

# Feticismo e ironia dell'ékphrasis oscena nel racconto *Lichen* di Alice Munro

Beatrice Seligardi

## Ékphrasis, feticcio, desiderio: note preliminari sulla descrizione

Nel suo saggio intorno all'oggetto-feticcio intitolato appunto *Feticci*, Massimo Fusillo ha restituito centralità ad una figura retorica, l'ékphrasis, che da tempo ha attirato l'attenzione della critica all'interno di un rinnovato interesse per i *visual studies*. Come sottolineato da Fusillo, questa figura retorica non solo presentifica la relazione fra parola e immagine, ma si presenta anche come strumento antigerarchico di affermazione del dettaglio (Fusillo 2012: 31-32). Proprio la valorizzazione del dettaglio costituisce uno dei meccanismi rappresentativi per dare voce alla componente emotiva degli oggetti in letteratura, soprattutto se questi assumono il ruolo di feticci, macchine desideranti, malinconiche, immaginative, polisemiche.

Ovviamente, un'analisi di questo tipo assume come punto di partenza l'ampliamento del significato di ékphrasis che è stato proposto, fra gli altri, da Michele Cometa (Cometa 2004: 15). L'immagine descritta non è più confinata all'esclusività dell'opera d'arte, secondo il significato più classico attribuito dalla retorica<sup>1</sup>, ma si

---

<sup>1</sup> Per un'analisi dell'origine del termine e del significato attribuitogli soprattutto da parte della retorica e della letteratura classica, si vedano i saggi/manuali di Garavelli (2003) e Pellini (1998).

ampia a raccogliere un più largo spettro di referenti. Fra cui, appunto, gli oggetti-feticcio.

La natura intrinseca del feticcio, così come viene descritta ad esempio da Giorgio Agamben nella sua lucida analisi della malinconia (Agamben 2006), mostra un'interessante tangenza con una delle possibili e materiali manifestazioni del feticcio stesso: l'immagine fotografica. Se il feticcio, come suggerisce Agamben, rimanda al fantasmatico nella sovrapposizione di un'assenza carica di desiderio su di un oggetto estremamente concreto e tangibile, così anche la fotografia si predispone come macchina desiderante che induce lo spettatore ad accostarsi a qualcosa di ambigualmente prossimo alla morte, dal momento che l'essenza stessa della fotografia è sintetizzabile, secondo l'intuizione di Roland Barthes, nell'espressione "è stato" (Barthes 2003). Pertanto, l'eventuale immagine fotografica che immortala, nell'ambivalente senso della parola, l'oggetto del desiderio, assume una valenza feticistica quasi di secondo grado, soprattutto quando il soggetto fotografato non è direttamente ciò che viene desiderato, ma piuttosto qualcosa che rimanda ad esso.

Ovviamente, a proposito del rapporto fra parola e immagine, un discorso a parte meriterebbero le categorie di osceno, erotico e pornografico<sup>2</sup>, le cui sottili differenze si basano proprio sulla trasparenza od opacità dell'oggetto rappresentato in relazione alla reazione/stimolo che suscita nei confronti dello spettatore. Un'analisi di questo tipo, tuttavia, sposterebbe la questione dal versante che invece mi preme tenere in primo piano all'interno di questo articolo, e cioè quello dei processi narrativi.

È chiaro che a tal proposito non può non essere tenuto in considerazione il fattore culturale che condiziona la costruzione degli oggetti del desiderio e la loro narrazione, in particolare quando si tratta di dar forma ed espressione ad un desiderio erotico. Come ha giustamente sottolineato Locatelli a proposito della descrizione, è

---

<sup>2</sup> Per una panoramica storica e critica del rapporto fra oscenità, erotismo, pornografia e letteratura, si rimanda alla raccolta di saggi *Verba Tremula* curata da Catelli, Iacoli, Rinoldi (2010).

necessario sempre evidenziare i differenti 'cultural ways of seeing' che operano all'interno di una dinamica descrittiva (Locatelli 2011). Questa 'epistemologia dello sguardo' da un lato si fonda su fattori extra-testuali e di matrice culturale (momento storico-culturale, aspetti sociali, gender etc.), dall'altro va ad influenzare profondamente le strutture narrative attraverso cui si manifesta non solo testualmente, ma anche fenomenologicamente, il rapporto fra soggetto e oggetto della percezione.

