

LA VIOLENZA DELL'AMERICA CONTEMPORANEA NELLA SCRITTURA SPERIMENTALE DI JOYCE CAROL OATES

ROSSELLA GIANGRANDE

Di tradizione cattolica, alla metà degli anni '60 appare sulla scena letteraria americana Joyce Carol Oates, una delle scrittrici più prolifiche degli ultimi trent'anni, tra «le migliori e più coraggiose scrittrici lanciate nell'esplorazione a tutto campo del nuovo (e artefatto) sogno americano» (Briascio 2009, s.p) di cui svela limiti e falsità. Considerata «a master» (Abrahams 1972, p.76), «a great writer» (Avant 1974, p.5), e «one of America's best writers of short-stories» (Phillis 1975, p. 55), non le sono però mancate critiche soprattutto dal mondo accademico: Kazin la definisce una personalità letteraria negativa (Kazin 1973, pp. 201-202.).

Dopo le numerose short stories, con i romanzi come *With Shuddering Fall* del 1964, *A Garden of Earthly Delights* del 1967, *Expensive People* del 1968, *Them* del 1969 con cui vinse nel 1970 il National Book Award, *Wonderland* del 1971, *Do With Me What You Will* del 1973, *The Assassins: A Book of Hours*, del 1975, *Childwood* del 1976, *Unholy Lovers: A Novel* del 1979, *Misteries of Winterthurn* del 1984, la scrittrice pone l'accento sulle ossessioni, e sugli incubi in cui si dibatte lo spirito umano, i dilemmi, le angosce del lettore negli anni '70. Per questo il termine che meglio esprime la sua arte è «american gothic» (Oates 1969, p. 108), dal momento che combina il razionale con il romantico in un crogiuolo di violenza, orrore o intenso lirismo attraverso una superficie apparentemente naturalistica tanto da far pensare a Zola; una «realistic fiction» popolata di gente grottesca che si divora l'un l'altra in una confusione di dettagli orribili, come lo studente che mangia l'utero di una donna, o la presenza di corpi uccisi in maniera terribile o dell'abito da sposa imbevuto di sangue. Un mondo in cui «there is no relief» e la tensione «escalates through greater and more tense scenes, most often culminating in murder, suicide, or riots» (Grant, *The Language of Tragedy and Violence*, in Wagner(ed.)1979, p.62).

E' difficile stabilire quale sia la posizione che occupa nel contesto letterario del nostro tempo dal momento che, anche se cerca di dare di sé l'immagine di una scrittrice realista, i suoi romanzi, come anche le sue short stories, presentano una serie di sperimentazioni tipicamente postmoderne. Proprio per questo si può accettare l'affermazione di John Ditsky, secondo cui la sua narrativa «where only superficially similar to realistic fiction» è «totally aligned with the experimentalist» (1972, p. 300). D'altra parte la sua audacia «of taking a naturalist heroyne into a non naturalistic setting» (Oates 1973, pp. 877, 881, 878), è indice della complessità della sua produzione, alla ricerca di un linguaggio capace di rappresentare la realtà. Una realtà che, per dirla con Sukenick «does not exist» (1972, pp. 40-1), e, dunque, non è più tale dal momento che «has become unreal» (Graff 1979, pp. 179-180). L'arte, perciò, è impotente a rendere una «realtà realistica». Di qui il ricorso da parte della Oates a tecniche formali quali:

newspaper headlines, parallel simultaneous narratives, diary entries self-conscious literary parody, textbook extracts, collages of reflection and exposition, dislocations of space, time and structure (Waller 1974, pp. 480-490),

finalizzate a dare una parvenza di realtà, come la presenza di titoli di giornali in *A Winterthurn Tragedy*:

The Vaugh person was duly sentenced to death by hanging, in compliance with the statute: but, before the execution could be carried out, one or another muckraking journalist from downriver seized upon the lurid tale, and inflated its significance. (p. 38),

o il ricorso alle cosiddette «diary entries»:

(...) How inappropriate for Baby and me to be placed in this opulent bed-chamber, Abigail took note in her diary, to which she has restlessly turned when, it seemed, Holy writ failed her, a room for a General and his bride, surely,- a room for a queen- yet one's soul is dwarfed in such chill splendor: and Baby and me much the better served to be housed in more humble quarters (*M.W.* p. 24).

