

«CANADIAN FIRE/WATERSCAPES»

La mappa cognitiva di Vancouver nei *Fire-Dwellers*
di Margaret Laurence

Eleonora Sasso

doi: 10.7359/780-2016-sass

*We go eastward to realize history, [...] retracing
the steps of the race, – we go westward as into the
future, with a spirit of enterprise and adventure.*

H.D. Thoreau («Walking», 1862)

Nella sua opera *Marcher, une philosophie* (2009), Frédéric Gros riscopre l'immenso potere dell'atto del camminare, un'esperienza universale se non addirittura epifanica che non solo invita a guardare dentro noi stessi, ma soprattutto ci insegna a godere del cielo e della forza del paesaggio. Proprio di questo mutamento dell'anima sono protagoniste le eroine camminatrici dei romanzi di Margaret Laurence, la scrittrice delle praterie canadesi del Manitoba, autrice dei cosiddetti «Manawaka novels», *The Stone Angel* (1964), *A Jest of God* (1966), *The Fire-Dwellers* (1969), *A Bird in the House* (1970), e *The Diviners* (1974). Ad esaltare la funzione rigeneratrice del camminare, che permette di fare delle microscoperte sul genere umano così inaspettate da incantare la mente e lo spirito, è il terzo dei romanzi laurenciani *The Fire-Dwellers* ambientato nella spettacolare città di Vancouver.

Tra tutte le metropoli canadesi, Vancouver è caratterizzata da un multiverso urbano complesso e variegato, composto da più di venti quartieri separati (Downtown Vancouver, West End, Yaletown, Coal Harbour, Gastown, Chinatown, Downtown Eastside, Arbutus Ridge, Dunbar-Southlands, False Greek, Granville Island, South Cambie-Oakridge, Kerrisdale, Kitsilano, Marpole, Oakridge, Shaughnessey, South Cambie, West Point Grey, Commercial Drive-Grandview, Hastings-Sunrise, Dunbar, Sunset-Victorian-Fraserview, Killarney e molti altri) che sono concepiti come un agglomerato di universi in uno spazio-tempo infinito.

Nota come «the city of neighbourhoods», Vancouver è prima di tutto una metropoli dinamica così come esemplificato dalla sua topografia cur-

vilinea (Rocky Mountains, Stanley Park e Howe Sound) e dagli immensi paesaggi equorei (The English Bay, Coal Harbour, e The Beaver Lake). Molto rassomigliante ad una «Venezia senza storia»¹, per via dell'alternarsi paesaggistico di terra e acqua, questa «Lotus Land»² acquista una dimensione infernale nella mente letteraria di Laurence.

Stando al modello psicologico della percezione del paesaggio presentato da Steven e Rachel Kaplan (1989), Vancouver, per complessità e mistero (due aspetti fondamentali della tassonomia kaplaniana), risulta una città dall'alto valore estetico. Non solo la rete di strade irregolare e articolata della città è sinonimo di minore prevedibilità e quindi di fascino urbano, ma il mistero suscitato dagli alti edifici, così come da siepi, muri e parchi stimola una risposta psicologica che attiva l'individuo verso una volontà di esplorazione. Da ultimo, secondo i Kaplan, un elemento estetico prioritario in un paesaggio, risulta essere la presenza dell'acqua, riflettente la luce e la lucentezza, associata psicologicamente alla pulizia e alla freschezza³, ma soprattutto in grado di influenzare il nostro benessere fisico e psichico quotidiano, generando sensazioni di benessere ed emozioni positive.

Tutto questo e non solo sembra emanare la città di Vancouver ed è pertanto mia intenzione rileggere *The Fire-Dwellers* da una prospettiva cognitiva, tracciando la mappa concettuale della città per il tramite della *blending theory*⁴ al fine di ricostruire lo schema mentale dei personaggi che si aggirano attraverso il multiverso canadese.

Molto significativamente, il terzo dei romanzi laurenciani ambientati a Manawaka raffigura la città di Vancouver abitata da personalità passionali, dei dominatori del fuoco (*fire-dwellers*) alla ricerca di ciò che Laurence definisce «the sensuous flame of life»⁵. Per i personaggi laurenciani, Vancouver appare essere un «world on fire»⁶, una Babilonia contemporanea destinata alla caduta, alla solitudine, all'incomunicabilità, finanche alla morte. Da questa prospettiva, Vancouver, anche nota come la «City of glass», riflette le ombre dei suoi abitanti malinconici, descritti metonimicamente come

¹ Palusci 1992, 120.

² Fortheringham 1973, 20.

³ Costa 2009.

⁴ Nel 1993, Mark Turner e Gilles Fauconnier fondano la cosiddetta *blending theory* che investiga il pensiero umano al fine di comprendere il mondo circostante attraverso *blends* linguistici e non linguistici. Secondo la nozione di *blending* è possibile suddividere le informazioni in *chunks* relazionandoli a diversi campi di indagine.