In quest'ottica, la descrizione e l'*ékphrasis* diventano a pieno titolo procedimenti narrativi. La descrizione perde quel carattere di mera pausa narrativa attribuitale da parte dello strutturalismo, di riempitivo, di catalisi o, per dirla ancora con Barthes (1988), di semplice effetto di reale. Proprio all'interno della *short story* la quale, secondo Héliane Ventura, si fonda sempre su di un 'evento'<sup>3</sup>, l'*ékphrasis* può assumere un carattere evenemenziale, e assurgere a nucleo, cuore della narrazione sul quale il lettore viene chiamato ad esercitare i propri strumenti interpretativi.

Questo è quanto cercherò di mostrare analizzando la complessa relazione fra *ékphrasis*, feticcio e desiderio nelle sue ambigue implicazioni di *gender* all'interno del racconto *Lichen* di Alice Munro.

### **Feticcio e *male gaze*: la dimensione tematica dell'*ékphrasis* pornografica**

Al centro della *short story* c'è la descrizione di un'immagine fotografica in cui viene esibito un sesso femminile. Tutta la trama del racconto ruota intorno all'evento che coinvolge, appunto, la fotografia in questione: David, uomo di mezza età, mostra la fotografia all'ex moglie Stella durante una visita fattale insieme alla nuova e più

---

<sup>3</sup> «La critique contemporaine s'accorde à considérer que la nouvelle est le genre de l'événement : il faut que quelque chose se soit passé pour que l'on puisse avoir quelque chose à raconter et ce qui se passe est rarement quelque chose d'heureux. Comme le dit Deleuze, l'histoire naît d'une question : Qu'est ce qui s'est passé, Qu'est qui a bien pu se passer ?» (Ventura 2006)

giovane compagna, Catherine. Il sesso rappresentato è quello di una terza figura femminile, Dina, nuova amante appena ventenne di David, da cui l'uomo è completamente ossessionato. All'azione di mostrazione operata da David, che esibisce la fotografia non senza compiacimento, si contrappone l'azione enunciativa di Stella, che definisce l'immagine «un lichene».

La prima apparizione dell'immagine fotografica all'interno del racconto avviene attraverso un processo di svelamento graduale che funziona, in termini narrativi, come un meccanismo di produzione di desiderio all'interno del lettore. Durante un incontro causale con una coppia di amici di Stella,

David has one hand in the inner pocket of his jacket. He brings out something he keeps cupped in his palm, shows it to Ron with a deprecating smile. - One of my interests - he says. (Munro 2004: 247)

Al lettore non è dato sapere cosa David stia mostrando all'amico, né quale sia la reazione suscitata. La riga successiva tematizza nuovamente l'oggetto in questione: dopo un'ellissi temporale, David tenta di sollecitare la curiosità di Stella, così come il narratore quella del lettore:

-Want to see what I showed to Ron? - David says later. They are driving along the bluff to the nursing home. - No, thank you - - I hoped Ron liked it -. (Ibid.: 247)

Ancora una volta il processo di svelamento viene procrastinato. La strutturazione a suspense della dinamica mostrativa e descrittiva della fotografia fa sì che l'effettivo atto di *showing*, che occupa non a caso il centro del racconto, risulti costruito e percepito in termini di evento significativo e pregnante. La natura evenemenziale del procedimento ecfrastrico si manifesta narrativamente, anche e soprattutto, attraverso un'esibita dinamica dello sguardo:

He is leaning against the counter, watching Stella peel apples. He reaches quickly into his inside pocket, and before Stella can turn

her head away he is holding a Polaroid snapshot in front of her eyes. - That's my new girl,- he says. - It looks like a lichen,- says Stella, her paring knife halting. - Except it's rather dark. It looks to me like moss on a rock -. - Don't be dumb, Stella. Don't be cute. You can see her. See her legs? - Stella puts the paring knife down and squints obediently. There is a flattened-out breast far away on the horizon. And the legs spreading into the foreground. The legs are spread wide – smooth, golden, monumental: fallen columns. Between them is the dark blot she called moss, or lichen. But it's really more like the dark pelt of an animal, with the head and tail and feet chopped off. Dark silky pelt of some unlucky rodent. - Well, I can see now, - she says in a sensible voice. [...] Stella won't ask him to put the picture away, or even to stop holding in front of her face. (*Ibid.*: 249-250)