Impossibile è una sinossi dei romanzi, perché c'è una densità di episodi che rendono difficile separare un evento dall'altro. Un esempio dell'uso crescente della sperimentazione nei suoi lavori è *The Triumph of the Spider Monkey* del 1976, che si configura come un racconto, in parte confessionale, di un killer, Bobbie Gotteson, che sembra essere la reminiscenza di Charles Manson o Perry Smith. La Oates articola la sua concezione circa il ruolo del romanziere che ha il compito «to re-create the world through language[...], to master in fiction the chaos 'outside and inside ourselves'[...]» (Waller 1974, pp. 480-490). Anche l'uso di «inversions and juxtapositions» (Grant, 1978, p. 65), cioè il rendere uguali oggetti completamente diversi, costringe chi legge a riesaminare non solo gli stessi oggetti, ma anche il linguaggio che può creare incongruità, per cui le bombe, per esempio, diventano poesia. Queste inversioni sconvolgono le convinzioni del lettore sul brutto, sulla vita, sulla poesia. Caos che, a livello stilistico, viene trasmesso da una punteggiatura spesso 'dimenticata' o dalla mancanza di linearità nella narrazione, aggrovigliata, che, eccessivamente ripetitiva a livello di sintagmi, frasi o episodi, procede in un'alternanza di passato e presente, per cui il lettore perde il filo della storia; e, per la difficoltà di stabilire il limite tra reale ed illusorio, sfocia in quella che G.F.Waller (1979, p.9) ha definito una lotta contro la consapevolezza verbale e l'articolazione dell'inarticolato. «We are called upon to complete the characters of that novel with words, to fill out and to en flesh them with own language» (Grant M.K., *The Language of Tragedy and Violence*, in Wagner 1979, p.73): il linguaggio diventa un mezzo di controllo del proprio destino; l'abilità a definire e verbalizzare; un'arma contro l'annichilimento e la distruzione, dal momento che: «silence for human beings is death» (Oates 1970, p.2). Per Wolfgang Iser (1974, p.275) l'esigenza autoriale di una realtà testuale deriva dalla «convergence of text and reader», in cui un' «exhausted», « implied reader», posto dal testo in una situazione di 'smarrimento' epistemologico, sperimenta quello che Barthes chiama «a state of loss» (*Image-Music-Text*, 1977, p. 130). Egli fa da supporto al vuoto esistenziale dell'autore che attraverso la scrittura, «a world of words» (Saltzman 1986, p.9), un «ammasso verbale» (La Polla 1983, p.71), cerca di ritrovarsi dando vita ad una forma letteraria schizofrenica e paranoica, «a lunatic asylum to test our sanity» (Couturier e Durand 1982, p. 15). Egli:

Baffled by the world in which he lives, the writer is plunged into a state of anguish –intellectual anguish - because he does not comprehend that world any more, or rather because the more he knows about the world the less it makes sense. The writer knows nothing or comprehends nothing because there is nothing more to know or comprehend (Federman 1993, p. 8).

La scrittrice racconta la 'sua' verità nella convinzione che «telling (the truth) was an act of violence» (in Grant 1979, p.65). La violenza traduce, così, nella Oates l'angoscia di fronte

