



V. S. Naipaul: lo sguardo e la ricomposizione identitaria in The Enigma of Arrival

di Adele Tiengo

Nel testo di Vidiadhar Surajprasad Naipaul *The Enigma of Arrival* (1987) i canali percettivi, in particolare il senso della vista, assumono un ruolo determinante. La definizione che Naipaul diede di se stesso nella prefazione a *Finding the Centre* (1984) come un uomo in viaggio e, soprattutto, un uomo che guarda – “content to be myself, to be what I had always been, a looker. And I learned to look in my own way” (1984: 12) – ben si adatta al narratore di *The Enigma of Arrival*, romanzo che è a ragione considerato il più spiccatamente autobiografico. La vista, che pur ricorre come canale esperienziale privilegiato in questo come anche in altri testi dell’autore, non è diretta, ma sempre filtrata da finestre reali, figurate o interpretative, attraverso le quali il narratore elabora ciò che si presenta ai suoi occhi. Sbirciate, occhiate furtive e lunghi sguardi vengono rivolti con piglio spesso voyeuristico a oggetti, paesaggi e dipinti, ma anche a persone del presente e del passato, fra le quali anche l’immagine che l’io narrante ha del ben più giovane io narrato appena giunto in Inghilterra da Trinidad. C’è sempre una finestra, una recinzione, un ostacolo a frapporsi fra il soggetto e l’oggetto di questa incessante indagine visiva. In molti casi, a prendere il posto delle barriere fisiche, ci sono i limiti posti dalla memoria del narratore nel ricordare le immagini del proprio passato.



Il percorso di questo saggio vuole dimostrare in primo luogo che in *The Enigma of Arrival* le tradizionali demarcazioni e categorizzazioni nazionali e letterarie sono ormai insufficienti e inadeguate a descrivere l'identità dell'individuo, soprattutto se alle sue spalle c'è una complessa storia di migrazioni che attraversa continenti e culture; in secondo luogo, si mostrerà come l'indagine visiva sia lo strumento privilegiato per superare tali barriere, trasformandole in cornici che limitano la visione ma al tempo stesso ne facilitano l'interpretazione. Verrà dunque esaminata la scelta di Naipaul di consegnare ai suoi lettori un testo che articola nella loro complessità sia l'idea di appartenenza nazionale, sia le nozioni di genere e canone letterario. Ci si dedicherà poi a un *close reading* della prima sezione del romanzo, analizzando l'utilizzo di due coppie di termini significative nell'interpretazione del testo: *see/know* e *change/death*. Infine, verrà mostrato come queste coppie siano i due binari lungo i quali il narratore si interroga sulla propria identità.

Obiettivo della trattazione è dimostrare che la vista è il canale attraverso cui Naipaul supera le barriere che separano il suo protagonista dall'oggetto osservato, così come vengono superati i confini tradizionali di genere letterario e di identità nazionale. Ma tali barriere sono anche dei filtri, delle lenti che permettono al narratore di ricordare, interpretare e ricostruire gli elementi mancanti per ricomporre i frammenti di un'immagine che acquisisce così un senso compiuto. Un esempio emblematico è la funzione dell'arte visiva e, più specificatamente, l'attenta e quasi ossessiva ammirazione per i paesaggi di John Constable e soprattutto per "L'enigma dell'arrivo" di Giorgio De Chirico, la cui fruizione non avviene mai attraverso l'opera originale, ma solo tramite riproduzioni – e dunque attraverso un ulteriore filtro. I dipinti in questione fungono da finestre interpretative, cornici che forniscono una struttura all'insieme frammentato di nozioni acquisite durante l'infanzia e di esperienze dirette che il narratore colleziona nella sua vita di viaggiatore e scrittore.

I CONFINI SFUMATI DELL'IDENTITÀ NAZIONALE E LETTERARIA

L'identità autoriale e politica di Naipaul, in relazione alle sue affermazioni riguardo all'esperienza coloniale, è stata al centro di numerosi dibattiti che, come osserva Rob Nixon, hanno messo in rilievo opinioni contrastanti anche sulla sua opera. Sebbene sia da molti considerato uno dei più brillanti autori in lingua inglese, Naipaul è anche oggetto di forti critiche, soprattutto da parte di intellettuali che sono come lui originari di territori ex-coloniali (Nixon 1992: 3-4). In *The Enigma of Arrival*, ad esempio, il narratore solleva spesso questioni relative a schiavitù, ribellione e sfruttamento, ma lo fa con l'ironia consapevole di chi ha scelto di porsi in una posizione liminale fra l'insediamento coloniale che ha rappresentato e stabilito il destino della propria famiglia e la grande tenuta inglese la cui ricchezza è fondata sullo sfruttamento delle



proprietà coloniali oltre oceano (Nixon 1992: 162). La posizione liminare assunta dal narratore è enfatizzata inoltre dall'opposizione – proposta a più riprese nel corso della narrazione – fra soggetto e oggetto di osservazione e fra esterno e interno. Il viaggiatore osserva gli altri personaggi nello Wiltshire e nei diversi luoghi che visita, ma diviene anche egli stesso oggetto di osservazione nel proprio ruolo di narratore. Sguardi, sbirciate e occhiate vengono rivolte dal narratore agli altri personaggi e al se stesso più giovane, solitamente attraverso finestre o dietro recinzioni, ma anche dietro i limiti posti dalla memoria del narratore sulla propria esperienza passata.

Fra le critiche che sono state rivolte a Naipaul, una delle più note è stata prodotta da Derek Walcott che, nel saggio "The Garden Path" (1987: 27-31), descrive *The Enigma of Arrival* trascurabile come romanzo e cruciale invece come autobiografia, seppure egocentrica e presuntuosa. È in verità corretto affermare che *The Enigma of Arrival* si posiziona sul confine quanto mai sfumato fra finzione narrativa e verità autobiografica, mescolando fra loro diverse forme tradizionali della prosa. Naipaul sfida le categorizzazioni letterarie e, con esse, anche i tradizionali approcci alle categorie di etnicità, appartenenza nazionale e consapevolezza postcoloniale. Nixon suggerisce che la scrittura di Naipaul vada posizionata all'incrocio fra più generi letterari, in particolare fra autobiografia, etnografia e letteratura odepórica (Nixon 1992: 66-87). In effetti, in *The Enigma of Arrival* coesistono eventi inequivocabilmente ripresi dalla biografia dell'autore – la sua infanzia a Trinidad, la borsa di studio per Oxford, la permanenza a Londra negli anni Cinquanta e il lungo periodo trascorso nello Wiltshire dal 1970 – e riflessioni di carattere antropologico e sulla condizione esistenziale del narratore come viaggiatore. Sebbene ciascuno di questi aspetti meriterebbe di essere approfondito, un'analisi attenta degli elementi del genere autobiografico risulta di particolare interesse perché si intreccia con l'impianto metanarrativo del testo rafforzandolo.