L'immagine che emerge dall'ekphrasis è quella di una figura femminile senza volto di cui sono riconoscibili solamente gli attributi più spiccatamente sessuali: il seno, le gambe aperte, il sesso esibito in primo piano. La composizione formale dell'immagine, che a questo stadio interpretativo può essere definita come oscena, subisce, tanto nella strutturazione quanto nella ricezione, l'influenza dell'immaginario visuale erotico occidentale. In particolare, Héliane Ventura ha considerato il famoso quadro di Courbet *L'origine du monde* come ipoicona che viene verbalizzata e testualizzata all'interno della riscrittura ecfraistica:

La comparaison avec «L'origine du monde» s'impose d'emblée, c'est bien le même objet de désir soumis au même cadrage qui est repris ici selon une pratique transpositionnelle. L'hypoicône de Courbet est transposée dans l'hypericône de Munro ou plutôt son hypertexte qui présente un double phénomène de transmodalisation, puisque Munro nous fait passer du mode pictural au mode verbal par l'intermédiaire d'une description de photographie; la nouvelle de Munro ne reproduit pas le cliché photographique sur la page imprimée, elle le propose et le présente sous forme d'ekphrasis. Le tableau de Courbet est donc transposé en une photographie textualisée c'est-à-dire décrite dans

un texte de fiction mais également en une photographie narrativisée au sens où le cliché est déroulé de façon discursive en une intrigue qui lui est subordonnée. (Ventura 2005: 269)

La descrizione della fotografia viene preceduta da brevi note della voce narrante sull'atto di mostrazione vero e proprio, il cui svolgersi determina in modo già inequivocabile la sovrapposizione di significati che ognuno dei personaggi attribuisce all'immagine stessa. David ripete il medesimo gesto della scena svoltasi con Roy: senza che lo spettatore/spettatrice abbia il tempo materiale di accettare o meno la visione, egli/ella si trova di fronte all'oggetto mostrato, che questa volta viene definitivamente svelato come scatto fotografico amatoriale. La gestualità che contraddistingue l'azione di David viene connotata da una silenziosa violenza. Il personaggio femminile non può sottrarsi a quest'azione di *showing*, e l'accento di difesa viene icasticamente portato sulla scena dal coltello che ella brandisce. Ma il potenziale reattivo di tale oggetto risulta depauperato non solo nel momento in cui esso viene associato ad un'azione domestica (pelare le mele), ma anche dall'agire stesso del personaggio, che depone l'arnese nel momento dell'osservazione dell'immagine fotografica.

L'intera scena sintetizza la dinamica del duplice sguardo che si posa sulla fotografia, quello maschile e quello femminile, offrendosi come cuore della narrazione attorno cui ruotano gran parte dei motivi del racconto. Da un punto di vista tematico, l'immagine descritta si lega al processo di caratterizzazione di David. La condensazione del desiderio all'interno dell'immagine fotografica assume infatti per il protagonista maschile una funzione precipuamente feticistica e pornografica. La fotografia è uno strumento di palliativo sessuale, in cui trova materializzazione la tipologia di desiderio di cui David si fa portavoce. Si tratta di un desiderio di natura sessuale e non sentimentale, legato ad un immaginario che affonda le proprie radici nel mito della giovinezza. David non accetta l'invecchiamento, né il proprio, né soprattutto quello che coinvolge le donne che lo circondano. Infatti, uno dei leitmotiv ricorrenti che caratterizzano il personaggio è costituito dai capelli tinti, dettaglio che viene a più riprese reiterato

soprattutto dal punto di vista dei personaggi femminili (Catherine e Stella). Ma soprattutto, nel corso del racconto la voce narrante rivela, attraverso procedimenti di focalizzazione interna, lo sguardo maschile e maschilista di David, il quale manifesta un evidente senso di repulsione verso i corpi femminili che invecchiano, quale ad esempio quello dell'ex compagna Stella:

She is a short, fat, white-haired woman, wearing jeans and a dirty T-shirt. There is nothing underneath these clothes, as far as he can see, to support or restrain any part of her. - Look what's happened to Stella,- says David, fuming. - She's turned into a troll.- (Munro 2004: 242)

- You know, there's a smell women get, - says David, standing in the living-room doorway. - It's when they know you don't want them anymore. Stale - (*Ibid.*: 248)

L'ossessività è la cifra che caratterizza il rapporto che lega David a Dina. Questa ragazza appena ventenne è in grado di soggiogare completamente il personaggio, il quale si sente irresistibilmente attratto dalla giovane soprattutto per alcuni attributi di natura, ancora una volta, sessuale. La giovinezza e l'aria da "bad girl", attributi con cui David descrive la ragazza a Stella, rendono Dina una variazione del mito della 'ninfetta', una sorta di neo-Lolita che tuttavia, a differenza del personaggio nabokoviano, perderebbe la sua appetibilità sessuale una volta 'invecchiata'. Mentre H.H. in *Lolita* termina la propria narrazione/confessione con una dichiarazione d'amore (seppur inattendibile) per una Lolita ormai non più ninfa, ma sformata dalla gravidanza, David, pensando a Dina cresciuta e madre di famiglia, prova lo stesso senso di repulsione manifestato verso il corpo di Stella.

La natura feticistica della relazione fra David e Dina, testimoniata dall'immagine fotografica, viene ulteriormente tematizzata all'interno del racconto nella scena in cui David tenta di chiamare ossessivamente e inutilmente Dina da una cabina telefonica. Il procedimento di focalizzazione interna alla mente di David consente al lettore di visualizzare la camera della ragazza. La figura retorica dell'elenco

rende stilisticamente l'accumulo di oggetti, tutti dotati di una profonda connotazione sessuale e feticistica, che David associa al proprio oggetto del desiderio:

His quarters clank down into the change return and he has trouble scooping them out. The phone rings again, on Dina's dresser, in the jumble of make-up, panty hose, beads and chains, long feathered *earrings*, a silly cigarette holder, an *assortment* of windup toys. He can see them: the green frog, the yellow duck, the brown bear, all the same size. (*Ibid.*: 253)

### ***Female gaze e ironia:*** **la dimensione diegetica dell'ékphrasis epifanica**

Ritornando ora alla nostra ékphrasis iniziale, la descrizione dell'immagine fotografica non avviene attraverso il punto di vista di David, bensì tramite quello di Stella. La voce narrante infatti non anticipa la descrizione dell'oggetto, bensì attende che l'occhio del personaggio vi si posi. Tanto le parole di Stella quanto quelle della voce narrante, che verosimilmente parafrasano i pensieri della protagonista attraverso un procedimento di focalizzazione interna, attuano un processo di distanziamento dalla natura dell'immagine.

«It looks like a lichen» diventa frase centrale del racconto, non solo perché essa contiene la parola che dà titolo al racconto stesso, ma anche per la complessità della costruzione retorica che essa presenta. Da un punto di vista formale, la frase esibisce l'allitterazione di due suoni, della liquida 'l' e dell'occlusiva palatale 'c', allitterazione che fa risaltare l'espressione, attirando pertanto l'attenzione del lettore. Da un punto di vista semantico, la proposizione è costruita su due figure retoriche, similitudine e ironia. L'accostamento fra l'immagine, la cui definizione appare inequivocabile, e il lichene attiva un «gioco di dissimulazione fra codificatore e decodificatore» che è proprio della figura dell'ironia secondo la manualistica retorica (Ghiazza, Napoli 2007: 282). A proposito, ad esempio, dell'analisi retorica delle



immagini, Ghiazza e Napoli descrivono in questi termini la struttura e l'effetto della figura dell'ironia:

l'ironia si ha quando si riesce a cogliere aspetti particolari della realtà che documentano lo scarto fra l'apparire e l'essere. Quando l'immagine presenta accostamenti inediti di figure o con il contributo della parola di commento si sottolineano discordanze, proprio allora si intende provocare con ironia l'intelligenza dell'interlocutore, perché colga lo scarto di significato tra il livello superficiale e quello profondo del discorso iconico. (Ghiazza, Napoli 2007: 283)

Benché nel caso di Munro la figura retorica sia più di natura verbale che non iconica, tuttavia l'ironia scaturisce dalla parola nel momento in cui questa si relaziona all'immagine, definendola attraverso un'altra immagine e attivando un rapporto dinamico fra le due.

