

ESTREMI CONFINI

Spazi e narrazioni
nella letteratura in lingua inglese

a cura di Nicoletta Brazzelli





ESTREMI CONFINI

**Spazi e narrazioni
nella letteratura in lingua inglese**

A cura di Nicoletta Brazzelli

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2020 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume
ISBN 978-88-5526-218-7

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:
Hubble's 28th birthday picture: The Lagoon Nebula
19/04/2018 4:00 pm
NASA, ESA, STScI, CC by 4.0

n° 35
Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI APRILE 2020

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Andrea Meregalli
Marco Castellari Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Sara Sullam
Raffaella Vassena Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Ospovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Marco Canani
Angela Andreani Valentina Crestani
Nataliya Stoyanova

Indice

Introduzione. Oltrepassare i confini del linguaggio 13

NICOLETTA BRAZZELLI

*«What the nation would not do, a woman did»: Lady Franklin
e l'esplorazione artica*..... 25

NICOLETTA BRAZZELLI

*In spazi estremi, estremi disegni: l'isola di Doctor Wells fra memoria
e amnesia coloniale. Un approccio decoloniale* 51

LUIGI CAZZATO

*Ricordi e racconti della costa scozzese: sulle tracce di una mitologia di frontiera
in The Merry Men, Memoirs of an Islet e Kidnapped di Robert Louis Stevenson* 69

LUCIO DE CAPITANI

L'altrove immaginario in The Voyage Out di Virginia Woolf..... 85

FRANCESCA MONTESPERELLI

Voci dal mare di sabbia: Vermilion Sands di J.G. Ballard..... 121

FRANCESCA GUIDOTTI

Da luogo a spazio: il Donegal in Translations di Brian Friel 139

ELENA OGLIARI

Thomas Hardy, Jhumpa Lahiri e il linguaggio topopoetico liminale.....151

ANGELO MONACO

*Il Nunavut dalla pagina allo schermo: la traduzione audiovisiva
di The Snow Walker di Farley Mowat*165

ELEONORA SASSO

*Incontri artistici in spazi estremi. Solar di Ian McEwan
e il progetto Cape Farewell*177

ELISA BOLCHI

Abstracts in English 189

Gli autori.....199

Indice dei nomi.....203

*Some say the world will end in fire,
Some say in ice.
From what I've tasted of desire
I hold with those who favor fire.
But if it had to perish twice,
I think I know enough of hate
To say that for destruction ice
Is also great
And would suffice.*

Robert Frost, *Fire and Ice* (1920)

INTRODUZIONE.
OLTREPASSARE I CONFINI DEL LINGUAGGIO

Nicoletta Brazzelli

SPAZI ESTREMI E FORME NARRATIVE

I saggi contenuti in questo volume esplorano i rapporti fra gli spazi geografici estremi e le forme narrative che li rappresentano. I luoghi situati «alla fine del mondo», o percepiti come tali, hanno ispirato una grande varietà di testi letterari e, a loro volta, sono stati «creati» dai testi letterari. In particolare, questo rapporto dalle molteplici risonanze merita di essere indagato in ambito anglofono, dal momento che, in epoche diverse e secondo prospettive e punti di vista differenti, esso ha comportato la diffusione di narrazioni che sviluppano i motivi dell'altrove e della lontananza. La letteratura in lingua inglese, dal Rinascimento alla contemporaneità, è fortemente segnata dalla dimensione spaziale: i luoghi estremi, oggetto del desiderio delle esplorazioni e delle conquiste coloniali, su cui si sono proiettate fantasie utopiche e inquietudini distopiche, generano mondi immaginari dove tutto può accadere, dove tutto è possibile. Essi costituiscono dunque un «motore» narrativo dalle caratteristiche sorprendenti, che viaggia lungo i binari sia del realismo che del fantastico.

Un filo diretto collega il progetto di questo volume al lavoro da me svolto nel 2015-2016 come curatrice, insieme a Frédéric Regard, professore di letteratura inglese presso la Sorbona di Parigi, di un numero tematico di «Textus. English Studies in Italy», intitolato *At the End of the World: Extreme Spaces and the British Imagination*, ma anche agli interessi di studio che hanno informato le mie ricerche sull'immaginario antartico (Brazzelli 2015), e, più in generale, su molteplici «topografie letterarie» (Brazzelli 2017).

Inoltre, la curatela del volume si è incrociata in maniera assai fruttuosa con la pubblicazione della collana Trinidad (Mimesis), da me diretta insieme a Flavio Lucchesi e a William Spaggiari, che propone, secondo una prospettiva interdisciplinare, contributi sulla rappresentazione degli spazi, intersecando punti di vista geografici e letterari: alcuni tomi recenti, in particolare, dedicati ai deserti (Salvadè 2016) e alle montagne (Ogliari - Zanolin 2018) hanno concentrato l'attenzione proprio sulla dimensione dell'estremo, ottenendo risultati particolarmente incoraggianti.

Ciò che tuttavia contraddistingue *Estremi confini* è il fatto che esso offre uno sguardo specifico sulla letteratura in lingua inglese. Il mondo anglofono, infatti, per la sua storia e la sua cultura coloniale e postcoloniale, costituisce un laboratorio privilegiato per la ricerca e l'analisi letteraria orientata in questa direzione. Gli spazi estremi permettono, infatti, di definire e ridefinire i rapporti fra il sé e l'altro, il centro e le periferie. Essi hanno una funzione cruciale perché stimolano l'invenzione linguistica e narrativa, facendo leva sul ventaglio di possibilità offerte dal remoto, dallo sconosciuto, dal diverso, creando mondi immaginari alternativi. Soglie, liminalità, ma anche non-luoghi e metageografie, sono alcuni dei concetti-chiave con cui, fra l'altro, si sono confrontati gli autori dei contributi del volume, che è, appunto, circoscritto alla scrittura in lingua inglese, ma travalica confini spaziali e temporali, tiene conto dei miti e delle leggende del mondo antico e tuttavia riguarda anche le trasformazioni sempre più pressanti della contemporaneità, che tende, da una parte, a spostare sempre più in là la dimensione (e il *topos*) dello spazio estremo, dall'altra a riconfigurarli e ricostituirli, spingendolo sempre più nella sfera dell'immaginario.

La nozione di estremo è caratterizzata, in ogni caso, da una ineludibile fluidità, e dipende evidentemente da un punto di vista parziale, ossia dalla posizione del soggetto. Occorre innanzitutto recuperare il significato del termine, a partire dalla sua etimologia. «Estremo» implica qualcosa che sta fuori (*ex-*), che si proietta in lontananza fino a dove è possibile, verso la «fine» di ciò che è dato raggiungere o conoscere, e si distingue, dunque, da «liminale», un concetto pur collegato a quello di estremo, ma differente. Il termine liminale deriva da *limen*, che significa soglia, confine. La liminalità implica la transizione di un rito di passaggio: infatti l'idea di liminalità ha un'origine di tipo antropologico, visto che la parola è stata introdotta nel 1909 da Arnold Van Gennep in *Les Rites de Passage*. Van Gennep descrive i riti di passaggio come caratterizzati da una struttura tripartita: pre-liminale, della separazione, liminale, della transizione e post-liminale, della reintegrazione. Comunque, per quanto si tratti di nozioni diverse, e sebbene i confini non coincidano necessariamente con gli estremi, nel presente volume questi concetti interagiscono fra loro. Del resto, non dimentichiamo che quello che viene chiamato paesaggio è prodotto, modellato, trasformato dallo sguardo di chi lo rappresenta, e dunque la spazialità delle nozioni di

liminale e di estremo è intrinseca al discorso letterario, proprio perché è legata alla rappresentazione, retorica e narrativa, dello spazio (Andrews - Roberts 2012: 2)¹.

La questione fondamentale del punto di vista, che costituisce il fattore più importante del concetto di estremo, è strettamente connessa con la visione antropocentrica occidentale. In *Extreme Pursuits* (2009), Graham Huggan applica alla contemporaneità e specificamente al viaggio e alle sue narrazioni le nozioni di estremo elaborate nella cultura europea, che ha preso coscienza della sua dimensione ideologica solo dopo l'avvio della prospettiva postcoloniale. L'estremo come ricerca da parte del viaggiatore e/o del turista risulta anche legato, nella visione di Huggan, a pratiche odepatiche correnti quali le visite ai luoghi della Shoah, oltre a essere inseribile nel contesto del mondo globalizzato e della cosiddetta società del rischio. Non ultimo, poi, risulta il riferimento al disastro ambientale e all'apocalisse ecologica. Del resto, nelle comunicazioni correnti, sempre più l'aggettivo estremo si applica all'emergenza climatica e agli eventi meteorologici associati all'odierna situazione di allarme ambientale su scala mondiale.

Inoltre, è fondamentale inserire questo volume nell'ambito del cosiddetto «Post-Spatial Turn». Non ci sono dubbi che lo «Spatial Turn» nell'ambito degli studi umanistici abbia contribuito a far convergere l'attenzione accademica sulle modalità attraverso cui gli spazi modellano i testi letterari e sulle modalità attraverso cui i testi letterari modellano a loro volta gli spazi. Sulla base di questa considerazione fondamentale, porsi l'obiettivo di individuare la relazione fra gli spazi estremi e le loro rappresentazioni testuali – ma si potrebbe dire anche che gli spazi estremi *sono* rappresentazioni testuali – permette di delineare nuove interessanti direzioni di ricerca. I contributi raccolti in questo volume suggeriscono infatti che la raffigurazione dell'estremo, comunque venga interpretato dal soggetto che lo individua e lo osserva, reale o immaginario che sia – e anche in questo caso direi che non è possibile una distinzione, perché ciascuno spazio è, nello stesso tempo, reale e immaginario – genera costruzioni linguistiche e narrative che offrono possibilità creative stimolanti, che incoraggiano particolarmente, ma non solo, la definizione dell'identità. Nel mondo anglofono, la nostra area privilegiata di indagine e di studio², la «fine del mondo», intesa come estremo nord o sud o comunque come uno spazio difficile da raggiungere e, forse, impossibile da raccontare, riveste una funzione cruciale nella rappresentazione del rapporto con l'alterità³.

1 Naturalmente sulla questione della definizione e della «creazione» del paesaggio, la bibliografia è ampia e articolata. Per un approccio essenziale, si veda Wylie (2007).

2 In Brazzelli (2012: 19-97) viene fornito un quadro teorico sulle relazioni fra spazi e testi in ambito anglofono.

3 Il discorso dell'esplorazione è strettamente connesso con la nozione di estremo, come è evidente in Regard (2009).

Nella prospettiva contemporanea, che supera e ri-problematizza il ruolo della dimensione spaziale negli studi critici, le metodologie entro cui è possibile situare l'indagine sui luoghi estremi comprendono gli studi culturali, le teorie postcoloniali con le loro numerose formulazioni e revisioni (Loomba 1998; Ashcroft 2001), gli studi ambientali ed ecocritici (De Loughrey - Didur - Carrigan 2015; Erin 2015). Gli approcci interdisciplinari restano fondamentali e annoverano fra le aree di studio più significative la geografia culturale (Cosgrove 2008). Il principale interesse di questo volume, in ogni modo, resta legato alle strategie rappresentative e alla «materialità» dell'ambiente, riconfigurato come immaginario nel testo narrativo.

Gli spazi «at the end of the world» sono «off the map» (Bonnett 2014), si collocano al di fuori delle mappe. In quanto tali, non si tratta semplicemente di obiettivi geografici remoti, ma anche, e principalmente, di costrutti simbolici e metaforici. Essi invitano alla narrazione e al racconto, in un certo senso, perché rappresentano ciò che non è stato ancora scritto. Per secoli al centro dell'immaginazione inglese, i luoghi estremi della terra sono stati oggetto delle imprese di esploratori e avventurieri, sempre strettamente associati al pericolo fisico e psicologico⁴, ma, se essi rimangono affascinanti anche oggi, è perché le foreste e i deserti, le isole più remote, i poli e le vette più alte, le profondità marine e i confini del mondo sono percepiti come spazi straordinari dell'immaginazione, che «chiedono» di essere raccontati, invitano a recuperare miti e leggende e tropi «universali» come Ultima Thule o El Dorado, permettono l'intersecarsi di forme narrative tradizionali e innovative.

La lettura occidentale dei luoghi estremi che si fonda sull'ideologia coloniale, fa notare Elleke Boehmer (2005), ossia di quegli spazi che si collocano al di là dei confini del conosciuto, si concentra sulle caratteristiche che li rendono estremi, e che ne favoriscono la produzione e la riproduzione attraverso una sovrapposizione di livelli testuali. La retorica utilizzata da esploratori e colonizzatori mira a raffigurare lo sconosciuto attraverso un processo di trasformazione simbolica e metaforica, e tramite l'adozione di strategie letterarie tese a ritrarre territori inaccessibili e incomprensibili. Dunque, i «blank spaces» vengono riempiti di parole. Lo spazio remoto e pericoloso, non mappato, viene evocato attraverso citazioni e allusioni intertestuali, tecniche retoriche capaci di stabilire la sua appropriazione e l'addomesticamento della sua alterità, almeno in termini linguistici e narrativi.

Un testo poetico come *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) di Coleridge ha rappresentato un modello particolarmente influente nel processo di invenzione dell'estremo Sud quale fenomeno culturale e mitopoietico, e nell'estetica romantica, specialmente in riferimento al culto del sublime, lette-

4 Uno studio significativo in questo senso è Powter (2006), che indaga la dimensione psicologica e mentale dell'avventura estrema, prendendo esempi assai noti nella cultura e nella tradizione eroica inglese, come quello di Robert Falcon Scott.

ralmente *sub-limen*, ossia sotto la soglia, al limite del conosciuto, contribuendo in maniera determinante alla fascinazione occidentale per gli estremi. La dimensione del sublime è strettamente correlata agli spazi, ha a che vedere non solo con l'estetica e la filosofia del paesaggio ma anche con i limiti umani di fronte alla natura, indagati da Remo Bodei (2009): il gusto per l'orrido e per lo spaventoso, che può essere rintracciato dall'antichità fino al ventesimo secolo, costituisce una parte rilevante del fascino per lo sconosciuto e riguarda soprattutto la rappresentazione delle *terrae incognitae* della mente, e dunque è legato a forme di «disorientamento» percettivo e raffigurativo.

Certamente, in tempi e culture diverse, gli spazi estremi hanno assunto molteplici caratteristiche e generato raffigurazioni diverse, acquisendo aspetti edenici, come l'Oceano Pacifico nel Settecento, oppure connotazioni sataniche, come l'Artico nella seconda metà dell'Ottocento. Se da una parte potrebbe essere interessante e utile elaborare una lista comprendente determinate categorie, quali i monti e le vette, le aree desertiche e le regioni polari, dall'altra tuttavia occorre riconoscere che, di fatto, è sempre una questione di scala, di punti di vista, come tra l'altro sostengono Cosgrove e Della Dora (2009). Si tratta, in effetti, di individuare e oltrepassare le frontiere del visibile e del conosciuto, che sconfinano nell'invisibile e nello sconosciuto. I poli sono, in ogni caso, i punti in cui la terra o l'acqua «finiscono» o si confondono. Allo stesso modo, le vette più alte costituiscono le frontiere verticali che proiettano lo scalatore, o il suo racconto, o solo l'immaginazione, verso l'irraggiungibile, entro contesti che intersecano istanze politiche, sociali, culturali e mentali (Ellis 2001).

L'età vittoriana ha lavorato alacremente per sradicare l'ignoto, imporre ordine al caos; di fatto l'Ottocento è stato un periodo che ha messo in primo piano la volontà di raggiungere e rendere famigliari siti inaccessibili di grande impatto immaginativo, come dimostra il mito costruito attorno alla figura di John Franklin, scomparso e mai più ritrovato durante la sua ricerca del Passaggio di Nordovest (Potter 2016). Alla fine della prima guerra mondiale, i due poli erano stati ormai raggiunti e mappati, i misteri geografici che avevano attanagliato esploratori e anche scrittori, come Joseph Conrad, erano stati risolti. La prima scalata dell'Everest, ribattezzato il terzo polo, venne portata a termine nel 1953, trasformando in maniera radicale l'idea di limite invalicabile. Peraltro, nel decennio successivo, lo sviluppo delle tecnologie dirette alla conquista dello spazio interplanetario apre nuove sfide verso l'ignoto.

Certamente il Nord ha incarnato a lungo l'idea di estremo: i paesaggi arctici stranianti e alienanti, quintessenza dell'alterità, hanno il potere di unire categorie fisiche ed epistemologiche. Secondo Davidson (2005), il Nord è un obiettivo piuttosto che una destinazione, ed è un luogo che rimane elusivo, assoluto e sempre ineffabile, al di fuori della portata umana in quanto emblema della fuga dai limiti della civiltà, sito d'avventura, adatto alla sperimentazione scientifica, ma anche alla creatività artistica. Quando l'Arti-

co perde parte della sua aura di mistero, dopo la scoperta del «Northwest Passage» (Regard 2013), l'Antartide diviene, in un certo senso, il «nuovo Nord», almeno nel corso dei primi decenni del Novecento, cui si aggiunge la straordinaria suggestione esercitata dalla catena dell'Himalaya. Il ghiaccio, del resto, come ricorda anche Klaus Dodds (2018), costituisce un elemento naturale che, nel corso del tempo, ha segnato l'esperienza dell'estremo e l'immaginario, plasmando la cultura, specialmente ora che esso è in una fase di pericoloso scioglimento a causa dei cambiamenti climatici.

Nonostante la ricerca e la rappresentazione dell'estremo si intersechi narrativamente con lo sviluppo della fantascienza, creatrice di nuovi universi, è comunque evidente che la nozione di estremo è fortemente radicata nel nostro pianeta. L'Antartide, infatti, è ancora oggi considerata uno degli spazi estremi per eccellenza⁵. Questo «riconoscimento» deriva in parte dall'impatto straordinario delle vicende di Robert Falcon Scott, Ernest Shackleton e di altri esploratori, e delle loro narrazioni di viaggio verso il Polo Sud, che raccontano la lotta dell'uomo per sopravvivere in un ambiente ostile; inoltre, nell'ottica imperiale, raggiungere il punto più estremo della terra significa sancire la sua appropriazione, come dimostrano gesti simbolici quale quello di piantare sul suolo la bandiera nazionale. Oggi le spedizioni scientifiche antartiche sono diventate *routine* e assumono la forma di ricerche scientifiche, mentre implicano attività internazionali di cooperazione pacifica in nome della scienza. Semmai il concetto di estremo si sposta nell'ambito delle proposte turistiche.

Un sito estremo rimane dunque caratterizzato dalla lotta (fisica e mentale) dell'individuo per superare le avversità ambientali. Ma non dimentichiamo che questa prospettiva è inevitabilmente antropocentrica, e appare messa in discussione negli studi recenti legati all'ecocritica o ad altre branche dell'approccio ecologico e ambientale. Gli spazi della *wilderness* sfidano le convinzioni fondate sull'idea che il mondo sia predisposto ad accogliere e proteggere gli esseri umani. Questo significa, ovviamente, dimenticare che gli ambienti naturali hanno i loro ritmi e le loro cifre esistenziali; in quanto elementi dotati di una loro autonomia, ed espressione di processi temporali al di fuori della portata umana, le montagne e gli altri luoghi estremi si oppongono all'idea di un universo ad uso e consumo umano. La ragione per cui gli spazi estremi conservano il loro potere di fascinazione e la loro dirompente forza creativa e narrativa sta proprio nell'impossibilità di sfidarli, di dominarli attraverso il loro studio, la loro annessione e, in ultima istanza, la loro rappresentazione.

«Where anything might happen», si legge nel romanzo *Picnic at Hanging Rock* (1967) di Joan Lindsay (da cui è stato tratto il famoso film di Peter Weir nel 1975): il riferimento è all'Australia, ossia gli antipodi rispetto al mondo occidentale, dove gli aborigeni sono stati annientati, e gli europei scoprono

5 Sull'Antartide e le sue rappresentazioni, tra utopia e distopia, si veda Brazzelli (2015).

di essere intrusi e vengono inghiottiti da una natura vorace. La loro posizione di dominatori da una parte viene messa fortemente in discussione, dall'altra implica la trasformazione radicale della loro identità. Si tratta di un luogo in cui tutto appare possibile, come la rappresentazione di un nuovo inizio, e della scoperta di sé nell'altro (Brazzelli 2016).

I LIMITI DELLA SCRITTURA

L'estremo implica lo sconosciuto e l'irraggiungibile e si colloca sul terreno dell'immaginazione, senza dubbio fa riferimento ai confini, ai limiti e al loro superamento. La geografia – come è ampiamente riconosciuto – è essenziale sia nella nostra esperienza quotidiana che nella nostra immaginazione⁶: nel caso degli spazi estremi, ancor più che per quanto riguarda gli spazi in senso più generale, nel momento in cui sono vissuti, ricordati, oppure ricostruiti, il confine fra «reale» e immaginario è superato. E, per concentrare l'attenzione sulla dimensione creativa della nozione di estremo, senza dimenticare la sua connotazione ideologica, ricordiamo che gli estremi si collocano fra la componente linguistica e il discorso narrativo, e toccano le problematiche della rappresentazione⁷. Non è certo fuori luogo fare qui riferimento proprio alla questione della «irrapresentabilità» dell'estremo. I luoghi della Shoah, i campi di sterminio in cui vennero confinati e uccisi milioni di ebrei durante la seconda guerra mondiale, ne sono l'esempio più radicale. In effetti, il trauma conseguente a un genocidio comporta l'impossibilità di narrare, eppure è proprio il racconto a permettere la sopravvivenza e la trasmissione della memoria (LaCapra 1996).

Il concetto di estremo è indubbiamente cruciale per la definizione dell'identità, sia individuale che collettiva. E, appunto, la contrapposizione fra il sé e l'altro è il filo conduttore degli studi che compongono il volume, che intreccia i discorsi coloniali, postcoloniali, decoloniali, gli approcci letterari, culturalisti e linguistici, le prospettive ecologiche ed ecocritiche. Va ricordato che le strategie narrative del realismo e del fantastico determinano raffigurazioni contrastanti, ma anche intersezioni significative. Gli autori dei contributi si sono confrontati con la nozione di estremo; in diversi casi essa si sovrappone o contrappone a quella di liminalità. L'«esplorazione» degli spazi estremi nelle rappresentazioni in lingua inglese proposte nel volume prende avvio dall'Artico e si conclude con l'Artico, a dimostrazione che l'estremo è associato principalmente al Nord, cui spetta un ruolo preponderante nella percezione occidentale dei limiti. I saggi si muovono poi fra isole immaginarie sperdute nel Pacifico, le coste scozzesi più remote, il Sudamerica che si protende verso l'ignoto, deserti di sabbia, il Donegal irlandese, gli spazi ibridi

⁶ Questo concetto fondamentale deve moltissimo a Tuan (1977).

⁷ Sulla rappresentazione è sempre indispensabile fare riferimento a Hall (1997).

e sovrapposti dell'India e del Wessex, toccando il Nunavut canadese; l'Artico scosso dai cambiamenti climatici chiude, appunto, il cerchio. Le tecniche rappresentative adottate dai testi analizzati nei contributi sono molteplici, come vari sono i generi esaminati, dal momento che si passa dalle lettere personali al romanzo al testo teatrale e audiovisivo fino ai progetti interdisciplinari no profit. Questa varietà consente di rintracciare ricorrenze e diversità raffigurative, e permette soprattutto di far dialogare i testi trattati e, nello stesso tempo, le prospettive critiche adottate per la loro analisi.

L'intersezione fra sguardo geografico e scrittura creativa trova un esempio particolarmente significativo in uno spazio estremo divenuto un vero e proprio *tropo*, che non compare in nessuno dei saggi raccolti nel volume, ma che riveste comunque un valore immaginativo ineguagliabile, almeno nella cultura inglese: la Patagonia. Spazio reale e «Neverland», territorio intessuto di storie, miti e leggende, paesaggio desolato e privo di elementi di rilievo, percepito fondamentalmente come assenza, la Patagonia, situata fra Argentina e Cile, è in un certo senso priva di confini, si protende verso il «nulla», ed è stata attraversata e raccontata nel tempo da viaggiatori illustri come Charles Darwin, W.H. Hudson e Bruce Chatwin.

In effetti sembra interessante e utile indicare la Patagonia come esempio delle sfide che lo spazio estremo pone a livello di rappresentazione letteraria. Fin dalle descrizioni più antiche, questa regione è stata raffigurata come il limite estremo del globo, come un territorio deserto agli antipodi del mondo conosciuto e civilizzato; in questo senso, essa sfida la conoscenza e la percezione spaziale comune. Si tratta di un luogo «inventato» e «reinventato» attraverso una serie di immagini ricorrenti: risorsa da sfruttare, terra promessa e sito di libertà, laddove il mondo, con le sue regole, finisce; ma anche spazio isolato di ibridazione e mescolanza. Nel corso del ventesimo secolo, le molteplici trasfigurazioni della Patagonia hanno plasmato la narrazione, sia autobiografica e odepica che romanzesca, in quanto sfida ultima alle categorie geografiche e letterarie⁸.

Raggiungere il Sud del mondo, per la cultura occidentale, significa avvicinarsi al limite (Peñaloza 2008). Presupposti ideologici, strategie retoriche e tecniche narrative hanno generato una Patagonia immaginaria, che si è sovrapposta a quella geografica e si è fusa inestricabilmente con essa. Il mito testuale della Patagonia ha preso la forma di un «collage», che implica l'accumulazione o la giustapposizione di elementi diversi, unendo discorsi locali e globali. In quanto frontiera, intersezione fra passato e futuro, la Patagonia ha dato origine a rappresentazioni che mettono in evidenza le interferenze fra scrittura e spazio geografico estremo.

Le pianure patagoniche sono sconfinite, ritenute ostili e perciò sostanzialmente sconosciute e disabitate; la loro antichità rivela che lo spazio

⁸ Sulla testualità della Patagonia esiste una bibliografia abbastanza nutrita; particolarmente utile risulta Moss (2008).

estremo è anche definito dalla dimensione temporale, non soltanto da quella geografica. Investite dall'ansia di conoscenza e dal desiderio di raggiungere e comprendere l'ignoto, esse impongono una dialettica epistemologica fondata sul contatto. La desolazione e il «nulla» di cui si compone lo spazio patagonico si articolano attorno a scenari contrapposti, che comprendono il sogno di liberazione dagli schemi della civiltà, ma anche del dominio del diverso. La fascinazione, ma anche la repulsione, per questo territorio, presenti in egual misura nella narrazione di viaggio di Bruce Chatwin *In Patagonia* (1977), sono riconducibili principalmente alla natura intertestuale del paesaggio, agli strati di significati che si sono sovrapposti allo spazio geografico e l'hanno ridefinito, fino a renderlo più immaginario che «reale». In *Patagonia Revisited* (1983), in dialogo con Paul Theroux, Chatwin suggerisce che la parola stessa Patagonia venga inserita nell'immaginario occidentale per designare la metafora dell'estremo, per segnare il punto al di là di cui non è possibile spingersi. La Patagonia diventa uno spazio di riflessione sulla vacuità dell'esistenza, e sulla sua fluidità. Oltre che nutrire il senso della meraviglia, la Patagonia chatwiniana si pone anche come un baluardo contro il caos, e diventa il luogo in cui vengono conservate, ed esibite, immagini contrastanti, come una sorta di archivio o un grande museo naturale e verbale.

A conclusione di questa introduzione vorrei aggiungere che è stata un'esperienza stimolante coordinare un gruppo di studiosi nell'ambito della letteratura inglese appartenenti a diverse università italiane, alcuni dei quali docenti affermati e con una lunga attività di ricerca alle spalle, altri più giovani o nelle fasi iniziali della loro carriera accademica. E colgo l'occasione per ringraziare gli autori dei saggi, per aver condiviso con me, con pazienza ed entusiasmo, la nascita di questo volume.

Bibliografia

- Andrews, H. - Roberts, L. (eds.), 2012, *Liminal Landscapes. Travel, Experience and Spaces In-between*, London - New York, Routledge.
- Ashcroft, B., 2001, *Post-Colonial Transformation*, London - New York, Routledge.
- Bodei, R., 2008, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani.

- Boehmer, E., 2005, *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford, Oxford University Press.
- Bonnett, A., 2014, *Off the Map: Lost Spaces, Invisible Cities, Forgotten Islands, Feral Places, and What They Tell us About the World*, London, Aurum Press.
- Brazzelli, N., 2012, *Lands of Desire and Loss. British Colonial and Postcolonial Spaces*, Bern, Peter Lang.
- , 2015, *L'Antartide nell'immaginario inglese. Spazio geografico e rappresentazione letteraria*, Milano, Ledizioni.
- , 2016, 'Where anything might happen': Picnic at Hanging Rock di Joan Lindsay, in A.M. Salvadè (a cura di), *Deserti. Rappresentazioni geografiche e letterarie*, Mimesis, Milano: 163-182.
- , 2017, *Topografie letterarie: paradigmi dell'immaginario da Shakespeare a Naipaul*, Milano, Mimesis.
- Brazzelli, N. - Regard, F. (eds.), 2016, *At the end of the world: extreme places and the British imagination*, «Textus» 29.1.
- Chatwin, B., 2000, *In Patagonia*, London, Random (1977).
- Chatwin, B. - Theroux, P., 1986, *Patagonia Revisited*, Boston, Houghton Mifflin (1983).
- Cosgrove, D., 2008, *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*, London - New York, I.B. Tauris.
- Cosgrove, D. - Della Dora, V. (eds.), 2009, *High Places. Cultural Geographies of Mountains, Ice and Science*, London - New York, I.B. Tauris.
- Davidson, P., 2005, *The Idea of North*, London, Reaktion Books.
- De Loughrey, E. - Didur, J. - Carrigan, A. (eds.), 2015, *Global Ecologies and the Environmental Humanities: Postcolonial Approaches*, New York - London, Routledge.
- Dodds, K., 2018, *Ice*, London, Reaktion Books.
- Ellis, R., 2001, *Vertical Margins. Mountaineering and the Landscapes of Neoimperialism*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Erin, J., 2015, *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Hall, S. (ed.), 1997, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage.
- Huggan, G., 2009, *Extreme Pursuits. Travel/Writing in an Age of Globalization*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- LaCapra, D., 1996, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca - London, Cornell University Press, 1996.
- Lindsay, J., 1998, *Picnic at Hanging Rock*, London, Vintage (1967).
- Loomba, A., 1998, *Colonialism/Postcolonialism*, London, Routledge.
- Macfarlane, R., 2008, *Mountains of the Mind: A History of a Fascination*, London, Granta.
- Moss, C., 2008, *Patagonia: A Cultural History*, Oxford, Signal Books.

- Ogliari, E., Zanolin, G. (a cura di), 2018, *Monti e vette tra geografia e letteratura*, Milano, Mimesis.
- Peñaloza, F., 2008, *Appropriating the 'Unattainable': The British Travel Experience in Patagonia*, «Bulletin of Latin American Research» 27: 149-172.
- Potter, R., 2016, *Finding Franklin: The Untold Story of a 165-Year Search*, Montreal, Kingston - London - Chicago - McGill, Queen's University Press.
- Powter, G., 2006, *We Cannot Fail. The Fine Line between Adventure and Madness*, London, Robinson.
- Regard, F. (ed.), 2009, *British Narratives of Exploration: Case Studies on the Self and Other*, London, Pickering & Chatto.
- (ed.), 2013, *Arctic Exploration in the Nineteenth Century. Discovering the Northwest Passage*, London, Pickering & Chatto.
- Salvadè, A.M. (a cura di), 2016, *Deserti. Rappresentazioni geografiche e letterarie*, Milano, Mimesis.
- Tuan, Y.-F., 1977, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Van Gennep, A., 1909, *Les Rites de Passage*, http://classiques.uqac.ca/classiques/gennep_arnold_van/rites_de_passage/rites_de_passage.pdf (consultazione: 20/12/2019).
- Wylie, J., 2007, *Landscape*, London, Routledge.

«WHAT THE NATION WOULD NOT DO, A WOMAN DID»:
LADY FRANKLIN E L'ESPLORAZIONE ARTICA

Nicoletta Brazzelli

SIR JOHN FRANKLIN FRA I GHIACCI POLARI

Nel corso dell'Ottocento, la dimensione romantica della letteratura, sia europea che, specificamente, inglese, mostra una particolare propensione per la ricerca di spazi estremi, che si configurano entro scenari eroici e visionari. Luoghi che presentano caratteristiche fuori dalla norma, e che si proiettano verso il superamento dei limiti della conoscenza e della comprensione umana, assumono nuove forme poetiche e narrative, aprendo sguardi che superano i confini del noto, in nome di sfide verso regioni remote e irraggiungibili. Tra le opere che propongono rappresentazioni di paesaggi che si collocano al di fuori del mondo conosciuto, *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) di Samuel Taylor Coleridge fa riferimento all'esplorazione antartica, traendo ispirazione, fra l'altro, dai viaggi del Capitano Cook. L'attenzione rivolta verso il Nord, invece, compare in *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, che si apre con lo scambio epistolare fra il Capitano Robert Walton, deciso a esplorare i limiti settentrionali del globo, e la sorella, che lo incita a tornare indietro per non mettere a repentaglio la sua vita e quella dell'equipaggio.

Le spedizioni polari hanno rivestito un ruolo cruciale nell'esperienza britannica dell'esplorazione coloniale ottocentesca, fino al primo Novecento, e nella costruzione di un immaginario culturale in lingua inglese riguardante i luoghi estremi. La loro raffigurazione come imprese nobili e pericolose viene trasmessa da una molteplicità di testi, essenzialmente maschili e so-

litamente portatori dei valori dell'eroismo e dell'identità nazionale¹. John Barrow, secondo segretario dell'Ammiragliato dal 1804 al 1845, e Joseph Banks, presidente della Royal Society fino al 1820, sostengono che l'esplorazione polare, con la raccolta di dati sul magnetismo, è essenziale per una navigazione sicura. Il governo inglese si adopera allora per il finanziamento di una serie di missioni con scopi scientifici, rispondenti, nello stesso tempo, a chiari intenti commerciali e coloniali. Con la fine delle guerre napoleoniche, la Royal Navy si trova a disporre di un gran numero di navi senza destinazione né utilizzo, e deve cercare un'occupazione alternativa a centinaia di ufficiali: la missione bellica viene trasformata in viaggio di scoperta al servizio della nazione.

Dal punto di vista storico-geografico, mentre l'esplorazione dell'estremo Sud non conosce grandi passi in avanti nel corso dell'Ottocento, il discorso sull'Artico è assai più vivo, anche perché l'Inghilterra, attraverso il controllo sul Canada, è di fatto presente sia sulla terra che sul mare dell'estremo Nord. In particolare, la ricerca del Passaggio di Nordovest, una rotta marittima di collegamento fra l'Atlantico e il Pacifico, attraverso i territori canadesi, frastagliati e insulari, assorbe le maggiori energie, sia economiche che umane². Si tratta di un'entità geografica variabile, che cambia periodicamente a seconda delle condizioni ambientali. Entro questo paesaggio metamorfico, come sottolinea Adriana Craciun (2016), il disastro, il dramma e la tragedia occupano un ruolo fondamentale, mediati dal linguaggio, che ne ha rappresentato i «shifting contours» nel corso del tempo (30-32).

La presenza di esploratori, reali o immaginari, nell'Artico, a causa delle difficoltà di comunicazione, della lontananza e della stranezza della regione, ha ispirato una grande quantità e varietà di testi, documenti, lettere, narrazioni, che hanno espresso la dimensione pericolosa e straniante e, nello stesso tempo, quasi magica dell'esperienza polare. Specialmente nel diciannovesimo secolo, la qualità spettrale ha informato in larga misura le raffigurazioni artistiche: fantasmi e ombre hanno popolato i racconti degli esploratori delle lande desolate dell'Artico, e le fantasie di chi, in patria, attendeva il loro ritorno, e hanno ammaliato il pubblico. In particolare, le vicende, rimaste in gran parte oscure e misteriose, dell'ultima spedizione di Sir John Franklin alla ricerca del Passaggio di Nordovest hanno svolto un ruolo centrale in queste rappresentazioni, ricche di miraggi e anche di elementi onirici, che accompagnano la ricerca del mitico passaggio navale nell'estremo Nord canadese. Il registro del sublime, di impianto eurocen-

1 La bibliografia sulle esplorazioni polari britanniche è molto ampia; sull'Artico e, più in generale, sul Nord, si può fare riferimento a David (2000) e a Hill (2008), che offrono un'interessante indagine culturale e si concentrano sull'impatto delle esplorazioni estreme in termini di costruzione immaginativa e di sviluppo narrativo. Inoltre, sulla raffigurazione testuale del Nord, non si può ignorare Davidson (2005).

2 Riferimenti indispensabili per approfondire la questione sono Berton (1988) e Williams (2010); le problematiche testuali specifiche, invece, sono sviluppate in Regard (2013).

trico, caratterizza il modo con cui le distese artiche, in quanto *wilderness*, entrano a far parte dell'immaginario occidentale. Il contesto ideologico e discorsivo è indubbiamente legato alle dinamiche coloniali³.

In generale, catastrofi e fallimenti costellano i processi di esplorazione europei nell'estremo Nord. Viaggiare verso l'Artico era rischioso, costoso, ed era difficile giustificare tali sforzi sulla base di attività che arrecassero qualche forma di profitto. La figura di John Franklin, in particolare, è legata a due spedizioni con esito tragico. Infatti, durante la sua prima esperienza di viaggio artico, sopravvivono solo sei uomini su sedici, a causa di liti e omicidi e per la mancanza di cibo che aveva portato alla raccapricciante pratica del cannibalismo, mentre nel caso della terza spedizione, alla volta del leggendario Passaggio, le sue navi erano scomparse fra i ghiacci insieme ai loro equipaggi al completo (per un totale di circa 130 uomini). Grazie alla sua vedova, Lady Jane Franklin, vengono organizzate decine di spedizioni di ricerca nel corso degli anni successivi.

Sicuramente la peggiore sciagura nella storia delle esplorazioni britanniche, in cui tuttavia si tende a celebrare come eroe soprattutto chi fallisce (Barczewski 2016: 59), la spedizione di Franklin volta alla ricerca del Passaggio di Nordovest ha un impatto straordinario in termini immaginativi, contribuendo in maniera determinante a plasmare l'idea popolare dell'Artico. La storia della scomparsa di John Franklin è caratterizzata da ambiguità e misteri. Quando parte per il suo primo viaggio, Franklin aveva trentatré anni, e aveva combattuto nelle guerre napoleoniche: la sua prima spedizione, durata dal 1819 al 1822, non era stata certo un successo, ma le privazioni cui era andato incontro contribuiscono a creare un'aura di sensazionalismo attorno alla narrazione di quell'esperienza⁴. Di ritorno, viene chiamato «the man who ate his boots», con l'allusione alle condizioni estreme in cui si era svolta l'impresa. Nel 1825 Franklin viene reinviato nell'Artico una seconda volta per compiere esplorazioni nell'area del MacKenzie River e del Great Bear Lake, ad ovest del territorio che aveva mappato in precedenza. In questo caso, Franklin percorre ben 1.600 miglia di costa, un risultato geografico impressionante, ma l'impresa non riesce a catturare l'attenzione popolare.

Nel febbraio 1845 viene conferito a Sir John Franklin il comando di una spedizione navale di grandi ambizioni, con il compito, appunto, di trovare un passaggio a Nordovest del Canada. Il Capitano parte con le navi *Erebus* e *Terror* con le provviste necessarie per tre anni di esplorazione, da svolgersi

³ Huggan - Jensen (2016) forniscono una prospettiva contemporanea sull'Artico, radicandola nella storia coloniale europea, e il loro volume costituisce un eccellente riferimento generale.

⁴ Sulla prima spedizione si veda Brazzelli (2014), che contiene numerosi riferimenti bibliografici specifici.

sia per terra che per mare⁵. Quando, nel 1848, non giunge più nessuna notizia della missione, Lady Jane Franklin si attiva per ottenere i finanziamenti per allestire una serie di spedizioni con lo scopo di individuare Franklin e i suoi uomini, o almeno tracce del loro passaggio. La moglie di Franklin non partecipa mai di persona ad alcuna di queste iniziative, ma il suo ruolo è determinante per il reperimento dei fondi che consentono la preparazione e l'invio delle spedizioni stesse.

Con la partecipazione di più di cento uomini, la missione di Sir John rappresentava uno sforzo massiccio. Non c'era, dopo il mancato arrivo di notizie nei tempi prestabiliti, alcuna ragione di allarme, visto che i rifornimenti imponenti erano sufficienti per una lunga permanenza nell'Artico. Nel 1848 nelle chiese inglesi si celebrano funzioni e si prega per il ritorno di Franklin, mentre le chiaroveggenti raccontano di fantasmi bloccati nel ghiaccio. In questo contesto, Lady Jane incarna la devozione della moglie che cerca instancabilmente di promuovere spedizioni in soccorso del marito. Nell'arco di un decennio, ne vengono inviate più di trenta, sia pubbliche che private. E tuttavia, una dopo l'altra, le missioni falliscono il loro obiettivo, e non riescono a trovare le tracce inequivocabili di quello che era accaduto a Franklin e al suo equipaggio dopo aver lasciato Beechey Island. Dopo il 1851, l'Ammiragliato si era ormai convinto che Franklin fosse morto ed era diventato piuttosto riluttante a organizzare e inviare nuove spedizioni.

A ogni modo, se le spedizioni di ricerca non sono in grado di localizzare Franklin, riescono infine a scoprire il Passaggio di Nordovest. Entro il 1854 l'Ammiragliato aveva speso 600.000 sterline per cercare di rintracciare Franklin e i suoi uomini. Proprio quell'anno, John Rae aveva incontrato un gruppo di Inuit in possesso di alcuni oggetti appartenenti alla spedizione di Franklin. Rae apprende così che un gruppo di uomini aveva abbandonato le navi per proseguire sulla terraferma, ed era poi perito. Gli Inuit avevano trovato anche alcune sepolture degli «uomini bianchi»: i corpi mutilati fanno concludere a Rae che fossero stati praticati atti di cannibalismo. «The Times» pubblica la notizia il 23 ottobre 1854 sotto il titolo *The Arctic Expedition*.

Quattordici anni dopo la partenza della *Erebus* e della *Terror*, nel 1857, Jane fornisce il suo appoggio organizzativo alla *Fox* sotto il comando di Leopold McClintock per una ricognizione finale e la ricerca di eventuali superstiti: tre anni dopo, McClintock ritorna con le prove della tragedia, confermando che non c'erano sopravvissuti e assegna una data e un luogo alla morte di Franklin⁶. A Point Victory, infatti, McClintock aveva trovato un'annotazione in una cavità di pietra, che testimoniava come gli uomini della spedizione fossero bloccati dal ghiaccio nel Barrow Strait, e avessero

⁵ All'ultimo viaggio di Franklin sono stati dedicati molti studi, che sono in continuo aggiornamento. Si vedano in particolare Lambert (2009) e Potter (2016).

⁶ Sulla fondamentale spedizione di McClintock, si veda Murphy (2004).

in seguito ancorato le imbarcazioni tra Beechey Island e le Devon Islands. Franklin avrebbe raggiunto King William Island. Secondo un altro reperto, sembrava che le navi fossero immobili fra i ghiacci fin dal settembre 1846; inoltre risultava che Crozier avesse assunto il comando dopo la morte di Franklin nel 1847, ordinando all'equipaggio di trasportare le navi pesanti sulla terraferma. McClintock osserva le condizioni degli scheletri, ma non fa alcuna menzione del cannibalismo.

John McCannon parla della cosiddetta «Franklin syndrome» (2012: 127). Infatti, la scomparsa di Franklin impressiona tutta l'Europa e trasforma l'esplorazione polare in una vera e propria ossessione. Lady Franklin per prima rifiuta di accettare le prove della morte del marito e contribuisce in prima persona alla creazione di una mitologia intorno alla figura del Capitano della Marina britannica. Altre spedizioni degli anni cinquanta, per quando nominalmente intitolate a Franklin, deviano rispetto al loro scopo originale, e questo è il chiaro segnale che la ricerca stava rimodulando i programmi nazionali e istituzionali nell'Artico (136-137).

La spedizione di Franklin del 1845, di fatto, è un racconto frammentato: centinaia di migliaia di metri quadrati di territorio ghiacciato vengono attraversati nel corso degli anni, sia materialmente che a livello immaginativo e speculativo. L'Artico in cui Franklin scompare si configura come uno spazio emblematico della mascolinità associata ai valori nazionali e imperiali (Hill 2008: 6). Nello stesso tempo, in patria, la mobilitazione di numerose missioni di ricerca per John Franklin conferisce alla moglie un ruolo pubblico in cui ridefinire e asserire la propria identità e influenza morale (17).

In effetti, i racconti e le narrazioni di esplorazione artica, che spesso si accompagnano a rappresentazioni pittoriche e a stampe, tendono a costruire una storia di visioni e di ossessioni, come mette in evidenza Shane Mccorristine (2018): i movimenti oscillanti fra presenza e assenza, i dettagli segreti, nascosti o misteriosi, delle esplorazioni in luoghi estremi, riflettono le modalità con cui l'Artico è stato concepito nel corso del diciannovesimo secolo. Questo aspetto, legato ai fantasmi e alle ombre, sembra naturalmente porsi in contraddizione con gli elementi fattuali dell'esplorazione, che è, per contro, un'attività materiale, razionale, scientifica. In epoca vittoriana, tuttavia, questa pratica non escludeva una dimensione soprannaturale. In particolare, il fatto che lo spazio artico si estendesse immaginativamente molto oltre le mappe del mondo conosciuto implicava, sempre secondo Mccorristine, che potesse essere «consumato» anche dalle donne, che notoriamente erano escluse dall'esplorazione effettiva. In questo contesto, si inseriscono la chiaroveggenza, il mesmerismo, l'occultismo e lo spiritismo. Durante la lunga attesa di notizie dalla spedizione di Franklin e dalle squadre di soccorso partite alla sua ricerca, si fa un largo uso di chiaroveggenti che, in uno stato di *trance*, sostenevano di mettersi in contatto con Franklin e i suoi uomini (79). Visto che l'Artico, nelle sue varie configurazioni, era

uno spazio remoto in cui era praticamente impossibile recarsi nel diciannovesimo secolo, la sua conoscenza e rappresentazione si formano anche per mezzo di suggestioni derivanti da oggetti o pratiche «magiche» che comportano l'uso della sfera di cristallo⁷. I resoconti delle visioni e predizioni delle chiaroveggenti, che contenevano dettagliate descrizioni delle «visite» effettuate nell'Artico e degli «incontri» con Franklin, compaiono su vari giornali locali (come l'«Aberdeen Journal» o il «Liverpool Mercury»).