Philippe Lejeune definisce l'autobiografia come un "racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità" (Lejeune 1975: 12) e "suppone che ci sia *identità di nome* fra l'autore (col suo nome in copertina), il narratore del racconto il e personaggio di cui si parla" (Lejeune 1975: 23). Stando a questa definizione, il genere autobiografico sarebbe da escludere in riferimento a *The Enigma of Arrival* per almeno tre motivi: Naipaul dà al testo il sottotitolo "A Novel in Five Sections" – declinando dunque la responsabilità di attenersi alla realtà dei fatti; diversi avvenimenti importanti nella vita dell'autore mancano o subiscono modifiche significative nel testo; sebbene narratore e protagonista coincidano, nel testo non c'è alcuna evidenza incontrovertibile sull'eventuale corrispondenza con l'autore stesso. Tuttavia, sebbene l'autore scelga di non stipulare un patto autobiografico con il lettore, negando l'identità fra narratore-personaggio e il nome dell'autore in copertina, è fuor di dubbio che *The Enigma of Arrival* tocchi argomenti di grande rilevanza nel definire l'identità dell'autore, la sua vita individuale e in particolare lo sviluppo della



sua personalità. Fra gli elementi analizzati da Lejeune per distinguere i testi autobiografici da altre forme di narrazione, è qui utile e appropriato soffermarsi sui seguenti: 1) la relazione fra il nome del protagonista e il nome dell'autore e 2) la natura del patto con il lettore. In *The Enigma of Arrival*, il sottotitolo sembrerebbe infatti dimostrare che l'autore abbia inequivocabilmente scelto di stipulare un patto romanzesco¹ – e non autobiografico – con il lettore. Tuttavia, il fatto che il nome del narratore e protagonista non venga mai dichiarato lascia aperta la possibilità che la voce narrante appartenga proprio all'autore.

Ritengo che l'ambiguità e opacità del genere di *The Enigma of Arrival* sia un'ulteriore dimostrazione del fatto che l'autore stia effettivamente riversando parte della propria esistenza nelle parole che compongono il testo. La narrazione autodiegetica segue un percorso che conduce alla definizione di un'identità che rimane un enigma irrisolto. L'identità è al centro del genere autobiografico, ma essa è proprio ciò che autore e narratore cercano senza trovare. Naipaul dunque sceglie di stipulare un patto romanzesco, anziché esplicitamente autobiografico, perché ciò gli permette di esplorare meglio la propria irrequietezza coloniale senza dover fare riferimento a una identità – quella dell'autore – troppo reale perché possa esprimere la frammentarietà che la caratterizza. Questa frammentarietà è espressa nel testo anche attraverso la separazione, che si ricompone soltanto alla fine del romanzo, fra io narrante e io narrato, separazione che lascia aperta la possibilità di individuare in *The Enigma of Arrival* anche richiami del romanzo di formazione. Ed effettivamente il testo è attraversato da una riflessione dell'io narrante sulla formazione letteraria, culturale e autoriale dell'io narrato, che termina con il ricongiungimento dei due nelle ultime pagine del romanzo.

Per la formazione del narratore, cruciale è l'esperienza del viaggio, così come lo è per Naipaul stesso. Il tema del viaggio è probabilmente la ragione principale per cui il narratore è così colpito dal dipinto di De Chirico. Il narratore viene definito principalmente dai suoi viaggi: sebbene non riesca a considerarsi interamente trinidadiano, indiano o britannico, si sente invece a suo agio nelle vesti del viaggiatore. È del 1984 il saggio "Prologue to an Autobiography", pubblicato in *Finding the Centre*, un libro sul viaggio che "mette l'io dell'autore in movimento, impedendone qualsiasi prospettiva fissa e riconsiderando la domesticità attraverso gli occhi dello straniero" (Anderson 2001: 109). *The Enigma of Arrival* può essere inteso come una continuazione del "Prologue" per almeno tre motivi: entrambi analizzano il processo della scrittura, danno importanza all'esperienza del viaggio, ed esaminano il continuo peregrinare – mentale e fisico – dell'autore alla ricerca di un'identità e di un'appartenenza. Il viaggio

¹ Il patto romanzesco è così definito da Lejeune: "Parallelo al patto autobiografico può considerarsi il patto romanzesco, che ha due aspetti anch'esso: *pratica* manifesta della non identità (l'autore e il personaggio non hanno lo stesso nome), attestato *di finzione* (il sottotitolo *romanzo*, sulla copertina, ha oggi questa funzione; si noti che *romanzo*, nella terminologia attuale, implica patto romanzesco, mentre *racconto* è indeterminato, e compatibile con un patto autobiografico)" (Lejeune 1975: 27-28).



articola la complessità della definizione stessa di identità perché, come ben evidenziato da Linda Anderson (2001: 119), indebolisce la possibilità di un contatto stabile con un luogo, creando punti statici solo temporanei dai quali il soggetto scrivente si pone in osservazione, pur rimanendo un elemento estraneo. È dunque possibile riformulare questa idea di viaggio attraverso la metafora della finestra, che si pone come punto d'osservazione ma mantiene la separazione fra colui che osserva – il viaggiatore-narratore – e ciò che viene osservato con gli occhi del viaggiatore straniero.