al «senselessness» della condizione umana (Esslin 1961, pp. xix-xx), di fronte al disordine del mondo contemporaneo: «a kind of Darwinian struggle for existence between minds, with the truth of some limitless human struggle» (Kazin, *On Joyce Carol Oates*, in Wagner 1979, pp. 160). Una scrittura anticonvenzionale, dunque, che evidenzia la deriva psichica dei personaggi alla ricerca di una struttura significativa nel flusso di esperienze assurde che attribuisca loro un'identità. Di qui l'estremismo che domina la sua produzione anche attraverso l'uso di immagini particolarmente cruente come: imprigionamenti, vetri o specchi che si frantumano, esplosioni. In *Mysteries of Winterthurn*, in cui la struttura tritica fa da cerniera per l'analisi delle tre fasi della vita del protagonista, incendi dolosi, stupri, manifestazioni di pazzia, uccisioni (parricidi, matricidi, uxoricidi), suicidi, non sono che espressioni di un profondo disagio interiore; quello che John Cheever (in Pearlman 1988, p. 28), già nella metà degli anni 50, intravedeva come «something terribly wrong», un «non-sense» (Federman 1993, p. 2) un pantano, un «disintegrating world» (Federman 1994, s.p.), in cui l'uomo «looking into a tear in the sky» (Pearlman 1988, p. 28). Il pessimismo che deriva da questa dissoluzione dei valori sfocia in un nichilismo assurdo: di qui lo psicopatico che consuma gli organi sessuali femminili arrostiti, in *Wonderland*; la violenza omicida e suicida in *Mysteries of Winterthurn* e in *You Must Remember this*. Anche l'atmosfera verbale nelle sue opere è violenta e tragica per cui «The use of language is all we have to put against death and violence» (Waller 1979, p. 11). Tutto assume un aspetto violento: le conversazioni sono ostili, le stesse relazioni tra i personaggi sono brutali e al di sotto di tutto questo c'è il persistente timore che qualcuno venga annientato senza la possibilità di stabilire o mantenere un ordine nella propria vita. L'eccessivo interesse per i dettagli più macabri crea «an effect like that of a camera refusing to move to another scene» (Grant *The Language of Tragedy and Violence*, in Wagner 1979, p. 62), e il lettore è costretto a guardare verso una determinata direzione, anche contro la sua volontà: esso è parte del razionalismo occidentale visto come «system of perceptions and verbal descriptions of the world that, in our culture, is a social convention» (Oates 1974, pp. 10, 12). Così, per esempio, in *Mysteries of Winterthurn*, quando Xavier va a Glen Mawr Manor in cerca di qualche indizio, viene descritto dettagliatamente tutto ciò che il giovane detective vede in quelle zone della casa che egli visita, verso cui in ben sedici pagine il lettore è costretto a focalizzare la sua attenzione. Così, la tensione culmina quando vengono descritti i sotterranei dell'albergo Paradise, dove Xavier si reca per incontrare Ellery Poindexter, dove vengono individuati minuziosamente gli strumenti utilizzati per torturare le ragazze; si parla addirittura di tubi di scarico del sangue, lasciando il lettore «breathless» di fronte ad un «nightmarish world» (Ibidem). Non sono, dunque, solo gli eventi in loro stessi violenti, ma la maniera e la velocità con cui sono narrati che aumenta la tensione. Come nel caso della prima parte di *The Virgin in the Rose Bower*, incentrata sulla morte di un neonato che viene trovato sul letto pieno di sangue e con diversi morsi sul corpo.

Thus it was, little Perdita, gasping for breath, her wavy hair atangle about her heated face, broke in the door of the Honeymoon Room: and exposed the hellish spectacle inside; which was of a species that defies description, even as being viewed, it stuns and pulses the eye, and threatens the observer with faintness. For there, reclining gracelessly on the antique canopied bed, amidst bloodstained sheets, and torn silken spread, one plump white breast bared as if for nursing, lay the vacant -faced Abigail Whimbrel, scarcely recognizable as the robust woman of the previous day: humming tunelessly beneath her breath the old nursery rhyme of "Baby Unting"; and, with piteous maternal solicitude, pressing against her bosom limp. Lifeless form of her beloved baby: the which tiny figure could be seen suffered a savage assault, part of the throat and torso, and much of the back of the tender head, having been, it seemed eaten away. (M.W. pp. 54-55)

Un altro esempio può essere la morte brutale di Mr Dunting e Mrs Amanda Poindexter, che rappresenta il terzo caso di cui si interessa Xavier:

[...] Their skulls misshapen, or smashed, it may have been, like crockery –a good deal of blood, bright fresh glistening blood: yet –flowing blood–[...] It seemed to be the case the case that the gentleman's boding head had been severely crushed, and his iron-gray muttonchop whiskers commingled with bone and tissue; one glassy eyeball bulged from its socket, while the other eye, showing but white, was partly closed; the high starched collar of his white shirt appeared to have been driven, by demonic force, into his badly lacerated neck; two fingers dangled near – severed from his limp right hand; and his skin, that had so recently ruddy and healthsome, had gone ashen gray in death. (*M.V.p.* 370)