Il doppio processo di accostamento sintattico (dato dalla similitudine) e di distanziamento logico (dato dall'ironia) esprime sul piano del discorso ciò che avviene sul piano della storia da un punto di vista più propriamente narrativo e strutturale. L'azione dello sguardo femminile di Stella pare agonisticamente neutralizzare lo smembramento identitario che l'immagine pornografica ha operato non solo nei confronti del soggetto della fotografia, di cui si vede solamente il tronco, dal petto alle cosce, ma più in generale nei confronti del soggetto femminile. Il processo di distanziamento viene proseguito nel corso della descrizione dell'immagine mediante altri accostamenti: il soggetto fotografato viene associato dapprima nuovamente alla sfera vegetale (muschio/lichene) e poi a quella animale (la pelliccia di un roditore), quasi si palesasse l'inconscio rifiuto, da parte di chi descrive, di riconoscere una natura umana ad un qualcosa che è stato brutalmente tagliato e successivamente esibito.

Tutta la potenza ironica della frase allitterante "It looks like a lichen" si rende visibile e pienamente evidente nel finale del racconto. Dopo averla mostrata a Stella, David chiede all'ex moglie di conservare la fotografia in un luogo sicuro. Infatti, egli teme di non riuscire a trattenersi dal mostrarla anche a Catherine, la sua attuale compagna.

La voce narrante chiude il racconto con un evento accaduto all'incirca una settimana più tardi rispetto ai fatti precedenti, quando Stella, mentre pulisce la cucina, ritrova la fotografia che David aveva nascosto vicino alla finestra.

A week or so later [...] Stella finds the picture, a Polaroid snapshot. David has left it with her after all – hiding it, but not hiding it very well, behind the curtains at one end of the long living-room window, at the spot where you stand to get a view of the lighthouse. Lying in the sun had faded it, of course. Stella stands looking at it, with a dust cloth in her hand. The day is perfect. [...] She sees that the black pelt in the picture has changed to gray. [...] She remembers what she said when she first saw it. She said it was a lichen. No, she said it looked like a lichen. But she knew what it was at once. It seems to her now that she knew what it was even when David put his hand to his pocket. She felt the old cavity opening up in her. But she held on. She said, "Lichen". And now, look, her words have come true. The outline of the breast has disappeared. You would never know that the legs were legs. The black has turned to gray, to the soft, dry color of a plant mysteriously nourished on the rocks. This is David's doing. He left it there, in the sun. Stella's words have come true. This thought will keep coming back to her – a pause, a lost heartbeat, a harsh little break in the flow of the days and nights as she keeps them going. (Munro 2004: 260)

Questa seconda *ékphrasis*, con cui si chiude il racconto, fa da contrappunto a quella precedente. La descrizione della metamorfosi dell'immagine fotografica, lungi dall'essere un'*ékphrasis* meramente ornativa, assume il carattere narrativo di un evento epifanico, che sembra rivelare, seppure per via non del tutto esplicita, una verità alla protagonista. Fra le varie definizioni di epifania in letteratura, la più classica consiste nel considerarla un evento che coinvolge un personaggio il quale comprende in modo subitaneo e improvviso una verità profonda che riguarda la sua esistenza. Il manifestarsi dell'epifania letteraria, come sottolinea Wim Tigges (1999), può presentarsi sotto varie declinazioni che dipendono sia dal rapporto che

il personaggio instaura con l'evento a livello temporale (recupero di un passato personale, *daydream* etc.), sia dagli elementi che scatenano l'evento epifanico stesso. Fra questi, gli oggetti quotidiani hanno un ruolo narrativo centrale nel far riemergere nella mente dei personaggi ricordi rimossi, dimensioni del passato oscure e profonde.