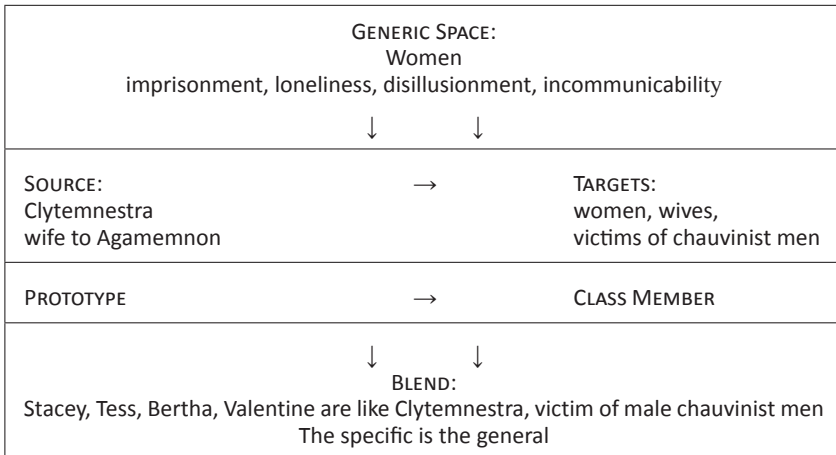
⁵ Laurence 2010, 15.

⁶ *Ibidem*.

«dead faces in a mocking procession»⁷. Non a caso, Stacey, Mac, Tess, Jake, Bertha, Julian, Thor, Buckle, e l'indiana Valentine Tonnerre sono perseguitati dai propri demoni personali, ossessionati dalla paura di perdere loro stessi.

In prospettiva cognitiva, Laurence sembra elaborare le metafore concettuali⁸ di «Vancouver come paradiso terrestre» e «Vancouver come città infernale», tese a rappresentare la città come un *blended space* ove coesistono parabole del bene e del male. Non a caso, Vancouver si configura come città dell'acqua e del fuoco, della vita e della morte, di Eros e Thanatos, una città allegorica in cui è possibile rintracciare storie connesse ad altre storie, una mappa umana di abusi e maltrattamenti femminili: la casalinga disperata Stacey Cameron MacAindra (sposata a Clifford MacAindra, un venditore prima di enciclopedie e poi di essenze profumate); la bella e depressa Tess Fogler, la casalinga sterile, affetta dalla sindrome da acquisto compulsivo che cercherà di suicidarsi; la semplice e tranquilla Bertha Garvey, vittima del marito dispotico Julian, e Valentine Tonnerre, la ragazza meticcica proveniente da Manawaka che muore di droga e alcool per le strade di Vancouver.

Il seguente grafico illustra il processo di *blending* attraverso cui paradigmi concettuali generici e specifici, riconducibili alla sfera semantica femminile, si (con)fondono:



⁷ *Ibidem.*

⁸ Cfr. Lakoff 2002.

Se la relazione tra Agamennone e Clitennestra rappresenta il modello atanziale di riferimento, come rivelato da Stacey nell'*incipit* del romanzo («Hung above the bed is a wedding picture, Stacey twenty-three, almost beautiful although not knowing it then, Mac twenty-seven, hopeful confident lean. Agamemnon king of men or the equivalent, at least to her»⁹), allora i quattro rapporti coniugali tra Tess e Jake, Bertha e Julian, Val e Thor danno vita a figure allegoriche femminili che riconducono alla sfera metaforica di partenza attraverso una mappa mentale parabolica. Non a caso, nella parabola amorosa di Laurence, le donne canadesi sembrano affette dal «complesso di Clitennestra», vale a dire una fatale ed inesorabile sottomissione a un marito patriarcale e dispotico, un complesso psicologico tipico delle donne laurenciane, imprigionate nelle loro dimore claustrofobiche, delle torri d'avorio molto simili al palazzo-prigione di Agamennone circondato da giardini che conferiscono una misurata eleganza¹⁰.

Nel quartiere periferico di Bluejay Crescent (Killarney), un ricettacolo immaginativo di disillusione, Laurence proietta una storia d'amore prototipica secondo cui l'amore rimanda inesorabilmente a forme di prigionia, incomunicabilità e solitudine. In questa *civitas peregrina*, Stacey Cameron MacAindra, una casalinga di mezz'età, madre di quattro bambini, ossessionata dalla bellezza e dalla paura di invecchiare, è prima di tutto una donna delle praterie che ora vive nella città di Vancouver alla ricerca di rinascita e purificazione messe in atto da un fuoco purgatorio che brucia la sua anima. Letteralmente marchiata dal fuoco, come risulta evidente dalle sue stigmate, una cicatrice a forma di luna crescente apparsa sulla sua mano in seguito a un incidente domestico, Stacey è una «mooner», una figlia della luna, una «creature from another place, another planet»¹¹, attratta dalla luna durante le sue passeggiate notturne nel quartiere significativamente chiamato Bluejay Crescent.

Proprio come per Hagar Shipley, che ricorda la sua vita passata a Vancouver in *The Stone Angel*, come per Rachel Cameron, l'eroina alcolizzata di *A Jest of God* trasferitasi a Vancouver per lasciarsi alle spalle la misera esistenza trascorsa a Manawaka, come per Morag Gunn, la scrittrice divinatoria che sceglie di abbandonare le praterie del Manitoba per partorire sua figlia a Vancouver in *The Diviners*, o come per la protagonista atwoodiana

⁹ Laurence 2010, 8.

¹⁰ Sui giardini nell'immaginazione letteraria si rimanda alla serie *Riscritture dell'Eden* curata da Andrea Mariani, che rappresenta lo studio più completo e riuscito sui giardini letterari.