Il lettore ha quasi la percezione del sangue e di assistere alla scena terrificante. Tutto ciò esprime la lotta per la sopravvivenza anche nei confronti delle forze insite nella psiche, e viene ad essere intesa come «a kind of art – like, indeed, the novelist's own.» (Ivi, p. 39). L'assenza, in alcuni personaggi delle short stories, di una lotta interiore o di uno sforzo per autodefinirsi, il soffocamento, cioè, dello sviluppo di una identità indipendente, che Frank R.Cunningham definisce «self-enclosure» (in Pearlman 1988), viene visto come:

Oates's greatest failure as a writer of fiction is this frequent moral enclosure in her attitude toward her characters, her abdication of the necessity of struggle that alone can lift us from the unconsciously animalistic toward some measure of the human. Her completely circumscribed characters can be liberated only through accident or random violence, and that is no true liberation at all. (pp. 28-35)

Così in “Wild Saturday” il giovane protagonista diviene consapevole «how much empty space surrounds him»; un vuoto di valori (che la Oates percepisce come un incubo) che, in “Boy and Girl”, porta un'adolescente, Doris, a proporre l'uccisione di un coetaneo solo per provare delle emozioni. Un vuoto spirituale che coinvolge, dunque, l'America contemporanea a più livelli senza distinzione di classi sociali o età, in una serie di storie di quotidiana follia, su uno sfondo apocalittico, e che conferma il giudizio di Sullivan per il quale la violenza, elemento unificante nelle sue opere, «is a prelude to total spiritual disintegration and the only freedom is the total loss of self» (in Wagner 1979, pp. 1-12). Il pessimismo della scrittrice scaturisce anche dal tentativo da parte del singolo di lottare nel contesto societario, pur sentendosi «lost in the actual world he lives in, when the old construction and standards he is used to are collapsing» (Waller 1979, pp. 61-62). C'è, dunque, una ricerca che può scaturire dalla pena, dall'angoscia, dalla nevrosi, dalla ‘self-alienation’, per cui ella scrive:

Most of my writing is preoccupied with the imagination of pain I feel the moral imperative to chart the psychological processes of some-one who has gone through suffering of one kind or another, but who survives it (or almost survives) (Ivi p. 54),

anche se la consapevolezza della propria vulnerabilità, nel processo di crescita, porta i suoi personaggi a reazioni nevrotiche, espressione di condizionamenti ambientali e per questo da lei giudicati «the most natural life-flow in the worlds» (Oates 1973, p. 56).

La pazzia, vista come insita nella società americana dove non ci sono più buoni e cattivi ma pazzi e sani di mente, è una parola ricorrente nei suoi romanzi, scritti «in a state of spiritual exhaustion» (*Ibid.*), in cui i personaggi vivono ai limiti della sanità, dal momento che cercano di aggrapparsi alla possibilità di un ordine nella loro vita, sia pure momentaneo. Pensiamo, per esempio, alla descrizione delle due mogli di Erasmus Kilgarvan, in *Mysteries of Winthertrun* :

The one being of meagre, bony frame, and inclining toward anaemia and lightheadedness; the other, of a spongy sort of plumpness, and inclining toward homophobia. In addition to the common admixture of female complaints, originating in the uterus, each young woman suffered from a propensity for respiratory and digestive upsets [...]; fits of hysteria brought on by needless speculation upon the nature of equipped to ponder; insomnia; neuralgia, hyperthesia; bouts of hyperbnea; postpartum depression. (pp. 42-43)

E ancora:

Alas, that such gentle, pretty, sweet-natured creatures should prove so awkward, and so prone to accident, as to be forever bruising and banging their heads, torsos, pelvic regions and thighs; cracking their ribs and blacking their eyes, in nocturnal tumbles from bed (caused, it was thought, by paroxysms, of night-time terror); scratching, cutting, and even stabbing themselves, with letter-openers, hat-pins, carving knives, and the like, loosening their teeth, dislocating their fingers, spraining their wrists and ankles [...] The first Mrs. Kilgarvan has accidentally set fire to her lovely brown hair, by leaning too near a candle; the second Mrs. Kilgarvan had so roughly shut her smallest finger in a closed door, the nail had turned black and fallen off [...]. (p. 43).

