



**TESIS DOCTORAL**

**La identidad y la personalidad en las heroínas de  
Margaret Laurence entre Manawaka y Vancouver**

Marcella Freni

Departamento de Psicología y Antropología

2017





**TESIS DOCTORAL**

**La identidad y la personalidad en las heroínas de Margaret  
Laurence entre Manawaka y Vancouver**

Marcella Freni

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA

**Conformidad de los Directores:**

Fdo: Florencio Vicente Castro

Fdo: Susana Sánchez Herrera

**2017**



***Dedicatória***

*Al ricordo di mia suocera che per tanti anni è stata il mio mentore*





**Margaret Laurence**

## **RINGRAZIAMENTI**

Della letteratura canadese con le sue peculiarità avevo già avuto modo di occuparmene nel corso dei miei studi universitari, ma il mio precipuo interesse per Margaret Laurence è nato quasi per caso. Infatti, nell'ormai lontano 1994, insieme alla mia famiglia abbiamo effettuato un lungo tour nel Canada centrale. In quell'occasione, per un guasto alla nostra auto, abbiamo fatto una breve sosta nella cittadina di Neepawa, Manitoba. In albergo ci hanno raccontato, con orgoglio, che quella località (piuttosto sperduta nell'immenso Canada) aveva dato i natali ad una illustre autrice, Margaret Laurence appunto. Da "bravi turisti di passaggio", per ingannare il tempo siamo andati a visitare la sua casa, trasformata in museo. Una prima superficiale lettura di alcune illustrazioni presenti nei vari scaffali mi ha subito incuriosita, soprattutto riguardo al ruolo avuto dalla Laurence nel rimarcare la specificità e, a un tempo, le difficoltà della ricerca di una "identità al femminile", nei confronti di una società sottoposta a rigidi registri comportamentali, dettati da un consolidato retaggio culturale di tipo patriarcale. Per avere un po' di tranquillità, ho chiesto a mio marito di portare i bambini (invero non molto interessati) fuori a giocare, e ho deciso di prendere alcune informazioni in modo più approfondito. Nel corso degli anni successivi, compatibilmente con il mio impegno

primario di insegnante di Inglese nelle scuole superiori, ho sempre tenuto vivo il mio interesse per la produzione letteraria della Laurence, cercando di focalizzare, anche se in modo non sistematico e continuo, la mia attenzione su alcuni aspetti che, secondo me, non avevano avuto la dovuta considerazione nell'ambito della vastissima letteratura sull'autrice. Solo l'iscrizione a questo Dottorato mi ha, finalmente, offerto l'inattesa occasione di seguire, con una visione progettuale, un percorso di ricerca su una tematica che ormai mi aveva appassionata, occupando il mio poco tempo libero di insegnante e di madre. E' nell'ottica di queste mie considerazioni che mi permetto di stravolgere una consolidata prassi accademica, ringraziando anzitutto quella che ormai considero quasi "un'amica, l'autrice Margaret Laurence, che tramite i suoi romanzi mi ha fatto riflettere sulla strana, complicatissima e, ad un tempo, affascinante situazione di noi donne che, pur vivendo la nostra quotidiana routine, riusciamo ad essere "eroi" quando siamo determinate a vincere la sfida di "venire a patti" con un passato che, inizialmente, ha in qualche modo anche potuto condizionarci ed impedire alla nostra vera identità di rivelarsi in modo compiuto. Sono quindi immensamente grata al mio relatore, Prof. Vicente Florencio Castro per avere accettato il mio progetto di tesi su una tematica per me particolarmente significativa. Sin dal primo momento, mi ha incoraggiato dandomi preziosi consigli nell'orientare e focalizzare la mia analisi, fornendomi anche gli appropriati riferimenti bibliografici, consentendomi così di completare il mio lungo percorso di ricerca. Il periodo didattico - scientifico di questo ciclo di Dottorato guidato dal Prof. Florencio, come ormai chiamato da tutti noi, è stato sempre caratterizzato da un'atmosfera cordiale, intrisa di momenti di confronto, ma anche conviviali, con i docenti ed i colleghi.

A livello strettamente personale, vorrei rivolgere un pensiero affettuoso a mio marito che, in ogni momento della mia vita, ha per me rappresentato un insostituibile supporto ed ai miei due figli, ora non più bambini ma affermati professionisti a Londra ed a Venezia, che tutti assieme mi hanno sempre affettuosamente dato il loro sostegno per superare i tanti momenti difficili che ho incontrato nell'affrontare questa inattesa, ma entusiasmante, esperienza.



“Trattate le persone come se fossero ciò  
che dovrebbero essere e aiutatele a diventare  
ciò che sono capaci di essere”.

Johann Wolfgang Goethe



## RESUMEN

Las directrices de mi análisis enmarcan diferentes experiencias "unicum" de los protagonistas del ciclo Manawaka relativa a los problemas de la función de la mujer en las sociedades patriarcales que aún existen en el siglo XX: el conflicto entre las restricciones de conducta impuestas por la sociedad y sus propias expectativas, la necesidad de destacar y, al mismo tiempo de esconder y encontrar seguridad dentro de una comunidad, la lucha continua para la búsqueda de una identidad. Tal enfoque de la lectura me ha permitido poner de relieve un "credo" común válida de estas mujeres en su propia fuerza de voluntad que les ayuda a hacer un cambio en sus vidas y da lugar a una definitiva, a veces dramática, el logro de su propio estado de "persona".

Los protagonistas, "ya que las mujeres", son inicialmente sujeta a fuertes influencias culturales del entorno social que les rodea. Por tanto, están restringidos en un arquetipo de "jardín" que les haga sentir protegida, pero al mismo tiempo, se sienten oprimidos. En el desarrollo de mi análisis primero había señalado que los protagonistas de la Laurence, teniendo que afrontar y superar los desafíos contra "dragón de un género" que les ha confinado "en el jardín", deben ser considerados "héroes" en el sentido de "femenina héroes ", por lo que la modificación y la subversión en parte el concepto clásico y mítico de " héroe masculino ".

Necesidad común a todos ellos es reconocer que cada uno es heredero de su pasado y, por lo tanto, a pesar de que son inevitablemente hacia el futuro por "derrotar al dragón", que no pueden separarse completamente de sus propias raíces. Al observar desde el exterior el "jardín" del que ahora salieron, todas estas mujeres "hacer las paces con el pasado" para lograr su propia identidad individual. Por otra parte, el punto de vista de mi análisis de la narrativa en relación con el ciclo Manawaka también permite destacar un aspecto que, que yo sepa, no ha sido considerado adecuadamente en la literatura relevante de la producción Laurence. Estas heroínas solitarias emprenden un viaje de auto-realización, de hecho, una "Bildung", que se caracteriza por una serie de pasos reconocibles: insatisfacción con la vida y la alienación tanto de sí mismos y del mundo, la lucha contra la influencia y el legado de el pasado, la reunión con la experiencia de la muerte y el desarrollo de un sentido de conciencia responsable; habiendo pasado por todas estas etapas les permite desarrollar un "auto-sobreviviente." Mi investigación, por lo tanto,

permite señalar que cada una de estas novelas también se puede considerar una novela de formación, en el que cada personaje a través del análisis de las distintas etapas de su vida llega a su madurez y, por último, alcanza su propia identidad nueva.

**Palabras clave:** auto-reflexividad, conflicto interno, más allá heredada, la opresión patriarcal, la identidad femenina, la conciencia, la búsqueda de la autorrealización

## ABSTRACT

Guideline of my analysis was to frame in a "unicum" different experiences of the main characters of the Manawaka cycle concerning the problems of the woman's role in patriarchal societies still existing in the twentieth century: the conflict between the behavioural restrictions imposed by the society and their own expectations, the need to stand out and at the same time to hide and find security within a community, the continuing struggle to search for an identity. Such a focus of reading allowed me to highlight a valid common "credo" of these women in their own strength of will that helps them to make a change in their lives and gives rise to a definitive, sometimes dramatic, achievement of their own status of "person".

The characters, "as women", are initially subject to strong cultural influences of the social environment that surrounds them. They are therefore restricted in a archetypal "garden" that makes them feel protected, but at the same time, feel oppressed. In developing my analysis first I had pointed out that the Laurence's protagonists, having to face and overcome the challenges against "a gender dragon" that has confined them "in the garden", are to be considered "heroes" in the sense of "female heroes", so modifying and partly subverting the classic and mythical concept of "male hero".

Common need to all of them is to recognize that each one is heir to her past and therefore, although they are inevitably forward to the future by "defeating the dragon," they cannot break away completely from their own roots. Observing from the outside the "garden" from which now they came out, all these women "come to terms with the past" to achieve their own individual identity. Furthermore, the viewpoint of my analysis of the narrative concerning the Manawaka cycle also allows to highlight one aspect that, to my knowledge, has not been adequately considered in the relevant literature of the Laurence's production. These solitary heroines set out on a journey of self-realization, in fact a "Bildung", which is characterized by a series of recognizable steps: dissatisfaction with life and alienation both from themselves and from the world, the fight against influence and legacy of the past, meeting with the experience of death and development of a sense of responsible awareness; having gone through all these stages allows them to develop a "self-surviving." My research, therefore, allows to point out that each of these novels can also be considered a Bildungsroman, in which each

character through the analysis of the various stages of his life comes to maturity and, lastly, achieves her own new identity.

**Keywords:** self-reflexivity, inner conflict, inherited past, patriarchal oppression, female identity, consciousness, search for self-actualisation.

## RIASSUNTO

Linea guida della mia analisi è stata quella di inquadrare in "un unicum" vissuti diversi delle protagoniste del ciclo di Manawaka che richiamano problemi del ruolo femminile ricorrenti nelle società patriarcali, ancora esistenti nel corso del ventesimo secolo: il conflitto tra le imposizioni della società e i propri desideri, il bisogno di emergere e allo stesso tempo di nascondersi e trovare sicurezza all'interno di una comunità, la continua lotta per la ricerca di un'identità. Questa chiave di lettura mi ha consentito di evidenziare un comune valido "credo" di queste donne nella propria forza di volontà che le aiuta a dare una svolta alla loro vita e consente la loro definitiva, a volte drammatica, affermazione quali "persone".

Le protagoniste, "in quanto donne", sono inizialmente soggette a condizionamenti di genere da parte dell'ambiente sociale che le circonda; sono quindi ristrette in un archetipo "garden" che le fa sentire protette ma, ad un tempo, le opprime. Nel corso dell'analisi condotta in questo lavoro ho anzitutto messo in rilievo che le protagoniste della Laurence, dovendo affrontare e superare delle sfide contro "un drago di genere" che le ha confinate "nel giardino", sono da considerarsi "eroine" nel senso di "eroi al femminile", modificando ed in parte sovvertendo il classico e mitico concetto di "eroe al maschile".

Esigenza comune a tutte loro è il bisogno di riconoscere che ognuno è erede del proprio passato e quindi, anche se si è inevitabilmente protesi verso il futuro "sconfiggendo il drago", non è possibile staccarsi del tutto dalle proprie radici. Osservando dall'esterno "il giardino" dal quale ormai sono uscite, tutte queste donne "come to terms with the past" per assumere individualmente una propria identità. L'ottica in cui ho focalizzato la mia analisi della narrativa inerente il ciclo di Manawaka consente, tra l'altro, di mettere in rilievo un aspetto che, a mia conoscenza, non è stato opportunamente considerato nella letteratura attinente la produzione laurenciana. Queste eroine solitarie intraprendono un viaggio di auto-realizzazione, quindi di fatto una "Bildung", che è caratterizzato da una serie di passaggi riconoscibili: insoddisfazione per la vita e alienazione sia da se stessi che dal mondo, lotta contro l'influenza ed il retaggio del passato, incontro con l'esperienza della morte e sviluppo di un senso di consapevolezza responsabile; l'aver attraversato tutte queste fasi consente loro di

sviluppare un "surviving-self". La mia ricerca consente, pertanto, di affermare che ognuno di questi romanzi può anche essere considerato un Bildungsroman, in cui ogni protagonista attraverso l'analisi della varie fasi della propria vita giunge alla conquista della maturità e quindi, di una nuova propria identità.

**Parole chiave:** auto-riflessione, conflitto interiore, eredità del passato, oppressione patriarcale, identità femminile, auto-consapevolezza, ricerca di auto-realizzazione.



## **INDICE**

RIASSUNTO AMPIO IN SPAGNOLO.....	3
PREFAZIONE: Margaret Laurence e la sua Manawaka .....	13
INTRODUZIONE .....	21
CAPITOLO I: A Bird in the House .....	27
CAPITOLO II: A JEST OF GOD .....	37
CAPITOLO III: The Fire-Dwellers .....	49
CAPITOLO IV: The Stone Angel.....	61
CONCLUSIONI E COMMENTI FINALI.....	77
APPENDICE: Intervista di Alan Twigg a Margaret Laurence.....	83
BIBLIOGRAFIA.....	91



## RIASSUNTO AMPIO IN SPAGNOLO

Celoso guardián de los temas fundamentales de la cultura canadiense: la pequeña ciudad, la tierra, la supervivencia y el Ser internalizados, Margaret Laurence ocupa, con razón, uno de los novelistas más influyentes de la tierra y su trabajo ha asumido la condición de "pionero" en la ficción contemporánea de Canadá en Inglés. En todos sus escritos que elabora el tema del pasado, como la exploración, construcción y reinención en un intento de establecer vínculos y la concordancia, hacen que el pasado puede narrativa misma para la recuperación de sus raíces en el nivel existencial. Más información sobre el autor es haber abordado la cuestión de la "escritura femenina". De hecho, en las diversas obras de este ciclo nos encontramos sólo a las mujeres, como protagonistas, narran sus experiencias, hablar de sí mismos con un discurso espontáneo y resaltado apropiado en Laurence precisamente esta intención: "escrito a la hembra." En todas las obras de Laurence es una preocupación obvia para el lenguaje, un elemento esencial de la comunicación que expresa la forma de ser, la personalidad de cada uno. La escritura de Laurence comunica sensación de incomodidad de vivir: el hombre, la mujer y el primer piso, ahí aparece en todas partes separados de Dios, del amor, de su tierra, por su propia cuenta; lo que emerge es una sensación de profunda laceración, incurable, una búsqueda de amor que brota de los hombres y los amantes de los niños nunca realmente seres nunca "tuvo", de los antepasados perdidos. En esta disolución general, se alejan, divergir, sólo hay un punto de referencia: Manawaka. En una desesperada necesidad de raíces converge hacia esta ciudad imaginaria y lugar para el recuerdo, que desea creer y pretender existente volver a crearlo a través de las historias narradas por los personajes y presentados desde muchos puntos de vista. De hecho, hay muchos diferentes Manawaka cuántos narradores, que reinventan cada uno con su propio idioma y de acuerdo a las experiencias personales. A medida que el Dublín de James Joyce o el condado de Yoknapatawpha de Faulkner, Manawaka, su ciudad de la pradera, presentado en una meticulosamente detallado, que realmente es un lugar para el recuerdo, reinventado en la imaginación. Por Laurence hecho no es importante para el retorno "física" a su tierra natal, esto es, de hecho, sólo un lugar de la memoria, ya que cada uno lo ve, recrea un período de tiempo en la imaginación. Las novelas del ciclo Manawaka recuerdan los problemas del papel recurrente de las mujeres en las sociedades patriarcales siguen existiendo en el curso del siglo XX: el conflicto entre las

imposiciones de la empresa y sus deseos, la necesidad de destacar y al mismo tiempo para ocultar y para encontrar la seguridad interior de una comunidad, la lucha sigue para la búsqueda de una identidad. Constante, entonces aparece en los conflictos sujetos divididos Laurenciana el espíritu pensamiento entre ser y querer ser, entre el lugar de nacimiento y el lugar de su elección. Las historias descritas por Laurence están marcadas por un impulso hacia la auto-examen y transformación en la vida de sus protagonistas femeninas. Cada personaje está motivado para contar su historia de conciliar pasado y presente, sufriendo la angustia de un sentido generalizado de aislamiento. Así que la historia no sólo se traduce la conciencia de la protagonista, sino también la sociedad que da forma a la conciencia. Todos pertenecen a la realidad de la pequeña ciudad de Manawaka, que es el lugar de la reconciliación de los opuestos, la vida y la muerte, Saga y el carácter cíclico. Su existencia está necesariamente condicionada por el medio ambiente y el paisaje, la pradera sin fin que tiene la influencia de los que viven en esos lugares en el estado de ánimo. La pradera, como el mar, a menudo produce una extraordinaria sensación de insularidad, encarcelamiento en una vasta extensión y aparentemente ilimitada. Granjas, los asentamientos, ciudades, grandes o pequeños, se convierten en islas en que las áreas de "tierra-mar" de la seguridad relativa de esos vastos espacios y solitario. Necesidad común a todos ellos es la necesidad de reconocer que cada uno es el heredero de su pasado y la investigación narrativa Laurence M. la medida en que cada individuo desea vivir su individualidad, mientras se siente parte de una "continuidad histórica" más amplia más allá de la vida individual, porque no se puede romper por completo de sus raíces aunque es inevitable hacia el futuro. Ayuda en línea de mi análisis fue para enmarcar en un diferentes experiencias "únicas" de los protagonistas del ciclo Manawaka, con el fin de resaltar una válida común "I" en su propia fuerza de voluntad que ayuda a hacer un cambio en sus vidas. "Creo que" no debe confundirse con optimismo fácil, pero a identificarse con la confianza de que.

Laurence tiene en el valor de la persona, la persona única e irremplazable.

Los protagonistas de Laurence novelas no son siempre personajes adorables. Agar, Rachel, Vanessa Stacey y pequeños, son inseguros, terco, lleno de orgullo y, de hecho, excéntrico. Sin embargo, al final de sus historias de estas mujeres han crecido y se ha

llegado a un acuerdo con sus vidas y nosotros, como lectores, que han ganado el respeto para ellos y la capacidad de reflexión sobre nuestra propia existencia.

Por muchas críticas a estos personajes han sido identificados como "heroínas". Sin embargo, tomando como clave para entender el concepto de heroísmo "hembra" que prevé por Carolyn Pearson y Kaherine Papa en "La Mujer del héroe en la literatura estadounidense y británica", Pongo mi investigación con una vista en la que el término "heroína" parece simplista sigue siendo la base de una visión puramente androcéntrico. Para estos protagonistas particulares más que cambiar el término "heroína" en el "héroe", muestra la necesidad de redefinir, o más bien, la flexibilidad de nuestro concepto de heroísmo, en correlación a la capacidad de los hombres y mujeres de la misma manera, para saber cómo para relacionarse con el mundo y para entenderlo.

Cada uno de los protagonistas, ligados a Manawaka, alcanzan el estado de "héroe" de dos maneras, ambas de igual importancia.

En primer lugar, se enfrentan a las pruebas arquetípica necesarios para su reactivación y transformación. En este sentido, el Laurence utiliza la "búsqueda-mito" convencional para atribuir a sus protagonistas de estado heroica. Por lo que el Laurence supera la "búsqueda del héroe" en el sentido mítico, para incluir una perspectiva feminista de "héroe", que incluye los modelos del papel femenino.

Restricciones sociales hacen que sea difícil para las mujeres tener, fuera de su propia casa, lo que comúnmente se considera un impacto heroico. Los escritos de Laurence, sin embargo, muestran significativamente que sus protagonistas son "héroes" a causa de la investigación que cada uno se compromete.

En "Fábulas de Identidad", Nothrop Frye sostiene que la centralidad del mito en la literatura se debe precisamente a la "búsqueda" de mito y que Laurence utiliza este último concepto tan importante en la construcción de su héroe. Las mujeres Manawaka no son simplemente mujeres que hacen algunos cambios en sus vidas; en realidad llevar a cabo una búsqueda.

El recorrido realizado por los protagonistas del sitio de restricción "el jardín", que les permite obtener como recompensa de entrar en una nueva comunidad y, con su lucha heroica, son un ejemplo para los que están en busca de la sabiduría.

De hecho, el concepto tradicional de héroe que se informó por ejemplo en el Diccionario Oxford Inglese, se refiere a "un hombre puede representar un valor extraordinario y el éxito en la batalla; por actos de valor o nobles, o ser un gran guerrero".

En contraste, la definición de la heroína, ha informado el DEO siempre, se refiere a "una mujer que se distingue por un alto valor, firmeza o resultados nobles."

Esta definición parece tener su propia dignidad, pero todavía hace referencia sustancial al concepto del héroe del género masculino como norma.

El valor del héroe, su firmeza y sus nobles acciones se consideran más importantes, puesto que hubo en la esfera pública. Estas mismas virtudes parecen atenuar cuando son hechas por las mujeres en su esfera privada. restricciones de género sociales han reducido las mujeres a un único dominio privado, con lo que esta zona es menos importante que la de la esfera pública. Todas las mujeres de Laurence relacionadas con la punta Manawaka de alguna manera el concepto tradicional de la heroína. Cada personaje sigue y expresa su heroísmo en un completamente personal y original. Este tema ha sido profundizado por mí en el curso del análisis llevado a cabo en esta tesis por completo.

A lo largo de las directrices de los estudios de Pearson y el Papa, analicé los personajes Laurenciani con un enfoque no es estrictamente mitológica o psicológico. Los dos autores utilizan el término "dragón" en el sentido de "sensación de diferencia, el desprecio por uno mismo, el miedo y la parálisis" que sufre el héroe. Por lo que el "dragón" es un problema tan grave como para que el héroe para luchar con matarlo.

Como se ha destacado por otros críticos, hay una variedad de desafíos que las heroínas de la cara Laurence. Por ejemplo, la lucha contra la religión es un asunto entre ellos. Pero tenía la intención de tratar el "dragón" que de alguna manera tiene un "origen de género."

Los protagonistas, "ya que las mujeres", están inicialmente sujetas a las influencias de su clase por el medio social que los rodea; Por tanto, están restringidos en un arquetipo de "jardín" que les haga sentir protegidas, pero al mismo tiempo, los oprimidos. La indispensable necesidad de alejarse de este jardín no tiene que estar motivada por un acontecimiento dramático, sino también como algo común, de lo que

Joyce llamó "epifanía", un momento especial en el que el personaje experimenta un despertar espiritual repentina, durante el cuyos detalles insignificantes, pensamientos, gestos, objetos, sentimientos surgen y se unen para dar lugar a una nueva conciencia interna. Ellos son los que Virginia Woolf llama "momentos de ser", es decir, los momentos de máxima intensidad, la percepción, la visión durante la "lluvia incesante de innumerables átomos que golpea nuestra mente todos los días." Estos son a menudo los detalles o recuerdos enterrados durante mucho tiempo en la memoria y que de repente salen a la superficie para iniciar un proceso de pensamiento, a menudo largo y doloroso.

Eso es lo que empuja a los protagonistas a ir más allá de la vida familiar y seguro y descubrir nuevas posibilidades en el mundo y en sí mismos. Deben liberar la actitud de permanecer limitada y prisioneros. Los protagonistas hay que "desafío y lucha" contra el "dragón" que hasta ahora ha confinado "en el jardín."

Hagar hereda el orgullo por una mentalidad patriarcal y adquiere la libertad sólo cuando se descubre su autoexamen de mama. Rachel tendrá que aprender que puede ser un adulto informado, antes de que pueda dejar atrás su infancia. Stacey tendrá que equilibrar su papel maternal con ella me erótica antes de que pueda convertirse en una persona completa y Vanessa escribir su historia, que se refleja en él su crecimiento, su cambio consciente de un pequeño mundo familiar estrecha dominado por los hombres con una legislación estricta, el ancho del mundo circundante.

Formulación de las experiencias vividas por los protagonistas en el contexto en el que Pearson y el Papa incardinano el concepto de "héroe femenina", que mostró que la típica heroína Laurentiana rechaza el principio de una aventura. Debe abordar, en primer lugar, lo que mantiene prisionera y quiere mantener el statu quo. Después de encontrar una guía que le permita ver a sus posibilidades, ella encuentra una manera de salir del "jardín", que es su hogar o la comunidad. En este arquetipo las mujeres "jardín" se han limitado por la familia y la sociedad, en nombre de supuestos "valores de género".

Desde las heroínas de Laurence pertenecen a diferentes grupos de edades, estilos de vida y períodos históricos, asumen requisitos del héroe según sus propios parámetros.