¹¹ Laurence 2010, 42.

di *Cat's Eyes* Elaine Risley, la pittrice malinconica ofeliana che sceglie una vita da esule a Vancouver – per tutte queste figure femminili, Vancouver riveste il ruolo di città fatale, «a city of destiny», così come la definisce il due volte sindaco Gerald McGeer, ove trovare rifugio, recuperare la memoria e rinascere a nuova vita.

Ma dopo dodici anni di matrimonio trascorsi con un marito anaffettivo nel quartiere fittizio di Bluejay Crescent nella periferia estrema della città, Stacey, delusa dalla vita, dall'amore e dagli amici, si sente ancora un'esule a Vancouver. Questa donna delle praterie sogna il nord, il paese dei caribù, il Diamond Lake a cinquanta miglia da Manawaka, dove di notte era solita danzare con un pilota proveniente da Montreal, illuminati dal chiarore evanescente della luna.

Attraverso la mappa cognitiva di Stacey, vale a dire la sua struttura mentale che reca inscritta la rappresentazione dell'ambiente circostante, è possibile tracciare le caratteristiche topologiche di Vancouver, una mappatura della città, con le sue coordinate di lontananza e vicinanza, così come i «motion events»¹² attivati dalla luna, dalle stelle e dalle luci di Vancouver. In termini cognitivi, Stacey è una figura il cui sentiero è tracciato dalle luci di Vancouver, punti di riferimento necessari per orientarsi e creare una propria rappresentazione del mondo circostante.

[...] Stacey, under the green-purple neon *starlight* of the Wapakata Dancehall, danced with the airman [...]. (71)

[...] the car is flying [...] the *moon* is also flying, descending the hollow hill of night [...]. (103)

[...] within her head the neon is white and cold like the *stars* in the prairie winters [...]. (130)

[...] she heads into the city along streets now inhabited only by the eternal flames of the *neon forest fires* [...]. (154)

[...] She wants to go to the shore and she can see the dim *lights* of several shacks [...]. (156)

[...] the sky is as black as the water, but shot through with *stars* to keep us from the dark [...]. (158)

Da un'analisi dettagliata dei «motion events» di Stacey in relazione alle luci (artificiali o naturali), emerge il cosiddetto *mapping scope*, risultato di movimenti mirati (*goal-oriented movements*) connessi metonimicamente alle azioni più significative della protagonista. I verbi di movimento *dance*,

¹² Leonard Talmy è stato il primo ad analizzare in dettaglio il «motion event» che egli definisce come «a situation containing motion and the continuation of a stationary location alike» (Talmy 2000, 25).

descend, head into, e go to, presenti nelle frasi sopra elencate e riassumibili secondo lo schema di Talmy MOVE TO - INSAT¹³, rappresentano tutte azioni dettate dall'attrazione verso le luci di Vancouver e dei suoi dintorni tese alla sola e mera sopravvivenza: «Out there in unknown houses are people who live without lies, and who touch each other. One day she will discover them, pierce through to them. Then everything will be all right, and she will lie in the light of the morning»¹⁴.

Seduta vicino alla finestra della sua abitazione grigia e desolata («a large square structure with its high-gabled grey shingled roof»¹⁵), Stacey osserva le luci della città proiettando nella sua memoria una rappresentazione analogica della rappresentazione mentale di Bluejay Crescent: «They [the lights] flash and shift like the prairies northern lights in the winter sky, here captured and bound»¹⁶. L'ambiente suburbano appare un *blended space* connesso alle praterie del Manitoba per via delle luci scintillanti, punti di orientamento in grado di enfatizzare un processo psicologico interno che anticipa il futuro comportamento di Stacey in movimento verso il centro della città.

Proprio come il *flâneur* teorizzato da Gros che si realizza «nell'esplosione di un fascio infinito di scintillii»¹⁷, Stacey esplora la metropoli nella sua spettacolarità, attraversando numerosi quartieri che costituiscono mondi e paesaggi diversi. Per usare le parole di Gros: «la città assume dimensioni tali che diventa un paesaggio. La si può percorrere come se fosse una montagna, con attraversamenti di valichi, rovesciamenti di prospettiva, anche con i suoi pericoli e le sue sorprese. È diventata una foresta, una giungla»¹⁸.

Molto simile alla coccinella in fuga dalla sua dimora in fiamme, così come suggerisce l'epigrafe di *The Fire-Dwellers* (*Ladybird, ladybird, Fly away home; Your house is on fire, Your Children are gone*), Stacey intraprende ciò che in termini cognitivi è chiamato *wayfinding*¹⁹, il suo viaggio

¹³ Secondo Talmy, i satelliti (SAT) verbali direzionali (tra cui *by, to, e into*) sono in grado di rendere l'idea di *motion, manner e path*. Per questo, ad esempio, la frase «she heads into the city along streets» va intesa come «she moved into the city along streets» laddove è impiegato il costruito verbale MOVE TO - INSAT.

¹⁴ Laurence 2010, 85.

¹⁵ *Ivi*, 32.

¹⁶ *Ivi*, 211.

¹⁷ Gros 2013, 180.

¹⁸ *Ivi*, 176.