In quelle circostanze, la figura della «Polar wife» entra nell'immaginazione collettiva, come risulta, per esempio, da queste affermazioni comparse sull'«Athenaeum» nel 1848:

The time for hope was nearly gone by in all hearts save that of the noble wife who would not part with hope – and who, with a sort of heroic confidence which until today it was almost as wonderful as it was admirable to witness, is now at the period of the Arctic returns, in the Orkneys, that she may be the first to welcome home her husband! (cit. in Mccorristine 2016: 96)

La famiglia di Franklin mostra un chiaro interesse per la chiaroveggenza. Il luogo in cui Franklin era scomparso aveva assunto le caratteristiche di uno spazio esotico, sublime, incantato. L'uso di metafore e di immagini soprannaturali è evidente fin dall'ultima lettera scritta da Lady Franklin al marito: «I wish we could see you in a glass as they do in the fairy-tales» (cit. in Mccorristine 2016: 100). La speranza costituisce per molti anni uno strumento di mobilitazione nelle mani di Lady Franklin. Anche «The Illustrated London News» loda Lady Franklin perché capace di toccare le corde dei cuori inglesi. Con il passare degli anni le probabilità di ritrovare gli esploratori continuano a diminuire, ma Lady Franklin rimane ostinatamente ottimista e la sua identità pubblica è contrassegnata da questo atteggiamento positivo. In effetti, Jane mette in evidenza oppure nasconde le notizie riguardanti la spedizione comandata dal marito, a seconda delle sue esigenze e dei suoi desideri. E questo, in particolare, vale per le voci delle chiaroveggenti, che dichiaravano di aver trovato segni della morte dei componenti dell'equipaggio.

La scomparsa degli esploratori determina la possibilità di seguire le loro presunte rotte usando informazioni geografiche e sviluppando contatti con le autorità. Le risposte emotive generate dalla sparizione di un centinaio di uomini ben equipaggiati e organizzati sono diverse, ma il mesmerismo e altre pratiche magiche si fanno portatori di una prospettiva significativa: essa viene tenuta in gran conto, anche perché può offrire messaggi consolanti. Lo spazio spettrale della seduta spiritica ha un potere emotivo e geografico.

⁷ In riferimento al ricorso alla chiaroveggenza e al mesmerismo da parte di Lady Franklin, si veda anche Lloyd-Jones (2001).

Il ruolo femminile in questo contesto è importante: le donne infatti non potevano figurare in prima persona nelle spedizioni di esplorazione, ma impressioni, narrazioni, richieste e preghiere legate al loro punto di vista hanno avuto un impatto determinante nella rappresentazione dell'Artico. Lady Franklin leva una voce che con il passare del tempo riesce a sovrastare quella dell'Ammiragliato: a più riprese ella si atteggia a esperta navale e a geografa, conferendo alle spedizioni polari una dimensione più umana, «democratica».

LE AVVENTURE ARTICHE DI LADY JANE

I discorsi prevalenti riguardanti l'Artico, e la conquista, fisica e immaginativa, dei luoghi estremi, sono maschili, perché il ghiaccio è la materia su cui gli uomini possono mettere alla prova il loro coraggio e la loro forza, e su cui possono issare la bandiera del loro paese, a testimonianza della presa di possesso dello spazio (Bloom 1993: 2). L'Artico costituiva indubbiamente una proiezione delle ansie inglesi riguardo alla «whiteness» razziale. La conquista dell'estremo Nord era un'impresa «pulita»: le popolazioni native erano quasi inesistenti. Ma questa è solo metà della storia, perché nel periodo vittoriano l'Artico attira su di sé anche gli sguardi femminili. Proprio in seguito alla scomparsa di Franklin, e grazie a sua moglie, il tema dell'affetto e dell'amore investe le narrazioni artiche.

Risulta particolarmente interessante esaminare la scomparsa di Sir John Franklin e di tutti i suoi uomini durante la spedizione alla ricerca del Passaggio di Nordovest secondo la prospettiva che ne fornisce la moglie di Franklin. Lady Jane trasforma in maniera decisiva il racconto delle esplorazioni artiche, sia attraverso l'influenza che esercita sulla ricerca di Franklin sia attraverso la sua riscrittura del linguaggio dell'eroismo, della sofferenza e dell'onore nazionale. La sua corrispondenza con primi ministri inglesi, membri del Parlamento, *Lord* dell'Ammiragliato e altre personalità pubbliche inglesi e americane offre il lato privato di una tragedia nazionale, e getta una nuova luce su ciò che la scomparsa di Sir John Franklin significava per l'Inghilterra e la sua opinione pubblica⁸. Le lettere hanno un'importanza storica, perché contengono dettagli importanti relativi alle operazioni di ricerca di Franklin, mettono in luce certi atteggiamenti dell'Ammiragliato e mostrano anche che altri paesi, come gli Stati Uniti, guardano con interesse al viaggio di Sir John. Esse sono significative in quanto esprimono una soggettività femminile, che interpreta gli eventi, dialoga con le istituzioni,

⁸ Una selezione delle lettere «artiche» di Lady Franklin si trova in Behrisch Elce (2009); il volume comprende anche una introduzione assai documentata e la descrizione e l'analisi puntuale del materiale presentato. Le citazioni dalle lettere di Lady Franklin in questo saggio sono tratte da questo volume. Presso gli archivi dello Scott Polar Research Institute di Cambridge si trovano anche le lettere non pubblicate e vari documenti e materiali di indubbio interesse.

mette in discussione un mondo patriarcale che attribuisce un ruolo subordinato alla donna.

Le lettere di Lady Franklin consentono di riflettere sulla combinazione del linguaggio femminile dell'affetto con i tropi maschili volti a promuovere una visione imperiale degli eventi, specialmente in luoghi impervi e desolati come quelli polari. Gli interventi epistolari di Jane persuadono l'Ammiragliato a perseverare con le ricerche quando avrebbe voluto desistere, e mantengono vivi la memoria di Franklin e il suo onore nell'immaginazione nazionale. Anche la sequenza delle lettere di Lady Franklin risulta particolarmente rilevante, in quanto traccia il progredire della consapevolezza di Jane riguardo alla morte del marito e contribuisce alla trasformazione dell'esploratore artico in una figura eroica.

Il linguaggio utilizzato da Lady Franklin, nelle sue lettere, è assai preciso dal punto di vista geografico e trasmette informazioni dettagliate sulla configurazione fisica dell'Artico, ma, nello stesso tempo, fornisce a chi legge informazioni sul risvolto domestico e familiare del disastro. Infatti, il 23 marzo 1849, rivolgendosi ai balenieri per assistenza, Jane Franklin precisa:

The attention of whalers... is particularly direct to the Gulf of Boothia, within Regent Inlet, or to any of the Inlets or Channels leading out of Barrow Strait, or the sea beyond, either northward or southward, as also to any Sounds or Inlets in the north and western sides of Baffin Bay, above the 75. (Behrisch Elce 2009: 67)

Lady Franklin è la «afflicted wife» il cui idioma emotivo rivela l'affetto che ella prova per il marito, proprio mentre le sue missive sono indirizzate agli ufficiali dell'Ammiragliato. Sempre nel 1849, l'assenza protratta del coniuge genera in lei uno stato di ansia mista al desiderio di non lasciare nulla di intentato: «At a moment when my anxiety for my long absent husband and of his companions, forbids me to leave any means untried in their behalf, I claim respectfully your consideration of my present application» (72).

Dunque, due voci sembrano sovrapporsi, quella dell'esperta dell'Artico e quella della moglie. Jane si rivolge all'Ammiragliato affinché vengano messe in campo tutte le risorse disponibili per salvare il marito, inghiottito dal «blank space» artico, utilizzando, da una parte, il linguaggio coloniale maschile, dall'altra, alludendo all'assenza del femminile in quello spazio. Ma, nello stesso tempo, ella rappresenta la ricerca del marito come un imperativo morale ed emotivo. Questi due discorsi sono evidentemente distinti per lo stile e la retorica impiegati: l'«analisi» artica è chiara e si basa essenzialmente, oltre che sulle informazioni relative al progetto di esplorazione di Franklin, con il suo itinerario ben delineato prima della partenza, sui resoconti dei navigatori di ritorno dalle spedizioni di ricerca, e sulle rotte da loro percorse. Tuttavia, la vera forza di Lady Franklin sta nei suoi sapienti e

coinvolgenti appelli emotivi. La moglie dell'esploratore scomparso si scusa sovente per le sue «female motions»: sono soprattutto significative, al riguardo, le parti introduttive e quelle conclusive delle sue lettere. Ella temeva, infatti, che il suo sostegno alla causa del marito potesse essere sminuito proprio dai legami famigliari a cui si appellava in maniera così evidente. Le introduzioni e le conclusioni consentono di stabilire un legame con il lettore, e di mantenere le necessarie distanze: l'autrice (una donna) interagisce con i suoi destinatari (uomini). A partire dalle offerte di ricompensa ai balenieri che si avventuravano nell'area in cui il marito era disperso, fino all'accettazione della sua condizione di vedova, Jane rende le sue lettere persuasive sia per le alte personalità e gli ufficiali che per il pubblico in generale (visto che alcune di esse vengono pubblicate sui giornali), sfidando il mondo maschile della navigazione artica e potenziando la responsabilità morale della Gran Bretagna nei confronti dei suoi eroi, attraverso la sua enfasi sulla devozione femminile.

Nel 1828, dopo la morte di Eleanor Porden, John Franklin aveva sposato in seconde nozze Jane Griffin⁹. È indubbiamente grazie a lei che Franklin viene prescelto per il comando della sua ultima spedizione nelle acque ghiacciate del Passaggio di Nordovest. Jane Griffin, una donna ricca e ambiziosa, si presenta come una scelta quasi obbligata per l'esploratore. A sua volta una intrepida viaggiatrice, amante dell'avventura, ella aveva raggiunto, tra l'altro, Costantinopoli e Bursa, l'antica capitale dell'impero ottomano¹⁰. Dopo un lungo viaggio nel Mediterraneo, durato tre anni, a Franklin viene offerta la posizione di governatore di Van Diemen's Land, ossia dell'odierna Tasmania. Privo di alcuna esperienza di amministrazione, la sua attività non si rivela per nulla facile, per quanto i due coniugi vedessero nel soggiorno australe l'opportunità di incominciare una nuova vita con perfetto spirito coloniale. Jane e il marito individuano nella Tasmania una società allo stato infantile che poteva essere plasmata e migliorata. Lo spirito avventuroso di Jane la porta a scalare il Monte Wellington, ed è la prima donna a compiere l'impresa. La vita nella colonia, tuttavia, diviene via via sempre più difficile, Franklin, biasimato come responsabile della disintegrazione della comunità e ritenuto inadeguato per i suoi compiti, viene rimosso dal suo incarico nel 1843.

I Franklin ritornano in Inghilterra nel 1844, proprio mentre l'Ammiraglio stava programmando la spedizione artica decisiva per mappare il Passaggio di Nordovest. Jane riveste già in questa fase un ruolo fondamentale, perché fa tutto quanto è in suo potere per assicurare al marito l'incarico prestigioso (Herbert 2012: 269). In caso di successo, Franklin sarebbe stato salutato come uno dei più grandi esploratori mai esistiti. La Royal

⁹ Una biografia recente di Jane Griffin in Franklin è quella di Alexander (2013). La prima ricostruzione biografica, invece, è di Woodward (1951).

¹⁰ Una selezione delle lettere e dei diari (in cui è però riservato pochissimo spazio al discorso artico) è offerta da Rawnsley (2014).

Geographical Society appoggia la sua candidatura e John Franklin viene indicato come *leader* della spedizione.

La *Erebus* e la *Terror* salpano da Gravesend nel Kent: Franklin ha cinquantanove anni, forse troppo anziano per un'impresa di quella portata e si trova condizioni fisiche non eccellenti. Jane è consapevole della difficoltà della ricerca; la costa settentrionale dell'Artico canadese è un labirinto in perpetua trasformazione: una rotta percorribile un'estate poteva rivelarsi impossibile da seguire in quella successiva. Ma Jane era certamente più di una moglie devota. Grazie a lei, l'impresa di Franklin e il suo esito incerto si inseriscono prepotentemente dell'immaginazione collettiva: soprattutto perché Jane aveva ben compreso il ruolo della stampa sull'opinione pubblica. Infatti, a più riprese, avrebbe incoraggiato gli amici a scrivere appelli su giornali e riviste: «The London Illustrated News» pubblica articoli significativi su Franklin.

A Londra, Jane Franklin si sistema in un appartamento situato al numero 33 di Springs Gardens, vicino all'Ammiragliato. La sua energia e la sua costanza vengono molto ammirate, e la simpatia popolare per la sua causa è enorme. *Lady Franklin's Lament*, in cui un marinaio sogna Lady Franklin che racconta della perdita del marito, compare come *broadside ballad*, foglio singolo a grande diffusione, attorno al 1850, e ottiene subito una grande popolarità. La ballata si conclude con una strofa che sottolinea il dolore per la perdita e il vano desiderio della moglie di conoscere il destino dell'amato:

And now my burden it gives me pain
 For my long lost Franklin I would cross the main
 Ten thousand pounds I would freely give
 To know that on earth my Franklin do live¹¹.

Il pubblico considera Jane una «Victorian Penelope», come osserva McGoogan (2005: 281-291). Il suo impegno ossessivo a favore del marito scomparso entra in conflitto con altre priorità familiari. Determinata a perseguire ogni mezzo per conoscere la sorte del coniuge, Jane, come si è visto, cerca anche consiglio presso alcune chiaroveggenti. Lady Jane Franklin diviene così paradossalmente una vedova «pubblica», ossia una figura che, mentre soffre in privato per la scomparsa del marito, continua a intervenire pubblicamente rivolgendosi ai politici, a viaggiare e a incontrare figure autorevoli, sempre con lo scopo di attirare e mantenere l'attenzione sulla sorte di Sir John. Il tono supplichevole che spesso la contraddistingue modella il ritratto che ella vuole offrire di sé come donna sofferente. Al governo inglese Jane esprime chiaramente la sua delusione, lamentandosi del fatto che

¹¹ Il testo è reperibile in rete, ma ne esistono varie versioni; si veda, per esempio: <https://deriv.nls.uk/dcn9/7489/74897811.9.htm> (consultazione 10/09/2019).

Franklin fosse stato abbandonato assieme alla donna che, in patria, lo stava aspettando.

Sfruttando l'emozione popolare che circondava la scomparsa di uno sposo amato e asserendo ripetutamente che il mancato ritorno del marito non significava affatto la sua morte, Lady Jane sfida la cautela dell'Ammiragliato, organizza una sorta di «private Navy» sollecitando i ricchi a farsi donatori per sostenere le missioni artiche. Secondo Ken McGoogan (2005), combattendo contro una società che negava alle donne un ruolo attivo, Lady Franklin ha mostrato la capacità di trasformare il fallimento di una spedizione in un successo di tipo – diremmo oggi – mediatico. Dotata di una rara intelligenza, curiosità e desiderio di conoscenza, si scontra contro i pregiudizi dell'epoca che non riconoscono intraprendenza e spirito d'iniziativa a una donna, indipendentemente dalle sue doti, e anche dalle sue condizioni economiche e sociali.

Nel maggio 1860 la Royal Geographical Society conferisce a Lady Franklin la medaglia d'oro; mai prima di allora un tale onore era stato attribuito a una donna. In pratica, si riconosce che l'avanzamento scientifico nella conoscenza geografica dell'Artico a nord del Canada derivava non tanto dall'opera di John Franklin, ma dalle spedizioni successive, promosse, appunto, dalla moglie. Si può infatti sostenere che, nella complicata e pericolosa esplorazione e nell'apertura alla conoscenza e all'uso commerciale dell'estremo Nord canadese, il «sacrificio» di Franklin e dei suoi uomini apre la possibilità di procedere in maniera sistematica a missioni che si rivelano cruciali, non solo per conoscere la sorte di Franklin stesso. Forse non è del tutto azzardato sottolineare che, di tutti i contributi alle scoperte artiche, quello di Lady Franklin è stato il più significativo. Nell'Inghilterra vittoriana in cui viveva, Jane non avrebbe mai potuto ambire al ruolo di pioniera in territori così remoti. Tuttavia, attraverso l'identificazione con il marito, Jane è in grado di plasmare il futuro della storia artica delle esplorazioni (McGoogan 2005: 414). Il marito aveva perso la vita nell'estremo Nord in circostanze che non si chiariscono nemmeno dopo le testimonianze degli Inuit e i vari reperti ritrovati, ma Jane lo ritrae, attraverso le sue lettere e i suoi interventi supplichevoli, come un eroe che aveva sacrificato l'esistenza in una ricerca che superava di gran lunga le ambizioni personali, per collocarsi in una dimensione nazionale e internazionale.

Dunque, Jane Franklin è stata l'artefice della costruzione di una vera e propria mitologia intorno alla figura del marito, celebrandolo come lo scopritore del Passaggio di Nordovest¹². Dopo che John Rae ritorna in patria con le prove convincenti che Franklin era morto nell'Artico, una questione fondamentale ossessiona la moglie: come la posterità avrebbe ricordato l'esploratore. La successiva rivelazione di Robert McClure che Franklin aveva

¹² Non dimentichiamo comunque il ruolo della stampa periodica dell'epoca nel creare figure eroiche in connessione con le esplorazioni polari, come è ben chiaro in David (2000).

effettivamente scoperto il mitico Passaggio serve a orientare le azioni seguenti di Jane¹³.

La maggior parte dei suoi contemporanei credeva che Lady Franklin avesse promosso e coordinato le ricerche spinta esclusivamente dall'amore che provava per lui (McGoogan 2005: 343). Per Jane, comunque, determinare il destino di Franklin è sempre strettamente connesso con la ricerca del Passaggio di Nordovest, e con la convinzione che il marito aveva, in pratica, scoperto quel passaggio misterioso ed elusivo. In seguito, Jane favorirà la costruzione di monumenti attestanti l'eroismo del marito, compresa una statua in Waterloo Place, a Londra, inaugurata nel 1886, che reca la dedica: «To the great Navigator/and his brave companions/who sacrificed their lives/Completing the discovery of/the North-West Passage». Per il monumento di Franklin a Westminster, completato nel 1875, Alfred Tennyson compone l'epigrafe «Not here! The white North has thy bones; and thou/heroic sailor-soul/art passing on thy happier voyage now/toward no earthly Pole». Questi versi contengono la visione di un ambiente naturale trasceso attraverso la morte eroica.

La testimonianza diretta di Lady Franklin passa attraverso un consistente numero di lettere: il suo epistolario diviene, si può dire, un testo cruciale per la storia delle spedizioni artiche. Nel corso della sua lunga esistenza, Jane accumulerà pazientemente i suoi diari e la sua corrispondenza. Per più di un decennio, ella coinvolge governi e governanti e suscita la simpatia pubblica per la causa degli esploratori scomparsi, insistendo sulla necessità della moltiplicazione e dell'estensione delle ricerche. Quando diviene chiaro che non c'era più speranza di trovare i sopravvissuti, Jane non riduce affatto i suoi sforzi, ma li orienta verso la ricerca delle prove che, prima di morire, il marito avesse scoperto un canale in grado di completare il Passaggio di Nordovest. Queste considerazioni – e auspici – traspaiono, attraverso un linguaggio potente e suggestivo, nelle lettere che Lady Franklin scrive ai *Lord* dell'Ammiragliato, al primo ministro Disraeli, e anche al presidente degli Stati Uniti, lettere che hanno quasi la struttura e la forma di *pamphlets*. Come dimostra questo estratto, che risale al dicembre 1849, la retorica impiegata ha l'indubbio effetto di ritrarre immaginativamente le distese ghiacciate che devono essere scandagliate in ogni direzione prima di porre fine alla complicata questione:

And surely, till the shores and seas of those frozen regions have been swept in all directions, or until some memorial be found to attest their fate, neither England, who send them out, or even America, on whose shores they have been launched in a cause which has interested the world for centuries, will deem the question at rest. (Behrisch Elce 2009: 81)

13 Sulla spedizione di McClure, si veda Stein (2015).

E nel 1854, quando ormai le speranze sono svanite, il senso del fallimento è alimentato da immagini di oscurità, mentre i martiri sembrano aleggiare permanentemente sull'Artico senza nessuna possibilità di essere salvati:

And yet it is still true that your noble work is incomplete, and that the glory which has hitherto invested it, is about to set in clouds and darkness. It will remain an imperishable fact that the search for these brave martyrs to their duty was given up, not because every part of the Arctic seas had been searched for them in vain, as is too often asserted, but because you have not distinctly authorised, nor sufficiently enabled them to be followed where alone they are to be sought, with any probability of success. (113)

Le parole di Jane Franklin rendono il dolore personale e l'ansia per la sorte del marito anche emblematici di una generale sensazione di perdita e di tradimento che pervadeva l'intera comunità. Sulla base della forza derivante dalle sofferenze e dalla totale incapacità di piangere il marito come morto, ella insiste con il governo inglese che la vicenda tragica non poteva essere chiusa, fintantoché il destino degli esploratori fosse rimasto sconosciuto. All'Ammiragliato scrive che la comune umanità, e il senso di responsabilità rispetto a chi aveva adempiuto al suo dovere nazionale sacrificando se stesso, richiedeva la messa a disposizione di fondi e uomini per risolvere il mistero della scomparsa. Jane sapeva bene che la sua arma più potente era l'onda di simpatia e di affetto che la sua situazione aveva provocato (Russell 2005: 52).

L'immagine della donna debole che lotta contro il suo destino, trovando il coraggio di agire dal profondo del suo dolore, viene elaborata in modo da superare ogni ostilità nei suoi confronti. Si tratta di uno strumento retorico ben calcolato. Presso il grande pubblico, la celebrità di Franklin diviene una questione di facili sentimenti che serve ad attenuare l'insistenza attiva e la potente retorica di Jane, ricoprendola con una rappresentazione più accettabile di sofferenza passiva, resistenza e lealtà.

Le lettere di Jane creano il modello eroico di John Franklin (Behrisch Elce 2009: 4). Jane non si avventurerà mai nel Nord alla ricerca del marito, per quanto avesse viaggiato per tutta la sua esistenza, sia prima di incontrare Sir John, che durante il matrimonio, che dopo la scomparsa del marito. Combinando emozione e retorica, Lady Franklin si concentra sulla stesura di appelli privati diretti a figure pubbliche, proiettando la sua prospettiva domestica su un evento collettivo. Jane Franklin diviene un simbolo durevole di fedeltà: se il suo obiettivo nel 1848 era quello di salvare il marito e il suo equipaggio, in seguito esso diviene quello di esaltare il suo onore di esploratore e scopritore del passaggio navale. D'altro canto, le sue lettere documentano la sua crescente consapevolezza della morte del marito.

In effetti, la scomparsa di Franklin viene percepita come una questione pubblica così come una questione privata. Jane vi gioca il ruolo di una partecipante attiva alla ricerca, e non di una donna passiva, come amava definirsi, e per quanto si concentrasse sulla sua condizione personale di moglie privata dell'amato coniuge. Il destino di Franklin è fatto oggetto di pubblico dibattito, ma in genere *pamphlet* e periodici si basano su prospettive maschili. Le donne non erano certo incoraggiate a entrare in questo tipo di discorsi. Jane Franklin credeva senza dubbio nelle istituzioni inglesi: come donna, tuttavia, occupava una posizione marginale all'interno dell'impero.

Il suo atteggiamento verso l'Ammiragliato si configura come un miscuglio di critica e di sostegno. Infatti le lettere di Jane Franklin includono sia biasimo che lode nei confronti delle più alte istituzioni britanniche. Quando, il 12 gennaio del 1854, Lady Franklin viene informata dall'Ammiragliato che il 31 marzo successivo suo marito sarebbe stato rimosso dalla lista degli uomini in servizio, scrive una lettera in cui rifiuta la pensione che le sarebbe spettata come vedova di un ufficiale:

You will not expect from me, Sir, to claim to the Admiralty the Widow's pension which you remind me is granted under certain regulations. – I believe that my husband may yet be living where your expeditions have never looked for him. (Behrisch Elce 2009: 90)

Da quel momento, Jane cambia anche gli abiti scuri che aveva indossato per anni, sostituendoli con vestiti dai colori brillanti. Mentre aveva portato il lutto durante la lunga assenza del marito, ora rifiuta di riconoscerne la morte presunta fino a quando non avrà ottenuto notizie certe della scomparsa. Gli abiti indossati da Lady Franklin mostrano quanto sia importante l'aspetto della *performance* nella ricostruzione storica (Davis-Fisch 2012: 2). Jane tacitamente rivelava di aspettare le prove della morte del marito, in mancanza delle quali egli era da ritenersi ancora vivo e al servizio della Corona.

Nel 1854 ha inizio la Guerra di Crimea e John Rae riporta in patria alcuni resti della spedizione acquisite dagli Inuit¹⁴. Lady Franklin rompe il protocollo vittoriano e, con il suo abbigliamento vivace, ribadisce la fiducia nel buon esito della spedizione e nella sopravvivenza del marito. Le notizie riportate da Rae riguardanti il cannibalismo rendono la spedizione di Franklin una tragedia nazionale. Da quel momento, Lady Franklin sente il bisogno di trovare mezzi di sostegno alternativi. Nel desiderio di difendere la reputazione del marito, Jane mobilita un certo numero di alleati, fra cui due romanzieri di grande successo, Charles Dickens e Wilkie Collins, a cui affida il compito di ristabilire la credibilità e l'onore del Capitano inglese. Dickens, in particolare, sia attraverso i suoi interventi sul periodico

14 Su questa spedizione di John Rae, si veda McGoogan (2001).

«Household Words» (Davis-Fisch 2012: 148-164) sia, in seguito, attraverso il dramma *The Frozen Deep*, scritto con Wilkie Collins e messo in scena nel 1857, ottiene un profondo impatto sul pubblico (165-195).

La rappresentazione di *The Frozen Deep* ha un effetto catartico, perché i dettagli traumatici della morte degli esploratori vengono recuperati con l'obiettivo di produrre un risultato consolatorio sull'opinione pubblica. Infatti, la trama eroica subisce modifiche e aggiunte significative, a partire dal recupero del diario di viaggio della prima spedizione di Franklin, *Narrative of a Journey to the Shores of the Polar Sea in 1819-22*, che, in un certo senso, sopperisce alla mancanza di un resoconto di Franklin relativo alla missione finita in tragedia. Sulla vicenda artica, inoltre, si innesta una storia d'amore e di rivalità, che pone al centro una fanciulla contesa (Costantini 2012: 153-154). I motivi del sacrificio e della salvezza vengono inseriti in un discorso melodrammatico e sensazionalistico che, attraverso l'impiego massiccio dell'iperbole, conduce alla vittoria del Bene. La prima teatrale, ad opera di attori non professionisti, fra cui Dickens e Collins nel ruolo dei due esploratori rivali, riscuote un discreto successo, ma si rivolge a una *audience* limitata. Il testo subisce in seguito numerosi cambiamenti, viene di nuovo messo in scena nel 1866 e poi trasformato in una *novella* da Collins nel 1874.

Dalla metà degli anni cinquanta, anche Jane Franklin abbandona la speranza che suo marito sia vivo, ma, nonostante questo, continua a esercitare pressioni affinché altre spedizioni andassero alla ricerca di prove definitive sulla sua sorte. McClure, che rimane intrappolato nei ghiacci per tre anni, viene salvato da una spedizione proveniente da est, e in tal modo si prova l'esistenza di un Passaggio di Nordovest. Jane scrive che era stato il marito a scoprire quel passaggio, facendo coincidere di fatto le rotte percorse da Franklin e da McClure. Rivolgendosi all'Ammiragliato, ella ribadisce che Franklin non era ritornato in patria perché nessuno era arrivato a salvarlo, mentre McClure era stato ben più fortunato di lui.

Le spedizioni di ricerca raggiungono un momento significativo solo nel 1850, quando, vicino a Beechey Island, all'entrata del Wellington Channel, verranno ritrovate numerose scatole di carne aperte e non consumate. Nel 1857, con l'aiuto dei suoi sostenitori, Lady Franklin invia un altro vascello, la *Fox*. Il pubblico è galvanizzato dall'impresa e il ritorno di McClintock, nel 1859, costituisce un trionfo per Lady Franklin. La narrazione di Francis Leopold McClintock, *Voyage of the 'Fox' in the Arctic Seas: In Search of Franklin and His Companions* (1859) rivela molti nuovi dettagli, emersi soprattutto quando le squadre di ricerca scoprono alcuni resti degli esploratori ed entrano in contatto con gli Inuit. Più di un secolo dopo, negli anni ottanta del Novecento, a King William Island, Owen Beattie rinviene degli scheletri che erano stati smembrati, dando così credito alle storie degli Inuit, che

avevano raccontato di uomini che portavano con sé membra umane come cibo da consumare¹⁵.

Certi eventi sono indiscutibili: le navi di Franklin svernano a Beechey Island nel 1845-1846, navigano fino a King William Island, nel maggio 1847 alcuni uomini lasciano la nave e un messaggio, in cui si dice che il capitano era morto. Tra il 1848 e il 1850 un gruppo di sopravvissuti incontra gli Inuit a Washington Bay; in seguito gli Inuit trovano cadaveri mutilati, il che suggerisce che gli esploratori avessero fatto ricorso al cannibalismo. I racconti degli Inuit includono diversi dettagli, ma a causa della lingua e della differenza culturale, le informazioni che essi offrono sono difficili da interpretare, o possono essere interpretate in vari modi. L'impossibilità di stabilire precisamente ciò che era successo agli uomini di Franklin non ha impedito che storici «popolari» e romanzieri ricostruissero variamente gli eventi¹⁶. Franklin risorge come un fantasma, un'ossessione e, poiché quello che è accaduto rimane sconosciuto, la sua figura e la sua spedizione continuano ad affascinare. Nel settembre 2014 il primo ministro canadese Stephen Harper ha annunciato la scoperta della nave *Erebus*, nei pressi di King William Island, riaccendendo il dibattito internazionale sul «Northwest Passage» e la sovranità sull'Artico. La spedizione di Franklin diviene un episodio dal valore fondativo nella storia canadese e nella costruzione dell'identità nazionale. Nel 2016 anche la *Terror* viene individuata al largo di King William Island; molto più recentemente si è assistito all'affiorare di nuovi elementi utili per la spiegazione della tragedia: proprio dal luglio 2019 una missione canadese sta perseguendo il recupero dei resti della nave del Capitano¹⁷. Le ricerche più recenti hanno assunto un nuovo significato geopolitico (Craciun 2016: 1).

(R)SCRITTURA FEMMINILE

Le lettere private di Lady Franklin sono documenti pubblici, i cui riferimenti sono in grado di costruire una ricca narrazione dell'esplorazione artica inglese. Gli scritti di Jane Franklin sono cruciali nell'«Arctic discourse»¹⁸, perché includono l'acquisizione di conoscenza, ma anche le aspettative e, inevitabilmente, l'elemento immaginativo e soggettivo. L'approccio all'Arti-

¹⁵ Sull'esumazione e l'autopsia dei corpi, è popolarissimo il volume di Beattie - Geiger (1987). Sulle successive spedizioni di ricerca di Franklin, si vedano Cookman (2000) e Watson (2017). Inoltre, sulle testimonianze degli Inuit, è importante Woodman (1992).

¹⁶ Si pensi al romanzo *The Terror* di Dan Simmons (2007), da cui è stata tratta una serie televisiva americana, trasmessa nel 2018.

¹⁷ Il ritrovamento e l'esplorazione dei relitti promette di rivelare i segreti ancora nascosti. Particolare interesse riveste l'articolo di Smith (2019). La recentissima esplorazione subacquea fa ipotizzare che sia possibile recuperare alcuni documenti scritti, inclusi i diari di bordo tenuti da Franklin per tre anni prima di abbandonare la nave alla ricerca di aiuto.

¹⁸ Sul cosiddetto «Arctic discourse» si veda Ryall - Schimanski - Wærp (2010).

co attraverso le narrazioni di esplorazione si avvale di una testualità variegata, impiega figure retoriche e altri tropi ricorrenti, che suggeriscono l'idea di un luogo estremo la cui esplorazione è connessa all'eroismo maschile. L'impresa di Franklin era stata condotta grazie a istituzioni come l'Ammiragliato e la Royal Geographical Society, nella convinzione che il lontano Nord fosse una parte essenziale dell'identità nazionale.¹⁹ La narrazione artica «fuori dalle righe» di Lady Franklin, che diviene oggetto di pubblica ammirazione, dimostra che l'ufficialità istituzionale non sempre era in perfetta consonanza con lo spirito «popolare».

Per seguire più da vicino il percorso di scrittura artica di Lady Franklin, è utile partire dalla sua cospicua offerta di ricompensa ai balenieri (duemila sterline) nel 1848. In un annuncio Jane si rivolge a privati cittadini, i balenieri che sono diretti nei Davis Straits e nella Baffin Bay, in maniera pubblica (Berische Elce 2009: 63). Successivamente, nel corso degli anni, compaiono diverse altre offerte di ricompensa ai capitani delle navi baleniere da parte della moglie di Franklin, anche in parte condivise con quelle dell'Ammiragliato. Questi *broadsheet* sono molto chiari, perché mettono bene in evidenza la somma offerta e i servizi richiesti. I balenieri dovevano essere diretti nelle zone in cui, secondo Lady Franklin, avrebbe dovuto trovarsi la spedizione guidata dal marito.

Una delle lettere più famose di Lady Franklin è indirizzata al presidente degli Stati Uniti, Zachary Taylor. La missiva, datata 4 aprile 1849, si apre con queste parole:

I address myself to you as the head of a great nation, whose power to help me I cannot doubt, and in whose disposition to do so, I have a confidence which I trust you will not deem presumptuous. The name of my husband Sir John Franklin, is probably not unknown to you. It is intimately connected with the northern part of that continent of which the American Republic forms so vast and conspicuous a portion. (Berische Elce 2009: 68)

Dopo una serie di dettagli riguardanti la rotta della spedizione, ella spiega che:

Though the British government has not forgotten the duty it owes to the brave men whom it has sent on a perilous service, and has spent a very large sum in providing the means for their rescue, yet owing to various causes, the means actually in operation for this purpose are quite inadequate to meet the extreme exigence of the case. (70)

¹⁹ Cavell parla di metanarrative costituite da una polifonia di voci, di fili narrativi interconnessi (2012: 9).

Le navi disperse erano equipaggiate di viveri per tre anni, e al momento della lettera ne sono già passati quattro dalla partenza. Jane punta a far leva sulla grandezza della nazione americana e sulla sua generosità nel finanziare spedizioni di ricerca e di aiuto. Ella aggiunge, anche, che il governo russo ha annunciato la sua disponibilità a partecipare alle missioni; immagina dunque lo «spettacolo» di tre grandi nazioni, Gran Bretagna, Stati Uniti e Russia, che uniscono i loro sforzi «in the truly Christian work of saving their perishing fellow men from destruction» (71).

Nel dialogo intessuto da Jane con i potenti, emerge chiaramente la sua posizione «in between»: da una parte, grazie al suo rango sociale e alla sua cultura, ella si colloca «alla pari» rispetto alle massime personalità dell'epoca, dall'altra, in quanto donna, si sente inferiore, mentre interagisce con le istituzioni più alte. Il linguaggio della nobildonna inglese che vive in un sistema monarchico rivela anche la sua consapevolezza della diversità istituzionale della nazione americana, il cui presidente è «scelto dal popolo», come osserva la moglie di Franklin.

Mentre esibisce competenze geografiche e nautiche, Lady Franklin si mostra umile e sottomessa. Come si è già osservato, spesso le conclusioni delle lettere di Jane Franklin comprendono parole di scusa, sostanzialmente legate al fatto che a scrivere è una donna, e specialmente una donna che soffre per il destino incerto del marito. A Benjamin Disraeli, il primo ministro inglese, per esempio, motiva in questo modo l'urgenza con cui richiede di ricevere l'amico Reverend Jell: «You will excuse my adding that to me this interview is of urgent importance» (65).

Ai «Lords of the Admiralty», nel mese di maggio del 1849, Jane rivela la sua ansia, cercando di attirare l'attenzione e indica dove procedere con la ricerca:

My anxiety is particularly directed to the passage known by the name of Wellington Strait or Channel, which has never been tried, and whose termination or Opening E. & W. are entirely unknown. [...] There are two other parts of scarcely inferior importance to Wellington Channel, one of them is Prince Regent's Inlet on Gulf of Boothia, which is now known through Dr. Rae's Discoveries to have no Westerly outlet, but which in the chart with which my husband was furnished, is laid down with a passage to the Westward. The other is Jones' Sound and Smith's Sound W. & N. of Baffin's Bay, the former of which, especially, there is a reason to believe, is connected with Wellington Channel. These parts my husband intended if possible to examine before his return home. (73)

Lady Franklin definisce «una ricerca imperfetta» quella portata avanti fino a quel momento, e ripete la parola «anxiety», in riferimento alla sorte dell'equipaggio disperso. In questo modo, ella ribadisce il suo bisogno di assistenza, perché ha ricevuto aiuto dall'Ammiragliato nel passato, e a questo punto, ancora più delicato, non può procedere solo sacrificando le sue proprietà personali. Dunque, il linguaggio dell'ansia, dell'angoscia e del dolore sembra prevalere sulla formalità della missiva: Jane tenta di presentarsi, in questo frangente, come colei che parla in nome di tutto l'equipaggio. Lady Franklin, infatti, non rimane solo la moglie afflitta del Capitano, ma diventa anche una sorta di avvocato delle famiglie dei marinai scomparsi. In diverse occasioni ella agisce infatti nell'interesse dei parenti dell'equipaggio di Franklin.

L'appello indirizzato all'America è ricorrente: la moglie di Franklin, che ammira molto gli Stati Uniti, insiste sulla internazionalità della missione e sul carattere terrificante delle regioni artiche:

And surely, till the shores and seas of those frozen regions have been swept in all directions, or until some memorial be found to attest their fate, neither England, who sent them out, or even America, on whose shores they have been launched in a cause which has interested the world for centuries, will deem the question at rest. (81)

È a Sir James Graham, «First Lord of the Admiralty», che Jane si rivolge dopo la decisione dell'Ammiragliato di togliere il nome di Franklin e dei suoi ufficiali dalla lista degli uomini in servizio, nel gennaio del 1854:

Another consideration confirmed my incredulity as to the authenticity of an announcement which filled almost every heart with astonishment and dismay. It has been the careful and emphatic declaration [...] that no motives but those of the purest humanity influenced their proceedings. (89)

Jane parla come la rappresentante di tutta la nazione («every heart»). La lingua degli affetti si mescola con la dimensione nazionale, e tiene conto del fatto che i motivi delle decisioni non possono certo essere ignorati:

Yet I would not be misunderstood. That very great and painful certainty exists upon the subject, no one can deny, nor am I insensible to the reasonableness of putting a stop to the expedition before that uncertainty cease, since if nothing farther be done to throw light upon the mystery, it may continue to the extent of the natural lives of the person concerned. (89-90)

Intanto, però, ella richiede persino gli arretrati dello stipendio del marito per garantirle la somma necessaria «to save my husband's life» (90).

In una lettera scritta il 2 febbraio 1854, Jane ribadisce la sua posizione:

I believe there are few among the representatives of the absent who have not felt that the Admiralty have acted liberally, kindly and generously, in continuing, during years of uncertainty, the pay and wages, as if certain of their returning to claim their own.
(94)

Nella medesima, lunga lettera, Lady Franklin introduce anche una lista delle ragioni per cui il marito, insieme all'equipaggio, non può essere considerato morto; non ci sono dati, a suo parere, che «certifichino» l'avvenuta catastrofe; inoltre – e su questo punto gli scritti della moglie di Franklin ritornano di continuo – alcune regioni artiche non sono ancora state esplorate nelle ricerche; infine – altro elemento di grande interesse nella scrittura femminile di Jane – per quanto siano remote e desolate, le aree dell'estremo Nord canadese offrono svariate risorse per la sopravvivenza, e gli esploratori inglesi sono pronti ad affrontare qualsiasi difficoltà.

Jane definisce l'Artico un «blank space», usando un'espressione ben nota e ampiamente utilizzata del linguaggio delle scoperte geografiche²⁰; lo spazio bianco (o vuoto) è laddove potrebbero trovarsi John Franklin e le sue navi. Si tratta di una zona che è possibile circoscrivere; secondo Lady Franklin, «it comprises about 70 degrees of longitude, or, if measured, in the parallel of 78 degrees (the most southerly which could apparently have been navigated by the discovery ships) between 800 and 900 miles» (100).

La lunga lettera indirizzata ai *Lord* dell'Ammiragliato del 24 febbraio 1854 è particolarmente articolata e ricca di argomentazioni, suddivisa in diversi punti: Jane dimostra che la *Erebus* e la *Terror* non possono essere considerate «dead» solo perché non sono state salvate. Ci sono chiari segnali, secondo Jane, che il clima artico e le risorse siano favorevoli:

It will be said that we do not know that they have lived seven years. No, my Lords, but we know nothing to the contrary, and it may be that the reason we do not know they are living men, is because your messengers of mercy and deliverance have not been to the spot where alone the truth is to be found, for their voices cannot reach you across the waste of water, and they are helpless to extricate themselves. (108)

20 Spurr (1993) offre un elenco dei tropi del discorso coloniale, in cui naturalmente si colloca anche la rappresentazione del territorio come «blank space». In questa prospettiva, sono interessanti anche le connessioni fra *Heart of Darkness* di Joseph Conrad e la spedizione di John Franklin individuate in Ben-Merre (2002).

Jane è sicura che «where Esquimaux can live, there also can Englishmen» (110), mostrando, in un certo modo, la sua apertura mentale nei confronti dell'alterità, visto che equipara i nativi del Nord con gli inglesi, un paragone per nulla scontato nella mentalità coloniale della metà del diciannovesimo secolo. Dunque, se da una parte si evidenzia il desiderio di connettere «Englishness» e «Otherness», dall'altra, però, Lady Franklin ribadisce spesso «the role of a great nation to provide a solution to the mystery of that disappearance» (112). Poi, come al solito, ella conclude la missiva con l'usuale richiesta: «Pardon me, my Lords, that I express myself so strongly» (*Ibidem*). Prima di concludere la sua «painful letter», Jane esprime la speranza di non aver abusato del privilegio «which belongs to weakness and irresponsibility» (*Ibidem*), ossia alla natura femminile.

Il 26 giugno 1855 Lady Franklin si identifica per la prima volta come «the widow of Sir John Franklin» (119), quando scrive a Lord Palmerston: in questa occasione, ella attribuisce agli uomini della *HSM Erebus* e della *HSM Terror* la scoperta del Passaggio di Nordovest, in modo tale che «They have not perished in vain». Dunque, si può notare una transizione alla «seconda fase» della sua scrittura. Sempre nel 1855, a Benjamin Disraeli, la vedova scrive per rivendicare l'importanza della scoperta del marito: «I cannot believe that it will be left to my own feeble pen or to some other as the chronicler of my husband's life to claim tardily for him and them that justice which would be more fitly awarded on higher authority» (122).

A William Mackinnon, membro del Parlamento e presidente della Arctic Select Committee, Jane si rivolge scrivendo che quei «brave and unfortunate men», dopo anni di «privations and suffering» (123) meritano di essere riconosciuti come gli scopritori del Passaggio, avendo risolto quel «geographical problem which was the object and aim of all these painful efforts» (*Ibidem*). «To do justice to the dead», aggiunge Jane, «I have presumed thus to address you» (124).

La connessione e la sovrapposizione fra gli interessi privati, gli affetti domestici e il ruolo della nazione sono costanti. Il 12 aprile 1856 Lady Franklin osserva che «There is much more conclusive evidence to be yet obtained as to the fate of the expedition», e che «the means of obtaining it had not been used, but are within our reach, is not confined to myself alone, in which case I might, notwithstanding my deep personal interest in the matter, hesitate to advance it» (129). Dunque, in questa situazione:

I feel compelled to state that, though it is my humble hope and fervent prayer that the Government of my country will themselves complete the work they have begun, and not leave it to a weak and helpless woman to attempt the doing that imperfectly which they themselves can do so easily and well, yet, if need be, such is my painful resolve, God helping me. (131)

Come ho già notato, a parte i suoi interessi e affetti personali, Jane è anche la donna che si preoccupa di tutti coloro che soffrono per la mancanza di notizie e per le famiglie dei partecipanti alla spedizione, «fellow sufferers in calamity» (138). Non menziona in particolare, però, le figure delle mogli.

Ancora, la soluzione geografica per Lady Franklin risiede «in a certain circumscribed area within the Arctic circle, approachable alike from the east, and from the west, and sure to be attained by a combination of both movements» (141-142). A Charles Wood, che aveva annunciato che non ci sarebbero più state spedizioni governative, nell'aprile 1857 Jane Franklin scrive «No one must feel that if this harassing period of alternate hopes were to end at last in the rejection of all my own unanswered appeals, such a decision would have been come to long ago, and mercifully communicated to me at the earliest possible period» (150-151).