El análisis que he realizado en esta tesis permite, entre otras cosas, de poner de relieve que los protagonistas de Laurence siguen los esquemas típicos mujer héroe estar

satisfecho sólo por el resultado de sus investigaciones que, al final, les permite tomar su identidad personal. Con el fin de aclarar cómo este problema adicional ha sido tratada como parte de la tesis, considero oportuno hacer aquí algunas consideraciones generales.

Las novelas Manawaka son, en mi opinión, revolucionario en la forma en que vuelven a visitar la "identidad canadiense más allá de una doble identidad franco-británica y más allá de las estructuras sociales patriarcales. Cada novela se centra en una persona que lucha por superar las limitaciones impuestas a ella por una sociedad patriarcal. En conjunto, estas novelas crean una comunidad de mujeres que se resisten a la situación actual, más allá de los límites del pasado y del presente, la memoria y el olvido, la realidad y la "imaginación. Transgresor a través de estos momentos, las mujeres ofrecen estrategias que subvierten y promueven el cambio social. Manawaka se convierte en un lugar de retorno y la regeneración; cada protagonista recuerda su pasado en la pradera y se convierte el pasado en un futuro de esperanza para la nación. El momento sin tiempo de cada personaje contribuye a la creación de un modelo histórico-líquido, que es una historia efímera e invariable que se convierte en parte de una identidad.

El agudo sentido de la mentalidad colonial y su persistencia en Laurence combina las dos cuestiones relativas a la nacionalidad y el sexo. Está claro que todas las novelas Manawaka están relacionados con intentos de llegar a un acuerdo con el pasado, mientras que la creación de una ficción narrativa aceptable para que puedan tomar su propia identidad personal. Las heroínas de Laurence, en su "lucha" para llegar a un acuerdo con un nuevo entorno, con los lazos del pasado o en el presente siglo, se ponen constantemente para crear y explorar nuevas formas de ver y entender el lugar donde viven o han vivido y, por extensión, al conjunto de la humanidad lugares en el tiempo y la historia. Para ellos, el pasado siempre debe ser reinventado y no simplemente vuelve a crear en un proceso de revisión final; siempre tienen que seguir un camino "retrocedido", donde deben coexistir simultáneamente revisar y que permite ver las cosas de una manera diferente. "El punto de apoyo" poco a poco se convierte en un microcosmos precisión extrema, tan preciso que podría hacer un mapa, identificar a las personas, cada una con sus actividades exactas, establecer vínculos familiares; que se sabe para trazar el lugar donde se encuentra la iglesia, la funeraria, todo.



Pocos han sido capaces de describir cómo Margaret Laurence la condición de la mujer, con el rigor áspero y tensión emocional, la excavación varias veces en los recovecos de la autobiografía.

Cada protagonista del ciclo de Manawaka, a través del análisis de las distintas etapas de su vida llega a la conquista de la madurez y, por lo tanto, una nueva identidad propia. Situándome por lo tanto, en este orden de ideas, analicé el crecimiento individual que conduce a un redescubrimiento del "yo", a lo largo de una ruta "de la inocencia a la experiencia", a partir de la pequeña Vanessa, siguiendo por el camino y Rachel Stacey y concluyendo con los ancianos Agar, a través de las historias que se narran en las novelas "Un pájaro en la Casa", "una broma de Dios", "el fuego-habitantes" y "el ángel de piedra". Para la realización de su crecimiento personal, todos deben dejar Manawaka, la pequeña ciudad de la pradera, pero siempre permanecerá en su introyectada, y gire a la gran ciudad, Vancouver, una ciudad que se refleja en el agua, este símbolo de la vida y muerte. Este "viaje físico" es parte de un complejo proceso de maduración de la conciencia que se desarrolla en los últimos años y que es, inevitablemente, identificado con la conquista dolorosa de una identidad femenina, logrado a través de pruebas difíciles. Y 'significativo que Vancouver es la ciudad donde Margaret Laurence se instaló después de su larga experiencia africana. Es en Vancouver que la reflexión formula narrativa en sus raíces y llega a un acuerdo con su pasado, con su tierra. La Laurence y sus protagonistas no nació en una metrópoli y por lo tanto no tienen un alma "urbano". Siempre son "extranjeros" que vienen de la tierra de "praderas" planas y uniformes, donde el horizonte se pierde para siempre, tierra que está a miles de kilómetros de los rascacielos de cristal de la gran ciudad, Vancouver, más allá de las Montañas Rocosas. Hablando de sus protagonistas el Laurence dice: "Dentro de cada uno a sí misma encuentra una posibilidad de sobrevivir ... .. no sólo para seguir viviendo, sino para cambiar y moverse hacia nuevas áreas de la vida". Cada heroína de Laurence sufre de una sensación de aislamiento, debido a varios factores, tales como la separación por sí misma, la alienación del medio ambiente circundante en el que vive y el esfuerzo continuo para llegar a un acuerdo con la manera en la que el pasado ha afectado a la su personalidad. Cada uno de ellos por lo que "sobrevive" logra un sentido de la libertad personal, a través de un camino que conduce desde una posición de debilidad y la alienación en una posición de auto-conciencia y responsabilidad. Parece

interesante observar que todas las mujeres de Manawaka las arreglan para encontrar uno que Virginia Wolfe llama "Una habitación de la propia", en el que refleja de forma independiente y consciente para encontrar a sí mismos y un nuevo camino "a sí mismo." Por la memoria de Laurence que en realidad se considera una herramienta epistemológica que nos pueda decir lo que somos, que nos muestra que estuvimos analizando nuestra historia con su fuerza que se extiende hasta el presente, con sus retos y sus cadenas como "el pasado". necesidad común a todos ellos es la necesidad de reconocer que cada uno es el heredero de su pasado y la investigación narrativa Laurence M. la medida en que cada individuo desea vivir su individualidad, mientras se siente parte de una "continuidad histórica" más amplio más allá de la vida individual, porque no se puede romper por completo de sus raíces aunque es inevitable hacia el futuro. En conjunto, estos protagonistas son una comunidad de mujeres, "heroicamente" resiste el status quo, más allá de los límites del pasado y del presente, la memoria y el olvido, la realidad y la imaginación. Agar, Rachel, Stacey y Vanessa recordar su pasado en la pradera y transformar el pasado en un futuro de esperanza. A pesar de ser conscientes ahora de tener que afrontar el futuro en lugares distantes, revisar sus historias personales, transformando así Manawaka en un lugar de retorno y la regeneración. necesidad común a todos ellos es la necesidad de reconocer que cada uno es el heredero de su pasado y, por lo tanto, aunque es inevitable hacia el futuro "derrotar al dragón," no se puede romper por completo de sus raíces. En referencia a menudo a los lugares de la infancia de la que, como el mismo Margaret Laurence, se ha mudado lejos y observando desde el "jardín" fuera de la que salió ahora, todas estas mujeres "hacen las paces con el pasado" para asumir su propia persona identidad. En mi opinión, sin embargo, "para llegar a un acuerdo" para lograr su propia identidad, que no es para las heroínas laurenciane acondicionamiento adicional, casi un precio esencial prestar ", como las mujeres", que hay que combatir y ganaron "el dragón". La óptica en la que he desarrollado mi análisis de Laurenciana narrativa sobre el hecho de ciclo Manawaka también permite destacar un aspecto que, que yo sepa, no ha sido considerado adecuadamente. Nuestros protagonistas son propensos a llegar a un acuerdo con su pasado, debido a su participación en un proceso de desarrollo y crecimiento, por lo que, de hecho, una "Bildung", que es el resultado de una reunión entre una ley interna y las circunstancias del mundo exterior. A la luz de todo esto, creo que el ciclo Manawaka también puede ser visto en el contexto de la llamada "novela de aprendizaje", se centró

en la historia de un joven vidas protagonista, que a través de una serie de errores y decepciones vienen a establecer una relación positiva o al menos al "compromiso" con el mundo. El logro de este compromiso final entre las aspiraciones del individuo y las necesidades de la realidad circundante, sin embargo, no tiene que ser hecha: es importante que exista como un principio rector y el objetivo final del proceso de formación, pero también se puede perder o vaciar irónicamente de su valor. Es también importante que el protagonista de la novela estaba al tanto de esta investigación, que las experiencias que no es que una secuencia aleatoria de aventuras, sino que constituyen pasos en el camino a un proceso de orientación del crecimiento y la maduración del protagonista . Algunos de los momentos típicos de esta evolución son el enfrentamiento con sus padres y la casa de su padre, la influencia de los educadores y las instituciones educativas, la reunión con la esfera del arte, o historias de amor erótico, la experiencia de una profesión. En una broma de Dios, Rachel tendrá que explorar lo que era el reino de su padre (una capilla funeraria), antes de encontrar un lenguaje autónomo, diferente incluso de la de la madre, sondeará la sutil relación entre la sexualidad y la muerte para liberarse de su pasado , su inadecuación y mirar dentro de sí mismo la fuerza para "sobrevivir", no en el sentido de seguir viviendo, sino para cambiar, para poner en práctica la transformación necesaria que le permita encontrar su propia identidad. Al igual que la hermana de Rachel en los Moradores de incendio, Stacey "Dentro de ella se encuentra una habilidad para sobrevivir - no sólo para seguir viviendo, pero para cambiar y avanzar hacia nuevas áreas de la vida". Ya no es, por tanto, la mera supervivencia física de los pioneros, pero la "preservación de un poco de dignidad humana y al final un poco de calor humano y la capacidad de llegar a los demás táctiles." Vanessa de romper con Manawaka, para completar su camino de "joven artista", que tiene que decir al mundo de su infancia dejó de llegar a un acuerdo con él y todavía aceptar la complicidad indeleble. A partir de la historia que hace Agar en amigo ocasional Leeds, emergen a una chica impetuosa imágenes en tiempo que era, y el de la obstinada de edad ahora. La historia da vida a la ceguera que la llevó orgullo no haciéndoles ver las necesidades reales de los dos hijos y su marido la abandonó. Para lograr la libertad interior y completar su camino de crecimiento, los protagonistas necesitan primero comprender el motivo de su inquietud. Una vez que haya sido capaz de identificar las razones, que hacen todo lo posible para deshacerse de las limitaciones que afectan en gran medida el papel de la mujer en una sociedad rural de mediados del

siglo XX. Su viaje incluye siempre una retrospectiva, donde descubren que algunas de las razones de sus problemas actuales se encuentran en una percepción errónea de su pasado. Siempre trató de ignorar todo lo que pensaban era desagradable, pero en algún momento se dan cuenta, sin embargo, que lo que pensaban que no era bienvenida en realidad es un elemento fundamental de sus vidas. Terminar lamentando la actitud hacia las personas que realmente amaban y cuidaban de ellos. Estos héroes solitarios se embarcan en un viaje de auto-realización que se caracteriza por una serie de pasos reconocibles: insatisfacción con la vida y la alienación de sí mismos tanto que del mundo, la lucha contra la influencia y el legado del pasado, la reunión con la experiencia de la muerte y el desarrollo de un sentido de conciencia responsable; habiendo pasado por todas estas etapas les permite desarrollar un "auto-sobreviviente".

**Manitoba + Neepawa = Manawaka**



**Manawaka: città dell'immaginario e luogo del ricordo, ricreata attraverso le storie narrate dai personaggi e presentata sotto molteplici punti di vista.**

## **PREFAZIONE: Margaret Laurence e la sua Manawaka**

*A strange place it was, that place where the world began. A place of incredible happenings, splendors and revelations, despairs like multitudinous pits of isolated hells. A place of shadow spookiness, inhabited by unknowable dead. A place of jubilation and of mourning, horrible and beautiful. It was in fact a small prairie town.....This is in fact where my world began. A world which includes the ancestors both my own and other people's ancestors who become mine.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Margaret Laurence, "Where the World Began," in *Heart of a Stranger*, (Toronto: McClelland and Stewart, 1976), 213- 219.

Il luogo a cui in questo passo fa riferimento Margaret Laurence è Manawaka, città da lei creata con la sua fantasia e che fa da sfondo a tutti i romanzi del ciclo omonimo: *A Jest of God*, *The Stone Angel*, *The Fire-Dwellers*, *The Bird in the House*, *The Diviners*. Manawaka è luogo di conciliazione degli opposti, di vita e di morte, di saga e di ciclicità, chiude il cerchio dell'esistenza, quasi a voler significare che il viaggio, il lungo errare dell'uomo, il suo inevitabile lottare, il suo affannarsi, la sua "quest", è totale, anche se inevitabile, vanità. A Manawaka tutto sembra riunirsi ed in questa parabola narrativa la vita appare come una vicenda di separazione.

Gelosa custode dei temi fondamentali della cultura canadese: *The Small Town*, *The Land*, *Survival and The Internalized Self*, la Laurence è annoverata, a buon diritto, fra i romanzieri più autorevoli di quella terra e la sua opera ha assunto lo status di "pioneer" nella narrativa contemporanea canadese in lingua inglese.

In tutti i suoi scritti si elabora il tema del passato come esplorazione, costruzione e reinvenzione nel tentativo di stabilire nessi e concordanze, di rendere cioè il passato stesso narrativamente possibile per il recupero delle proprie radici a livello esistenziale.

Costante appare nella tematica laurenciana la conflittualità dello spirito pensante diviso fra l'essere e il voler essere, fra il luogo della nascita e il luogo della scelta; il profilo dell'io è sempre sdoppiato, diviso.

La scrittura della Laurence comunica il senso del disagio di vivere: l'uomo, e in primo piano la donna, vi appare ovunque separato da Dio, dall'amore, dalla propria terra, da sè; ne emerge un senso di lacerazione profonda, insanabile, una ricerca d'amore che si riversa su uomini mai veramente amati e amanti, su figli mai veramente "avuti", su avi perduti. In questo generale dissolversi, allontanarsi, divergere, uno solo è il punto di riferimento: Manawaka. Verso questa città dell'immaginario, che si vuole credere e far credere esistente, converge un disperato bisogno di radici.

Altro merito dell'autrice è quello di avere affrontato la questione della "scrittura al femminile". Infatti nelle varie opere di questo ciclo troviamo soltanto delle donne che, da protagoniste, narrano le loro esperienze, parlano di se stesse con un linguaggio spontaneo ed appropriato che evidenzia nella Laurence proprio questo intento: "la scrittura al femminile".

In tutte le opere della Laurence è evidente la preoccupazione per il linguaggio, elemento essenziale di comunicazione che esprime il modo di essere, la personalità di ciascuno.

L'orgoglio impedirà ad Hagar, protagonista di *The Stone Angel*, di manifestare a coloro che ama ciò che sente realmente nel suo animo e la spingerà a servirsi di parole laceranti che creeranno una incolmabile frattura. Rachel, in *A Jest of God*, sarà così presa dalle sue paure che non riuscirà a trovare le parole per raggiungere gli altri. La piccola Vanessa di *A Bird in the House* rifletterà costantemente sull'abisso che divide le persone che le stanno intorno e sui misteri creati sia dalle parole che dai silenzi. In *The Fire-Dwellers*, Stacey, "bombardata" dai sofisticati mezzi di comunicazione dei giorni nostri, fa proprio il loro linguaggio. Morgan Gunn, personaggio principale di *The Diviners*, si fa portavoce di Margaret Laurence e di tutte le protagoniste delle sue opere quando, in risposta alla sfida lanciatale dal marito, che le dice che nessuno dei temi da lei trattati è originale, replica: "Well, it is important that I, as a woman, say them".

Esaminando l'opera di questa scrittrice è necessario prendere anzitutto in considerazione il luogo in cui ella ambienta le sue storie. Infatti è evidente in tutta la letteratura prodotta nel Canada occidentale l'influenza che il paesaggio, la sconfinata prateria, esercita sullo stato d'animo di chi in quel luogo vive. La prateria, come il mare, spesso produce una straordinaria sensazione di isolamento, di reclusione in una distesa vasta ed apparentemente illimitata. Le fattorie, separate fra loro da enormi distanze, gli insediamenti, le città, piccole o grandi che siano, diventano isole in quel "land-sea", aree di relativa salvezza da quegli spazi vasti e solitari.

I pionieri quindi, per potere "domare" la terra, hanno dovuto affrontare ardue lotte, hanno dovuto anzitutto dominare se stessi, tenere a freno le loro passioni, secondo una rigida struttura neo-Calvinista. Gli insediamenti delle praterie divengono così, con il passare del tempo, delle austere comunità improntate al più rigido puritanesimo. Ciò non significa che tale religione sia rimasta confinata in questa parte del Canada, ma che nel Manitoba e nel Saskatchewan essa si è più solidamente trincerata nella sua forma più pura.

Talvolta le passioni, a lungo frenate, esplodono violente e minacciano la struttura stessa preposta al loro dominio. È naturale quindi che l'autore di un romanzo trovi valido argomento nelle tensioni che invariabilmente sorgono, quando un rigido codice

morale tenti di porre dei limiti agli istinti naturali dell'uomo. Amori illeciti, vissuti furtivamente con poca gioia, rapidamente iniziati e altrettanto rapidamente finiti, costituiscono un motivo ricco di effetto per la trama di un romanzo, come ad esempio si nota in *A Jest of God*.<sup>2</sup>

Il ciclo di Manawaka, che non segue uno specifico genere letterario o un determinato percorso culturale, offre una vasta gamma di modelli di storie di donne con temi trattati con uno stile inequivocabilmente femminile.<sup>3</sup>

Nell'ambito della tradizione della narrativa canadese, è una scrittrice regionalista, che narra la propria storia, sentendo però l'esigenza di rivisitarla con la fantasia; questo le permette di "venire a patti" con il passato, apprezzandone i valori. Infatti in un suo famoso saggio ella sostiene:

*My writing has been my own attempt to come to terms with the past. I see this process as the gradual of freeing oneself from the stultifying aspect of the past, while at the same time beginning to see its true value - which in the case of my own people (by which I mean the total community, not just my particular family), was a determination to survive against whatever odds.*<sup>4</sup>

Nata nello stato del Manitoba nel 1926 da genitori di origine scozzese, emigrati nel 1870, crebbe nella stessa città nella quale il nonno paterno era andato ad esercitare la professione di avvocato nel 1881.

All'età di diciotto anni si trasferì a Winnipeg per frequentare l'università; a ventuno anni sposò un ingegnere civile canadese.

---

<sup>2</sup> Cfr. Henry Kreisler, "The Prairie: A State of Mind," in *Context of Canadian Criticism*, ed. Eli Mandel (Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1977), 263.

<sup>3</sup> Coral Ann Howells, "Margaret Laurence's *A Jest of God*," *Canadian Woman Studies* 8, no.3 (Fall, 1987) : 40-42.

<sup>4</sup> Margaret Laurence, "A Place to Stand On," in *Heart of a Stranger*, (Toronto: McClelland and Stewart, 1976), 17.



Si recarono prima in Inghilterra, poi nel 1950 in Africa dove vissero per sette anni nel Somaliland, oggi Somalia, e sulla Costa d'Oro, oggi Ghana; in quel periodo nacquero i loro due figli.

In quegli anni M. Laurence cominciò a scrivere non sul Canada ma sull'Africa. Il suo primo libro, intitolato *A Tree for Poverty*, è una traduzione di leggende e poesie appartenenti alla tradizione folkloristica somala, che ella apprese durante le varie esperienze vissute in Africa. Le ascoltava infatti in un ospizio vicino Djibouti o presso il fuoco, mentre viveva sotto una tenda o in una capanna di fango, nelle pianure deserte e nello Haud.

Il suo primo romanzo *This Side Jordan* ha come scenario i tumulti per l'indipendenza dei paesi africani; la Laurence rievoca qui, seppure con un certo idealismo, l'atmosfera di conflittualità esistente tra colonizzatori e colonizzati. Il soggiorno africano verrà in seguito da lei definito come "un rapporto amoroso di sette anni con un continente" .

Publicò poi *The Prophet's Camel Bell*, un resoconto dell'esperienza fatta tra i somali con la descrizione del loro modo di vita e successivamente, nella rassegna critica della letteratura nigeriana contemporanea, l'articolo "Long Drums and Cannons: Nigerian Dramatist and Novelist".

L'Africa, un paese totalmente lontano eppure stranamente familiare, permise esperienze di vitale importanza a lei, scrittrice canadese, perché l'aiutò a comprendere la propria terra. Il Canada, come l'Africa, era stato infatti una colonia ed era una terra che, in qualche modo, poteva ancora considerarsi coloniale.

In un saggio raccolto in *Heart of a Stranger*, dal titolo significativo di "A Place to Stand On", la Laurence pone come tema centrale il "survival" della sua gente, perché, come sostiene in varie occasioni, ella viene "from a race of survivors". A quel tempo *Survival* di Margaret Atwood non era stato ancora scritto e, come la Laurence obiettivamente ricorda, quando la Atwood stessa si accinse alla stesura del suo lavoro, non aveva letto l'articolo da lei scritto. La Laurence nel suo saggio, sulla base della propria diretta esperienza, fa osservare come gli scrittori africani contemporanei si preoccupino di ricreare il passato della loro gente in romanzi e drammi con l'intento di recuperare il senso di se stessi.

Ella appartenne sempre, nell'intimo, alla sua "prairie town", ma iniziò a scrivere sul proprio luogo d'origine e a narrare la sua storia personale soltanto dopo aver trascorso più di quindici anni lontano dal Manitoba.

Resa più forte dal soggiorno in paesi di cultura diversa dalla sua, la Laurence raggiunse il distacco necessario per rivisitare nella narrazione le sue "radici", cioè quel passato penetrato in lei come le radici, profonde fino a due metri, dell'erba delle praterie, e per creare un complesso mondo immaginario incentrato sulla cittadina di Neepawa, nota con il nome fittizio di Manawaka. Il soggiorno africano incise in lei profondamente perché le fece scoprire la funzione basilare dell'oralità ed il rapporto fra oralità e scrittura. Ella riconsiderò anche la relazione fra presente e passato, fra individuo e luogo, fra attualità vivente e legato ancestrale, dati questi che appaiono tutti essenziali nella definizione e nella edificazione del mito.

Separata dagli africani da differenze linguistiche e culturali, così da sentirsi per sempre "viewing the whole of life through different eyes", provò via via un sempre maggior bisogno di tornare a casa in Canada. Infatti nella sua autobiografia *Dance on the Earth* afferma: "People always want to get out, and yet profoundly want to return".

Tornata con la sua famiglia a Vancouver nel 1957, M. Laurence lasciò il Canada di nuovo nel 1962 con i suoi due figli per vivere in Inghilterra dopo essersi separata dal marito. Vi rimase fino al 1973 e durante quel periodo scrisse molti dei suoi romanzi del ciclo di Manawaka.

Come si rileva da un suo saggio del 1970:

*Whether or not I ever lived in the prairies again was really unimportant. The return is not necessarily in the physically sense, but it really is a coming back in the mind, a coming to some kind of terms with your roots and your ancestors and if you like with your gods.*<sup>5</sup>

La scrittrice infatti, non visse più nelle praterie ma, ritornata nel Canada nel 1973, si stabilì nella zona orientale in una piccola città vicino Peterborough, nell'Ontario.

---

<sup>5</sup> Margaret Laurence, "Man of Our People", in *Heart of a Stranger*, (Toronto: McClelland and Stewart, 1976), 205.

La morte la colse dopo la stesura della sua biografia nel 1987.

Come la Dublino di James Joyce o la Yoknapatawpha County di William Faulkner, Manawaka, la sua città nella prateria, presentata in modo minuziosamente dettagliato, è realmente un luogo del ricordo, reinventato nella fantasia. Per la Laurence infatti non è importante il ritorno "fisico" nel paese natale, questo è infatti soltanto il luogo del ricordo, come ciascuno lo vede, lo ricrea a distanza di tempo nella propria immaginazione:

*The name of Manawaka is an invented one. Manawaka is not my hometown of Neepawa- it has elements of Neepawa, especially in some of the description of places, such as the cemetery on the hill or the Wachakwa valley through which ran the small brown river of my childhood. In almost every way however, Manawaka is not so much any one prairie town as an amalgam of many prairie towns. Most of all, I like to think, it is simply itself, a town of the mind, my own private world..... which one hopes will ultimately relate to the other world which we all share.*<sup>6</sup>

Il ritorno spirituale di M. Laurence alle praterie, nella sua narrativa, fa di lei una scrittrice regionalista allo stesso modo in cui lo sono Charlotte Bronte, Thomas Hardy e D. H. Lawrence.