¹⁹ Il termine *wayfinding* è introdotto per la prima volta negli anni Sessanta da Kevin Lynch nel libro *The Image of the City* (1960). Letteralmente *wayfinding* significa trovare la strada e riguarda, dunque, tutti gli artefatti dei quali possiamo avvalerci nella ricerca di una meta.

attraverso quattro dimensioni mentali (1. Blujay Crescent, 2. Downtown, 3. Grenoble Street, e 4. the Beach) tutte caratterizzate dai cinque elementi tipici della mappa cognitiva elaborata da Lynch²⁰ (*paths, edges, districts, nodes e landmarks*). Se una mappa cognitiva corrisponde a una personale rappresentazione dell'ambiente familiare che ci circonda, allora la mappa cognitiva di Blujay Crescent tracciata da Stacey è fortemente segnata da un orientamento femminile. Non a caso, in questo quartiere di casalinghe disperate, Stacey cammina lungo Crescent Street solo per raggiungere un punto di snodo, l'angolo della strada, un crocevia verso cui orientare il suo comportamento. In quel punto preciso, Stacey sale sull'autobus diretto al centro di Vancouver e comincia la sua fuga dalla «bleak house» di Blujay Crescent.

Quasi come Molly Bloom, prigioniera del suo matrimonio, Stacey si ritrova a fare i conti con i suoi pensieri e le sue bugie, ma diversamente dalla protagonista joyciana che viaggia con la mente, Stacey intraprende un pellegrinaggio nella città della perdizione ove a dominare sono la superbia, l'avarizia, la lussuria, l'invidia, la gola, l'ira e l'accidia. Non a caso, Stacey farà la conoscenza di anime perse e peccaminose, incarnazioni di tutti i vizi capitali che ella cercherà di rifuggire invano.

L'autobus conduce Stacey non solo nella zona dei grandi magazzini di Vancouver quali *Eaton's, Hudson's Bay Company, Twiiller's, Ben's Economy Mart, e Honest Ernie's*, dove potrà acquistare merce in saldo, ma anche e soprattutto nell'appartamento di Thor Thorlakson in uno dei grattacieli vicino la baia di Vancouver. In questo quartiere marcatamente materialistico, i punti di riferimento di Stacey diventano i grandi magazzini e gli edifici che trova rassicuranti e terrificanti in egual misura. L'estratto seguente esemplifica le emozioni di Stacey nei confronti della città:

The buildings at the heart of the city are brash, flashing with colors, solid and self-confident. Stacey is reassured by them, until she looks again and sees them, until she looks again and sees them charred, open to the impersonal winds, glass and steel broken like vulnerable live bones, shadows of people frog-splayed on the stone like in that other city.²¹

Il brano sembra confermare le teorie di Donald Appleyard²² secondo cui i soggetti femminili sono più propensi a orientarsi nello spazio rispetto ai soggetti maschili. Stando alle parole di Appleyard, le donne risultano esse-

²⁰ Cfr. Lynch 1960.

²¹ *Ivi*, 14.

²² A tal riguardo, si rimanda ad Appleyard 1970.

re più precise degli uomini nella configurazione dello spazio e nel tracciare le loro mappe cognitive caratterizzate da quartieri e *landmarks*, mentre gli uomini appaiono più propensi a enfatizzare i tracciati di una mappa. Non a caso, Stacey è attratta dal centro di Vancouver per le luci, i colori²³ e la solidità degli edifici. Ma come qualsiasi altro luogo di Vancouver, il centro città è un *blending* concettuale tra vita e morte, paradiso e inferno, salvezza e oppressione, così come esemplificato dalle luci infernali della città caratterizzata da «rearing neons in lightning strokes of color, jagged scarlet, blue like the crested heart of a flame»²⁴. Significativo, in questo senso, è l'appartamento di Thor Thorlakson, un'arena sessuale catartica, quasi un tempio dell'inganno, «both ascetic and voluptuous»²⁵, il cui arredamento rivela un gusto per il primitivismo dei popoli nativi. Più uno stregone («He looks as though he just stepped out of *The Venusian Warlock* [...] Thor's the wizard»²⁶) che un uomo di affari, Thor sembra essere l'incarnazione di uno sciamano, il cui animale totemico appare nella sua «criniera» di capelli argentei «forestedly flourish[ing], a lion's share»²⁷. Qui di seguito si riporta la descrizione dell'arredamento simbolico rivelatore della vera identità di Thor e della sua vita precedente nelle praterie del Manitoba:

Thor motions Stacey to a royal blue canvas-looking chair shaped like an upside-down tent. She sinks down nervously. On the floor, a black-and-white fur rug looks as though it had been made from the skins of stillborn monkeys, softly eerie.²⁸

L'abitatore scandinavo di questo tempio maledetto ove le sedie e i tappeti rimandano alle tende e alle pelli native risulta essere una falsa divinità, falsa come i suoi occhi cerulei che ricordano il solfato di rame cosparsa sulla riva del Diamond Lake per tenere lontane le lumache. Quest'associazione mentale tra la città e la campagna, tra il passato e il presente, è stabilita da Stacey attratta dalla luna che scorge scendendo la collina di ritorno a casa. Proprio la luna, che in Scozia è comunemente nota come «Macfarlane's lantern», illumina il cammino di Stacey verso la salvezza, riportandola indietro nel tempo ancestrale delle sue radici scozzesi.

Questo *wayfinding* che può essere inteso come l'orientamento o la cognizione spaziale che permette a Stacey di muoversi agilmente in un am-

²³ Sulla funzione dei colori nella letteratura nordamericana, si veda Mariani 1997.

²⁴ Laurence 2010, 43.