Nella prefazione all'edizione del 2011 di *The Enigma of Arrival*, Naipaul scrive che la composizione del romanzo ebbe inizio quando l'esperienza nello Wiltshire era ormai conclusa da tempo, costringendolo dunque a contare solo sulla propria memoria. L'autore prosegue descrivendo tale atto di scrittura in uno spazio neutrale, distaccato dagli eventi narrati grazie al filtro del tempo trascorso, come un atto meccanico finalizzato alla trasformazione di pensieri e stimoli in parole su carta. Il testo dunque si pone all'interno dello spazio offuscato in cui si alternano le esperienze effettivamente vissute dal narratore e la rielaborazione di queste attraverso il filtro della sua memoria, rivelando così la distanza fra il tempo della scrittura e il tempo della vita. Il narratore commenta con grande ironia la brama giovanile che l'io narrato nutre per quella materia prima di esperienza grazie alla quale avrebbe potuto diventare un grande scrittore, un desiderio che tuttavia lo distrae da grandi eventi che si susseguono inosservati proprio davanti ai suoi occhi, come il "grande movimento di popoli che avrebbe caratterizzato la seconda metà del ventesimo secolo" (Naipaul 1987: 144). Questo atteggiamento costituisce una prova aggiuntiva del fatto che il narratore è sia soggetto che oggetto di osservazione e che soggetto e oggetto spesso riflettono seguendo binari differenti. Inoltre, l'ironia di non cogliere il grande tema della migrazione di massa degli anni Cinquanta risulta più evidente allo scrittore nel momento della lettura che in quello dell'esperienza (Naipaul 2011: VI).

La narrazione non segue un ordine cronologico e i dettagli di molti episodi vengono rivelati progressivamente nel corso della narrazione. Esiste invece un'unità tematica nelle cinque sezioni che compongono il romanzo. "Jack's Garden" copre gli anni nel cottage dello Wiltshire dagli anni Settanta fino all'incontro con la moglie di Jack, molto tempo dopo la morte del giardiniere che tanta parte ebbe nel plasmare le riflessioni del narratore sulla propria esistenza. Nella seconda sezione, "The Journey", il lettore viene portato vent'anni addietro, cioè al tempo in cui il narratore lasciò Trinidad grazie a una borsa di studio che gli permise di studiare all'Università di Oxford. È in questa sezione che la voce autoriale descrive i suoi molti viaggi e riflette su come partenze e ritorni da e verso casa rappresentino un vero enigma che mette in discussione la possibilità di definire la propria identità.



All'inizio di questa sezione viene spiegato il titolo del romanzo attraverso la descrizione dell'incontro del narratore con la riproduzione del dipinto di De Chirico, dipinto che fa risuonare nel narratore corde molto profonde della propria esperienza di esule: la ricerca del porto solido di una cultura antica, il senso di perdita e la perdita di significato, l'impossibilità di tornare a un luogo che possa chiamarsi "casa" o giungere finalmente a una destinazione ultima. La terza e la quarta sezione, "Ivy" e "Rooks", ritornano alla seconda metà degli anni Settanta in Wiltshire e raffigurano la vita del proprietario della tenuta e quelle dei vicini del narratore dopo la morte di Jack. L'ultima sezione – "The Ceremony of Farewell" – chiude il cerchio con finale l'ammissione del narratore di essere anche l'autore del libro:

Fu in seguito alla scoperta eccitante di trovare esperienza là dove credevo che non ce ne fosse, e anche grazie al ritrovato gusto per la parola che, subito dopo, cominciai a scrivere il mio libro. Lasciai che la mano andasse dove voleva. Scrisi le prime pagine di molti libri diversi; mi fermai e poi ripresi. Poi il ricordo di Jack, apparentemente così lontano, così periferico rispetto alla mia vita, mi tornò alla mente; e con esso la convinzione che scrivere di Jack era il miglior modo per incominciare, per radunare il materiale de *L'enigma dell'arrivo*, per predisporre la scena e i temi, per stabilire l'arco temporale del libro che avevo intenzione di scrivere. (Naipaul 1987: 346)

Questo stato di eccitazione per la scrittura è sollecitato dalla consapevolezza di morte e rovina che Jack, con la propria morte, aveva suscitato nel narratore. Jack "aveva percepito che la vita e l'uomo sono i veri misteri" (Naipaul 1987: 95) e, attraverso il modo in cui morì, "affermai, proprio alla fine, il primato non di ciò che sta oltre la vita, ma della vita stessa" (Naipaul 1987: 95). Tutto ciò diventa il filo rosso lungo il quale il narratore costruisce le proprie riflessioni a partire da quel primo giorno nel cottage, quando scoprì la riproduzione del quadro di De Chirico. Quella iniziale ispirazione non è più semplicemente una "fantasticheria d'ambiente mediterraneo" (Naipaul 1987: 345) e classico, ma piuttosto una personale rivisitazione dei suoi molti viaggi e scoperte letterarie, una storia in cui "lo scrittore e l'uomo [...] si separavano all'inizio del viaggio e [...] tornavano ad essere una cosa sola in una seconda vita, poco prima della fine" (Naipaul 1987: 345). L'insieme di autobiografia e finzione è dunque esplicitamente cercato dai primi accenni di una possibile narrazione fino all'ultima frase della stessa, in cui io narrato e io narrante si sovrappongono, mettono "da parte le [...] esitazioni e [prendono] a scrivere molto rapidamente di Jack" (Naipaul 1987: 356).



IL GIARDINO DI JACK: *SEE/KNOW*

Il ritiro del narratore nello Wiltshire lo mette in una posizione di ambiguità. Da un lato, egli segue il percorso estetico di Constable, Hardy, Wordsworth e Grey; dall'altro lato, riflette sulla propria condizione di immigrato da una ex colonia. Molti critici letterari si sono confrontati con l'idea di pastorale che emerge in *The Enigma of Arrival*. Rob Nixon sostiene che Naipaul abbia dato origine a un nuovo genere, il *pastorale postcoloniale*, poiché "non esiste nessun altro scrittore di ascendenza caraibica o sud-asiatica che avrebbe scelto la prospettiva ritirata del Wiltshire per riflettere sui temi di immigrazione e decadimento postcoloniali" (Nixon 1992: 161). Huggan e Tiffin mettono parzialmente in discussione la posizione di Nixon, sostenendo che molti autori postcoloniali abbiano scosso fin dalle fondamenta le tensioni pastorali fra stabilità e cambiamento, riadattando il pastorale fino a renderlo veicolo di riflessioni intimamente connesse all'identità in bilico fra terra natia e dislocamento (Huggan e Tiffin 2010: 119).