Manawaka è ricreata attraverso le storie narrate dai personaggi e presentata sotto molteplici punti di vista. Ci sono infatti tante diverse Manawaka quante sono le narratrici, che la reinventano ognuna con il proprio linguaggio e secondo le personali esperienze, come faranno la novantaduenne Hagar Shipley in *The Stone Angel*, Rachel Cameron in *A Jest of God*, sua sorella Stacey Mac Aindra in *The Fire-Dwellers*, Vanessa MacLeod nella raccolta di storie intitolata *A Bird in the House*.

Tutte queste donne vengono "a patti" con il passato, richiamandosi spesso ai luoghi dell'infanzia dai quali, come Margaret Laurence, si sono allontanate. Pur consapevoli ormai di dovere affrontare il futuro in luoghi lontani, rivisitano le proprie storie personali in modo da creare un'accettabile finzione narrativa nella quale ciascuna di esse possa assumere individualmente una propria identità.

---

<sup>6</sup> Laurence, "A Place to Stand On", cit., 15.

Esigenza comune a tutte loro è il bisogno di riconoscere che ognuno è erede del proprio passato e la narrativa di M. Laurence ricerca fino a che punto ogni individuo desideri vivere la propria individualità, pur sentendosi parte di un più ampio "continuum storico" che va oltre la vita individuale, perché non è possibile staccarsi del tutto dalle proprie radici anche se si è inevitabilmente protesi verso il futuro.

## INTRODUZIONE

Le protagoniste dei romanzi di M. Laurence non sono personaggi sempre amabili. Hagar, Rachel, Stacey e la piccola Vanessa, sono insicure, caparbie, piene di orgoglio e, di fatto, eccentriche. Tuttavia alla fine delle loro storie queste donne sono cresciute e venute a patti con le loro vite e noi, come lettori, abbiamo acquisito rispetto nei loro confronti e capacità di riflessione sulla nostra stessa esistenza.

Da parte di molta critica questi personaggi sono stati individuati come “eroine”.

Tuttavia, in accordo con Carolyn Pearson e Katherine Pope in “The Female Hero in American and British Literature”, sostengo che il termine “eroina” è riduttivo e che, invece, queste particolari protagoniste sono “eroi”. Penso quindi che più che cambiare il termine “eroina” in “eroe” dovremmo ridefinire il nostro concetto di eroismo.

Ognuna delle protagoniste, legate a Manawaka, raggiunge lo status di “eroe” in due modi, entrambi di eguale importanza.

Innanzitutto, esse affrontano delle prove archetipiche necessarie per la loro rinascita e trasformazione. In tal senso la Laurence usa il convenzionale “quest-myth” per attribuire alle sue protagoniste lo status eroico. Quindi la Laurence supera la “ricerca dell’eroe” in senso mitico, per includere una prospettiva femminista di “eroe” che comprende i modelli del ruolo femminile.

Le restrizioni sociali rendono difficile alla donna avere, al di fuori della propria casa, quello che comunemente è ritenuto un impatto eroico. Gli scritti della Laurence, invece, evidenziano in modo significativo che le sue protagoniste sono “eroi” a causa della ricerca che ognuna di loro intraprende.

In *Fables of Identity*, Northrop Frye sostiene che la centralità del mito nella letteratura è la ricerca del mito e che la Laurence usa questo ultimo concetto in modo rilevante nella sua costruzione dell’eroe. Le donne di Manawaka non sono semplicemente donne che apportano alcuni cambiamenti nella loro vita; di fatto esse portano a termine una ricerca. Il viaggio intrapreso dalle protagoniste dal luogo di restrizione “the Garden”, consente loro di ottenere come premio l’inserimento in una nuova comunità (Pearson e Pope) e, con la loro eroica lotta, rappresentano un esempio per coloro che sono alla ricerca della saggezza.

In effetti, il tradizionale concetto di eroe quale riportato ad esempio nell'Oxford English Dictionary, si riferisce ad “un uomo in grado di distinguersi per straordinario valore e successi in battaglia; per gesta coraggiose o nobili, o per essere un grande guerriero”.

Di converso la definizione di eroina, riportata sempre dall'OED, si riferisce a “una donna che si distingue per elevato coraggio, fermezza o nobili risultati”.

Questa definizione sembra avere una sua dignità, tuttavia fa ancora sostanziale riferimento al concetto dell'eroe di genere maschile quale norma.

Il coraggio dell'eroe, la sua fermezza e le sue nobili imprese sono ritenute ancora più rilevanti perché esibite nella sfera pubblica. Queste stesse virtù sembrano offuscarsi quando sono realizzate dalle donne nella loro sfera privata. Restrizioni sociali di genere hanno ridotto le donne ad una sfera solo privata, rendendo di fatto questo ambito meno rilevante di quello della sfera pubblica. Tutte le donne della Laurence legate a Manawaka capovolgono in qualche modo il tradizionale concetto di eroina. Ogni protagonista consegue e manifesta il proprio eroismo in modo del tutto personale ed originale. Questa problematica sarà da me approfondita nel corso dell'analisi svolta in questa tesi.

Partendo dagli studi di Pearson e Pope analizzerò i personaggi Laurenciani con un approccio non strettamente mitologico o psicologico. I due autori utilizzano il termine “drago” per indicare “il sentirsi a pezzi, il disprezzo per se stessi, la paura e la paralisi” che affliggono l'eroe. Quindi il “drago” rappresenta un problema talmente grave da portare l'eroe a combattere per ucciderlo.

Come evidenziato da altri critici, c'è una varietà di sfide che le eroine della Laurence devono affrontare. Per esempio la lotta con la religione è un tema tra questi. Io invece intendo trattare il “drago” che in qualche modo ha una origine “di genere”. Hagar eredita l'orgoglio dalla mentalità patriarcale e conquista la libertà solo quando scopre il suo io materno. Rachel dovrà imparare che può essere un adulto consapevole, prima di poter lasciare alle spalle la sua fanciullezza. Stacey dovrà bilanciare il suo ruolo materno con il suo io erotico prima di poter diventare una persona completa e Vanessa scrivendo la sua storia, riflette in essa la sua crescita, il suo consapevole passaggio da un piccolo ristretto mondo familiare dominato con ferrea normativa dagli uomini, all'ampiezza del mondo circostante.

Per mettere in risalto alcune delle esperienze che le protagoniste vivono, mi soffermerò ulteriormente sul termine e sul concetto di “eroe al femminile”. Pearson e Pope

sostengono che la tipica eroina rifiuta l'inizio di un'avventura. Deve affrontare, innanzi tutto, ciò che la tiene prigioniera e la vuole mantenere nello status quo. Dopo aver trovato una guida che le consenta di vedere le sue possibilità, ella trova un modo per uscire dal "giardino", che è la sua casa o la comunità. In questo archetipo "giardino" le donne sono state confinate dalla famiglia e dalla società, in nome di presunti "valori di genere".

La spinta per uscire dal "giardino" non deve essere necessariamente un evento drammatico, ma anche qualcosa di comune: una voce o un fatto che obbligano l'eroina a muoversi oltre la vita sicura e familiare e scoprire nuove possibilità nel mondo e in se stessa. Ella si deve liberare dalla attitudine a restare limitata e prigioniera.

S. A. Demetrakopoulos<sup>7</sup> nota che la Laurence si relaziona sempre con l'idea della "Fortunate Falls" poiché una crescita completa e redentrice viene dall' avere ingaggiato una lotta ed essersi assunti dei rischi.

Per uscire dal giardino in termini archetipici, l'eroina deve disobbedire a ciò che la società sostiene essere corretto per la sua vita. Pearson e Pope sostengono che durante il viaggio l'eroina spesso si sente "sola e confusa" e atterrita dalle nuove circostanze ed esperienze. Così, se l'eroina non ha la possibilità di iniziare una nuova vita, per lei la sola opzione è morire in modo nobile.

*The outcome of the quest differs according to the hero's circumstances and abilities.*

*The exit itself does not by itself promise success, happiness, or love. What it does provide is independence, integrity, and self-respect.*<sup>8</sup>

Poiché le eroine della Laurence appartengono a diverse fasce di età, stili di vita e periodi storici, esse assumono i requisiti dell'eroe secondo i propri parametri.

---

<sup>7</sup> Stephanie A. Demetrakopoulos, "Laurence's Fiction: A Revisioning of Feminine Archetypes," *Canadian Literature* 93, (1982):42-57.

<sup>8</sup> Carol Pearson and Katherine Pope, *The Female Hero in American and British Literature* (New York: Bowker, 1981), 83.

Il modello di Pearson e Pope suggerisce che il tesoro che l'eroe riceve alla fine di questa ricerca è "herself". Ella uccide il "drago" che l'ha afflitta e alla fine scopre una se stessa trasformata.

Pratt et al. vedono il concetto di ricerca e di "uscita dal giardino" in un modo più Jungiano di Pearson e Pope: "La protagonista parte con un senso di alienazione e scarsa integrazione in una comunità umana nella quale...lei si può sviluppare in modo più completo." <sup>9</sup> "Ella attraverserà una serie di passaggi prima di completare la ricerca finale dell'età adulta" <sup>10</sup>, si staccherà dalla famiglia, metterà a confronto le figure genitoriali e si conetterà con l'inconscio. Sia Pratt et al. <sup>11</sup> che Pearson e Pope fanno notare che sembra esserci un periodo in cui l'eroina appare mentalmente instabile o alla ricerca della propria sanità mentale. Questo modello non garantisce che l'eroina individuerà un tesoro alla fine della ricerca, ma c'è una speranza che "uomini e donne possano camminare in amicizia ed equità" dopo che la protagonista affronta le sue sfide. Pearson e Pope<sup>12</sup> suggeriscono che "un'esplorazione del viaggio eroico delle donne...evidenzia che l'archetipo eroe domina il mondo comprendendolo, non dominandolo, non controllandolo o possedendo il mondo o altre persone".

Se noi dimostriamo che le donne sono in grado di sapersi rapportare con il mondo e di comprenderlo alla stessa stregua degli uomini, offriamo una prospettiva in cui "l'eroe" è di sesso opposto, evidenziando così l'incongruità di una visione puramente androcentrica.

L'analisi da me condotta in questa tesi consentirà, tra l'altro, di evidenziare che le protagoniste della Laurence seguono gli schemi tipici dell'eroe donna e sono gratificate dal risultato della loro ricerca che, alla fine, permette loro di assumere la propria identità personale.

---

<sup>9</sup> Annis Pratt et al. (1981). *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (Bloomington: Indiana UP, 1981), 135.

<sup>10</sup> Ibid. 138.

<sup>11</sup> Ibid. 12.

<sup>12</sup> Carol Pearson and Katherine Pope, *The Female Hero in American and British Literature*, cit., 4-5.



Allo scopo di chiarire le linee guida della mia analisi, ritengo opportuno fare qui di seguito alcune considerazioni di carattere generale.

I romanzi di Manawaka sono, a mio avviso, rivoluzionari nel modo in cui essi rivisitano l'identità canadese al di là di una duale identità franco-inglese e al di là delle strutture sociali patriarcali. Ogni romanzo si concentra su una persona che lotta per superare i limiti imposti su di lei da una società patriarcale. Insieme questi romanzi creano una community di donne che resiste alla status quo, trascendendo i confini del passato e del presente, la memoria e l'oblio, la realtà e l'immaginazione. Attraverso questi momenti trasgressivi, le donne offrono strategie che sovvertono e promuovono il cambiamento sociale. Manawaka diventa un luogo di ritorno e di rigenerazione; ogni protagonista ricorda il suo passato nella prateria e trasforma quel passato in un futuro di speranza per la nazione. Il momento senza tempo di ogni protagonista contribuisce alla creazione di un modello storico-fluido, che è una fugace ed immutabile storia che diventa parte di una identità.

L'acuto senso della mentalità coloniale e il suo perdurare si combina nella Laurence nelle due questioni che riguardano la nazionalità e il genere. È chiaro che tutti i romanzi di Manawaka sono relativi ai tentativi di venire a patti con il passato, mentre creano un'accettabile finzione narrativa all'interno della quale assumere la propria identità personale. Le eroine della Laurence, nel loro "struggle" per venire a patti con un nuovo ambiente circostante, con i legami del passato o con il mondo del presente, sono costantemente portate a creare ed a esplorare nuovi modi di vedere e comprendere il luogo in cui vivono o hanno vissuto e, per estensione, i luoghi dell'umanità intera nel tempo e nella storia. Per loro il passato deve essere sempre reinventato e non semplicemente ricreato in un processo finale di revisione; esse devono sempre seguire "un percorso ripercorso" in cui simultaneamente devono coesistere revisione e capacità di rivedere le cose in un modo diverso. "The place to stand on" diviene via via un microcosmo di estrema precisione, tanto preciso che se ne potrebbe fare una mappa, individuarne gli abitanti, ciascuno con la sua esatta attività, stabilire i nessi familiari; si saprebbe rintracciare il luogo in cui si trova la chiesa, l'impresa di pompe funebri, tutto. Secondo me, ognuno di questi romanzi può anche essere considerato un Bildungsroman, in cui ogni protagonista attraverso l'analisi della varie fasi della propria vita giunge alla conquista della maturità e, quindi, di una nuova propria identità. Dalla Laurence la memoria è considerata infatti uno strumento epistemologico che può dirci chi siamo,

mostrandoci chi siamo stati, analizzando la nostra storia con la sua forza che si estende sul presente, con le sue sfide e le sue catene come “the past”. Ponendomi pertanto in quest’ottica, analizzerò la crescita individuale che porta ad una riscoperta del “sé”, attraverso un percorso “from innocence to experience”, partendo dalla piccola Vanessa, seguendo nel loro viaggio Rachel e Stacey e concludendo con l’anziana Hagar.

**Alla ricerca di un percorso “tutto per sé”**



**Vancouver: tappa finale del viaggio**

## CAPITOLO I: A Bird in the House

*The creative writer perceives his world once and for all in childhood and adolescence, and his whole career is an effort to illustrate his private world in terms of the great public world we all share.*<sup>13</sup>

Margaret Laurence chiama le otto storie che compongono *A Bird in the House* - fictionalized autobiography - esse cioè rappresentano la sua stessa crescita dalla consapevolezza di un piccolo ristretto mondo familiare all'ampiezza del mondo circostante, il suo percorso personale "from innocence to experience".

Le vicende del romanzo hanno in comune il personaggio di Vanessa MacLeod, la cui infanzia e adolescenza costituiscono l'evidente soggetto del libro. Esse hanno anche in comune la collocazione (la città di Manawaka) e la prospettiva narrativa, quella cioè di Vanessa che, circa venti anni più tardi, ricorda selezionando e rinarrando gli eventi del suo passato in una mitologia sia pubblica che privata. Ma, mentre questi elementi tendono a conferire unità tematica al libro, lasciano ancora non spiegata la sistemazione formale, la narrazione non è quindi sequenziale ma cumulativa.

La storia si svolge attraverso un arco di dieci anni e narra delle vicende della vita di Vanessa MacLeod, una scrittrice in erba, e della sua famiglia vista attraverso i suoi occhi di bambina, del suo divenire consapevole, man mano che cresce, di alcuni punti fondamentali che riguardano la realtà che la circonda: l'immigrazione dei pionieri nel Manitoba, la prima e la seconda guerra mondiale, la morte di alcuni ragazzi di Manawaka a Dieppe.

Ma, solo quando avrà raggiunto la piena maturità, Vanessa potrà guardare al suo io adolescenziale, cominciando a percepire veramente la propria storia, con la sua forza che si estende sul presente, con le sue sfide e le sue catene, come "the past".

Una delle motivazioni che, forse, stanno alla base di questo romanzo è il bisogno di esorcizzare da parte della Laurence il proprio passato e in particolare il ricordo del

---

<sup>13</sup> Graham Greene, *Collected Essays* (New York: Viking Press, 1983).

nonno materno Simpson, che ha suscitato in lei sempre tanto risentimento. Questo elemento emerge infatti da un'intervista concessa a Irving Layton:

*I came to write about my own background out of a desire - a personal desire - to come to terms with what I call my ancestral past. My family began in Scotland and I was brought up with a great knowledge of my Scots background, but it took me a long time - in fact I was really grown up - before I recognized that, in point of fact, these ancestors were very far away from me and that Scotland to me was just an ancestral memory, almost in a Jungian sense. And that, if I came from anywhere, I came from a small prairie town of Scots Presbyterian stock. I had to come to terms in some way with that environment which I had, at the time, rebelled against - I wanted very much to get out - I couldn't wait to get out of that town. Then, years later, I found I had to come back and examine all those things, examine my own family, my own roots and in some way put to rest the threat that had been there. I think that, in a sense, this is what I have done.<sup>14</sup>*

La Laurence crea e ricrea il passato attraverso la memoria, che cura ed ordina il fluire del tempo particolarmente in *A Bird in the House* e in *The Diviners*. Il comprendere il ruolo della memoria nel processo creativo è, infatti, una chiave che permette all'autrice di conservare la fedeltà al suo tempo, ai luoghi, alla "tribù" ed al concetto che ella ha di libertà e "survival".

La memoria è uno strumento epistemologico che può dirci chi siamo, mostrandoci chi siamo stati.

In "Time and the Narrative Voice" (p. 126) la Laurence spiega l'importanza tematica e formale del tempo nella sua fiction. Per "tempo" ella intende "historical time, variable and fluctuating", il tempo in assoluto, ella sostiene, non esiste:

*In any work of fiction, the span of time present in the story is not only as long as the time-span of every character's life and memory; it also represents everything acquired and passed on in a kind of memory-heritage from one generation to another. The time*

---

<sup>14</sup> Clara Thomas, "A Conversation About Literature: An interview with Margaret Laurence and Irving Layton," *Journal of Canadian Fiction* 1, no. 1 (Winter 1972): 66.

*which is present in any story must include not only the totality of the totality of the character's lives but also the inherited time of perhaps two or even three past generation and the much longer past which has become legend, the past of a collective cultural memory.*<sup>15</sup>

Per lei il tempo è un continuo fluire: passato, presente e futuro possono essere separati solo artificialmente perché essi scorrono insieme e sono una cosa sola; il passato esiste nel presente e nel futuro.

*Laurence presents the past as a "memory-heritage", that grows and changes ceaselessly. The coming to terms with this past involves, particularly for Vanessa and Morag, the recognition that they drag it with them as a necessary burden, for without the survival of the past they cannot grow or be truly free.*<sup>16</sup>

La sequenzialità dei racconti, la relazione che li lega insieme, fanno della raccolta un romanzo di formazione dove la voce della protagonista e dell'autrice si rimandano come in un gioco di specchi.

*A Bird in the House* costituisce un esemplare alquanto originale di ritratto dell'artista da giovane, di intenso 'bildungsroman'. Il filo conduttore, l'itinerario interno, riguardano la nascita dello scrittore, la ferma risoluzione della scelta, il suo germinare ed il suo definirsi, l'impulso a raccontare, che trasferisce l'oralità in scrittura e in discorso. Ma lo scrittore in questo caso è donna, in un ambiente governato con ferrea normativa dagli uomini, onde l'opzione letteraria s'identifica inevitabilmente con la tormentosa conquista di un'identità femminile e con una dura impresa, strenua e solitaria di liberazione.

L'infanzia e l'adolescenza di Vanessa, protagonista e io narrante di *A Bird in the House*, nella loro esemplarità, non trascrivono soltanto una storia individuale, ma anche quella della comunità. L'occhio e la voce di Vanessa mettono a fuoco e ricompongono,

---

<sup>15</sup> Grace Sherill, "Crossing Jordan: Time and Memory in the Fiction of Margaret Laurence", in *World Literature Written in English*, ed. Robert E. McDowell (Arlington: The University of Texas, 1977), 329-330.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 330-331.

oltre al paesaggio naturale, il paesaggio umano della comunità, etnicamente e culturalmente piuttosto unitaria, composta fundamentalmente di discendenti di pionieri di ascendenza scozzese, rigidamente protestanti, in particolare presbiteriani, con qualche inserzione di irlandesi, protestanti e accettati con qualche riluttanza anche se non del tutto integrati: fra i primi i McLeod, fra i secondi i Connor.

Ciò che più di ogni altra cosa rende Vanessa matura e consapevole è l'effetto disastroso della grande Depressione del '29. È a causa di questa che la zia Edna perde il posto a Winnipeg e deve ritornare a vivere a Manawaka in casa dei nonni Connor; è a causa della Depressione che il vecchio Connor non può permettersi un aiuto per i lavori domestici, che finiranno quindi per gravare su Edna, né a far quadrare tanto facilmente il bilancio familiare. È la Depressione che porterà alla rovina il cugino Chris.

*The Depression did not get better, as everyone had been saying it would. It got worse, and so did the drought. That part of the prairies where we lived was never dustbowl country. The farms around Manawaka never had a total crop failure, and afterwards, when the drought was over, people used to remark on this fact proudly, as though it had been due to some virtue or special status, .....For me, the Depression and drought were external and abstract, malevolent gods whose names I secretly learned although they were concealed from me, and whose evil I sensed only superstitiously, knowing they threatened us but not how or why. What I really saw was only what went on in our family.<sup>17</sup>*

Intorno alla piccola Vanessa, una bambina di circa dieci anni, aleggiano quindi non solo misteriose paure, che riguardano il presente e che la ragazzina non riesce a decifrare, ma anche inesplicabili misteri e tensioni che riguardano il passato.

La morte del fratello Roderick, durante la prima guerra mondiale, ha fatto sentire al padre di Vanessa l'obbligo morale di intraprendere la professione di medico, nel vano tentativo di accontentare la madre, la nonna MacLeod. È questa una donna dal carattere forte, chiuso, che vive contornata, come osserverà la piccola Vanessa, di fotografie del figlio morto, mentre ne ha solo una di quello vivo.

---

<sup>17</sup> Margaret Laurence, *A Bird in the House* (Toronto: McClelland and Stewart, 1974), 136.

Tutte le citazioni sono state prese da questa edizione.

In questo romanzo la Laurence tenterà di attuare un percorso a ritroso nel tempo, che la porterà a riscoprire, nella vicenda di Vanessa che è anche la propria, i "black Celts", i celti dalla scorza dura, per i quali la norma di vita è il lavoro, il piacere è peccato, la trasgressione anche minima, imperdonabile.

Del rigido calvinismo della comunità i personaggi di *A Bird in the House* sono portatori, guardiani, vittime e, talvolta, entrambi. Il nonno Connor rappresenta un vero e proprio archetipo di patriarca biblico che Vanessa teme e subisce ma che, nel suo intimo, venera come se fosse immortale. La nonna MacLeod si presenta, dal canto suo, nei termini di una severa vestale della morale e delle norme di comportamento puritano, con il suo messaggio di ordine. Il padre non riesce a sottrarsi alle leggi della tribù, nonostante la sua mitezza e la sua capacità di tolleranza; la madre fa dell'accettazione la sua irrinunciabile regola di vita. La zia Edna finisce per assorbire in sé uno dei paradigmi fondamentali dei codici calvinisti, ossia il rifiuto e la condanna del piacere, la mortificazione della carne.

La comunità di Manawaka, bianca, protestante, maschilista, rifiuta qualsiasi contaminazione e dunque respinge ai margini il diverso. In due casi estremamente significativi, il diverso si incarna addirittura nella civiltà e nella tradizione primigenia del Canada. Nel racconto "The Loons" Piquette Tonnerre, discendente meticciosa degli indiani del Canada, si trova respinta dalla società bianca che condanna i suoi all'isolamento, all'alcolismo, alla miseria. Vanessa si stupisce della sua riluttanza a comunicare con lei e, in un certo senso, ne rimane ferita. La verità emerge indirettamente secondo la procedura per cui Vanessa non la dichiara, ma la vive e la riferisce nei fatti, istituendo un sottile rapporto tra autore e lettore, per cui toccherà a quest'ultimo di ricavare dai fatti la verità del messaggio, di ricostruirla. Il canto delle strolaghe ha una valenza diversa per Piquette e per Vanessa. Quando al lago Diamond viene riattribuito il suo nome indiano per attrarre i turisti e le strolaghe fuggono o muoiono "having ceased to care any longer whether they lived or not"; quando muore la stessa Piquette che, pur non essendo mai voluta andare a sentire il canto delle strolaghe, è l'unica ad averne realmente udito il lamento, crolla sia il luogo comune paternalisticamente bianco dell'indiano buon selvaggio con un tocco di esotico compiacimento, sia la menzogna deliberata che ha travestito, con una visione nostalgica

e di comodo, lo stereotipo indigeno ignorando deliberatamente la desolata condizione presente in cui l'indiano è stato costretto a vivere e a morire.