Ai suoi personaggi, pieni di allucinazioni, l'autrice restituisce una umanità che non è fatta solo di immonda perversione, ma anche di uno struggente, anche se distorto, desiderio di vincere la solitudine. Non emancipati, sono coinvolti in una società convulsa, muovendosi distrattamente nell'ambito del posto assegnato loro da Dio. Di qui l'accusa nei confronti della società americana che, lacerata da contrasti razziali e culturali «spesso genera mostri» (Letizia 1990), e che, in ogni suo dettaglio, riflette la sua insania e il suo carico di violenza e minaccia.

Airline terminals, the bridge at Lockport over the Erie canal, icecream parlours, fruit stands, roadside diners, all participate in a vision of the obsessions of America (Waller 1979, p. 29).

Viene, dunque, descritto un mondo discorde, rozzo, esasperato, una «wasteland» senza possibilità di redenzione: limitazione ed ossessione sono due parole chiave del mondo di Oates in cui i personaggi sono vittime di impulsi che molto spesso trasformano la realtà in qualcos'altro, costringendoli a confrontarsi con i loro limiti e combattere, senza successo, per trascenderli. E' significativo che la violenza si identifichi con la realtà, mentre il bene con una atmosfera magica.

Un ruolo particolare gioca l'arte (Georgina Kilgarvan scrive delle poesie), per mezzo della quale i personaggi cercano di mettere ordine nel caos della loro vita: nel chiuso della città, solo la biblioteca sembra essere un microcosmo di ordine che dà pace e tranquillità al di fuori del quale il mondo è «Out of control, crazy» (*Expensive People*, p. 113). L'arte è affermazione della personalità desiderosa di stabilire i propri limiti e la propria autonomia, un gesto di liberazione, di purificazione o di auto-scoperta che può culminare nel caos o nell'ordine; ma anche espressione di pazzia e l'artista una figura abnorme agli occhi del mondo (Sullivan 1972, pp. 1-12). Arte come forma di ossessione, per cui la scrittrice parla spesso della sua tendenza a ricorrere a situazioni patologiche:

At times my head seems crowded; there is a kind of pressure inside it, almost a frightening physical sense of confusion fullness, dizziness (Bellamy, 1974, p. 21).

E tra le ossessioni dei personaggi vi è la guida dell'automobile in modo frenetico nel mo-

mento in cui hanno un problema. Quindi le auto, le autostrade diventano espressioni non dell'oppressione sociale da parte dell'America, ma della complessità dei sogni, degli impulsi degli americani, ossia diventano metafore di un tormento interiore:

Oates's America is built up as a reverberating symbolic structure from such material common place as highways, automobiles, supermarkets, shopping malls, money, cleanliness, success, marriage, motherhood, all heightened into the fabric of gothic parable. (Waller 1979, p. 30.)

Tutti questi oggetti sembrano emblemi kafkiani dell'orrore e i soldi simbolo di tutto ciò che è brutale e negativo nella società americana, basata sulla pura materialità. Così, in *Them* i sogni di Maureen sono perseguitati dalla domanda «How do you get money » (p. 192). L'importanza del denaro viene sottolineata anche in *Mysteries of Winterthurn* dove i personaggi appartengono a classi sociali elevate per le quali il denaro è una delle cose più importanti, che però porta spesso alla distruzione. Di qui l'impetosa critica nei confronti degli arricchiti, come è il caso della famiglia Wendall, e l'amara considerazione che coloro che possiedono la ricchezza non possono godersela perché la morte arriva inaspettata, come succede ad Erasmus Kilgarvan e a suo fratello Simon Esdras ai quali il padre, sul letto di morte dona tutti i suoi averi, diseredando l'altro figlio, Lucas.

Rilevante struttura simbolica, dove realtà fisica e ideale coincidono, è la città che è come la corte nella tragedia giacobina, ossia simbolo onnipresente del mondo cui l'uomo non può sfuggire e contro cui deve combattere. In *Mysteries of Winterthurn* la città è una delle protagoniste, giacché fornisce ad ogni evento del romanzo una collocazione spaziale ben precisa; diviene centro di una serie di omicidi, in cui non c'è soluzione. In *Them*, il carattere distruttivo della città è evidenziato dal grido di Jules che vuole bruciare Detroit. La città viene, così, ad essere simbolo della sofferenza umana:

The energy of the city may have fearful manifestations but that energy may transform the lives that the city has brutalized or distorted. (ivi p. 31).