Le lettere di Jane Franklin, in molti casi, vengono pubblicate da vari giornali, come il «Times», e, dunque, da documenti privati, scritti dalla moglie del Capitano scomparso a varie personalità pubbliche, diventano testi pubblici. La moglie di Franklin mostra la capacità di utilizzare sfumature linguistiche diverse a seconda dei suoi interlocutori, e la formalità delle lettere non esclude mai la soggettività della sua posizione femminile, per la quale, tra l'altro, si scusa continuamente. La competenza geografica non risulta affatto inferiore a quella dei suoi destinatari, includendo informazioni assai precise e argomentazioni derivanti dalla perfetta conoscenza acquisita attraverso le carte e i resoconti nautici. Ma il linguaggio elevato e la specificità geografica presentano continue «smagliature», che svelano il senso dell'angoscia per la perdita, estesa a tutti i componenti della spedizione fallita. Il sentimento privato, accompagnato dall'umiltà femminile, prevale, lacerando la continuità del linguaggio formale.

In conclusione, Lady Franklin, modulando la parola scritta, sfida l'Ammiragliato, gli atteggiamenti vittoriani contro le donne impegnate in attività che le conducono al di fuori del contesto domestico, la stampa allineata con il sistema patriarcale. Come donna, crede in fondo nell'Artico come una bianca dimora accogliente, e nelle capacità del marito, nel suo coraggio e resistenza fisica, nel suo senso dell'onore nazionale. «What the nation would not do, a woman did» scrive nel 1857 l'«Aberdeen Journal»²¹. Jane Franklin riesce a fare ciò che la nazione non era stata in grado di fare. In effetti, un territorio immenso viene esplorato, esaminato e mappato. Mentre i vittoriani fanno di Lady Franklin un'icona della lealtà domestica, di fatto ella sfida il mondo maschile dell'esplorazione e della navigazione artica. Tuttavia, Jane non manca mai di esibire il suo sostegno all'impero, quando per esempio respinge le testimonianze degli Inuit, facendo valere la superiorità inglese. Nella sua contraddittorietà, Lady Franklin mostra che la vulnerabilità di cui

²¹ Ross (1997: 8). Questa citazione è riportata frequentemente dai testi biografici che riguardano Lady Franklin.

si fa rappresentante non costituisce un ostacolo, ma che, piuttosto, una posizione «marginale» può avere un grande peso, se accompagnata dall'uso, accorto e consapevole, del linguaggio.

Bibliografia

- Alexander, A., 2013, *The Ambitions of Jane Franklin, Victorian Lady Adventurer*, Sydney, Allen & Unwin.
- Barczewski, S., 2016, *Heroic Failure and the British*, New Haven - London, Yale University Press.
- Beattie, O. - Geiger, J., 1987, *Frozen in Time: The Fate of the Franklin Expedition*, Bloomsbury, London.
- Behrisch Elce, E. (ed.), 2009, *As affecting the fate of my absent husband. Selected Letters of Lady Franklin Concerning the Search for the Lost Franklin Expedition, 1848-1860*, Montreal - Kingston - London - Ithaca, McGill - Queen's University Press.
- Ben-Merre, D.A., 2002, *Conrad's Marlow and Britain's Franklin: Redoubling the Narrative in Heart of Darkness*, «Conradiana» 34.3: 211-226.
- Berton, P., 1988, *The Arctic Grail: The Quest for the North-West Passage and the North Pole 1818-1909*, Toronto, McClelland & Stewart.
- Bloom, L., 1993, *Gender on Ice. American Ideologies of Polar Expeditions*, Minneapolis - London, University of Minnesota Press.
- Brazzelli, N., 2014, *A Terrific New World: Polar Space in the Narrative, Journals and Letters of John Franklin's First Arctic Expedition (1819-22)*, «E-rea, Revue électronique d'études sur le monde anglophone» 11/2, <http://erea.revues.org/3865>.
- Cavell, J., 2008, *Tracing the Connected Narrative. Arctic Exploration in British Print Culture, 1818-1960*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press.
- Cookman, S., 2000, *Ice Blink: the Tragic Fate of Sir John Franklin's Lost Expedition*, New York, John Wiley.
- Costantini, M., 2012, *Dietro le quinte di The Frozen Deep: narrazioni e variazioni di una storia vittoriana*, in V. Cavone - L. Pontrandolfo (a cura di), *La scrittura romanzesca nella letteratura inglese*, Ravenna, Longo: 149-158.
- Craciun, A., 2016, *Writing Arctic Disaster. Authorship and Exploration*, Cambridge, Cambridge University Press.
- David, R.G., 2000, *The Arctic in the British Imagination 1818-1914*, Manchester - New York, Manchester University Press.
- Davidson, P., 2005, *The Idea of North*, London, Reaktion Books.

- Davis-Fisch, H., 2012, *Loss and Cultural Remains in Performance. The Ghosts of the Franklin Expedition*, New York, Palgrave Macmillan.
- Herbert, K., 2012, *Polar Wives The Remarkable Women Behind the World's Most Daring Explorers*, Vancouver, Greystone Books.
- Hill, J., 2008, *White Horizon. The Arctic in the Nineteenth-Century British Imagination*. Albany, State University of New York Press.
- Huggan, G. - L. Jensen (eds.), 2016, *Postcolonial Perspectives on the European High North: Unscrambling the Arctic*, London, Palgrave Macmillan.
- Knopf, K., 2015, *Exploring for the Empire. Franklin, Rae, Dicken, and the Natives in Canadian and Australian Historiography and Literature*, in B. Buchenau - V. Richter (eds.), *Post imperial Imaginaries? Anglophone Literature, History and the Demise of Empires*, Leiden - Boston - Brill, Rodopi: 69-100.
- Lambert, A., 2009, *Franklin. Tragic Hero of Polar Navigation*, London, Faber and Faber.
- Lloyd-Jones, R., 2001, *The paranormal Arctic: Lady Franklin, Sophia Cracroft, and Captain and 'Little Weesy' Coppin*, «Polar Record» 37.200: 27-34.
- McCannon, J., 2012, *The History of the Arctic. Nature, Exploration and Exploitation*, London, Reaktion Books.
- Mccorristine, S., 2016, *The Spectral Arctic. A History of Dreams & Ghosts in Polar Exploration*, London, UCL Press.
- McGoogan, K., 2001, *Fatal Passage: the Untold Story of John Rae, the Arctic Adventurer Who Discovered the Fate of Franklin*, Toronto, HarperCollins.
- , 2005, *Lady Franklin's Revenge. A True Story of Ambition, Obsession and the Remaking of Arctic History*, Toronto, HarperCollins.
- Murphy, D., 2004, *The Arctic Fox: Francis Leopold McClintock: Discoverer of the Fate of Franklin*, Toronto, Dundurn.
- Potter, R., 2016. *Finding Franklin: The Untold Story of a 165-Year Search*, Montreal - Kingston, McGill - Queen's University Press.
- Rawnsley, W.F. (ed.), 2014, *The Life, Diaries and Correspondence of Jane Lady Franklin 1792-1875*. Cambridge, Cambridge University Press (1923)
- Regard, F. (ed.), 2013, *Arctic Exploration in the Nineteenth Century: Discovering the Northwest Passage*, London, Pickering & Chatto.
- Ross, G.W., 1997, *This Distant and Unsurveyed Country. A Woman's Winter at Baffin Island 1857-1958*, Montreal - Kingston - London - Buffalo, McGill - Queen's University Press.
- Russell, P., 2005, *Wife Stories. Narrating Marriage and Self in the Life of Jane Franklin*, «Victorian Studies» 48.1: 35-57.
- Ryall, A. - Schimanski, J. - Wærp, H.H., 2010, *Arctic Discourses. An Introduction*, in A. Ryall - J. Schimanski - H.H. Wærp (eds.), *Arctic Discourses*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing: IX-XXII.
- Smith, R., 2019, *Arctic shipwreck 'frozen in time' astounds archaeologists*, «National Geographic», 28 August, <https://www.nationalgeographic.com/culture/2019/08/arctic-shipwreck-frozen-astounds-archaeologists/> (consultazione 10/09/2019)

- Spurr, D., 1993, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham, Duke University Press.
- Stein, G.M., 2015, *Discovering the North-West Passage: The Four-Year Arctic Odyssey of H.M.S. Investigator and the McClure Expedition*, Jefferson (North Carolina), McFarland & Company.
- Watson, P., 2017, *Ice Ghosts: The Epic Hunt for the Lost Franklin Expedition*, New York, W.W. Norton & Company.
- Williams, G., 2010, *Arctic Labyrinth. The Quest for the Northwest Passage*, London, Penguin.
- Woodman, D., 1992, *Unravelling the Franklin Mystery: Inuit Testimony*, Montreal - Kingston, McGill - Queen's University Press.
- Woodward, F.J., 1951, *Portrait of Jane: A Life of Lady Franklin*, London, Hodder & Stoughton.

IN SPAZI ESTREMI, ESTREMI DISEGNI:
L'ISOLA DI DOCTOR WELLS FRA MEMORIA E AMNESIA COLONIALE.
UN APPROCCIO DECOLONIALE

Luigi Cazzato

L'isola non può che essere la dimensione metaforica più naturale per una nazione come quella inglese: un'isola circondata da altre isole, vicine e lontane, a volte lontanissime, arcipelago immaginario di cui essa si è fatta storicamente centro nella Modernità. Dalla *Tempesta* di Shakespeare in poi, tante isole popolano il canone letterario e immaginifico della *Englishness*: da quelle di Robinson e Gulliver a quelle di Stevenson, Conrad e Wells, appunto. L'isola per la *Englishness* ha una doppia valenza geo-simbolica: è sia centro sia periferia. È centro se riferita alla civiltà inglese, periferia se riferita alla civiltà/non civiltà dell'altro.

Riflettendo sul distacco, sull'isola-mento dei suoi connazionali dagli altri paesi, di contro alla vicinanza di questi ultimi fra di loro sul continente europeo, George Gissing scrive:

On the Continent you never for a moment lose sight of the fact that there are other nations in the world besides your own; the average Englishman has to reflect before he can sincerely admit this. I mean that, in practice, he *never* reckons with reference to other nationalities. (1993: 26)

In questo senso, l'isola-mento per la *Englishness* non è mai dimensione periferica. E quando essa pensa alle altre culture, trasforma l'idea di isola-centro in isola-periferia, invertendo cioè il segno della valenza metaforica.

Secondo quest'ultima idea, infatti, l'isola è lo spazio dove possono accadere cose incredibili, estreme, spesso inenarrabili e tuttavia narrate.

L'ISOLA E LA DIMENSIONE COLONIALE ETERO-DIS-TOPICA

Patrick Parrinder ci ricorda come H.G. Wells avesse «several kinds of reputation as a prophet»: prevede le guerre del futuro e le loro armi, «notably the aeroplane, the tank and the atomic bomb», nonché «a new form of political organization, the world state» (Parrinder 1995: 18). In un necrologio, fu descritto esattamente «as the 'last prophet of bourgeois Europe', though he was also perhaps its first futurologist» (Parrinder 1972: 347). *The Island of Doctor Moreau* (1896), seconda prova narrativa definita dallo stesso Wells «Theological Grotesque», è già all'altezza di questa definizione. Si tratta di un racconto distopico sulle prospettive aperte dal trattato di Charles Darwin *On the Origin of Species* (1859), con l'annesso *topos* dello scienziato pazzo che si crede Dio, il quale aveva quasi un secolo di letteratura alle spalle, dalla pubblicazione di *Frankenstein* (1818) a quella di *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886).

Pubblicato dopo *The Time Traveller*, questo *scientific romance* di Wells è ambientato su un'isola sperduta dei Mari del Sud: un'isola non ancora mappata, invisibile, che forse, dice l'*editor* della storia e nipote del protagonista, poteva essere «Noble's Isle, a small volcanic islet and uninhabited»¹, l'unica conosciuta in quel tratto di Oceano. Quest'isola è il palcoscenico delle azioni di novelli Prosperi e Calibani: anche qui uno scienziato si cimenta con esseri «savage and deformed» ma in chiave evolucionistica accelerata. Dopo la particolare introduzione dell'*editor*, quello che succede è raccontato in prima persona dal protagonista Edward Prendick, che viene raccolto naufrago su quest'isola senza nome da Montgomery, uno dei suoi pochi abitanti dall'aspetto non bestiale. Quello che succede su questa «biological station of a sort» (114) è un esperimento estremo di vivisezione su corpi vivi e non anestetizzati da parte di Dr. Moreau, il fisiologo bandito dalla comunità scientifica e morale inglese per le sue pratiche chirurgiche orrifiche: «The Moreau Horrors!» (123), si ricorderà non senza sforzo Prendick. Attraverso questi esperimenti, Moreau prova a trasformare esseri animali (selvaggi) in esseri umani (civiltizzati), e non viceversa, come sospettava il protagonista. In realtà, questi esseri rimangono a metà strada fra animali e uomini, in una sorta di Yahoo chiamati «Beast People».

Moreau, scrive Carlo Pagetti,

¹ Wells (2005: 64). D'ora in poi il riferimento al numero della pagina verrà dato nel testo principale.

potrebbe essere la caricatura di un Darwin privo di principi etici, respinto dai circoli medici di Londra, convinto di poter forzare i tempi dell'evoluzione, arrivando velocemente a dare coscienza e perfino parola alle bestie, che verrebbero così umanizzate in modo brutale (e già qui emerge una contraddizione irresolubile), in modo da essere dominate dalla Legge del Padre, incarnatosi nello stesso Moreau. (2017: 3)

In questa lettura, le questioni sollevate sono molteplici: il darwinismo estremo che vuole accelerare il processo dell'evoluzione; l'ordine simbolico della cultura patriarcale e bianca (resa madornale a livello di *elocutio* dalla bianchezza di Moreau financo nei capelli); la nozione foucaultiana di corpo docile e faustianamente plasmabile (Vallorani 2014). Manca la lettura coloniale, che pure Pagetti non trascura aggiungendo che Moreau è la variante spietata «del colonizzatore bianco, convinto di portare con sé una conoscenza superiore, di 'civilizzare' dei poveri bruti alla sua mercé, destinati ad adorarlo e a imparare a memoria le regole dei conquistatori» (Pagetti 2017: 4).

È suggestivo leggere la storia ambientata sull'isola di Moreau come la metafora narrativa di un'immagine che lungo l'800, inglese e non, prende piede: quella della colonia lontana come valvola di sfogo della civiltà moderna. È Aimé Césaire nel suo *Discorso sul colonialismo* a citare «un certo Carl Siger», autore di *Essai sur la colonisation* (1907), che così ipotizzava:

I nuovi paesi sono un vasto campo aperto per tutte quelle attività individuali e violente che nelle metropoli andrebbero contro certi pregiudizi, una concezione saggia e regolamentata della vita, ma che nelle colonie possono svilupparsi più liberamente e affermare, ancor meglio, il loro valore. In questo modo le colonie possono, a un certo punto, servire da valvola di sicurezza per la civiltà moderna. (2010: 54-55)

Insomma, il represso della civiltà occidentale si poteva finalmente e liberamente manifestare lontano dai suoi centri e quindi dalla repressione che essi esercitavano.

Se così è, allora, l'isola wellsiana non assume solo una dimensione distopica ma anche eterotopica per dirla con Foucault, il quale parla di eterotopie per indicare quegli spazi altri che hanno

il compito di creare uno spazio illusorio che indica come ancor più illusorio ogni spazio reale: tutti quei luoghi all'interno dei quali la vita umana è relegata. Forse è questo il ruolo che hanno avuto per molto tempo le famose case chiuse di cui adesso si è stati privati. O, invece, creano un altro spazio, uno spazio reale,

così perfetto, così meticoloso, così ben arredato al punto da far apparire il nostro come disordinato, maldisposto e caotico. Si tratterebbe di un'eterotopia non d'*illusione* ma di *compensazione*, e io mi chiedo se non è un po' in questo modo che hanno funzionato certe colonie. (Foucault 2002: 31; corsivo mio)

Spazi estremi eterotopici sono dunque case chiuse e colonie. Se le prime creano uno spazio illusorio, le seconde uno spazio di compensazione. Foucault pensa alle colonie puritane che gli inglesi fondarono nell'America del nord o alle colonie gesuite fondate nell'America del sud, le quali erano «luoghi altri assolutamente perfetti», dove la vita era regolata in ogni punto e «la perfezione umana era effettivamente realizzata» (*Ibidem*). Da questa prospettiva, la colonia di Moreau diventa una parodia dello spazio coloniale perfetto: uno spazio che puntava alla perfezione umana e che invece si rivela essere quello ossimorico della perfezione bestiale.

In questo senso, allora, l'isola di Wells si configura non tanto come spazio chiuso di *compensazione* ma di *illusione* come le case chiuse, e come le case chiuse «luogo-valvola di sicurezza» dove il lato oscuro della civiltà può avere via libera: la colonia come luogo di liberazione degli spiriti selvaggi e animali, che covano dentro l'uomo civile, in posti dove questa animalità stava già di casa e si possono così sospendere i principi morali e sociali che vigono nei centri metropolitani.

Secondo John Rieder, la critica wellsiana dominante non converge verso la lettura coloniale e preferisce «Wells's lead in interpreting the formation of the Beast People as a metaphor for the conflict between 'natural man, ... the culminating ape' and the demands of 'civilisation'» (2008: 105). In effetti, nel saggio «Human Evolution, an Artificial Process», Wells afferma che il suo *scientific romance* allude al processo di formazione dell'«artificial man, the highly plastic creature of tradition, suggestion, and reasoned thought» (Wells 1975: 217). E tuttavia, la fantascienza wellsiana, per quanto debitrice di Swift, non è così astratta e astorica da resistere a letture satiriche più mondane². Robert M. Philmus, nella sua *variorum edition* dell'opera, commentando una variante dell'avant-testo, sottolinea «its continual emphasis on the strict hierarchical division between Moreau and company» e il fatto che Wells «describes the Beast People in terms suggestive of colonized races», autorizzando così la lettura del romanzo, insieme a *The War of the*

² Secondo Rieder, a proposito di fantascienza come genere legato alla realtà storica, per quanto traslata, «science fiction comes into visibility first in those countries most heavily involved in imperialist projects – France and England – and then gains popularity in the United States, Germany, and Russia as those countries also enter into more and more serious imperial competition». In particolare, secondo lo studioso, «emergent English-language science fiction articulates the distribution of knowledge and power at a certain moment of colonialism's history» (2008: 3).

Worlds, come una satira sull'impresa coloniale (Philmus 1993: XXIII), oltre che sull'impresa dell'uomo artificiale.

È proprio sulla lettura coloniale che vogliamo concentrare la nostra attenzione, enfatizzando non tanto il tratto del profeta quanto quello dell'allegorista, portando in superficie quel simbolismo di cui Wells, per dirla con Borges, «must appear to be ignorant»: quella «lucid innocence in his first fantastic exercises», che per lo scrittore argentino sono la parte più ammirevole della sua ammirevole opera (cit. in Atwood 2005: 23). *The Island of Doctor Moreau* (il cui titolo inizialmente e significativamente non contemplava la parola isola) è per noi un'allegoria della condizione coloniale, riprodotta su un'isola che è una colonia penale sui generis, spazio estremo e simbolico, dove si pratica una scienza messianica e irresponsabile, punta avanzata ed estrema dell'ideologia razziale del colonizzatore bianco, al contempo creatore e civilizzatore.

MEMORIE COLONIALI

Il 1896, l'anno di pubblicazione del *romance*, è un anno particolarmente significativo dal punto di vista della storia imperiale e razzista occidentale: il Regno Ashanti (il Ghana di oggi) viene sconfitto dalle truppe inglesi e diventa un protettorato britannico; l'Italia invade per la prima volta l'Etiopia e viene sconfitta nella Battaglia di Adua; negli USA, la corte suprema legittima la segregazione razziale con il caso «separate but equal» del processo *Plessy v. Ferguson*. Questo, dunque, il contesto storico in cui il *romance* viene pubblicato.

Dal punto di vista letterario, la fine del secolo vede l'affermarsi perentorio di un nuovo genere, la fantascienza, anche se non ancora così chiamata, ed è proprio Wells a dare la spinta decisiva. Lo scrittore inglese la allontana dalla 'fisica' positiva delle opere di Jules Verne per avvicinarla, come dice il *Time Traveller*, al mondo della 'profezia', ovvero una finzione attraverso la quale «speculating upon the destinies of our race» (Wells 1994: XXVII). Soprattutto, si tratta di una speculazione sui destini di un mondo guidato da due nazioni europee. Non è un caso, forse, che il periodo dell'espansione imperialista coincida con quello della fantascienza, né che questa nasca in Francia (Verne) e Inghilterra (Wells), nei paesi, cioè, leader dell'impresa imperiale della seconda modernità³. Né, a questo punto, dovrebbe essere un caso che Moreau, con un nome dai rimandi francesi, li racchiuda entrambi.

Pertanto, ha ragione Timothy Christensen a dire che la critica ha sottovalutato la centralità del discorso razziale nell'economia testuale del narrato:

3 Sul concetto di seconda modernità, si veda Tlostanova - Mignolo (2012).

'Race' consistently names, in *The Island of Dr. Moreau* as in the sociocultural evolutionist discourses of Wells's contemporaries, the form of suture that grants an imaginary consistency to evolutionary theory. We are therefore not surprised to discover that the beast folk are racialized to the exact extent that they are imperfectly interpellated. (Christensen 2004: 583)

In effetti, sia Prendick sia Moreau ricorrono allo storico lessico razziale e razzista dell'antropologia vittoriana per descrivere gli uomini bestia, molti dei quali sono servi o schiavi tenuti a bada dalla frusta. Quando il protagonista viene a contatto visivo per la prima volta con il loro aspetto sgradevole e grottesco dice che sembravano «brown men» (110) o che avevano «a black negroid face» (111). Allo stesso modo Moreau, quando illustra a Prendick le sue prime imprese alla Frankenstein⁴, raccontando del gorilla trasformato in uomo, afferma che gli sembrava «a fair specimen of the negroid type» (208). In seguito, quando Prendick incontra l'uomo satiro, per esprimere la sua avversione verso quella creatura, usa lo stesso linguaggio e, per quanto si dica che la creatura fosse il risultato delle reminiscenze classiche di Moreau, la sua faccia appariva «ovine in expression, like the coarser Hebrew type» (231). Insomma, siamo dentro lo schema antropologico vittoriano che assegnava in base a un criterio eminentemente visivo, i gradi di civiltà alle razze.

Edward B. Tylor, considerato il padre dell'antropologia culturale, ricorda ai bianchi il loro predominio nel mondo. E nonostante ricordi loro anche che non hanno sempre avuto il monopolio dell'«intellectual progress» (Tylor 1881: 75), è in grado di affermare che le grandi razze (nera, marrone, gialla, bianca) rappresentano gli stadi dell'evoluzione storica e quella bianca, ovviamente, corrisponde allo stadio più alto.

LA COLONIALITÀ E LE SUE GERARCHIE

Se Tylor può sostenere tutto questo è perché ha dietro di sé oramai quattro secoli di ciò che i pensatori decoloniali chiamano 'colonialità del potere'. Ma che cosa è la colonialità? È un termine che a partire dalle riflessioni di Aníbal Quijano (2010) e Enrique Dussel (1995) serve a distinguere il colonialismo come prodotto storico dai suoi derivati, che eccedono la sua storia e gli sopravvivono. Così Quijano:

Coloniality of power was conceived together with America and Western Europe, and with the social category of 'race' as the key element of the social classification of colonized and colonizers.

⁴ Bernard Bergonzi definisce *The Island of Doctor Moreau* «a Frankenstein in a post-Darwinian guise» (1961: 108).

Unlike in any other previous experience of colonialism, the old ideas of superiority of the dominant, and the inferiority of dominated under European colonialism were mutated in a relationship of biologically and structurally superior and inferior. (2010: 25)

Ne consegue che l'idea di razza, a partire dalla conquista dell'America, diventa il principio organizzatore che struttura le tante gerarchie derivanti dalla matrice primigenia. Ramón Grossfoguel parla, infatti, di:

multiple and heterogeneous global hierarchies ('heterarchies') of sexual, political, epistemic, economic, spiritual, linguistic and racial forms of domination and exploitation where the racial/ethnic hierarchy of the European/non-European divide transversally reconfigures all of the other global power structures. (Grossfoguel 2007: 217)

Questa matrice opera anche all'interno delle relazioni europee e gerarchizza i suoi spazi geografici ed epistemici. Non a caso si assiste anche alla colonizzazione del tempo, a causa della quale le razze vengono sistematizzate non solo spazialmente ma anche temporalmente: ci sono quelle che vanno avanti, quelle che rimangono ferme e quelle che addirittura vanno pericolosamente indietro, regredendo allo stato di natura. È un atto di traduzione del concetto di civiltà attraverso il quale la colonialità del potere ordina la geografia dei popoli in un'immaginaria linea del tempo che parte dallo stato di natura e arriva allo stato di cultura, dal primitivismo alla civiltà.

Un numero rilevante e vario di fondamentali pensatori europei prova, ancor prima di Tylor, ad attuare questa colonizzazione temporale, trovandosi allineati su posizioni simili riguardo l'idea di civiltà e della sua evoluzione nel tempo. Hegel, per esempio, associa il suo massimo punto di progresso al «regno germanico», ovvero «il cuore dell'Europa ... la Francia, la Germania e l'Inghilterra» (2010: 90-95); John Ruskin ai «Goth ... the Englishman, Frenchman, Dane, or German» (1925: 201); Tylor ai «fair-whites ... the population of France, Germany, and England» (1881: 75). Insomma, è quella regione europea che a un certo punto, intorno al '600, per Quijano si costituisce «as a new geocultural id-entity ... Western Europe ... as the central site for the control of the world market» (2000: 537).

Ma per controllare il mercato economico mondiale bisognava anche controllare il mercato epistemologico mondiale⁵. Ecco allora che nasce l'antropologia culturale e non poteva che nascere nel cuore di questa nuova identità geo-culturale con il britannico Edward B. Tylor.

5 Come ci ricordano Tlostanova e Mignolo, «since the European Renaissance and European colonial expansion in the sixteenth century – that is, the foundational moment of the modern/colonial world – the accumulation of money has gone hand in hand with the accumulation of meaning and of knowledge» (2012: 197).

Pertanto, ricorrendo a uno degli armamentari della colonialità, quello della «differenza imperiale»⁶, Tylor distingue fra «fair-whites» (gli europei settentrionali) e «dark-whites» (gli europei meridionali e i mediterranei tutti). Questi ultimi – fenici, persiani, greci, romani –, raccogliendo il testimone dai «brown Egyptians, and the Baylonians», avrebbero portato avanti il corso della civiltà fino a passarlo ai «fair-whites» di Francia, Germania e Inghilterra che risulterebbero, così, l'ultimo stadio nel «world's progress» (Tylor 1881: 75). Non sorprende allora che se in *Moreau* bisogna razzializzare i Beast People (esseri non ancora perfettamente umani), allora «the negroid type» è quello che più si presta allo scopo, in quanto le tribù africane, secondo Tylor, «have stood still or fallen back» (Tylor 1881: 74), nella marcia verso la civiltà.

LA COLONIALITÀ E LE SUE MISSIONI

La metafora della regressione in *Moreau* la ritroviamo anche quando lo scienziato ripete che i suoi esperimenti chirurgico-creativi falliscono a causa della continua involuzione del suo creato nell'animalità: «they revert. As soon as my hand is taken from them the beast begins to creep back, begins to assert itself again» (214). Per questo, Moreau diventa un novello Robinson che insegna al bruto (il gorilla-uomo) «rudiments of English ... ideas of counting; even made the thing read the alphabet» (209). Insomma, si tratta di una *civilising mission* su scala ridotta, a dimensione di isola: una parodia di missione civilizzatrice per «a kind of travesty of humanity ... a kind of mockery of a rational life» (214), come Moreau considera le sue creature.

I Beast People cantano in continuazione un inno-legge chiamato «the Law», che Prendick pensa sia stata codificata da Moreau per il controllo degli uomini bestia. È una sorta di litania-costituzione dei Beast People, che recita ad esempio:

Not to go on all-fours; that is the Law.
 Are we not Men?
 Not to suck up Drink; that is the Law.
 Are we not Men? (174)

6 «Differenza imperiale» è un conio di W. Mignolo, un altro pensatore decoloniale che con esso intende il differenziale di potere che la multisecolare matrice coloniale assegna agli imperi 'occidentali' e a quelli 'orientali' (russo ed ottomano, ad esempio): «The imperial difference works by using some of the features of the colonial difference and applying them to regions, languages, people, states, etc., that cannot be colonized. A degree of inferiority is attributed to the 'imperial other' that has not been colonized in that it is considered (because of language, religion, history, etc.) somewhat behind (time) in history or, if its present is being considered, marginal (space)» (Mignolo 2007: 74). Per lo sviluppo del concetto di «differenza imperiale interna», specie riguardo le relazioni fra Inghilterra e Italia si può vedere Cazzato (2017).

Anch'essa appare come una parodia: quella del motto antischiavista «Am I not a Man and your Brother?». Pure questo elemento del racconto contribuisce, dunque, alla decostruzione satirica dell'impresa coloniale e imperiale britannica.

Una parodia più sottile è quella della colonizzazione del tempo. La follia di Moreau sembra muoversi implicitamente proprio secondo lo schema epistemologico della traduzione coloniale dello spazio in tempo. L'obiettivo dello scienziato è triplice: portare il «natural man» alla condizione di «artificial man», per usare gli stessi termini di Wells; portarlo a questo stato accorciando furiosamente i tempi dell'evoluzione; impedire la fase della regressione («burn out all the animal»: 213). Non è un'impresa facile, né giusta, almeno secondo il Montgomery della prima stesura dell'opera, in cui egli considera Moreau un diavolo e le sue creature, secondo il mito del *noble savage*, esseri «brutes & balanced & happy» (Philmus 1981: 3): selvaggi, sì, ma felici. E dunque la conclusione di Montgomery è: «Why could not he leave them brutes?» (*Ibidem*). La risposta risiede nella *hybris* di Moreau, una sorta di Satana miltoniano preda della volontà di potenza dell'uomo occidentale deciso a plasmare l'altro a sua immagine e somiglianza. E anche quando Moreau viene assalito dai dubbi a causa degli esperimenti oggettivamente falliti, va avanti imperterrito:

to me, just after I make them, they seem to be indisputably human beings. It's afterwards, as I observe them, that the persuasion fades. First one animal trait, then another, creeps to the surface and stares out at me. But I will conquer yet! (213)

In queste fasi di scoraggiamento, egli riflette sul fatto che dieci lunghi anni di sperimentazione sono un lasso di tempo brevissimo se paragonati al corso millenario dell'evoluzione. Da qui l'involontaria ironia che deriva dal riconoscimento dello stesso Moreau che «man have been a hundred thousand in the making» (213). Nonostante l'assurdità dell'impresa, è così forte il suo delirio di conquista che lo «white-faced, white-haired man» inglese si accanisce nel colonizzare il tempo di evoluzione delle creature, accelerandolo al massimo e provando, senza riuscirci, a cristallizzarlo nella fase più alta e razionale, fase corrispondente a quella dei «fair-whites», direbbe ancora Tylor.

La speranza di Moreau risiede nell'ultimo esperimento su un puma, il cui episodio rappresenta il climax del racconto. Questo puma è una femmina che viene sadicamente torturato giorno dopo giorno dallo scienziato, impegnato com'è particolarmente sul cervello dell'animale. Un giorno però questa femmina di puma, che accoglie il suo «persecutor with a shriek, almost exactly like that of an angry virago» (253), si libera dalle catene e fugge nella boscaglia inseguita dal suo torturatore con rivoltella in mano.

L'episodio si conclude con il ritrovamento di due corpi privi di vita e mutilati: il «black heap» del puma, dal corpo già deturpato e ora lacerato dai proiettili, faceva da contrasto alla «silvery hair... dabbled in blood» (268): da una parte il nero squarciato dell'animalità, dall'altra la bianchezza insanguinata della razionalità. Inoltre, la mano dello scienziato è quasi staccata dal polso: una sorta di nemese del puma, che prima di uccidere il suo aguzzino trancia lo strumento principe del suo causato supplizio. Secondo Pagetti, questo episodio «diviene l'emblema della rivolta nera (tra l'altro, anche gli asiatici, nell'Ottocento, venivano chiamati blacks), la schiava che strappa le catene della servitù, e giustizia il suo seviziatore, forse anche una parodica *femme fatale* del periodo decadente» (2017: 5). Quest'allegoria della ribellione nera e di genere (la femmina di puma, ricordiamolo, viene associata da Prendick a una virago) è sicuramente autorizzata. Soprattutto se pensiamo che il contesto «coloniale» dell'isola, i cui abitanti (contrariamente alla prima stesura del racconto in cui appariva anche Mrs. Moreau e figlio) erano tutti di sesso maschile, è analogo a quello storico del colonialismo europeo: bianco e patriarcale. Insomma, un ulteriore elemento che rafforza la lettura coloniale dell'opera, con Prendick confuso testimone e colonizzatore riluttante, non privo di simpatia per i poveri esseri brutalizzati ma allo steso tempo terrorizzato dalla loro pericolosa regressione nella bestialità.

They were reverting, and reverting very rapidly. Some of them – the pioneers in this, I noticed with some surprise, were all females – began to disregard the injunction of decency, deliberately for the most part. (305)

I primi Beast People a cedere, dunque, sono proprio le femmine. Dopo il puma-virago violenta e ribelle, ora abbiamo le femmine pioniere del ritorno alla barbarie, a conferma di un tocco di misoginia nel racconto e del condizionamento della matrice coloniale del potere riguardo la sfera dei sessi, nonostante l'autore fosse un fautore dell'emancipazione femminile. Ma, commenta efficacemente Atwood, come molti uomini del suo tempo, Wells «was obsessed with the New Woman. On the surface of it he was all in favour of sexual emancipation, including free love, but the freeing of Woman evidently had its frightening aspects» (Atwood 2005: 41).

AMNESIE COLONIALI

A proposito di confusione, incertezza e ambiguità, un tratto particolare del romanzo è la natura del narratore-protagonista. Come detto, il racconto è preceduto da una «Introduzione» redatta dal nipote di Prendick alla stregua di *editor*. In questa introduzione, si afferma che il racconto del protagonista

venne accolto con un'alta dose di scetticismo, tanto che lo si credette impazzito. Si dice anche che in seguito Prendick preferì dire che «his mind was a blank» (63), che non ricordava nulla dal momento della sua fuga dalla nave *Lady Vain* in poi. Gli psicologi ne dedussero che si trovavano davanti a un «curious instance of the lapse of memory consequent upon physical and mental stress» (63). A questo, si aggiunga il fatto che l'isola, che aveva verosimilmente ospitato il malcapitato, fu visitata nel 1891 da una nave reale britannica ma nulla di quello che Prendick raccontò fu visto, a parte alcuni topi e conigli alquanto strani. Il nipote conclude che il racconto «is without confirmation in its most essential particular» (64) e, tuttavia, ritiene di non procurare alcun danno a dare alle stampe questo strano racconto, così come poteva essere nelle intenzioni di suo zio.

Insomma, è un'anticipazione della tipica strategia modernista del narratore *unreliable*, che culminerà con la pubblicazione di *The Good Soldier* di Ford Madox Ford nel 1915, il cui personaggio omo/auto-diegetico non sa quello che dovrebbe sapere su di sé. Il racconto di Prendick, benché sorretto nella sua veridicità dal fatto che a raccontarlo sia lui medesimo, è allo stesso tempo minato sia dalla sua amatorialità («My inexperience as a writer betrays me»; inizio cap. XVI), sia da una cornice di dichiarazioni che revocano in dubbio quanto raccontato. Da un lato, Prendick dice che la sua mente è piena di ricordi che potrebbe aggiungere al racconto, dall'altro che ci sono cose che «cheerfully give my right hand to forget» (302). Il racconto, dunque, viene chiuso così come era stato aperto dal nipote. Poiché nessuno gli credeva e per paura di essere scambiato per pazzo si autocensura, ribadendo quanto anticipato nell'introduzione:

I refrained from telling my adventure further, and professed to recall nothing that had happened to me between the loss of the 'Lady Vain' and the time when I was picked up again, the space of a year. (319)

Secondo la lettura che ne fa Nathalie Jaëck, «Wells seems to be enacting an important displacement, from the hackneyed and thus reassuring topos of the mad scientist to the more original and disquieting one of the mad narrator» (2014: 208). Per la studiosa, il racconto di Prendick è, infatti, pervaso dalla paranoia. Egli crede erroneamente che vogliono vivisezionarlo per trasformarlo in un animale oppure ucciderlo. Il narratore, quindi, non sarebbe in grado di discriminare fra fatti e allucinazioni. Ci sarebbe una crisi dell'io, in quanto solido soggetto percettore, che porterebbe alla crisi della realtà. La conclusione è:

In this short unassuming novella, Wells surreptitiously displaces his explicit aim – namely to classically warn the Victorians

against the dangerous effects of ‘science without conscience’, and to explore their most intimate fears of retrogression. As he decides to trust the whole story to a probably mad narrator ... [h]e moves away from the Realist ideosphere, and comes up with a distinctly modern and daring proposal, all in the reputedly minor genre of science-fiction: literature is redefined, against Coleridge’s celebrated phrase, as ‘a suspension of belief’, a celebration of fictive deliriums. (Jaëck 2014: 221)

Le nostre conclusioni vanno in una direzione diversa. È vero, si riscontra una strategia narrativa che abbandona il centro nevralgico del narratore onnisciente a favore di un narratore limitato, non sempre sicuro di sé. Tuttavia, parlare di dislocamento degli scopi etici ed estetici di Wells appare eccessivo. Ricordiamo che Wells così scriveva a Henry James in uno scambio epistolare polemico del 1915 sulla natura e funzione della letteratura:

There is of course a real and very fundamental difference in our innate and developed attitude towards life and literature. To you literature like painting is an end, to me literature like architecture is a means, it has a use. (Wells 1958: 264)

Siamo lontani dunque dalla velleità di ridefinizione del codice letterario *contra* Coleridge. Se una dislocazione c’è, questa è il passaggio dall’aperta denuncia dei pericoli di un evolucionismo integralista (che il maestro di Wells T.H. Huxely provò a correggere⁷) alla denuncia, ancorché meno aperta e ambigua, del colonialismo.

In conclusione, un’altra importante allegoria emerge: l’amnesia, più o meno volontaria, di Prendick è l’amnesia del colonizzatore, il quale rimuove dalla coscienza individuale e collettiva l’operato ai danni del colonizzato. Il pensatore decoloniale Nelson Maldonado-Torres la chiama «the *forgetfulness of coloniality*» (Maldonado-Torres 2014: 30). Sulla scorta di Frantz Fanon, la cui azione intellettuale mirava a ricordare e rendere visibile la dannazione dei colonizzati, Maldonado-Torres afferma:

The forgetfulness of the damned is part of the veritable sickness of the West, a sickness that could be likened to a state of amnesia that leads to murder, destruction and epistemic will to power – with good conscience. (2014: 36)

7 Thomas H. Huxely distingueva fra le leggi fisiche sottostanti l’evoluzione e quelle sottostanti la morale che dovrebbero fare da guida nel processo. In «The Struggle for Existence in Human Society» (1988), Huxely afferma che la differenza fra l’uomo civilizzato e quello selvaggio è che «the later fights out the struggle for existence to the bitter end, like any other animal; the former devotes his best energies to the object of setting limits to the struggle» (Huxley 1894: 202-203).

Se il trio Moreau-Montgomery-Prendick sull'isola ha attuato un disegno di siffatto tenore, lo si deve anche a una collaudata strategia di smemoratezza e falsa coscienza. Assume, quindi, tutta una sua rilevanza la risoluzione finale del protagonista di consegnare all'oblio la storia di cui era stato testimone, attore e documentatore. Solo la decisione del nipote di pubblicare le carte dopo la morte dello zio sottrae all'oblio i misfatti di Moreau e company. È un'azione che è tuttavia indebolita, abbiamo visto, dalla cornice imbevuta di scetticismo che avvolge il racconto: si riporta una storia ma poi la si ritratta, nascondendola dentro un vuoto di memoria (Prendick); si denuncia un accaduto pubblicando le prove ma le si revocano in dubbio, adducendo che le prove decisive mancano (il nipote di Prendick); si pubblica un romanzo di denuncia, per quanto immaginifico, ma la strategia finzionale getta ombre sulla realtà denunciata (Wells).

«THE NEXT STEP»? AMBIGUITÀ ANTI-COLONIALI E IMPOSSIBILITÀ POST-COLONIALI

A questo punto potremmo dire che Wells, nonostante per lui la letteratura debba essere un mezzo e non un fine, casca nella stessa trappola degli *high modernists* con cui era in polemica (per la loro distanza dalla 'materia' della vita) e loro con Wells (per la mancanza di distanza proprio da quella materia)⁸. A questo proposito Edward Said ha scritto pagine adamantine, a partire dall'ambiguità, per esempio, di Conrad/Marlow nei confronti dell'imperialismo europeo, i cui chiari contorni storici si perdevano nella *haziness* della poetica impressionista/modernista⁹. È chiara la denuncia dell'idea della *civilising mission* come un'idea fondamentale ma, dice Said,

Marlow and Kurtz are also creatures of their time and cannot take *the next step*, which would be to recognize that what they

8 Famose le dichiarazioni di Virginia Woolf in «Modern Fiction» (1919), nel tentativo di distanziarsi quanto più possibile dall'arte à la Wells: «Our quarrel, then, is not with the classics, [... ma] with Mr Wells, Mr Bennett, and Mr Galsworthy [... che] have excited so many hopes and disappointed them so persistently that our gratitude largely take the form of thanking them for having shown us what they might have done but have not done; ... If we tried to formulate our meaning in one word we should say that these three writers are materialists» (1984: 147-148).

9 A Ford Madox Ford, ad esempio, il mondo esteriore non appare chiaro, ordinato, pronto ad essere rappresentato razionalmente, poiché, come dichiara in uno studio su Henry James del 1914: «Nowadays life is so extraordinary, so hazy, so tenuous ... so small things crave for our attention, that it has become almost impossible to see any pattern in the carpet» (1914: 150). E già in *Heart of Darkness* leggiamo che per Marlow «the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine» (Conrad 1981: 8). Anche Virginia Woolf, sempre a proposito di romanzo moderno e realtà, scriveva di vita avvolta dalla nebbia: «a luminous halo, a semitransparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end» (1984: 150).

saw, disabblingly and disparagingly, as a non-European “darkness” was in fact a non-European world resisting imperialism so as one day to regain sovereignty and independence, and not, as Conrad reductively says, to reestablish the darkness. Conrad’s tragic limitation is that even though he could see clearly that on one level imperialism was essentially pure dominance and land-grabbing, he could not then conclude that imperialism had to end so that “natives” could lead lives free from European domination. (Said 1994: 30; corsivo mio)

A noi sembra che Wells provi a rappresentare, attraverso il potenziale dello straniamento cognitivo della fantascienza (Suvin 1979), non solo l’universo post-darwiniano (McLean 2009: 6) ma anche, in maniera meno plateale, l’universo coloniale e come la bestialità sia di casa anche sull’isola centro della civiltà. Non a caso, quando Prendick torna a Londra si ritrova su un’isola mostruosa quanto quella senza nome ma molto più estesa.

I look about me at my fellow-men; and I go in fear. I see faces, keen and bright; others, dull or dangerous; others, unsteady, insincere, — none that have the calm authority of a reasonable soul. I feel as though the animal was surging up through them; that presently the degradation of the Islanders will be played over again on a larger scale. (245-246)

Insomma, come sarà per la Londra marlowiana¹⁰, anche questa Londra finisce per essere inghiottita da un’immensa oscurità popolata da esseri bestiali «half wrought into the outward image of human Souls» (245). Sembra quasi che Wells alluda all’*effetto boomerang della colonizzazione* che disumanizza anche l’uomo più civilizzato, come lo chiamerà Césaire mezzo secolo dopo:

l’azione coloniale, l’impresa coloniale, la conquista fondata sul disprezzo dell’uomo indigeno, e giustificata da questo disprezzo, tende, inevitabilmente, a modificare anche colui che la intraprende. Il colonizzatore, per salvaguardare la propria buona coscienza, si abitua a vedere nell’altro la bestia, si allena per trattarlo da bestia, e tende obiettivamente a trasformarsi lui stesso in bestia. (2010: 54)

Tuttavia, come Marlow anche Prendick «cannot take the next step». Forse non possiamo dire con Said che Wells alla questione dell’alterità che irrom-

¹⁰ Sembra che Conrad avesse conosciuto le prime opere di Wells e che, come ricorda J. Batchelor, fosse «a friend of Wells and dedicated *The Secret Agent* to him» (1985: 6). Ciò che li divideva era la visione «about the future of the race; he felt that Wells saw hope for mankind but did not love it while he, Conrad, loved it but had no hope for it» (1985: 6).

peva nei centri metropolitani rispose con l'ironia formale dei modernisti: «unable either to say yes, we should give up control, or no, we shall hold on regardless: a self-conscious contemplative passivity forms itself, as Georg Lukacs noted perspicaciously, into paralyzed gestures of aestheticized powerlessness»¹¹. Non possiamo dire altrettanto di Wells, nella misura in cui il suo gesto estetico, il suo gioco letterario 'self-conscious' o metanarrativo, è poco formale e ricercato. Inoltre, la figura di Moreau, abbiamo visto, è un'efficace allegoria, fra le altre, della volontà di potenza del colonizzatore europeo nel voler 'civilizzare' i «sullen peoples, / Half-devil and half-child» di Kipling. Di conseguenza, oltre a un «Theological Grotesque» Moreau è sicuramente anche un «Colonial Grotesque» e agli uomini bestia si concede anche la possibilità della rivolta, ancorché individuale e isolata, come quella della femmina di puma che si fa giustizia dei soprusi subiti uccidendo e facendosi uccidere dal suo aguzzino.