Un'attenta lettura della prima sezione – "Jack's Garden" – fornisce una visione molto chiara sull'approccio di Naipaul al genere pastorale. L'intera sezione è contraddistinta dalla presenza massiccia di due coppie di termini – *see/know* e *change/death* – che non devono essere intesi come opposti ma piuttosto complementari. Il romanzo inizia *in medias res* con una descrizione del narratore sui suoi primi giorni piovosi trascorsi nel cottage. Questa strategia narrativa, insieme allo straniamento visivo dal paesaggio causato dalla forte pioggia e dalla foschia, isola l'esperienza del narratore dalla sua vita passata e da tutti gli eventi che lo hanno portato alla tenuta nello Wiltshire. Il narratore descrive se stesso come immerso in paesaggio ignoto, dal quale continua a sentirsi escluso nonostante il suo sguardo non si limiti alla prospettiva castigata della finestra di casa, ma si allarghi progressivamente fino ad abbracciare l'intera regione. Questo straniamento è rinforzato linguisticamente da una lunga descrizione di tutto ciò che non riesce a vedere o di ciò che non si aspetta di vedere: "[r]iuscivo a stento a vedere dov'ero. Poi smise di piovere [...] e lontano [vidi], a seconda della luce, lo scintillio di un fiumiciattolo che certe volte sembrava, stranamente essere più alto del terreno" (Naipaul 1987: 9); il fiume era l'Avon, ma "non era l'Avon di Shakespeare" (Naipaul 1987: 9) e nemmeno gli inverni inglesi erano così rigidi come se li era immaginati nella sua Trinidad; le stagioni gli sembravano infatti pressoché indistinguibili le une dalle altre e "ai [suoi] occhi tutto l'anno [...] era come sfuocato" (Naipaul 1987: 9); dopo una nevicata gli pare che i dintorni inizino a prendere una forma e crede di intravedere una foresta, ma ancora una volta si inganna, perché "non era una foresta; era solo un grande frutteto dietro la grande casa padronale" (Naipaul 1987: 10). Ciò che queste citazioni esemplificano è – oltre a straniamento e mancanza di riferimenti – il netto dominio del senso della vista nella prima parte del testo. Tale preminenza è enfatizzata linguisticamente dalla ripetizione di parole appartenenti al campo semantico della percezione visiva: ad



esempio, *vedere, luce, scintillio, occhi, sfuocato, scorgere, immagine*. Tuttavia, continua il dialogo costante tra vista e conoscenza, percezione e nozione, esperienza diretta e mediazione culturale:

Vedevo con estrema chiarezza, ma non capivo ciò che guardavo. Non avevo nulla entro cui inserirlo. Ero ancora come in una specie di limbo. Certe cose però le sapevo. Sapevo come si chiamava la città dove ero arrivato con il treno: Salisbury. (Naipaul 1987: 10-11)

La conoscenza, in questo senso, rappresenta una finestra che allo stesso tempo chiarisce e confonde: la cultura inglese studiata a Trinidad, fornisce una cornice entro la quale inserire un paesaggio sconosciuto, rendendolo decifrabile, ma evocandone contestualmente un'immagine statica, che non sempre corrisponde alla realtà al di fuori del testo, per come essa si presenta al narratore dal suo punto di osservazione. Il contrasto fra vista e conoscenza è rimarcato dalla presenza dei concetti di dislocamento, cambiamento e decadenza, che spezzano l'armonia creando punti di interruzione nelle descrizioni. Anziché da armonia bucolica e linearità, il paesaggio è spezzato da filo spinato, strade asfaltate, "fango nero solcato da carreggiate profonde" (Naipaul 1987: 16) e moderni capanni prefabbricati. I sentimenti di irrequietezza, confusione e abbandono che il narratore prova al cospetto dell'ambiente inglese si riverberano nelle rovine e nelle "cose d'altri tempi" che lo circondano. Tuttavia, egli è in grado di ricomporre il paesaggio "con gli occhi del letterato, o con l'ausilio della letteratura" (Naipaul 1987: 22), combinando con l'aiuto dell'immaginazione ciò che vede con i suoi occhi nel momento presente e ciò che conosce grazie ai suoi studi. Ad esempio, osservando le oche di Jack, non soltanto le vede come parti costitutive dell'orto, ma sostiene di trarre da esse anche una più profonda e diretta comprensione di un passaggio oscuro del *Re Lear*: "Oca, se io ti avessi nella pianura di Sarum, vorrei ricondurti strepitante a casa fino a Camelot" (Naipaul 1987: 22). La sua conoscenza letteraria e culturale diventa un filtro attraverso il quale è possibile dare senso a una realtà che rimarrebbe altrimenti inaccessibile con le sole lenti del migrante: "[q]uella sensazione di grande antichità dava una diversa dimensione all'attività che mi circondava. Ma al tempo stesso [...] provavo anche un'impressione di continuità" (Naipaul 1987: 24).

Il narratore impara progressivamente a vedere il paesaggio inglese nel suo insieme. La sua conoscenza libresca si arricchisce progressivamente e armonicamente della nuova conoscenza esperienziale, con il supporto determinante della vista, dell'osservazione attenta e partecipata del paesaggio e, in particolare, del giardino di Jack: "[i]l suo giardino mi insegnò le stagioni, e io giunsi a conoscere in modi nuovi delle cose che avevo già visto molte volte. [...] Guardavo con piacere. Ma la conoscenza mi veniva lentamente" (Naipaul 1987: 33). Se inizialmente la conoscenza libresca precede la visione, dandole un senso e al tempo stesso delimitandone i confini, l'esperienza diretta acquisisce poi importanza crescente, dando al narratore la



possibilità di rendersi autonomo dalla cornice interpretativa delle conoscenze pregresse. In questo senso, la metafora della finestra in quanto cornice è estremamente efficace nel trasmettere la duplicità della cultura britannica raccolta e interiorizzata dal migrante proveniente dalla colonia: se infatti essa permette di contestualizzare un paesaggio estraneo, delimitandone i confini e rendendolo dunque leggibile, tratteggiando i contorni dei suoi elementi, al tempo stesso limita la visuale dell'osservatore, che è dunque costretto quantomeno a sporgersi al di là della finestra – e quindi a fare esperienza diretta del paesaggio – per cogliere un'immagine più completa. Questo tipo di conoscenza percettiva, contrapposta a quella appresa nell'infanzia, non diverrà mai istintiva ma, proprio come una seconda lingua, svanirà quando il narratore si allontanerà dallo Wiltshire perdendo il contatto diretto con il paesaggio. La conoscenza acquisita in gioventù, invece, rimarrà una cornice valida, una finestra che sarà sempre possibile utilizzare come punto d'osservazione ed eventualmente di ingresso nel paesaggio.