Sofferenza resa ancora più atroce dalla impunità di chi si macchia di delitti orrendi.

I colpevoli, infatti, spesso riescono a sfuggire alla legge, molti fatti delittuosi restano insoluti, e l'innocente è punito per loro. E' il caso di Isaac Rosenwald, il quale viene condannato a morte e poi giustiziato per un crimine che non ha commesso, ossia l'uccisione di cinque ragazze: questi omicidi si svolgono nel cosiddetto Devil's Half-Acre, il cui nome già evoca un'atmosfera lugubre e terribile.

La dinamo dell'America del XX sec. è la violenza, struttura portante di tutte le relazioni, al centro del sogno americano: la città, le automobili, i supermercati vengono a configurarsi come manifestazioni di tale violenza, intesi come

response to twisted attempts at self-determination, a response which becomes, ironically, one of those accidents deafening the attempt at control (Fossum 1975, in Wagner 1979, p. 50),

elemento che testimonia l'onnipresenza della lotta, del crimine e del caos insito nella società e nella psiche umana «the flooding of the ego by the fury of the veins, a sudden and irrevocable alliance with nature's chaos» (Fantoni Costa 1981, p. 569). Anche l'amore diventa violenza:

My skin is rubbed raw
The pigment sucked out
You outline my face constantly
With your thumbs.

I am a wound nursed open
 Germless in the hot sun
 It is not a baptism
 Or a fury from an old god's beak
 But an ordinary violence
 Framed by windowsills
 The loosing of fresh blood
 An ordinary violence
 Girls strain from windowsills
 To achieve. (J.C.Oates 1970, p. 21)

Un amore che rende spesso vittime:

If I could turn outward
 Into the flat white walls
 Of the rooms we use
 I would witness a body
 At its fate tugged by the moon
 All the inches of its skin
 Of men. (Ivi, p. 31)

Mysteries of Winterthurn si presenta, nello stesso tempo, come meditazione sulla violenza, spesso senza motivo, presente nel cuore americano, ma anche come speranza per la fiducia nelle possibilità intrinseche dell'uomo che solo l'America ha.

Un'inquietante galleria di donne svolge un ruolo importante nella sua fiction: protagoniste sole, animate da una pulsione violenta. Esse:

(...) non hanno una vita e personalità propria, sono definite dagli occhi e dai gesti degli altri..
 Svolgono un ruolo subalterno, soffrono per un mancato riconoscimento da parte di genitori, mariti, figli, amici (Fantoni Costa 1981, p.569).

Descritte tutte sullo sfondo di immagini forti; donne con grande dignità per cui la loro esistenza, anche se disperata, è compresa e raccontata con amore dalla scrittrice. Tutti i suoi personaggi lottano per avere la libertà, ma mentre quelli maschili la ottengono attraverso la violenza, quelli femminili, invece, cercano di proteggersi dalle emozioni ritirandosi passivamente. Le sue figure femminili ricoprono dei ruoli stereotipati: la prostituta, la madre, la figlia. Protagoniste di storie che hanno come denominatore comune eventi delittuosi o fenomeni di autodistruzione sono:

cheerful and adjustable, egoistical and self-sufficient, feline and attractive, opportunistic and pragmatic, manipulative and amoral (Waller 1974, p. 480).

Grazie alla loro ambizione sono riuscite, talvolta, ad avere nella società un ruolo elevato. Tuttavia la loro freddezza e auto-sufficienza fa sì che non possano godere di genuini sentimenti e quindi non possano raggiungere quella pace emozionale necessaria per la vera liberazione. Le quattro figure di madri, presenti in *Mysteries of Winterthurn*, risultano psichicamente instabili e quindi incapaci di svolgere il loro ruolo di madri e mogli. Sono donne deboli, incapaci di affrontare le diverse difficoltà della vita quotidiana; come d'altra parte anche gli uomini i quali si lasciano attirare spesso solo dalla bellezza per cui inevitabilmente i matrimoni falliscono. L'instabilità psichica coinvolge anche le figlie: Karen tra-