Tuttavia, una paralisi c'è anche in Wells. Non appena il padrone bianco è costretto ad allentare la presa del controllo, «the bestial mark» (320) riappare e questi esseri regrediscono nel loro stato di animalità originaria. In più, quest'isola forse non esiste nemmeno, e se è esistita su di essa non è stata trovata traccia alcuna dell'operato di Moreau, come premette suo nipote. Oppure, tutto l'orrore vissuto e narrato è vero ma conviene dimenticarlo, rimuoverlo dalla coscienza, pena finire in manicomio. In questo senso, anche quella di Wells è una paralisi: forte la voglia di raccontare la nascosta realtà coloniale ma debole la forza critica (post-coloniale) di andare fino in fondo, anche a costo di essere presi per pazzi, e denunciare senza ambiguità che Noble's Isle (andando oltre l'allusione ironica al mito del *noble savage* di rousseauiana memoria) è proprio la nobile Inghilterra, la cui nobiltà era però sostenuta dalla bestialità del colonialismo. In questo senso, Noble's Isle può diventare veramente «no blessed island», se pronunciata velocemente e maldestramente, come suggerisce Margaret Atwood (2005: 34).

In conclusione, con il racconto di un estremo disegno in un estremo spazio, Wells (profeta ma europeo e borghese), prova a sottrarsi in qualche modo alla trappola della colonialità, ma ci riesce solo in parte, cedendo al dispositivo della *forgetfulness*: quell'immensa operazione amnesica atta a rimuovere, rendere invisibile la dannazione e i dannati, i tanti uomini bestia usati ed abusati dai tanti Moreau dell'arcipelago, geografico e storico, del colonialismo.

¹¹ Cosicché, secondo Said, E.M. Forster in *Passage to India* non riesce «neither recommend decolonization, nor continued colonization (1989: 223).

Bibliografia

- Atwood, M., 2005, *Introduction*, in H.G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, edited by P. Parrinder, London, Penguin: XIII-XXVII.
- Batchelor, J., 1985, *H.G. Wells*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bergonzi, B., 1961, *The Early H.G. Wells: A Study of the Scientific Romances*, Manchester, Manchester University Press.
- Cazzato, L., 2017, *Sguardo inglese e Mediterraneo italiano: alle radici del meridionismo*, Milano, Mimesis.
- Césaire, A., 2010, *Discorso sul colonialismo*, Verona, Ombre corte.
- Christensen, T., 2004, *The 'Bestial Mark' of Race in The Island of Dr. Moreau*, «Criticism» 46.4: 575-595.
- Conrad, J., 1981, *Heart of Darkness*, Harmondsworth, Penguin.
- Dussel, E., 1995, *The Invention of the Americas: Eclipse of 'the Other' and the Myth of Modernity*, translated by M.D. Barber, New York, Continuum.
- Ford, M.F., 1914, *Henry James. A Critical Study*, London, Martin Secker.
- Foucault, M., 2002, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis.
- Gissing, G. 1993, *The Collected Letters of George Gissing: 1889-1891*, edited by P.F. Mattheisen - P. Coustillas - A.C. Young, Athens, Ohio University Press.
- Grossfoguel, R., 2007, *The Epistemic Decolonial Turn: Beyond political-economy paradigms*, «Cultural Studies» 21. 2-3: 211-223.
- Hegel, G.W.F., 2010, *Lezioni sulla filosofia della storia*, a cura di G. Bonacina - L. Sichirolo, Bari, Laterza.
- Huxley, T.H., 1894, *Evolution and Ethics and Other Essays*, in *Collected Essays*, vol. 9, London, Macmillan.
- Jaëck, N., 2014, *Science as Hallucination in Wells's The Island of Dr Moreau*, in R. Girard - N. Jaëck - C. Mallier -A. Schmitt, *Les narrateurs fous / Mad Narrators: 207-222*, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01609195>.
- Maldonado-Torres, N., 2004, *The topology of being and the geopolitics of knowledge: Modernity, empire, coloniality*, «City» 8.1: 29-56.
- McLean, S., 2009, *The Early Fiction of H.G. Wells: Fantasies of Science*, London, Palgrave Macmillan.
- Pagetti, C., 2017, *Introduzione*, in H.G. Wells, *L'isola del dottor Moreau*, Roma, Fanucci: 3-5.
- Parrinder, P., 1995, *Shadows of the Future: H.G. Wells, Science Fiction and Prophecy*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Parrinder, P. (ed.), 1972, *H. G. Wells: The Critical Heritage*, London - Boston, Routledge & Kegan Paul.
- Philmus, R.M., 1981, *The Satiric Ambivalence of The Island of Doctor Moreau*, «Science-Fiction Studies» 8: 2-11.
- Quijano, A., 2000, *Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America*, «Nepantla» 1.3: 533-580.

- Quijano, A., 2010, «Coloniality and modernity/rationality», in W.D. Mignolo - A. Escobar (eds.), *Globalization and the decolonial option*, London - New York, Routledge.
- Rieder J., 2008, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Ruskin, J., 1925, *The Stones of Venice*, London, George Allen & Unwin, 2 voll.
- Said, E., 1989, *Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors*, «Critical Inquiry» 15.2: 205-225.
- , 1994, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage.
- Suvin D., 1979, *Metamorphoses of Science-Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press.
- Tylor, E.B. 1881, *Anthropology: An Introduction to the Study of Man and Civilization*, New York, MacMillan.
- Vallorani, N., 2014, *Creature. Faust e la scienza da Moreau a von Sasser*, in M. Castellari (a cura di), *Formula e Metafora. Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee*, Milano, Ledizioni: 57-69.
- Mignolo, W.D., 2007, *Delinking*, «Cultural Studies» 21.2-3: 449-514.
- Tlostanova. M.V. - Mignolo W.D., 2012, *Learning to Unlearn: Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*, Columbus, Ohio State University Press.
- Wells, H.G., 1958, *Henry James and H. G. Wells, a record of their friendship, their debate on the art of fiction, and their quarrel*, edited by L. Edel - G.N. Ray, London, Rupert Hart Davis.
- , 1975, *Early Writings in Science and Science Fiction*, edited by R.M. Philmus - D.Y. Hughes, Berkeley, University of California Press.
- , 1993, *The Island of Dr. Moreau: A Variorum Edition*, reprint edited by R.M. Philmus, Athens, University of Georgia Press (1896).
- , 1994, *The Time Machine*, a cura di J. Benison, Genoa, Cideb.
- , 2005, *The Island of Doctor Moreau*, edited by P. Parrinder, London, Penguin.
- Woolf, V., 1984, *Modern Fiction (1919)*, in *The Common Reader 1*, London, The Hogarth Press.

RICORDI E RACCONTI DELLA COSTA SCOZZESE:
SULLE TRACCE DI UNA MITOLOGIA DI FRONTIERA
IN *THE MERRY MEN, MEMOIRS OF AN ISLET* E *KIDNAPPED*
DI ROBERT LOUIS STEVENSON

Lucio De Capitani

INTRODUZIONE

Tra il 1867 e il 1871 Robert Louis Stevenson è studente d'ingegneria all'Università di Edimburgo. Si tratta di una scelta obbligata: Stevenson fa parte di una famiglia di ingegneri civili, specializzati in fari, di cui dovrebbe portare avanti la tradizione. Il nonno, Robert Stevenson, avviato alla professione dal patrigno Thomas Smith, aveva progettato e costruito, tra il 1807 e il 1810, lo straordinario faro marino di Bell Rock. Suo figlio Thomas, padre di Robert Louis, aveva portato avanti la professione di famiglia insieme ai fratelli e si aspettava che il figlio Louis seguisse le sue orme. Per questo Stevenson viene fatto iscrivere a ingegneria e, durante i mesi estivi, viaggia in varie remote località costiere per imparare l'aspetto pratico della professione. Tra queste località spicca Earraid, una cosiddetta isola tidale: quando la marea è sufficientemente bassa, Earraid è collegata all'Isola di Mull (una delle Ebridi interne). Nel 1870, quando Louis la visita per la prima volta, Thomas Stevenson la sta utilizzando come base per la costruzione del faro marino di Dhu Heartach.

Anche se Stevenson abbandona poco dopo gli studi d'ingegneria, questi viaggi e luoghi rimangono fortemente impressi nella sua immaginazione. Earraid lo colpisce particolarmente, tanto che finisce per scrivere dell'isoletta per tre volte. Earraid, rinominata Aros (1995a, 3: 203), è l'ambientazione

del racconto *The Merry Men* (1882), una storia di naufragi, drammi familiari e follia. È anche il luogo dove David Balfour, in *Kidnapped* (1886), fa naufragio e vive uno degli episodi centrali della sua avventura. A Earraid è infine dedicato il breve saggio *Memoirs of an Islet*, pubblicato per la prima volta in *Memories and Portraits* (1887). Graham Tulloch suggerisce che questa fascinazione derivi dalle potenzialità narrative di un'isola che, con il favore della marea, si può raggiungere o abbandonare a piedi (2003: 71) – e in effetti questa caratteristica è sfruttata in *Kidnapped*, come vedremo. In questo saggio, tuttavia, voglio proporre che Stevenson ritorni più volte a Earraid perché per lui è il luogo-simbolo di un preciso immaginario geografico-antropologico e di una mitologia familiare. L'immaginario è quello della costa scozzese vissuta come un luogo di frontiera, uno spazio liminale tra mondo civilizzato e *wilderness*; e la mitologia è quella delle imprese ingegneristiche degli Stevenson, che hanno permesso la 'conquista' di questa specifica frontiera. Un importante riferimento sarà perciò la più tarda opera *Records of a Family of Engineers*, una sorta di storia familiare della famiglia Stevenson, rimasta incompleta, che ci permette di capire in che modo, nell'immaginazione dello scrittore scozzese, Earraid possa essere considerata una frontiera, specie se vista attraverso gli occhi di un (mancato) ingegnere.

APPUNTI SULLA FRONTIERA: DAL WEST AMERICANO ALLE COSTE SCOZZESI

Il termine frontiera è piuttosto polivalente e può essere usato, per esempio, come un sinonimo di confine/barriera, intesi come limiti fondamentalmente stabili. Una diversa concezione di frontiera invece è generalmente associata al contesto americano sette-ottocentesco, dove fa riferimento alla graduale occupazione dei territori nordamericani da parte dei coloni bianchi. In questo contesto la frontiera non è «una linea in cui fermarsi, bensì un'area in cui entrare», nello specifico «una regione, un territorio che si considera non abitato, sostanzialmente una *wilderness* che aspetta solo di essere colonizzata» (Simonti 2015: 210, corsivo nell'originale). Si tratta inoltre di un'idea di frontiera «continuamente spostata in avanti» (41) e quindi mobile. Quest'idea della frontiera è diventata parte integrale della mitologia nazionale statunitense nella versione concepita, a fine ottocento, dallo storico Frederick Jackson Turner. Per Turner la frontiera e il suo continuo spostarsi verso ovest sono state le esperienze fondanti per il carattere nazionale degli Stati Uniti, un laboratorio di democrazia ed egualitarismo gestito dai pionieri, figure dinamiche ed eroiche, costrette continuamente a reinventarsi (Turner 2010). Turner parte dall'assunto che la linea della frontiera, nell'epoca in cui scrive, non esista più (1), ma proprio per questo la sua narrazione è stata facilmente trasformata in un «sepia-tinted melodrama more satisfying than the ambiguities of everyday life» (Steiner 1995: 486). Per

quanto contestata e contestabile, infatti, questa narrazione è stata reiterata in innumerevoli forme (si pensi al cinema western) e si è imposta come l'archetipo della frontiera più duraturo ed influente. Tuttavia la frontiera mobile di tipo americano – che è il tipo di frontiera che mi interessa discutere in relazione a Stevenson – può essere considerata come un modello più generale, che si ritrova in una varietà di contesti storici. Di questo modello mi interessa evidenziare due caratteristiche.

La prima caratteristica è un preciso immaginario spaziale, caratterizzata da una ripartizione del territorio in tre macroaree: la *wilderness*, che è uno spazio *oltre* la frontiera, luogo dell'alterità assoluta; la frontiera in senso stretto, zona liminale di scontro e incontro; e il mondo civilizzato. Questa tripartizione, poi consolidata nell'immaginazione popolare da Turner, ha le sue origini in un discorso tecnico-scientifico. Fu infatti l'economista Francis Walker a dividere, nel 1874, il territorio americano in «wilderness or vacant land; [...] frontier or partial settlement» e «fully settled places» – un'operazione svolta, però, con un certo «Euroamerican twist», visto che le sue mappe ignoravano i nativi americani che non versavano tasse al governo degli Stati Uniti (Epstein Popper - Lang - Popper 2000: 93). Questo dettaglio storico è utile per evidenziare la natura artificiale detta frontiera, che, lungi dall'essere una realtà oggettiva, è una costruzione umana e manipolabile, uno spazio creato spesso con specifici fini – in questo caso per rinforzare l'idea di una *terra nullius* che può essere legittimamente occupata. Questo collega strettamente l'idea della frontiera a fenomeni di espansione e violenza coloniale, di cui non a caso il *West* americano è un eccellente esempio¹.

La seconda caratteristica è invece la pluralità ideologica della frontiera. Come evidenzia Richard W. Slatta, le frontiere possono assumere un certo numero di valenze simboliche e mitiche: possono essere associate a ricchezze e opportunità – la «Golden Frontier of Treasure, Abundance and Opportunity» (2012: 378); possono, al contrario, rappresentare luoghi primitivi e desolati – la «Desert Frontier of Barbarism and Emptiness» (*Ibidem*); oppure possono essere integrate in una dimensione di progettualità sociale più o meno utopica – l'idea di «Frontier as the Future» (379). Queste tre valenze non sono però incompatibili, anzi, rappresentano materiali narrativi eterogenei che si possono combinare in una varietà di modi. Eroiche avventure alla ricerca di ricchezze, desolazione materiale e mentale, incontri con pericolosi selvaggi, tensione verso un rinnovamento spirituale e costruzione di società nuove e diverse – sono tutti elementi che costituiscono, in proporzioni diverse, ogni narrazione della frontiera.

1 Si può argomentare che il concetto di frontiera mobile e la sua fondamentale intersezione con i fenomeni di espansione coloniale ne facciano un termine chiave per comprendere la modernità coloniale-capitalista. Per una trattazione della frontiera come spazio coloniale e i suoi legami con fenomeni di violenza e la creazione di ideologie razziali, si veda Lester (2012). Per una trattazione di come la storia del capitalismo sia fatta di frontiere fisiche, tecnologiche ed energetiche costantemente oltrepassate, si veda Patel - Moore (2018).

La visione che Stevenson ci presenta delle coste scozzesi – e che Earraid esemplifica – è proprio quella di una frontiera, sia in termini di immaginazione spaziale sia per le sue (multiple) connotazioni ideologiche. I protagonisti di questa narrazione di frontiera sono i suoi antenati ingegneri. Come racconta in *Records of a Family of Engineers*, persone come suo nonno Robert si erano ritrovate a creare una nuova arte senza l'aiuto del vasto repertorio di conoscenze pregresse dei loro successori:

The engineer of to-day is confronted with a library of acquired results; tables and formulae to the value of folios full have been calculated and recorded; and the student finds everywhere in front of him the footprints of the *pioneers*. In the eighteenth century the field was largely unexplored; the engineer must read with his own eyes the face of nature; he arose a volunteer, from the workshop or the mill, to undertake works which were at once inventions and adventures. (Stevenson 1892: 18, corsivo mio)

L'ingegnere settecentesco, per Stevenson, è un pioniere in più di un senso. È un innovatore, un inventore che deve sperimentare con nuove tecnologie e trovare soluzioni originali. Ma è anche un esploratore che lascia un ambiente familiare per viaggiare in terre selvagge. I due aspetti sono legati, perché la sua scienza è basata, in questa fase, sulla lettura diretta della natura: durante il viaggio, perciò, la sua arte è perennemente messa alla prova e si adatta dinamicamente.

L'ingegnere si trova quindi a percorrere la costa selvaggia della Scozia, non ancora illuminata dai fari:

The seas into which his labours carried the new engineer were still scarce charted, the coasts still dark; his way on shore was often far beyond the convenience of any road; the isles in which he must sojourn were still partly savage. He must toss much in boats; he must often adventure on horseback by the dubious bridle-track through unfrequented *wildernesses*; he must sometimes plant his lighthouse in the very camp of wreckers; and he was continually enforced to the vicissitudes of outdoor life. (18-19, corsivo mio)

Messo alla prova dalla natura, dagli uomini e dalle difficoltà tecniche della sua professione, l'ingegnere-pioniere è l'eroe ideale del *romance* stevensoniano, che si concentra, come Stevenson riassume in una famosa definizione, «not on the passionate slips and hesitations of the conscience, but on the problems of the body and of the practical intelligence, in clean, open-air adventure, the shock of arms or the diplomacy of life» (Stevenson 1895a:

251). Per quanto Stevenson non fosse interessato a diventare un ingegnere, la sua ammirazione per queste prove di coraggio e ingegno, la fascinazione per la loro dimensione avventurosa e la riverenza verso le opere che ne risultavano sono assolutamente autentiche. Non è un caso che Stevenson, per buona parte della sua carriera, abbia idealizzato la professione dell'ingegnere come un esempio di vita utile e realizzata, soffrendo a lungo, in quanto artista, di un senso di inadeguatezza per la sua incapacità di creare qualcosa di tanto solido e grandioso quanto i fari costruiti dal nonno e dal padre (Jolly 2009: 3-28).

Come si nota dal passaggio precedente, Stevenson ama evocare immagini di luce e ombra per descrivere le imprese familiari – una scelta quasi scontata, considerato l'oggetto delle fatiche degli Stevenson. Come ricorda ai suoi lettori, nel 1786, quando Thomas Smith ricevette il suo primo incarico, «the whole archipelago, thus nightly plunged in darkness, was shunned by sea-going vessels» (Stevenson 1892: 35). L'ingegnere porta quindi la luce del progresso sulla distesa del mare – che assume le caratteristiche della *wilderness*. Stevenson vive questa storia con una sensibilità più mitica che storica, come si nota in particolare nella sezione finale di *Records*, che è una massiccia sintesi del diario di lavoro di Robert Stevenson per la costruzione del faro di Bell Rock. Louis elimina dal racconto del nonno gli aspetti tecnici della costruzione del faro e fa emergere una narrativa dal sapore biblico concentrata su «the difficult conquest of a hostile nature where man is not welcome» (Guigueno 2005: 63).

Se l'ingegnere è il protagonista di questo particolare 'mito della frontiera', Stevenson ci presenta anche un chiaro antagonista: si tratta del *wrecker*, il 'saccheggiatore' di relitti. Stevenson si riferisce alle comunità il cui sostentamento si basava in parte sul saccheggio delle navi che facevano naufragio o che perdevano parte del proprio carico – un evento frequente, visto che circa un quinto di tutte le merci trasportate per nave sulle acque scozzesi nel tardo settecento fu perduto in mare (Sillitto 2016). Il *wrecker* e l'ingegnere sono spiritualmente e materialmente nemici: l'ingegnere-pioniere, per Stevenson, lungi da imbarcarsi in avventure fini a se stesse, svolge un servizio pubblico (Jolly 2009: 8) – porta il progresso e salva vite. Il *wrecker*, di contro, è superstizioso e violento – Stevenson riporta una serie di credenze attribuite alle popolazioni locali, ma soprattutto ricorda come il nonno avesse dovuto salvare un viaggiatore dalla fantasiosa accusa di essere un pitto, cioè il membro di un'antica popolazione della Scozia orientale, che per questo rischiava di venire linciato da una folla inferocita. Più importante ancora, il *wrecker* vive delle disgrazie che l'ingegnere vuole prevenire ed è quindi, per 'deformazione professionale', poco propenso ad aiutare i naviganti in difficoltà. Uno dei passaggi più incisivi di *Records* riguarda appunto la scarsa empatia dei *wrecker* e deriva da un'esperienza del padre, che Stevenson riporta. Mentre Thomas Stevenson, ancora ragazzo, si trova in-

sieme al padre Robert al largo dell'isola di Swona, la loro nave viene sorpresa da una tempesta. La nave in balia dei flutti viene osservata dagli abitanti di un villaggio sulla costa:

There was in this place a hamlet of the inhabitants, fisher-folk and wreckers; their huts stood close about the head of the beach. [...] It was thought possible to launch a boat and tow the *Regent* from her place of danger; and with this view a signal of distress was made and a gun fired with a red-hot poker from the galley. Its detonation awoke the sleepers. Door after door was opened, and in the grey light of the morning fisher after fisher was seen to come forth, yawning and stretching himself, nightcap on head. Fisher after fisher, I wrote, and my pen tripped; for it should rather stand wrecker after wrecker. There was no emotion, no animation, it scarce seemed any interest; not a hand was raised; but all callously awaited the harvest of the sea, and their children stood by their side and waited also. To the end of his life, my father remembered that amphitheatre of placid spectators on the beach; and with a special and natural animosity, the boys of his own age. (Stevenson 1892: 39)

Il *wrecker* appare qui come incapace di compassione, implacabile come il mare che è la sua fonte di sostentamento. Thomas serba il ricordo amareggiato di un intero villaggio, giovani compresi, che si limita ad aspettare, anche per interesse personale, che la tragedia si compia. Tuttavia Stevenson, in un altro passaggio, adotta anche il punto di vista dei *wrecker*. Andando contro la lezione paterna, riflette che gli abitanti della costa hanno le loro ragioni per distaccarsi emotivamente dal fato dei forestieri che vengono dal mare, che storicamente erano invasori o predoni. La loro indifferenza ai naufraghi quindi «is not wickedness: it is scarce evil; it is only, in its highest power, the sense of isolation and the wise disinterestedness of feeble and poor races» (46). Stevenson, in una delle sue oscillazioni tra rigoroso senso morale e relativismo di stampo montaignano (Della Valle 2013: 51-57), si distanzia dalla mitologia che ha costruito, un aspetto su cui tornerò in conclusione al saggio.

THE MERRY MEN

I vari elementi del mito della frontiera stevensoniano – gli ingegneri, i fari, i *wrecker*, le coste pericolose, i naufragi – riemergono in varie forme nei tre testi che vado ad affrontare. Cominciamo da *The Merry Men*. Il racconto, ambientato sull'isola di Aros (Earraid) nel tardo settecento, ruota appunto

attorno a tre naufragi, tutti avvenuti al largo dell'isola a causa dei formidabili pericoli della costa scozzese. È per cercare il tesoro di un relitto di epoca elisabettiana (la *Espirito Santo*) che Charles Darnaway (il narratore) giunge ad Aros, solo per scoprire che un'altra nave, la *Christ-Anna*, ha fatto naufragio al largo dell'isola pochi mesi prima. Suo zio Gordon, che vive sull'isola con la figlia, si è impossessato dei suoi tesori, ma per farlo ha ucciso l'unico sopravvissuto al disastro – o almeno così Charles sembra ricostruire nel corso del racconto. Gli eventi legati alla *Christ-Anna* acuiscono però alcune ossessioni morbide di Gordon e lo portano a guardare il mare in modo sempre più maniacale. Quando poi zio e nipote assistono in prima persona al naufragio di un terzo vascello, Gordon perde completamente il senno. Il racconto termina con la comparsa sull'isola di un *black man*, a prima vista un naufrago, che genera in Gordon un terrore assoluto (Charles crede che Gordon veda in lui il fantasma della sua vittima). Gordon si getta in mare per sfuggire al *black man*, che lo insegue, ed entrambi muoiono affogati. La vera natura dell'uomo rimane un mistero, ma va notato che, nella tradizione scozzese, il diavolo si manifesta spesso come un uomo dalla pelle nera (Watson 1995: ix).

Earraid, in *The Merry Men*, è esplicitamente presentata come una regione selvaggia e lontana dalla civiltà – non a caso Charles la introduce come un luogo «far from all society and comfort» (Stevenson 1995b: 160). Earraid, tuttavia, non è la *wilderness*, ma la frontiera: in quanto isola tidale, è sospesa tra il mare e la terra, è un osservatorio a strapiombo sulla pericolosa distesa del mare, che è la vera *wilderness*. Una delle sequenze più memorabili è appunto quella in cui Charles descrive il paesaggio marino che fa da sfondo alle vicende:

It is nearer in shore that the danger is worst; for the tide, here running like a mill race, makes a long belt of broken water – a *Roost* we call it – at the tail of the land. I have often been out there in a dead calm at the slack of the tide; and a strange place it is, with the sea swirling and combing up and boiling like the cauldrons of a linn, and now and again a little dancing mutter of sound as though the *Roost* were talking to itself. But when the tide begins to run again, and above all in heavy weather, there is no man could take a boat within half a mile of it, nor a ship afloat that could either steer or live in such a place. You can hear the roaring of it six miles away. At the seaward end there comes the strongest of the bubble; and it's here that these big breakers dance together – the dance of death, it may be called – that have got the name, in these parts, of the Merry Men. (162)

Questo *seascape* è innanzitutto una trappola mortale orchestrata dalla natura: come dice Charles poco dopo, «The truth is, that in a south-westerly wind, that part of our archipelago is no better than a trap» (162). Tuttavia si tratta anche di un paesaggio psicologico e morale: il modo di relazionarsi con il mare riflette infatti il rapporto dei personaggi con la loro coscienza. Da questo punto di vista, il racconto contrappone nettamente gli archi narrativi di Gordon e di Charles, che inizialmente sembrano richiamarsi l'uno con l'altro ma hanno due esiti opposti.

Gordon comincia il racconto dichiarando la sua fondamentale avversione al mare. Lo vede come un luogo di puro orrore e, pensando ai morti recenti del naufragio della *Christ-Anna*, di punizione divina. Il suo atteggiamento, ancora apparentemente 'sano', pur se animato da un'inquietante ossessione religiosa di matrice calvinista, si esprime pienamente in un passo dal sapore conradiano:

Eh, sirs, if ye had gane doon wi' the puir lads in the *Christ-Anna*, ye would ken by now the mercy o' the seas. If ye had sailed it for as lang as me, ye would hate the thocht of it as I do. If ye had but used the een God gave ye, ye would hae learned the wickedness o' that fause, saut, cauld, bullering creature, and of a' that's in it by the Lord's permission: [...] O, sirs, [...] the horror – the horror o' the sea! (171)

L'orrore per il mare sembra preservare in Gordon, inizialmente, una certa solidarietà verso i naufraghi. Questo sentimento si perde man mano che Gordon smarrisce il senno. Quando Charles e Gordon osservano la tempesta che sta per assalire il vascello al largo di Aros, Gordon è preso da una gioia maniacale, che Charles commenta così: «It was upon the progress of a scene so horrible to any human-hearted man that my misguided uncle now pored and gloated like a connoisseur» (188). Gordon si rifiuta persino, come l'archetipico *wrecker*, di mandare una scialuppa ad avvisare i marinai del pericolo imminente. Come Julia Reid suggerisce, «Gordon [...] becomes complicit with the sea's cruel and fascinating power» (2006: 77).

Per Gordon il mare ha un'origine diabolica: «But, troth, if it wasnae prentit in the Bible, I wad whiles be temp't to think it wasnae the Lord, but the muckle, black deil that made the sea» (Stevenson 1995b: 169). Lottare con il mare, quindi, è lottare con il diavolo. Una volta che Gordon perde la ragione come conseguenza del suo crimine, si identifica pienamente con il mare, simbolicamente cedendo al male che lo ossessiona. La follia di Gordon cresce insieme alla tempesta, ed è quindi appropriato che, quando la tempesta si scatena, Charles ci fornisca un'altra descrizione dei *Merry Men* che è però anche una rappresentazione dello stato mentale di Gordon. Gordon e il mare diventano quindi una cosa sola e Charles stesso non sembra immune

dal contagio dalla loro follia: «Thought was beaten down by the confounding uproar – a gleeful vacancy possessed the brains of men, a state akin to madness; and I found myself at times following the dance of the Merry Men as it were a tune upon a jiggling instrument» (193). La parabola di Gordon si compie quando viene inghiottito dal quello stesso mare ‘infernale’ che ormai domina completamente la sua immaginazione, inseguito, non a caso, dal *black man*, che è forse il diavolo venuto a reclamarlo.

Charles rappresenta, invece, un modo alternativo di relazionarsi al mare. Il suo destino però non è già scritto all’inizio del racconto: Charles è sicuramente legato al mondo civilizzato – è uno studente, viene dalla città – ma questo non basterebbe ad impedirgli di seguire le orme di Gordon. Non solo i terrori spirituali dello zio riecheggiano a più riprese nella sua visione del mondo, ma i suoi propositi iniziali sono simili – anche Charles vuole arricchirsi recuperando un tesoro affondato. Tuttavia Charles si distanzia dallo zio proprio perché rinuncia, nel corso del racconto, all’idea di trarre profitto dalla miseria che il mare ha inflitto agli uomini. Contemporaneamente, impara a leggere il mare non come un’entità diabolica che tenta l’uomo con ricchezze inique, ma come una parte della creazione con cui l’uomo può convivere dopo aver imparato a conoscerla, anticipando l’intento civilizzatore dell’ingegnere. Va sicuramente notato che la ‘lettura’ della natura che Charles mette in atto è spesso viziata da idiosincrasie e pregiudizi personali (cfr. Benkhodja 2018) ed è in questo senso inferiore all’ideale stevensoniano dell’ingegnere. La sua propensione a confrontarsi con la natura, però, gli permette, insieme al conforto che trova nella preghiera e alla decisione di rinunciare alla ricerca del tesoro, di guardare al mare con occhi liberi dalle ossessioni di Gordon. È appunto dopo una preghiera «for all poor souls upon the sea» (183) che il mare appare in una veste nuova:

The horror, at least, was lifted from my mind; I could look with calm of spirit on that great bright creature, God’s ocean; and as I set off homeward up the rough sides of Aros, nothing remained of my concern beyond a deep determination to meddle no more with the spoils of wrecked vessels or the treasures of the dead.
(183)

Charles riesce a guardare il mare con serenità, sciogliendo il legame tra male, mondo naturale e natura umana e mantenendo contemporaneamente un senso di empatia verso gli altri esseri umani.

Charles e Gordon rimandano, rispettivamente, alla configurazione morale ed intellettuale del *wrecker* e dell’ingegnere. Non è un caso che, mentre Gordon perde la sua umanità a causa della sua cupidigia e finisce per provare una gioia crudele alla visione del naufragio, Charles, fin dall’inizio del racconto, accoglie con favore l’arrivo dei fari: «The thought of all these dan-

gers [...] makes me particularly welcome the works now going forward to set lights upon the headlands and buoys along the channels of our iron-bound, inhospitable islands» (162). Abbiamo da un lato una simbiosi con le disgrazie che il mare infligge agli uomini e che sfocia nella pazzia; e dall'altro l'apertura a un progetto di 'pacificazione' della natura per renderla permeabile alla civiltà. Va notato che, nel racconto, Stevenson fa convergere l'idea della frontiera come fonte di ricchezze e opportunità e l'idea della frontiera come spazio desolato e barbaro: la caccia al tesoro – egoistica e fine a se stessa – è intrinsecamente funesta, legata a morte e follia, e non a caso Penny Fielding cita *The Merry Men* come una revisione e una critica del più tradizionale *romance* d'avventura (2013: 5). Di contro, ricordandoci che la costa verrà illuminata nei decenni successivi, il racconto recupera l'idea della frontiera come luogo del futuro, come laboratorio antropopoietico (Remotti 2013) dove si costruisce un'umanità migliore attraverso il progresso tecnico.

MEMOIRS OF AN ISLET

Questo futuro, che viene solamente accennato in *The Merry Men* e che sembra sparire dall'orizzonte quando Gordon muore tra le onde, trova la sua realizzazione in *Memoirs of an Islet*, che illustra concretamente la conquista della frontiera del mare. In questo saggio autobiografico sul suo soggiorno giovanile a Earraid, Stevenson descrive nuovamente l'isola come selvaggia e circondata da un mare pericoloso. La struttura rocciosa di Dhu Heartach, dove Thomas Stevenson sta costruendo un faro, ricorda la descrizione del paesaggio marino in *The Merry Men* – Stevenson sta chiaramente lavorando con le stesse immagini e parole. Non a caso torna l'idea di una trappola naturale per l'uomo, come pure l'immagine del mare che «[runs] like a mill race»:

An ugly reef is this of the Dhu Heartach; [...] *one oval nodule of black-trap*, sparsely bedabbled with an inconspicuous fucus, and alive in every crevice with a dingy insect between a slater and a bug. No other life was there but that of sea-birds, and of the sea itself, that here *ran like a mill-race*, and growled about the outer reef for ever, and ever and again, in the calmest weather, roared and spouted on the rock itself. (Stevenson 1895b: 126-127, corsivo mio)

Il nefasto potere del luogo, però, viene esorcizzato dall'attività umana dei lavoratori: il suono di un violino e l'incedere di una nave al tramonto riportano il mondo naturale a una dimensione più benigna, trasformando la *wilderness* del mare in un paesaggio incantato, con gli stessi effetti della preghiera di Charles:

[...] It was then that the foreman builder, Mr. Goodwillie, whom I see before me still in his rock-habit of undecipherable rags, would get his fiddle down and strike up human minstrelsy amid the music of the storm. But it was in sunshine only that I saw Dhu-Heartach; and it was in sunshine, or the yet lovelier summer afterglow, that the steamer would return to Earraid, ploughing an enchanted sea [...]. (127-128)

Simbolicamente arato dalla nave, il mare diventa campagna: la natura indomita cede il passo ad un paesaggio antropizzato in cui l'uomo può lavorare con serenità. La frontiera, in altre parole, diventa paesaggio, spazio civilizzato.

Questo rapporto con la natura fondamentalmente sereno viene poi proiettato in due direzioni cronologicamente opposte. Da un lato Stevenson lancia il suo sguardo verso il passato, mettendosi in diretta continuità con l'esperienza di vita degli uomini che hanno vissuto a Earraid nelle epoche passate. Il giovane Stevenson, lasciati definitivamente da parte gli orrori del mare, sembra rileggere se stesso e i suoi 'predecessori' in una relazione vitale ed energizzante con il mare, il vento, il paesaggio:

The earthy savour of the bog-plants, the rude disorder of the boulders, the inimitable seaside brightness of the air, the brine and the iodine, the lap of the billows among the weedy reefs, the sudden springing up of a great run of dashing surf along the sea-front of the isle, all that I saw and felt my predecessors must have seen and felt with scarce a difference. I steeped myself in open air and in past ages. (129)

Lo sguardo di Stevenson si volge poi al futuro, attraverso una prospettiva, questa volta, squisitamente personale. La parte finale del saggio collega infatti la sua permanenza a Earraid con le preoccupazioni giovanili verso una vita che deve ancora cominciare per davvero e che si dispiega davanti al futuro scrittore, minacciosa e allettante:

And I would think too of that other war which is as old as mankind, and is indeed the life of man: [...] It was a long look forward; the future summoned me as with trumpet calls, it warned me back as with a voice of weeping and beseeching; and I thrilled and trembled on the brink of life, like a childish bather on the beach. (130)

L'avventura della vita rimpiazza l'avventura della frontiera. Però anche quest'avventura è poi inquadrata nella stessa serena traiettoria esistenziale

che Stevenson ha stabilito per Earraid. Stevenson ricorda di aver passato lungo tempo a Earraid in compagnia di un coetaneo, con cui aveva discusso «of the great uncharted desert of our futures» (131) e che adesso, in occasione di un nuovo incontro, viene a rappresentare il compimento di quel percorso di vita: entrambi sono «so much at home, and so composed and sedentary in the world», tanto più che Stevenson finisce per chiedersi «which had been upon the whole our best estate: when we sat there prating sensibly like men of some experience, or when we shared our timorous and hopeful counsels in a western islet» (131).

Questi passaggi finali, presentando in rapida successione un passato ancestrale, un futuro incerto e un presente sereno ma malinconico, sono per molti versi tipici, tematicamente e retoricamente, dei saggi maturi di Stevenson. Come afferma Lesley Graham, questi saggi tendono a trattare il materiale autobiografico in modo molto particolare: sono infatti caratterizzati dall'utilizzo di bruschi salti temporali tra passato, presente e futuro, spingendosi anche oltre i limiti della vita biologica, per costruire un senso autobiografico 'esteso' che fa proprie esperienze che vanno oltre il vissuto diretto (Graham 2018). Qui il procedimento, se si tiene conto della sua collocazione all'interno del mito della frontiera delle coste scozzesi, è attivo al massimo grado. Di fatto la vita di Stevenson viene letta come una replica in piccolo di un più ampio ciclo della storia umana. Entrambe servono una visione fondamentalmente ottimista e progressista: *Memoirs of an Islet*, giustapponendo la conquista della frontiera del mare e quella dell'esistenza, sembra disperdere, sia a livello collettivo che individuale, le paure profonde che animavano *The Merry Men*, inquadrando entrambe all'interno di una teleologia del progresso. Rimane solo la nostalgia per un passato più inquieto e libero, che ricorda quell'altra nostalgia alla base del mito della frontiera per antonomasia, quello americano.

KIDNAPPED

Nei testi che ho trattato finora, con toni più o meno cupi, più o meno ottimisti, Stevenson costruisce un'idea di spazio naturale, selvaggio e pericoloso, a cui si sostituisce, tramite la tecnica e il coraggio dell'ingegnere-pioniere, la luce del progresso. A questa narrazione Stevenson è autenticamente legato, forse anche per la sua origine come memoria familiare. Eppure Stevenson, non rinunciando all'ambivalenza che lo caratterizza, ci fornisce anche gli strumenti per leggere contropelo il mito che lui stesso ha disegnato. Questo avviene, oltre che nel passaggio 'relativista' sui *wrecker* in *Records*, nel quattordicesimo capitolo di *Kidnapped*, intitolato «The Islet», dove David Balfour, il ragazzo rapito protagonista del romanzo, fa naufragio su Earraid e deve sopravvivere diversi giorni, nutrendosi di molluschi, prima di scoprire che

può lasciare l'isola con la bassa marea. Si tratta di un episodio con una profonda valenza liminale (non a caso è ambientato ad Earraid), che fa da cerniera tra la prima parte e la seconda parte del romanzo, tra la giovinezza e l'età adulta. Tuttavia si può leggere quest'episodio anche come un momento di passaggio – o di scontro – tra due diverse concezioni dello spazio estremo della frontiera nell'opera di Stevenson – quella mitica, esplorata fin'ora, e quella realista.

L'esperienza di David riecheggia in molti modi le situazioni e le immagini degli altri testi. David viaggia lungo la costa scozzese ancora oscura, e quindi, inevitabilmente, fa naufragio. È in balia di una natura ostile e sembra inizialmente dover affrontare la mancanza di solidarietà della popolazione locale. Alcuni pescatori, infatti, pur vedendolo solo sull'isola, non si fermano a soccorrerlo – un'apparente reiterazione della figura del *wrecker*. La reazione di David – un pianto disperato di fronte alla prova della malvagità umana – fa eco alla rabbia di Thomas Stevenson verso gli isolani che non l'avevano soccorso: «I could not believe such wickedness, and ran along the shore from rock to rock, crying on them piteously even after they were out of reach of my voice, I still cried and waved to them; and when they were quite gone, I thought my heart would have burst» (Stevenson 2014: 86). David nota successivamente che la soluzione sarebbe stata comportarsi, per così dire, da ingegnere, cioè leggere la natura e trovare delle soluzioni che la trasformino in un luogo abitabile: «Even I, who had the tide going out and in before me in the bay, and even watched for the ebbs, the better to get my shellfish – even I (I say) if I had sat down to think, instead of raging at my fate, must have soon guessed the secret, and got free» (88). L'atteggiamento conoscitivo dell'ingegnere e la sua tecnica di lettura dei fenomeni naturali sono centrali per il raggiungimento di quella che Cannon Schmitt, con preciso riferimento a *Kidnapped*, chiama «technical maturity» (2014) – una conoscenza scientifica, tecnica e terminologica di uno specifico campo del sapere umano che garantisce un posto nel mondo degli adulti. Anche questo passaggio, perciò, sembrerebbe indicare che è attraverso il sapere tecnico che si passa all'età adulta/civilizzata, sia come individui che come società.

L'episodio, però, introduce una variante importante, con notevoli ripercussioni: la crudeltà dei locali, questa volta, è un'illusione. I pescatori, per cui la doppia natura di Earraid è conoscenza comune, sono convinti che David sappia come lasciare l'isola, e, successivamente, capendo il loro errore, tornano ad avvertirlo del modo in cui può fuggire. Tutto l'episodio si rivela quindi una riflessione sulla natura ingannevole delle impressioni, che fa da introduzione alla seconda parte del libro, centrata sulla fuga nella brughiera delle Highlands che David intraprende insieme al giacobita Alan Breck. Il *lowlander* David deve constatare la limitatezza dei propri strumenti conoscitivi, trovandosi a navigare in un mare di terra, un'apparente *wilderness* «lying as waste as the sea» (136) che gli appare inconfondibile

e inospitale. Invece, come sottolinea Nathalie Jaëck, per il suo compagno Alan «what seemed to David barren nature is to Alan a bountiful multiple space, a reliable refuge, a source of abundant food, a hiding-place, basically satisfying all his needs» (Jaëck 2013: 69). Questo meccanismo è anticipato nell'episodio di Earraid, che per i pescatori non è un luogo estremo o desolato, ma uno spazio familiare e conosciuto. Come David stesso ammette: «A sea-bred boy would not have stayed a day on Earraid» (88).

Significativo è anche il fatto che la conoscenza che occorre per trasformare Earraid in uno spazio abitabile sia inquadrata, almeno in parte, come conoscenza locale, che viene trasmessa a David dai pescatori. Per quanto David aspiri a una completa autonomia conoscitiva (nel momento in cui si rammarica di non essere arrivato da solo alla corretta conclusione riguardo al modo di lasciare l'isola), resta il fatto che sono i pescatori a indicare la soluzione del problema. Introdurre la variabile della conoscenza locale significa segnalare che la 'frontiera' non si può semplicemente equiparare a uno spazio naturale che va studiato, capito e su cui si può successivamente agire. L'isola e la costa scozzese sono innanzitutto, nella parole di Rob Nixon, un «vernacular landscape» – uno spazio che è «shaped by the affective, historically textured maps that communities have devised over generations» (2011: 17).

Più in generale, è perfettamente coerente che sia *Kidnapped* a ospitare questa significativa variazione rispetto al 'mito della frontiera' che abbiamo delineato fino a ora. Il mito della frontiera legato a Earraid racconta di eroici ingegneri che portano la luce del progresso in delle terre desolate. *Kidnapped*, tuttavia, si configura, nella sua esplorazione dei rapporti di forza tra inglesi, *lowlander* e *highlander*, come un racconto di violenza coloniale: nelle parole di Barry Menikoff, il romanzo va letto come «a political allegory of colonial dominance, of subjugation of a native people by an alien and aggrandizing foreign culture» (2005: 3). In questo contesto, l'idea che uno spazio di frontiera possa venire semplicemente inglobato all'interno dell'area d'influenza della 'civiltà' appare estremamente sospetto. Lungi dal rinforzare la teleologia, le rappresentazioni ideologiche e l'immaginazione spaziale della frontiera, il romanzo ne evidenzia la natura etnocentrica e opportunistica. Tutto questo è sviluppato nella seconda parte del romanzo, ma è anticipato nell'episodio dell'isola, che suggerisce come la valenza di un luogo 'estremo' sia legata alla percezione soggettiva, sia culturalmente e ideologicamente determinata e perciò contestabile, specie se si lega a progetti politici di conquista.

La costa scozzese avrà anche l'aspetto, come direbbe Marlowe, di un luogo oscuro della terra, almeno agli occhi del giovane David e forse anche dello Stevenson che ricorda le imprese del padre e del nonno; e forse per loro solo la luce di un faro può illuminare questa landa selvaggia, portando razionalità, slancio per il futuro e sicurezza. Ma *Kidnapped* ci mostra come c'è chi non ha bisogno di un faro per trovarsi a proprio agio in questo luogo,

per cui quello spazio non è una frontiera o un luogo estremo, ma semplicemente la propria casa. In Stevenson, però, almeno per quanto riguarda l'isola di Earraid, questo sguardo storicamente, culturalmente e politicamente consapevole *coesiste* con il racconto mitico, più semplice e totalizzante, delle coste scozzesi. Forse l'immagine chiave per comprendere le ragioni di questa compresenza è proprio Earraid: un'isola della memoria, uno spazio geografico e narrativo che Stevenson ha piacere a visitare ripetutamente, ripercorrendone i dettagli e le atmosfere nella maniera a lui più congeniale, e che legge attraverso le lenti dei racconti e dei ricordi familiari; ma che, occasionalmente, si ricollega alla terra, diventando parte di una storia più ampia, complessa e concreta.

Bibliografia

- Benkhodja, F., 2018, *Reading the «Sea Runes»: Hermeneutics in «The Merry Men»*, «Journal of Stevenson Studies» 14: 139-55.
- Della Valle, P., 2013, *Stevenson nel Pacifico: una lettura postcoloniale*, Roma, Aracne.
- Epstein Popper, D. - Lang R.E. - Popper, F.J., 2000, *From Maps to Myth: The Census, Turner, and the Idea of the Frontier*, «Journal of American and Comparative Cultures» 23.1: 91-102.
- Fielding, P., 2013, *Introduction*, in P. Fielding (ed.), *The Edinburgh Companion to Robert Louis Stevenson*, Edinburgh, Edinburgh University Press: 1-10.
- Graham, L., 2018, *Toing and froing in Stevenson's construction of personal history in some of the later essays (1880-94)*, «Journal of Stevenson Studies» 14: 5-17.
- Guigueno, V., 2005, *Engineering the Words: Robert Louis Stevenson and the Bell Rock Lighthouse*, «Yale University Library Gazette» 80.1-2: 57-64.
- Jaëck, N., 2013, *R. L. Stevenson's Kidnapped: Indigenously begins at Home*, «Elohi» 4: 61-75.
- Jolly, R., 2009, *Robert Louis Stevenson in the Pacific: Travel, Empire, and the Author's Profession*, Farnham, Ashgate.
- Lester, A., 2012, *Humanism, Race and the Colonial Frontier*, «Transactions of the Institute of British Geographers» 37.1: 132-148.
- Menikoff, B., 2005, *Narrating Scotland: The Imagination of Robert Louis Stevenson*, Columbia (South Carolina), University of South Carolina Press.
- Nixon, R., 2011, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, (Massachusetts) - London, Harvard University Press.
- Patel, R. - Moore, J.W., 2018, *A History of the World in Seven Cheap Things: A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of the Planet*, London - New York, Verso.

