punto dal quale solitamente si irraggia il culmine dell'esperienza emozionale prodotta dal testo.

Ma prima, inevitabile, il piccolo sopruso della trama riassunta. Il 4 gennaio 1917 Louisa, bibliotecaria di Carstairs, in Ontario, riceve una lettera da un uomo che non conosce. È un soldato, si chiama Jack Agnew e prima di partire per il fronte andava spesso in biblioteca e la guardava. Louisa gli risponde, le lettere si sommano e prestissimo diventano lettere d'amore. Lettere d'amore che sostituiscono il rapporto d'amore: tra i due si stabilisce un legame del lontano che rimpiazza la prossimità spaziale; anzi, che la scongiura. Sì, perché la prossimità spaziale è distruttiva per questo amore: a guerra finita, quando Jack Agnew torna in città, sposa la ragazza con la quale si era fidanzato prima di partire oltreoceano. La notizia del matrimonio Louisa la apprende da un giornale locale, e sempre da un giornale – qualche tempo dopo – viene a sapere dell'incidente sul lavoro che uccide Jack in maniera orribile: decapitato da un macchinario industriale. Jack muore, ma senza che Louisa abbia mai potuto vederne le sembianze. Il suo amore rimarrà per sempre rivolto a un fantasma, a un volto immaginato. Dell'uomo non possiede che il nome: quel Jack Agnew che compariva come firma sulle lettere spedite dal fronte. Ed è proprio grazie al nome – al potere del nome che, come scrive Proust, «molto spesso, è tutto quanto ci rimane d'un essere»<sup>10</sup> – che tanti anni dopo, durante la seconda guerra mondiale, Louisa riesce infine a incontrare Jack. Davanti a lei non compare naturalmente l'uomo di carne e sangue, ma una presenza allucinata, prodotta per suggestione dal nome di un omonimo trovato sull'ennesimo giornale. L'omonimia genera dunque il fantasma di Jack, proiettandolo nella sala d'aspetto di una stazione degli autobus, a due sedie di distanza da quella di Louisa. Durante questo incontro allucinato Louisa e il fantasma fanno il bilancio delle proprie esistenze: esistenze concrete, fatte di lavoro e di vita coniugale – anche Louisa si è sposata. Della vita normale, ordinaria: è di questo che i due iniziano a parlare; e non della vita possibile, baluginante da quelle lettere di una guerra mondiale fa. Ma quando Jack fa un accenno all'amore che non muore mai, e dunque

lusions to the history of trade unionism, Thomas Hardy, Oscar Wilde, and Richard Strauss, have many unifying functions. They connect the ending of *Carried Away* to its introductory, self-reflexive allusion to the fated world of Hardy's novels and Munro's own fiction; to the central episode of decapitation, which is seen as a part of both historical and a painfully personal psychological process of change and healing; and to the many layers of literal, metaphoric, and symbolic meaning embedded in the story's title. Although Munro's fiction has often been described as loosely structured, the punning title of this story demonstrates the opposite».

10 M. Proust, *À la recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé* [1927], trad. it. di G. Raboni, *Alla ricerca del tempo perduto. Il Tempo ritrovato*, Mondadori, Milano 1993 («I Meridiani»), vol. IV, p. 663.



allude alla vita possibile che avrebbero potuto trascorrere insieme, Louisa si sente come presa da una vertigine, «a widespread forgiveness of folly, alerting the skin of her spotty hands, her dry thick fingers that lay not far from his, on the seat of the chair between them».<sup>11</sup> E all'immagine di Jack le si sovrappone l'immagine di un altro uomo proveniente dal suo passato, un amante: qualcuno con cui sarebbe stata possibile un'altra vita ancora. È come se ora tutto il passato della donna la raggiungesse sotto forma di allucinazioni: non ricordi, ma presenze fantasmatiche. E Louisa prova davvero la sensazione che un'onda le si sia abbattuta contro:

No wonder she was feeling clammy. She had gone under a wave, which nobody else had noticed. [...] She had gone under and through it and was left with a cold sheen on her skin, a beating in her ears, a cavity in her chest, and revolt in her stomach. It was anarchy she was up against – a devouring muddle. Sudden holes and improptu tricks and radiant vanishing consolations. (p. 50)<sup>12</sup>

I racconti  
di Alice Munro

Una caramella alla menta: Louisa se la mette in bocca e si stupisce di sentirne sulle labbra il sapore che si aspetta, «e lascia che il sapore le prometta una ragionevole continuità». È l'unico segno di consistenza del proprio io di cui dispone in questo momento: l'onda densa di vite possibili ha disintegrato la compattezza delle sue percezioni, sballottandola e stravolgendola. «“What place is this?” she said to the woman beside her» (p. 50).<sup>13</sup>

Qui la vicenda di Louisa finisce. Ma non finisce il racconto, che continua per un'altra pagina ancora. Si tratta di un flash-back, dell'inserzione di una scena che ci viene presentata solo ora, alla fine, anche se in realtà precede l'inizio. Vi si racconta infatti l'arrivo a Carstairs di Louisa – allora commessa viaggiatrice – e la sua assunzione come bibliotecaria, al posto della signorina Tamblyn. Di lavorare come commessa viaggiatrice Louisa era stanca: stanca di fare e disfare valigie, di trascinare i campionari su e giù per i treni, di mostrare la merce negli alberghi. Così decide di restare a Carstairs, e l'albergo la sposta in una delle camere per ospiti permanenti, al terzo piano. Questa diventa la sua camera, ed ecco quel che vede affacciandosi dalla finestra:

- 11 A. Munro, *Carried Away*, in Ead., *Open Secrets*, Vintage, London 1995 [1994], pp. 48-49; trad. it. di M. Premoli, *Travolto dai sentimenti*, in Ead., *Segreti svelati*, Einaudi, Torino 2008, p. 44: «una diffusa indulgenza di follia che metteva in allerta la pelle delle sue mani macchiate, le robuste dita secche poggiate non lontano da quelle di lui sullo schienale della sedia che li divideva».
- 12 «Non c'era da stupirsi che si sentisse appiccicosa, era passata sotto un'onda che nessuno aveva notato. [...] Louisa ci era passata sotto, attraverso, e le era rimasta una lucentezza fredda sulla pelle, un rimbombo nelle orecchie, una cavità nel petto, lo stomaco che le si rivoltava. Era l'anarchia contro la quale combatteva... una confusione divoratrice. Buchi improvvisi e trucchi estemporanei, consolazioni fulgide ed evanescenti» (p. 45).
- 13 «Dove siamo? chiede alla donna accanto a lei» (p. 46).

She could see the snow-covered hills over the rooftops. The town of Carstairs was in a river valley. It had three or four thousand people and a long main street that ran downhill, over the river, and uphill again. There was a piano and organ factory.

The houses were built for lifetimes and the yards were wide and the streets were lined with mature elm and maple trees. She had never been here when the leaves were on the trees. It must make a great difference. So much that lay open now would be concealed.

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 street-lights, down the dark-side roads. Somewhere out in the country they would lose the sound of each other's bells. (p. 51)<sup>14</sup>

Il motivo dell'uomo che guarda uno scenario naturale è una delle forme simboliche della cultura occidentale: «il paesaggio, infatti, non è semplicemente un catalogo di alberi, di laghi e di cime montuose. Il paesaggio è il complesso veicolo di una possibile interpretazione plastica delle emozioni», scrive Sergej M. Ejzenstejn in *La natura non indifferente*.<sup>15</sup> E di nature non indifferenti allo sguardo se ne ricordano molte. Dall'orizzonte scrutato da Ulisse nei poemi omerici, passando per la riva del mare in cui si dissolve il monaco dipinto da Friedrich, o per la siepe che sbarrò lo sguardo del soggetto nell'*Infinito* di Leopardi, fino al misterioso parco che inganna la visione del fotografo in *Blow up* di Antonioni.<sup>16</sup>