Tuttavia, se alcuni studiosi considerano l'epifania, in termini narrativi, come un procedimento legato alle strategie di caratterizzazione dei personaggi, in questo caso sarebbe forse opportuno analizzarne la portata anche in quanto meccanismo strutturale della storia. L'evento epifanico si traduce, narrativamente, nella descrizione ecfastica della medesima immagine fotografica che ha occupato il centro del racconto. L'immagine ha però subito una metamorfosi che l'ha resa irriconoscibile in quanto scatto pornografico, eppure immediatamente coincidente con la similitudine coniata da Stella: è diventata l'immagine di un lichene.

L'evento materico (la trasformazione dell'immagine ad opera dell'azione della luce e del tempo) può definirsi epifanico secondo molteplici aspetti. In primo luogo, la dimensione spazio-temporale in cui avviene l'evento è connotata da una luminosità che è tipica della tradizionale strutturazione dell'epifania: la fotografia viene trovata nell'angolo della finestra dal quale è possibile guardare il faro (luogo tradizionalmente associato a momenti epifanici<sup>4</sup>), e la giornata viene definita "perfect". In secondo luogo, la visione dell'immagine fa rievocare al personaggio non solo l'episodio appena passato (David che mostra l'immagine), ma anche un particolare stato emotivo, indotto dalla vista della fotografia, che riguarda più in generale la sua esistenza.

La correzione retorica che comporta il passaggio dalla metafora («She said it was a lichen») alla similitudine di cui sopra («No. She said it was like a lichen») rivela con ancora maggior forza la portata d'azione della parola femminile, la sua rivincita ironica sul gesto maschile di spoliazione violenta nei confronti del corpo femminile. Tuttavia, l'avverarsi del processo metaforico sul piano iconico

---

<sup>4</sup> Tigges 1999: 28.

mediante un meccanismo di sostituzione (l'immagine della fotografia è ora quella di un lichene) provoca nel personaggio un sentimento perturbante<sup>5</sup>. Il realizzarsi materiale delle parole di Stella assume una dimensione epifanica anche e soprattutto in ragione dell'effetto emotivo che esso provoca, «a pause, a lost heartbeat, a harsh little break», così simili alle 'intermittenze del cuore' proustiane, che la accompagneranno anche in futuro.

La frase finale che sottolinea lo scorrere dei giorni e delle notti «that she keeps going» rimanda infine alla caratterizzazione del personaggio, alla sua forza di volontà e alla specifica modalità di desiderio di cui ella si fa portatrice. Il mutamento dell'immagine fotografica, l'ingrigire di quei colori dapprima così violentemente evidenti, può essere interpretato come un richiamo al processo di incanutimento, polarità opposta rispetto a quella tematizzazione della giovinezza del corpo che è stata operata all'interno del racconto attraverso il punto di vista maschile. Stella infatti rappresenta una dimensione del desiderio che si contrappone al mito giovanilista e sessuale sostenuto da David. Il processo di invecchiamento, ineluttabile e inesorabile, viene da lei accettato, e non ciecamente negato. Il personaggio, con le sue vesti larghe e colorate, le sue forme non occultate, le varie attività con cui si mantiene impegnata, asserisce una possibilità del godimento anche, e nonostante, il mutamento della sua apparenza fisica:

Alone in this house, in this community, Stella leads a busy and sometimes chaotic life. Evidence of this is all around them as they progress through the back porch and the kitchen to the living room. Here are some plants she has been potting, and the jam she mentioned – not all given away but waiting, she explains, for bake sales and the fall fair. Here is her winemaking apparatus; then, in the living room, overlooking the lake, her typewriter, surrounded by stacks of books and papers. (*Ibid.*: 244)

---

<sup>5</sup> Fra i tratti che Freud ha enucleato a proposito del perturbante nel suo famoso saggio, rientra per l'appunto un apparente avverarsi di un pensiero (Freud 1991).