²⁵ *Ivi*, 39.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

biente e di localizzare artefatti comunicativi e iconici (relativi ai bisogni primari di un cittadino: cibo, riparo e incontro con l'altro), è caratterizzato da una deviazione dal sentiero stabilito. Dopo essere salita sull'autobus diretto al centro, Stacey decide di fermarsi nei pressi del lungomare di Vancouver. Camminando per le strade, spinta dal suo desiderio di «to be on the road [...] just to be going somewhere»²⁹, Stacey si ritrova nell'inferno della città i cui monumenti di guerra recano iscritte frasi commemorative e di sensibilizzazione civica come THEIR NAMES SHALL LIVE FOREVER e DOES IT MEAN NOTHING TO YOU.

Squallore e corruzione morale dominano il quartiere abitato dai marinai, dagli anziani e dalle prostitute. *Ben's Economy Mart* e il *Princess Regal Hotel* in Granville Street rappresentano i punti di riferimento del suo viaggio interiore che attiva le epifanie e i ricordi relativi alla sua esistenza a Manawaka. Una ragazza in fuga da una piccola città di provincia nelle praterie si ritrova adesso a fuggire di nuovo da Blujay Crescent per raggiungere il porto di Vancouver.

Persa nei suoi ricordi, Stacey si ritrova a passeggiare in compagnia dei gabbiani, «prophets in bird form, angelic presences»³⁰, che le insegnano una lezione di sopravvivenza nella città dell'oppressione. Proprio come le strolaghe³¹ di Manawaka, uccelli acquatici dal grido malinconico («a far eerie ululating [...] the lunatic voices of the loons»³²) descritti anche nel racconto «The Loons» (1966)³³ quasi fossero degli sciamani che invocano gli spiriti delle divinità indiane, i gabbiani sono espressione di inquietudine culturale e diversità etnica.

Ai confini di Vancouver, nello spazio liminale tra acqua e terra, tra paradiso e inferno, Stacey si confronta con delle mostruosità urbane incarnate da Buckle Fennick, un camionista omosessuale che guida dei giganteschi autocarri di acciaio fino al grande nord, e da sua madre, una donna obesa oltre ogni dire, proprietaria di un appartamento sopra il negozio *Honest Ernie's* nel quartiere fittizio di Grenoble Street. Nella zona più estrema della «the city on the edge»³⁴, così come Clague e Turner definiscono Vancouver, Stacey si confronta con la dimensione mortifera della città, con le tendenze suicide di Buckle che sfida la morte guidando su strade

²⁹ *Ivi*, 17.

³⁰ *Ivi*, 7.

³¹ Cfr. Laurence 2014, 108-120.

³² Laurence 2010, 159.

³³ Per un'analisi dettagliata della diversità culturale esemplificata da «The Loons», si veda Sasso 2014.

³⁴ Clague - Turner 2003, 39.

pericolose, con sua madre morta suicida dopo aver appreso dell'incidente d'auto del figlio e con Valentine Tonnerre testimone della morte per fuoco di Piquette.

La psicologia ambientale di Stacey acquisisce una connotazione disforica nel molo di Vancouver dove ella incontra Valentine Tonnerre, rappresentante del popolo aborigeno di appartenenza, che lotta per la sopravvivenza e affermazione identitaria. Perseguitata dai fantasmi del colonialismo, del genocidio e della schiavitù, Stacey sente il peso di un passato storico disumano, pervasa da un senso di minaccia imminente.

In questo *wayfinding* ancestrale, Stacey si ritrova seduta al banco dell'*Emerald Harbour Café*, luogo che la ospita durante il suo percorso di ricerca ove poter confrontarsi con Valentine in un momento epifanico di verità. Se è vero che l'orientamento cognitivo non riguarda unicamente il *dove* bisogna andare, ma anche il *come* sostare, per sentirsi ovunque in un ambiente familiare, allora Stacey ha la percezione di sentirsi finalmente a casa parlando con Valentine, la quale rivela la sua vera identità così come il vero nome di Thor Thorlakson. Quest'ultimo non è altro che Vernon Winkler, originario di Manawaka e non di Vancouver come ha cercato di far credere a tutti. Pertanto, Thor, Stacey e Valentine, tutti provenienti dalle praterie del Manitoba, trovano la strada per Vancouver tracciando una mappa cognitiva che rivela i loro segreti, dipanando il velo sulle possibili cause ed effetti di una fuga dai propri luoghi nativi per cercare la libertà.

Ma la scena più esemplificativa dell'emotività spaziale di Vancouver è quando Stacey, turbata dal marito che sospetta la sua infedeltà, fugge di casa con la sua amata *Chevrolet* e comincia un viaggio senza meta. Da questo momento, il lettore è in grado di configurare il multiverso variegato di Vancouver, la sua planimetria complessa caratterizzata da strade circonvolute. Dal quartiere più a sud di Vancouver (Blujay Crescent), Stacey raggiunge ad alta velocità il centro con le sue «eternal flames of the neon forest fires»³⁵, elementi tipici del *wayfinding* vancouveriano.