Vanessa lotta, dapprima inconsapevolmente, poi con sempre maggiore presa di coscienza, per sottrarsi alle leggi di un calvinismo cupo e intransigente che permea la comunità di Manawaka e il cui peso grava in misura particolarmente oppressiva sulla donna. Ora è chiaro per lei che, alla cupa religione della comunità, essa ha dovuto sostituire e contrapporre la sua, per liberarsi, per affrancarsi, per salvarsi.

La salvezza sta, naturalmente, nella conquista della parola, del linguaggio, nel ricrearsi individualmente nuovi miti.

Dice Kenneth Burke, il grande critico e teorico di estetica americano, "l'uomo è un animale che crea miti" e nessuno di noi può vivere senza di essi. I miti resistono alla morte degli individui. Appare qui abbastanza evidente la forza con cui la Laurence inserisce l'elemento autobiografico. È indubbio che ella insista deliberatamente nel riportare esperienze comuni su cui il suo stile si fonda precipuamente. Ma il suo realismo include nel contempo un fiero rifiuto dei luoghi comuni e di quello che Robert Kroetsch chiama "A certain traditional kinds of realism".

Vanessa bambina si cimenta nel comporre racconti finché è finalmente pronta a narrare la storia della sua fanciullezza e del suo prolungato esilio interiore. Il suo narrare appare chiaramente trasgressivo rispetto ai codici culturali presupposti da "To set our house in order" ed ella, capovolgendo l'affermazione della nonna MacLeod, finirà con l'affermare che Dio non ama l'ordine.

Il proposito metanarrativo della Laurence in *A Bird in the House* rappresenta una delle strategie favorite dagli scrittori canadesi contemporanei e questo implica il suo rifiuto ad accettare determinati tipi di storie condivise o piuttosto "assunte" dalla vita culturale della comunità. Queste includerebbero, ad esempio, l'epico arrivo del nonno Connor a Manawaka, poiché questo rappresenta una tradizione che resiste da tre generazioni e che viene celebrata ancora una volta al momento della morte del vecchio. In un significativo passaggio quasi alla fine di *A Bird in the House* (p. 204) la narratrice richiama alla memoria come la morte del nonno abbia cambiato la sua percezione della storia da lei stessa narrata:

*What funeral could my grandfather have been given except the one he got? The sombre hymns were sung, and he was sent to his Maker by the United Church minister,*



*who spoke, as expected, of the fact that Timoty Connor had been one of Manawaka's pioneers. He had come from Ontario to Manitoba by Red River steamer, and he had walked from Winnipeg to Manawaka, earning his way by shoening horses. After some years as a blacksmith, he had enough money to into the hardware business. Then he had built his house. It had been the first brick house in Manawaka. Suddenly the minister's recounting of these familiar facts struck me as though I had never heard any of it before.*<sup>18</sup>

Dal momento della morte del nonno l'inevitabile "recounting of these familiar facts" non rappresenta più a lungo per lei la stessa minaccia. Nella sua narrazione ella è libera di usare gli stessi fatti e tuttavia di rifiutare l'interpretazione privilegiata data loro nell'ambito della comunità.

È questo un ulteriore tentativo della Laurence, sia come io narrato che come io narrante, di "to come to terms with her ancestral past", come dichiara a Irving Layton:

*Only after I had finished writing these stories did I begin to realize that, although I had detested the old man (Connor-Simpson), I no longer detested him. I had come to some kind of terms with him, whereby I could realize that even though he had been a very hard man, he had a very hard life and he had characteristics of strenght and of pride that were admirable and the other side of the coin was his inability to show affection. It took me many years to see that in point of fact what we were doing - not just myself, but almost all Canadian writers- was to try in some way to come to terms with our ancestral past, to deal with these themes of survival, of freedom and growth, and to record our mythology. And I think this is really what we have done. People like my grandfather these are our myths, this is our history. We are, perhaps not consciously, but after a while consciously - this is what we are trying to set down now.*<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Peter Easingwood, "The Realism of Laurence's Semi-Autobiographical Fiction," in *Critical Approaches to the Fiction of Margaret Laurence*, ed. Colin Nicholson (London: MacMillan Press, 1990), 123.

<sup>19</sup> Clara Thomas, cit., 67.

L'eroe di *A Bird in the House* è quindi, nonostante tutto, il nonno Connor, che si può considerare la rappresentazione finzionale del nonno di M. Laurence, Simpson.

È un uomo forte, un pioniere, giunto molti anni prima in Canada, dove si è costruito una piccola fortuna con le proprie mani, cosa questa di cui è molto fiero e che non perde occasione di ostentare. Il nonno si è sempre comportato come un capo famiglia despota, ma con immensi sacrifici, giungendo dall'Ontario al Manitoba, lavorando ha raggiunto una certa sicurezza economica, costruendo la propria casa in mattoni, la "Brick House", conosciuta nel resto della città come "the old Connor place", simbolo del loro prestigio sociale. Questa casa però è sì il solido rifugio della famiglia, ma è buia, tetra, arretrata dalla strada, protetta da una fila di abeti, alberi non propri della zona, ma portati lì dal nonno che li vede più adatti alla sua personalità. Per Vanessa però la dimora è oppressiva.

Egli è un uomo che tiene i figli in soggezione e questo suscita rabbia nell'animo della nipote, ma che riesce ad amare e ad essere riamato dalla moglie ed alla fine riuscirà anche a conquistarsi se non l'amore almeno la comprensione e il rispetto della nipote ormai adulta.

Vanessa tuttavia, per acquistare una capacità obiettiva di giudizio, dovrà allontanarsi da Manawaka, non respingendo necessariamente questo mondo, pur se il suo affrancamento fa presupporre in lei il desiderio di abbandonarlo. I protocolli di Manawaka rimangono introiettati in Vanessa che non riuscirà, e forse non lo desidererà mai veramente, a sbarazzarsene.

A Manawaka appartengono i fieri tiranni della sua infanzia e dell'adolescenza come nonna MacLeod e nonno Connor, i santi come il padre e Chris, le vittime come Piquette, i folli sognatori ancora come Chris e lo zio Dan, i mansueti come la madre e la nonna Connor, gli orgogliosi rassegnati al compromesso come zia Edna.

In particolare emerge il destino di Chris (il cui nome, secondo una procedura tipologico-biblica non rara nella scrittrice, adombra nel suo ruolo di sacrificale capro espiatorio la passione del Cristo) nel racconto "Horses of the Night". Perduto nelle memorie di un passato irrecuperabile, remoto e nei sogni di un mondo svanito e scomparso da millenni, quando i dinosauri lottavano sulle sponde del lago e nella valle, Chris si illude, sogna di costruirsi un futuro svincolandosi dalle ipoteche, dai

condizionamenti della comunità, sfuggendone i codici. Ma, dopo molti fallimenti nella vita pratica, lo attende la follia, la sconfitta dell'immaginazione.

Nella prospettiva del tempo, volgendosi al passato, Vanessa/Laurence riconosce la validità dei vecchi miti da lei però inquadrati, nel presente, in un'ottica diversa che le permette di valutarli sotto una nuova luce. Questo suo nuovo atteggiamento si rivela nei confronti del personaggio del nonno Connor. Certo egli ha tentato di spezzare brutalmente la storia d'amore della nipote, insinuando anche che il corteggiatore fosse sposato. Il colpo inferto è stato duro, ma la realtà ha dato ragione al vecchio.

Certo, la sciocca, superstiziosa Noreen pensava che la comparsa di un uccello nella casa fosse un presagio di morte. Ma la morte era giunta nella casa poco dopo che l'uccello, smarrito, vi era entrato.

Così, dopo la sua scomparsa, il nonno di Vanessa acquista per la protagonista una sua corrusca ma percettibile grandezza. La sua mitica, immaginaria immortalità possedeva forse un senso, ma l'autrice afferma "avrei impiegato una vita a comprenderlo".

Per un paradosso soltanto apparente, la forza indomita dei primi pionieri, la loro capacità di sopravvivenza, fra difficoltà di ogni genere, risiedeva anche nella durezza dei loro codici. Su questo motivo la Laurence ha sempre insistito, anche nel corso di alcune conferenze tenute alla McGill di Montreal, nelle quali affermava che soltanto gente come loro avrebbe potuto spingersi nella prateria ostile e vincerla.

Per staccarsi da Manawaka, dal suo mondo e liberarsene, per completare il suo apprendimento di artista da giovane, Vanessa deve innanzitutto "mapparlo", misurarlo, raccontarlo, persino nei gesti quotidiani, i suoni (il ritmare della sedia a dondolo del nonno). Ma, come sempre, non esiste una verità univoca. "Siamo forse state ingiuste con lui?" chiede la madre di Vanessa alla sorella Edna dopo la morte del padre. "Sì lo siamo state" risponde Edna "e lui lo è stato con noi". Sussiste qui, come in tutta l'opera della Laurence, una duplicità che si riflette anche nel linguaggio.

Per conquistare se stessa, nessuno, neanche le donne della famiglia, potrà servire a Vanessa da modello. Ma, nella realtà concreta, immediata, non meno che nel rapporto con l'immaginario, ella dovrà sempre fare i conti con loro e accettare la complicità con un mondo abbandonato ma incancellabile.



## CAPITOLO II: A JEST OF GOD

La scrittrice ambienta molte delle sue storie in una città chiamata Manawaka, nome che risulta dalla fusione di Manitoba, cioè "paese di Dio" dato alla regione dai Cree, e Neepawa, città in cui la stessa Laurence è nata e che significa "terra dell'abbondanza". Rachel Cameron, protagonista del romanzo, è troppo consapevole dell'ironia della sua vita, per cui il nome dato dai Cree alla sua terra natale potrebbe già essere, per lei, considerato come "a jest of God".

Ella non attrae immediatamente il lettore; per questo l'autrice deve servirsi di un enorme tatto e di grande abilità per catturare, tenere e poi stimolare la nostra simpatia e il nostro rispetto nei confronti di un tale personaggio. È una donna sempre sull'orlo dell'isterismo e la sua voce, per i primi tre capitoli, sembra un lungo, a mala pena controllato grido.

Nonostante i suoi trentaquattro anni, è sempre impacciata, inibita, prigioniera della costante paura di sbagliare (the fool of fear) eppure il suo mondo interiore, fatto di pensieri, emozioni, desideri contrastanti è ricchissimo.

Sebbene Rachel non si definisca un'isterica, il suo corpo esprime le caratteristiche di isteria che lei interpreta come segni di eccentricità. La sua isteria, tuttavia, non è patologica, è invece legata alla impossibilità di dare voce ad uno qualunque dei suoi desideri, che restano sempre non ben definiti. Il modo di esprimersi non riesce a esternare il desiderio di Rachel, perché questo rimane sfuggente. In effetti è allo stesso tempo un desiderio di piacere sessuale, di morte, di figli, di accettazione. Il suo corpo tenta di dar voce a tutti questi desideri.

Coral Ann Howells nel suo articolo "Weaving Fabrications: Women's Narratives in a Jest of God and The Fire-Dwellers" sostiene che la "consciousness" di Rachel è dominata da gaps di comprensione e di incapacità di esprimersi in un linguaggio in cui le parole diventano significanti, ma con un significato sempre mutevole. Nella sua mente le parole stesse si separano dal significato o, nel migliore dei casi, con esso hanno un rapporto instabile, così che il linguaggio diventa agente non di umana comunicazione

e di auto-espressione, ma di alienazione".<sup>20</sup> La Howells assume l'incomprensione e l'alienazione di Rachel come caratteristiche di una isterica, e certamente questa analisi può essere condivisa.

Ellie Ragland-Sullivan definisce e analizza lo sviluppo del soggetto isterico in "Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary". Comincia con l'idea che la psicoanalisi nasce con il trattamento di Freud dell'isteria. Nel 1905, Freud collegò l'isteria con la sessualità e successivamente con tendenze omosessuali biologiche. Aspetto più rilevante in questa discussione, è come nel 1968, Jacques Lacan riconduce le scoperte di Freud a problemi di identità e di lingua, piuttosto che di biologia. L'incertezza sessuale dell'isterica "lega sessualità e identità: il suo discorso rivela l'impossibilità fondamentale di ridurre l'identità al genere, in primo luogo".<sup>21</sup> Questioni di identità sorgono quando gli stereotipi di genere inibiscono le donne dall'esplorare la complessità della loro identità. Rachel lotta con se stessa, in modo confuso, mentre cerca di determinare come il desiderio si adatti alla sua vita.

Il concetto di desiderio come innominabile, indicibile e irrepresentabile identifica una mancanza di cultura e di conoscenza. Ragland-Sullivan riassume e correla gli aspetti sovversivi del soggetto isterico evidenziati da Lacan, Cixous e Clément. Se l'isteria connette linguaggio e sofferenza, allora l'isteria nella cultura patriarcale trova un vuoto culturale. In altre parole, se la cultura patriarcale definisce l'isteria come una nevrosi, ciò è perché l'irrepresentabile - e la soluzione del soggetto isterico a questo problema di irrepresentabilità, di sfida alle tradizioni culturali - è inaccettabile per lo status quo. L'isterica, pertanto, diventa una figura sovversiva piuttosto che una nevrotica.

Cixous e Clément vedono l'isterica come una "figura soglia per la liberazione delle donne e come forma di resistenza al patriarcato".<sup>22</sup> Rachel Cameron come isterica

---

<sup>20</sup> Coral A. Howells, "Weaving Fabrications: Women's Narratives in *A Jest of God and The Fire-Dwellers*," in *Critical Approaches to the Fiction of Margaret Laurence*, ed. Colin Nicholson (London: Macmillan Press, 1990), 97.

<sup>21</sup> Ellie Ragland-Sullivan, "Hysteria," in *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, ed. Elizabeth Wright (Oxford: Blackwell, 1992), 163.

<sup>22</sup> Ellie Ragland-Sullivan, cit., 164-165.

sconvolge la società e ne offre un modello rivisto. Lei contesta non solo la struttura del mondo, ma anche il modo in cui un individuo partecipa a tale struttura.

Parte della lotta dell'isterica è la lotta per dar voce a se stessa. Anche prima di parlare però, è sofferenza che l'isterica prova nei suoi processi psichici. Il processo di trovare la voce comprende secondo Lacan l'Immaginario, il Simbolico e il Reale. L'Immaginario è ciò che avviene nel pensiero; il Reale è ciò che avviene nella realtà esterna; il Simbolico è il linguaggio (struttura dell'inconscio). Lacan sostiene che "l'isteria è la condizione della divisione tra ciò che si dice e i desideri soggettivi".

Vi è un divario tra il modo in cui Rachel vuole esistere nel mondo, il modo in cui percepisce come gli altri vogliono che lei sia e l'ottica distorta in cui lei vede la sua vita quotidiana e le sue fantasie notturne. Quando il romanzo inizia, lei vede in sé la potenzialità di diventare una figura marginale e cerca di resistere a questa possibilità:

*Stupid thought. Morbid. I mustn't give houseroom in my skull to that sort of thing. It's dangerous to let yourself. I know that. . . . Whenever I find myself thinking in a brooding way, I must simply turn it off and think of something else. God forbid I should turn into an eccentric. This isn't just imagination. I've seen it happen. Not only teachers, of course, and not only women who haven't been married. Widows can become extremely odd as well, but at least they have the excuse of grief.* <sup>23</sup> (p.8)

Rachel è convinta che nei ruoli di insegnante, donna sola, e vedova vi sono tracce di eccentricità. A questo punto del romanzo Rachel, invece di vedere l'eccentricità come elemento liberatorio, la ritiene pericolosa per l'eccentrico. Vede il suo io interiore come un luogo, uno spazio in cui si può muovere e vivere, un paesaggio in cui edificare. Tuttavia, pensieri pericolosi e cupi non sono compagni accettabili. Vede i suoi pensieri come qualcosa che può "semplicemente spegnersi" per diventare qualcos'altro. Lei non

---

<sup>23</sup> Margaret Laurence, *A Jest of God* (Toronto: MacClelland and Stewart, 1989).

Tutte le citazioni sono state prese da questa edizione; d'ora in poi il numero delle pagine comparirà nel testo tra parentesi.

si rende conto che spegnersi è più pericoloso dell'eccentricità, perché continua a tenere se stessa all'interno di rigidi stereotipi, che potrebbero nel tempo produrre una vera e propria nevrosi. Inoltre, traccia la distinzione tra immaginazione e realtà visiva, privilegiando la percezione visiva all'immaginario: crede ciò che vede.

Lei ha visto la trasformazione di donne perfettamente normali in soggetti inusuali e fuori dagli schemi. Finché Rachel è capace di immaginare altre possibilità per se stessa, non rifiuterà i simboli che la reprimono né si orienterà verso un contesto di nuova, per lei inimmaginabile, consapevolezza e identità che include il reale.

Se parte della lotta di Rachel come individuo è accettare la sua doppia natura e dar voce a nuove possibilità per se stessa, allora lei ha bisogno di riconoscersi come un'eccezione. Invece di provare a "trovare un equilibrio" (p. 9) tra il parlare in modo eccessivamente gentile o eccessivamente duro, ha bisogno di accettare se stessa come un soggetto eccentrico ed essere partecipe delle sue estremizzazioni, piuttosto che rifiutarle. Avrà una piena comprensione della sua identità una volta che introietterà, o almeno riconoscerà, la sua potenzialità di soggetto in grado di parlare e di avere dei desideri al di fuori degli schemi.

La sofferenza e il travaglio interno di Rachel sono espressi attraverso il suo abbigliamento e la sua immaginazione, ma lei vede una divisione tra il suo struggimento interiore e la sua quiete esteriore. Lei si rifiuta di esternare ciò che la sua voce interiore desidera.

Quando Rachel consente a se stessa di esprimersi con una voce, sente quella voce come suono di tradimento. Si tratta di una voce infantile, nervosa e incontrollabile.

Le riflessioni e i rimpianti di Rachel sono basati su ciò che non è, su ciò di cui manca: se solo non fosse così magra, se solo fosse più risoluta, se solo non fosse nata per seconda, se solo non fosse tornata indietro. La mancanza in se stessa di ciò che è presente negli altri che la circondano è la base di gran parte della sua sofferenza. La sua soggettività è divisa tra Se e gli Altri dove l'Altro è al di fuori del suo essere e privilegiato.

La soggettività divisa di Rachel è anche una divisione tra la sicurezza dell'abitudine e il desiderio di cambiamento, la sicurezza del passato e l'indeterminatezza del futuro, la stabilità del convenzionale e la imprevedibilità del contemporaneo. Tutte queste divisioni possono essere riassunte come la divisione fra il conosciuto e lo sconosciuto.



Rachel è terrorizzata da ciò che non conosce, mentre è simultaneamente da esso attratta.

Come la Hagar di *The Stone Angel*, anche Rachel parla in prima persona.

Tecnicamente il successo di questo romanzo, come del resto quello di *The Stone Angel*, dipende dall'immediato coinvolgimento del lettore nel suono della sua voce, nella dimensione dell'immaginazione.

Quando, all'inizio del romanzo, la giovane maestra parla, guardando fuori dalla finestra della classe in cui insegna e si rivolge alle bambine nel cortile, perfino il vetro la separa dall'illusione di libertà che il loro gioco rappresenta ed ella è disperatamente angosciata dal suo senso di paura e dalle sue fantasie.

Ella rimbalza tra il ruolo di insegnante, figlia, assistente, sorella, madre, vergine, amante, amica, ingenua e eccentrica. In nessuno di questi ruoli si sente a proprio agio ed è in costante agitazione. Combatte con le parole come combatte dentro di sé.

Proprio all'inizio del libro si trovano gli elementi, fondamentali per la nostra comprensione, del tormento di Rachel, della sua mente indecisa e del suo stato prossimo all'isterismo.

*-The wind blows low, the wind blows high*

*The snow comes falling from the sky,*

*Rachel Cameron says she'll die*

*For the want of the golden city.*

*She is handsome, she is pretty,*

*She is the queen of the golden city-*

They are not actually chanting my name, of course. I only hear it that way from where I am watching at the classroom window, because I remember myself skipping rope to that song when I was about the age of the little girls out there now. Twenty-seven years ago, which seems impossible, and myself seven, but the same brown brick building, only a new wing added and the place smartened up. It would certainly have surprised me then to know I'd end up here, in this room, no longer the one who was

scared of not pleasing, but the thin giant She behind the desk at the front, the one with the power of picking any colored chalk out of the box and writing anything at all on the blackboard. It seemed a power worth possessing, then.

*Spanish dancers, turn around,  
Spanish dancers, get out of this town. (p. 1)*

Nella Manawaka di Rachel le apparenze decorose sono rigidamente rispettate e non permettono la benché minima trasgressione, in questo caso rappresentata dalla esuberanza delle danzatrici spagnole.

People forget the songs, later on, but the knowledge of them must be passed like a secret language from child to child-how far back? They seem like a different race, a separate species, all those generations of children. As though they must still exist somewhere, even after their bodies have grown grotesque, and they have forgotten the words and tunes, and learned disappointment, and finally died, the last dried shell of them painted and prettified for decent burial by mortal men like Niall Cameron, my father. Stupid thought. Morbid. I mustn't give house room in my skull to that sort of thing. It's dangerous to let yourself. I know that. Nebuchadnezzar, King of the Jews, Sold his wife for a pair of shoes. (p. 2)

Ascoltando l'ingenuo canto delle ragazzine che giocano, Rachel si lascia trasportare dalla sua fantasia e pensa a quanti altri bambini, nei secoli, in lingue diverse, hanno forse ripetuto con la spensieratezza dell'infanzia, comune ai fanciulli di ogni tempo, la stessa filastrocca.

I can imagine that one going back and back, through time and languages. Chanted in Latin, maybe, the same high sing-song voices, smug little Roman girls safe inside some villa in Gaul or Britain, skipping rope on a mosaic courtyard, not knowing the blue-painted dog men were snarling outside the walls, stealthily learning. There. I am doing it again. This must stop. It isn't good for me. Whenever I find myself thinking in a

brooding way, I must simply turn it off and think of something else. God forbid that I should turn into an eccentric. (p. 2)

Siamo subito attratti dalla tristezza della voce di Rachel e dal divagare della sua immaginazione.<sup>24</sup> Il lettore, che abbia già raggiunto una certa maturità, riesce a diventare partecipe del sogno di questa donna e il vano disperdersi della sua fantasia suscita la nostra simpatia nei suoi confronti grazie al divario che c'è tra i suoi sogni giovanili "queen of the golden city" e la realtà dei suoi trentaquattro anni intrappolati dietro una finestra, mentre lei guarda fuori tormentata dalla preoccupazione di diventare un'eccezionale zitella, classico zimbello degli abitanti della cittadina, che non le risparmierebbero di certo la loro crudele ironia.

Quello che rende avvincente la storia di Rachel è la sua stessa voce narrante; il romanzo è condotto infatti sotto forma di monologo, con il costante uso del tempo presente.

La protagonista vive con la madre, un'egocentrica, ipocondriaca, tutta presa dalle sue paure e dalle sue pillole, che considera uniche gioie della vita il curare meticolosamente i suoi riccioli con i cachet e l'organizzare partite a bridge. Oltre alla dipendenza e all'obbedienza di sua figlia, ha soltanto questo ormai ed a questo sta avvinghiata con ogni mezzo che l'astuzia, nata dall'indulgenza per se stessa e da un reale bisogno, le suggerisce. Rachel è combattuta fra la rabbia e l'affetto, si lascia prendere dai sensi di colpa nei confronti della donna gracile e malata, che le succhia però le energie vitali. I suoi timidi tentativi di ribellione sono inefficaci, perché la vecchia donna è talmente parte di lei che spesso si sorprende a ripetere le opinioni.

Vivono in una comoda casa, arredata naturalmente secondo il gusto della madre, con stampe sbiadite, centrini lavorati all'uncinetto e porcellane fiorate, tutto l'insieme però suscita in Rachel un senso di claustrofobia.