- Reid, J., 2006, *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin-de-Siècle*, New York, Palgrave Macmillan.
- Remotti, F., 2013, *Fare umanità: i drammi dell'antropo-poiesi*, Bari, Laterza.
- Sillitto, H., 2016, *A Case Study of a Successful System: The Scottish Lighthouses from the 18th to the 21st Century*, «INCOSE International Symposium» 26.1: 1524-1540.
- Simonti, F., 2015, *L'invenzione della frontiera. Storia dei confini materiali, politici, simbolici*, Bologna, Odoja.
- Slatta, R.W., 2012, *Comparing and Exploring Frontier Myth and Reality in Latin America*, «History Compass» 10.5: 375-85.
- Schmitt, C., 2014, *Technical Maturity in Robert Louis Stevenson*, «Representations» 125.1: 54-79.
- Steiner, M., 1995, *From Frontier to Region: Frederick Jackson Turner and the New Western History*, «Pacific Historical Review» 64.4: 479-501.
- Stevenson, R.L., 1892, *Records of a Family of Engineers*, in *The Works of Robert Louis Stevenson*, vol. 16, London, Chatto and Windus: 1-152.
- , 1895a, *A Gossip on Romance*, in *Memories and Portraits*, New York, Charles Scribner's Sons: 247-274.
- , 1895b, *Memoirs of an Islet*, in *Memories and Portraits*, New York, Charles Scribner's Sons: 120-131.
- , 1995a, *The Letters of Robert Louis Stevenson*, edited by B.A. Booth - E. Mehew, 8 voll., New Haven, Yale University Press.
- , 1995b, *The Merry Men*, in *Markheim, Jekyll and the Merry Men. Shorter Scottish Fiction*, Edinburgh, Canongate Classics: 159-207.
- , 2014, *Kidnapped*, Oxford, Oxford University Press.
- Tulloch, G., 2003, *Stevenson and Islands: Scotland and the South Pacific*, in W.B. Jones Jr. (ed.), *Robert Louis Stevenson Reconsidered: New Critical Perspectives*, Jefferson (North Carolina) - London, McFarland & Company: 68-82.
- Turner, F.J., 2010, *The Frontier in American History*, edited by A.G. Bogue, New York, Dover Publications.
- Watson, R., 1995, *Introduction*, in R.L. Stevenson, *Markheim, Jekyll and the Merry Men. Shorter Scottish Fiction*, Edinburgh, Canongate Classics: vii-xxii.

L'ALTROVE IMMAGINARIO
IN *THE VOYAGE OUT* DI VIRGINIA WOOLF

Francesca Montesperelli

IL MODERNISMO E L'IMPERO

Il legame dell'imperialismo britannico con la letteratura è stato sempre attivo e vitalissimo fin dagli esordi. Se *La Tempesta* di Shakespeare segna in maniera ancora aurorale l'inizio di questo rapporto, non è certo casuale che sia *Robinson Crusoe* a inaugurare la fase più importante dell'espansionismo britannico, che si verificò in seguito alla Gloriosa Rivoluzione e all'Unione dell'Inghilterra con la Scozia¹. Da allora e fino alla metà del '900, l'influenza dell'Impero sulla cultura inglese è stata costante, mentre, d'altra parte, i romanzi d'avventura hanno dato forma via via al mito della conquista e del dominio del mondo².

I primi decenni del XX secolo costituiscono la fase finale della dominazione imperiale britannica, ma anche il momento della sua massima espansione territoriale e della propaganda più entusiastica e capillare. I nuovi mezzi di comunicazione diffondevano echi delle imprese gloriose d'oltremare e la scuola impartiva ai giovani un'educazione improntata ai valori della conquista coloniale. In questo clima profondamente influenzato dai sistemi concettuali introdotti dall'espansionismo europeo, gli scrittori modernisti si trovarono ad attraversare una dimensione culturale nuova e complessa, in cui

1 Daniel Defoe fu uno degli agenti governativi che negoziarono l'unione della Scozia con l'Inghilterra, cfr. Green (1979).

2 «They were, collectively, the story England told itself as it went to sleep at night; and, in the form of its dreams, they charged England's will with the energy to go out into the world and explore, conquer, and rule» (*Ibidem*: 3).

i presupposti ideologici dell'Impero si mescolavano con le configurazioni simboliche importate da contesti percepiti come diversi, 'primitivi', intuitivi, spirituali, ma anche politicamente subordinati se non addirittura inferiori. Esposto a questo intricato intersecarsi di epistemi e suggestioni diverse, il discorso letterario in quegli anni si complica, si decentra, acquisisce una nuova consapevolezza dell'alterità, una percezione dialogica dell'incontro di mondi e culture che sgretola dall'interno la tradizionale autosufficienza della voce europea. Basti pensare ai modi in cui in *The Waste Land* il vasto panorama della cultura occidentale si riduce in frammenti, che si ricompattano fuggacemente, precariamente, nel messaggio tuonante delle Upanishad indiane: «Datta. Dayadhvam. Damyata. Shantih shantih shantih»³.

Anche se la scrittura di Virginia Woolf non sembra risentire come quella di Eliot delle suggestioni del misticismo orientale, né degli ambigui paradossi imperialisti con cui si confrontava Conrad in *Heart of Darkness*, né, tantomeno, di un'influenza diretta del problema politico coloniale come accade in *A Passage to India* di Forster o – in altro modo – nella narrativa di Kipling, tuttavia le sue opere sono disseminate di accenni apparentemente casuali ai territori dell'Impero⁴, da cui affiorano, divergendo implicitamente, sia un chiaro dissenso nei confronti della politica coloniale, che alcuni moti tipici della mentalità persistentemente imperialista diffusa nell'alta società londinese del tempo⁵.

La scrittrice non ebbe, in realtà, nessuna esperienza diretta dell'Impero, ma sua madre era nata a Calcutta in seno a una famiglia molto in vista nell'ambito della comunità anglo-indiana⁶, e il marito Leonard aveva passato a Cylon sei anni (dal 1905 al 1911), prima come ufficiale nel servizio civile e poi come rappresentante del governo nel Distretto di Hambantota. Nell'epistolario, nei diari e nell'autobiografia, Leonard racconta di come arrivò a considerare sgradevole la sua professione, e di come il compito di

3 Come scrivono Bill Ashcroft e John Salter, «Modernity and modernism are rooted in empire» (Booth - Rigby 2013: 293). Sul tema del viaggio nelle colonie (e non solo), cfr. H. Carr, *Modernism and Travel (1880-1940)* in Hulme - Young (2013: 70-86).

4 In *Mrs. Dalloway*, per esempio, il vecchio amico di Clarissa, Peter Walsh, è tornato di recente dall'India; in *The Waves* Percival muore in India, cadendo da cavallo; in *Between the Acts* un poliziotto, mentre dirige il traffico, pensa che l'Impero è «the Shah of Persia; Sultan of Morocco; or it may be 'Er Majesty in person; or Cook's tourists; black men; white men; sailors, soldiers...»; in *To the Lighthouse* Mrs. Ramsay possiede una collana di opale portata dall'India dallo zio James, e Mr Charmichael è stato in India; in *Jacob's Room* si citano più volte la questione irlandese e quella indiana, mentre Jacob è sconcertato dall'idea dell'Impero...

5 «Virginia Woolf's writing [...] houses persisting imperialist attitudes alongside anti-colonial sentiments. [...] Yet, particularly earlier on her career, she too relied on habitual forms of colonialist perception even while delivering indictments of the British Establishment» (Boehmer 2009: 135-136). «In some of her diary entries, she appears as an observer whose anti-colonial critique is occasionally limited to a lack of knowledge about the 'other' and coexists with a retreat into a pride in being English» (Randall - Goldman 2013: 114).

6 La madre, Maria Theodosia Pattle, faceva parte della *high society* bengalese, e il padre, John Jackson, lavorò per 25 anni nel Bengal Medical Service e fu docente del Calcutta Medical College.

amministrare una società estranea secondo un sistema incongruo avesse prodotto in lui «an ineradicable and melancholy disillusionment» (cit. in Boehmer 2009: 135). Questa delusione e la percezione dell'ipocrisia che si celava dietro il tanto sbandierato umanitarismo del ruolo coloniale, filtrano anche nei testi di Virginia, ma con toni più tenui e ironici e, forse, con minore consapevolezza politico-ideologica.

Nel suo primo romanzo, per raccontare il viaggio interiore di una giovane donna e il suo sconfinamento dalla sfera di una stabile e rassicurante domesticità, Woolf lo spazializza in un contesto geopolitico coloniale, facendone un percorso geografico, oltre che mentale, psicologico, intellettuale. In *The Voyage Out* (1915), infatti, il tema imperiale ed esotico non affiora per accenni, ma pervade tutto il testo, in quanto suo fondamentale sostrato tematico e simbolico. Se il Modernismo percepisce l'Altro razziale e coloniale alternativamente come un'orda barbarica che minaccia la sicurezza e i valori della cultura occidentale, o come un'energia nuova, in grado di rivitalizzare un'Europa ormai esausta, *The Voyage Out* fa sua questa ambivalenza, con importanti conseguenze sul piano della forma narrativa, dell'apparato simbolico e del linguaggio.

La lettura che darò del romanzo si fermerà sulla composita metageografia che fa da sfondo alla vicenda, sull'esotismo blandamente orientalistico dell'apparato descrittivo, sull'influsso dell'ambiente esotico sui personaggi, sul modo in cui Woolf fa suo, sovvertendolo sottilmente dall'interno, il discorso dell'Impero. Vedremo che riferimenti fondamentali della narrazione sono *Heart of Darkness* – che non solo è sotteso alla visione critico-ideologica del colonialismo, ma fornisce al romanzo di Woolf immagini, metafore e costellazioni mitico-simboliche – e *A Room With a View*, che sul versante più leggero della *comedy of manners*, presta a *The Voyage Out* gran parte dell'impianto tematico, simbolico e narrativo.

Inoltrandoci poi nell'analisi del nesso evidente che il testo stabilisce fra paesaggio ancestrale e inconscio, ci addentreremo nella giungla, *setting* naturale e, parallelamente, traslazione simbolica della misteriosa malattia che porterà Rachel alla morte. Nella parte dedicata all'incubazione e al decorso della malattia, l'enfasi sui processi percettivi e sulla loro trasposizione verbale, come vedremo, ha già i caratteri del grande sperimentalismo modernista, che con la fine di questo primo romanzo di Virginia Woolf si spegne, momentaneamente, per riaffiorare soltanto nel terzo, *Jacob's Room*, nel 1922.

IL VIAGGIO DI RACHEL VINRACE

The Voyage Out ebbe una gestazione lunga e difficile: cominciato nel 1910, approdò due anni dopo ad una prima stesura completa che, sottoposta ad una complessa revisione, arriverà alla sua forma definitiva solo nel 1915.

La versione originaria inedita è stata ricostruita come un *puzzle* da Luise DeSalvo, sulla base di un migliaio di pagine manoscritte lasciate da Virginia Woolf fra le sue carte private, e conservate nella Collezione Berg della New York Public Library. Un lavoro certosino, questo di DeSalvo, durato sette anni, fino alla pubblicazione, nel 1981, della supposta prima versione del romanzo, a cui DeSalvo ha dato quello che era il titolo originale: *Melymbrosia*.

The Voyage Out sembra presentarsi come il percorso iniziatico di Rachel Vinrace, una ragazza di ventiquattro anni, da una condizione quasi puerile di immaturità, inettitudine e totale inesperienza della vita ad una graduale presa di coscienza di sé, dei suoi desideri e del suo ruolo di donna. La maturazione di Rachel, personaggio dai tratti parzialmente autobiografici, avviene durante il viaggio che la porta da Londra ad un imprecisato paese dell'America meridionale, di modo che i due percorsi, quello psicologico e quello geografico, si sovrappongono e si intrecciano fino a coincidere.

Rachel si imbarca sulla *Euphrosyne*, una nave del padre armatore adibita al trasporto di merci, in compagnia della zia materna Helen e di suo marito Ridley Ambrose. Mentre la nave fa scalo alla foce del Tago, nei pressi di Lisbona, salgono a bordo i coniugi Dalloway, che fanno qui la loro prima comparsa, per ripresentarsi dieci anni dopo nel romanzo a loro dedicato. Rachel, orfana di madre, era sempre vissuta a Richmond con due anziane zie nubili, che l'avevano allevata nella solitaria reclusione di una casa appartata, di un ambiente provinciale, e di un'educazione molto austera. Prigioniera di questa sorta di clausura, la ragazza non ha mai stabilito rapporti con i suoi coetanei, non sa nulla della vita e non ha che vaghissime intuizioni sui rapporti fra uomo e donna. La conseguenza di un così totale isolamento è una estrema difficoltà a comunicare con gli altri, che si traduce in una costante esitazione nel parlare e in una leggera balbuzie. Acerba, inesperta, confusa, priva di istruzione e di cultura, Rachel sembra più una bambina che una giovane donna. L'unica sua passione è la musica; incapace di comunicare verbalmente, si esprime attraverso il pianoforte, che sa suonare con notevole perizia tecnica e grande partecipazione emotiva, come se le fosse più familiare il linguaggio 'semiotico', femminile e materno delle emozioni, che quello simbolico e paterno della parola.

Durante il viaggio in mare, Rachel si apre lentamente a qualche timida confidenza con la zia Helen e con Clarissa Dalloway, ma è soprattutto felicemente stupita delle attenzioni che le riserva Richard Dalloway, che la mette a parte delle sue opinioni sulla politica, delle sue letture e dei suoi impegni come membro del Parlamento. Nel pieno di una burrasca che sbataccia la nave e fa cadere Rachel fra le braccia di Richard, l'emozione della vicinanza fisica li coglie entrambi di sorpresa, e spinge l'uomo a baciarla appassionatamente. Questo bacio incauto e imprevisto sconvolge Rachel, che quella notte avrà un incubo, destinato a ripresentarsi in un momento altrettanto angoscioso alla fine del romanzo. La traversata dell'Atlantico è dunque

per la ragazza una scuola di vita, che si protrae anche una volta arrivata in America, dove passerà alcuni mesi nella villa di Helen a Santa Marina. Sarà qui, infatti, che Rachel si innamorerà del giovane Terence, membro della piccola comunità di turisti inglesi ospiti dell'unico albergo del posto, arrivando perfino ad una promessa di matrimonio. Durante un'escursione che la porta, assieme a Terence, a risalire un fiume attraverso la giungla, Rachel si ammala di una strana febbre, e nel giro di quattordici giorni muore.

The Voyage Out è dunque il romanzo di un viaggio di sola andata, la storia di una maturazione interrotta, un *Bildungsroman* al femminile in cui l'evoluzione formativa della protagonista viene spezzata bruscamente. La auspicata trasformazione interiore di Rachel dovrebbe, in realtà, consentirle soprattutto di adeguarsi alle norme e ai modelli della società patriarcale: dovrebbe, secondo il padre, portarla a subentrare alla madre morta per accudirlo e piegarsi ai suoi desideri; dovrebbe, secondo la zia, condurla verso l'amore e il matrimonio. Il viaggio, quindi, in base a questo progetto, non sarebbe altro che un addestramento della giovane alle restrizioni sociali e sessuali, la sua trasmutazione, insomma, nell'Angelo della Casa. Il microcosmo della *Euphrosyne* e quello analogo della piccola colonia inglese a Santa Marina riproducono in miniatura le dinamiche interindividuali e socio-culturali dell'isola da cui Rachel è partita e in cui deve tornare, e costituiscono quindi un ambiente semplificato, una sorta di laboratorio in cui la giovane donna può apprendere e mettere in pratica gli insegnamenti impartiti. Il bacio di Richard Dalloway che sulla nave la inizia brutalmente alla sessualità è la prima lezione di un corso che verrà proseguito nel rapporto d'amore con Terence Hewet all'interno della giungla amazzonica, lungo un tragitto che dovrebbe portare come necessaria conclusione al fidanzamento, al ritorno in patria e al matrimonio.

Il viaggio di Rachel, invece, non avrà ritorno. La voce dell'Angel in the House' che via via Rachel comincia a interiorizzare, quella voce suadente, insidiosa, che le indica la strada da seguire per diventare sposa e madre e per eccellere nelle arti della vita familiare, viene ridotta al silenzio con la sua morte. Se Virginia Woolf in un saggio del 1931 dirà che per poter scrivere aveva dovuto uccidere l'Angelo della Casa, in questo primo romanzo uccide la protagonista, per impedire all'Angelo di soggiogarla⁷.

Nel deittico 'out' del titolo è dunque implicito il movimento liberatorio da uno stato di clausura e di costrizione ad quello di un nulla fluido, indistinto,

7 La definizione di 'Angel in the House' deriva dal titolo di un popolarissimo poemetto vittoriano sul matrimonio, scritto da Coventry Patmore, in cui l'autore delinea la figura della moglie ideale come mite, comprensiva, sottomessa, devota al marito. «The Angel in the House. It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews. It was she who bothered me and wasted my time and so tormented me that at last I killed her. [...] She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. [...] Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer» (Woolf 1970: 236-237).

sconfinato, ma anche, concretamente, da un centro noto ad una periferia estranea, esotica. Il nesso fra questo altrove geografico e la trasformazione psicologica di Rachel va dunque considerato attentamente, se si vogliono cogliere le complesse dinamiche del testo.

PAESAGGI IMMAGINARI

Il romanzo si dispone fin dall'inizio come un progressivo allontanamento: dalle vie congestionate del centro di Londra al vasto oceano «free of roads, free of mankind»⁸, fino ad un immaginario 'nuovo mondo'. La meta del viaggio, infatti, nonostante qualche riferimento specifico al Rio delle Amazzoni e alla foresta pluviale, non corrisponde ad una realtà geografica definita. La *Euphrosyne* approda in un'area imprecisata della parte settentrionale del Sud America, una zona che potrebbe coincidere con la fascia costiera della Guyana britannica o del Brasile a nord della foce del Rio delle Amazzoni, un luogo che il romanzo identifica vagamente come legato alla colonizzazione spagnola e inglese⁹. Il paese di Santa Marina¹⁰, in cui sorge la villa di Helen, non ha alcun corrispondente nella realtà, e al suo primo apparire a Rachel e agli zii viene descritto o con tratti molto generici («a white crescent of sand», «a deep green valley», «the whole view was exquisitely light and airy», 93), o quasi come se fosse un villaggio greco o italiano: «On the slope of the right-hand hill white houses with brown roofs were settled, [...] and at intervals cypresses striped the hill with black bars» (93). Il pendio di cui si parla viene dipinto poco dopo come «ribbed with olive trees» (97), e

⁸ Woolf (2013: 22). D'ora in avanti, tutte le citazioni del romanzo faranno riferimento a questa edizione.

⁹ Si dice infatti che Rachel sbarca a terra con gli zii, lasciando che il padre, a bordo della *Euphrosyne*, prosegua, risalendo il Rio delle Amazzoni. Nella prima stesura del romanzo, la nave approda in Sudafrica, e solo dopo alcuni passaggi un po' confusi il testo sostituisce l'Africa con l'America, che viene poi eletta definitivamente come meta del viaggio nella versione finale. Forse fra le ragioni della scelta c'è la valenza mitica dei territori americani, che, in quanto Nuovo Mondo, possono aprirsi ad un infinito ventaglio di possibilità diverse e straordinarie, rispetto alla vecchia Europa. All'inizio del XX secolo, i viaggi erano un'attività ormai molto diffusa nella borghesia europea; la stessa Virginia Woolf, nel corso della sua vita, viaggiò ripetutamente sia in Gran Bretagna che all'estero, visitando la Francia, l'Italia, la Grecia, e perfino la Turchia. Non raggiunse mai, però, l'America, che rimase quindi per lei un paese soltanto sognato.

¹⁰ In *Melymbrosia*, il villaggio che accoglie il gruppo di inglesi non si chiamava Santa Marina, ma Santa Rosa. Esistono due città con questo nome, una in Brasile e l'altra in Argentina, ma in entrambi i casi si tratta non di piccoli ma di grandi centri abitati, e per di più situati non sulla costa ma nell'interno. Il cambiamento del nome potrebbe forse essere dovuto alla volontà dell'autrice di eliminare qualsiasi ingannevole nesso con la geografia reale della zona.

successivamente, durante una escursione in montagna, una turista si chiederà se Garibaldi possa essere passato da quelle parti (141)¹¹.

I dettagli piuttosto stereotipati che vengono aggiunti man mano, più che caratterizzare l'ambiente, lo connotano con un vago sentore di esotico: uomini che battono il rame, donne con cesti in bilico sulla testa, storpi che mostrano le membra mutilate, muli che bloccano la strada, indigeni che accompagnando gli inglesi in un'escursione in montagna, intonano «queer waverling songs» (142), giovanotti che si fermano qua e là a parlare d'amore, un vecchio storpio che pizzica le corde di una chitarra al tavolo di un'osteria... Un tratto costante nella descrizione di Santa Marina è la presenza di grandi fiori rossi o viola, che però, invece che essere indicati con la precisione botanica tipica dei successivi romanzi di Virginia Woolf, non hanno nome e non sono quindi riconoscibili in alcun modo. La popolazione locale sembra essere in parte india, in parte discendente dalla colonizzazione spagnola; ad esempio Maria -- la servetta dalla pelle scura che secondo una delle signore inglesi non somiglia a un essere umano -- è spagnola, le ragazze del paese portano i capelli raccolti e un fiore rosso all'orecchio, e il medico chiamato ad assistere Rachel è il dr. Rodriguez, spagnolo, un individuo inetto, sporco e sfuggente («his insignificance, his dirty appearance, his shiftiness, and his unintelligent, hairy face», 380).

Non ci sono solo le suggestioni mediterranee a configurare l'esotico di *The Voyage Out*, che prende man mano forma e colore da una miriade di immagini, riferimenti, metafore, che lo collegano ad una sorta di grande archivio di *topoi* orientalisti, una rete intertestuale di elementi simbolici e di linguaggi che connette il romanzo ad altri testi e a molti luoghi dell'Impero. Questa infinita trasferibilità e sinonimicità dei simboli culturali è, del resto, una delle caratteristiche tipiche del discorso colonialista e una componente essenziale del mito dell'Impero. Per citare almeno alcuni di questi elementi, in albergo una signora chiede di punto in bianco notizie

11 Garibaldi passò parte della sua vita nell'America del Sud, ma nella parte meridionale del Brasile, in Uruguay e in Argentina, non nella zona in cui si svolge il romanzo. Questa sorta di disorientamento geografico non è un caso unico nella narrativa di Virginia Woolf. Un altro esempio interessante è quello di *To the Lighthouse*, che è ambientato nell'isola di Skye nelle Ebridi Interne, ma evoca la baia di St Yves in Cornovaglia, con il faro di Godrevy in lontananza. Woolf non conosceva né Skye né le Ebridi, e neppure la Scozia, quando scrive il romanzo nel 1925. Il risultato è quindi una strana geografia, basata esclusivamente sull'invenzione. Sulla funzione della natura nei romanzi di Virginia Woolf, vista soprattutto secondo la prospettiva dell'ecocritica più recente, cito alcuni volumi particolarmente interessanti, in cui alla tradizionale immagine di Woolf come interprete del Modernismo urbano e metropolitano si sostituisce quella di una scrittrice ispirata anche dal paesaggio, dall'ambiente, dai fenomeni atmosferici: Branningan (2014), soprattutto il capitolo 'Virginia Woolf and the Geographical Subject'; Kime Scott (2012); Czarnecki - Rohman (2011); Czarnecki (2010); Swanson (2012); Alt (2010). Una possibile influenza sulla scelta del Sud America come *setting* di *The Voyage Out* potrebbe essere dovuta al romanzo *The Purple Land*, di W.H. Hudson, ambientato in Uruguay.

sulla «dahabeeyah» (107), una barca dorata egiziana¹²; vicino all'ingresso dell'hotel c'è un leopardo impagliato (198) e le bibite vengono servite sotto un palmizio (127); le tigri e gli elefanti di notte scendono a bere negli stagni (120); la signorina Allan dice di figurarsi i Greci sempre nudi e neri di pelle (123); Rachel vorrebbe essere una principessa persiana (169), ricorda che sua zia Clara ha un pappagallo che viene dall'India (235) e leggendo Gibbon viene catturata dai riferimenti all'Etiopia e all'Arabia Felix (191); Terence Hewet balla come una fanciulla indiana davanti al suo Rajah (181), e la grande villa bianca di Helen pare una bizzarra costruzione orientale, piovuta chissà come nel Nuovo Mondo: «The villa [...] looked to an English eye frail, ramshackle, and absurdly frivolous, more like a pagoda in a tea-garden than a place where one slept» (97). Quando il signor Flushing si intrattiene con Rachel per spiegarle la storia dell'arte sudamericana, invece che far riferimento a opere reali, si mette a fantasticare su ipotetiche città preistoriche nelle radure fra gli alberi («like those in Greece and Asia», 266) e su statue gigantesche di dei scolpite nella pietra sul fianco delle montagne, un'immagine che Woolf potrebbe aver tratto da qualche illustrazione dei templi egiziani di Abu Simbel o dei Buddha di Bmiyan, in Afghanistan.

Una composita, multiforme metageografia, quindi, fa da sfondo alla vicenda, un mondo alternativo su cui si proiettano visioni, inquietudini, desideri, e che proprio perché in bilico fra realtà e fantasia riassume potenzialmente in sé tutte le possibilità narrative. Come scriveva E.M. Forster, *The Voyage Out* è uno strano libro la cui scena è un sud America che non si trova in nessuna mappa, raggiungibile solo da una nave che non galleggia su nessun mare, un'America i cui confini spirituali sono Xanadu e Atlantide¹³.

HEART OF DARKNESS

A ben guardare, il viaggio di Rachel e del suo gruppo di amici e parenti è anche una sorta di adattamento moderno e 'turistico' delle avventure coloniali, con un palese slittamento di tono dall'eroico all'ironico. Molti dei personaggi in scena hanno un passato nell'amministrazione delle colonie o beneficiano direttamente o indirettamente delle ricchezze coloniali: Willoughby Vinrace possiede ben dieci navi che viaggiano regolarmente fra Londra e Buenos Aires, commerciando in gomma e capre¹⁴; Mr. Flushing

12 Molti i libri di viaggio vittoriani che citavano questa famosa imbarcazione dorata, con la quale i nobili dell'antico Egitto percorrevano il Nilo. Fra questi, *A Thousand Miles Up the Nile* (1877) di A.B. Edwards.

13 «It is a strange, tragic, inspired book whose scene is a South America not found on any map and reached by a boat which would not float on any sea, an America whose spiritual boundaries touch Xanadu and Atlantis» (Forster 1926: 277).

14 Willoughby è molto fiero del suo 'impero' commerciale, e spiega alla figlia che, se non fosse per le «poor little goats» che vende in America latina, lei non si potrebbe permettere un

va in America per acquistare i gioielli che i nativi vendono a prezzi bassissimi, non essendo consapevoli del loro valore¹⁵; Mr. Pepper ha passato la giovinezza in una stazione ferroviaria di Bombay; Miss Allen dipende economicamente da suo fratello, che ha una piantagione di frutta in Nuova Zelanda; il fratello di Helen era stato spedito dai genitori a Santa Marina per fare fortuna; Clarissa Dalloway loda con commosso entusiasmo le imprese coloniali, e il marito le fa eco pensando alla meravigliosa continuità della politica conservatrice britannica che, come un lazo, si apriva per catturare enormi pezzi del globo abitabile¹⁶.

La prospettiva critica che emerge dal romanzo nei confronti del discorso imperialista è sottilmente, a volte perfino impercettibilmente ironica. Se da una parte sembra riprendere e convalidare l'autorappresentazione luminosa e ottimistica che l'Europa offriva di sé in quanto faro della civiltà, dall'altra invece la sovverte di continuo, fra le pieghe della scrittura.

Il tema dell'Impero si presenta fin dalle prime pagine, quando Helen e Rachel, in un umido pomeriggio d'ottobre, si incontrano sulla *Euphrosyne*, ormeggiata lungo la riva nord del Tamigi. Uscite sul ponte, le due donne guardano lo sciame di luci di Londra, le luci dei teatri, delle strade, «lights that indicated huge squares of domestic comfort», ma spaventose «to people going away to adventure upon the sea» (10-11); con il che già si stabilisce una differenza fra l'ansia di chi parte e la tranquilla intimità di chi resta. Su quelle luci, dice la voce narrante, non sarebbero mai calate le tenebre, così come mai vi erano calate per centinaia di anni: «No darkness would ever settle upon those lamps, as no darkness had settled upon them for hundreds of years» (10). Questo contrasto fra luce e tenebre, con tutto il suo carico metaforico di rimandi alla storia dell'Inghilterra, è lo stesso che apre *Heart of Darkness*, quando il narratore, al calare del giorno, imbarcato su una nave che sta percorrendo l'ultimo tratto del Tamigi, osserva l'acqua e il cielo ancora radiosi, mentre l'oscurità che comincia a incombere verso occidente si fa ogni istante più cupa¹⁷.

pianoforte. È possibile che il cenno alle capre celi un riferimento al soprannome 'Goat' con cui Virginia Woolf era conosciuta fra gli amici.

15 Dettaglio che non solo allude allo sfruttamento europeo delle colonie, ma fa riferimento anche alla moda del primitivismo, che si era diffusa in Europa all'inizio del '900, e che aveva avuto una delle sue espressioni privilegiate nella grande mostra londinese del 1910, curata da Roger Fry.

16 «A vision of English history, King following King, Prime Minister Prime Minister, and Law Law had come over him while his wife spoke. He ran his mind along the line of conservative policy, which went steadily from Lord Salisbury to Alfred, and gradually enclosed, as though it were a lasso, that opened and caught things, enormous chunks of the habitable globe» (49).

17 «The water shone pacifically; the sky, without a speck, was a benignant immensity of unstained light; the very mist on the Essex marshes was like a gauzy and radiant fabric [...]. Only the gloom to the west, brooding over the upper reaches, became more sombre every minute...» (Conrad 2000: 4).

Il contrasto fra luce e ombra avvia in Conrad la malinconica meditazione sulla storia coloniale britannica che aveva avuto la sua arteria principale nel Tamigi, il vecchio fiume «leading to the uttermost ends of the earth», illuminato dalla «august light of abiding memories», popolato dai ricordi di uomini e navi, Francis Drake e John Franklin, gli avventurieri e i coloni, i generali delle flotte della Compagnia delle Indie, i cercatori d'oro o di gloria. Eppure questo fiume radioso – dice Marlow – è stato un angolo oscuro della terra per i legionari romani che arrivarono qui millenovecento anni fa, essendosi lasciati alle spalle il Mediterraneo e il Falerno per ritrovarsi fra foreste e paludi plumbee, circondati dalla vita misteriosa e selvatica che si agita nella foresta, nella giungla, nel cuore di uomini primitivi.

I vittoriani, come è noto, avevano una grande abilità nell'ammantare di nobili ideali i loro interessi economici; le oscure tribù barbare sprofondate nella *wilderness* dei lontani territori dell'Impero, si diceva, non avrebbero che potuto giovare della prosperità e della civiltà importate dai conquistatori. Il missionario David Livingstone giustificava la sottomissione dei popoli africani facendo appello ai due 'pionieri della civilizzazione', il Commercio e il Cristianesimo. Questo programma 'educativo' riceveva ulteriore risalto dal suo porsi in continuità ideale con l'opera di conquista illuminata intrapresa dall'Impero romano; se gli antichi Romani avevano costruito le strade, gli inglesi avrebbero realizzato ferrovie, ospedali, telegrafi. L'analogia fra i due imperi percorre tutta la letteratura vittoriana, sia nel suo versante ottimistico come esaltazione del prestigio culturale e della benevolenza dei conquistatori, che anche in quello pessimistico che vede il declino e la decadenza già iscritti nella parabola ascendente del trionfo. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* di Edward Gibbon fu un testo popolarissimo in Gran Bretagna per più di un secolo, riconosciuto come la prima ricostruzione storiografica moderna della storia dell'antica Roma, tanto da diventare «the essential guide for Britons anxious to plot their own imperial trajectory. They found the key to understanding the British Empire in the ruins of Rome» (Brendon 2008: XV)¹⁸. In *The Voyage Out* l'opera di Gibbon è un vero e proprio *leitmotiv*, che si presenta ogni volta che si allude all'educazione di Rachel, come se rappresentasse il testo formativo per eccellenza nell'ambito della cultura patriarcale di fine Ottocento.

In *Heart of Darkness* il paragone con la conquista romana è però completamente rovesciato rispetto al *topos* vittoriano, perché invece che equiparare

¹⁸ Il tema vichiano dell'alternarsi ciclico di trionfo e declino nella storia delle civiltà, pur essendo molto antico (già Polibio nelle sue *Storie* narrava di Scipione in lacrime sulle rovine di Cartagine, nelle quali vedeva un preannuncio della sorte che prima o poi sarebbe toccata a Roma), trovò un rinnovato vigore in un *best seller* dell'epoca rivoluzionaria in Francia, *Les Ruines, ou méditations sur les révolutions des empires* del conte di Volney. Pubblicato a Parigi nel 1791, venne tradotto l'anno dopo in Inghilterra con il titolo *Ruines of Empires*, e divenne uno dei fulcri ispiratori del sonetto di Shelley *Ozymandias*, una meditazione malinconica sulla rovina degli imperi.

l'Inghilterra a Roma, la si assimila ai territori barbari sottomessi dall'Impero, alla giungla, alle tenebre, all'ignoto; lo straordinario, vertiginoso rovesciamento di prospettiva storico-geografica spalancato dalle parole di Marlow inghiotte così ogni rassicurante contrapposizione fra noi e loro, fra civiltà e barbarie, fra madrepatria e colonie, fra luce e buio.

In *The Voyage Out* questo ribaltamento, per quanto non esplicito, è comunque riconoscibile: se Londra non era stata avvolta dalle tenebre per centinaia d'anni, questo significa che c'era stato, però, un tempo molto lontano in cui da quelle parti regnava l'oscurità; e quindi anche la frase «No darkness would ever settle upon those lamps» sembra suggerire più una speranza che una certezza, visto che la storia è ciclicamente segnata da trionfi, declini e cadute. Poche pagine dopo, del resto, tornano ancora una volta le due coppie tematiche in contrappunto – luce-buio e Inghilterra-spazi ignoti – in una curva narrativa in cui lo scintillio delle città inglesi finisce con l'estinguersi nel progressivo rimpicciolimento (traduzione metaforica del declino politico) dei continenti: mentre, essendo ottobre ormai inoltrato, tutta l'Inghilterra era illuminata dall'alba al tramonto, e i tetti delle grandi città luccicavano, e nei giardini sbocciavano fiori rosso cupo, e la gente, guardando le navi in mare, pensava che si dissolvessero una volta superata la linea dell'orizzonte... chi stava sulle navi, dal canto suo, aveva una visione singolare della Gran Bretagna, come se fosse un'isola che si rimpiccioliva, nella quale le persone rimanevano imprigionate, e come formiche, vagavano qua e là senza scopo. Finché, poi, si immaginava che anche l'Europa, l'Asia, l'Africa e l'America si restringessero, e si arrivava perfino a mettere in dubbio che la nave potesse mai più imbattersi in uno di quegli scogli rattappiti¹⁹.

In questo caso, la parabola dell'oscuramento della Gran Bretagna si esplicita nel contrasto fra il punto di vista di chi sta sulla terraferma e quello di chi sta per mare. Questo alternarsi di prospettive diventerà uno dei tratti tipici della scrittura di Virginia Woolf²⁰, ma qui il gioco di sguardi è anche un'allusione al rapporto fra la madrepatria e i «grandi cavalieri erranti del mare» («the great knights-errant of the sea») (Conrad 2000: 6), come li chiama Marlow. A conferma della citazione conradiana e dell'impiantarsi nel romanzo del tema coloniale e orientalista, mentre la *Euphrosyne*, come la *Nelly* di Marlow, è ancora ferma sul Tamigi, il signor Pepper (che in passato era stato «condemned to pass the susceptible years of youth in a railway sta-

19 «For all they imagined, the ships when they vanished on the sky-line dissolved, like snow in water. [...] The people in ships, however, took an equally singular view of England. Not only did it appear to them to be an island, and a very small island, but it was a shrinking island in which people were imprisoned. One figured them first swarming about like aimless ants [...]. Finally, when the ship was out of sight of land, [...] [the] disease attacked other parts of the earth; Europe shrank, Asia shrank, Africa and America shrank, until it seemed doubtful whether the ship would ever run against any of those wrinkled rocks again» (27).

20 Un esempio particolarmente bello e complesso è la parte finale di *To the Lighthouse*, in cui si alternano i punti di vista di Lily Briscoe, che mentre dipinge sul prato osserva la barca che va lentamente verso il faro, e dei Ramsay, che sulla barca guardano la terra che si allontana.

tion in Bombay») comincia un discorso sull'oceano e i pesci abissali stando rannicchiato su una sedia: «with his arms encircling his knees, he looked like the image of Buddha» (16); esattamente come Marlow, che nell'espone ai compagni di viaggio la sua dissertazione sulle conquiste coloniali, «with his legs folded before him, [...] had the pose of a Buddha» (12).

Nel corso del romanzo il confronto fra l'Inghilterra ormai lontanissima e l'altrove dove si è collocati si ripresenta varie volte, e sempre con toni nostalgici, come quando Clarissa Dalloway, riprendendo il tema del contrasto luce-buio, si rivolge al marito con la retorica convenzionale del discorso imperialista che dà per scontata la superiorità etica, culturale e politica dell'Inghilterra:

“D’you know, Dick, I can’t help thinking of England [...], what really means to be English. One thinks of all we’ve done, and our navies, and the people in India and Africa, and how we’ve gone on century after century, sending out boys from little country villages – and men like you, Dick, and it makes one feel as if one couldn’t bear *not* to be English! Think of the light burning over the House, Dick! When I stood on the deck just now I seemed to see it. It’s what one means by London”. (49)

Quello fra colonie e madrepatria è un rapporto di potere, di dominio, di egemonia, che lo sguardo ironico con cui Woolf osserva i coniugi Dalloway mette implicitamente in questione. Non sempre è però così facile snidare la sottile polemica antimperialista della scrittrice; in certi casi, nel confronto fra Inghilterra e colonia a prevalere è piuttosto la nostalgia della propria terra d’origine, lontana e perduta come un paradiso. Ecco Terence:

The thought of England was delightful [...]; it would be England in June, and there would be June nights in the country; and the nightingales singing in the lanes [...]; and there would be English meadows gleaming with water and set with stolid cows, and clouds dipping low and trailing across the green hills. [...] He crossed to the window and exclaimed, “Lord, how good it is to think of lanes, muddy lanes, with brambles and nettles, you know, and real grass fields, and farmyards with pigs and cows, and men walking beside carts with pitchforks – there’s nothing to compare with that here – look at the stony red heart, and the bright blue sea, and the glaring white houses – how tired one gets of it! And the air, without a stain or a wrinkle, I’d give anything for a sea mist”. (338)

La durezza implacabile del paesaggio americano suscita rimpianti mai sopiti per le linee morbide delle colline inglesi, per le brume marine che offuscano e confondono l'orizzonte. Ecco ancora il tema del contrasto fra i familiari panorami di linee ondulate sfumate dalla nebbia e le lande americane riarse dal sole, in questo sguardo che Rachel e Terence lanciano dall'alto di una scogliera:

... the vast expanse of land gave them a sensation which is given by no view, however extended, in England; the villages and the hills there having names, and the horizon of hills as often as not dipping and showing a line of mist which is the sea; here the view was one of infinite sun-dried earth, earth pointed in pinnacles, heaped in vast barriers, earth widening and spreading away, [...] where famous cities were founded, and the races of men changed from dark savages to white civilized men, and back to dark savages again. (230)

In quest'ultimo passo, la prospettiva imperialista è particolarmente esplicita, e ancora una volta sembra risuonare di echi conradiani. La mescolanza di attrazione e diffidenza nei confronti degli immensi spazi vuoti, privi di nomi e di storia, rimanda infatti ai «many blank spaces on the earth» (Conrad 2000: 16) di cui parla Conrad, spazi bianchi sulle mappe, privi di fiumi, di laghi e di nomi perché ancora inesplorati e non colonizzati. Assieme al tema geografico della diversità delle colonie rispetto alla madrepatria, inoltre, c'è anche quello storico del 'decline and fall' che avevamo visto insinuarsi nelle parole di Marlow sulla conquista romana della Britannia, ma coniugato, qui, con quello razziale della superiorità dei bianchi 'civili' rispetto ai neri 'selvaggi': «the races of men changed from dark savages to white civilized men, and back to dark savages again».

Sulla stessa lunghezza d'onda si pone l'episodio della scalata del Monte Rosa, dalla cima del quale i turisti inglesi possono dominare lo scenario delle «infinite distances of South America» (143), escursione che viene narrata come se fosse una copia miniaturizzata ed estetizzata delle eroiche conquiste coloniali; «North – South – East – West» (*Ibidem*), dice la signorina Allan spaziando con lo sguardo sul vasto territorio che si stende ai loro piedi, mentre il vento che incolla al corpo gli abiti dei turisti li fa sembrare «naked statues. On their pedestal of earth they looked unfamiliar and noble...» (*Ibidem*).

Il tema degli eroici ideali che spingono il colonizzatore alla conquista di paesi primitivi pervade il testo fin dall'inizio, e soprattutto dal momento dell'entrata in scena di Richard Dalloway, che impartisce alla piccola comunità di viaggiatori sulla rotta del Nuovo Mondo alcune lezioni su ciò che si intende per Impero; a Rachel, per esempio, che gli chiede quale sia il suo

ideale politico, Dalloway risponde: «Unity of aim, of dominion, of progress. The dispersion of the best ideas over the greatest area» (64). La retorica dell'Impero è perfettamente espressa dalla magniloquente triplicazione che dà forza e consistenza quasi tangibile al suo proposito inflessibile, e al legame – troppo scontato per dover essere spiegato – fra dominio e progresso. Altrettanto ovvio è il dogma su cui si basa la dottrina di Richard: «I grant that English seem, on the whole, whiter than most men, their records clearer» (65). Affermazione che fa da eco a quella precedente sulla politica conservatrice che cattura come un lazo enormi pezzi del mondo, sostenuta da un'analoga reiterazione incantatoria: «King following King, Prime Minister Prime Minister, and Law Law» (49).

La retorica imperialista di Dalloway traduce in parole quello che è il pensiero di tutti, sulla nave, di tutto il piccolo manipolo di novelli conquistatori. Ecco, ad esempio, la scena ricamata da Helen durante il viaggio, che funziona come una profetica *mise en abîme* del successivo soggiorno a Santa Marina:

She was working at a great design of a tropical river running through a tropical forest, where spotted deer would eventually browse upon masses of fruit, bananas, oranges, and giant pomegranates, while a troop of naked natives whirled darts into the air. (28)²¹

Anche in questo caso l'immagine potrebbe nascondere una citazione di *Heart of Darkness*²², ma banalizzata in un cliché stereotipico, irrigidita in un quadretto volutamente *naïf*.

Non altrettanto consapevole, forse, è l'analoga semplificazione ingenua che Woolf applica alla storia coloniale di Santa Marina (ma anche dell'Impero in generale): trecento anni prima, si racconta, cinque caravelle elisabettiane avevano gettato l'ancora proprio là dove adesso galleggiava la *Euphrosyne*; sulla spiaggia, tirati in secca, c'erano altrettanti galeoni spagnoli privi di equipaggio. I marinai inglesi avevano portato via «bars of silver, bales of linen, timbers of cedar wood, golden crucifixes knobbed with emeralds» (94), e quando l'equipaggio dei galeoni tornò, ci fu una zuffa in cui gli inglesi ebbero la meglio sugli spagnoli, infiacchiti dal bel vivere sui frutti di quella terra miracolosa. Tutto sembrava dunque favorevole all'espansione in quei luoghi dell'Impero britannico, ma dall'interno arrivarono gli indiani «with subtle poisons, naked bodies, and painted idols», e poi anche gli spagnoli e i portoghesi che si ripresero il paese. I portoghesi sposarono le donne india-

²¹ Anche in questo caso, quando il testo passa da una descrizione sommaria dell'area geografica tropicale alla precisazione di alcuni dettagli, inserisce elementi della flora e della fauna tipici dei paesi asiatici o mediterranei, e inesistenti in Sudamerica, come il melograno.

²² «... I made out, deep in the tangled gloom, arms, legs, glaring eyes [...]. The twigs shook, swayed, and rustled, the arrows flew out of them... » (142).

ne, i loro figli sposarono le spagnole. Dieci anni prima del momento in cui la *Euphrosyne* attracca su quei lidi, gli inglesi erano però tornati per fondare lì «a little colony», impiantando nel posto un'attività turistica modernamente intesa, dato che ormai viaggiare era diventato più facile e più comodo, gli inglesi benestanti cercavano qualcosa di nuovo rispetto alle mete tradizionali, e il paese offriva indubbiamente delle attrattive: «they said it was much bigger than Italy, and really nobler than Greece. Again, they declared that the natives were strangely beautiful, very big in stature, passionate, and quick to seize the knife» (95).