In seguito, Stacey entrerà a Stanley Park, simulacro di spiritualità nativa dove «the giant firs and cedars darken the dark sky»³⁶ e dopo aver attraversato il ponte (Lions Gate Bridge), continuerà a guidare lungo la strada che conduce alla baia dei fiordi chiamata Howe Sound³⁷ risalendo la montagna al fine di vedere le stelle «that can be seen, away from human

³⁵ Laurence 2010, 162.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Howe Sound è uno dei più grandi fiordi della costa nord-ovest di Vancouver che prende il nome dall'ammiraglio Richard Howe.

lights»³⁸. La strada conduce Stacey molto vicino al fiordo, nella regione dei popoli nativi del gruppo *Squamish/Salish* dove l'oscurità del cielo che si riflette nelle profondità dell'acqua viene infranta dalle stelle. Queste ultime, rivestendo la funzione conativa del *wayfinding*, accompagnano e guidano Stacey lontano dall'oscurità: «stars are provided for us, to keep us from the dark»³⁹. In una simile *wilderness*, Stacey sente il grido straziante di un uccello acquatico che attiva in lei il ricordo di Diamond Lake, dove era solita ascoltare le voci spettrali delle strolaghe, un richiamo ululante esotico, quasi un grido di diversità etnica percepito come un fenomeno unico di selvatichezza.

Come Piquette, protagonista del racconto «The Loons», Stacey è l'unica in grado di sentire il richiamo delle strolaghe che riecheggia assordante nella sua mente. In questa espressione metonimica di disagio culturale giace ciò che Barthes definisce «the grain of the [Native] voice»⁴⁰, una *genosong* che fa riemergere il represso, le paure perturbanti di una minoranza etnica sull'orlo dell'estinzione e incapace di rapportarsi con coloro che Terry Eagleton definisce «postmodern savages»⁴¹.

I tragitti percorsi da Stacey rivelano la connessione tra informazioni spaziali/ambientali e il processo di *wayfinding*. Non a caso, la ricerca di libertà dalle costrizioni sociali e morali porta Stacey e dirigersi verso la zona settentrionale di Vancouver, verso nord, dove incontrerà Luke Venturi⁴², un pescatore di origini italiane con indosso una maglietta dai disegni totemici, preoccupato che Stacey abbia intenzione di suicidarsi.

Presto divenuto suo amante, Luke Venturi, dal nome altamente metaforico che rimanda non solo a un codice evangelico, ma soprattutto alla sfera semantica della ricerca dell'ignoto, diventa la persona che permette a Stacey di fuggire verso nord nel paese dei caribù.

La direzione cardinale del nord rappresenta nella mappa cognitiva di Stacey un alto grado di iconicità, proiettando la metafora concettuale «il nord è fuga, rifugio, fantasia sessuale, e spiritualità nativa». Nella fattispecie, in un periodo di allarme di guerra nucleare, Stacey fantastica di trasferirsi nella regione del Cariboo insieme alla sua famiglia per vivere in armonia con la natura, lavorando come insegnante tra indiani e agricoltori. Allo stesso tempo, il nord è associato nella mente di Stacey al desiderio

³⁸ Laurence 2010, 162.

³⁹ *Ivi*, 158.

⁴⁰ Barthes 1977, 179.

⁴¹ Eagleton 2005, 1.

⁴² Su questa figura emblematica, si rimanda a Coger 1996.

sessuale, e in particolare a Buckle Fennick, che percorre a tutta velocità la Alaska Highway, la Cariboo Highway, e il Peace River Country. Non da ultimo, è possibile attribuire al punto cardinale del nord i fenomeni della spiritualità nativa, così come esemplificati dagli uccelli notturni tanto esaltati da Stacey come compagni del suo viaggio identitario.

Se per Thoreau il selvatico si situa a ovest («andiamo a ovest come verso il futuro, con spirito intraprendente e avventuroso»⁴³), per Laurence la natura selvaggia va ricercata a nord, un nord intriso dell'ancestrale a cui si può voler tornare per rinascere a nuova vita e scorgere la possibilità del futuro, per trovare le sorgenti dell'avvenire.

Pur se di origini italiane, Luke, sin dalla sua prima apparizione, è identificato con la cultura nativa per via della sua felpa dai disegni tipicamente indiani: «a brown and off-white Indian sweater in thick wool with Haida or something motifs of outspread eagle wings and bear masks»⁴⁴. Progettando il suo viaggio estivo verso nord su di un peschereccio, Luke menziona a Stacey l'esistenza di un villaggio indiano situato vicino al fiume Skeena, visitato da numerosi turisti attratti dai pali totemici. La descrizione di Luke è intrisa di risonanze mortifere a partire dal barcaiolo che diviene un traghettatore infernale, una sorta di Caronte (così chiamato da Luke: «Charon. He talks very easy and slow, and you think – maybe it wouldn't be such a bad death»⁴⁵) intento a trasportare turisti sul fiume Skeena, ora più uno Stige che un fiume della Columbia britannica. Polvere e morte sono le protagoniste indiscusse di questa area geografica ove i turisti si recano per non più di mezz'ora al fine di visitare «the totems of the dead. And of the living dead»⁴⁶.

Le parole di Luke risuonano nella mente di Stacey come un racconto di genocidio del popolo indiano che ha subito la perdita della propria identità, della propria lingua e del senso di appartenenza, rifugiandosi nell'alcool per lenire le loro proprie pene esistenziali. Da questo punto di vista, Laurence sembra utilizzare metafore topografiche per ricreare l'impressione di felicità infranta, un senso di colpa dilagante dovuto alla sofferenza del popolo dei *Métis* indotta dalla razza bianca, dai progenitori presbiteriani di Stacey durante la ribellione del nord-ovest del 1885.