Che cosa significa guardare un paesaggio? Che cosa si cerca? Il paesaggio è un oggetto visibile oppure una soglia che trascina l'uomo al di là del visibile? Per esempio Louisa: che cosa vede affacciandosi dalla finestra? Tutto vede: vede la città di Carstairs, edificata su una vallata fluviale; vede

14 «Poteva vedere le colline coperte di neve oltre i tetti. La città di Carstairs si trovava in una vallata fluviale. Aveva tre o quattrocento abitanti e una lunga strada principale che scendeva verso il fiume, per poi risalire. C'era una fabbrica di organi e pianoforti. Le case, costruite per viverci tutta la vita, avevano ampi giardini e grandi olmi e aceri fiancheggiavano le strade. Lei non si era mai trovata in città quando gli alberi erano coperti di foglie. Doveva essere molto diverso. Tutto quello che adesso era visibile, sarebbe stato nascosto. Era contenta di ricominciare da capo, era tranquilla e riconoscente. Aveva ricominciato altre volte in passato, le cose non erano mai andate come aveva sperato ma credeva nelle decisioni rapide, nell'intervento imprevisto, nell'unicità del fato. L'odore di cavalli invadeva la città. Come venne la sera, grandi cavalli coi paraocchi e con gli zoccoli piumati cominciarono a tirare le slitte al di là del ponte, oltre le luci della strada, giù per le stradine oscure. Da qualche parte, in campagna, non avrebbero più udito il suono dei rispettivi campanelli» (pp. 46-47).

15 S. Ejzenstejn, *La natura non indifferente* [1964], a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2003, p. 396.

16 Cfr. S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.



le colline, le strade, le case e la fabbrica. Non ha ostacoli davanti agli occhi: gli alberi che fronteggiano la sua finestra sono nudi, sono scheletri di corteccia. Ma Louisa sa che sono nudi solo per la stagione invernale: presto saranno coperti di foglie, diventeranno ostacolo alla sua visione. «So much that lay open now would be concealed». Louisa prefigura uno sguardo escluso: un velo di foglie, limitando la capacità effettiva dei suoi occhi, allargherà però il regno delle possibilità contemplabili. L'esistenza di questo sbarramento vegetale consentirà allo sguardo di aprirsi su altre dimensioni. Nel testo già si registra una tensione che spinge all'attraversamento: le ultime cinque righe del racconto sono punteggiate da averbi-ponte come «across», «beyond». Gli occhi si sporgono oltre i confini del visibile per raggiungere una dimensione indefinita («somewhere out») dove molte stradine oscure si biforciano: le slitte trainate da cavalli ne sceglieranno una ciascuna da percorrere, allontanandosi fino a non udire più il suono dei rispettivi campanelli.

Ci si perde in questo paesaggio il cui senso non è la storia raccontata (non si tratta di uno scenario funzionale alla narrazione) ma l'apertura sulle storie possibili – evocate dalle «dark side roads» – che le serpeggiano accanto. Partendo da una storia, lo sguardo ne esce, la narrazione si sospende e viene recuperata la contemplazione come dimensione metanarrativa. Dalla finestra, insieme a un paesaggio, si offre a Louisa anche il disegno dei suoi futuri possibili, dei quali però uno solo sarà attualizzato: si tratta di quello che nel racconto è stato narrato appena prima del flash-back, ma che è appunto soltanto uno dei tanti ugualmente possibili che sono qui addensati in potenza.