IL GIARDINO DI JACK: *CHANGE/DEATH*

Avendo acquisito la possibilità di emanciparsi dalla sola cultura libresco, il narratore comprende che la vita di campagna nello Wiltshire non è, contrariamente a quanto aveva inizialmente creduto, cristallizzata nel tempo e nello spazio. Il cambiamento, che si manifesti nelle stagioni, nella fioritura delle piante, o nell'andirivieni delle persone, è costante e inarrestabile. Prova dell'inesorabilità di tale cambiamento è la presenza stessa del narratore, migrante di ascendenza indiana e caraibica: "Cinquant'anni prima non vi sarebbe stato posto per me in questa tenuta; anche adesso la mia presenza lì era un poco improbabile" (Naipaul 1987: 55). Queste riflessioni sul cambiamento assumono inizialmente una connotazione positiva, le trasformazioni che il narratore individua nelle stagioni, negli abiti di Jack, e nella propria esperienza migratoria, sono tutti nodi di un "evidente filo storico" (Naipaul 1987: 55) e tappe del suo percorso di apprendimento. È attraverso l'osservazione del cambiamento che egli acquisisce una comprensione più profonda del luogo e della propria presenza in esso. Tuttavia, il narratore manifesta anche una progressiva avversione per la modernizzazione – e decadenza – della tenuta: nuove macchine, asfalto, gente di città che sostituisce i vecchi lavoratori rappresentano una novità non gradita: "[m]i parve che minacciasse ciò che avevo trovato e in cui cominciavo appena a entrare" (Naipaul 1987: 46). Di fronte all'inarrestabile progresso, non gli resta che la fantasiosa speranza che un altro cambiamento – quello naturale – prenda il sopravvento su quello artificiale e fermi l'avanzare delle macchine.



Il cambiamento è presentato ripetutamente come controparte di morte e decadenza nel modello ciclico di creazione, rovina e rinascita: “[v]edere la possibilità, la certezza della rovina, anche nel momento della creazione: era questa la mia natura” (Naipaul 1987: 55). Ciò diventa evidente soprattutto nella relazione di Les e Brenda, protagonisti di uno dei pochissimi episodi in cui amore e passione irrompono nella narrazione. I due sono sposati ed entrambi al servizio del padrone della tenuta, finché Brenda non fugge in Italia con un altro uomo, seguendo quella che il narratore definisce una “antiquata concezione di avventura sentimentale” (Naipaul 1987: 73). La sua fuga d’amore però si rivela un totale fallimento e lei torna dal marito, che la uccide poco dopo con un coltello da cucina. A dispetto della trama drammatica di questa vicenda, il tutto viene narrato in maniera estremamente prosaica e il lettore non viene raggiunto da alcun picco emotivo. Naipaul utilizza una metafora animale per descrivere il matrimonio in disfacimento e il suo epilogo con l’uccisione di Brenda, paragonando marito e moglie a delle api incapaci di agire al di fuori degli schemi prestabiliti e di reagire al cambiamento di sentimenti, stati d’animo e stili di vita, anche a scapito della loro stessa sopravvivenza individuale.

Metafora e similitudine sono gli strumenti retorici utilizzati dall’autore in riferimento a cambiamento e decadenza. Il terribile isolamento degli animali nel cortile, gli alveari abbandonati, il suocero di Jack – la cui figura è più simile a un animale che non a un essere umano – i nuovi macchinari, sono solo alcuni esempi della varietà di metafore e similitudini che indicano il processo costante di cambiamento, morte e rinascita di cui è pervasa questa prima sezione: “[d]a erba a fieno a terra” (Naipaul 1987: 89), intorno al giardino di Jack non c’erano altro che “rovine; e tutto intorno, meno superficialmente, vi era il cambiamento, e il memento della brevità dei cicli della crescita e della creazione” (Naipaul 1987: 95). Accanto a parallelismi lessicali e sintattici, esclamazioni e assonanze, queste strategie contribuiscono a declinare *The Enigma of Arrival* verso la forma lirica. Si tratta di strumenti retorici che vengono utilizzati per trasmettere l’idea del cambiamento come un alternarsi di creazione e distruzione che guida il percorso di Naipaul verso la propria identità:

Ma questa idea di un mondo immutabile era sbagliata. C’erano continui mutamenti. La gente moriva, invecchiava, cambiava casa. Questi erano cambiamenti di un certo tipo. La mia presenza nella valle, nel cottage della villa, era un cambiamento di un altro tipo. La recinzione di filo spinato lungo il tratto diritto del tratturo – anche questo era un cambiamento. Tutti invecchiavano; ogni cosa veniva o rinnovata o gettata via. (Naipaul 1987: 35)



In *The Enigma of Arrival*, lo scopo principale del narratore è dimostrare la possibilità di radicarsi in Inghilterra, luogo che lui considera propria madrepatria culturale. Sebbene il tentativo sembri inizialmente avere successo, la sua fragile identità europea è spesso visitata da sogni e fantasie mediterranee, indiane e africane, che non manca di riversare nel romanzo. Lo scambio metanarrativo fra vita e finzione rivela la certezza che l'identità non è e non può essere fissa, ma sempre e soltanto in cambiamento costante.

LO SGUARDO NARRATO

Il cambiamento, nelle molteplici forme che assume nel paesaggio inglese, nelle riproduzioni d'arte, nella memoria, catalizza l'attenzione – e lo sguardo – del narratore. Considerata l'importanza che, come ho tentato di dimostrare, la dimensione visiva assume in *The Enigma of Arrival*, ritengo di grande utilità richiamare qui il lavoro fondamentale di John Berger. *Ways of Seeing*, scritto insieme a Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb e Richard Hollis, è basato sull'omonima serie televisiva della BBC e comprende sei saggi, alcuni dei quali costituiti da sole immagini. Il libro fornisce chiavi di lettura determinanti per interpretare l'utilizzo visivo che Naipaul fa della letteratura e propone una distinzione tra vista e conoscenza di grande pertinenza con quanto discusso finora:

È il vedere che determina il nostro posto all'interno del mondo che ci circonda; quel mondo può essere spiegato a parole, ma le parole non possono annullare il fatto che ne siamo circondati. Il rapporto tra ciò che vediamo e ciò che sappiamo non è mai definito una volta per tutte. Ogni sera *vediamo* tramontare il sole. *Sappiamo* che la terra se ne allontana ruotando su se stessa. Eppure saperlo, saperselo spiegare, è sempre leggermente inadeguato rispetto a ciò che vediamo. [...]