Opposizioni cognitive tra reclusione e libertà, la prateria e la costa, il lago e la città, il lungomare e i sobborghi, il villaggio del nord canadese

⁴³ Thoreau 1989, 27 (traduzione mia).

⁴⁴ Laurence 2010, 162.

⁴⁵ *Ivi*, 208.

⁴⁶ *Ivi*, 194.

sotto un cielo stellato e le strade cittadine illuminate al neon affiorano nella mente di Stacey. In una dimensione di confine tra la propria abitazione ed altri luoghi, Stacey vive l'ebbrezza dell'attraversamento, una condizione liminare di estrema pericolosità.

Nel multiverso canadese, dimensione ibrida e liminare abitata da culture diverse, Stacey si confronta con i propri fantasmi personali mutando profondamente la sua coscienza in un momento di rinascita per lei e Mac in seguito alla morte del rivale in amore Buckle Fennick, e all'incidente del loro figlio, Ian. Pertanto, nella mappa cognitiva di Stacey si registra una battaglia mentale più complessa e dinamica della mera sopravvivenza ad opera di donne in preda all'ansia di perdere se stesse.

Questo senso di fallimento è accompagnato da un atteggiamento anti-materno dal momento che Stacey desidera la libertà («to be more free»⁴⁷) soprattutto in ambito domestico, libertà dalle mansioni di una madre casalinga e quindi dai «boundaries which are four walls»⁴⁸. Presumendo il femminismo come un movimento distruttivo contro il modello materno incompatibile con la crescita femminile, Stacey diventa un'estranea per sua figlia e sembra appartenere alla seconda fase del femminismo elaborata da Kristeva. Non a caso, nel saggio «A New Type of Intellectual: The Dissident», Kristeva definisce la maternità una forma di schiavitù: «Real female innovation (in whatever field) will only come about when maternity, female creation and the link between them are better understood»⁴⁹. Nella città postcoloniale di Vancouver, l'arcaico e il materno perdono la loro relazione simbiotica per fare spazio ad altri mezzi di simbolismo, per fornire nuove forme di spazialità e di negoziazione culturale.

Con un *design* urbano semi-sferico (qui si pensi alla cupola della Sun Tower, al Bc Place, luogo di apertura e chiusura delle cerimonie per i giochi olimpici, e alla Library Square di Vancouver, molto simile al Colosseo romano), Vancouver, la cui rotondità e apertura risiede anche nella reiterazione dei suoni /a/, /o/, e /u/, reca inscritta nel suo nome la traccia di ciò che Bachelard definisce «la rondeur de l'être»⁵⁰. *The Fire-Dwellers* rappresenta proprio questa «fenomenologia della rotondità» che si registra nelle esperienze viatiche circolari di Stacey la quale torna al punto di partenza del suo viaggio conoscitivo.

⁴⁷ *Ivi*, 8.

⁴⁸ *Ivi*, 62.

⁴⁹ Kristeva 1986, 298.

⁵⁰ Bachelard 1974, 150.

La rotondità della configurazione spaziale di Vancouver, esemplificata da parchi, laghi, e isole rivela una psicologia del paesaggio che rimanda secondo Bachelard a una quiete dell'anima: «dans le paysage arrondi tout semble se reposer. L'être rond propage sa rondeur»⁵¹. Per dirlo con le parole di Van Gogh, «la vita è rotonda» come la luna, come Blujay Crescent, come il Diamond Lake che permettono a Stacey di recuperare le sue radici e la sua vera identità frammentata nella diversità del paesaggio e degli abitanti vancouveriani. Isolate nella varietà urbana e umana della città canadese, le donne descritte da Laurence ampliano i loro orizzonti, incrementando la loro consapevolezza di unicità, consapevoli che «Ce qui s'isole s'arrondit, prend la figure de l'être qui se concentre sur soi»⁵².

Questa fenomenologia dello spazio canadese è particolarmente evidente nelle numerose immagini della luna e dei laghi, un *blending* iconico visualizzabile nella bellezza di un placido lago al chiaro di luna che attiva le cosiddette *rêveries de la remembrance*, favorendo un processo spettrale in termini di ossessiva rimembranza dei popoli nativi.

In questa prospettiva, è il caso di menzionare quei paesaggi acquatici più significativi quali Timber Lake (*locus* di appagata sessualità con Mac nei giorni di vita spensierata), Diamond Lake (luogo di piacere e di diversità etnica), e Williams Lake (luogo di incontro tra Stacey e Buckle). I laghi canadesi descritti nel romanzo rappresentano il mondo interiore dei sogni di Stacey, i suoi spettri socio-culturali che ritornano in una sorta di atto fantasmatico facendo riaffiorare i ricordi e rendendo l'invisibile visibile.

La realtà canadese così come descritta da Laurence sembra essere perseguitata dallo spettro del colonialismo che appare quando Stacey si ricorda di aver danzato sotto le stelle al suono delle voci delle strolaghe o quando era solita nuotare nelle acque del Diamond Lake.