scorre quasi tutto il tempo in istituti per malattie mentali; Maureen ed Elena soffrono di continui stati nevrotici; Melene ha un attacco isterico nello studio del ginecologo; Shelly cerca di superare la realtà con le droghe; Nadine tenta di uccidere il suo amante e se stessa; Georgina si infligge pene corporali. L'idea ricorrente della pulizia è chiaramente una metafora del bisogno di spiritualità e di purificazione dal momento che: «Uncleaness reminds us of the basic, natural scent of our dying bodies» (Ivi, p. 490). Il riferimento al cattivo odore di Therese e Perdita mostra quel continuo senso di morte, di corruzione che circonda la famiglia Kilgarvan.

Dopo il rapporto sessuale, o semplicemente al pensiero di esso, le donne si sentono sporche, schiacciate e, pur lavandosi, non riescono a mandar via il cattivo odore che l'uomo emana: «After all, the sexual act is almost always described as painful and the man as violent.» (Ibidem). E da tale violenza scaturisce lo stupro, dal momento che

man is always the power figure and relationships between men and women have a built – in power imbalance. Sex is always something done to her by the man and she has little control over her body rather than by submitting and blocking out all thought (Mickelson 1979, p. 62).

Significativo è il fatto che se spesso la scrittrice parla dei problemi legati all'invecchiamento dell'uomo, non descrive mai la donna che invecchia; ciò di cui parla è la fragilità del lato biologico della donna. Del corpo femminile si parla come di un «pretty vase, delicate» (Oates 1970, p. 216). Sono donne che, se potessero, vorrebbero fermare il tempo per rimanere sempre bambine. Donne che soffrono o hanno sofferto pene fisiche e psichiche; e, conseguenza di queste sofferenze non è solo il crollo mentale, ma anche la ricerca, conscia o inconscia, della morte, ossia dell'auto-distruzione «in the deliberate quest for nothingness» (Creighton 1978, p. 165). I simboli che meglio rappresentano la fragilità della vita umana sono gli oggetti in vetro e in porcellana che si frantumano, per cui i personaggi sono descritti «in terms of fracturing or shattering glassare» (p. 68). In *Them*, Jules Wendall, riunitosi con Nadine dopo nove anni di separazione, le confida che una delle cose che ha capito durante questo periodo è che «We all carried ourselves like glass, we are very breakable» (p. 363). La fragilità umana deriva, dunque, per Oates, dal fatto che si subisce la violenza degli altri. Quindi questi oggetti così fragili che facilmente si possono rompere, rappresentano perfettamente la psiche umana che crolla per un non-nulla. Anche Richard Everett in *Expensive People* dice:

I am glass, transparent and breakable as glass, but –and this is the tragedy- we who are made of glass may crack into millions of jigsaw pieces but we do not fall apart. We never fall apart. Instead we keep lumbering around and talking (p. 101)

La particolarità del suo femminismo è anche data da questo rifiuto della donna di essere oggetto posseduto dall'uomo; è il timore esasperato di perdere il controllo del proprio corpo, soprattutto nell'atto sessuale visto, dunque, come una forma di schiavitù. Di qui il rapporto 'malato' padre/figlia:

Oates's fiction is filled with the presence of fathers [...] blood and surrogate [...] They are Old Testament figures, or tall, stern farmers with powerful throats and huge hands, or massive, silent man who work in factories, or men once powerful and strong but now shrunken and eaten away by cancer, or mad men who kidnap daughters, or kill daughters [...] Fathers are everywhere in the fiction. Daughters constantly yearn for approval from father. It is in the smile of approval in father. It is in the smile of approval in father's eyes that they feel caressed and dandled.(Mickelson 1979, p. 26)

Nella sua opera, dunque, non c'è uguaglianza tra uomo e donna: viene da pensare a Ge-

orge Simenon o Philip Roth; i padri sono ininfluenti, lontani o alcolizzati, incapaci di vivere le relazioni familiari, indifferenti alle problematiche di coloro che dovrebbero amare. Le donne sono diverse biologicamente, emozionalmente, fisicamente e socialmente: esse sono delle intruse nel mondo maschile. Sono mondi separati che non si comprendono e che continuano a restare tali anche dopo un rapporto d'amore e sessuale: ne deriva un profondo senso di frustrazione. La violenza che per l'uomo è una liberazione delle emozioni, per le donne è uno strumento che inibisce le emozioni. Esse sono viste dagli uomini con cui lavorano, come usurpatrici del ruolo maschile.