La dimora è circondata da abeti imponenti che accentuano il senso di isolamento della protagonista; "the garden-island pattern". È questa una delle caratteristiche che

---

<sup>24</sup> Clara Thomas, *The Manawaka World of Margaret Laurence* (Toronto: McClelland and Stewart, 1976), 79-81.

maggiormente si rilevano nell'opera della Laurence. I due concetti di “giardino” e di “isola” sono infatti correlati o messi sullo stesso piano con una certa equivalenza o dicotomia di significato. Entrambi suggeriscono implicitamente l'idea di un "rifugio" o di un "santuario". Il concetto di isola può essere incorporato in quello di giardino, ma, più frequentemente, nell'opera di M. Laurence la parola isola denota isolamento; gli individui “islanded” infatti sono separati dagli altri, non riescono a conoscere se stessi e si sentono perfino lontani da Dio.

Sotto l' appartamento c'è l'impresa di pompe funebri che apparteneva al padre Niall Cameron ma di cui ora è proprietario Hector Jonas.

La principessa nella torre deve vivere con la volgare e visibile evidenza dell'imbarazzo e della paura che il lavoro del padre ha sempre rappresentato per lei, e l'insegna al neon blu "Japonica Funeral Chapel", che lampeggia giorno e notte, è per lei quasi ossessiva.

Rachel dovrà esplorare quello che era il regno del padre, prima di trovare un linguaggio autonomo, diverso anche da quello della madre, dovrà sondare il sottile legame tra sessualità e morte per liberarsi dal suo passato, dalla sua inadeguatezza e cercare dentro di sé la forza per “sopravvivere”, non nel senso di continuare a vivere, ma di cambiare, di attuare quella metamorfosi necessaria che le consentirà di scoprire la propria identità. Come in molti altri romanzi canadesi (basti pensare a *Lives of Girls and Women* di Alice Munro o a *Lady Oracle* di Margaret Atwood), il conflitto tra madre e figlia è una tappa obbligata nella graduale scoperta dell'identità da parte della protagonista. Il viaggio psicologico di Rachel rivela l'ambiguità che caratterizza i suoi sentimenti nel rapporto con la madre: ella lotta per raggiungere una sua autonomia, detesta la sua dipendenza "infantile", ma non può farne a meno. L'antagonismo tra le due donne si accentua allorché Rachel, finalmente, comincia a vivere in prima persona, a “tradire” la madre, a dar voce alle sue emozioni. La ricerca di nuovi codici personali, si realizzerà anche attraverso la ricerca di codici sessuali. Sono i sogni masturbatori, raramente presenti nella letteratura femminile, a darle la forza di venire a patti con il suo corpo, di scoprire la sua femminilità. Alla non comunicabilità e alla freddezza glaciale fra i genitori, a cui ha assistito da ragazza, dovrà opporre la scoperta del proprio corpo, il linguaggio della passione, della soddisfazione dei sensi.

Few novelist have managed to integrate sex and sexuality so fully into the substance of their characters' lives as Margaret Laurence has, without making it somehow a trying complaint or unsavory dysfunction. In the Laurentian world, gender is signally important. The protagonists in her Canadian novels are entirely believable women in whom femininity and sexuality merge-often destructively, as gender-conditioning.....

Sexual activity, as I've noted, often coincides in fiction with the phases of growing up. It more provides the measure of adult life, where transition from one stage to another are gradual ..... sex seems more likely to confirm what has already happened or to cause something than to embody the happening itself. <sup>25</sup>

La protagonista prova sempre un misto di risentimento e di invidia nei confronti di sua sorella Stacey, che sposata, con quattro figli, vive a Vancouver. Dopo la morte del padre le condizioni economiche della famiglia non hanno permesso a Rachel di completare gli studi universitari e la ragazza, richiamata quattordici anni prima a Manawaka, è stata costretta ad insegnare per potere mantenere la madre. Adesso, in questo momento cruciale di crisi della sua vita, ella non riesce a trovare alcun motivo valido che conferisca dignità a ciò che lei ha fatto o sta facendo. Prova invidia per la madre del suo piccolo alunno Jimmy Doherty e ciò acuisce il suo senso di frustrazione. Non si sente completa, come donna, si ritiene fallita sotto ogni punto di vista ed è ossessionata dalla paura di diventare una vecchia ridicola ed eccentrica.

Cerca conforto nell'amicizia che le offre la sua collega Calla, ma il fondamentalismo religioso di quest'ultima, una Pentecostale fanatica, la mette prima in imbarazzo e poi le provoca una vera e propria crisi isterica durante una funzione religiosa. Lo scoprire poi che le attenzioni che l'amica le rivolge, dopo averla ripetutamente invitata nel suo appartamento, sono di un genere molto particolare, le provocherà un ulteriore shock.

La rabbia le darà, per una volta, la capacità di agire. L'occasione le viene offerta dall'incontro durante le vacanze estive con Nick Kazliz. Contro il volere di sua madre,

---

<sup>25</sup> John Moss, "The Presbyterian Legacy: Laurence and The Diviners," in *Sex and Violence in the Canadian Novel* (Toronto: McClelland and Stewart, 1977), 70.

non curandosi dell'ostilità da sempre esistita fra la due comunità che costituiscono la cittadina di Manawaka (gli scozzesi e gli ucraini, sono stati definiti infatti come l'acqua e l'olio, perché impossibilitati ad amalgamarsi) amerà il suo antico amico d'infanzia e fra i due ci sarà una breve ma intensa relazione.

È questa la sua prima ribellione: lei, scozzese, accetterà le attenzioni di un uomo di origine ucraina, appartenente a una comunità ritenuta rozza e contadina.

Placherà così le sue solitarie e morbide fantasie notturne, realizzerà i propri sogni inconfessati e inconfessabili.

Tra i due regna comunque sempre una grande incomunicabilità. Ella non riesce a comprendere i problemi del giovane, figlio di immigrati ucraini, che rimpiangono sempre l'altro figlio Steve morto, che era a loro più vicino nell'attaccamento alla terra. Nemmeno l'amante può aiutare Rachel, per quanto la capisca meglio di quanto non faccia lei stessa; le dice infatti: "I'm not a God, I cannot solve anything".

Il lettore comprende subito la profondità del messaggio di Nick, Rachel invece ne diventerà consapevole a poco a poco, dolorosamente.

Alla fine dell'estate il giovane tornerà nella città in cui vive e Rachel resterà con la speranza e il timore ad un tempo di essere incinta. Ma il suo malessere si rivelerà di ben altra natura ed ella sarà sottoposta a un intervento che anzi la priverà, forse per sempre, della possibilità di diventare madre.

È questo lo scherzo di Dio a cui si riferisce il titolo originale del romanzo. La preghiera di Rachel, che sembra ripetere il grido della Rachele biblica "dammi dei figli, altrimenti sarò morta"<sup>26</sup>, rimarrà inascoltata ma, quello che appare come uno scherzo brutale, è per lei vivificante, perché libera dalla paura il corpo e la psiche della giovane donna, facendola rinascere a nuova vita.

Quando ella si sveglierà dall'anestesia dopo l'intervento chirurgico e accetterà le limitazioni della sua nuova condizione di donna sterile, le parole "I am a mother now" divengono per lei la chiave per la sua libertà e le faranno accettare di continuare a vivere non come un'eroina tragica, ma come un "ordinary foolish mortal". Come Nick le ha prima detto di non poter essere Dio per lei, allo stesso modo ella ora si renderà conto di

---

<sup>26</sup> Genesi, I, 30: 1.

non poter e non dovere essere Dio per sua madre. Le sue scelte, a questo punto, sono umane e pertanto umanamente limitate; ma Rachel ha delle possibilità e opererà per una di esse: quella di partire. Non ha più paura adesso di lasciare Manawaka, non dipende più dalla sua città, dalle paure che l'hanno finora vincolata ad essa per una specie di male interpretata sicurezza di identità. È libera ormai da Manawaka, come luogo geografico, anche se sa che, nel più profondo del suo animo, la città sarà con lei per sempre, con le sue forze e le sue costrizioni, che porterà sempre dentro di se, tenendole a bada per quanto le sarà possibile. La giovane maestra accetterà un posto a Vancouver e, nonostante le lamentele e le lacrime di sua madre, vi si trasferirà portandosi dietro "her elderly child " sua madre. L'aver avuto il coraggio e la forza d'animo di decidere del suo futuro è per Rachel una grande vittoria, così come l'essere venuta a patti con il proprio passato, che le dà la forza di abbandonare Manawaka, come già hanno fatto altri. Il momento in cui ella riconosce "I am a mother now", non è solo suo, ma è di ognuno di noi ed è uno dei più tristi e strani che la vita offra. L'autrice ci ha preparato a tale momento, nella narrazione della vita di Rachel, quando la giovane, sbagliando o confondendosi, parla della anziana genitrice come di una bambina.<sup>27</sup> Il libro si chiude con la scena delle due donne sedute nel pullman in partenza per Vancouver. Là la giovane non avrà più bisogno di ripetere continuamente "mi dispiace". Ora potrà parlare ad alta voce, con la sua voce.

Il romanzo della vita di Rachel, di questa eroina da favola, troppo vecchia per fare la principessina e troppo buona per recitare la parte della strega, si trasforma così in una speranza, in una grande affermazione della vita e del vivere, a dispetto dello scompiglio, delle ansie terribili e dei turbamenti sempre presenti nella realtà quotidiana.

---

<sup>27</sup> Clara Thomas, *The Manawaka World of Margaret Laurence*, cit., 87.





## CAPITOLO III: The Fire-Dwellers

In questo romanzo la metropoli, spazio dominante della cultura contemporanea e, in particolare di quella canadese, è lo scenario del tempo presente indissolubilmente intrecciato al passato rurale nel continuo gioco del ricordo, della fluidità quasi liquida della memoria.

Non a caso l'acqua, un simbolo ricorrente in tutta la narrativa della Laurence, si esprime come presenza fisica attraverso la stessa topografia di Vancouver, che è città eminentemente acquatica.

La spazialità geografica di questa costituisce nel romanzo un elemento importante, di cui la Laurence si serve per i suoi obiettivi simbolici. È una città disegnata dalle acque, dalle montagne e dai parchi, è una sorta di Venezia senza storia e senza una precisa fisionomia urbanistica. Non ha ancora in *The Fire-Dwellers* le caratteristiche di metropoli futuristica, di ponte tra la costa occidentale americana e l'Asia, prerogative che questi ultimi anni le hanno conferito.

Protagonista della storia è Stacey, la terza delle "ordinary women" che Margaret Laurence ci sfida a riconoscere come creature uniche e straordinarie. Dopo Hagar, vecchia e brutta e Rachel, nevrotica zitella piena di ossessioni, Stacey appare come lo stereotipo della bestia da soma, della casalinga insicura, della madre ansiosa dei nostri tempi.<sup>28</sup>

Ancora una volta, come in *A Jest of God*, la narrazione inizia con una filastrocca per bambini che fa da leit-motiv al romanzo:

*Ladybird, ladybird  
Fly away home;  
Your house is on fire  
Your children are gone.*<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Clara Thomas, *The Manawaka World of Margaret Laurence*, cit., 115.

<sup>29</sup> Margaret Laurence, *The Fire-Dwellers*, (Toronto: McClelland and Stewart, 1973)

Tutte le citazioni sono state prese da questa edizione; d'ora in poi il numero delle pagine comparirà nel testo tra parentesi.

Stacey non è separata dal resto del mondo da una sottile lastra di vetro, come la sorella ma, al contrario, è irretita da un caotico ambiente domestico; prototipo della donna di casa confusa ed angosciata, ella rappresenta l'opposto complementare di Rachel. Con lei condivide l'ossessione della morte e la consapevolezza dell'inintelligibilità delle parole e dei comportamenti umani, ma tuttavia ciò che differenzia i loro monologhi interiori è l'incapacità di Stacey di tenere dentro di sé i propri sentimenti, le proprie paure <sup>30</sup>. Ella è lontana dalle costrizioni e dalle sicurezze di Manawaka, sebbene la "small prairie town" eserciti ancora un certo potere su di lei. Ancora una volta troviamo echi autobiografici in questo romanzo. Vancouver è la città in cui Margaret Laurence si stabilì dopo la sua lunga esperienza africana. È a Vancouver che ella formula narrativamente la riflessione sulle proprie radici e viene a patti con il suo passato, con la sua terra.

Ma la Laurence e le sue protagoniste non sono nate in una metropoli e quindi non possiedono un'anima "urbana". Sono sempre "straniere" che provengono dalla terra piatta e uniforme delle "prairies", dove l'orizzonte si perde all'infinito, terra che dista migliaia di chilometri dai grattacieli di vetro della grande città al di là delle Rocky Mountains.

Stacey Cameron MacAindra, casalinga di trentanove anni, personaggio che è la quintessenza della mediocrità, vive in due mondi: quello definito per lei e quello timidamente definito da lei. Il tessuto urbano verrà quindi dalla donna esplorato in questa doppia visione e sminuzzato in tanti piccoli frammenti, spesso contraddittori, come sono contraddittori i desideri, le aspirazioni, le paure, i meccanismi verbali delle donne.

Infatti, come ha precisato la scrittrice stessa:

---

<sup>30</sup> Coral A. Howells, "Weaving Fabrications: Women's Narratives in *A Jest of God* and *The Fire-Dwellers*", cit., 93-105.

The inner and outer aspects of Stacey's life were so much at variance that it was essential to have her inner commentary in order to point up the frequent contrast between what she was thinking and what she was saying.<sup>31</sup>

Il racconto della Laurence, a differenza di tanti "city novels" statunitensi, ci presenta una protagonista che già da tempo vive con la sua famiglia nella grande città. *The Fire-Dwellers* è la storia di un fallimento già avvenuto e del tentativo che la donna fa per uscire da uno stato di torpore intellettuale e psicologico.

Stacey, casalinga e madre di quattro figli, rifiuta il passato ed è insoddisfatta del ruolo tradizionale di "angelo del focolare", che non le riesce di interpretare secondo copione. Ella brucia interiormente tra le fiamme alimentate da pulsioni incontenibili (più prosaicamente, dall'alcool ingurgitato), arde dal desiderio di dare un senso alla vita, di tracciare una mappa coerente dei ricordi e della sua esperienza urbana.

All'inizio del romanzo sembra quasi anestetizzata, contro il suo volere, dai codici e dai miti della città dei consumi, di quella Vancouver che istintivamente rifiuta.

La donna è sintonizzata al massimo, a sua insaputa, con i mass-media, ma, nello stesso tempo, mette a fuoco una metropoli che brucia, "a world on fire", abitata da morti viventi tormentati dalla solitudine. Anche lei vi è prigioniera, ma ingaggerà una battaglia personale contro il vuoto e la noia della sua condizione. L'unica sua autodifesa sarà quella di ravvivare la "sensuous flame of life", cioè quella parte dell'immaginazione che è ancora viva in lei; la sua voglia di ballare (dance) le consentirà di tornare a galla, evitandole di perdersi nei mondi fantascientifici partoriti dalla sua mente, che le permettono di evadere e, nel contempo, di riflettere sulla realtà in cui vive.

Priva di un itinerario tutto per sé nelle strade di Vancouver, ella trapianta i problemi che non vuole o che non è in grado di affrontare, in uno spazio fantastico dove è libera di dar forma sia ai desideri repressi che ai timori viscerali.

Nella coscienza di Stacey si scontrano sensazioni diverse, che non le impediscono, però, di cogliere la disorganicità del tessuto urbano.

---

<sup>31</sup> Margaret Laurence, "Gadgetry or Growing: Form and Voice in the Novel," *Journal of Canadian Fiction* 27, (1980): 54-62

La complessità e la frammentazione della metropoli canadese si rispecchiano anche a livello tipografico: il discorso diretto non è identificato dalle virgolette, i pensieri di Stacey sono segnati con un trattino, le notizie radiofoniche e televisive sono in maiuscola, gli spot pubblicitari come gli spezzoni fantascientifici sono in corsivo e, soprattutto, i ricordi del passato sono stampati con il margine rientrato a sinistra <sup>32</sup>. La scrittrice sperimenta qui una forma narrativa in grado di cogliere l'effetto delle "voices and pictures" che condizionano e imprigionano il suo personaggio:

I wanted the pictures - that is the descriptions - whether in outer life or dreams or memories, to be as sharp and instantaneous as possible, and always brief, because it seemed to me that in this way - life is perceived, in short sharp visual images which leap away from us even as we look at them.<sup>33</sup>

La Laurence gioca quindi su vari registri, alternando il realismo della vita quotidiana con un linguaggio introspettivo, le memorie del passato con gli episodi fantastici, raggiungendo così una totale disgregazione temporale.

La famiglia MacAindra abita ormai da dodici anni nella zona residenziale di Bluejay Crescent, situata alla periferia a sud-est di downtown. Bluejay Crescent, pur essendo una piccola via suburbana costeggiata da alberi, non manca di insidie. Dà infatti su una strada più grande dove la sua apparente sicurezza è costantemente insidiata dal passaggio continuo di macchine veloci. Questo provoca nel figlio minore di Stacey un perenne stato di ansia perché teme che la madre possa essere investita. All'inizio del romanzo, la protagonista, scossa dal rumore sinistro dei freni di una Buick bianca, non ha il coraggio di guardare il ragazzo travolto:

*Stacey gets off the bus at Bluejay Crescent. Then the sound she always dreads to hear. Sree-ee! Brakes. The white Buick shudders to a stop and the man climbs out. Very very slowly, as though he were moving underwater. He is terrified to look at the boy lying on*

---

<sup>32</sup>Cfr. Allan Bevan, "Introduction," in Margaret Laurence, *The Fire-Dwellers* (Toronto: McClelland and Stewart, 1973).

<sup>33</sup> Margaret Laurence, "Gadgetry or Growing: Form and Voice in the Novel", cit.

*the road. Stacey cannot see the boy's face. Only the blue jeans. He could be seven years old, or ten. He is not making a sound. No cry. Nothing* (p.12-13).

Scoprirà poi che si tratta dell'amico del figlio Ian, che rimarrà traumatizzato da questa morte violenta, pericolo che anche lui incontrerà, riuscendo però fortunatamente a salvarsi quando una vettura starà per travolgerlo.

Si possono individuare nella grande città quattro spazi urbani apparentemente privi di continuità geografica: Bluejay Crescent, downtown, Grenoble Street, la spiaggia.

Sono luoghi reali e, nello stesso tempo, trascrivibili nella mappa interiore della protagonista, tappe della ricerca di una donna "living in an external world which she perceives as increasingly violent and indeed lunatic".<sup>34</sup>

Accanto alla casa di Stacey abitano due coppie, Tess e Jack Fogler, Bertha e Julian Gravey che, nel corso della narrazione, si riveleranno parte di un mondo nevrotico e isolato. L'anziana Bertha, cresciuta fra i boschi, vive la città come uno spazio che la soffoca e la costringe; la biondissima Tess, la donna apparentemente soddisfatta e contenta, che sembra incarnare alla perfezione l'immagine visualizzata dai media, nei suoi frequenti viaggi a downtown e con i suoi veri e propri tuffi nelle svendite, recide mano a mano il tenue filo che la lega alla realtà.

L'anima e l'etica del consumismo vengono messi a nudo nel corso del party a casa di Tess, il "Polygram Superware party", dove le tre donne vengono intrattenute dallo spettacolo di una maga della pubblicità che esibisce i suoi capolavori di plastica:

*The marvels are there, arranged in heaps and rows on the table, plastic vessels gleaming softly, pearl-pink, mauve, green like the pale under thighs of a mermaid, blue as pastel as angel veins.* (p. 84)

Mentre Tess e Bertha partecipano attivamente ai rituali consumistici, Stacey scruta ironicamente la venditrice che non "vede" neppure le sue clienti, che sono per lei soltanto degli involucri vuoti, dei nomi senza volto ed infatti ella dona alcuni piccoli

---

<sup>34</sup> Margaret Laurence, "Ten Year's Sentences," in *Writers of the Prairies*, ed. Stephens Donald (Vancouver: University of British Columbia Press, 1973), 147.

regali per bambini alla padrona di casa che non ha figli. La coscienza di Stacey a tali spettacoli si rifugia nell'autoironia, ma la donna non riesce a dar voce a una ribellione contro l'architettura menzognera su cui sono costruiti i rapporti metropolitani. Paradossalmente, in un mondo di fantasmi, l'unico modo per affermare la propria identità è per lei quello di tentare di uccidersi, come farà Tess alla fine del romanzo.

L'unico percorso legittimo consentito a Stacey fuori da Bluejay Crescent è quello che la conduce a downtown, dove la donna si reca per andare dalla parrucchiera, al supermercato, ai grandi magazzini e, assieme al marito, a casa di Thor, il brillante capo zona di una potente ditta farmaceutica che ha assunto Mac. Downtown è lo spazio urbano del massimo consumo, del lavoro, della vita sociale, un luogo di pura alienazione e di stravolgimento sia dei valori umani che delle tradizioni culturali. Le svendite sono il motivo principale che spingono Stacey a recarvisi, per Tess esse diventano addirittura una ragione e uno stile di vita. Dando chiari segni di nevrosi, ella esclamerà soddisfatta all'amica che la incita ad uscire di più : "Oh, I go downtown a lot. I'm a great little bargain hunter". Gli unici spazi concretamente identificabili nella Vancouver di *The Fire-Dwellers* sono infatti i department stores. Lì la nostra protagonista condurrà quasi con un rito iniziatico la piccola Jen:

*The long isles of the temple: side chapels with the silver-flash of chrome where the dead fish lie among the icy strawberries . The mounds of offerings, yellow planets of grapefruits, jungles of lettuce, tentacles of green onions, Artic effluvia flavored raspberry and orange, a thousand bear-faced mouse- legended space-grafted plastic-gifted strangely transformed sproutings of oat and wheat fields. Music hymning from invisible choirs. (p.74)*

Il tempio dei tempi moderni trabocca di messi. Al di fuori dei suoi meravigliosi edifici del business, downtown non è mai definito con precisione, è disordinato, pieno di pericoli vaghi, di suoni e rumori sinistri.

In altre occasioni Stacey si reca a downtown per accompagnare il marito a casa del "capo" Thor Thorlakson, emblematica rappresentazione di nume nordico calato nei tempi moderni.

Il viaggio a downtown non porta dunque la protagonista ad alcuna liberazione. Gradualmente Stacey ne acquista la consapevolezza in uno dei suoi dialoghi interiori, in

cui parla confidenzialmente, come fa spesso, con un Dio indifferente: "I can't go anywhere as myself. Only as Mac's wife or kids' mother". (p.95)

Tuttavia, già all'inizio del romanzo la donna, dopo aver preso l'autobus per andare a una svendita, decide di modificare il suo tragitto e di passeggiare vicino al lungomare. Cammina tra le vie squallide e sporche, ancora incapace di uscire dal suo contesto borghese e di interpretare i volti sconosciuti che incontra:

*What do I know of it? I see the dead faces in a mocking procession, looking at me, looking again, shrugging, saying 'there's stability for you'. Do I deserve this? Yes, and yet goddamit, not yes. Nearly twenty years here, and i don't know the place at all or feel at home. Maybe I wouldn't have, in any city. I never like to say so to anybody. I always think they might think it's obvious I am from a small town. (pp. 7,8)*

La prima passeggiata "tutta per sé" nel tessuto urbano la induce a riflettere sulla sua condizione di donna sola e insicura. Dopo vent'anni Stacey è ancora la ragazza di provincia. Ben lontana dal modello della Carrie dreiseriana, che incontra sul treno per Chicago il suo primo amante, Stacey conduce a Vancouver la vita umile e mediocre di una dattilografa, lontana da ogni tentazione, chiusa nelle sue fobie. Il suo corpo, sformato da una gravidanza dopo l'altra, si è coperto di cuscinetti di grasso che la proteggono dai contraccolpi della realtà ma, che nello stesso tempo, la allontanano dagli stereotipi dell'eleganza e della bellezza femminile. Nonostante tutti i suoi tentativi ella si sente a disagio tra le pareti domestiche così come a downtown. Il luogo del diverso è rappresentato per lei da Grenoble Street, una via sudicia vicino ai docks. A fungere da trait-d'union tra il quotidiano della vita familiare e il luogo dei rapporti sociali sovversivi, sarà Buckle Fennick, amico di Mac, dal quale verrà in un primo tempo attratta, ma che susciterà nello stesso tempo in lei una sorta di repulsione per i suoi atteggiamenti falsati. Si scoprirà poi che l'esibizione di tanta virilità, ostentata sia da jeans attillatissimi e provocanti, sia dalla guida spericolata del suo camion sulle strade, nasconde nell'uomo impotenza e tendenze omosessuali.