Il nostro modo di vedere le cose è influenzato da ciò che sappiamo o crediamo.
(Berger 1972: 9-10)

Come già mostrato precedentemente in questo saggio, in *The Enigma of Arrival* il narratore pensa di conoscere il paesaggio inglese, poiché ha di esso una solida conoscenza libresco. Il primo incontro con il suocero di Jack è rivelatore, in questo senso, di come la cultura entri con prepotenza nel campo visivo del narratore, filtrandone e arricchendone dunque la percezione: “[s]embrava un personaggio letterario in quel paesaggio antico. Pareva una figura alla Wordsworth: curvo, troppo curvo, si occupava gravemente dei lavori dei campi come immerso in un’immensa solitudine da Lake District” (Naipaul 1987: 20). La sensibilità visiva del narratore lo conduce verso una rinnovata conoscenza del paesaggio, una conoscenza non più fondata su nozioni libresche, ma sull'esperienza diretta. La consapevolezza che il



narratore trae da questo nuovo modo di vedere giunge dopo la scoperta della riproduzione del quadro di De Chirico, che gli dà la possibilità di utilizzare finalmente le proprie parole per descrivere il paesaggio:

L'uomo che passava davanti al cottage di Jack vedeva le cose per la prima volta. I riferimenti letterari gli venivano naturali, ma aveva imparato a vedere coi suoi occhi. Vent'anni prima non sapeva vedere con la stessa chiarezza. E anche se così fosse stato, non avrebbe probabilmente saputo trovare le parole o il tono giusti. Aveva impiegato lungo tempo per giungere alla semplicità e all'immediatezza; gli era stato necessario passare per molte esperienze. (Naipaul 1987: 176).

Naipaul ricorre all'arte visiva in diverse occasioni – in particolare ai dipinti di John Constable e di Giorgio De Chirico – dando così ulteriore conferma della preminenza della fruizione visiva nello sviluppo della narrazione. L'artista britannico appare già nelle prime pagine del romanzo, quando il narratore descrive le sue sensazioni iniziali di disorientamento nella tenuta di Waldenshaw. Nonostante la vista offuscata dalla pioggia ininterrotta e dalla densa foschia che nascondono l'ambiente circostante, il narratore riesce finalmente a individuare dei punti di riferimento grazie al ricordo del dipinto della cattedrale di Salisbury. Nel corso delle sue meditazioni sul paesaggio inglese, tornano alla sua memoria le riproduzioni della serie di dipinti di Constable, dandogli maggiore consapevolezza del luogo in cui è immerso e in cui continua a percepirsi come un corpo estraneo:

Salisbury. Era praticamente la prima città inglese che mi era riuscito di conoscere, la prima di cui mi ero fatto un'idea, da una riproduzione del quadro di Constable della cattedrale di Salisbury che c'era in un mio libro di letteratura delle elementari. Nella mia lontana isola tropicale, quando ancora non avevo dieci anni. (Naipaul 1987: 11)

Constable fornisce dunque un'importante chiave di interpretazione per il paesaggio esterno e sostituisce il ruolo della finestra quando il narratore è ancora troppo disorientato per cogliere una visione diretta, anche se solo parziale, dell'ambiente. De Chirico, invece, assume un ruolo cruciale nella rappresentazione del disorientamento interiore di Naipaul. Nato in Grecia da genitori italiani, De Chirico sviluppa la propria arte in Grecia, Italia, Germania e Francia. I suoi dipinti metafisici danno voce al disorientamento di Naipaul rispetto alle sue origini indiane e trinidadiane e all'impossibilità di una totale identificazione con la cultura occidentale. Dipinto a Parigi nel 1912, "L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio" mostra dettagli tipicamente impiegati da De Chirico per collocare la scena in un contesto astratto e metafisico, che il narratore descrive come segue:



Una scena classica, mediterranea, antico-romana – o così a me appariva. Un molo; sullo sfondo, dietro a muri e a portoni (come tagliati dentro un fondale di teatro), s’innalza l’albero di un’antica nave; in primo piano due figure nella strada deserta, entrambe ammantellate, di cui una forse la persona che è arrivata e l’altra un abitante di quella città di mare. La scena suggerisce desolazione e mistero: dice il mistero dell’arrivo. (Naipaul 1987: 102)

Questa *ekphrasis* contribuisce a collocare la scena in un luogo temporalmente e spazialmente indefinito, poiché è impossibile individuare al suo interno riferimenti chiari ad alcun contesto reale. Il dipinto può essere visto come un compendio di letteratura, mitologia e arte che appartengono a tradizioni molto diverse. De Chirico – sottolinea Renzo Crivelli (2003: 180) – “nella sua ricerca della città metafisica, evoca immagini mitologiche come quella degli auguri o degli Argonauti [...] o di Odisseo (con la mediazione di Böchlin)”. E in effetti le vele in lontananza potrebbero appartenere alla nave degli Argonauti, che rendono così prioritario il tema del viaggio, mentre la figura scura di spalle sul pontile cita piuttosto esplicitamente l’Odisseo dipinto da Arnold Böchlin nel quadro del 1883 “Odisseo e Calipso”. È inoltre possibile cogliere nell’altra figura vestita di rosso una rappresentazione canonica di Dante nelle illustrazioni della Divina Commedia, immagine che rende al contempo evidente e sconcertante la mancanza di Virgilio al suo fianco: ancora una volta un viaggio di conoscenza, ma non c’è alcuna figura guida ad accompagnare il viaggiatore. Sono questi i punti di riferimento culturali di De Chirico, tratti dalla cultura classica mediterranea, dalla letteratura italiana e dalla tradizione artistica europea. Tuttavia, il pittore astrae questi riferimenti dal loro contesto originario e, come tasselli di un mosaico, li ricolloca in una realtà metafisica secondo modalità vicine al *pastiche*. Proprio come De Chirico, anche Naipaul utilizza i tasselli di cui è composta la sua cultura – trinidadiana, indiana, britannica, africana e classica – per creare il mosaico della sua esistenza scomposta e dislocata. Il motivo del mosaico ricorre anche nella scacchiera che occupa il primo piano de “L’enigma dell’arrivo” e in essa è possibile leggere il simbolo di una partita con la morte, anche questo un tema che attraversa come un altro filo rosso il romanzo.