Da questa scena potrebbero dunque prendere avvio molte storie diverse, chissà quali destini per Louisa. Eppure la scena non viene presentata all'inizio del racconto, ma soltanto alla fine, in flash-back. Ed è proprio in questo modo che il flash-back trova la propria necessità: perché riapre il tempo nel punto in cui tutto è ancora possibile. «In questo il flash-back trova la propria ragion d'essere: in ogni punto di biforcazione del tempo», scrive Gilles Deleuze in *L'immagine-tempo*, analizzando i film di Mankiewicz. «Sono dunque le biforcazioni del tempo a dare al flash-back una necessità e alle immagini-ricordo un'autenticità, un peso di passato senza il quale resterebbero convenzionali. Ma perché, come? La risposta è semplice: i punti di biforcazione del tempo sono molto spesso così impercettibili da non potersi rivelare, a una memoria attenta, che a cose fatte. È una storia che può essere raccontata soltanto al passato».<sup>17</sup> Ma è anche una storia che può essere riaperta: ed è quel che fa Alice Munro inserendo il flash-back in questo punto della trama, riportandoci così

17 G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2* [1985], Ubulibri, Milano 1989, pp. 62-64.

al momento in cui si sta per delineare una storia di Louisa, ma ancora non si sa quale. Tutto è sospeso nell'attesa di possibilità equivalenti. Se questa scena fosse stata inserita all'inizio del racconto, questo si sarebbe svolto in modo lineare, consequenziale: sarebbe stata scelta una strada e le altre sarebbero svanite. Inserire questo brano in flash-back significa invece dare riscatto alle storie possibili, recuperare le vite escluse di Louisa. In questo flash-back finale si condensano dunque tutti i possibili narrativi trascurati dal racconto. Le altre direzioni che premono ai margini, che stanno nel cono d'ombra di quella sola attualizzata, si prendono così una rivincita. D'altronde Munro stessa, parlando della genesi di *Carried Away*, spiega che inizialmente aveva pensato a una storia realistica, ma che allo stesso tempo continuava a venirle in mente un'altra storia parallela, in cui l'incidente non accadeva e un'altra realtà prendeva forma. Munro non voleva «che il punto fosse il fantasma, ma qualcosa di intercambiabile, qualcosa del genere in cui gli eventi, anche quelli più drastici, importano e contemporaneamente non importano».<sup>18</sup>

Questo finale allora, oltre a contravvenire alle normali dinamiche terminali del racconto – riapre invece di chiudere –, permette che la narrazione di una storia conviva con l'apertura sui possibili: che vengano conservate tutte le direzioni alternative escluse dall'atto di raccontare. C'è un intenso rapporto fra questa narrazione aperta e il paesaggio come spazio delle possibilità contemplabili. Lo sguardo di Louisa sta ancora dentro il racconto, ma attraverso la finestra ne esce, si dirige altrove. Uscire dalla finestra significa allora uscire dalla storia raccontata verso le storie possibili:<sup>19</sup> riaprire il tempo là dove si biforca, recuperando le narrazioni escluse.

Ma in quest'ultima scena si trova anche un altro livello di riapertura del tempo: è un livello interno alla coscienza di Louisa. Per Louisa, affacciata a quella nuova finestra, si sta prospettando un inizio da capo: «She was glad of a fresh start, her spirits were hushed and grateful» («Era contenta di ricominciare da capo, era tranquilla e riconoscente»). È un inizio da capo che presuppone una retrospezione, un bilancio: «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 unique-

18 «Originally I had a pretty realistic story going, but all the time I felt a parallel story going, in which the accident never happened and another reality developed. I didn't want the point to be the ghost... but something interchangeable, some way in which events, even drastic ones, do, and don't, matter» (citato in I. de Papp Carrington, *What's in a title?*, cit.).