She comes out of the bedroom wearing a pair of turquoise stretch pants and a sleeveless top. The top has turquoise flowers and fronds on a white background. At least, she seems to have put on a brasserie. A light-colored strap is visible, biting the flesh on the shoulder. (*Ibid.*: 246)

In conclusione, in queste pagine ho cercato di riflettere sull'ambivalente dimensione che l'immagine fotografica e la sua descrizione assumono all'interno del racconto, secondo una prospettiva di analisi *gender* dello sguardo, polarizzata in un'opposizione *male vs female*. Inizialmente è stata messa in luce la prospettiva maschile, rispetto alla quale l'immagine, in tutta la sua potenza, assume una dimensione feticistica, facendosi simbolo del desiderio erotico e del mito della giovinezza, tema fortemente presente nell'arco del racconto. Considerando successivamente il *female gaze* di Stella, si è cercato di mostrare come la parola, espressione dello sguardo femminile, decostruisca il discorso pornografico e la visione feticistica del corpo femminile attraverso una strategia fondata soprattutto sulla figura dell'ironia. La realizzazione narrativa dell'ironia in un evento epifanico sottolinea in modo definitivo l'alterità della dimensione del desiderio proposto dal punto di vista femminile rispetto a quello maschile.

Da questa analisi, emerge infine il ruolo fondamentale dell'*ékphrasis*, «rappresentazione verbale di una rappresentazione visiva»<sup>6</sup> tutt'altro che trasparente e lineare, opacizzata invece dalla dimensione emotiva, desiderante e privata che essa è in grado di esibire.

---

<sup>6</sup> Fusillo 2012: 34

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006.
- Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.
- Id., "L'effetto di reale", *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988: 151-159.
- Catelli, Nicola – Iacoli, Giulio – Rinoldi, Paolo (eds.), *Verba Tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, Bologna, Bononia University Press, 2010.
- Cometa, Michele, *Parole che dipingono: letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2004.
- Freud, Sigmund, "Das Unheimliche", *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 5/6 (1919): 297-324, trad. it. "Il perturbante", *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991: 267-307.
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Ghiazza, Silvana – Napoli, Marisa, *Le figure retoriche. Parola e Immagine*, Bologna, Zanichelli, 2007.
- Locatelli, Angela, "Description in Literary and Historical Narratives: Rhetoric, Narratology, and Ways of Seeing", *Author(ity) and the Canon Between Institutionalization and Questioning: Literature from High to Late Modernity*, Mihaela Irimia – Ivana Dragoş (eds.), Bucarest, Institut Cultural Român, 2011: 115-126.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani, 2003.
- Munro, Alice, "Lichen", *Vintage Munro*, London, Vintage, 2004.
- Pellini, Pierluigi, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- Tigges, Wim (ed.), *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- Ventura, Héliane, 'Le tracé de l'écart ou «L'origine du monde» réinventée dans «Lichen» d'Alice Munro', *Textel Image: nouveaux problèmes*, Actes du Colloque de Cerisy, Liliane Louvel – Henri

Scetti (eds.), Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2005: 269-281. Disponibile online all'indirizzo: <http://www.alaaddin.it/Munro/Lichene.html#Loriginedumonde>.

## **Sitografia**

Ventura, Héliane, *Alice Munro ou l'anatomie de l'âme*, giugno 2006, <http://www.alaaddin.it/Munro/Heliane%20Ventura.html>, web (ultimo accesso: 7 ottobre 2007).

## **L'autrice**

### **Beatrice Seligardi**

Dottoranda in Letterature Euroamericane presso l'Università degli studi di Bergamo, partecipa al programma dottorale europeo PhDnet in "Literary and Cultural Studies" coordinato dalla Justus Liebig Universität Gießen, presso la quale sta attualmente svolgendo un periodo di ricerca.

Email: [beatrice.seligardi@unibg.it](mailto:beatrice.seligardi@unibg.it)

## **L'articolo**

Data invio: 30/03/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Beatrice Seligardi, *Feticismo e ironia dell'ékphrasis pornografica nel racconto Lichen di Alice Munro*

## **Come citare questo articolo**

Seligardi, Beatrice, "Feticismo e ironia dell'ékphrasis pornografica nel racconto *Lichen* di Alice Munro", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>