Anche in questa ricostruzione storica compaiono i consueti paragoni con l'Italia e la Grecia (l'unico 'esotico', assieme alla Turchia, di cui Woolf avesse avuto un'esperienza diretta), accanto agli stereotipi tradizionali sui nativi, nudi e passionali, subdoli ma belli. C'è anche un cenno ad un altro *topos* diffusissimo, addirittura ossessivo nella cultura imperialista: quello della *miscegenation*, l'incrocio di razze e la nascita, quindi, di individui di sangue misto. Questo fenomeno, direttamente conseguente alla colonizzazione, veniva visto con un misto di attrazione e repulsione, e ritenuto potenzialmente pericoloso per la integrità della stirpe europea. Il Sud America, in particolare, veniva sempre citato come l'esempio più importante della degenerazione indotta dall'ibridazione razziale²³, un luogo di frenetici accoppiamenti, mescolanze, fusioni, una fantasmagoria maltusiana di innumerevoli e multiformi varietà²⁴. Il discorso imperialista è infatti inseparabile dal razzismo; entrambi esprimono il senso di una supposta superiorità economica, politica, culturale e genetica, e l'angoscia di una possibile contaminazione.

Contiguo all'orrore della *miscegenation*, c'era l'incubo del 'going native', la paura, cioè, che il contatto con i nativi potesse trascinare l'uomo bianco giù lungo la scala evolutiva, fino ad uno stadio primitivo e barbarico²⁵. È

23 «South America was always cited as the prime example of the degenerative results of racial hybridization ("Let any man turn his eyes to the Spanish American dominions, and behold what a vicious, brutal, and degenerate breed of mongrels has been there produced, between Spaniards, Black, Indians, and their mixed progeny" remarks Edward Long; "they are a disgrace to human nature", adds Knox, blaming the perpetual revolutions of South America on their degenerate racial mixture). According to Alvar's *Lexico del mistiza en hispanoamérica* published in 1987, there are 128 words in Spanish for different combinations of mixed races» (Young 1995: 175, 177).

24 «alvino, cabre, cafuso, castizo, cholo, chino, cob, creole, dustee, fustee, griffe, mamaluco, marabout, mestee, mestindo, mestizo, mestize, metifo, misterado, mongrel, morisco, mule, mulatto, mulatress, mustafina, mustee, mustezoes, ochavon, octavon, octoroon, puchuelo, quadron, quarteron, quatralvi, quinteron, saltatro, terceron, zambaigo, zambo...» (*Ibidem*: 181).

25 Anche nel caso del fenomeno del 'going native', *Robinson Crusoe* funziona come un vero e proprio mito di fondazione. Alla vista del banchetto dei cannibali, infatti, Robinson è sopraffatto dal desiderio di massacrarli tutti, un impulso così violento da prefigurare una vera e propria regressione allo stato selvaggio. Nelle lettere dei missionari che nel corso dell'800 andarono a evangelizzare l'Africa, i Caraibi o le isole del Pacifico, è molto presente l'angoscia di poter soccombere al 'call of the wild'. La paura del selvaggio era soprattutto legata al terrore di perdere la propria identità, precipitando in forme di degenerazione fisica, storica, culturale

quello a cui allude in *Heart of Darkness* la visione dell'Inghilterra come terra primordiale di barbari (con i suoi agganci impliciti al tema dei cicli storici); è quello che capita a Kurtz, ingoiato dalla tenebra della giungla africana e portato a celebrare «unspeakable rites»; è quello che accade al Capitano Randall in *The Beach of Falesa* di Stevenson, «squatting on the floor native fashion, fat and pale, naked to the waist, grey as a badger, and his eyes set with drink. His body was covered with grey hair and crawled over by flies...» (Stevenson 2002: 4).

Ed è anche ciò che avviene ai compagni di Ulisse nel poemetto di Tennyson *The Lotos-eaters*: accolti nell'esotico torpore della terra dei Lotofagi, seduti accanto ai loro ospiti dalla pelle scura e dagli occhi miti e malinconici, i greci mangiano i fiori e i frutti che vengono offerti loro, e sprofondano in una sonnolenza che cancella il ricordo del passato, della patria, della famiglia²⁶. Un caso non dissimile, in fondo, da quello degli spagnoli a Santa Marina, «bloated with fine living upon the fruits of the miraculous land»²⁷.

Fra la fine dell'800 e l'inizio del secolo successivo, nonostante i successi dell'espansionismo britannico, la letteratura non esprimeva un fiducio-

(Booth - Rigby 2013: 39-63). Un'esperienza concreta di regressione era stata quella raccontata in alcune narrazioni di ambito nordamericano: «In North America from the 1600s on, captivity narratives were common, but so were instances of white and black people voluntarily joining Indian tribes» (Brantlinger 2011: 69).

26 «... a land/In which it seemed always afternoon./All round the coast the languid air did swoon,/ Breathing like one that hath a weary dream. [...] *Dark faces* pale against that rosy flame,/The mild-eyed melancholy Lotos-eaters came [...] Branches they bore of that enchanted stem,/Laden with flower and fruit, whereof they gave/To each, but who so did receive of them,/ And taste, to him the gushing of the wave/Far far away did seem to mourn and rave/On *alien shores*; [...] And sweet it was to dream of *Fatherland* [...] Then some one said, "We will return no more"» (corsivo mio).

27 È possibile che Virginia Woolf avesse davvero in mente i versi di Tennyson, scrivendo *The Voyage Out*; non solo infatti alcune immagini sembrano passare da un testo all'altro («Hateful is the dark-blue sky, / Vaulted o'er the dark-blue sea» torna nelle parole di Rachel: «"What is so detestable in this country", she exclaimed, "is the blue – always blue sky and blue sea», 340) ma, come vedremo, l'immersione di Rachel nella giungla la sprofonderà in un sonno mortale. Anche in *Wide Sargasso Sea* (1966) – un altro romanzo basato sulla metafora del viaggio, in cui si esplora il tema della malattia – la repulsione patologica che Rochester, inglese, prova per l'ambiente tropicale in cui vive la moglie creola, si esprime spesso attraverso l'insofferenza per l'intensità dei colori, sentita come una mostruosa violazione dei limiti della 'normalità': «What an extreme green [...] Too much blue, too much purple, too much green. The flowers are too red...» (Rhy 2011: 49). Nella sezione in cui è Rochester la voce narrante, il paesaggio è metafora ossessiva della alterità coloniale e delle ripugnanti mescolanze razziali che intorbidano l'ambiente umano delle West Indies. Tema, questo, che Rhys fa emergere da certe zone d'ombra di *Jane Eyre*, di cui *Wide Sargasso Sea* è una parziale riscrittura. Il viaggio di Bertha dai Caraibi a Thornfield Hall segue la direzione inversa rispetto a quello di Rachel, ma collega come in *The Voyage Out* il centro dell'Impero e la sua periferia, sentita oscuramente anche da Charlotte Brontë come una minaccia per l'integrità e la moralità della 'Englishness' dei suoi protagonisti, come un agente di contaminazione: sui temi coloniali in *Jane Eyre*, si veda Meyer (1996). Timore, questo, molto diffuso anche nella parte più progressista dell'opinione pubblica del tempo. Gli abolizionisti britannici del tardo '700, ricorda Laura E. Cholkovski, esortavano i loro connazionali a non usare nel tè lo zucchero di canna proveniente dalle colonie, perché ritenuto veicolo di possibile contagio (1997: 347).

so consenso alla politica imperiale, ma al contrario registrava un senso di disagio, di ansia, di diffidenza, di timore per un possibile declino razziale e culturale, indotto in qualche modo proprio dal contatto con le terre colonizzate²⁸. D'altra parte, era ormai chiaro che l'imperialismo militante del periodo tardo-vittoriano ed edoardiano rappresentasse un'involuzione verso forme di dominio sempre più rapaci e brutali²⁹.

Deperate le certezze, svuotati gli ideali, fiaccati gli entusiasmi, mentre nella mappa del mondo i «blank spaces» andavano colorandosi sempre di più, gli ultimi territori ancora da colonizzare venivano trovati nelle topografie della psiche. La psicanalisi ai suoi esordi, del resto, spesso interpretava se stessa come un'impresa di esplorazione, scoperta e colonizzazione, tanto che Freud (1989), volendo alludere all'enigmaticità della sessualità femminile, arrivò a definirla 'il continente oscuro' della ricerca psicanalitica.

È dunque in questo clima culturale che Virginia Woolf sceglie di raccontare attraverso la metafora delle imprese coloniali il cammino interiore di Rachel da una sorta di infanzia inconsapevole e rassicurante ad una aurorale, drammatica presa di coscienza dei desideri e dei ruoli sociali di una donna. Il tema dell'Alterità – razziale, coloniale, psicologica – è il *fil rouge* che percorre tutto il romanzo, presentandosi di volta in volta nel suo aspetto perturbante, infido e barbarico, e in quello invece terapeutico e rivitalizzante.

A ROOM WITH A VIEW

Come abbiamo visto, *Heart of Darkness* è un riferimento fondamentale per *The Voyage Out*, soprattutto per quel che riguarda l'aspetto cupo e infido della dimensione esotico-coloniale. Dimensione che ha però anche una funzione potenzialmente terapeutica: quando il padre di Rachel affida la figlia alla zia, perché la tenga con sé per qualche mese a Santa Marina, si augura che la compagnia di Helen – ma anche, implicitamente, il soggiorno in quei luoghi – possa aiutare la ragazza a uscire dal suo guscio, «making a woman of her» (91). Per raggiungere questa meta, Rachel dovrà imparare a parlare, a stabilire rapporti con gli altri, e a concedersi finalmente all'amore e al matrimonio. Il contatto con la natura primordiale dell'Amazzonia e con un ambiente umano completamente diverso dalla ristretta e convenzionale società di Richmond potrebbero operare il miracolo.

28 Il narratore del romanzo di Erskine Childers *Riddle of the Sands* (1903) comincia così il suo racconto: «I have read of men who, when forced by their calling to live for long periods in utter solitude – save for a few black faces – have made it a rule to dress regularly for dinner in order to prevent a relapse into barbarism» (cit. in Brantlinger 1990: 230).

29 «Toward the end of the century the war correspondent George W. Steevens found that he had to talk down 'the new humanitarianism' and defend brutality as the truly humane course of action: "We became an Imperial race by dealing necessary pain to other men" [...]. A. Cramb could write that "the battlefield is an altar" and that "in the light of History, universal peace appears less as a dream than as a nightmare"» (*Ibidem*: 34).

Sul versante positivo della influenza rivitalizzante, rigenerativa dell'esotico, il punto di partenza è sicuramente *A Room With a View* di E.M. Forster, di cui *The Voyage Out* riprende in gran parte l'impianto tematico, simbolico e narrativo. Il romanzo di Forster venne pubblicato nel 1908, e il 22 ottobre di quello stesso anno sul «Times Literary Supplement» comparve una recensione anonima in cui se ne elogiavano l'intelligenza, la vivacità e la 'occasionale' bellezza. La recensione è ormai unanimemente attribuita alla penna della giovane Virginia Stephen, che proprio nel 1908 comincia a lavorare a quello che sette anni dopo sarebbe diventato *The Voyage Out*.

Morgan Forster fu uno degli amici più stretti di Virginia, e uno dei frequentatori più assidui delle riunioni che si tenevano nella sua casa di Bloomsbury; fra i due, nel corso degli anni, si mantenne sempre un confronto vivace ed estremamente fruttuoso per entrambi³⁰. In un saggio sui romanzi di Woolf, Forster esprime un giudizio molto positivo su *The Voyage Out*, e nota come la vivacità del racconto e la briosità dei dialoghi facciano credere inizialmente che il romanzo sia una sorta di *comedy of manners*, finché non ci si accorge che nella commedia si insinua poco a poco una corrente oscura, sinistra, che egli attribuisce al «disagio di una società» e alle crisi di panico di Rachel³¹. Non pare invece accorgersi (o forse preferisce non dirlo) della singolare rassomiglianza fra *The Voyage Out* e il suo *A Room With a View*, di cui il primo sembra addirittura essere una sorta di riscrittura³².

Lucy, la protagonista della storia di Forster, è una ragazza inglese acerba, inesperta, che, come Rachel, riesce ad esprimersi solo attraverso la musica che esegue al pianoforte. Il sottotesto musicale, ricchissimo di intrecci simbolici, è essenziale in entrambi i romanzi, in quanto agisce come una forza ispiratrice per le due ragazze, rivela i loro pensieri inconsci e le loro ragioni nascoste, e fornisce alla narrazione una struttura formale complessa basata su temi proposti, ripresi, variati come in una forma-sonata, e organizzati tramite un uso quasi wagneriano del *leitmotiv*. Accompagnata da un'anziana cugina che le fa da *chaperon*, Lucy fa un viaggio in Italia; la sua prima tappa, e la fase principale della vicenda, è a Firenze, un ambiente vitale, istintuale,

30 Il rapporto fecondo e affettuoso fra i due cominciò nel 1908 con la recensione della scrittrice su *A Room With a View* e si concluse nel 1941 quando Forster tenne a Cambridge la famosa *Rede Lecture* su Virginia Woolf, due mesi dopo la sua morte. Alcuni critici hanno sostenuto che le sorelle Schlegel, protagoniste di *Howards End*, fossero modellate in gran parte su Virginia e Vanessa Stephen, e che Tibby, il fratello adolescente delle Schlegel, fosse ispirato a Thoby Stephen.

31 Forster (1926). Il giudizio di Forster viene ripreso e precisato vent'anni dopo da Naremore: «Having both a civilized exterior of manners and routine, of tea cakes and prime ministers, and a profound, obscured inner life of passion and feeling, the human being is quite impenetrable. Thus, in *The Voyage Out*, there are always two ways of seeing things: an external world of manners, social roles and political attitudes which is controlled by men, and, on the other hand, a world of primitive feeling and emotion in which individuals, especially women, desire to be united by a natural law» (Naremore 1973: 31).

32 Il debito di Virginia Woolf nei confronti di Forster non si limita a *A Room with a View*; in *To the Lighthouse*, per esempio, non è difficile scorgere tracce di *Howard's End*.

caotico, radicalmente diverso dalla provincia inglese da cui la ragazza proviene e dall'educazione repressiva e convenzionale che le è stata impartita.

L'incanto pericoloso dell'Italia, coadiuvato dall'amore del giovane George Emerson e dalla presenza stimolante e affettuosa di suo padre, un po' per volta agisce su Lucy, trasformandola da bambina timida e schiva in una donna felicemente innamorata. Nell'acme della vicenda, quando Lucy e alcuni degli ospiti inglesi della sua pensione fiorentina stanno facendo una gita in carrozza nella campagna fra Fiesole e Settignano, la giovane si avventura a piedi fra i prati e raggiunge George, che sta contemplando il meraviglioso panorama di Firenze che si apre oltre il declivio. Immersa nella bellezza panica di un campo di violette, stordita dall'incanto straniante del luogo, Lucy si abbandona fra le braccia del ragazzo, che la bacia appassionatamente. Il tema del bacio, inaugurato poche pagine prima da quello dato dal giovane conducente della carrozza alla sua bella, si infiltra nel testo come un fiume carsico per riemergere nella seconda parte del romanzo, ambientata in Inghilterra: ospite nel giardino di Windy Corner, George contempla la bellezza del bosco di Weald lì di fronte, pensando quanto quel luogo assomigli alla campagna di Fiesole³³. Ammaliato dal panorama e dal ricordo del viaggio a Firenze, George bacia Lucy per la seconda volta, dando il via alla catena di reazioni che porterà al matrimonio dei due giovani.

Questa sequenza viene ripresa abbastanza fedelmente in *The Voyage Out* nelle varie tappe dell'«educazione sentimentale» di Rachel, dal bacio di Richard Dalloway³⁴, a quello che si scambiano Susan e Arthur (due giovani la cui *love story* prefigura quella di Rachel e Terence, come il bacio del giovane vetturino prefigurava quello dato da George a Lucy), al primo abbraccio che si scambiano Terence e Rachel, durante la risalita del fiume nella giungla (viaggio nel viaggio, per Rachel, come la gita nella campagna fiorentina lo era per Lucy), e infine all'unico bacio di Terence, che Rachel però non percepisce perché è già preda delle allucinazioni provocate dalla febbre.

Due romanzi molto diversi, certo, l'uno – *A Room With a View* – un vero percorso di formazione della protagonista, e una commedia brillante che celebra il trionfo dell'amore e della verità, di Eros e Minerva; l'altro un *Bildungsroman* al contrario, un viaggio verso la morte. Ma non dimentichiamo che anche il primo include circostanze tragiche – come l'omicidio in Piazza della Signoria che sconvolge Lucy al punto da farla svenire, e come, nella stesura originale, la morte di George, ucciso dalla caduta di

33 «Ah, how beautiful the Weald looked! The hills stood above its radiance, as Fiesole stands above the Tuscan plain, and the South Downs, if one chose, were the mountains of Carrara» (Forster 2000: 145).

34 In *The Voyage Out* il motivo del bacio si diluisce in più episodi: prima di quello di Richard Dalloway a Rachel, c'erano stati quelli coniugali fra Helen e il marito, e fra Richard e Clarissa. Nonostante la sgradevole violenza fisica che Rachel percepisce nel bacio che Richard le impone, l'episodio ha per lei anche una valenza formativa: «He had drawn apart one little chink and showed astonishing treasures» (56).

un albero – e che una larga parte del secondo ha i toni scintillanti della *comedy of manners*. Molti sono i possibili punti di contatto fra i due, ma i più rilevanti sono sicuramente il tema della emancipazione femminile, il ruolo narrativo, strutturale e psicologico riservato alla musica, e quello assegnato all'influsso dell'ambiente esotico sui personaggi: sia Lucy che Rachel sono giovani donne patologicamente ingenue, che vedono i contorni del loro mondo familiare dissolversi una volta arrivate in un paese straniero. Lucy, dopo ripetuti momenti di crisi, riuscirà a trarne giovamento assorbendone la vitalità, mentre Rachel verrà sommersa, annientata da quella «terra miracolosa» che aveva già infiacchito gli spagnoli, dai «subtle poisons» che avevano liquidato gli inglesi.

L'Italia è nel romanzo di Forster un'alterità fortemente perturbatrice della *Englishness* dei suoi protagonisti³⁵, tanto quanto lo sarà – ma con esiti tragici – il «muddle» orientale nel più tardo *A Passage to India*. Il soggetto centrale di *A Room With a View* è quindi l'effetto che un ambiente alieno, sensuale e vitale, produce su un personaggio femminile inizialmente asessuato, psicologicamente fragile, informe e ricettivo. Se è ovvio che tutte le narrazioni sono potenzialmente influenzate dall'ambiente in cui si svolgono³⁶, in Forster questo legame è particolarmente importante, fruttuoso, fecondo di simboli e miti; come scriverà la stessa Virginia Woolf in un saggio sui suoi romanzi, «Mr. Forster is a novelist [...] who sees his people in close contact with their surroundings» (Woolf 1970: 163).

Anche nella narrativa di Virginia Woolf l'ambientazione è sempre fondamentale, ma in *The Voyage Out* lo è in modo particolare, perché influisce sullo sviluppo della trama e si lega indissolubilmente al percorso psicologico della protagonista.

VERSO LE ORIGINI

Un passo di *Melymbrosia* che non compare nella versione finale del romanzo, spiega che l'immaginaria colonia sudamericana di cui si parla era stata fondata perché gli inglesi erano «dissatisfied with their own civilisation», dalla quale né la Cornovaglia, né l'Italia o la Grecia potevano offrire una

35 Si tratta del *topos* romantico – trattato da moltissimi scrittori, fra cui Goethe, Ibsen, Mme de Staël, Matthew Arnold, Walter Pater, D.H. Lawrence e Thomas Mann, per citarne solo alcuni – del contrasto fra il Nord cupo e puritano e il Sud solare e pagano, fra ebraismo ed ellenismo, razionalità ed emozione, autocoscienza e istintualità, realismo e poesia. Come nota giustamente Patrick Williams, stabilendo un confronto fra *A Room With a View* e *A Passage to India*, «the vitality and sensuality of Italy are more disruptive of settled notions of Englishness than the 'muddle' of India» (Booth - Rigby 2013: 18).

36 «... all texts are at least potentially environmental [...] in the sense that all texts are literally or imaginatively situated in a place, and in the sense that their authors, consciously or not, inscribe within them a certain relation to their place» (Kern 2000: 31).

via di fuga; perciò, «the South Seas being very distant, South America did instead» (cit. in Froula 1986: 67).

Anche se il Sud America rappresentato in *The Voyage Out* è un paese immaginario, Virginia Woolf avrebbe potuto essersi ispirata ad una serie di testi piuttosto noti; sappiamo per certo, ad esempio, che era un'avida lettrice dei resoconti dei viaggi di esplorazione elisabettiani, per cui avrà sicuramente conosciuto la cronaca della prima spedizione in Guiana di Walter Raleigh³⁷, molto popolare in Inghilterra, i *Divers Voyages Touching the Discoverie of America* di Richard Hakluyt (1582), e forse anche il bellissimo diario di viaggio di Francisco de Orellana, che fra il 1541 e il 1542 percorse l'intero Rio delle Amazzoni. È probabile, inoltre, che le fossero noti anche testi più recenti, come i vari resoconti di Alexander von Humboldt sul suo viaggio in Sudamerica³⁸, i *Wanderings in South America* di Charles Waterton³⁹, le relazioni di viaggio di Alfred Russel Wallace, che nel 1848 intraprese una famosa spedizione in Amazzonia, e soprattutto il *Voyage of the Beagle* di Charles Darwin (1839), che esercita su *The Voyage Out* un'influenza diretta e ampiamente riconosciuta. È possibile, inoltre, che Woolf conoscesse il romanzo *The Purple Land* di William Henry Hudson⁴⁰ e *The Lost World* di Arthur Conan Doyle, che per quanto fosse stato pubblicato nel 1912, cioè quattro anni dopo la prima fase dell'elaborazione di *The Voyage*

37 W. Raleigh, *The discovery of the large, rich, and beautiful Empire of Guiana, with a relation of the great and golden city of Manoa (which the Spaniards call El Dorado)* (1596). In gran parte della sua relazione di viaggio, Raleigh parla dell'esplorazione di quelle terre, fatta risalendo i fiumi e passando dall'uno all'altro, in una rete di percorsi fluviali spesso molto difficili. In particolare, la risalita del fiume Amana ha elementi che Woolf avrebbe potuto echeggiare nel racconto dell'escursione nella giungla: il fiume che scorre fra alberi altissimi che impediscono la circolazione dell'aria, la multiforme varietà della fauna, fra cui, soprattutto, i serpenti velenosi e gli uccelli di tutti i colori. È proprio osservando gli uccelli verdi, gialli e blu, e la profusione di foglie, fiori e frutti prodigiosi che Terence dice: «That's where the Elizabethans got their style» (303).

38 In Inghilterra, le opere di Humboldt avevano avuto un enorme successo fin dal primo '800. Le sue descrizioni dell'America Latina e la sua nuova visione della natura influenzarono profondamente la letteratura romantica. Quando il mostro di Frankenstein dichiara di voler fuggire nelle regioni selvagge del Sudamerica, è a Humboldt che il testo si ispira, e Byron in *Don Juan* fa esplicito riferimento a «Humboldt, "the first of travellers"» e alla sua invenzione del cianometro, uno strumento che doveva misurare l'intensità dell'azzurro del cielo. Coleridge conobbe l'opera di Humboldt nel periodo in cui fu ospite della casa romana del fratello Wilhelm, e gran parte della poesia di Wordsworth rivela chiari segni della sua influenza. Southey andò perfino a incontrare Humboldt a Parigi nel 1817 (si veda Wulf 2017: 195-200).

39 Waterton (1839). Con grande *verve* narrativa ed una sensibilità estetica molto moderna, il testo di Waterton offre dettagliatissime descrizioni del paesaggio, della flora e della fauna. In particolare i molti riferimenti ai gridi degli uccelli che si sentono risalendo il fiume Demerara, potrebbero aver ispirato la suggestiva ambientazione sonora dell'escursione di Rachel nella giungla.

40 Il romanzo, pubblicato nel 1885 con il titolo *The Purple Land that England Lost*, ebbe una seconda edizione nel 1904 come *The Purple Land, Being One Richard Lamb's Adventures in the Banda Oriental, in South America, as told by Himself*.

Out, potrebbe aver contribuito a precisare il tema del tragitto nella giungla come progressivo allontanamento dalla civiltà e viaggio a ritroso nel tempo⁴¹.

La parte finale di *The Voyage Out* racconta in termini estremamente pittoreschi la spedizione nella giungla organizzata dall'albergo di Santa Marina per i suoi ospiti, che consiste nella risalita del fiume su un battello, fino a raggiungere un villaggio indigeno dove era possibile comprare piccoli manufatti realizzati dai nativi. L'aspetto del fiume – che non si dice se sia o meno il Rio delle Amazzoni – non è cambiato nei secoli, restando ancora quello che si era presentato agli occhi dei viaggiatori elisabettiani⁴². Come la precedente ascensione del Monte Rosa, quindi, anche questa escursione è presentata come una sorta di replica moderna dei viaggi d'esplorazione che avevano inaugurato l'espansionismo britannico, ma in questo caso il tragitto affonda in epoche ancora più lontane, come se la risalita del fiume fosse anche un percorso diacronico attraverso vari gradi di civiltà, fino alle origini del mondo:

At intervals for the first twenty miles or so houses were scattered on the bank; by degrees the houses became huts, and, later still, there was neither hut nor house, but trees and grass... (299)

As they moved on the country grew wilder and wilder. (302)

Il motivo mitico-simbolico del viaggio nella *wilderness* come arretramento temporale deve moltissimo a *Heart of Darkness*: «Going up that river – raccontava Marlow – was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings» (102), «We were wanderers on a prehistoric earth» (108), «we were travelling in the night of first ages» (110). Il ricordo di Conrad affiora quasi ad ogni pagina nei capitoli che descrivono la graduale immersione nella giungla dei turisti inglesi, su cui incombe, nettissima e perturbante, la sensazione «to be driving into the heart of the night» (300). Probabilmente ad agire in entrambi i romanzi è anche il mito del passato implicito nella teoria darwiniana dell'evoluzione; soprattutto in *Melymbrosia* è evidente la presenza di immagini e metafore prelevate dai testi di Darwin, che Woolf conosceva molto bene⁴³.

⁴¹ *The Lost World* è un romanzo fantastico che si inserisce nel filone avventuroso del 'mondo perduto', molto popolare nella tarda epoca vittoriana. È la storia di una spedizione scientifica in un altipiano non distante dal Rio delle Amazzoni, una *enclave* protetta e isolata dove sopravvivono una primitiva tribù di indios e vari esemplari di dinosauri.

⁴² «Since the time of Elizabeth very few people had seen the river, and nothing has been done to change its appearance from what it was to the eyes of the Elizabethan voyagers » (298).

⁴³ Virginia non aveva avuto modo di conoscere di persona Darwin, che morì nel 1882, l'anno in cui lei nacque. Ma durante i suoi anni giovanili ne lesse le opere, che il padre aveva raccolto nella sua ricchissima biblioteca. Leslie Stephen, che fu infatti un profondo conoscitore del pensiero evolucionista e degli studi di T.H. Huxley, si era avvicinato alla scienza proprio

Era stato Leslie Stephen a mettere in mano alla figlia una copia del celebre «Journal of Researches»⁴⁴, ed è a questo testo affascinante, erede del grande paesaggismo romantico⁴⁵, che Virginia si ispira ampiamente nelle descrizioni della foresta amazzonica e nelle prime impressioni del clima e della zona costiera di Santa Marina, che ricordano il resoconto che Darwin fa del suo arrivo a Valparaiso. Durante la traversata dell'Atlantico, Rachel si era episodicamente soffermata a pensare a Darwin, e approdando in America pensa perfino di poter scoprire nuove specie di rettili (95); Pepper, dal canto suo, che nei primi sei giorni a Santa Marina passa il tempo a trastullarsi con un microscopio e un taccuino, sedeva a tavola «lifting fragments of salad on the point of his fork, with the gesture of a man pronging seaweed, detecting gravel, suspecting germs» (99).

Ma è la giungla, soprattutto, ritratta come un residuo vivente del passato della Terra, a evocare il percorso dell'evoluzione, sia pure in senso inverso. Alla fine del viaggio, quando Rachel e Terence risalendo il fiume sono ormai quasi arrivati al villaggio indigeno, si assiste ad una sorta di cupa trasposizione dell'episodio biblico della Caduta, come se i due giovani innamorati si ritrovassero addirittura nel punto mitico d'inizio della storia dell'uomo. Poche pagine prima, dopo che Hirst, l'amico di Terence, li aveva avvertiti di far attenzione ai serpenti, i due si erano inoltrati da soli nel profondo della foresta, un mondo vasto e ovattato, opprimente per il caldo, illuminato da una strana luce verde in cui farfalle nere e scarlatte volano in cerchio, e gli unici rumori sono lo svolazzare di grandi ali, i frutti che cadono con un tonfo sulle foglie, il grido di qualche animale impaurito, i sospiri e gli scricchiolii che vengono dall'alto degli alberi. In questo Eden alieno e allarmante, le poche frasi d'amore che i giovani pronunciano con un tono di voce strano e monotono, sono brevi, stente, vuote, ripetitive come un'eco lontana: «“We love each other”, Terence said. “We love each other”, she repeated. [...] “We love each other”, Terence repeated. [...] She said “Terence” once; he answered “Rachel”» (306-307). «“This is happiness, I suppose”. And aloud to Terence she spoke, “This is happiness”. On the heels of her words he answered, “This is happiness”» (319). In realtà all'amore dichiarato a fatica corrisponde una malinconia sorda, che opprime entrambi e fa piangere Terence. Quando all'improvviso accade qualcosa:

tramite la lettura di *The Origin of the Species*; Charles Darwin, d'altra parte, cita Stephen nel suo *The Descent of Man*.

44 Oggi conosciuto con il titolo *The Voyage of the Beagle*.

45 «È proprio una tale eterogeneità e libertà compositiva a dare al *Viaggio* darwiniano la sua speciale qualità, di testo non votato soltanto alla laboriosa formulazione di alcuni nodi scientifici, come viene spesso e monotonamente letto, ma di ibrido continuamente e curiosamente sospeso fra incanto descrittivo e meditata risoluzione, fra documentazione rigorosa e dubbio procedurale, fra impegno fattuale e fascino della scoperta». Si veda F. Marengo in Darwin (2004: XIII).

The grasses and breezes sounding and murmuring all around them, they never noticed that the swishing of the grasses grew louder and louder, and did not cease with the lapse of the breeze. A hand dropped abrupt as iron on Rachel's shoulder; it might have been a bolt from heaven. She fell beneath it, and the grass whipped across her eyes and filled her mouth and ears. Through the waving stems she saw a figure, large and shapeless against the sky. Helen was upon her. Rolled this way and that, now seeing only forest and green, and now the high blue heaven; she was speechless and almost without sense. (319)

La Caduta di Rachel è dunque una caduta concreta, provocata da Helen che, come un dio armato di fulmini, atterra la nipote. Non ci sono motivi per questo gesto imprevedibile, non ci sono spiegazioni per questa scena surreale, se non le ragioni di un contesto sempre più fittamente simbolico.

Molte settimane prima dell'escursione nella giungla, Rachel era andata a fare una passeggiata fra gli olivi, portando con sé il volume di Gibbon; alzando lo sguardo, aveva notato che le montagne si stagliavano nitide contro il cielo «like the lash of a curling whip» (191), e con questa sensazione inquietante si era seduta e aveva aperto il libro. La pagina di Gibbon raccontava di quando i generali di Augusto tentarono di sottomettere l'Etiopia e l'Arabia Felix: «They marched near a thousand miles to the south of the tropic; but the heat of the climate soon repelled the invaders and protected the unwarlike natives of those sequestered regions...» (*Ibidem*). Si tratta di uno dei tanti riferimenti alle mire espansionistiche dell'Impero, ma in questo caso Augusto viene respinto dalla natura climatica di quei paesi, da un caldo tanto opprimente quanto quello che il gruppo di turisti inglesi, i nuovi invasori («like tight-coated soldiers among these soft instinctive people», 321), sperimenteranno nella giungla sudamericana. Rachel era stata folgorata dalla bellezza delle parole «Arabia Felix» e «Aethiopia», che le erano parse «to drive roads back to the very beginning of the world, on either side of which the populations of all times and countries stood in avenues, and by passing down them [...] the book of the world turned back to the very first page» (191).

Sulla pulsione regressiva che anima le fantasticherie di Rachel e il suo destino, incombe, quindi, l'ombra di una minaccia: qui era una sferza pronta a colpire, nella giungla è la mano di ferro di Helen che, come un dio irato, schiaccia a terra la ragazza, interrompendo i suoi confusi sogni di felicità. Stordita, Rachel si rialza e prosegue lentamente il cammino, mettendosi in fila dietro i suoi compagni, finché, attraverso gli alberi, scorge strani nidi di legno («strange wooden nests», 320): è finalmente il villaggio, meta della spedizione, sommersa preistoria del genere umano. Nel villaggio ci sono quasi soltanto donne e bambini; le donne, accuciate a terra, allattano i figli

o preparano da mangiare, in silenzio; ogni tanto si sentono gridi aspri e incomprensibili («some harsh unintelligible cry», 321)⁴⁶, o si levano canti che si assestano su una stessa nota, bassa e malinconica. Fino a questo momento, Rachel, chiusa nel bozzolo della compatta comunità dei turisti inglesi, non aveva mai avuto contatti con la gente del posto, e in questo primo incontro le indigene le sembrano estranee, indecifrabili. Il senso di estraneità nei confronti del villaggio è già evidente nella percezione a distanza delle capanne come nidi; in un passo di *Melymbrosia* poi espunto nella versione finale, anche le indigene vengono respinte nel campo semantico del non-umano, descritte con parole che sfiorano la repulsione razziale: le loro facce scure e lucide non paiono neppure facce, non esprimono nulla, sembrano frutti appesi agli alberi della foresta⁴⁷.

Non è impossibile che l'atmosfera del villaggio e della giungla risenta dei racconti di Leonard Woolf sulla sua esperienza a Ceylon, e in particolare di *The Village in the Jungle*, un romanzo pubblicato nel 1911 e dedicato a Virginia⁴⁸. La posizione politica di Leonard sul colonialismo è molto più

46 Tutta la letteratura coloniale è disseminata dal tema dell'indecifrabilità dell'altro, rappresentata da giungle inviolate, luoghi oscuri, inspiegabili misteri, folle informi, immensi deserti. Una delle raffigurazioni più inquietanti dell'imperscrutabile enigma dell'Oriente è quella delle grotte di Marabar in *A Passage to India* di Forster: innumerevoli cavità sotterranee tutte identiche, lisce e vuote come l'interno di un uovo, che riflettono la luce dei cerini accesi per illuminare il buio e rimandano un'eco sempre uguale – «boum» – qualsiasi sia il suono emesso. Sono la quintessenza del mistero, l'incomprensibilità dell'universo, l'inarticolato stesso in tutto il suo orrore, che minaccia di destabilizzare le certezze occidentali. Non è un caso che, come Rachel si ammala nella giungla, Mrs. Moore (protagonista del romanzo di Forster) si ammala nelle grotte, e muore nella nave che la riporta in Inghilterra.

47 «Their faces were an oil brown, and this perhaps explained why they did not look like faces; they seemed neither old nor young, neither clever malicious women, or sweet sympathetic women; they seemed more like fruit hung up in their own forest trees» (De Salvo 2002: 305). La rappresentazione del nativo come 'altro' è fondamentale nel discorso colonialista; costretto nei termini di un confronto impari con la superiorità dell'europeo, l'indigeno colonizzato e subordinato è visto sempre come meno civilizzato, meno umano, selvaggio, irrazionale, barbaro, animalesco, infantile o femmineo. Il fatto che nell'immaginario Sudamerica di *The Voyage Out* la popolazione locale si divida in due gruppi etnici – gli spagnoli di Santa Marina, sporchi, inaffidabili e pittoreschi – e gli indios del villaggio, che paiono essere quasi solo donne e bambini, dimostra l'inconsapevole ma salda interiorizzazione degli stereotipi colonialisti da parte di Virginia Woolf. Come scrive Elleke Boehmer a proposito dell'ottica colonialista, «The feminized colonial other allowed the European the more intensively to realize himself – and in certain conditions, herself also. Images of the native, alien, or other, reflected by contrast Western conception of selfhood – of mastery and control, of rationality and cultural superiority, of energy, thrift, technological skillfulness. Europe ceaselessly reconfirmed its own identity and individuality by finding for itself around the globe subterranean or reverse selves, dark mirror-images: the Oriental, the Thug, the African, the New World Indian, the Quashee, Caliban, Friday, Jewel» (2009: 77-78).

48 Il romanzo di Leonard Woolf descrive la vita di una povera famiglia indigena nel villaggio di Beddagama (che, nella lingua locale, significa letteralmente 'villaggio nella giungla'), e delle difficoltà che incontra per sopravvivere alla miseria, agli animali feroci, ai pericoli della giungla, e alla iniqua dominazione coloniale inglese. La descrizione del sud-est di Ceylon nei primi anni del '900 è estremamente accurata anche dal punto di vista sociologico ed etnografico, tanto che il romanzo, completamente negletto in Gran Bretagna, è invece ancora oggi

critica e consapevole rispetto a quella della moglie, ma la giungla descritta nel suo romanzo ha lo stesso clima angosciante che pervade quella di *The Voyage Out*, è intrisa della stessa paura. La paura è dappertutto – scrive Leonard – nel silenzio e nei gridi degli animali, nell'oscurità e nello sguardo delle bestie spaventate e guardinghe⁴⁹. Uno sguardo altrettanto diffidente è quello delle donne del villaggio in *The Voyage Out*:

Stepping cautiously, they observed the women, who were squatting on the ground in triangular shapes [...]. The women took no notice of the strangers, except that their hands paused for a moment and their long narrow eyes slid round and fixed upon them with the motionless inexpensive gaze of those removed from each other far far beyond the plunge of the speech. [...] As they sauntered about, the stare followed them, passing over their legs, their bodies, their heads, curiously not without hostility, like the crawl of a winter fly. (321)

L'estraneità delle donne e l'ostilità del loro sguardo contribuiscono all'atmosfera allarmante della giungla, perfettamente percepita da Helen che, in piedi fra le indigene, «was exposed to presentiments of disaster» (322).⁵⁰

«THE SIGNS OF INFECTION»

È nella giungla, infatti, che Rachel si ammala. Molto è stato scritto sulle ragioni simboliche di questo morbo misterioso; Froula (1986), in particolare, in un saggio fondamentale per la comprensione di *The Voyage Out*, sostiene che Rachel si ammala quando, alcuni giorni dopo la spedizione nella giungla, in un pomeriggio «so hot that the breaking of the waves on the shore sounded like the repeated sigh of some exhausted creature» (367),

molto popolare in Sri Lanka. Durante il periodo passato a Ceylon, Leonard tenne un diario dettagliato delle sue attività, a cui attinse per scrivere *The Village in the Jungle* (1913, London, Edward Arnold), *Stories of the East* (1921, London, Hogarth Press) e alcuni altri testi saggistici e narrativi.

49 «There is fear everywhere: in the silence and in the shrill calls and the wild cries, in the stir of the leaves and the grating of the branches, in the gloom, in the startled, slinking, peering beasts». Come Virginia Woolf assimila le capanne a nidi di uccelli e le donne indigene a frutti che pendono dagli alberi, così Leonard avvicina la gente del posto al mondo animale: «The spirit of the jungle is in the village, and in the people that live in it. They are simple, sullen, silent men. [...] They look at you with the melancholy and patient stupidity of the buffalo in their eyes, or the cunning of the jackal. And there is in them the blind anger of the jungle, the ferocity of the leopard, and the sudden fury of the bear» (Woolf 2008: 5-6, 31-32).

50 Poco prima, risalendo il fiume sul battello, Helen «was prey to an un easy mood not readily to be ascribed to any one cause. Looking on shore [...], she thought the country was beautiful, but also sultry and alarming» (313).

Terence le legge un passo del *Comus* di Milton, un *masque* che celebra la virtù della castità.

A me sembra invece che i primi sintomi della malattia risalgano ai giorni passati nella giungla, e in particolare al momento in cui Rachel e Terence si inoltrano da soli nel folto; sommersi in un'atmosfera opprimente e quasi subacquea, avvolti da uno strano silenzio, si siedono e tentano con fatica di articolare brevi frasi d'amore, echi di parole⁵¹. Quando Rachel si alza in piedi, è stremata e pallidissima («She appeared to be very tired. Her cheeks were white», 307), e tornando verso il battello che li aspetta, segue passivamente Terence, quasi senza vedere dove cammina. In realtà anche Terence è confuso, stordito, e non riesce a orientarsi. Solo con un grande sforzo, «as people walking in their sleep» (308), i due riescono a raggiungere gli amici, e Hirst, nel vedere che Rachel arriva vacillando, le dice: «You look exhausted anyhow» (*Ibidem*). Da questo momento in avanti, si moltiplicano i segni dell'oscura, insidiosa ostilità dell'ambiente; risaliti a bordo, Hirst osserva:

“It makes one awfully queer, don't you find? [...] These trees get on one's nerves – it's all so crazy. God's undoubtedly mad. What sane person could have conceived a wilderness like this, and peopled it with apes and alligators? I should go mad if I lived here – raving mad”. (310)

La mattina dopo, il battello si accosta a una radura con una capanna sulla riva, dove dieci anni prima era morto di febbri McKenzie, un famoso esploratore; Rachel guarda, ma non riesce a vedere nulla, se non delle sagome gialle e verdi che non riconosce essere alberi, e, incapace di pensare, è solo irritata dai movimenti e dalle parole di chi le sta accanto⁵². Helen, intanto, sempre più turbata dall'atmosfera sinistra dell'ambiente, riflette fra sé e sé sul fatto che quella terra sia tanto bella quanto allarmante. Seguiranno poi la scena surreale della Caduta, in cui Rachel crolla a terra quasi svenuta, ed è così confusa da non riconoscere Helen, e successivamente la visita al villaggio, in cui le indigene guardano gli stranieri con uno sguardo indecifrabile che passa ostile sui loro corpi, come lo strisciare di una mosca d'inverno⁵³.

La febbre di Rachel sembrerebbe quindi essere dovuta a un'infezione contratta in un ambiente tropicale altamente patogeno. Ricordiamo che era morto di febbri anche McKenzie, «the man who went farther inland than

51 «“We love each other”, Terence said. “We love each other”, she repeated. The silence was then broken by their voices which joined in tone of strange unfamiliar sound which formed no words» (306).

52 «The eyes of Rachel saw nothing. Yellow and green shapes did, it's true, pass before them, but she only knew that one was large and another small; she did not know that they were trees» (312).

53 Sullo sguardo delle donne indigene come interiorizzazione dell'alterità, si veda Kuehn (2013).

any one's been yet» (312), che durante la residenza a Santa Marina si ammalò il signor Elliot, e che Pepper, al momento dell'arrivo in America, aveva sospettato la presenza di germi nell'insalata locale: «If you all die of typhoid I won't be responsible!» (99)⁵⁴.

Che la malattia della ragazza sia simbolicamente connessa al legame con Terence e alle insidie del destino femminile – come molta della critica sostiene – è indubbio, ma nella rete che cattura il volo di Rachel ci sono anche altri fili, e quello della intrinseca patogenicità degli ambienti esotici è fra i più evidenti. Si tratta, del resto, di un tema che si era molto diffuso nella narrativa vittoriana, all'interno del grande filone dell'*imperial Gothic*, un tema in qualche modo contiguo a quello dell'invasione del mondo civilizzato da parte di forze barbare e demoniache⁵⁵. Basti pensare alle sofferenze fisiche e psichiche inflitte a Thomas De Quincey dall'uso abituale di oppio, un prodotto che non solo proveniva dall'Oriente, ma gli provocava terribili incubi di materia orientale⁵⁶, come se il corpo dell'«opium eater» fosse stato invaso e soggiogato da pericolose forze aliene. Così pure in *Dracula* il vampiro, che è un'esplicita figura dell'alterità, da una parte infetta con il suo morso gli inglesi trasformandoli in membri della sua «razza», dall'altra nutrendosi del sangue di individui di varia e diversa provenienza, diviene simbolo di impurità etnica e *miscegenation*. Ma pensiamo anche al personaggio di Bertha in *Jane Eyre*, la cui degenerazione mentale e morale è messa in relazione con il clima opprimente della Giamaica e con la corrotta genia dei proprietari di piantagioni basate sul lavoro degli schiavi. Nella giungla di Conrad, Kurtz regredisce agli orrori primordiali, si ammalò e muore, ed anche Marlow, catturato dal fascino oscuro del luogo e del personaggio, si ammalò. L'incubo vittoriano del «going native» nasceva, del resto, dalla paura sia di un declino strutturale verso il disordine, che di un vero e proprio «contagio» del selvaggio⁵⁷.

54 In realtà il pericolo di contagio deve essere diffuso ovunque nei paesi esotici, se i Dalloway avevano ripiegato su un viaggio in America perché «a disease had broken out in the East, there was cholera in Russia...» (35). Nel racconto *The Lady in the Looking Glass*, la signora di cui si parla ha acquistato vari oggetti preziosi nei suoi viaggi in Oriente, «at great risk from poisonous stings and Oriental diseases».

55 «The three principal themes of imperial Gothic are individual regression or going native; an invasion of civilization by the forces of barbarism or demonism; and the diminution of opportunities for adventure and heroism in the modern world» (Brantlinger 1990: 230).