Quando Stacey tornerà a Grenoble Street, dopo la morte di Buckle in un incidente stradale, vi ritroverà quei fantasmi del passato che l'hanno sempre angosciata, come ad esempio, il timore della "morte per acqua".

L'incontro fortuito con Valentine Tonnerre, una Meti's di Manawaka, indiana delle praterie, fa rinascere in lei il ricordo delle misere condizioni in cui la donna viveva quando, bambina, frequentava la sua stessa scuola. Ora la rivede gravemente ammalata, precocemente invecchiata e vicina ormai al suo ultimo viaggio, dopo appena tre anni trascorsi in città. Si risveglia ora in Stacey un senso di colpa per la sorte di un popolo emarginato come i Meti's. Rivede nella sua fantasia i piccoli indiani suoi compagni di scuola, che per lei erano allora soltanto una tribù, chiamata da tutti con un certo disprezzo "those Tonnerres". Valentine la invita a prendere un caffè e questo aumenta il disagio di Stacey, perché, vedendo lo stato in cui è ridotta la donna, si vergogna tanto da farsene ella stessa, quasi per eredità, una colpa del comportamento che i suoi antenati, rigidi presbiteriani, hanno sempre adottato nei confronti degli indiani.

*The debts are inherited and how could the damage ever be undone or forgiven? I don't want to, but I seem to believe in a day of judgment just like all my Presbyterian forebears did... the same things they thought they'd be. (p. 265)*

La donna può ora sentire "the lunatic voices of the loons...mourning the departed Indian Gods" (p.72) e capire che nella Vancouver anglo-canadese non c'è più spazio per gli Indiani, e che i native people sono i veri emarginati, degradati nella persona di Val, mentre la loro mitologia è ridotta a un disegno sul maglione di Luke.

Valentine rivela poi alla signora bianca due fatti che la sconvolgeranno. Parla anzitutto della fine tragica della sua sorella maggiore, Piquette (vedi A Bird in the House) che, certa della sorte della sua razza destinata ad estinguersi come le strolaghe del lago Diamond, forse si è lasciata morire con i suoi figli, nella casa in fiamme, come Stacey teme per sé nelle sue allucinazioni. Svela poi la vera identità del Capo Thor Thorlakson che, in realtà, altri non è che Vernon Winkler, un bambino moccioso e piagnucolone, proveniente anch'egli da Manawaka. Ancora una volta la piccola città torna quindi come luogo della memoria nella mente turbata di Stacey.

Ma la tappa che avrà un significato davvero particolare per la nostra protagonista sarà la spiaggia, dove la "middle- aged housewife" attuerà un'altra esperienza "tutta per sé".

Il tempo di Stacey, che sembra bloccato come i disegni del suo vestito, su cui sono stampati tanti orologi che segnano tutti la stessa ora, fluisce in modo diverso da quando ella, infuriata per l'indifferenza del marito, attraversa in automobile la città che presenta



la sua immagine notturna. La donna si lascia alle spalle anche le strade di downtown e supera il ponte che la conduce nell'altra Vancouver, su per il terreno diseguale, collinoso, costeggiato da sempreverdi secolari da una parte, e dal mare dall'altra. Qui finalmente, lontano dalle luci metropolitane, si possono vedere le stelle. La Stacey ribelle cambia allora anche esternamente "pelle", vestendosi tutta di verde:

*Rapidly, she changes out of her dress and into her dark green slacks. She puts on a green high-neck sweater, grabs her purse and goes quietly down the stairs. (p.166)*

Il colore verde sembra rimetterla in contatto con un mondo ormai lontano, quello della sua gioventù; da questo colore la casalinga ormai spenta sembra trarre nuova linfa vitale. In passato la donna aveva abbandonato talvolta la monotona vita quotidiana rifugiandosi, come abbiamo detto, in remoti universi fantascientifici, ma sulla spiaggia, spogliata dai suoi abiti consueti di moglie e di madre, il suo mondo interiore riesce a "parlare" ad alta voce e la sua sessualità si può finalmente esprimere nel rapporto fisico con un giovane sognatore, un autore di fantascienza. Sola su un brevissimo tratto di spiaggia, mentre scocca la mezzanotte, la minuscola Cenerentola urbana, non più giovanissima, si trasforma in una "merwoman" davanti agli occhi di un verdissimo giovanotto. Alla fine dell'estate, il concludersi della breve relazione con Luke, le offrirà la possibilità di percorrere le stagioni della sua vita e di dare finalmente un ordine anche ai suoi ricordi di Manawaka, che, come in tante opere della letteratura americana, da Mark Twain a Thornton Wilder, sarà sempre la "small town" da rievocare nell'immaginario, dopo che da essa ci si è voluti o dovuti allontanare.

La breve storia con Luke, che potrebbe essere suo figlio, e che, per la sua origine italiana, è egli stesso un alieno, le fa accettare "middle age with its tricky ramifications, including the suspicion, not uncommon among her agepeers, that one was nicer, less corrupt and possibly less stupid twenty years ago" e le dà la convinzione che ella non può fuggire né nel lontano futuro né in un passato irrimediabilmente scomparso. Così Stacey assorbe freschi ricordi e segrete percezioni della realtà e si prepara ad affrontare il lungo inverno della vita con nuovo coraggio e più consapevolezza: è lei a capire che Buckle e il marito erano legati da un'attrazione omosessuale, ed è lei a comprendere che anche la relazione con Luke appartiene alla stagione dei sogni. Stacey dovrà proseguire da sola nel suo viaggio, cercando di allontanare da sé e dai suoi cari i segni della morte.

La vita e la morte sono presenti nella vaschetta dei pesci rossi di Tess che, con una sorta di lucida follia, tenta di dare alla figlioletta di Stacey una crudele lezione sulla duplice valenza dell'acqua in cui i due principi coesistono:

*The little fish doesn't want to get eaten up but she's silly, isn't she? She doesn't run away and hide. So the big fish catches her, see? Watch now-lock what he's doing to her. Nasty-he's nasty, isn't he?* (p.208)

La vita e la morte, dunque, convivono nel medesimo elemento naturale: le acque del mare, che lambiscono la spiaggia dove vive Luke, generano la vita ma sono gravide di morte allorché stanno per intrappolare sul fondo melmoso il figlio minore dei MacAindra. La fobia di "una morte per acqua" sembra perseguitare Stacey, ma il passato riconquistato non la fa più temere per la salvezza del figlio. Riaffiorano allora in lei le memorie dell'infanzia e della giovinezza, quando si immergeva nelle acque di Diamond Lake, che le apparivano tranquille e sicure. Ora Stacey può ricordare con serenità il padre defunto da tempo, può intravedere una città non più ricoperta dal sudario della morte. Quando accompagna il marito all'obitorio per il riconoscimento di Buckle, ella restituisce al sepolcro i corpi della "funeral home".

Questo le permette di vedere sotto un'ottica diversa anche coloro che fanno parte della sua quotidianità. Non ha più bisogno adesso di frequentare corsi serali su "Mythology and Modern Man", non pensa più che il marito sia un Agamennone, che Thor sia un "bat winged Mephistopheles ". La "middle-aged house wife" ha solo finora mitizzato degli uomini talmente integrati nel tessuto urbano da aver operato un maquillage perfino nel nome: Mac, Buckle e Thor hanno sepolto nel loro passato rispettivamente Clifford, Arbuckle e Vernon. Ora la donna ne è consapevole. Anche se Stacey non è completamente libera, questo momento della sua vita non può certamente considerarsi un'estate prima del buio, come recita il romanzo di Doris Lessing.

The Fire-Dwellers termina con la stessa nota domestica dell'inizio, nella camera da letto dei MacAindra. È sera. The Golden Bough è ancora intatto sul comodino e così Investments and You. I due libri indicano destini diversi: da una parte il rifiuto dei falsi dei, della mitologia dell'effimero e del consumo, che hanno creato una linea di prodotti di bellezza servendosi del nome risonante della faraona egiziana Hatshepsut e, dall'altra, un progressivo avvicinamento di Mac verso downtown, dove egli sta per diventare il

manager di Richalife, un imbonitore più corretto e meno buffonesco di Thor, ma pur sempre una rotella di uno degli ingranaggi economici della città. L'arrivo della madre e della sorella di Stacey a Vancouver, la promozione di Mac e il trapianto tra le pareti domestiche del di lui padre, ormai semicieco, chiudono il romanzo, ma la conclusione rimane aperta, precludendo a nuovi sviluppi e, forse, a nuove avventure nell'altra città. E come già la sorella in *A Jest of God*, Stacey "finds within herself an ability to survive - not just to go on living, but to change and to move into new areas of life". Non si tratta più dunque della mera sopravvivenza fisica dei pionieri, ma della "preservation of some human dignity and in the end some human warmth and ability to reach touch others".<sup>35</sup> Sebbene, come afferma la stessa Laurence, *The Fire-Dwellers* non sia un romanzo ottimistico (optimism in this world seems impossible to me) "there is some hope".<sup>36</sup> Stacey ha imparato ad accettare il peso della sua esistenza assieme a quello del suo corpo massiccio, anche la Vancouver che, come lei, manca di una precisa identità ed ha alle spalle un passato confuso e non lineare, diviene per lei più umana, meno oppressiva. La città ha acquisito una coerenza definitiva, può consentire ora alla sua mente, anche se non al suo corpo stanco, di rintracciare i ritmi di un'armonia musicale: "Well, in the head isn't such a terrible place to dance. The settings are magnificent there, anyhow". (p. 303)

---

<sup>35</sup> Margaret Laurence, "A Place to Stand On," Rpt. in *Essays by and about Margaret Laurence*, ed. George Woodcock (Edmonton: NeWest Press, 1983), 18.

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 14.



## CAPITOLO IV: The Stone Angel

Tappa finale del viaggio della vita, ultimo sguardo alla propria esistenza, al correlativo oggettivo più autobiografico di tutta l'opera della Laurence, esplorazione dell'io, può considerarsi questo romanzo di cui la duplicità e una doppia visione di presente e passato costituiscono la forma più vera.

Di ritorno dall'Africa, con questa opera la scrittrice ritrova il proprio idioma e, con esso, la propria memoria individuale ed ancestrale.

L'esperienza africana ha insegnato alla Laurence come gli scrittori di quel paese intendano ricercare le proprie origini attraverso lo studio delle tradizioni, dei miti ancestrali dei loro antenati. Il recupero delle proprie radici dovrebbe dunque permettere di volgersi al futuro con una maggiore consapevolezza della propria identità.

Scritto nel 1964 *The Stone Angel* apre il ciclo di Manawaka. La narrazione è condotta in prima persona con l'uso del tempo presente, tecnica questa che potrebbe limitare l'obiettività dell'autore, nel prendere le distanze dal personaggio che crea.

Ma la Laurence risolve questo problema nell'unico modo in cui forse poteva farlo. Nel creare Hagar Shipley presenta una figura che possiede quella certa capacità di auto-consapevolezza, che sola può rendere possibile questo tipo di lavoro. La protagonista infatti, per sua natura, non è indulgente verso se stessa né facilmente incline alla superficialità, ma tuttavia non è così obiettiva da far sì che il lettore debba accettare ogni sua osservazione come definitiva ed unica verità.

Domina il romanzo una donna di novant'anni di straordinaria bruttezza, angelo di pietra, angelo della morte, angelo della resurrezione. Ancora una volta la Laurence dà al personaggio principale un nome biblico che sembra accomunarlo idealmente per un certo verso, nel destino, alla schiava di Abramo, a quella Hagar che, a lui data perché gli dia un figlio, fuggerà nel deserto.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Genesi, I, 16: 6.

Come la sua omonima anche la Hagar del romanzo vaga nella wilderness del suo orgoglio e come l'angelo di pietra del cimitero di Manawaka "she was doubly blind, not only stone but unendowed with even a pretense of sight".<sup>38</sup>

The Stone Angel è una storia di trasformazione e riconciliazione. Hagar ha bisogno di liberarsi dal suo orgoglio e dalla sua paura per guadagnare libertà e soddisfazione.

Questo capitolo della tesi esamina come la protagonista trasforma la sua vita da tragedia in commedia, riconciliando la perdita dei suoi uomini con la sua libertà guadagnata.

La donna vive a Vancouver con il figlio Marvin e la nuora Doris, entrambi sulla sessantina, in una casa che è riuscita a comprare dopo anni di duro lavoro. Questa casa rappresenta per lei il coronamento dei sacrifici di tutta una vita; unica soddisfazione di Hagar è quella di aver conquistato poche cose esclusivamente materiali. Sempre chiusa in se stessa, si è costantemente negata agli affetti, all'amicizia.

La protagonista è ormai una donna molto malata, afflitta da terribili dolori che la colgono all'improvviso, grottescamente grassa, dal passo ormai incerto, a volte soffre di incontinenza; incapace di badare a se stessa, è tuttavia piena di risentimento verso il figlio e la nuora che pure sopperiscono alle sue necessità. Alla completa mercé del suo decadimento fisico, non lo accetta, si ribella al suo graduale manifestarsi e si mostra spietata con chi cerca di aiutarla.

L'orgoglio le fa rifiutare il fatto di essere invecchiata; non si rassegna a credere che il trascorrere del tempo sia irreversibile. Per lei solo il suo corpo è invecchiato, il suo spirito infatti è tuttora indomito, fiero, giovanile. La sua crudeltà non esita a ferire il figlio Marvin e soprattutto la nuora, della quale loda però l'abilità come cuoca. Hagar è infatti una persona, che nonostante l'età avanzata e le malattie, riesce a godere ancora in pieno dei colori, dei sapori e dei profumi della vita.

Costante dunque è in lei il desiderio d'affermazione del vivere e del sentire e l'immagine della Hagar vecchia, brutta, impacciata nei movimenti, si contrappone alla vivacità del suo spirito.

---

<sup>38</sup> Sara Maitland, "Margaret Laurence's *The Stone Angel*," *Canadian Woman Studies* 8, no. 3 (Fall, 1987): 43-45.

Una solennità biblica aleggia in vari tratti dell'opera come già si rileva nelle battute iniziali:

*Above the town, on the hill brow, the stone angel used to stand. I wonder if she stands there yet, in memory of her who relinquished her feeble ghost as I gained my stubborn one, my mother's angel that my father bought in pride to mark her bones and proclaim his dynasty, as he fancied, forever and a day.*<sup>39</sup> (p.3)

In molta parte della prosa della Laurence ricorre infatti il ritmo della Authorized Version of the Bible del 1611; e questo è particolarmente evidente in alcuni passaggi del romanzo, che colpiscono maggiormente se letti ad alta voce. Il tratto in cui è descritta la grande illuminazione di Hagar è un indimenticabile esempio di quella che Joyce chiama "epifania" e che Frye definisce "kerigma" cioè: "The vehicle of what is traditionally called revelation".<sup>40</sup>

*Pride was my wilderness, and the demon that led me there was fear. I was alone, never anything else, and never free, for I carried my chains within me, and they spread out from me and shackled all I touched.* (p. 292)

In questo brano Hagar usa metafore geografiche per definire la desertica natura selvaggia che è dentro il suo corpo. Mentre fisicamente domina "the wilderness wasteland" nella foresta (190-91), ha ancora bisogno di distruggere la terra desolata che è dentro lei. Invece di diventare un eroe tragico che ricrea il deserto dentro di sé in modo da distruggere se stesso, lei ridefinisce il suo eroismo trasfigurandosi. Anche se si ritiene immutabile, non rigenerata "(293), Hagar si trasfigura nella vita e nella morte, si arrovela su parole dette e non dette, sul tempo perduto e tuttavia implacabile.

---

<sup>39</sup> Margaret Laurence, *The Stone Angel* (Toronto: McClelland and Stewart, 1968). Tutte le citazioni sono state prese da questa edizione; d'ora in poi il numero delle pagine comparirà nel testo tra parentesi.

<sup>40</sup> Clara Thomas, "Towards Freedom: the Work of Margaret Laurence and Northrop Frye," *Essays on Canadian Writing* 30, (Winter 84/85): 81-95.

Sembra quasi di ascoltare dal vivo l'aspra, inconfondibile voce con cui la vecchia donna, fin dalle prime pagine, indica il complesso dei miti, religiosi e sociali, (i suoi draghi) ai quali ha uniformato la propria esistenza e che costituiscono la regola-base del mondo di Manawaka; draghi contro i quali tutte le eroine laurenciane lottano.

Invero ella possiede una ottusa crudeltà, ha condotto così male la sua vita che non si è mai tentati di credere che le sue opinioni su uomini e cose siano le sole possibili. Ci si può quindi agevolmente discostare dalla sua ottica.

Attorno a lei si muovono dei personaggi secondari cui la Laurence ha conferito una tale solidità, che sebbene ci siano presentati solo attraverso gli occhi della narratrice/protagonista, riescono ad avere una propria identità personale, che si contrappone perfino al giudizio che su di loro ella stessa esprime.

Hagar è il prodotto di un'educazione pionieristica per cui l'individualismo ereditato dal padre, inflessibile ed autoritario, l'ha resa quasi vittima dell'isolamento affettivo che questo comporta. Nei suoi ricordi il mondo paterno ha sempre privilegiato valori come l'impegno personale, il duro lavoro, l'ordine, l'autocontrollo, la disciplina, il denaro e la posizione sociale.

Preferita dal padre, è stata sempre malvista dai fratelli che ritenendola causa della perdita della madre, morta nel darla alla luce, vorrebbero da lei almeno un pò di tenerezza. Ma Hagar non cederà mai a quello che ella considera un segno di debolezza e, chiusa in se stessa, costantemente negandosi agli affetti, all'amicizia, si trincererà sempre dietro una barriera di incomunicabilità.

La famiglia Currie è presbiteriana. Jason Currie è l'espressione delle caratteristiche fondamentali del puritanesimo, quali emergono dalla descrizione di Max Weber in *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. L'unica eccezione è data dal fatto che il padre di Hagar non interpreta la propria ricchezza come un segno che lo ponga nella cerchia degli eletti, poiché sembra aver preso egli stesso il posto di Dio.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Conrad Gross, "Margaret Laurence," in *Essays on Contemporary Post-Colonial Fiction*, eds. Hedwig Boch and Albert Wertheim (Berlin: Max Hueber Verlag, 1986), 432.



*...he didn't even owe his existence to the Almighty. God might have created heaven and earth and the majority of people, but Father was a self-made man as he himself has told us often enough.* (p. 17)

La protagonista crea retrospettivamente un quadro severo di quest'uomo. Ciò che lei ricorda è un mondo dominato dalla sua intransigenza che tiene lontani sentimenti come l'affetto e la compassione. Nella sua vita domina il lavoro che condiziona pesantemente il suo rapporto con gli altri, perfino con i figli. La sua mancanza di consapevolezza dei sentimenti altrui e dell'esistenza di un bisogno di affetto, è il risultato del suo credo individualista che egli insegna anche ad Hagar.

*You'll never get anywhere in this world unless you work harder than others....Nobody's going to hand you anything on a silver platter. It's up to you, nobody else. You've got to have stick to itiveness, if you want to get ahead. You've got to use a little elbow grease.* (p. 13)

Parte della resistenza della protagonista all'autorità patriarcale è dovuta al bisogno di assicurarsi una indipendenza economica. Hagar sta con suo padre per ripagare il suo debito e vende uova per essere in qualche modo economicamente indipendente da Bram (il marito); circostanza ironica ma credibile, dopo che Hagar lascia un uomo, si assicura la sua indipendenza lavorando per un altro uomo: Bram quando lascia suo padre, Mr Oatley quando lascia Bram.

La vita di Hagar Currie inizia nello stesso momento in cui finisce la vita di sua madre, lasciandola sola in una casa piena di uomini: suo padre Jason e i suoi fratelli Matt e Dan. Tuttavia invece di prendere il posto di sua madre, Hagar assomiglia al padre per sensibilità e vigore. I suoi fratelli sono di costituzione debole e muoiono giovani. Persino quando Dan sta morendo di polmonite, ella rifiuta il ruolo di madre ed è incapace di avvolgere Dan nel mantello della madre e stringerlo in grembo. Fare ciò sarebbe per lei rendersi vulnerabile e consapevole della debolezza e della mortalità. È invece Matt che diventa la madre di suo fratello.

Dopo la morte di Dan, Matt si occupa del negozio mentre Hagar viene mandata a Toronto per due anni a studiare in una accademia per signorine della buona società. Quando torna è l'immagine di una donna dell'alta borghesia e Jason la vede come un

"credito" a se stesso. Il padre rifiuta l'identità di Hagar nella sua individualità di donna e la vede solo come un altro dei suoi successi.

La figlia, quando si ribella contro di lui sposando Bram Shipley, viene a contatto con un mondo nel quale trova molte cose che le sono mancate nella sua fanciullezza: vitalità, spontaneità, mancanza di inibizioni, noncuranza per le convenzioni e le apparenze, indifferenza per quelle cose materiali al cui rispetto è stata abituata. Tuttavia il suo atto è un'affermazione della propria individualità, più che un fondamentale dissenso verso tutti i principi "credo" di suo padre. Sia da bambina che da giovane donna, Hagar sfida ripetutamente l'autorità di suo padre. Quando lui la colpisce " perché non ha nessun riguardo per la sua (di lui) reputazione", lei si rifiuta di piangere. Rifiuta anche di restare in silenzio e di essere il suo prodotto.

Altra figura che riveste un ruolo importante nel processo di conquista di una propria autonomia è per Hagar il marito, Bram, che all'inizio ha avuto il merito di trasportarla in un mondo per lei del tutto nuovo e che, dapprima considerato dalla giovane donna come un indiano "unsophisticated", via via sarà però visto sotto un aspetto negativo. Hagar conserva ancora buona parte degli ideali paterni e quindi non accetta, anzi ne è addirittura atterrita, il disordine, la scarsa pulizia, la mancanza di cura, la poca attenzione al lavoro che regnano nella fattoria del marito con il quale fra l'altro non riesce ad instaurare un soddisfacente rapporto affettivo perché, intrappolata com'è nel suo orgoglio, non riuscirà mai ad essere se stessa, a spogliarsi di quella maschera che l'io assume quando viene a contatto con il mondo esterno e che Yung chiama "persona". Negherà quindi a Bram l'amore, nonostante la gioia che la sua vicinanza anche fisica le procura; troppo tardi si accorgerà che:

*I must always, always, have wanted that- simply to rejoice. How is it I never could? I know, I know. How long have I known? Or have I always known, in some far crevice of my heart, some cave too deeply buried, too concealed? Every good joy I might have held, in my man or any child of mine or even the plain light of morning, of walking the earth, all were forced to a standstill by some brake of proper appearances-oh, proper to whom? When did I ever speak the heart's truth? (p.292)*

La donna ha sempre provato un'attrazione fortissima per il marito fin da quando, durante il primo ballo, è rimasta colpita dalla sua stretta muscolosa. Incapace però di adeguarsi

al modo di vivere di Bram e di accettare una normale, duratura convivenza, nonostante la nascita di due figli, John e Marvin, lo lascerà, così come abbandonerà Manawaka per la grande città, Vancouver.

Manawaka come Hagar è divisa. La famiglia dei Tonnere, discendenti degli indiani del Canada, vivono nei pressi del Wachakakwa River e, come la Laurence rende più chiaro in *A Jest of God*, gli scozzesi e gli irlandesi vivono su un lato della linea ferroviaria, mentre i polacchi e gli ucraini vivono sull'altro. La ferrovia divide sia il paesaggio che i popoli. Ciò che è ritenuto esser un progresso economico, la ferrovia, nei romanzi di Manawaka rappresenta di fatto perdita e separazione, più che un sogno nazionale di unità del paese. Per Hagar il treno è sia il mezzo per scappare dalla vita della claustrofobica, patriarcale piccola città che lo strumento di familiare distruzione.