Il narratore si accosta ai dipinti di Constable e di De Chirico solo attraverso riproduzioni ed evidenzia con grande forza la qualità scadente della propria esperienza di fruizione artistica. Di nuovo, un filtro – la riproduzione – viene posto fra l’osservatore e l’oggetto della sua osservazione – l’opera d’arte originale. Se il dipinto “The Salisbury Cathedral” colpisce il giovane io narrato di dieci anni per la sua bellezza – descritto come “[u]na riproduzione in quadricromia che mi sembrava la figura più bella che avessi mai visto” (Naipaul 1987: 11) – l’approccio dell’io narrato adulto all’arte di De Chirico avviene in senso opposto:



Da un punto di vista tecnico, visto anche il formato ridotto delle riproduzioni, i quadri non apparivano particolarmente interessanti; mi parevano banali, ordinari. E neppure il contenuto mi appariva particolarmente profondo: montaggi arbitrari, in un'ambientazione per metà classica e per metà moderna, di elementi non collegati tra di loro – acquadotti, treni, porticati, guanti, frutti, statue – cui di tanto in tanto si aggiungeva un tocco di facile mistero. (Naipaul 1987: 101)

Tuttavia, il tema della fruizione tramite riproduzioni non è tanto una questione di osservazioni e valutazioni puramente estetiche, quanto uno strumento attraverso il quale l'io narrante dà voce alle proprie inquietudini coloniali in un mondo in costante cambiamento. Utilizzando le parole di Berger, "le riproduzioni sono usate per alimentare l'illusione che nulla sia cambiato, che l'arte, con la sua autorità esclusiva e inalterata, giustifichi quasi tutte le altre forme d'autorità, che l'arte faccia sembrare nobile la disuguaglianza ed eccitanti le gerarchie" (Berger 1972: 31). Questa interpretazione si adatta perfettamente in *The Enigma of Arrival* al sottotesto del confronto continuo con il cambiamento e con il rapporto al contempo emulativo ed emancipatorio che il colonizzato instaura nei confronti del colonizzatore. L'arte europea detiene un'autorità riconosciuta dall'io narrante, sebbene tale autorità sia mantenuta non dall'originalità e unicità dell'opera d'arte, ma da riproduzioni di scarsa qualità. Se da un lato l'autorità dell'opera d'arte viene mantenuta e replicata per essere diffusa e riconosciuta anche nelle periferie coloniali, dall'altro si perde il controllo su di essa. L'opera d'arte riprodotta non è più dominio assoluto della cultura centrale, perché la periferia coloniale può fruirne e farla propria. Secondo quanto scrive Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*,

[c]iò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di 'aura'; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'aura dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. (Benjamin 1955: 23)

Se applicata a *The Enigma of Arrival*, questa affermazione chiarisce la combinazione tra l'immagine interiore e tradizionale che il narratore ha del paesaggio inglese con una nuova esperienza diretta che ha di esso.

Poiché l'idea del cambiamento è ciò che sostiene l'enfasi di Naipaul sulle riproduzioni, anche l'interpretazione del quadro di De Chirico cambia. Più precisamente, è l'idea di romanzo ispirata da "L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio" a modificarsi nella mente del narratore. Inizialmente la serie di riproduzioni dei dipinti del surrealista italiano appaiono ai suoi occhi come un banale assortimento di cliché



derivati dalla cultura classica. Successivamente, l'io narrante è attratto da un titolo fra questi, "L'enigma dell'arrivo", che "in qualche modo indiretto e poetico" (Naipaul 1987: 101) richiama qualcosa della propria esperienza e appare come un invito a scrivere un racconto di ambientazione classica e mediterranea, imbastito "con semplicità, senza cercare di rendere il periodo dell'epoca né di dare spiegazioni sul periodo storico" (Naipaul 1987: 102). Il protagonista di questa storia si sarebbe trovato in una città affollata in cui, dopo incontri e avventure, si accorge che "il suo scopo ha perso di importanza" (Naipaul 1987: 102) e, preso dal panico, decide di fare ritorno al molo. Una volta raggiunto, si accorge che la nave, dalla quale era sbarcato e le cui vele si possono ancora scorgere in lontananza, aveva ormai abbandonato il porto, lasciandolo in terra straniera a fare i conti con il termine della propria esistenza. Questa idea impegna a lungo la mente dell'io narrato mentre è in fase di scrittura di un altro libro ambientato in una ex colonia africana, e non si rende conto (sarà l'io narrante a rivelarlo) che "quella storia mediterranea era in realtà solo un'altra versione di quanto stavo già scrivendo" (Naipaul 1987: 103). L'ultima forma che "L'enigma dell'arrivo" assume nella mente del narratore è un sogno o incubo o drammatizzazione interiore ricorrente, ambientato in un luogo affollato in cui un'esplosione lo costringe a terra e infine lo uccide. In quest'ottica, l'*ekphrasis* e le differenti interpretazioni della riproduzione del dipinto di De Chirico confermano il motivo ciclico e metanarrativo che caratterizza l'intero testo. "L'enigma dell'arrivo" è la traduzione visiva della sua inclinazione a "[v]edere la possibilità, la certezza della rovina, anche nel momento della creazione" (Naipaul 1987: 55), che poi è anche ciò che gli fornisce l'impulso alla scrittura.

La via preferenziale per individuare un'identità del narratore sembrerebbe dunque passare attraverso i libri e attraverso la sua ossessione per la riproduzione del dipinto "L'enigma dell'arrivo":

La storia [ispirata dal dipinto di De Chirico] s'era fatta più personale: il mio viaggio, il viaggio dello scrittore, lo scrittore definito dalle sue scoperte letterarie, dalle sue idee più che dalle sue avventure personali, con lo scrittore e l'uomo che si separavano all'inizio del viaggio e che tornavano ad essere una cosa sola in una seconda vita, poco prima della fine. (Naipaul 1987: 345)

Il narratore si pone in una posizione ambivalente di soggetto e oggetto d'osservazione sulla propria scrittura. Naipaul (1984: 14) scrive nella prefazione a *Finding the Centre*: "[i]mparai a riconoscere i miei istinti di viaggiatore, accontentandomi di essere me stesso, di essere quello che ero sempre stato: uno che guarda. E imparai a guardare a modo mio". Egli guarda con grande attenzione – come dal buco di una serratura – le vite degli abitanti della tenuta e delle persone che incontra nel corso dei suoi viaggi, guardando i loro stili di vita, le loro debolezze e i loro motivi di orgoglio. È in questo tipo di osservazione che le finestre compaiono insistentemente a demarcare la posizione di distacco fra l'io narrato e il mondo esterno. A volte la finestra dà accesso a un'esperienza – "una parte di me si rallegrò vedendo dalla finestra [...] la vivida luce



arancione dei lampioni e gli effetti di luce sugli alberi” (Naipaul 1987: 131) – oppure traccia una linea di separazione e costituisce il fortino dal quale l’io narrato osserva ciò che sta fuori – “dalla cucina del mio cottage stavo a osservare (da una finestra bassa) gli effetti del vento sui faggi davanti alla villa, e (dal pannello di vetro sopra l’uscio della cucina) gli effetti del vento sugli alberi dietro” (Naipaul 1987: 266). Come dimostrano gli esempi appena riportati, le due funzioni della finestra sfumano di sovente l’una nell’altra, diventando pressoché sovrapponibili.