56 «[The reader can comprehend] the unimaginable horror which these dreams of oriental imagery [...] impressed upon me. Under the connecting feeling of tropical heat and vertical sun-lights, I brought together all creatures, birds, beasts, reptiles, all trees and plants [...] that are found in all tropical regions, and assembled there together in China or Indostan; I was stared at [...] by monkeys, by paroquets, by cockatoos. I ran into pagodas [...]. I was buried [...] in stone coffins with mummies and sphinxes, in narrow chambers at the heart of eternal pyramids. I was kissed, with cancerous kisses, by crocodiles...» (De Quincey 2009: III-III2).

57 La formulazione, a metà '800, della seconda legge della termodinamica e quindi del concetto di entropia, contribuì a rafforzare il timore già suggerito dalle teorie evoluzionistiche che l'umanità potesse regredire verso forme primitive.

In *A Voyage Out* l'ambiente estraneo e primitivo mette costantemente in pericolo il corpo e la mente degli inglesi. «“Hard lines – dice Arthur parlando della morte di Rachel – [...] You can't expect Englishwomen to stand roughing it as the natives do who've been acclimatised» (407). In *Melymbrosia*, la lettura del passo di Gibbon con quelle parole, «Arabia Felix» e «Aethiopia», che aprivano strade che riportavano ai primi principi del mondo, fa intuire a Rachel di essere innamorata, «much as a person coming from a sick room dreads to find the signs of infection» (De Salvo 2002: 194).

LA MALATTIA

Gillian Beer sostiene che molti dei romanzi di Virginia Woolf abbiano un impianto più scientifico che mitico e che la scrittrice avvertisse consapevolmente la presenza ancora viva della preistoria in certi elementi materiali come il mare o immateriali come l'inconscio, secondo quella procedura simbolica tipica dell'immaginario tardo-vittoriano, che, coniugando ontogenesi e filogenesi, rappresentava l'Es come passato ancestrale della specie umana⁵⁸. In effetti in *The Voyage Out* il mondo primordiale si esprime contemporaneamente attraverso la giungla e l'oceano da un lato, e il disagio psichico e la strana malattia di Rachel dall'altro, dimensioni tutte strettamente legate l'una all'altra.

Nel romanzo il nesso fra paesaggio ancestrale e inconscio è fortissimo, tanto che l'ambiente diventa un modo per riconoscere e nominare emozioni (o protoemozioni), per renderle narrabili. E l'ambiente è significativo in quanto arcaico, primordiale, preistorico e amniotico. Come il testo più volte ribadisce, inoltrandosi nella giungla Rachel e Terence hanno sempre l'impressione di camminare «at the bottom of the sea» (305)⁵⁹. I rumori della foresta, gli scricchiolii, i fruscii, i tonfi, gli urli degli uccelli, le risate selvagge delle scimmie, e perfino gli aspri, incomprensibili gridi delle donne del villaggio⁶⁰, costituiscono un ambiente sonoro precedente all'ordine del simbolico, un bozzolo di pura vocalità in cui l'espressione verbale (ad esempio nelle frasi incerte, interrotte, frustrate, curiosamente abortite del dialogo fra i due innamorati) si dissolve, diventa eco, bisbiglio, balbettio. È, insomma, un'esperienza acustica che ripropone quella del feto, anteriore alla nomina-

58 Beer (1989: 111). «Evolutionary theory implied a new myth of the past. Instead of the garden at the beginning, there was the sea and the swamp. Instead of man, emptiness – or the empire of molluscs. There was no way back to a previous paradise: the primordial was comfortless. Instead of fixed and perfect species, it showed forms in flux» (Beer 2000: 118).

59 Quando Rachel pensa al sentimento che prova per Terence, le sembra di sentire un persistente gorgoglio d'acqua; risaliti sulla barca, si dice che i due giovani sedessero vicini, «perfectly silent at the bottom of the world» (311), ma nella frase risuona l'eco della precedente «at the bottom of the sea», e della dichiarazione fatta da Rachel alla fine dell'escursione sul Monte Rosa: «I feel like a fish at the bottom of the sea» (184).

60 «If they spoke, it was to cry some harsh unintelligible cry» (321).

zione e al dominio dei significati. L'immersione nella foresta che «echoed like a hall» è un ritorno alla notte uterina, un inabissamento nel ricettacolo liquido e sonoro della voce materna, quella voce che, secondo Julia Kristeva, costituisce lo spazio primitivo della *chora*, un termine ripreso da Platone e usato appunto per indicare la valenza ambientale, spaziale oltre che sonora, del semiotico⁶¹. Preistorico, prelinguistico, preconsciouso e prenatale si saldano in un unico densissimo nucleo mitico-simbolico.

Tutto il romanzo è un 'voyage out', un progressivo allontanamento dalla parola paterna e dalla retorica coloniale, e un avvicinamento alla voce materna⁶². Rachel è fin dall'inizio indissolubilmente legata alla madre morta (tanto da rassomigliarle come un riflesso sull'acqua) e dominata dal semiotico nelle sue difficoltà ad esprimersi, nel frequente balbettio, nella predilezione per la musica piuttosto che per i libri. Né il padre, né la cultura e l'ambiente di cui fa parte le permettono però di rinchiudersi completamente nel suo bozzolo, e viene quindi sottoposta ad un processo formativo che cerca di rieducarla, avviandola a diventare ciò che tutti si aspettano da lei: 'the Angel in the House'.

Il contatto con la *wilderness* ancestrale, però, dissolve i progressi fatti e riattiva la sua disposizione al semiotico, offrendole una via d'uscita all'angoscia provocata dalla percezione delle difficoltà e dei conflitti intrinseci al ruolo femminile. Il viaggio verso l'origine del mondo si fa correlativo oggettivo di un ritorno al materno e al prenatale, e segna per Rachel la strada di una regressione verso stati psichici primitivi, secondo le modalità tipiche dello sviluppo libidico studiate da Freud.

I quattordici giorni di malattia sono un viaggio ulteriore, che conduce Rachel a sprofondare in un *mindscape* acquatico sempre più perturbante, fino a sommergerla definitivamente in uno stato allucinatorio in cui perde tutti i contatti con il mondo reale⁶³. Il senso di confusione e di angoscioso spaesamento in cui Rachel passa questi ultimi giorni della sua vita sembra che nasca dal riaffiorare del desiderio rimosso di ritorno alla madre, alla felicità perduta della prima dimora, al luogo edenico che Freud, parlando del perturbante, chiamava «l'antica patria».

61 Il termine 'semiotico' in questo caso si riferisce alle qualità puramente vocali del linguaggio, come il ritmo, l'accentazione, la musicalità, i silenzi, gli effetti d'eco, che creano un contesto di incertezza e ambiguità tali da destabilizzare il significato letterale. Julia Kristeva associa al semiotico l'esperienza fisica e uditiva del bambino nel corpo della madre, mentre lega il simbolico alla parola e alla legge del padre (Kristeva 1977). Sul viaggio iniziatico in Katherine Mansfield, inteso come ritorno a uno spazio aurorale, si veda *Una donna agli antipodi* di N. Fusini, in Rocco (2017).

62 Si veda Montgomery (2000).

63 «She was completely cut off, and unable to communicate with the rest of the world, isolated alone with her body» (371).

«UNDISCOVERED COUNTRIES»

Si conclude così questo viaggio, che se non porta né alla maturazione dell'eroina, né ad un ritorno alla madrepatria al livello superficiale del testo, comporta però un ritorno alla madre, un rientro regressivo nello stadio fetale al livello delle strutture semio-narrative profonde; se non racconta di una seconda traversata dell'Atlantico dall'America all'Inghilterra, ci trascina però all'indietro, verso i primordi filogenetici e ontogenetici, lungo un percorso narrativo latente, amniotico e sottomarino.

Nello straordinario *incipit* di un saggio del 1926, *On Being Ill*, Woolf descrive la malattia paragonandola a un viaggio in paesi sconosciuti, in cui ci si svelano paesaggi deserti, precipizi, campi trapunti di fiori, o acque mortali che si chiudono sopra la nostra testa:

Considering how common illness is, how tremendous the spiritual change that it brings, how astonishing, when the lights of health go down, the undiscovered countries that are then disclosed, what wastes and deserts of the soul a slight attack of influenza brings to view, what precipices and lawns sprinkled with bright flowers a little rise of temperature reveals, what ancient and obdurate oaks are uprooted in us by the act of sickness, how we go down into the pit of death and feel the waters of annihilation close above our heads and wake thinking to find ourselves in the presence of the angels and the harpers when we have a tooth out and come to the surface in the dentist's arm-chair and confuse his 'Rinse the mouth – rinse the mouth' with the greeting of the Deity stooping from the floor of Heaven to welcome us – when we think of this, as we are so frequently forced to think of it, it becomes strange indeed that illness has not taken its place with love and battle and jealousy among the prime themes of literature. (1967: 193)⁶⁴

Il passo è interessante non solo perché condensa in poche righe lo sviluppo simbolico e narrativo di *The Voyage Out*, ma soprattutto perché spiega la funzione del viaggio come metafora della malattia, e della malattia come ispirazione, come scoperta di nuovi territori linguistici, di nuovi spazi immaginari da tradurre in letteratura⁶⁵. *The Voyage Out* fu composto in un periodo di grave sofferenza mentale della scrittrice, segnato da crisi ricorrenti di ansia e depressione, in gran parte legate a suoi antichi traumi. Nella versione finale del romanzo, ma soprattutto in *Melymbrosia*, è possibile tro-

64 *On Being Ill* comparve per la prima volta su «The Criterion» nel gennaio del 1926. Il saggio fu successivamente riedito in «Forum» nell'aprile dello stesso anno, con il titolo *Illness: An Unexploited Mine*.

65 Cinquantadue anni dopo, Susan Sontag affronterà lo stesso argomento in *Illness as Metaphor* (1978).

vare tracce piuttosto evidenti di questi traumi, tanto che il discorso narrativo sembra articolarsi sia come contenitore simbolico della storia psichica dell'autrice, sia come vera e propria terapia.

In una lettera scritta a diciannove anni, Virginia Woolf affermava: «The only thing in the world is music – music and books and one or two pictures. I am going to found a colony where there shall be no marrying – unless you happen to fall in love with a symphony of Beethoven – no human element at all, except what comes through Art» (cit. in Froula 1986: 67). La parola «colony» mostra già in atto il meccanismo mentale che darà forma alla storia di Rachel, la collocazione, cioè, di temi connessi alle economie libidinali in luoghi 'altri'. La piccola colonia inglese, inesistente nella cartografia imperiale, dove Rachel conclude la sua vita, forse non a caso è interna al bacino del Rio delle Amazzoni. E' infatti molto probabile che Virginia Woolf avesse almeno sentito parlare del celebre diario di Francisco de Orellana, il *conquistador* spagnolo che fra il 1540 e il 1542 esplorò navigando tutto il grande fiume, dalla fonte del Napo in Ecuador fino all'estuario sull'Atlantico⁶⁶. Il 24 giugno del 1542, la spedizione di Orellana fu attaccata da un gruppo di bellicose donne guerriere che ridussero a mal partito gli spagnoli; ricordando l'episodio, Orellana chiamò quel fiume Rio Amazonas, dal nome delle mitiche Amazzoni descritte da Erodoto e da Diodoro Siculo.

L'immaginarie colonia sudamericana potrebbe quindi conservare il ricordo di quella antica comunità di donne, «a colony where there shall be no marrying», come Woolf scriveva nella sua lettera. Il tema della autosufficienza femminile affiora, del resto, qua e là nel romanzo; il villaggio nella giungla, ad esempio, pare essere abitato quasi solo da donne. Ancora più significativo è però il passaggio in cui Rachel, sconvolta dalle considerazioni offensive di Hirst sulle donne⁶⁷, esce piangendo in giardino, e sogna di essere una principessa persiana lontana dalla civiltà, che tornando la sera dalle sue cavalcate solitarie sui monti, viene accolta nel cerchio rassicurante di voci e presenze esclusivamente femminili: «She would be a Persian princess far from civilisation, riding her horse upon the mountains alone, and making her women sing to her in the evening, far from all this, from the strife of men and women...» (169). Il canto notturno delle donne, contrapposto all'arroganza del discorso patriarcale, sembra adombrare la possibilità di un terreno espressivo diverso, di un linguaggio nuovo. Qui il canto, e in seguito la malattia, socchiudono alla scrittrice le porte verso spazi inesplorati di scrittura e di invenzione, le «undiscovered countries» con fiori e precipizi, acque e angeli che suonano l'arpa.

66 La *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana* è il titolo del diario di Orellana, scritto dal cappellano della spedizione, il missionario Gaspar de Carvajal.

67 «Have you got a mind, or are you like the rest of your sex? [...] It's awfully difficult to tell about women [...], how much, I mean, is due to the lack of training, and how much is native incapacity» (168).

The Voyage Out, come notò Lytton Strachey, è un'opera d'esordio che contiene già tutti i temi sviluppati successivamente da Virginia Woolf, ed è il primo passo del suo superamento del romanzo realista ottocentesco. Anche se la narrazione non è ancora approdata allo *stream of consciousness* della produzione più matura, la trama e le coscienze sono già frammentate, mobili, elusive, la scrittura si addensa attorno a grumi mitico-simbolici, e l'enfasi sui processi percettivi e sulla loro trasposizione verbale ha, soprattutto nella parte dedicata all'incubazione e al decorso della malattia, i caratteri della grande narrativa modernista.

«In illness words seem to possess a mystic quality – scrive Woolf in *On Being Ill* – We grasp what is beyond their surface meaning [...] – a sound, a colour, here a stress, there a pause. [...] In health, meaning has encroached upon sound. Our intelligence domineers over our senses. But in illness [...] we creep beneath some obscure poem by Mallarmé or Donne, some phrase of Latin or Greek, and the words give out their scent and distil their flavour...» (1967: 200). Il sapore, il profumo delle parole è quello che Rachel percepisce in «Aethiopia» e «Arabia Felix» del testo di Gibbon, o anche in «Locrine» e «Brute» nel *Comus* di Milton, parole che l'ossessionano indipendentemente dal loro significato, come la sequenza di aggettivi («Under the glassy, cool, translucent wave...», 368) che tenta invano di ricostruire a memoria («the adjectives persisted in getting into the wrong places», 371).

Questo riorganizzazione del linguaggio è cruciale sia per Rachel che per Virginia Woolf, come per entrambe è cruciale superare il baratro che divide il mondo reale da quello interiore, la realtà visuale dal foglio di carta⁶⁸. Rachel diventa il foglio di carta su cui Woolf crea la sua opera d'arte.

Quando Rachel muore, si spegne con lei, momentaneamente, lo sperimentalismo modernista di Woolf, tanto che il secondo romanzo, *Night and Day*, come disse Forster, non sarà che «an exercise in classical realism».

Bibliografia

- Alt, C., 2010, *Virginia Woolf and the Study of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Beer, G., 1989, *Virginia Woolf and Pre-History*, in *Arguing with the Past: Essays in Narrative from Woolf to Sidney*, London - New York, Routledge.

68 «... she made an effort to cross over into the ordinary world, but she found that her heat and discomfort had put a gulf between her world and the ordinary world which she could not bridge» (370).

- , 2000, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Boehmer, E., 2009, *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford, Oxford University Press.
- Booth, H.J. - Rigby N. (eds.), 2013, *Modernism and Empire*, Manchester, Manchester University Press.
- Branningan, J., 2014, *Arcipelagic Modernism: Literature in the Irish and British Isles, 1890-1970*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Brantlinger, P., 1990, *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism, 1830-1914*, Ithaca, London, Cornell University Press.
- , 2011, *Taming Cannibals. Race and the Victorians*, Ithaca - London, Cornell University Press.
- Cholkovski, L.E., 1997, *Navigating the 'Wide Sargasso Sea': Colonial History, English Fiction, and British Empire*, «Twentieth Century Literature» 43.3: 339-359.
- Conrad J., 2000, *Cuore di tenebra*, Milano, Mondadori (1899).
- Czarnecki, K. (ed.), 2010, *Woolf and Nature*, «Virginia Woolf Miscellany», 78.
- Czarnecki, K. - Rohman, C. (eds.), 2011, *Virginia Woolf and the Natural World*, Clemson, Clemson University Digital Press.
- Darwin, C., 2004, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, Torino, Einaudi (*The Voyage of the Beagle*, 1839).
- De Quincey, T., 2009, *Confessions of an English Opium Eater*, London, Penguin (1821).
- De Salvo, L. (ed.), 2002, *Melymbrosia. A Novel by Virginia Woolf*, San Francisco, Cleis Press.
- Forster, E.M., 1926, *The Novels of Virginia Woolf*, «New Criterion» April: 277-286.
- , 2000, *A Room With a View*, London, Penguin (1908).
- Freud, S., 1989, *Il problema dell'analisi condotta da non medici. Conversazione con un interlocutore imparziale*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 10 (*Die Frage der Laienanalyse*, 1926).
- Froula, C., 1986, *Out of the Chrysalis: Female Initiation and Female Authority in Virginia Woolf's 'The Voyage Out'*, «Tulsa Studies in Women's Literature» 5.1: 63-90.
- Green, M., 1979, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, New York, Basic Books.
- Hulme, P. - Young, T., 2013, *Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Young, R.J.C., 1995, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, London - New York, Routledge.
- Kern, R., 2000, *Ecocriticism: What Is It Good For?*, «Interdisciplinary Studies on Literature and Environment» 7: 9-32.
- Kime Scott, B., 2012, *In the Hollow of the Wave: Virginia Woolf and the Modernist Uses of Nature*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Kristeva, J., 1977, *Polylogue*, Paris, Editions du Seuil.
- Kuehn, J., 2013, *A Female Poetics of Empire: From Eliot to Woolf*, London, Routledge.
- Meyer, S., 1996, *Imperialism at Home. Race and Victorian Women's Fiction*, Ithaca - London, Cornell University Press.

- Montgomery, N., 2000, *Colonial Rethoric and Maternal Voice: Deconstruction and Disengagement in Virginia Woolf's The Voyage Out*, «Twentieth Century Literature» 46.1: 34-55.
- Naremore, J., 1973, *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*, New Haven, Yale University Press.
- Randall, B. - Goldman, J. (eds.), *Virginia Woolf in Context*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rhys, J., 2011, *Wide Sargasso Sea*, London, Penguin (1966).
- Rocco, E. (a cura di), 2017, *Storie del Grande Sud. Per Piero Boitani*, Bologna, Il Mulino.
- Sontag, S., 1978, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus & Giroux.
- Swanson, D. (ed.), 2012, *Eco-Woolf*, «Virginia Woolf Miscellany», 81.
- Waterton, C., 1839, *Wanderings in South America*, London, B. Fellowes, Ludgate Street.
- Woolf, L., 2008, *The Village in the Jungle*, London, Eland (1913).
- , 1921, *Stories of the East*, London, Hogarth Press.
- Woolf, V., 1967, *On Being Ill, Collected Essays*, vol. 4, London, Hogarth Press (1926).
- , 1970, *The Death of Moth and Other Essays*, San Diego - New York - London, Harcourt Brace (1942).
- , 2013, *The Voyage Out*, London, Harper Collins (1915).
- Wulf, A., 2017, *L'invenzione della natura. Le avventure di Alexander von Humboldt, l'eroe perduto della scienza*, Roma, Luiss University Press.

VOCI DAL MARE DI SABBIA:
VERMILION SANDS DI J.G. BALLARD

Francesca Guidotti

VISIONI E NARRAZIONI

Vermilion Sands è una raccolta antologica di racconti scritti da J.G. Ballard, per la maggior parte, negli anni Sessanta, ma pubblicati in un unico volume solo a partire dal 1971¹. Libri del genere, creati a posteriori accorpando materiale già esistente, generalmente finiscono per risultare disomogenei, tanto più che lo stesso autore ha dichiarato la natura occasionale e commerciale delle sue antologie (Ballard 2008)²; ma questo rappresenta un caso a sé. Diana Reed ha giustamente osservato che, benché le storie che lo compongono siano state scritte nell'arco di diciassette anni, esse costituiscono un vero e proprio «coherent whole», la cui struttura ricorda una progressione sinfonica: ogni racconto dà l'impressione di essere un'elegante variazione sul tema (Reed 1974: 672), sviluppata con un approccio per molti versi modulare e combinatorio (Baker 2008b: 25). Il paesaggio, la tipologia dei personaggi, l'atmosfera, spesso persino la struttura diegetica ricorrono infatti nei vari episodi, contribuendo a creare un forte senso di coerenza e di

1 La prima edizione fu pubblicata negli Stati Uniti dall'editore Berkley, New York, nel 1971. Solo due anni dopo il volume fu stampato in Inghilterra da Jonathan Cape (Londra).

2 Ballard ha ammesso che le sue antologie erano in buona parte finalizzate a raccogliere i fondi necessari all'elaborazione di nuove opere, specie in vista del progetto di diventare uno scrittore a tempo pieno. Capita spesso di osservare che uno stesso racconto sia presente in più di una raccolta, o addirittura che l'edizione inglese e quella americana, pur recando lo stesso titolo, presentino notevoli differenze nella scansione interna e nella scelta delle opere riprodotte.

unità (Luckhurst 1995: 295). Il messaggio finale dell'intero volume è stato allora ricercato, per omeomeria, negli scenari visivi e nelle dinamiche narrative che, pressoché invariabilmente, si ripresentano, e che per certi versi sembrano illustrare in modo emblematico alcuni degli aspetti più esemplificativi dell'estetica e della stilistica ballardiana; pertanto, la raccolta è stata spesso interpretata alla luce dei legami tra testo e macrotesto.

Nella prefazione, l'autore conferma che l'impulso creativo iniziale è rimasto immutato, quanto meno nel corso del lungo periodo di gestazione del volume: «The earliest of these tales, *Prima Belladonna*, was the first short story I published, seventeen years ago and the image of this desert resort has remained remarkably constant ever since» (Ballard 1992, P³: 8). Sembra dunque di capire che, in partenza, Ballard non avesse in mente un progetto complessivo; egli preferiva parlare di un'immagine nitida e costante, annidatasi nella sua mente per molti anni e che, periodicamente, trovava espressione nei suoi scritti. Una metafora dell'ispirazione, vicina alla logica onirica o alla libera emersione delle istanze inconscie tipica dell'arte surrealista (Jeannette Baxter 2008: 6). In un'intervista a Thomas Frick, lo scrittore ha dichiarato:

[Interviewer]: How does a book take shape for you?

[Ballard]: That's a vast topic, and, to be honest, one I barely understand. Even in the case of a naturalistic writer, who in a sense takes his subject matter directly from the world around him, it's difficult enough to understand how a particular fiction imposes itself. But in the case of an imaginative artist, especially one like myself with strong affinities to the surrealists, I'm barely aware of what is going on. Recurrent ideas assemble themselves, obsessions solidify themselves, one generates a set of working mythologies, like tales of gold invented to inspire a crew. I assume one is dealing with a process very close to that of dreams, a set of scenarios devised to make sense of apparently irreconcilable ideas. Just as the optical centers of the brain construct a wholly artificial three-dimensional universe through which we can move effectively, so the mind as a whole creates an imaginary world that satisfactorily explains everything, as long as it is constantly updated. So the stream of novels and stories continues... (Frick 1984)

Ballard parla, significativamente, di un 'mondo immaginario' coeso, simile, per molti versi, all'"universo tridimensionale" prodotto dalle aree visive del cervello durante l'attività onirica. *Vermilion Sands* è effettivamente un

³ Tutte le citazioni tratte dalla prefazione saranno d'ora in poi contrassegnate dalla lettera P (*Preface*).

volume in cui si intrecciano surrealismo (Jeannette Baxter 2009) e romanticismo (March-Russell 2012: 131), e in cui all'immaginazione, all'ossessione e al sogno è riservata una insolita visibilità. In primo piano vi è una specifica modalità sensoriale, quella visiva, il che istituisce un nesso inscindibile tra spazio e identità. Questo nesso è stato più volte sottolineato dalla critica, che però, affrontando l'analisi del testo, non si è finora mai avvalsa programmaticamente della categoria di 'spazio estremo', a nostro avviso assai pertinente e produttiva. Lo spazio estremo, come è noto, è contrassegnato dal senso del limite – fisico e psichico – e, come tale, può essere descritto come una zona giunzionale o, per meglio dire, liminare e interstiziale, in cui la labile frontiera tra interiorità ed exteriorità può trovare una precaria collocazione. È anche, per molti versi, l'epitome della solitudine, una condizione esistenziale acuita dalla crisi della modernità; inoltre, si carica di valenze contraddittorie, euforiche e disforiche, perché vi si estrinsecano contemporaneamente Eros e Thanatos, desideri inammissibili e inconfessabili paure.

Indubbiamente, *Vermilion Sands* è tutto questo, e altro ancora. Fin dal titolo, l'accento viene posto sul paesaggio, come elemento preminente e unificante. Il toponimo è certamente significativo perché chiama in causa due aspetti cruciali del *setting*: le sabbie che lo ricoprono e la loro peculiare colorazione. Prima ancora di incominciare la lettura, ci si imbatte quindi in un suggerimento iconico, quasi a indicare che il vero protagonista del libro sarà proprio il panorama. Del resto, da più parti, si è voluta descrivere l'opera di Ballard come 'visual fiction' e si è giunti a definire la sua fantascienza come un racconto di immagini e per immagini. Il soggetto raffigurato è quasi sempre un luogo, spesso estremo e più o meno simbolicamente evocativo, come lo scrittore ha dichiarato pochi anni dopo in un'intervista, nella quale egli ha voluto suddividere i suoi scritti in base all'ambientazione (Louit 1975). Le sue prime opere fantascientifiche, in particolare, sarebbero tutte basate sulla descrizione di 'imaginary places', direttamente ispirati ai poeti surrealisti, spazi stravaganti in cui ogni cosa – o quasi – può succedere.

Vermilion Sands è un luogo fantastico, una località balneare interrata e desertificata, con mari e scogliere di sabbia, laghi fossili, pinnacoli e colonne minerali. Lo scenario è suggestivamente immerso in un'aura decadente, conformemente alla predilezione di Ballard per «places of dereliction and decay» (Greenland 1983: 406), e acquista così la connotazione composita di bellezza, fascino e inquietudine: «Driving into the desert one day, I stopped near the coral towers on the highway to Lagoon West. As I gazed at these immense pagodas stranded on the floor of this fossil sea, I heard music coming from a sand-reef two hundred yards ago» (Ballard 1992, TCSOCD⁴: 11).

4 D'ora in poi, in corrispondenza delle citazioni, indicheremo i titoli dei racconti con i seguenti acronimi (qui riportati in ordine di apparizione): TCSOCD (*The Cloud-Sculptors of Coral D*), TSG (*The Screen Game*), TTDoS (*The Thousand Dreams of Stellavista*), CHCF (*Cry Hope, Cry Fury!*), PB (*Prima Belladonna*), TSS (*The Singing Statues*), S5TS (*Studio 5, The Stars*).

E ancora:

The season had ended, and already the desert had begun to move in again for the summer, drifting the yellowing shutters and cigarette kiosks, surrounding the town with immense banks of luminous ash. Along the horizon the flat-topped mesas rose into the sky like the painted cones of a volcano jungle. The beachhouses had been empty for weeks, and abandoned sand-yachts stood in the centre of the lakes, embalmed in the opaque heat. Only the highway showed any signs of activity, the motion sculpture of concrete ribbon unfolding across the landscape. (Ballard 1992, TSG: 47)

Come accade per le citazioni precedenti, i brani descrittivi si trovano generalmente all'inizio dei racconti di cui fanno parte. Sfolgiando le pagine di una qualunque opera di Ballard (escluse forse quelle più sperimentali) si può quasi sempre incontrare, nell'incipit, un *tableau* pittorico «meticoloso e stilizzato» (Greenland 1983a: 92), tracciato con uno stile dettagliatamente visivo. Questa scelta compositiva riflette il grande interesse dello scrittore per le arti figurative, e specialmente per artisti come Delveux, De Chirico, Tanguy, Max Ernst, Dalì, Magritte, Picasso; non è raro trovare nel *mac-tote-sto* ballardiano riferimenti espliciti a dipinti e pittori o, più semplicemente, citazioni indirette a stili e movimenti.

Proprio sulla scia del surrealismo, lo stesso Ballard ha riconosciuto inoltre l'influsso sotterraneo dei propri ricordi, e dei paesaggi di un'infanzia trascorsa a Shanghai: lo spettacolo dei villaggi sommersi da lussureggianti distese fluviali, che si riproponeva ogni anno nel periodo delle grandi inondazioni estive, ma anche lo scenario di devastazione prodotto dalla seconda guerra mondiale quando, tra risaie e canali straripati, si incontravano città in rovina, abitazioni pericolanti, e stabilimenti balneari abbandonati (Ballard 2008):

I assume that I looked back on Shanghai and the war there as if it were part of some huge nightmare *tableau* that revealed itself in a violent and gaudy way... that remade world that one finds in surrealism. Perhaps I've always been trying to return to the Shanghai landscape, to some sort of truth that I glimpsed there. I think that in all my fiction, I've used the techniques of surrealism to remake the present into something at least consonant with the past. (Frick 1984)

La medesima atmosfera di abbandono e di degrado del panorama bellico asiatico – visibile tutt'intorno al campo di Lunghua dove Ballard fu inter-

nato con la sua famiglia dal 1942 al 1945, quando i giapponesi invasero la Cina (John Baxter 2011: 21) – incombe sul mondo crepuscolare di Vermilion Sands, perennemente gravato dallo spettro della catastrofe. È sempre sera, la stagione è finita, lo sfarzo che un tempo richiamava frotte di turisti è ora ridotto a poche pallide vestigia, avviate verso un lento e inesorabile declino. In uno degli ultimi racconti del ciclo, *The Thousand Dreams of Stellavista*, lo sguardo verso questa perduta epoca aurea si fa esplicitamente retrospettivo e ne emerge un quadro malinconico, fortemente suggestivo:

No one ever comes to Vermilion Sands now, and I suppose there are few people who have ever heard of it. But ten years ago [...] the colony was still remembered as the one-time playground of movie stars, delinquent heiresses and eccentric cosmopolites in those fabulous years before the Recess. Admittedly most of the abstract villas and fake palazzos were empty, their huge gardens overgrown, two-level swimming pools long drained, and the whole place was degenerating like an abandoned amusement park, but there was enough bizarre extravagance in the air to make one realize that the giants had only just departed. (Ballard 1992, TTDoS: 185)

Il mare di sabbia, frequentato in passato da grandi masse di vacanzieri e da personaggi famosi in cerca di mondanità, è ora pressoché disabitato. Le splendide ville, rimaste vuote per molto tempo, vanno assumendo un aspetto fatiscente, e l'aura della decadenza avvolge ogni cosa. Tuttavia il panorama non è completamente inerte e privo di vita. Vi si può ancora incontrare una piccola comunità di artisti d'avanguardia, fin troppo folta rispetto all'esiguo numero di abitanti stanziali e di viaggiatori di passaggio. Questa *bohème* avveniristica, quando non è completamente succube dell'ozio e dell'indolenza, trae sostentamento dagli acquisti e dalle richieste stravaganti dei pochi aristocratici e magnati eccentrici che ancora trascorrono occasionalmente brevi periodi in una terra oscuramente popolata dai loro ricordi più segreti e innominabili.

Il paesaggio diviene quindi «psicologicamente significativo» (Firsching 1985: 303)⁵ e la critica lo ha messo in relazione con l'interiorità dei personaggi, parlando di «metaphors for states of mind and soul, 'psychic' or 'spinal' landscapes» (Wagar 1991: 53), «[externalizations of] psychological adjustments and transformations» (Gasiorek 2005: 32). Vi si realizza cioè una vera e propria compenetrazione tra interno ed esterno (Rossi 1994): l'elemento paesaggistico, lungi dal restare confinato alla funzione di sfondo

5 Firsching parla di un «paesaggio psicologicamente significativo» («psychologically significant landscape»); Ballard si è espresso in modo analogo quando ha descritto il suo primo impatto con il panorama inglese, e, più specificamente, con la città di Londra (Groes 2008).

della storia, si specchia nell'intimo dei personaggi, vi provoca profonde risonanze e, in ultima analisi, finisce per confondersi con l'immagine mentale a cui ha dato origine⁶. Non è un caso che, nella narrazione, i brani descrittivi accompagnino la rievocazione delle esperienze che il narratore ha vissuto in quei luoghi e assumano perciò una connotazione chiaramente emotiva, allusiva e personale.

Nell'*inner space* ballardiano, di origine psicanalitica, lo spazio si fonde con la psiche: va così perdendo il suo valore referenziale per assumere sfumature misteriose, evocative, spesso sottilmente simboliche. L'ambiente esotico di *Vermilion Sands* appare caratterizzato da una «imperceptible transition between the real and the superreal» (Ballard 1992, TSG: 59), dove quest'ultimo termine evoca direttamente la matrice culturale a cui l'autore si rifà esplicitamente: «The surrealists show how the world can be remade by the mind. In Odilon Redon's phrase, they place the logic of the visible at the service of the invisible. They've certainly played a very large part in my life, far more so than any other writer I know» (Frick 1984).

FIGURE NEL DESERTO

Ci si può domandare fino a che punto questo «strange landscape» (Ballard 1992, TSG: 52), così soggettivo e idiosincratco, sia effettivamente accessibile ai personaggi e ai lettori. Gli spazi estremi sono, in effetti, spesso descritti come irraggiungibili, impraticabili, a meno di accostarvi con una buona dose di intraprendente audacia: rappresentano una sfida, fisica e cognitiva, che solo i più temerari sono disposti a raccogliere. Il percorso che conduce a quei luoghi inizia, necessariamente, con un viaggio dell'anima, finalizzato a superare le proprie umane resistenze e, in ultima analisi, i propri limiti, noti e ignoti. Nei resoconti delle esplorazioni si incontrano spesso riferimenti, anche figurati, alle immagini che si offrono allo sguardo interiore, perché questo è, probabilmente, l'unico modo per tentare di veicolare l'ineffabile.

In *Vermilion Sands* sono frequenti le metafore spaziali usate per esprimere l'ardua – e, inevitabilmente, incompleta – penetrazione della psiche altrui. Così, ad esempio, quando il protagonista del racconto *The Screen Game* si avvicina all'enigmatica Emerelda Garland con l'intenzione di instaurare un rapporto interpersonale, sente di compiere un'intrusione fisica nell'*inner space* dell'estranea: «For a few moments I stood below the balcony [...], still watched by this strange sybilline figure presiding over her private world. I felt that I had stayed across the margins of a dream, on to an internal landscape of the psyche projected upon the sun-filled terraces around me» (Ballard 1992, TSG: 59).

⁶ Vale la pena di ricordare che la traduzione francese del volume, apparsa nel 1975, recava il titolo *Vermilion Sands, Ou le Paysage Intérieur*.

Quando poi qualcuno riesce finalmente a penetrare almeno in parte le motivazioni profonde alla base dell'altrui comportamento, a prima vista bizzarro, la rievocazione di quella esperienza viene veicolata, ancora una volta, con una metafora spaziale:

I would drive on after a fleeing school of rays, firing the darts into the overheated air and loosing myself in an abstract landscape composed of flying rays, the undulating dunes and the triangles of the sail. Out of these materials, the barest geometry of time and space, came the bizarre figures of Hope Cunard and her retinue, like illusions born of that sea of dreams. (Ballard 1992, CHCF: 91-92)

Nel racconto *The Thousand Dreams of Stellavista* la metafora si fa letterale: il protagonista, infatti, non ha a che fare con una persona in carne ed ossa, ma con una «casa psicotropica» abitata da una fantasmatica presenza femminile. L'alloggio è cioè dotato di un dispositivo elettronico capace di captare la personalità dei suoi abitanti e di riviverne, anche dopo molto tempo, le perturbanti pulsioni e la «traumatic history» (Luckhurst 1997: 133): «The first psychotropic houses had so many senso-cells distributed over them, echoing every shift of mood and position of the occupants, that living in one was like inhabiting someone else's brain» (Ballard 1992, TTDoS: 190). Il nuovo inquilino si trova, dunque, a convivere con l'angosciosa psiche di chi lo ha preceduto, con una tormentata interiorità che ha letteralmente assunto una forma spaziale tanto che, alla fine della storia, l'agente immobiliare sosterrà che l'abitazione è impazzita: «The place must have been insane. If you ask me it needs a psychiatrist to straighten it out» (Ballard 1992, TTDoS: 207).

Ogni volta il narratore rinuncia a produrre un'analisi convincente del conflitto interiore, a spiegarne le motivazioni profonde o a estrapolare una morale: al lettore non resta che rivolgersi al *setting*, unica chiave d'accesso all'intimità dei personaggi perché, come ben sintetizza Edward Fox, «to Ballard, people are defined by the physical spaces that contain them» (Fox 1985: 89-90). Ogni racconto è sostanzialmente la storia di un personaggio femminile incapace di uscire – anche in termini figurativamente spaziali – dalla propria ossessione e, quindi, di instaurare un qualsiasi rapporto interpersonale. Le figure minori che lo circondano – autisti, segretarie, medici, amici, saltimbanchi, parenti – oltre a costituire il suo entourage, rappresentano la personificazione delle istanze psicologiche, razionali o supergoiche, che si oppongono, o concorrono al perseguimento dell'assillante obiettivo primario.

Il narratore maschile, a sua volta, assume un ruolo sussidiario: se la donna è un'assassina, egli diviene l'assistente del suo avvocato difensore (*Studio*

5, *the Stars*); se è una modella, è il sarto che le vende una collezione di vestiti biosintetici (*Say Goodbye to the Wind*); se è una novella *Madama Butterfly*, le appare come l'uomo che giunge dal mare di sabbia (*Cry Hope, Cry Fury!*). L'uomo si trova, immancabilmente, nella posizione più adatta per assistere all'esplosione del conflitto e, quindi, per ricostruire lo psicodramma privato da cui è scaturito. Poiché questa stretta interdipendenza si ripresenta in tutti i racconti, sia pure sotto forme diverse, l'identità individuale dei singoli personaggi passa in secondo piano rispetto al gioco delle parti che li coinvolge.

Più che con persone reali si ha l'impressione di avere a che fare con entità astratte, prive di ogni consistenza, originate l'una dalla psiche dell'altra e caratterizzate dalle stessa farinosa impalpabilità delle dune sabbiose, quasi a voler apertamente sfidare le convenzionali codificazioni identitarie tipiche del realismo narrativo (Punter 1985: 9). Poco conta che siano le figure maschili a vagheggiare quelle femminili, come sembrerebbe a prima vista, o viceversa: si tratta sempre e comunque di esseri diafani, evanescenti, intangibili, come quelli che popolano l'immaginario onirico. La critica li ha infatti descritti come «flat and functional, their humanity subordinated to their values as roles or signs» (Greenland 1983a: 99), «two dimensional [characters, whose] psychological nuance is minimal» (Boyd 1984: 12), «interchangeable [beings]» (Aldiss 1973: 301).

Parlando dei suoi personaggi, Ballard ha così dichiarato:

To be honest the relationships between my characters don't interest me very much. There is only one character I am interested in, by and large. All my fiction is, in a sense, about isolation and how to cope with isolation. I'm talking about man's biological isolation in relation [to] the universe, his isolation in time, the sense of his finite life in the face of this panoply of alternatives from which he is excluded, and latterly the isolation between man, the individual, and this technological landscape, which offers more hope perhaps. (Hayman 1976)

Del resto sappiamo che l'isolamento spesso caratterizza l'esperienza degli spazi estremi, luoghi in cui il vissuto relazionale può apparentemente arrivare ad annullarsi, così che si è costretti a confrontarsi in modo più autentico, non mediato e consapevole, con la coscienza individuale (che, a sua volta, è poi anch'essa idealmente intrisa di fitte relazioni). La rappresentazione dell'identità, come già quella del paesaggio, è ricca di rimandi e riferimenti, più o meno espliciti, a modelli artistici e stilemi narrativi: un tessuto relazionale che sembra quasi controbilanciare, sul piano estetico, la solitudine imperante nell'ambito diegetico.

L'ambigua protagonista del racconto *Prima Belladonna*, ad esempio, viene descritta come una sorta di «bug-eyed monster», una creatura tipica della fantascienza pulp e derivante, a prima vista, dall'incrocio di varie razze aliene, anche se poi si scoprirà semplicemente figlia di peruviani:

Whatever else they said about her, everyone had to agree she was a beautiful girl, even if her genetic background was a little mixed. The gossips at Vermilion Sands soon decided there was a good deal of mutant in her, because she had a rich patina-golden skin and what looked like insects for eyes. (Ballard 1992, PB: 31)

Invece di restare sullo sfondo, lo spazio si presentifica nella persona, come mostra l'accostamento dell'aggettivo «genetic» al sostantivo «background», che ne trasforma profondamente il significato: la pelle dorata richiama infatti il deserto di rena, mentre gli occhi insettoidi rimandano a un altrove declinato in termini più latamente cosmici. Il corpo femminile, per così dire, reca inscritte le indecifrabili e perturbanti tracce mnestiche di un paesaggio dell'anima (De Turrís - Fusco 1976), pur sempre definibile nei termini dell'immaginario culturale (Trigg 2012).

La *short story* successiva, *The Screen Game*, descrive Emerelda Garland come una sorta di lamia delle sabbie, dal volto pallido e statuario e dai folti capelli azzurri, una creatura emersa dalle tenebre del sepolcro per sfidare l'accecante luce del sole:

Her exquisite white face, like a marble mask, veined by a faint shadow of violet that seemed like a delicate interior rosework, was raised to the canopy of sunlight which cut across the upper edges of the screens. She wore a long beach-robe, with a flared hood that enclosed her head like a protective bower. [...] There was a curious glacé immobility about her face, investing the white skin with an almost sepulchral quality, the soft down which covered it like grave's dust. [...] The autocratic chin lowered fractionally, and her head, with its swirl of blue hair, emerged from the wood. (Ballard 1992, TSG: 60-61)

La donna rivela nel suo aspetto spettrale una latenza del mare di sabbia, una sua «qualità sepolcrale» («sepulchral quality»), non certo immediatamente percepibile, ma costitutivamente cruciale; perché quel paesaggio desertico, a prima vista così vivacemente assolato è anche, come vedremo, sintomaticamente fondato sulla rimozione, sulla sospensione, e sull'assenza della più autentica vitalità. In questo caso vengono chiamate in causa altre convenzioni figurative, di matrice romantico-decadentista: quelle della bellezza medusea e della *femme fatale*, specie nella sua variante vampire-

sca. Oltre alle evidenti suggestioni letterarie è indubbio, ancora una volta, l'influsso pittorico, perché le donne di *Vermilion Sands*, immancabilmente seducenti e misteriose, ricordano da vicino le muse della pittura preraffaellita e del decorativismo klimtiano, ricche di implicazioni simboliste: a quest'ultima matrice, in particolare, possono essere ricondotti i loro volti di gesso, le lunghe vesti dal pannello geometrico, i colori timbrici e spenti. Interessanti analogie sono inoltre state notate tra le figure femminili ballardiane e i dipinti in cui Salvador Dalí ha rappresentato, con una tecnica minuziosa e un controverso approccio surrealista, il ritratto ideale della sua compagna, Gala Éluard (De Turrís - Fusco 1976).

Anche a livello tematico l'arte svolge un ruolo centrale nella raccolta, dove compaiono varie invenzioni futuristiche, sorprendenti e accattivanti: oltre alle già citate «psychotropic houses» (case psicotropiche) si parla di «choroflora» (piante canore), «cloud-sculptors» (scultori di nuvole), «singing statues» (statue canore), «photosensitive pigments» (colori fotosensibili che riproducono sulla tela l'aspetto e la personalità di chi posa, senza bisogno dell'intervento di un pittore), «bio-fabric fashions» (abiti in biotessuto, che si adattano al corpo e all'umore di chi li indossa) e «verse-transcribers» (macchinari capaci di imitare i modelli poetici del passato realizzando meccanicamente poesie di estrema perfezione formale).

Spesso il protagonista maschile è un artista, mentre quello femminile è una sua ricca committente⁷; i due sono quindi legati da una sorta di patto simbiotico, basato su un rapporto di interdipendenza e di complicità. La donna, appartenente a una élite oziosa e narcisista, non può fare a meno dell'arte, che sola può dar corpo alle sue più inconfessabili aspirazioni e alle ossessioni mai sopite che la tormentano. Rimuove perciò, momentaneamente, la fredda maschera impenetrabile dietro cui si nascondeva, per consentire al narratore di accedere al suo mondo privato. Lo svelamento provocherà l'esplosione finale del conflitto, culminante nella distruzione, reale o immaginaria, del personaggio femminile, o di un suo sostituto simbolico.

Immacabilmente, il narratore sopravvive alla catastrofe, di cui è stato contemporaneamente elemento scatenante e testimone, ma la sua vita, da quel momento, non potrà più essere la stessa. Egli sentirà il desiderio di ritornare periodicamente sulla scena del crimine, e di raccontarne la storia, nel tentativo di riattualizzare gli eventi che hanno così profondamente inciso sulla sua coscienza; una coazione a ripetere che ricorda quella del Vecchio Marinaio nell'omonima ballata di Coleridge (1798)⁸, icona del sublime romantico in cui il paesaggio si fa specchio dell'anima. Come il protagonista del poema coleridgiano, che attraversando luoghi innaturalmente

7 Sotto forme diverse, la coppia artista-committente si presenta in vari racconti: *The Cloud-sculptors of Coral-D*, *The Screen Game*, *The Singing Statues*, *Say Goodbye to the Wind*.

8 *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge viene spesso citata da Ballard come una delle sue opere preferite (si veda il riferimento esplicito alla storia del Vecchio Marinaio nel racconto *Cry Hope, Cry Fury!*).

estremi sperimenta gli abissi della dannazione per poi essere investito di un messaggio salvifico, così il personaggio maschile ballardiano funziona come una sorta di mediatore tra il vecchio e il nuovo ordine, prefigurando un ipotetico, più radioso, futuro.