Quando Hagar lascia Bram e va verso la costa occidentale, parte per sfuggire al suo ruolo di moglie. Spera di reinventarsi come madre single, economicamente indipendente. Si lascia alle spalle una dimensione sia geografica che emozionale. Si lascia alle spalle la prateria e si lascia alle spalle il marito. In qualche modo però non lascia il ruolo di moglie. Di giorno pulisce la casa di un altro uomo, ma di notte desidera ardentemente il corpo di Bram. Anche molto tempo dopo la sua partenza, mentre di giorno è presa da altri pensieri, di notte spesso rigirandosi nel letto, incapace di dormire, ricorderà di lui la "heavy manhood" e rievocherà il distacco da lei sempre mantenuto nei suoi confronti e l'orgoglio che non ha mai fatto trapelare la forte attrazione fisica che Bram esercitava su di lei.<sup>42</sup>

Ancora una volta emerge qui la duplicità dei personaggi laurenciani:

*He never knew. I never let him know. I never spoke aloud, and I made certain that the trembling was all inner. He had an innocence about him, I guess, or he'd have known. How could he not have known? Didn't I betray myself in rising sap, like a heedless and compelled maple after winter? But no. He never expected any such of thing, and so he never perceived it. I prided myself upon keeping my pride intact, like some maidenhead.*  
(p. 81)

---

<sup>42</sup> John Moss, "The Presbyterian Legacy: Laurence and The Diviners," cit., 72.

Bram, con la sua semplicità, la sua spontaneità dovrebbe apparire come il rappresentante di un mondo opposto a quello dei Currie. Ma il modo in cui la Laurence lo presenta rende difficile al lettore vederlo sotto tale aspetto.

Tuttavia il giovane indiano acquista una propria valenza positiva se il romanzo viene inteso come un tentativo che la scrittrice fa per "venire a patti" con i suoi antenati pionieri "as attempt at coming to terms with her pioneer ancestors".

La Laurence concepisce Jason e Bram come esponenti di mondi complementari, non antagonisti e più di una volta ha ricordato che un forte individualismo ha aiutato la generazione di pionieri "to survive" in circostanze difficili (come si è già visto in *A Bird in the House* con la tipica figura del nonno Connor).<sup>43</sup>

Quando Hagar riesce a realizzare che non può lasciarsi alle spalle il padre o il marito, che il passato e il presente si sovrappongono, allora lei può riconciliare le sue perdite e ricreare la sua identità accettando e facendo propri sia le sofferenze che i momenti di gioia.

Questo struggersi per raggiungere la propria identità che è correlata al nucleo familiare e, al tempo stesso, da esso separata, è anche il travaglio affrontato dalla società canadese che prova a reinventare la propria identità. Molti canadesi e specialmente quelli che occupano posizioni nella classe sociale più elevata sia francese che inglese, non riescono a cogliere le diverse realtà del Canada. Anche Hagar ha questa cecità. Ella, tuttavia, è consapevole di questa sua incapacità e dà voce sia a ciò che vede che a quello da cui si allontana.

Il "turning point" di Hagar è quello in cui ella inizia a vedere realmente se stessa ed a rendersi conto della sua cecità; avviene un sabato durante un viaggio a Manawaka. Hagar entra in una toilette e si guarda allo specchio attraverso gli occhi che considera la sola parte che le appartenga. Tutto ciò che vede è frammentato e ha bisogno di essere spiegato, e anche la struttura delle frasi riflette il suo stupore. Ella osserva e riflette, osserva e trova una spiegazione. Cerca un unificante senso dell'io, ma è incapace di riconciliare ciò che vede nello specchio con quello che si è costruita nella sua immaginazione. È separata da se stessa da un vetro, ma anche da anni in cui ha modellato se stessa nella sua immaginazione.

---

<sup>43</sup> Conrad Gross, "Margaret Laurence", cit., 434.

Lei ha trascorso così tanto tempo separando se stessa dal suo corpo o considerandolo in relazione agli uomini della sua vita, che quando confronta l'oggetto che è il suo corpo, questo è altro da lei. Il suo corpo è stato merce per suo padre, piacere per suo marito e vita per i suoi figli ma non qualcosa che sente di controllare o poter definire. Dopo aver lasciato la toilette, ella è del tutto consapevole di ciò che la circonda, delle sfumature dei suoni e del paesaggio. La gente si muove accanto a lei, le macchine le passano vicino e lei entra nel negozio di suo padre, nel quale egli non esiste più fisicamente, per comprare un vestito che la potrebbe "rendere decente".

Deve tornare nei luoghi di suo padre in modo da ricostruire se stessa. Si veste come una signora di città, anche se i colori che sceglie riflettono i cieli e i giardini della prateria. Adotta delle strategie contro l'immagine che le ha mentito prima. Questa volta vuole che la sua exteriorità rifletta il suo intimo, e così si costruisce un'identità che crede non subordinata alla sua posizione economica.

Proprio mentre Hagar reinventa se stessa, il suo passato le ricorda come la sua immagine richiami il tradizionale "costume verde bottiglia e il cappello piumato" (43), che indossava durante il confronto con suo padre al suo ritorno da Toronto (42). Allora, come ora, si trovava sul punto di scegliere tra tante possibilità o di seguire fantasie senza limiti. Questo spazio temporale come quell'altro, tuttavia, diventa un "periodo di attesa e di individuazione di un tempo limite" (160). È uno spazio liminale, un momento soglia. Sebbene Hagar non lo riconosca come tale, questa terra di mezzo è il luogo in cui si è trovata per la maggior parte della sua vita e dalla quale dipende in modo significativo la sua identità. Questo "esistere tra (due situazioni)" è una dinamica di tipo comportamentale che può valere sia per la sua vita personale che per la vita del suo paese.

Il Canada è tra guerre e periodi di prosperità. La preesistente sicurezza del Canada nel proprio futuro è minata dal fatto che più di sessantamila canadesi sono morti difendendo "l'unità, il progresso, e il nuovo orgoglio nazionale"<sup>44</sup>. Un modello di ordine sostituito da un senso di disordine. Questa condizione influenza Hagar in modi che non può

---

<sup>44</sup> Robert C. Brown and Ramsay Cook, *Canada 1896 - 1921: A Nation Transformed* (Toronto: McClelland and Stewart, 1976), 338.

cominciare a capire o perfino immaginare, perché non si rende conto, né per se stessa né per i suoi uomini, di trovarsi su una soglia tra vita e morte. Mentre tutto il vivere è uno spazio tra nascita e morte, questo particolare momento della vita di Hagar è prossimo alla morte. Questo tempo limite, o momento di passaggio, si pone tra l'aver abbandonato i suoi uomini ed essere stata, a sua volta, da loro abbandonata, sebbene lei neghi di averli mai lasciati:

*"Every last one of them has gone away and left me. I never left them. It was the other way around I swear it" (164).*

Questi periodi sono costituiti da momenti di disgregazione sia familiare che economica. Sebbene Hagar lavori duramente per risparmiare abbastanza in modo che suo figlio John sia in grado di andare al college, i suoi risparmi non sono sufficienti. Investendo come fanno tutti, perde i suoi soldi quando il mercato azionario si blocca. Mentre Hagar mantiene il suo lavoro con il signor Oatley, John scopre che i lavori sono difficili da trovare e difficili da mantenere. Improvvisamente, il passaggio dalla città alla costa non è così proficuo come una volta, e John inizia ad allontanarsi. Mentre gli altri si spostano verso la costa per trovare mezzi di sostentamento, John decide di tornare alla campagna, a Manawaka, nel luogo degli Shipley, perché sa che lì sarà in grado di lavorare. Con sdegno di Hagar, John partecipa a questo diffuso nuovo ritorno alla terra. Per tutta la vita lei ha visto la crescita della popolazione urbana, una crescita che approva. Vedere il figlio invertire questo processo di urbanizzazione, è vedere per Bram un successo e per se stessa un fallimento. Hagar cerca di dissuadere John dal partire, non può sopportare l'idea che il figlio prediletto andrà da Bram e via da lei. La sua incomprendenza è anche dovuta alla cecità con cui lei confonde una persona con un luogo e una situazione. Vede il luogo degli Shipley come il nulla e Bram come qualcuno che offre solo il nulla. Quello che lei non vede è che John è invece attratto da ciò che sembra non avere valore, da uno spazio vuoto caratterizzato dal nulla e dall'assenza di vincoli, perché corrisponde al suo senso di sé; il senso del nulla fornisce a John il modo per definire se stesso. In uno spazio vuoto, il corpo di John diventa più definito. In un spazio affollato o pieno di Hagar, John è perduto. Per diversi aspetti, anche lui, come Bram, è dominato dal corpo, trovando la sua identità attraverso piacere ed eccesso. E questo tipo di corporea esistenza è, ovviamente, incomprensibile per la donna; lo diventerà solo molto, molto

più tardi. La stessa esistenza corporea di Hagar non è fondata sul piacere, ma è caratterizzata dal suo volere occupare “spazi”. Nel progressivo venir meno di tutto ciò che ha, crea se stessa come donna dalla presenza sempre più massiccia. Mentre diventa sempre più robusta, il suo mondo subisce un continuo processo di deterioramento.

I ricordi di Hagar giunta alla fine della esistenza appaiono quindi simili ad una confessione; la riportano infatti indietro, contro la sua volontà, in un passato del quale ella avverte ora gli errori.

Accanto alla personalità così ben delineata del padre e del marito anche la caratterizzazione di Marvin, il figlio più giovane dei coniugi Shipley, colpisce in modo particolare. Egli non piace a sua madre; conosciamo di lui soltanto ciò che ella riferisce, eppure quest'uomo, ingiustamente non amato, si impone alla nostra attenzione con il suo aspetto credibile, patetico, massiccio, inerme.

Hagar è soprattutto una donna, come ella stessa dice, "rampant with memory"; e infatti il suo ricordare nell'inazione è più aggressivo di qualsiasi azione. Ancora disperatamente aggrappata alla vita, la vediamo lottare decisa e dura, nel mantenere la propria indipendenza. Esempio in proposito è la scena della “caduta” nella cui descrizione ancora una volta aleggiano delle allusioni bibliche. Un giorno Hagar, perso l'equilibrio, scivola a terra e, per il peso e per gli anni, non riesce a rialzarsi. Si vede in quei momenti in uno stato di impotenza e la facoltà di pensare, rimasta in lei indenne, nonostante l'età, facendole constatare ormai la sua inefficienza, rende ancora più grave il suo dolore fisico, più amara la sua umiliazione:

*I can't move. I can't rise. I'm stuck here like an over-turned ladybug, frantically waving to summon help that won't come. There is no help for it, and I'm alone. I hear gulping noisy breath and realize I'm crying, more in chagrin than pain. I hurt all over, but the worst is that I'm helpless. (p.191)*

La Hagar di novant'anni si ritrova tra tutto ciò che possiede e si aggrappa disperatamente alle "cose" (57) che la circondano, sia all'esterno del suo corpo che all'interno della "junkyard of [her] memory" (213). Mentre perde il controllo del suo corpo e della sua memoria, ha bisogno di mantenere il controllo dei suoi vestiti e dei suoi beni. Quando Marvin e Doris vogliono ricoverarla a Silverthreads, Hagar è ossessionata dall'idea di perdere la sua casa e i suoi beni. Per lei, questi oggetti non sono

semplicemente rifiuti da scartare o abbandonare. Questi oggetti sono ciò che definiscono la sua identità e che costituiscono il suo collegamento al passato e alle persone che fanno parte di quel passato. Hagar sente che, quando questi beni saranno rimossi, lei stessa cesserà di esistere.

Piuttosto che essere ricoverata nella casa di cura di Silverthreads, la vecchia donna fugge nel tentativo di difendere strenuamente la propria libertà, la propria autonomia. Nascosta in una fabbrica abbandonata, vedendosi sola trova conforto e riprende coraggio non con gli inni o il XXIII salmo, come di solito, ma con alcuni versi di Keats:

*Old Meg was brave as Margaret Queen,*

*And tall as Amazon;*

*An old red blanket coat she wore*

*A ship hat she on*

In una rapida successione di immagini, rivede i momenti più tristi della sua vita: la morte del marito dedito all'alcool e del figlio prediletto John, sul quale aveva profuso il suo affetto fino a farlo diventare il "suo Ismaele", la cui mano era "against every man, and every man's hand against him".<sup>45</sup>

Perdita e rigenerazione si susseguono le une alle altre, e la vita di Hagar e la vita del Canada seguono questo modello. Un anno dopo la morte degli uomini di Hagar, la siccità nella prateria finisce, come la depressione. Tuttavia, la vita e la morte sono parte di un ciclo e così dopo la morte ritorna la prosperità:

*"A few years later, the war came. The price of wheat went up, and farmers who hadn't had a cent bought combines now, and new cars, and installed electricity. A lot of Manawaka boys were killed. . . . He [John] might have been killed or saved. Who's to know? Or do such things depend on what goes on outside?"*. (p. 244)

Hagar rivive e ricorda questo dolore quasi venti anni più tardi, e comincia a riflettere sugli effetti del mondo esterno sulla vita interiore degli individui. È dopo questo lungo periodo di tempo che la sua facciata di pietra comincia a sgretolarsi e inizia a lavorare

---

<sup>45</sup> Genesi, I, 16: 12.



su se stessa guadagnando capacità di intuizione e di introspezione. Si chiede se abbia senso un mondo in cui l'unico ordine è il suo disordine. Questa nuova sensibilità la conduce ad una profonda trasformazione. Tornata di nuovo sulla costa, lontana dalla prateria, Hagar torna alla sua prateria ripetutamente con la memoria. Non condivide queste esperienze e ricordi con nessuno.

E' solo a novant'anni, nascondendosi per non andare a Silverthreads e cercando la sua libertà, che Hagar parla, piange e non rimpiange le sue azioni; per una delle prime volte non è dispiaciuta per il suo corpo apparentemente fuori controllo.

L'allontanarsi di Hagar provoca simultaneamente una serie di ritorni e arrivi che danno inizio al processo di riconciliazione nei confronti del suo passato.

Ha bisogno di diventare consapevole che la sua identità contiene distruzione e rigenerazione, perdita e guadagno, tentare di celare e di rivelare. Ella guadagna la sua indipendenza economica ma deve tornare al servizio di un uomo; lascia la prateria, tuttavia vi ritorna ogni notte col desiderio del corpo di Bram. Comincia quindi a capire che la gente e i luoghi che sono venuti in contatto con lei, formano e trasformano la sua identità così come lei trasforma quelle stesse persone e luoghi.

Occasionalmente incontrerà Murray Leeds, un piazzista al quale farà le sue confessioni. Bevendo insieme vino di poco prezzo, i due si raccontano vicendevolmente tristi storie di sventure e di dolore e, mentre lei ascolta Leeds, ricevendo a sua volta comprensione e gentilezza, diviene consapevole di se stessa e realizza quale tragedia, quale continua lotta sia per l'uomo la vita. La confusione fra passato e presente sarà evidente in Hagar quando scambierà per il figlio John, morto da tempo, il viaggiatore di commercio.

È comunque frequente in tutto il libro il continuo inserimento del passato nel presente, senza un'apparente connessione. Spesso il primo viene improvvisamente rievocato da un suono, un pensiero, un oggetto del presente. Di conseguenza il romanzo procede con una serie di scene parallele, in cui il presente e il passato si accostano.<sup>46</sup>

La narrazione procede su due livelli. Il presente narrativo nel quale la donna fugge, dopo aver appreso la proposta del figlio e della nuora, rappresenta l'ultima ribellione di una lunga esistenza vissuta all'insegna dell'affermazione della propria prepotente individualità. Alla semplice storia della fuga si intreccia il passato con i ricordi della vita

---

<sup>46</sup> Clara Thomas, *The Manawaka World of Margaret Laurence*, cit., 66.

di Hagar, con le sue difficili relazioni con gli uomini che le sono stati vicini: il suo severo padre scozzese, il rozzo ma affezionato marito Bram, il turbolento figlio John. Sono tutti morti, lei soltanto è sopravvissuta nella sua solitudine vagando nel deserto del suo orgoglio. In un regolare alternarsi emergono ad un tempo le immagini dell'impetuosa ragazza che era e quella della vecchia donna ostinata di adesso.

Nel raccontare la sua storia a Leeds, l'occasionale amico, Hagar cerca di conciliare gioia e correttezza, vuole evidenziare l'ordine razionale e morale cui ha improntato la sua esistenza. Dotata di un rigido senso etico, frutto della sua educazione presbiteriana, per la quale la causa e l'effetto possono essere calcolati, le responsabilità si devono imporre e le colpe devono essere indicate, ella rivisita la propria vita per pronunciare su di essa un verdetto. Cerca giustizia, rivela questo desiderio al lettore, se non a se stessa, quando si rifugia nella fabbrica:

*"Now we need only summon the sparrows as jurors, but they'd condemn me quick as a wink, no doubt". (p.192)*

Il passato, che si snoda in modo complementare al presente, evocato da tanti piccoli fatti, le fa rivivere la cecità a cui l'orgoglio l'ha portata non facendole vedere le reali esigenze dei due figli e del marito da lei un tempo abbandonato.

Ella si muove dunque fra queste due realtà con una scioltezza che può essere compresa, forse, soltanto da quelli che hanno avuto la possibilità di vivere accanto a persone anziane.

Ci è familiare anche la sua ansia, nata dalla paura di confondere i ricordi della vita trascorsa con il presente, per cui teme di doversi riconoscere ella stessa ormai "queer" bizzarra e incapace come pensano di lei il figlio e la nuora.

Gli episodi di maggior rilievo del romanzo abbracciano un breve lasso di tempo due, forse tre settimane.

Ma nello strenuo dibattersi degli ultimi giorni, Hagar richiama, difende, esamina e, alla fine, comprende ed accetta tutti gli eventi e i sentimenti che sono stati importanti per lei nel corso dei suoi novant'anni.

Ella narra nello stesso tempo due storie che sono, in realtà, due aspetti della stessa storia: la sua vita.

L'incerto, non desiderato, ribelle viaggio da lei intrapreso con la sua fuga la porterà alla conoscenza di se stessa e, finalmente, al raggiungimento della pace e quando, alla fine passato e presente si saranno fusi insieme e tutti gli errori saranno stati rivelati e ammessi, rimane alla protagonista ancora del tempo, seppur breve, per riparare i tanti torti arrecati ai suoi cari. Riesce finalmente ad accostarsi affettivamente al figlio Marvin e a dargli le assicurazioni di cui egli ha sempre avuto bisogno.

Hagar è davvero una figura tragica, un angelo di pietra i cui occhi imparano a vedere poco prima che sia troppo tardi; come re Lear, nell'agonia dei suoi ultimi giorni riesce ad avvicinarsi alle umane sofferenze e a stendere le mani in un ultimo tardivo gesto di affetto.



## CONCLUSIONI E COMMENTI FINALI

Ogni protagonista del ciclo di Manawaka, attraverso l'analisi delle varie fasi della propria vita giunge alla conquista della maturità e, quindi, di una nuova propria identità. Ponendomi pertanto in quest'ottica, ho analizzato la crescita individuale che porta ad una riscoperta del "sé", attraverso un percorso "from innocence to experience", partendo dalla piccola Vanessa, seguendo nel loro viaggio Rachel e Stacey e concludendo con l'anziana Hagar.

Pochi hanno saputo descrivere come Margaret Laurence la condizione femminile, con ruvido rigore e tensione emotiva, scavando a più riprese nei recessi dell'autobiografia.

Per la realizzazione della loro personale crescita (Bildung) tutte devono lasciare Manawaka, la piccola città della prateria, che però rimarrà sempre in loro introiettata, e volgersi verso la grande metropoli, Vancouver, città che si specchia sull'acqua, simbolo questo di vita e di morte. Questo "viaggio fisico" è parte integrante di un complesso processo di maturazione consapevole, che si sviluppa negli anni e che si identifica inevitabilmente con la tormentosa conquista di una identità femminile, raggiunta attraverso difficili prove. È significativo che Vancouver è la città in cui Margaret Laurence si stabilì dopo la sua lunga esperienza africana. È a Vancouver che ella formula narrativamente la riflessione sulle proprie radici e viene a patti con il suo passato, con la sua terra. La Laurence e le sue protagoniste non sono nate in una metropoli e quindi non possiedono un'anima "urbana". Sono sempre "straniere" che provengono dalla terra piatta e uniforme delle "prairies", dove l'orizzonte si perde all'infinito, terra che dista migliaia di chilometri dai grattacieli di vetro della grande città, Vancouver, al di là delle Rocky Mountains.

A proposito delle sue protagoniste la Laurence dice "each finds within herself an ability to survive ..... not just to go on living, but to change and to move into new areas of life".<sup>47</sup>

Ogni eroina della Laurence soffre di un senso di isolamento, dovuto a diversi fattori quali la separazione da sé, l'alienazione rispetto all'ambiente circostante in cui vive e lo sforzo continuo di venire a patti con il modo in cui il passato ha condizionato la sua personalità. Ciascuna di loro quindi "sopravvive" raggiungendo un senso di libertà personale, attraverso un percorso che la porta da una posizione di debolezza e alienazione a una posizione di autoconsapevolezza e di responsabilità.

Mi sembra interessante sottolineare che tutte le donne di Manawaka riescono a trovare quella che Virginia Wolfe chiama "A Room of One's Own", in cui riflettere autonomamente e consapevolmente per ritrovare se stesse ed un nuovo percorso "tutto per sé".

Le eroine della Laurence, che io considero "eroi al femminile", affrontano una varietà di sfide necessarie per la loro rinascita e trasformazione, delle prove archetipiche contro "un drago" che nella mia analisi ha un'origine "di genere". Infatti, in nome di presunti "valori di genere" ancora fortemente radicati nella società rurale canadese della metà del ventesimo secolo, le protagoniste sono state confinate dalla famiglia e dalla società in un archetipo "giardino", per uscire dal quale l'eroina deve "sfidare la società", disobbedendo a ciò che "altri" sostengono essere corretto per la sua vita. L'esigenza "interiore" di liberarsi dall'attitudine a restare limitate e prigioniere, le spinge a lottare contro "il drago" per conoscere la realtà esistente oltre i confini del giardino. L'impresa "eroica" non scaturisce necessariamente da un evento drammatico, ma anche da qualcosa di comune, da ciò che Joyce chiama "epifania", un momento speciale in cui un personaggio sperimenta un improvviso risveglio spirituale, durante il quale dettagli trascurabili, pensieri, gesti, oggetti, sensazioni emergono e si uniscono insieme per condurlo ad una nuova consapevolezza interiore. Sono quelli che Virginia Woolf chiama "moments of being", cioè momenti di massima intensità, di percezione, di

---

<sup>47</sup> Margaret Laurence, "Ten Year's Sentences", cit., 142-148.

visione durante la “incessante pioggia di innumerevoli atomi che colpisce le nostre menti ogni giorno”. Si tratta spesso di dettagli o ricordi sepolti per lungo tempo nella memoria e che, all’improvviso, vengono in superficie per dare avvio ad un processo mentale, spesso lungo e doloroso. Dalla Laurence la memoria è considerata infatti uno strumento epistemologico che può dirci chi siamo, mostrandoci chi siamo stati, analizzando la nostra storia con la sua forza che si estende sul presente, con le sue sfide e le sue catene come “the past”.

Quando non si lascia più condizionare dall'orgoglio ereditato dalla mentalità patriarcale e scopre invece il suo io materno, con le sue debolezze ed a un tempo dolci sensazioni, Hagar conquista finalmente la libertà. Rachel lascia definitivamente alle spalle la sua condizione di "fanciullezza", solo dopo avere imparato che può essere un adulto consapevole. Stacey diviene una persona completa, dopo essere riuscita a bilanciare il suo ruolo materno con il suo io erotico. Vanessa realizza il suo consapevole passaggio da un piccolo ristretto mondo familiare, dominato con ferrea normativa dagli uomini, all'ampiezza del mondo circostante scrivendo la sua storia, che riflette in pieno la sua crescita interiore.