Avviandomi alla conclusione di questo saggio, trovo opportuno fare un’osservazione descrittiva sulla pubblicazione di “Jack’s Garden” sul numero del 6 ottobre 1986 della rivista *The New Yorker*. Come previsto dal formato della rivista, il capitolo è frammezzato da diverse pubblicità fra cui, a poche pagine dalla conclusione, un’intera pagina che sponsorizza la *Pella Windows*, ditta manifatturiera statunitense fondata nel 1925 e specializzata nella costruzione di finestre. Sebbene si possa trattare di una semplice coincidenza, vorrei lasciare aperta la possibilità che la scelta degli impaginatori non sia affatto casuale, ma piuttosto dettata dalle intuizioni percettive derivate dalla lettura della prima parte di *The Enigma of Arrival*.

Listen. You can hear memories being made here. They're made of long afternoons and fairy tales and the sunny corner of the eadie. Once again, a Pella space has become someone's favorite place.

In your magical place both summer and winter, because Pella Windows' solid wood construction and advanced engineering control drafts, cold and sun in no other window can.

This charming former took shape at the Pella Window Store, with expert help and Pella's inspiring range of traditional and contemporary styles and sizes. Contact Pella Windows, as well.

This family close classic double-hung window surrounded with one of Pella's many circle-head window designs, and lined with moveable wood windowpane dividers and energy-saving glass. The windows pivot for easy washing from inside. Outside, optional aluminum cladding will need no painting, even after these processes have daughters of their own, with magical Pella Windows of their own.

Whether you're building, remodeling or replacing windows, an expert at your Pella Window Store can help you make any space a favorite place with Pella Windows, Doors, Stairways and Skylights. Look for us in the Yellow Pages under "Windows". Or send the coupon.

The Pella Window Store

The magical window nook

Pella makes your home a better place to live.

Free idea booklet!

Please send me a free booklet on Pella Windows and Door ideas.

I plan to
 build, remodel, replace

Name _____
Address _____
City _____
State _____ Zip _____
Telephone _____

This coupon answered in 24 hours.

Mail To: Pella Windows and Doors, Dept. CS08L, 103 Main Street, Pella, Iowa 50224. Also available throughout Canada. © 1985 Pella Window Co.

Figura 1 – *The New Yorker*, 6 ottobre 1986, p. 85



Parallelamente allo sguardo verso l'esterno, l'io narrante osserva e analizza l'esperienza di aspirante scrittore dell'io narrato. Questo secondo tipo di osservazione più introspettiva trova nel dipinto di De Chirico il suo corrispettivo privilegiato. La composizione di molteplici tradizioni e riferimenti culturali che caratterizza "L'enigma dell'arrivo" è descrittiva anche dell'identità frammentata del narratore. Essa si ricompone a partire dalla duplicità e complementarità dello sguardo, restituendo un'immagine caleidoscopica del soggetto narrante, che manifesta e completa la commistione dei molteplici frammenti che la costituiscono.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson L., 2001, *The New Critical Idiom: Autobiography*, Routledge, Londra.
- Benjamin W., 1955, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; traduzione italiana di E. Filippini, 1966, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.
- Berger J. et. al., 1972, *Ways of Seeing*, Penguin, Londra; traduzione italiana di M. Nadotti, 1998, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Il Saggiatore, Milano.
- Crivelli R., 1993, "The Paradox of Arrival: Naipaul and De Chirico", in *Caribana* 3, pp. 79-95.
- Crivelli R., 2003, *Lo sguardo narrato: letteratura e arti visive*, Carocci, Roma.
- Huggan G. e Tiffin H., 2010, *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*, Routledge, Londra.
- Lejeune P., 1975, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Parigi; traduzione italiana di F. Santini, 1986, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna.
- Naipaul V. S., 1984, *Finding the Centre: Two Narratives*, André Deutsch, Londra; traduzione italiana di F. Cavagnoli, 2004, *I cocodrilli di Yamoussoukro*, Adelphi, Milano.
- Naipaul V. S., 1986, "Jack's Garden", *The New Yorker*, 6 ottobre 1986, pp. 36-87.
- Naipaul V. S., [1987] 2011, *The Enigma of Arrival. A Novel In Five Sections*, Picador, Londra; traduzione italiana di M. e D. Paggi, 1988, *L'Enigma dell'arrivo. Un romanzo in cinque parti*, Mondadori, Milano.
- Nixon R., 1992, *London Calling: V.S. Naipaul, Postcolonial Mandarin*, Oxford University Press, New York.



Walcott D., 1987, "The Garden Path", *New Republic*, 13 aprile 1987, pp. 27-31; pubblicato successivamente in Walcott D., 1998, *What the Twilight Says: Essays*, Farrar, Strauss and Giroux, New York; traduzione italiana di M. Antonielli, 2013, *La voce del crepuscolo*, Adelphi, Milano, <<http://www.pella.com/about-us/pella-story/default.aspx>> (29 gennaio 2014).

Adele Tiengo è dottoranda in Lingue, Letterature e Culture Straniere presso l'Università degli Studi di Milano. I suoi interessi di ricerca sono rivolti prevalentemente alla letteratura nordamericana contemporanea e all'ecocritica, con attenzione all'intreccio fra scienza e distopia nei testi più recenti dell'autrice canadese Margaret Atwood. Nell'ultimo anno ha partecipato a convegni accademici in Europa e negli Stati Uniti, presentando contributi sulle narrazioni apocalittiche novecentesche e sulla presenza letteraria e culturale del tema del cannibalismo fra Otto e Novecento.

adele.tiengo@unimi.it