A tal proposito, Stacey desidera lo scontro/incontro fisico e mentale con gli elementi circostanti, quel piacere e dolore derivante dal nuotare in acque lacustre di vita e di morte. Immersa nelle profondità del lago, Stacey sente emergere le sue paure inconscie che riaffiorano sulla superficie dell'acqua e del suo io femminile. Questo processo cosmicizzante, di immersione nell'elemento equoreo è per Bachelard un atto relativo all'«emergence into a new cosmos»⁵³, dal momento che l'acqua riveste l'intero emisfero terrestre. Pertanto, l'esperienza di Stacey a Diamond Lake è finalizzata al risveglio dell'energia cosmica nelle acque del lago a lei tanto caro.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Bachelard 1971, 203.

In conclusione, Laurence trasforma il paesaggio canadese in uno spettro di verità, lo spirito del popolo nativo, che nelle parole di Maeser-Lemieux «serves as a metaphor for the alienated and repressed parts of the individual»⁵⁴. Una tale fluidità di coscienza, atta ad illuminare uno o più aspetti del paesaggio cognitivo del Canada è ben esemplificata dalla personalità problematica di Stacey, divisa tra fantasmi ancestrali⁵⁵ e demoni personali, in un viaggio conoscitivo del multiverso di Vancouver dove l'acqua e il fuoco sono gli elementi costitutivi della dinamica della vita.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Appleyard 1970 D. Appleyard, «Styles and Methods of Structuring a City», *Environment and Behavior* 2 (1970), 100-116.
- Atwood 1977 M. Atwood, «Canadian Monsters», in *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture*, ed. by D. Staines, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1977, 97-122.
- Bachelard 1974 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Gallimard, 1974.
- Barthes 1977 R. Barthes, «The Grain of the Voice», in *Music Image, Music, Text*, London, Fontana Press, 1977.
- Clague - Turner 2003 J. Clague - B. Turner, *Vancouver, City on the Edge: Living with a Dynamic Geological Landscape*, Vancouver, Tricouni, 2003.
- Coger 1996 G. Coger (ed.), *New Perspectives on Margaret Laurence*, Westport (CT), Greenwood Press, 1996.
- Eagleton 2005 T. Eagleton, *Figures of Dissent: Critical Essays on Fish, Spivak, Žižek and Others*, New York, Verso, 2005.
- Edwards 2005 J. Edwards, *Gothic Canada: Reading the Spectre of a National Literature*, Edmonton, University of Alberta Press, 2005.

⁵⁴ Maeser-Lemieux 1987, 116.

⁵⁵ Secondo Ingrid Schiro: «Margaret Laurence's portrayal of [...] different protagonists and their very mourning processes illustrate the diversity of the nature of grief [...]. It acknowledges that inner peace and stability are only granted once grief has been faced and one's very own mourning process had been completed. Only when the ghosts of the past have been truly put to rest is it possible to head onwards into a future life» (Schiro 1994-1995, 15). Per una disamina più dettagliata dei fantasmi culturali nella letteratura canadese, si vedano Atwood 1977 e Edwards 2005.

- Emerson - Thoreau 2012 R.W. Emerson - H.D. Thoreau, *Nature and Walking*, Boston (MA), Beacon Press, 2012.
- Fotheringham 1973 A. Fotheringham, *Vancouver Sun*, January 27, 1973.
- Kaplan - Kaplan 1989 S. Kaplan - R. Kaplan, «The Visual Environment: Public Participation in Design and Planning», *Journal of Social Issues* 45 (1989), 59-86.
- Gros 2013 F. Gros, *Andare a piedi, filosofia del camminare*, Milano, Garzanti, 2013.
- Kristeva 1986 J. Kristeva, «A New Type of Intellectual: The Dissident», in T. Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, New York, Columbia University Press, 1986.
- Lakoff 2002 G. Lakoff, *Moral Politics: How Liberals and Conservatives Think*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 2002.
- Laurence 2010 M. Laurence, *The Fire-Dwellers*, Toronto, McClelland & Stuart, 2010.
- Laurence 2014 M. Laurence, *A Bird in the House: Stories*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 2014.
- Lynch 1960 K. Lynch, *The Image of the City*, Cambridge (MA), MIT Press, 1960.
- Maeser-Lemieux 1987 A. Maeser-Lemieux, «The Métis in the Fiction of Margaret Laurence: From Outcast to Consort», in Th. King - Ch. Calver - H. Hoy (eds.), *The Native in Literature*, Oackville (ON), ECW Press, 1987, 115-132.
- Mariani 1997 A. Mariani, *L'arcobaleno infranto: la funzione del colore in Whitman, Dickinson, Frost, Merwin*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.
- Palusci 1992 O. Palusci, «La città discontinua: Margaret Laurence a Vancouver», in Ead. (a cura di), *La Città delle Donne. Immaginario urbano e letteratura del Novecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1992.
- Sasso 2014 E. Sasso, «Figures of Dissent: Margaret Laurence's and Margaret Atwood's Politics of Representation of Native Diversity», in B. Rizzardi - C. Fusini - V. Tchernichova (eds.), *Managing Diversities in English Literature: Global and Local Imaginaries in Dialogue*, Pisa, ETS, 2014, 209-219.
- Schiro 1994-1995 I. Schiro, «Putting the Ghosts to Rest': Grief in Margaret Laurence's Manawaka Fiction», *Margaret Laurence Review* 4-5 (1994-1995), 11-15.
- Talmy 2000 L. Talmy, *Toward a Cognitive Semantics: Typology and Process in Concept Structuring*, Cambridge (MA), MIT Press, 2000.