Sexuality is the ultimate reality for men and women in Oates's world, and women pay for their professional success with precious coin, their stifled sexual identities, and in so doing, they assure their perpetual non liberation (Ibidem).

Esse si sentono, così, devitalizzate dalla consapevolezza del vuoto femminile, dalla fragilità che deriva loro dalla bellezza, dalla debolezza, dalla passività, dalla dipendenza che le rendono vulnerabili di fronte alla durezza della vita contemporanea.

Bibliografia

- Abrahams W. 1972, *review of Marriages and Infidelites*, «Saturday Review», 23 september, p. 76.
- Avant J.A. 1974, *review of The Wheel of Love and Other Stories*, «Library Journal», september, p. 5.
- Bellamy J.D., 1974, *The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers*, Univ. of Illinois Press, Urbana.
- Biasco L. 2009, *Dove va il romanzo Americano*, «Manifesto», 28 agosto, Einaudi, Torino.
- Couturier M. e Durand R. 1982, *Donald Barthelme*, Methuen, London.
- Creighton J.V. 1978, *Unliberated Women in Joyce Carol Oates's Fiction*, «World Literature Written in English», p. 165.
- Ditsky J. 1972, *Georgia Review*, XXVI, p. 300.
- Esslin M. 1961, *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, New York.
- Fantoni Costa M:A: 1981, *Joyce Carol Oates*, «I Contemporanei», Lucarini, Roma, p. 569.
- Federman R. 1993, *Critifiction/Postmodern Essays*, Albany.
- Federman R. 1994, *The Last Stand of Literature, The Supreme Indecision of the Writer*, Lectures, Turkey.
- Graff G. 1979, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago Univ. press, Chicago.
- Kazin A.1971, *O.*, «Harper's», CCXLIII, pp. 78-82.
- Kazin A. 1973, *Bright Book of Life: America Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer*, Little, Brown and Co. Boston.
- Iser W. 1974, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, John Hopkins Press, Baltimore.
- La Polla F. 1983, *Un posto nella mente*, Longo, Ravenna.
- Mickelson A.Z. 1979, *Sexual Love in the Fiction of Joyce Carol Oates, Reaching Out: Sensitivity and Order in Recent American Fiction by Women*, Rowman & Littlefield, Lanham.
- Oates J.C. 1969, *Writing as a Natural Reaction*, «Time», 10 ottobre, p. 108.
- Oates J.C. 1970, *Remarks by Joyce Carol Oates accepting the National Book Award for Them*, «Vanguard Press», p.2.
- Oates J.C. 1973, *A Visit with Doris Lessing*, «Southern Review», n.s. IX, pp. 877, 881, 878.
- Oates J.C. 1974, *Don Juan's Last Laugh*, «Psychology Today», pp. 10,12.
- Pearlman M. (ed).1988, *American Women Writing Fiction: Memory, Identity, Family, Space*, The Univ. Press of Kentucky.
- Saltzman A. 1986, *The Fiction of William Gass*, Southern Illinois Univ. Press, Carbondale and Edwarsville.
- Sullivan W. 1972, *The Artificial Demon: J.C.O. and the Dimension of the Real*, «The Hollins Critic», september, pp. 1-12.
- Wagner L.W. 1979, *Critical Essays on Joyce Carol Oates*, G.K.Hall e Co., Boston.
- Walker C. 1973, *Fear, Love and Art in O.Plot*, in «Critique»,15,I, pp. 59-70.
- Waller G.F. 1974, *J.C.O. 'Wonderland, an Introduction*, «Dalhousie Review», 54, pp. 480-490.
- Waller G.F. 1978, *Through Obsession to Transcendence: The Recent Work of Joyce Carol Oates*, «World Literature Written in English», XVII, pp. 176-80.
- Waller G.F. 1979, *Dreaming America-Obsession and Transcendence in the Fiction of Joyce Carol Oates*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London.