19 L'apertura sui possibili è d'altronde una caratteristica generale dell'intera raccolta in cui *Carried Away* è inserito, *Open Secrets*. Come osserva Nathalie Foy, «the remarkable profusion of discursive layers in *Open Secrets* is Munro's strategy to convert any limits of narrative itself into its endless possibilities [...] its proliferating meanings for both her characters and her readers» (citato in R. Thacker, *The Rest of the Story: Critical Essays on Alice Munro*, ECW Press, Toronto 1999).



ness of her fate» («Aveva ricominciato altre volte in passato, le cose non erano mai andate come aveva sperato ma credeva nelle decisioni rapide, nell'intervento imprevisto, nell'unicità del fato»). In queste righe si ha dunque accesso alla veduta sul tempo di Louisa, che è una veduta estremamente compressa, perché la donna si immagina la propria relazione del futuro con il presente assimilandola a quella del presente con il passato. Se si volesse descrivere questa percezione temporale in termini fenomenologici, si parlerebbe attraverso Merleau-Ponty: «la prospezione sarebbe in realtà una retrospezione e l'avvenire una proiezione del passato».<sup>20</sup> Forse allora la ragione più intima della collocazione del flash-back in posizione conclusiva potrebbe essere proprio quella di mimare strutturalmente la veduta sul tempo della protagonista. È come se la coscienza di Louisa che riapre il proprio tempo (assimilando futuro e passato, prospezione e retrospezione) si riverberasse sulla riapertura temporale della trama provocata dal flash-back finale, che converte il ritorno indietro in un nuovo inizio.

*Carried Away* come racconto esemplare. La descrizione genetica che Munro ne offre – descrizione poco sopra ricordata, in cui la scrittrice rivela come l'idea originaria del racconto, l'idea della storia realistica, venisse costantemente destabilizzata da altre idee concorrenti, da altre storie che facevano pressione – illustra il congegno costante dei suoi racconti, all'interno dei quali agiscono due forze combinate. C'è una forza che tende a costruire una narrazione (a mostrare il «what happens», come spiega Munro stessa nell'introduzione a una propria raccolta antologica),<sup>21</sup> e un'altra forza che invece scompone la narrazione, che entra nelle maglie del racconto per dilatarle e scorgervi dei punti eccentrici (punti descritti come «the rest of the story»)<sup>22</sup> Leggendo Munro, l'attenzione si insinua tra le fessure del testo, alla ricerca di quel che esso non mostra: l'implicito, l'interstizio, l'ombra. Questa esperienza di lettura è condivisa anche da una lettrice autorevole di Munro – Ann Close, la sua editor –, che rivela: «quando leggo una di queste storie per la prima volta, penso che sia incentrata su una certa cosa, o che al suo interno vi sia uno specifico evento o pensiero, e invece quando la rileggo mi rendo conto che quell'evento o quel pensiero esistono solo tra le righe». Di qui deriva, secondo Ann Close, la sensazione enigmatica e segreta provocata dai racconti di Alice Munro.

E che il segreto ne sia la cifra è giudizio unanime; come unanime è l'opinione critica che si tratti non di un segreto contenutistico, ma di un

---

I racconti  
di Alice Munro

20 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, p. 530.

21 A. Munro, *Introduction*, in Ead., *Selected stories*, Penguin Books, Toronto 1998, p. xiii.

22 *Ibidem*.

segreto della forma: l'enigma non vi si dà come tema ma come congegno, come nascosto funzionario della testualità. I segreti di Munro sfidano l'attività di svelamento ma al tempo stesso vi resistono, richiudendosi su se stessi. E questo accade soprattutto nella raccolta a cui appartiene *Carried Away*; una raccolta che per dispetto si intitola *Open Secrets* – 'Segreti svelati' – e i cui racconti in realtà non svelano proprio niente, ma si chiudono su se stessi. Il vero senso del segreto è infatti di rimanere tale: una volta svelato, non esiste più. «Tutte le opere d'arte sono enigma», scrive Adorno nella *Teoria estetica*, e l'enigma è come l'arcobaleno: «se qualcuno cerca di arrivare vicinissimo all'arcobaleno, questo scompare».<sup>23</sup>

Maria Anna  
Mariani

---

23 Th.W. Adorno, *Teoria estetica* [1970], Einaudi, Torino 2009, p. 164.