Insieme queste protagoniste rappresentano una community di donne che, "eroicamente" resiste alla status quo, transcendendo i confini del passato e del presente, la memoria e l'oblio, la realtà e l'immaginazione. Hagar, Rachel, Stacey e Vanessa ricordano il proprio passato nella prateria e trasformano quel passato in un futuro di speranza. Pur essendo consapevoli ormai di dovere affrontare il futuro in luoghi lontani, rivisitano le proprie storie personali, trasformando così Manawaka in un luogo di ritorno e di rigenerazione. Esigenza comune a tutte loro è il bisogno di riconoscere che ognuno è erede del proprio passato e quindi, anche se si è inevitabilmente protesi verso il futuro "sconfiggendo il drago", non è possibile staccarsi del tutto dalle proprie radici. Richiamandosi spesso ai luoghi dell'infanzia dai quali, come la stessa Margaret Laurence, si sono allontanate e osservando dall'esterno "il giardino" dal quale ormai sono uscite, tutte queste donne "come to terms with the past" per assumere individualmente una propria identità. A mio avviso, tuttavia, "to come to terms" per raggiungere la propria identità, non rappresenta per le eroine laurenciane un ulteriore condizionamento, quasi un irrinunciabile prezzo da pagare "in quanto donne ", per avere sfidato e vinto "il drago". L'ottica in cui ho sviluppato la mia analisi della

narrativa laurenciana inerente il ciclo di Manawaka consente infatti di evidenziare un aspetto che, a mia conoscenza, non è stato opportunamente considerato. Le nostre protagoniste sono portate a venire a patti con il proprio passato, perché partecipano ad un processo di sviluppo e di crescita, quindi di fatto ad una "Bildung", che rappresenta il risultato di un incontro tra una legge interiore e le circostanze del mondo esterno.

Alla luce di tutto ciò ritengo che il ciclo di Manawaka può essere anche inquadrato nell'ambito dei cosiddetti "Bildungsromane", incentrati sulla storia della vita di un giovane protagonista, che attraverso una serie di errori e di disillusioni giunge a instaurare un rapporto positivo o perlomeno di "compromesso" con il mondo. Il raggiungimento di questo compromesso finale tra le aspirazioni dell'individuo e le necessità della realtà circostante, non deve tuttavia per forza essere realizzato: è importante che esso esista come idea guida e traguardo finale del processo di formazione, ma può essere anche mancato oppure svuotato ironicamente del suo valore. E' importante, inoltre, che il protagonista del romanzo abbia coscienza di questa ricerca, che le esperienze da lui fatte non siano cioè una sequenza casuale di avventure, bensì costituiscano gradini sulla via di un processo di orientamento, di crescita e di maturazione del protagonista. Alcuni dei momenti tipici di questa evoluzione sono il confronto con i genitori e la casa paterna, l'influsso di educatori o istituzioni educative, l'incontro con la sfera dell'arte, avventure sentimentali od erotiche, l'esperienza di una professione.

In *a Jest of God*, Rachel dovrà esplorare quello che era il regno del padre (una Funeral Chapel), prima di trovare un linguaggio autonomo, diverso anche da quello della madre, dovrà sondare il sottile legame tra sessualità e morte per liberarsi dal suo passato, dalla sua inadeguatezza e cercare dentro di sé la forza per "sopravvivere", non nel senso di continuare a vivere, ma di cambiare, di attuare quella metamorfosi necessaria che le consentirà di scoprire la propria identità. Come già la sorella Rachel, in *the Fire Dwellers* Stacey "finds within herself an ability to survive - not just to go on living, but to change and to move into new areas of life". Non si tratta più dunque della mera sopravvivenza fisica dei pionieri, ma della "preservation of some human dignity and in the end some human warmth and ability to reach touch others". Vanessa per staccarsi da Manawaka, per completare il suo percorso di "artista da giovane", deve raccontare il mondo abbandonato della sua infanzia per fare i conti con esso e accettarne



tuttavia la incancellabile complicità . Hagar nel racconto che farà a Leeds, l'occasionale amico, farà emergere ad un tempo le immagini dell' impetuosa ragazza che era e quella della vecchia ostinata di adesso. Il racconto le fa rivivere la cecità a cui l'orgoglio l'ha portata non facendole vedere le reali esigenze dei due figli e del marito da lei abbandonato.

Per ottenere la libertà interiore e completare il loro percorso di crescita, hanno avuto bisogno prima di capire il motivo della loro irrequietezza. Una volta che sono state in grado di identificarne le ragioni, fanno tutto il possibile per liberarsi dai vincoli che pesantemente condizionano il ruolo della donna all'interno di una società rurale della metà del ventesimo secolo. Il loro viaggio comprende sempre una retrospettiva, in cui scoprono che alcune delle ragioni dei loro problemi attuali si trovano in una errata percezione del proprio passato. Hanno sempre cercato di ignorare tutto ciò che loro pensavano fosse detestabile, ma ad un certo momento realizzano, invece, che ciò che ritenevano sgradito rappresenta in realtà un elemento basilare della loro vita. Alla fine si rammaricano dell'atteggiamento avuto nei confronti delle persone che le hanno veramente amate ed hanno avuto cura di loro.

Queste eroine solitarie intraprendono un viaggio di auto-realizzazione che è caratterizzato da una serie di passaggi riconoscibili: insoddisfazione per la vita e alienazione sia da se stessi che dal mondo, lotta contro l'influenza ed il retaggio del passato, incontro con l'esperienza della morte e sviluppo di un senso di consapevolezza responsabile; l'aver attraversato tutte queste fasi consente loro di sviluppare un "surviving-self".



## **APPENDICE: Intervista di Alan Twigg a Margaret Laurence**

Per una più approfondita conoscenza della personalità della Laurence, molto interessanti appaiono le opinioni da lei espresse nel corso dell'intervista concessa ad Alan Twigg nel 1981; non è soltanto la scrittrice che parla ma anche la donna, che si dimostra, senza dubbio, consapevole, decisa, impegnata. Dal colloquio emergono, fra l'altro, alcuni elementi che consentono di avere una visione più completa delle problematiche da lei affrontate e delle finalità della sua produzione letteraria.

Considerata da molti critici autrice regionalista, ella precisa di aver voluto soltanto creare dei personaggi aderenti alla realtà che lei conosce e che, ovviamente, è quella canadese.

Una tale rigida classificazione sarebbe per lei restrittiva, infatti sostiene di aver voluto interessarsi all'individuo, con i suoi problemi, la sua quotidianità. Di questo ha sempre voluto occuparsi. Non condivide quindi l'idea di Twigg che l'atteggiamento mentale di un artista debba essere inevitabilmente condizionato dal contesto sociale in cui vive. Ella non si è mai proposta, infatti, di scrivere un romanzo sulla realtà canadese, di "pensare" ad un suo personaggio come ad un canadese. Ciò che costantemente ha suscitato il suo interesse è la persona, in quanto tale, singola o appartenente ad un gruppo, vista sempre e soltanto nella propria "umanità". Aggiunge che se poi molti si riconoscono nei suoi personaggi, come avviene con *The Fire-Dwellers*, questo non era nelle sue intenzioni.

Sorge allora spontanea una domanda. È dunque realmente la Laurence una scrittrice regionalista? Nonostante le sue affermazioni, si ritiene di sì, perché i suoi romanzi rispecchiano pur sempre la realtà canadese; a lei però è da attribuire l'innegabile merito di aver saputo elevare i personaggi al di sopra di uno stretto ambito regionalistico, presentandoli come creature comuni, con i pregi, i difetti, i sentimenti propri di tutti gli uomini che si possono incontrare in ogni paese del mondo.

T: What's really struck me in the course of interviewing the authors for this book is the extent to which the state of mind of an artist is usually inextricably tied to the state of his or her society. You must recognize this in your own work.

LAURENCE: Oh, certainly. The thing is, whether I recognize it or not, it's bound to be there. For instance, I don't write a novel with the idea of commenting on society. Or I never set out and say, "Well, now it's Canadian-novel-writing time." I think of all my characters in my Canadian books a great deal more as human individuals than I do as Canadians. I simply have a character in mind, or a group of characters, and I want to deal with their dilemmas. I want to communicate with them.

What happens is the dilemma of one particular woman often turns out to be the dilemma of a lot of women. When *The Fire-Dwellers* was published, a lot of women wrote to me and said how did you know this was how I felt? I didn't know. I wrote that book by trying to connect with one human individual.

Di valido sostegno all'argomentazione di cui sopra appare la risposta da lei data al suo interlocutore che le chiede se si senta una scrittrice delle praterie. La Laurence chiarisce che il Canada, così variegato nel suo aspetto geografico, offre realtà diverse che favoriscono il sorgere di varie ambientazioni; da qui il più vasto significato da attribuire al concetto di regionalismo. Lei, ad esempio, pur avendo trascorso lunghi periodi lontani dalla sua terra, si è sempre sentita legata alla "sua" prateria, che fa da sfondo alle sue opere.

T: You've lived in Vancouver, England, Africa and now Ontario. Yet the heart of your work still appears to be the Prairies. Do you still consider yourself a Prairie writer?

LAURENCE: Yes, I still consider myself a Prairie writer. That's where I spent the first twenty-two years of my life and I still have a strong sense of place about the Prairies. Literature has to be set somewhere. This is one of the great strengths of our writing. Whether it's Jack Hodgins on Vancouver Island or Harold Horwood in Newfoundland, our writers have a strong sense of place. Even if you're writing out of an urban situation, like Morley Callaghan, you can still write with a tremendous sense of the earth, of the place. We're fortunate that the whole nature of Canada is that we're a conglomerate of regions because this has given an added dimension to our writing.

Interessante appare anche quello che la scrittrice nel corso della discussione afferma sugli elementi in base ai quali un'opera debba ritenersi politica.

Quando, infatti, le viene chiesto se il suo genere di narrativa sia da ritenersi apolitico, esprime con chiarezza la sua opinione, che appare, senza dubbio, degna di grande rilievo. Uno scritto politico non é da intendersi come un qualcosa di strettamente connesso al regno della politica, del governo, o degli affari sociali, perché tutto ciò che concerne la vita dell'individuo nella comunità é politico. Riportandosi al significato puro della parola politica, la Laurence si accosta così al concetto squisitamente greco di πολιτεία, vocabolo con cui si indica tutto ciò che riguarda l'uomo, il cittadino, sia per quanto concerne la vita del singolo, che della comunità. La vecchiaia, la morte, ad esempio esistono, quindi costituiscono in tal senso un dilemma politico. Se poi un autore, consapevole delle ingiustizie sociali dell'ambiente che descrive, sentendole profondamente come accade a lei nel suo animo, le riflette nella sua opera, quello allora sarà uno scritto politico.

T: And that can have far-reaching effects. Yet there are some people who would argue that such fiction is apolitical.

LAURENCE: Yes, I think very many people would define political writing as something which is strictly in the political realm of governments and social issues. But I think what is political in most serious novels is something quite different. For instance, in *The Stone Angel* old age is itself a political dilemma. Death. We're not supposed to think about it. But it's there. It's going to happen to all of us.

If you are writing out of what you know, inevitably what you know is your society around you. So if a writer is aware of social injustice, which I think I very deeply am, then that will be there, too.

Per quel che riguarda la sua posizione nei confronti del femminismo ella precisa che, pur sentendosi nell'intimo femminista, non intende esserlo nelle sue opere e non si propone alcun intento polemico o didattico in tal senso.

Sostiene decisamente che suo unico scopo é quello di trattare i problemi in cui si dibattono le donne, protagoniste dei suoi romanzi. Ella vede in loro infatti soltanto degli esseri umani nella propria individualità.

LAURENCE: For instance, people sometimes ask me whether I'm consciously writing feminist novels. No, I am not. Even though I myself feel I am a feminist, I won't write in any didactic or polemical way about it. My protagonists are women and I simply try to portray their dilemmas as truthfully as I can. I'm not doing it for any other reason than because I am interested in a character as a human individual.

Da notare é anche quanto dalla scrittrice espresso sulla utilità della letteratura. La Laurence afferma decisamente che scrive per sé, perché "vede" un suo personaggio, con la sua indole, la sua singolarità. Se poi, come é avvenuto, il comportamento della vecchia Hagar può divenire oggetto di studio per chi si occupa di geriatria, é ben felice del contributo dato alla società con la sua opera. In questo caso allora la letteratura ha anche una funzione sociale.

T: And that's how literature can be useful.

LAURENCE: Yes. I remember very clearly thinking before I started *The Stone Angel*, "Who will be interested in the life of an old woman of ninety?" Then I thought I am interested. Of course it turned out I wasn't alone. The fact that Hagar struggles so hard to maintain some human dignity throughout the period of her dying has meant a great deal to a lot of people. In fact, to my great surprise, I discovered that novel is actually being used in a number of geriatrics courses and nursing courses for the aged. That pleases me enormously.

T: So increasing awareness is itself a political act.

LAURENCE: Yes, I think so. Otherwise I would not be writing novels.

Appassionata sostenitrice dell'autonomia della letteratura canadese, si considera appartenente alla seconda generazione di questi scrittori. I primi, come Hugh MacLennan, Ernest Buckler, Sinclair Ross e Morley Callaghan, si sono trovati isolati perché hanno iniziato a "vedere" con i propri occhi, ad avere un proprio stile, senza seguire i modelli inglesi o americani.

La letteratura canadese nasce negli anni '40 e la scrittrice trova assurdo che, anche in presenza di opere canadesi già famose, come quelle degli autori su citati, nelle scuole lei abbia studiato solo letteratura americana o inglese. Certo maestri come Milton e Shakespeare rimangono fra i padri della cultura, ma molti ragazzi nei licei ritrovano in un libro come *The Stone Angel* la propria storia, la propria famiglia, le loro origini, sensazione che non possono provare leggendo autori inglesi o americani. Quella canadese è la loro vera cultura.

T: When do you feel Canadian literature began to come of age?

LAURENCE: It began to come of age around the Second World War. The generation of writers before me like Hugh MacLennan, Ernest Buckler, Sinclair Ross and Morley Callaghan, were the first people not to base their stories on British or American models. They wrote out of the sight of their own eyes.

T: So you see yourself as part of a second generation.

LAURENCE: Yes, I do. A second generation of non-colonial Canadian writers. Now there's a whole new generation of Canadian writers who can almost take this "valuing" of ourselves for granted. I like to keep reminding them that we owe a lot to that generation of writers before me. They worked in terrific isolation. A book wasn't considered any good if it didn't get a seal of approval in London or New York.

All this has changed a great deal during the 60's and 70's. A lot more people are interested in the literature of this country. But in those days we never valued what we had as a nation. For instance, when I was in high school we never read one Canadian book. Then at university I studied the contemporary novel but all the writers were

American. This was when Hugh MacLennan and Gabrielle Roy were writing some of their finest work.

I don't suggest that we should wipe Shakespeare and Thomas Hardy out of our schools. Anybody who is writing in the English language, after all, is in some way an heir to Wordsworth and Milton and Shakespeare anyway. But Canadian writers are taking the language and making it our own. This connects with young people. They want to see what they are and where they came from. Their geographical place. Their people. I have gone to literally dozens of high schools in Canada. The kids are incredibly keen to find out more about Canadian literature. It's because they recognize it as theirs. With a book like *The Stone Angel* they say, well, that's just like my grandmother. It's truly their culture.

L'impegno sociale da Margaret Laurence costantemente profuso per i problemi del suo paese, emerge quando le viene chiesto se ci sia un nesso fra lo spirito nazionalistico e la letteratura. Risponde di non ritenerlo necessario. Sostiene infatti: "I think a writer can be a good writer and have no conscious feelings about nationalism at all". Ed in proposito, dopo avere con chiarezza illustrato le varie forme di nazionalismo, che vanno dall'imperialismo britannico al più esasperato nazional-socialismo, afferma decisamente che cosa, in tal senso, si prefigga il Canada, che é privo di ambizioni espansionistiche. "I canadesi vogliono possedere soltanto e semplicemente il loro proprio paese".

T: Could there be a link between the extent of a country's nationalism and the quality of its literature?

LAURENCE: Not necessarily. I think a writer can be a good writer and have no conscious feelings about nationalism at all. But here we should stop and define what we mean by nationalism. It can take different forms. Nationalism can be that imperialist feeling Britain had at one time or it can be the nationalism of Nazism, of wanting to conquer the world. A jackboot forever stamping in the face. The way I feel about Canadian nationalism is quite different. We don't have any territorial ambitions. We simply want to possess and own our own country.



Rivela un grande spirito di solidarietà quando chiarisce il motivo per cui ha deciso di promuovere un'associazione di scrittori canadesi, perché tutti, oltre ad avere un certo sostegno economico, possano fare parte di una comunità, costituire quasi una sorta di tribù, per non sentirsi isolati.

T: Is being a "Canadian" writer still restrictive financially?

LAURENCE: Kid, being a writer of any kind is restrictive financially! [laughter]

T: Is that the main reason the Writers' Union of Canada was formed?

LAURENCE: It was formed in order to try and get some better conditions. For example, to help our members get better contracts with their publishers. To try to get some sort of miniscule compensation for library use of our books. To lobby the government for better laws regarding the importation of foreign editions. We like to think of ourselves as a practical working union. We are, however, extremely different from a trade union in that the Writers' Union doesn't have the power to strike.

But there's another reason that isn't economic. When the Writers' Union was first formed in 1973, I was the first interim chairman. In the only address that I made, I said that I thought of the writers of this country as being members of a kind of tribe. Even though the Writers' Union has got much larger and we sometimes argue heatedly at our general meetings, there is still that tremendous sense of belonging to a community. And we all need that sense of community.

Alla fine dell'intervista Alan Twigg sostiene che i lettori, in quasi tutti i libri della Laurence, oltre a sentirsi vicini ai personaggi che danno loro un certo senso di familiarità, trovano un valido "credo" nella forza di volontà che aiuta l'uomo a dare una svolta alla propria vita.

Con grande semplicità, in perfetta coerenza con il suo stile lontano da ogni retorica, la Laurence riconosce che nelle sue opere c'è, sì, un tale "credo", che non è però da

intendersi come un facile ottimismo, perché sarebbe da sciocchi abbandonarsi ad una tale disposizione d'animo in questo mondo. É presente però la fiducia che ella ha nel valore dell'individuo, persona unica ed insostituibile. Per questo l'autrice concede ai suoi personaggi almeno la speranza.

T: Have you ever asked yourself why someone might prefer to read your books in particular?

LAURENCE: They find something in them that relates to their own lives or has relevance to their own place of belonging. It's the same reason they might read anyone's books, I guess.

T: Except few books express such an encouraging belief in the power of the human will, of changing oneself.

LAURENCE: Yes, there is that. There is this feeling in all my books not of optimism because you'd have to be a fool to be optimistic in this world but of hope.

T: And I think people also appreciate being able to get so close to your characters. When that happens, literature can offer people a safe form of intimacy. Perhaps it almost teaches us how to love.

LAURENCE: Well, I hope that a sense of love does come across. If it does, it's because what I feel most of all when I'm writing my books is that each individual human being has great value. Each person is unique and irreplaceable.

## BIBLIOGRAFIA

Bailey, Nancy. "Identity in the Fire-Dwellers." In *Critical Approaches to the Fiction of Margaret Laurence*, edited by Colin Nicholson, 107-108. Edinburgh: McMillan, 1990.

Brown, Robert C., and Ramsay Cook. *Canada 1896 - 1921: A Nation Transformed*. Toronto: McClelland and Stewart, 1976.

Buss, Helen M. "Margaret Laurence and the Autobiographical Impulse." In *Crossing the River: Essays in Honour of Margaret Laurence*, edited by Kristjana Gunnars, 146-168. Winnipeg: Turnstone Press, 1988.

Demetrakopoulos, Stephanie A. "Laurence's Fiction: A Revisioning of Feminine Archetypes." *Canadian Literature* 93, (1982): 42-57.

Easingwood, Peter. "The Realism of Laurence's Semi-Autobiographical Fiction." In *Critical Approaches to the Fiction of Margaret Laurence*, edited by Colin Nicholson, 119-132. London: MacMillan Press, 1990.

Fabre, Michel. *The Stone Angel by Margaret Laurence: A Collection of Critical Essays*. Paris: Association Française d'Études Canadiennes, 1981.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, rpt. 1973.

Frye, Northrop. *Fables of Identity : Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, Brace & Co, 1989.

Greene, Graham. *Collected Essays*. New York: Viking Press, 1983.

Gross, Conrad. "Margaret Laurence." In *Essays on Contemporary Post Colonial Fiction*, edited by Hedwig Boch and Albert Wertheim, 423-445. Berlin: Max Hueber Verlag, 1986.

Howells, Coral Ann. "Margaret Laurence's *A Jest of God*." *Canadian Woman Studies* 8, no.3 (Fall, 1987): 40-42.

Howells, Coral Ann. "Weaving Fabrications: Women's Narratives in *A Jest of God* and *The Fire-Dwellers*." In *Critical Approaches to the Fiction of Margaret Laurence*, edited by Colin Nicholson, 93- 106. London: Macmillan Press, 1990.

King, James. *The Life of Margaret Laurence*. Toronto: Knopf Canada, 1997.

Kreisler, Henry. "The Prairie: A State of Mind." In *Context of Canadian Criticism*, edited by Eli Mandel, 263. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1977.

Laurence, Margaret. *A Bird in the House*. Toronto: McClelland and Stewart, 1974.

Laurence, Margaret. *A Jest of God*. Toronto: MacClelland and Stewart, 1989.

Laurence, Margaret. *The Fire-Dwellers*. Toronto: McClelland and Stewart, 1973.

Laurence, Margaret. *The Stone Angel*. Toronto: McClelland and Stewart, 1968.

Laurence, Margaret. "Where the World Began." In *Heart of a Stranger*. Toronto: McClelland and Stewart, 1976.

Laurence, Margaret. "A Place to Stand On." In *Heart of a Stranger*. Toronto: McClelland and Stewart, 1976.

Laurence, Margaret. "A Place to Stand On." Rpt. in *Essays by and about Margaret Laurence*, edited by George Woodcock. Edmonton: NeWest Press, 1983.

Laurence, Margaret. "Man of Our People." In *Heart of a Stranger*. Toronto: McClelland and Stewart, 1976.

Laurence, Margaret. "Gadgetry or Growing: Form and Voice in the Novel." *Journal of Canadian Fiction* 27, (1980): 54-62.

Laurence, Margaret. "Ten Year's Sentences." In *Writers of the Prairies*, edited by Donald Stephens, 145-147. Vancouver: University of British Columbia Press, 1973.

Laurence, Margaret. *Dance on the Earth*. Toronto: McClelland and Stewart, 1989.

Maitland, Sara. "Margaret Laurence's *The Stone Angel*." *Canadian Woman Studies* 8, no. 3 (Fall, 1987): 43-45.

Moss, John. "The Presbyterian Legacy: Laurence and The Diviners." In *Sex And Violence in the Canadian Novel*. Toronto: McClelland and Stewart, 1977.

Pearson, Carol, and Katherine Pope. *The Female Hero in American and British Literature*. New York: Bowker, 1981.

Pratt Annis, Barbara White, Andrea Lowenstein, and Mary Wyer. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1981.

Ragland-Sullivan, Ellie. "Hysteria." In *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, edited by Elizabeth Wright, 163-166. Oxford: Blackwell, 1992.

Sherill, Grace. "Crossing Jordan: Time and Memory in the Fiction of Margaret Laurence." In *World Literature Written in English*, edited Robert E. McDowell, 329-331. Arlington: The University of Texas, 1977.

Staines, David. *Margaret Laurence: Critical reflections*. Ottawa, Ont.: University of Ottawa Press, 2001.

Thomas, Clara. "A Conversation About Literature: An interview with Margaret Laurence and Irving Layton." *Journal of Canadian Fiction* 1, no.1 (Winter 1972): 65-68.

Thomas, Clara. *The Manawaka World of Margaret Laurence*. Toronto: McClelland and Stewart, 1976.

Thomas, Clara. "Towards Freedom: The Work of Margaret Laurence and Northrop Frye." *Essays on Canadian Writing* 30, (Winter 84/85): 81-95.

Twigg, Alan, "Canadian Literature: Margaret Laurence." In *For Openers: Conversations with 24 Canadian Writers*, 261-271. Madeira Park BC: Harbour Publishing, 1981.

Verduyn, Christl. *Margaret Laurence: An appreciation*. Peterborough, Ont.: Broadview Press, 1988

Vicente Castro, F. "Estrategias de aprendizaje en estudiantes de enseñanza secundaria obligatoria y su relación con la autoestima", 51-62. *International Journal of Psychology and Psychological Therapy*, 2006

Vicente Castro, F. “Análisis de la relación entre inteligencias múltiples y habilidades emprendedoras en personas de éxito”, 231-238. International Journal of Developmental and Educational Psychology INFAD Revista de Psicología, N°1-Vol.2, 2015