DENTRO E FUORI DAL TEMPO

Vermilion Sands è uno spazio liminare dove tutto – anche l’impensabile – può succedere; ecco perché la scrittura ricorre a un complesso apparato simbolico, capace di evocare ciò che nessuna articolazione mimetica potrebbe esprimere. In un suo celebre saggio, David Pringle (1973) ha interpretato la sabbia come un simbolo del futuro mortifero che ci attende: il deserto, la rena, i fossili, risultanti dalla trasformazione del mondo vivente in materia inorganica, veicolano l’idea dell’entropia che inevitabilmente accompagna la disgregazione della forma nota, instaurando il regno caotico del possibile. Sulla scala del tempo cosmico, l’avvenire è incerto, in quanto l’universo si regge su leggi oscure e imprevedibili; l’unica certezza è l’estinzione dell’individuo e, in ultima analisi, della specie, da cui forse scaturiranno nuove forme di vita perché, per il postulato di Lavoisier, nulla si crea e nulla si distrugge. Il futuro inevitabilmente ci cancellerà, come la sabbia che ricopre le nostre orme nel deserto, stendendo su ogni cosa il velo dell’oblio. L’uomo, dunque, si affatica per realizzare sulla terra un mondo di agi e di sogni, di cui non sarà destinato a godere e che gli sopravvivrà, ricco di fascino e malinconia (Greenland 1983b).

Questo mesto scenario è evocato dall’immagine che chiude il racconto *The Singing Statues*: «As I walked down the slope, the white sand poured into my footprints like a succession of occluding hour glasses. The sounds of my voice whined faintly through the metal garden like a forgotten lover whispering over a dead harp» (Ballard 1992, TSS: 89). In un luogo abbandonato dagli uomini e rimodellato dal deserto, sinestesicamente connotato in senso elegiaco, spazio e tempo si fondono e si confondono. Vi si manifesta infatti una spettralità che travalica ogni lineare sistema di corrispondenze per presentificarsi in modo ambiguo e polivalente, sia in termini spaziali che temporali; nel linguaggio testuale ciò viene veicolato anche dall’uso ricorrente della similitudine («like a succession of occluding hour glasses»), di cui Luckhurst (1995: 299) sottolinea giustamente la funzione mistificatoria e opacizzante, tipica dello stile ballardiano⁹.

9 Ciò spinge Luckhurst a definire *Vermilion Sands* come un’opera che sfugge all’interpretazione: «The oeuvre will not give up its irreducible core, the remainder that escapes analysis, and which locks some into obsessive re-reading and other into exasperation and hostility» (Luckhurst 1997: xix).

Nella prefazione al volume, Ballard ha usato l'espressione «sobborgo» per esprimere la natura ibrida di questo panorama, che si colloca a metà strada tra campagna e città, quindi, in qualche misura, tra passato e presente:

I once described this overlit desert resort as an exotic suburb of my mind, and something about the word 'suburb'—which I then used pejoratively—now convinces me that I was on the right track in my pursuit of the day after tomorrow. As the countryside vanishes under a top-dressing of chemicals, and as the cities provide little more than an urban context for traffic intersections, the suburbs are at last coming into their own. The skies are larger, the air more generous, the clock less urgent. (Ballard 1992, P: 7)

Vi è qui un esplicito riferimento al degrado ambientale di una contemporaneità industrializzata e urbanizzata, e tuttavia non si tratta solo di questo; la prefazione, infatti, prosegue ampliando l'argomentazione: «Vermilion Sands has more than its full share of dreams and illusions, fears and fantasies, but the frame for them is less confining. I like to think, too, that it celebrates the neglected virtues of the glossy, lurid and bizarre» (Ballard 1992, P: 7). Significativo è dunque il potenziale liberatorio del mare di sabbia, dove sogni, illusioni, paure e fantasie affiorano, finalmente, senza subire alcuna censura o repressione. In senso psicanalitico, l'ibridismo di cui si diceva è la caratteristica distintiva di ogni formazione di compromesso, capace di creare un ponte tra il principio di piacere e quello di realtà, così da consentire il ritorno del rimosso.

Il bersaglio della scrittura ballardiana non è quindi solo, in chiave ecologica, l'alienazione e l'inquinamento: è la matrice puritana della civiltà post-capitalista, che appare ancora basata sulla negazione di ciò che è considerato socialmente inaccettabile e sulla logica implacabile della produzione e del commercio a ogni costo (Franklin 1979). Se, nel mondo contemporaneo, la vita si fonda su un'organizzazione del lavoro ancora per molti versi sostanzialmente ascrivibile all'etica calvinista dell'ascesi mondana, gli uomini di Vermilion Sands preferiscono piuttosto stare sdraiati al sole: «That posture, of course, is the hall-mark of Vermilion Sands and, I hope, of the future – not merely that no-one has to work, but that work is the ultimate play, and play the ultimate work» (Ballard 1992, P: 7-8).

Nel panorama del tardo capitalismo, l'artista occupa un ruolo anomalo e, in qualche modo, marginale. Egli ha ben poco a che fare con le figure professionali tipiche del sistema industriale, dato che non è costretto a rispettare uno standard quantitativo e può quindi mantenere i propri ritmi di produzione, senza che alcuna imposizione lo costringa a cambiarli. Il fatto che egli sia libero di gestire il suo tempo in modo autonomo, abbandonandosi

all'ozio e agli svaghi, quando ne senta il desiderio, rischia di trasformarlo in un parassita, un individuo completamente improduttivo e inerte.

Questo pericolo incombe perennemente sugli artisti di *Vermilion Sands*, colpiti da una singolare malattia professionale chiamata «beach fatigue» (stanchezza da spiaggia¹⁰): «Most of us were suffering from various degrees of beach fatigue, that chronic malaise which exiles the victims to a limbo of endless sunbathing, dark glasses and afternoon terraces»¹¹ (Ballard 1992, S5TS: 147). Il malessere si trasforma, a poco a poco, in una sensazione insidiosa di letargia e inaridimento, che ottunde i sensi e confonde le diverse emozioni, riducendo ogni cosa a un'eco informe: «The beach fatigue from which I suffered numbed the senses insidiously, blunting despair and hope alike» (Ballard 1992, S5TS: 175). È comprensibile, allora, che la 'stanchezza da spiaggia' cancelli, in primo luogo, la dimensione onirica, come afferma un poeta che ha rinnegato l'ispirazione per rivolgersi alla scrittura meccanizzata: «One of the pleasant features of beach fatigue is a heavy dreamless sleep» (Ballard 1992, S5TS: 157).

Secondo Pringle (1973), ciò va messo in relazione proprio con il paesaggio desertico di questa fantastica località balneare, dalla quale, paradossalmente, l'acqua è totalmente assente. Così come il mare, elemento vivificatore, si è ritirato da quei luoghi, la maggior parte degli impulsi e dei sentimenti umani è scomparsa, lasciando gli abitanti aridi e insensibili. Questo mondo riarso, nel quale gli uomini hanno perso la loro ricchezza emotiva per diventare creature mentali, intellettualizzate e, conseguentemente, nevrotizzate, è un esito inevitabile dell'accanimento con cui essi si sono sforzati di cancellare il magma dell'inconscio, quel grande mare primordiale dell'anima che custodisce, al contempo, le tracce del passato della specie e dell'identità individuale¹².

Tuttavia, nella fantascienza ballardiana, l'inaridimento non è solo un fattore distopico, così come non lo è la malattia, che quasi sempre produce corroboranti effetti trasformativi (Baker 2008a: 17); entrambi infatti si definiscono come una salutare interruzione della routine, come una rinuncia alle consuetudini che sovrintendono alla codificazione dello spaziotempo. *Vermilion Sands* è un mondo, letteralmente, sospeso fuori dal tempo, come spesso si dice, figurativamente, dei paradisi incontaminati (Skinner 2004). Ballard ha voluto coniare un termine apposito per designare il periodo in cui si svolgono le vicende narrate: la scelta è caduta sul vocabolo «Recess»,

10 Roberta Rambelli, che ha tradotto *Vermilion Sands* per l'edizione Fanucci (1976), ha scelto di rendere «beach fatigue» come «sindrome da spiaggia».

11 Tutte le citazioni relative alla «beach fatigue» sono tratte dal racconto *Studio 5, the Stars*.

12 Pringle cita, in proposito, il racconto ballardiano *Deep End* (che non fa parte di *Vermilion Sands*): «The seas are our corporate memory. [...] In draining them, we deliberately obliterated our own pasts, to a large extent our own self-identities. Without the sea, life is insupportable. We become nothing more than the ghosts of memories, blind and homeless, fitting through the dry chambers of a gutted skull» (Ballard 1978: 105-106).

di difficile traduzione per via della sua valenza polisemica, prima di tutto spaziale e, poi, anche temporale. Per «Recess» si intende infatti sia una rientranza, una nicchia, una cavità, sia un'interruzione, un intervallo; la traduzione più adatta al presente contesto è senza dubbio quella di «Vacanza»¹³, data l'atmosfera balneare e oziosa del luogo, ma non è facile immaginare una sospensione delle attività lavorative che duri per ben dieci anni: «[The story takes place] during the Recess, that world slump of boredom, lethargy and high summer which carried us so blissfully through ten unforgettable years» (Ballard 1992, PB: 31).

L'evento epocale che ha segnato l'inizio di questa 'Vacanza' è stato un processo platealmente ingiusto, conclusosi con l'assoluzione di un'assassina:

One of the most famous trials of the decade, whose course and verdict were as much as anything to mark the end of a whole generation, and show up the responsibilities of the world before the Recess. Even though Gloria Tremayne had been acquitted, everyone knew that she had cold-bloodedly murdered her husband, the architect Miles Vanden Starr. (Ballard 1992, TTDoS: 194)

Apprendiamo che il verdetto assolutorio è stato favorito da due fattori: l'eloquente arringa di un brillante avvocato difensore e, soprattutto, l'espressione enigmatica e impassibile che l'imputata Gloria Tremayne – nome forse concepito come un omaggio al ruolo interpretato da Gloria Swanson nella pellicola *Sunset Boulevard* (Luckhurst 1997: 170) – aveva mantenuto per tutta la durata del processo: «Perhaps this saved her. The jury was unable to outstare the enigma» (Ballard 1992, TTDoS: 195). La società non è dunque solamente iniqua e incapace di amministrare la giustizia, ma terribilmente ipocrita, malata, sul punto di collassare sotto il peso della fobia del rimosso. Per evitare che si distrugga è necessario offrirle urgentemente una valvola di sfogo e così il sistema, ormai vicino al gradiente d'esplosione, si iberna in una sorta di limbo atemporale, cioè spegne per un lungo periodo il suo mastodontico apparato produttivo. Cessare la corsa precipitosa verso il futuro consente di fermarsi a osservare il presente e di affrontarlo (Rose L. - Rose S. 1970: 100-104), ma non solo; la «Recess» prefigura l'ingresso in un'era postuma, situata dopo la storia e al di fuori di essa; un futuro fantastico che, nella scrittura di Ballard, si confonde spesso con il vagheggiamento nostalgico del ritorno alle origini.

Il vocabolo «Recess» ricorda infatti da vicino il termine «recession», parola chiave nel romanzo catastrofico ballardiano *The Drowned World* (1962) in cui, per effetto di uno sconvolgimento climatico, ricompare la paludosa giungla triassica, popolata da grandi rettili; una colossale regressione temporale testimoniata dalla riapparizione, nella volta celeste, delle costellazio-

¹³ La traduttrice Roberta Rambelli ha scelto, per l'appunto, il termine «Vacanza».

ni primordiali: «He walked back [...], determined to engrave the image of the constellations on his retina. [...] In a vast, convulsive recession of the equinoxes, a billion sidereal days had reborn themselves, re-aligned the nebulae and island universes in their original perspectives» (Ballard 1983: 109). Anche in quel caso, la trasformazione del paesaggio si associa al ritorno del rimosso: «Just as psychoanalysis reconstructs the original traumatic situation in order to release the repressed material, so we are now being plunged back into the archaeopsychic past, uncovering the ancient taboos and drives that have been dormant for epochs» (Ballard 1983: 44). Se i personaggi di *The Drowned World* sono immersi in una lussureggiante era preumana, quelli di *Vermilion Sands* sono costretti a rivivere le loro colpe, o quelle del loro tempo, in uno scenario desertico e suggestivamente desertificato¹⁴: due spazi estremi, per certi versi opposti ma, per altri, accomunati da una singolare commistione tra angoscia e speranza.

Ballard, provocatoriamente, affermava di augurarsi l'avvento di un mondo come quello rappresentato nei suoi racconti: «Vermilion Sands is a place where I would be happy to live. [...] I wait optimistically for it to take concrete shape around me» (Ballard 1992, P: 7). È difficile tuttavia riconoscere nel volume queste inflessioni ottimiste, che possono essere meglio colte alla luce dell'intera produzione ballardiana. Come già nei romanzi catastrofici, il lieto fine è sempre ambiguo e apparentemente smentito dai fatti, anche se l'autore incoraggia i propri lettori a individuare «the great thread of idealism running through most of [...] [his] fiction» (Revell 1990: 48).

Lo spazio estremo diviene così modello ideale di un futuro certo disagevole, ma paradossalmente auspicabile¹⁵, con uno scivolamento irriverente dalla topografia all'*utopografia* (Wagar 1991: 53-57), a testimonianza di una personalissima sintesi tra la tradizione catastrofica e quella utopica. Uno spazio sospeso, così come lo è il tempo, o per meglio dire collocabile in una giunzione interstiziale che, come la derridiana *brisure*, segnala l'incerto confine tra il possibile e l'impossibile (Luckhurst 1997: xiii). Un 'non luogo' per il quale, paradossalmente e provocatoriamente, viene peraltro suggerita una collocazione geografica: «Where is Vermilion Sands? I suppose its spiritual home lies somewhere between Arizona and Ipanema Beach...» (Ballard 1992, P: 7-8).

La scelta cade sul continente americano, ma volutamente lo scrittore rifiuta di circoscrivere il raggio agli Stati Uniti, a suo dire paese puritano e represso per eccellenza, o alle nazioni latinoamericane. Quella che gli in-

¹⁴ Significativamente il romanzo *The Drowned World* era stato inizialmente tradotto da Stefano Torossi come *Deserto d'acqua* (Urania Mondadori, 1963); dal 1998 l'opera è presente nei cataloghi con il titolo *Il mondo sommerso* (traduzione di Stefano Massaron per Baldini&Castoldi e poi per Feltrinelli).

¹⁵ Luckhurst (1997), nella sua monografia su Ballard, parte proprio da queste valenze ossimoriche, riconoscendo come il corpus ballardiano generi disagio nel lettore, uno straniamento emotivo e cognitivo che lo rende «compelling to some, repelling to others, yet always provocative for both constituencies» (xiii).

teressa non è l'America storica, ma quella mitica, il grande spazio vuoto reinventato dagli europei, che per secoli vi hanno proiettato i loro sogni, trasformandolo nella terra dell'utopia. *Vermilion Sands* assomiglia un po' all'El Dorado dei *conquistadores*, alla *Promised Land* dei *Pilgrim Fathers* e dei *Saints* e, infine, alla ricca terra dalle infinite opportunità che ha attirato, per generazioni, gli emigranti e i sognatori. In un certo senso, è un ennesimo tentativo di dare risposta, più che a un autentico anelito di trascendenza (Stephenson 1991: 1), ai desideri – espressi e inespresi – di un'umanità sazia di benessere materiale, ma malata e cronicamente insoddisfatta; un tentativo, in ogni caso, dichiaratamente affabulatorio, perché chi scrive non dimentica mai che la scrittura è illusione, né più né meno che il paesaggio da essa descritto: «I felt, not for the first time, that the whole landscape was compounded of illusions, the hulks of fabulous dreams drifting across it like derelict galleons» (Ballard 1992, TSG: 48).

Anche il tessuto linguistico rappresenta, a suo modo, una spazialità estrema, contraddistinta da una materialità evanescente, oltre che dall'ossimorica commistione di incanto e disincanto, proprio come i miraggi del deserto. Luoghi e personaggi, *outer* e *inner space*, identità e alterità, utopia e distopia si mescolano, senza soluzione di continuità, in una sintesi non sommatória. Sta di fatto che, anche a posteriori, rintracciare il filo della narrazione risulta assai complesso, a tratti impossibile. *Vermilion Sands* fa appello alla psiche del lettore, non alla sua lucida razionalità; per dirla con Barthes, più che un testo «leggibile» è un'opera «scrivibile», sempre aperta e, in ultima analisi, sempre sfuggente (Barthes 1981). Non una storia da fruire, un percorso a tappe da completare: piuttosto, un paesaggio familiarmente alieno, da osservare a distanza e, se lo vogliamo, da provare ad attraversare, ben sapendo che il viaggio ci metterà alla prova. Dopo tutto, è proprio questo il senso ultimo dell'esperienza dello spazio estremo; un'esperienza trasformativa che è necessario vivere, benché sia impossibile raccontarne il senso.

Bibliografia

- Aldiss, B., 1973, *Billion Year Spree: The History of Science Fiction*, London, Weidenfeld & Nicolson.
- Baker, B., 2008a, *The Geometry of the Space Age: J.G. Ballard's Short Fiction and Science Fiction of the 1960s*, in Jeannette Baxter (ed.), *J.G. Ballard: Contemporary Critical Perspectives*, London, Continuum International Publishing Group: 11-22.

- , 2008b, *Iterative Architecture: A Ballardian Text*, «Journal of Contemporary and Innovative Fiction» I: 8-30.
- Ballard, J.G., 1978, *Deep End*, in J.G. Ballard, *The Best Short Stories of J.G. Ballard*, New York, Picador, (1961): 100-111.
- , 1983, *The Drowned World*, London, Dent.
- , 1992, *Vermilion Sands*, London, Phoenix (1971; trad. it. di R. Rambelli, 1976, *I segreti di Vermilion Sands*, Roma, Fanucci).
- , 2008, *Miracles of Life: Shanghai to Shepperton: An Autobiography*, London, Fourth Estate.
- Barthes, R., 1981, *S/Z*, Torino, Einaudi (1970).
- Baxter, Jeannette, 2008, *Introduction: J.G. Ballard and the Contemporary*, in Jeannette Baxter (ed.), *J.G. Ballard: Contemporary Critical Perspectives*, London, Continuum International Publishing Group: 1-10.
- , 2009, *J.G. Ballard's Surrealist Imagination: Spectacular Authorship* Farnham, Ashgate.
- Baxter, Jeannette - Wymer R. (eds.), 2011, *Visions and Revisions: Essays on J.G. Ballard*, London, Palgrave.
- Baxter, John, 2011, *The Inner Man: The Life of J.G. Ballard*, London, Weidenfeld & Nicholson.
- Boyd, W., 1984, *A Unique Vision*, «Books and Bookmen» 348: 12-13.
- Coleridge, S.T., 1798, *The Rime of The Ancient Mariner*, <http://www.bartleby.com/101/549.html> (consultazione: 12/07/2018).
- De Turrís, G. - Fusco, S., 1976, *Introduzione*, in J.G. Ballard, *I segreti di Vermilion Sands*, traduzione di R. Rambelli, Roma, Fanucci: 5-14.
- Firsching, L.J., 1985, *J.G. Ballard's Ambiguous Apocalypse*, in «Science Fiction Studies», 12.3: 297-310.
- Frick, T., 1984, *J.G. Ballard: The Art of Fiction*, «The Paris Review» 26.94: 133-160, http://www.jgballard.ca/media/1984_paris_review.html (consultazione: 12/07/2018).
- Fox, E., 1985, *Goodbye, Cruel World*, «The Nation» 240.3, 26/01/1985: 89-90.
- Franklin, H.B., 1979. *What Are We To Make of J.G. Ballard's Apocalypse?*, in T.D. Benson (ed.), *Voices for the Future*, vol. 2, Bowling Green (OH), Bowling Green University Popular Press: 82-105.
- Gasiorek, A., 2005, *J.G. Ballard*, Manchester, Manchester University Press.
- , 2006, *J.G. Ballard*, in C.A. Malcolm - D. Malcolm (eds.), *Dictionary of Literary Biography*, Detroit (MI), Thomson Gale: 3-11.
- Greenland, C., 1983a, *The Works of J.G. Ballard*, in C. Greenland, *The Entropy Exhibition. Micheal Moorcock and the British New Wave in Science Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul: 92-120.
- , 1983b, *Review of 'Myths of the Near Future'*, «British Book News»: 406.
- Groes, S., 2008, *From Shanghai to Shepperton: Crises of Representation in J.G. Ballard's Londons*, in Jeannette Baxter (ed.), *J.G. Ballard: Contemporary Critical Perspectives*, London, Continuum International Publishing Group: 78-93.

- Hayman, M., 1976, *Future Perfect - the Crystalline World of J.G. Ballard*, «Street Life» 8: 16-17, http://www.jgballard.ca/media/1976_feb7_streetlife_magazine.html (consultazione: 12/07/2018).
- Louit, R., 1975, *Deux écrivains anglais d'aujourd'hui: Anthony Burgess, J.G. Ballard*, «Magazine Littéraire» 87: 34-35.
- Luckhurst, R., 1995, *Repetition and Unreadability: J.G. Ballard's 'Vermilion Sands'*, «Extrapolation» 36.4: 292-304.
- , 1997, *'The Angle Between Two Walls': The Fiction of J.G. Ballard*, Liverpool, Liverpool University Press.
- March-Russell, P., 2012, *The Writing Machine: J.G. Ballard in Modern and Postmodern Short Story Theory*, in J. Sacido (ed.), *Modernism, Postmodernism and the Short Story in English*, Amsterdam - New York, Rodopi: 125-147.
- Pringle, D., 1973, *The Fourfold Symbolism of J.G. Ballard*, «Foundation» 4: 48-60.
- Punter, D., 1985, *The Hidden Script: Writing and the Unconscious*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Reed, D., 1974, *Well-Developed Visions*, «The Listener» 23/05/1974: 672.
- Revell, G., 1990, *Interview with J.G. Ballard*, in V. Vale - A. Juno (eds.), *Re/Search: J.G. Ballard*, San Francisco (CA), Re/Search: 42-52.
- Rose, L. - Rose S., 1970, *The Shattered Ring: Science Fiction and the Quest of Meaning*, Richmond VA, John Knox Press.
- Rossi, U., 1994, *Images from the Disaster Area: An Apocalyptic Reading of Urban Landscapes in Ballard's 'The Drowned World' and 'Hello America'*, «Science Fiction Studies» 21.62: 81-97, https://www.depauw.edu/sfs/backissues/62/rossi62_art.htm (consultazione: 12/07/2018).
- Skinner, C., 2004, *Land Out of Time: the Blue Mountains Landscape Then and Now*, Wentworth Falls (NSW), OZ Arts Publication.
- Stephenson, G., 1991, *Out of the Night and Into the Dream: A Thematic Study of the Fiction of J.G. Ballard*, New York - Westport (CT) - London, Greenwood Press.
- Trigg, D., 2012, *The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny*, Athens (OH), Ohio University Press.
- Wagar, W.W., 1991, *J.G. Ballard and the Transvaluation of Utopia*, «Science Fiction Studies» 18.53: 53-70.

DA LUOGO A SPAZIO:
IL DONEGAL IN *TRANSLATIONS* DI BRIAN FRIEL

Elena Ogliari

PREMESSA

La sera del 23 settembre 1980, un vasto pubblico si riunì al Guildhall di Londonderry/Derry per assistere alla première di *Translations* di Brian Friel, un evento cruciale nella storia del teatro irlandese. Era la prima produzione del Field Day Theatre Company, la compagnia fondata da Friel con l'attore Stephen Rea nonché la matrice da cui sarebbe sorto di lì a poco il laboratorio culturale noto come Field Day. Attorno alla compagnia andavano coagulandosi gli sforzi di alcuni intellettuali¹ di avviare – mediante rappresentazioni teatrali, pubblicazioni e incontri con il pubblico – un dibattito sulla situazione politica e sociale dell'Irlanda del Nord che investigasse le origini del sistema di opposizioni binarie, quasi manichee, che informava ogni aspetto della vita nel Paese. Le dicotomie Protestante/Cattolico, Unionista/Nazionalista, Regno Unito/Éire, inglese/gaelico ricorrevano nei discorsi sull'Irlanda del Nord, sprofondato nel 1969 in una spirale di violenza da cui pareva difficile emergere, poiché gli anni Settanta e Ottanta videro un'*escalation* di esecuzioni sommarie, attacchi terroristici e gli scioperi della

1 A Brian Friel e Stephen Rea, fondatori del Field Day Theatre Company, si aggiunsero presto Seamus Deane, David Hammond, Seamus Heaney, Tom Paulin e Tom Kilroy, i quali diedero impulso a un filone di indagine sulla situazione nordirlandese che adoperasse i modelli analitici degli Studi Postcoloniali. Negli anni successivi, gravitarono attorno al Field Day anche Terry Eagleton e Edward Said, autore del pamphlet *Yeats and Decolonization* (1988) pubblicato presso i tipi del Field Day. Per uno studio che evidenzi anche i limiti dell'esperimento si veda Richards (2004).

fame ai Blocchi H. Uno degli epicentri dei *Troubles* era Londonderry/Derry, città che rivela sin dal nome la sua natura di territorio fratto e conteso: il 30 gennaio del 1972 fu teatro del ‘Bloody Sunday’, la domenica di sangue dei nordirlandesi, quando i militari britannici aprirono il fuoco contro una folla di manifestanti per i diritti civili, uccidendone tredici². Ancora nel 1972, due bombe dell’IRA danneggiarono il Derry City Guildhall – il luogo non convenzionale poi scelto per la prima di *Translations* – perché, circondato dal filo spinato e con un’imponente statua della Regina Vittoria all’ingresso, questo edificio risalente al periodo imperiale stava, dagli anni Venti, a rappresentanza del potere unionista in città.

La sera della première un elicottero sorvolò il Guildhall per tutta la durata della rappresentazione, rammentando al pubblico il rischio di attentati. Lo spettacolo fu allestito in un clima di tensione, però stemperata dalla voglia di riscatto di Derry e dell’Art Council cittadino che finanziava il progetto del Field Day insieme al suo omologo irlandese³; e, al termine della rappresentazione, l’attesa lasciò spazio all’euforia con il pubblico che decretò il trionfo della première. Tale successo non va ascritto soltanto al valore estetico di *Translations* e alle capacità recitative di Liam Neeson e Stephen Rea – nel ruolo rispettivamente di Doalty e Owen – poiché è altresì riconducibile alle ambizioni culturali di Derry e alle tematiche affrontate da Friel nell’opera, molto sentite dal pubblico del 1980, quali la scomparsa di una lingua e di una cultura con il conseguente carico di dolore, la costruzione dell’identità politica in una comunità divisa, lo scontro/incontro tra britannici e irlandesi in un fittizio villaggio della contea di Donegal (Burke 1999: 123).

Translations, infatti, è ambientata a Baile Beag, all’estremo nord del Donegal, nell’agosto del 1833, e descrive i tentativi dei soldati del *British Royal Engineers* e dei loro collaboratori irlandesi di tradurre o anglicizzare i toponimi locali mentre procedono con la mappatura dell’area per l’*Ordnance Survey of Ireland*. Viene ritratto un momento di transizione che non si limita alla traduzione dei nomi, ma si declina anche nell’imminente chiusura della *hedge-school*⁴ a favore della *National School*, promossa dal governo

2 Alla marcia partecipava anche Friel che, come molti altri, si gettò a terra per evitare la pioggia di proiettili: fu una «terrifying experience» per il drammaturgo, il quale avrebbe rielaborato e risposto creativamente agli eventi di quel giorno con *The Freedom of the City*. Quest’opera, che debuttò in contemporanea all’Abbey Theatre di Dublino e al Royal Court Theatre di Londra nel 1973, si incentra sull’uccisione di tre pacifici manifestanti da parte dell’Esercito britannico, in una chiara allusione a fatti del Bloody Sunday. In un’intervista rilasciata nel 1986 a Lawrence Finnegan, Friel definì *The Freedom of the City*, mal accolta in Inghilterra e negli Stati Uniti, «a ill-considered play because it was written out of the kind of anger at the Bloody Sunday events in Derry» (Murray 1999: 123-124).

3 In un’intervista televisiva del 2005, Stephen Rea ha rievocato l’atmosfera di attesa per la première di *Translations*, la prima produzione teatrale realizzata a Derry in 200 anni: «It was a weird mood [in Derry]. People didn’t do plays in Derry... it was kind of a shock and it was very exciting, and Derry was very keen to have this production... people in the city council were very, very keen on it...» (Deane 2009: 25).

4 Si veda a riguardo la nota 7 e il passo del saggio corrispondente.

britannico e con un sillabo anglofilo, nonché nell'evolversi del modo di relazionarsi con il paesaggio irlandese (Kiberd 1996: 614).

A distanza di circa quarant'anni, *Translations* continua ad essere portata in scena⁵ – tra le opere di Friel, forse solo *Dancing at Lughnasa* (1990), da cui è stato tratto un film con Meryl Streep, ha riscosso maggior successo a livello di pubblico – e ad essere oggetto d'indagine critica. La rappresentazione che Friel offre della collisione tra due lingue e culture, l'enfasi sull'elemento della cartografia e il processo del 'naming' costituiscono i filoni di ricerca più battuti. *Translations* è stata interpretata come un tentativo di esporre le implicazioni politiche dell'*Ordnance Survey*, laddove la mappatura del Donegal con la traduzione dei toponimi avvia lo sradicamento del patrimonio culturale gaelico (Lee 1995; McGrath 1999; Wright 2008). Con finalità talvolta polemiche, Friel è stato altresì biasimato per le inesattezze storiche nel descrivere il progetto dell'*Ordnance Survey*, che ebbe realmente luogo tra il 1825 e il 1846 (Andrews 1992); secondo i più critici, il drammaturgo sarebbe stato deliberatamente inaccurato nel dipingere l'attività cartografica, volendo sancire un'interpretazione revisionista e nazionalista della storia irlandese (Connolly 1987; Longley 1994).

Eppure, in *Translations* si legge in filigrana la convinzione di Friel che dall'*impasse* politico fosse possibile emergere solo riconsiderando, decostruendole, le narrazioni, storie, mitologie di stampo sia imperialista sia – dato ancor più rilevante – nazionalista, poiché proprio il duplice processo di decostruzione avrebbe formato uno spazio di negoziazione e dialogo atto a trascendere i binarismi della società nordirlandese. A essere decostruiti, nell'opera di Friel, sono le narrazioni e mitologie create attorno alla lingua gaelica, alla vita rurale idealizzata negli anni di presidenza di de Valera, ai momenti salienti della storia irlandese fino ad arrivare ai miti costruiti attorno alle geografie recalcitranti del Donegal. È su quest'ultimi elementi generalmente poco considerati, ovvero sulla dimensione geografica di *Translations* e sulla sovversione dei miti riguardanti la vita rurale in Donegal, che voglio soffermarmi nel presente contributo, avvalendomi dei recenti studi sulle modalità secondo cui i testi drammatici descrivono, plasmano ed evocano determinati luoghi geografici⁶.

Basandomi sul testo pubblicato nel 1980 e ricorrendo anche agli strumenti analitici offerti dalle teorie di Yi-Fu Tuan, mi propongo di indagare lo «spazio drammatico» – lo spazio che emerge dal testo, non necessariamente reso visibile sulla scena (Ubersfeld 2008: 77) – e lo «spazio immaginario» che ad esso si associa. Quest'ultimo si forma a partire dalle battute pronun-

5 Per esempio, nel 2018 *Translations* è andato in scena *sold out* al National Theatre di Londra per la regia di Ian Rickson, ottenendo un così vasto successo di pubblico da essere riconfermato in cartellone per l'ottobre 2019. Si ricordano, inoltre, gli allestimenti allo Studio Theatre di Washington (in contemporanea con l'evento londinese), al Barnard Theatre di New York (dicembre 2017) e a The Woodford Theatre di Versailles (marzo-aprile 2017).

6 Si fa qui riferimento a Fuchs (2002); Lojek (2011); Morash - Richards (2013).

ciate dagli attori in scena e si estende ben oltre i confini fisici del palcoscenico: è una «rete geografica» costituito dalle implicazioni politiche-culturali e dalle associazioni emotive connesse al luogo evocato nel testo drammatico, cui può corrispondere o meno una realtà geografica precisa (Morash - Richards 2013: 27). Ambientando *Translations* in un villaggio rurale del Donegal settentrionale, Friel ha scelto un'area geografica che nel corso della storia irlandese si è caricata di molteplici valenze politiche e culturali. Lungi dall'essere solo il quadro spaziale in cui si muovono e agiscono i personaggi, la dimensione geografica di *Translations* pertanto merita di essere indagata per portare alla luce la riflessione condotta da Friel sul paesaggio irlandese.

IL DONEGAL COME LUOGO MITICO

La vicenda artistica e personale di Friel si è dipanata attorno a due punti focali, la città di Derry e il confinante Donegal, la regione situata nella parte settentrionale dell'isola che fa parte della Repubblica d'Irlanda. Nato nel 1929 a Omagh nell'Irlanda del Nord, all'età di dieci anni si trasferì con i genitori a Derry, dove crebbe e, sulle orme del padre, divenne insegnante. Vivendo in una città dal doppio nome e dinanzi alla caserma dell'esercito britannico il cui compito era tenere sotto controllo la minoranza cattolica, Friel ebbe contezza, sin da bambino, delle divisioni culturali, religiose e politiche che contrassegnavano la vita nel Paese. Solo durante le vacanze estive riusciva ad allontanarsi dalle manifestazioni di violenza settaria, quando con la famiglia si recava al di là del confine in Donegal, una regione depressa dal punto di vista economico ma impareggiabile per bellezza naturalistica. Con il passare degli anni il Donegal continuò ad esercitare una forte attrazione su Friel il quale, avendo ormai abbandonato l'insegnamento per la carriera di drammaturgo, decise di spingersi verso le aree più remote oltre il confine, dalle sponde del Lough Foyle sino ad arrivare a Greencastle, quasi all'estremità settentrionale dell'isola. E se Derry restò il fulcro della sua attività teatrale – egli volle fortemente che il *Field Day* fosse «Derry-based, northern-focused» (Murray 1999: 101) – il paesaggio impervio del Donegal e la vita nei suoi piccoli isolati insediamenti ne furono la principale fonte di ispirazione.

Come Gabriel García Márquez ha creato il mondo immaginario di Macondo a partire da luoghi reali a lui cari, in modo analogo Friel ha 'costruito' nel Donegal il villaggio immaginario di Bally Baeg/Baile Beag (Small Town in gaelico), che fornisce il *setting* a gran parte delle sue opere: in particolare, *Translations*, *Dancing at Lughnasa* e *Philadelphia Here I Come!* delineano la storia di questo villaggio fittizio dal 1833, anno d'arrivo dei cartografi britannici, agli anni Settanta del Novecento, quando le tensioni politiche tra nazionalisti e unionisti sono al culmine. Sebbene il villaggio sia emerso dai suoi ricordi e dalla fascinazione per la regione, Friel non cede all'edulcorazione nel

descrivere le scene di vita a Baile Beag: anzi, è come se, nel ritrarre il villaggio, l'attrazione costante per il paesaggio remoto del Donegal e le tradizioni rurali si fondessero con la consapevolezza della depressione economica e sociale che caratterizzava la regione. La dimensione ridotta del villaggio consente al drammaturgo di indagare le dinamiche tribali e gli imperativi di lealtà al proprio 'clan' che facilmente si sviluppano in comunità isolate, insulari (Grant 1999: 87). Baile Beag è il luogo di partenza per coloro che, incapaci di rispettare i vincoli di lealtà a loro richiesti, emigrano in cerca di maggiore libertà: è il caso di Maire di *Translations*, la quale vorrebbe andarsene negli Stati Uniti così come i protagonisti di *Philadelphia Here I Come!*

La Baile Beag di *Translations*, tuttavia, presenta una peculiarità rispetto alle rappresentazioni del villaggio offerte dalle altre opere. Nel caso di *Translations*, Friel modellò Baile Beag sulla località reale di Urris, collocandola nel paesaggio – corrispondente all'area circostante Urris – della Penisola di Inishowen. Prima di cominciare la stesura dell'opera, Friel si recò ripetutamente nella zona da cui avrebbe ricavato l'ambientazione: «over the same territories again and again and again» annotò sul suo diario il 29 maggio del 1979. Due settimane prima, aveva provato a calarsi nei panni dei militari («the ordinary British sappers») al loro arrivo, a inizio Ottocento, nella Penisola, una «remote, bleak, desolate strip of land attenuated between mountain and sea» (Murray 199: 201). La striscia di terra tra le montagne e il mare è la punta più settentrionale di Irlanda, una terra estrema per la sua posizione isolata, per la relativa inaccessibilità – la si raggiunge solo valicando il passo di Mamore – e per le difficili condizioni atmosferiche. Il suo essere remoto, tuttavia, ha fatto sì che nell'area si conservassero i resti di una civiltà mesolitica e dei luoghi di culto dei primi Cristiani, le antiche tradizioni rurali e l'uso della lingua gaelica: la penisola è stata a lungo ritenuta l'ultimo bastione del gaelico a cadere di fronte all'avanzata inglese, poiché a inizio Ottocento la lingua degli invasori era ancora sconosciuta ai suoi abitanti. La resistenza alla lingua inglese è caso emblematico di come, all'inizio del diciannovesimo secolo, la Penisola di Inishowen si rivelò una terra riottosa ai disegni di espansione e controllo del governo britannico. Per tutto il secolo, tra l'altro, vi si distillò clandestinamente il *poitín* da rivendere a Derry, in contravvenzione alle imposizioni del governo britannico che ne proibiva distillazione e smercio: essendo circondata da montagne, la Penisola – i cui abitanti nel 1812 si costituirono nell'autoproclamata 'Urris Republic of Poitín' – era difficilmente raggiungibile dalle forze armate chiamate a esercitare il controllo sul Donegal.

La storia di resistenza alle imposizioni governative dei britannici, alla lingua inglese e all'anglicizzazione di usi e costumi hanno contribuito a rendere il Donegal, e nello specifico la Penisola di Inishowen, un luogo mitico nei discorsi dei nazionalisti irlandesi tra Ottocento e Novecento (Meredith 2001: 173-179). I periodici di matrice nazionalista spronavano i loro lettori a

rekarvisi per scoprire la cosiddetta «Hidden Ireland», l'Irlanda più autentica con il suo millenario patrimonio culturale, imparando il gaelico e ritrovando gli antichi usi delle comunità rurali che lì vivevano di pesca e agricoltura. È qui sottesa l'idea che nelle terre desolate e remote del Donegal, a loro avviso meno soggette alle pressioni modernizzanti e ai processi di anglicizzazione che affliggevano il resto d'Irlanda, il tempo si fosse fermato o scorresse più lentamente. Oltre a essere luogo di resistenza, il Donegal – e tutta la costa atlantica – si configurava come eterocronia, una regione al di fuori del tempo.

Persino agli occhi di studiosi stranieri queste terre apparivano come la permanenza nella contemporaneità di un'Irlanda originaria altrove scomparsa: nella sua analisi di *Sur la poésie des races celtique* (1854) di Ernest Renan e dell'analogo *On the Study of Celtic Literature* (1867) di Matthew Arnold, Leerssen ha osservato che entrambe le trattazioni si aprono con un pellegrinaggio rigenerativo verso le periferie d'Irlanda, il Donegal e la costa atlantica occidentale. Riprendendo i principi cardine esposti da Renan nella sua opera, Arnold sostenne, in *On the Study of Celtic Literature*, che i prosaici e materialisti inglesi avrebbero giovato dal contatto con la spiritualità celtica, un elemento un tempo connaturato agli irlandesi che purtroppo, già a metà diciannovesimo secolo, era residuale: ne restavano tracce solo nelle terre estreme di Irlanda da scoprire viaggiando verso nord-ovest o verso ovest. Renan e Arnold rappresentano l'addentrarsi nel Gaeltacht come una fuga dalla contemporaneità per immergersi in una zona 'preterita' che staziona ambiguamente tra passato vero e proprio e un'altra modalità narrativa, quella del 'c'era una volta' (Leerssen 1996: 188-195; cfr. O'Connor 2006: 25).

I nazionalisti irlandesi, che maggiormente contribuirono a coltivare il mito del Donegal e dell'Ovest come eterocronie, condividevano con Renan e Arnold la convinzione che spingendosi verso le periferie del Paese si potesse vivere una palingenesi: l'Irlanda autentica delle comunità rurali gaeliche avrebbe ristorato e fatto emergere il vero carattere irlandese in coloro che entravano in comunione con il suo paesaggio. A un primo sguardo, Friel ripropone il mito del Donegal come eterocronia dalle capacità rigenerative, allorché descrive il viaggio verso nord-ovest del British sapper Yolland con l'irlandese Owen. Quest'ultimo, il 'figliol prodigo' che fa ritorno al villaggio natio, ha accompagnato il militare da Dublino – dove conduce una vita frenetica gestendo «nine big shops» – sino a Baile Beag, che ai suoi occhi non è affatto cambiata: «I come back after six years and everything's just as it was! Nothing's changed! Not a thing! Even that smell – that's the same smell this place always had» (Friel 1981: 27). Baile Beag è ancora una comunità rurale, dove il tempo scorre monotono, scandito solamente dai battesimi, dai funerali e dal mutare delle stagioni. La vita dei suoi abitanti segue i ritmi stagionali della semina e del raccolto, come la scelta di ambientare di *Translations* ad agosto, il mese tradizionalmente dedicato al raccolto in Irlanda, sta ad indicare. La regione ap-

partiene a un «totally different order» rispetto all'Irlanda anglicizzata e all'Inghilterra, come riconosce il Luogotenente Yolland, convinto di essere entrato «into a consciousness that wasn't striving nor agitated» (Friel 1981: 40).

L'Atto I di *Translations* sembra confermare anziché mettere in discussione i miti riguardanti la storia e il paesaggio irlandese, presentando inoltre un mondo gaelico materialmente ma non culturalmente impoverito. Non solo l'immersione nella vita rurale del Donegal permette di sottrarsi alle pressioni dell'urbanizzazione, ma la comunità appare come un Eden – termine adoperato due volte nel testo (Friel 1981: 45) – i cui abitanti sono più colti rispetto agli invasori: il sentimento popolare nazionalista viene rinfocato quando Jimmy Jack, interrompendo il Capitano Lancey durante la sua disquisizione sugli obiettivi dell'*Ordnance Survey*, gli domanda se «Nonne Latine loquitur?» e l'altro gli risponde di non conoscere il gaelico (Friel 1981: 30; Pilkington 1990: 285). Lo scambio, peraltro, si svolge in un luogo emblema della resistenza anti-coloniale: una *hedge-school*, ovvero una di quelle scuole di campagna frequentate dai cattolici in segreto – dal 1685 era loro proibito di istituire scuole confessionali⁷.

Tale comunità dai tratti edenici è sottoposta alle pressioni provenienti dallo spazio al di fuori del Donegal. Riprendendo la tassonomia di Yi-Fu Tuan, all'inizio dell'opera Baile Beag e la regione sono un «luogo», «un piccolo mondo protetto e circoscritto» e «un centro tranquillo dal valore stabilito», mentre lo spazio aperto oltre il Donegal è il sito in cui si origina la minaccia all'ordine costituito, l'arrivo dei militari britannici che considerano la regione non come un luogo, ma «come un foglio bianco su cui si possono imporre dei significati» (Tuan 2001: 6, 54). Le loro intenzioni sono esplicitate visivamente dalla centralità data all'oggetto scenico della mappa all'inizio dell'Atto II⁸, una centralità volta altresì a sottolineare il contrasto tra due modi di relazionarsi con il paesaggio, quelli tradizionali e quelli improntati alla misurazione tecnico-scientifica. Una distinzione alla quale Friel riporta ulteriormente l'attenzione del lettore-spettatore in occasione della discussione sull'uso del teodolite tra gli allievi della scuola. Il teodolite di ferro simboleggia l'approccio empirico adottato dai militari per esplorare il paesaggio, che si realizza attraverso la sola visione monoculare concessa dallo strumento (Lojek 2011: 18; Russell 2013: 177). È questa una visione limitante rispetto a quella più ampia e articolata degli abitanti di Baile Beag, i quali si relazionano con il luogo visceralmente (Tuan 2011: 162), e la cui conoscenza è arricchita dai miti e dalle fiabe sulla regione, dalle memorie e dalle usanze contadine. Gli abitanti leggono il territorio attraverso le profe-

7 Friel si documentò sulla storia delle *hedge-schools* perché, per sua stessa ammissione, adoperò come fonti per la stesura di *Translations*: «The letters of John O'Donovan, Colby's Memoir, A Paper Landscape by John Andrews, *The Hedge-Schools of Ireland* by Dowling, Steiner's *After Babel*» (Grant 2004: 27; cfr. Richtarick 1994: 40).

8 «A large map – one of the new blank maps – is spread out on the floor» si legge nelle indicazioni sceniche (Friel 1981: 34).

zie di San Colomba, le storie legate al pozzo di Tobair Bhriain, le saghe di Cuchulainn e Ferdia di cui si parla «as if they lived down the road» (Friel 1981: 21, 40, 44).

Se per i suoi abitanti il Donegal è un «archivio di memorie e sogni» (Tuan 2011: 162), per i *British sappers* è un territorio da misurare, mappare e rinominare per portarlo pienamente sotto il proprio controllo. Ed è intrigante, ancorché un aspetto ignorato, che i militati e ingegneri dell'opera teatrale siano colti a misurare, «peeping through that machine» (il teodolite; Friel 1981: 17), una palude – *bog* in inglese – tra i tutti gli oggetti geografici possibili. La palude è (era) un ambiente caratterizzante le geografie irlandesi d'Irlanda, che prima della Grande Fame svolgeva una funzione cruciale all'interno delle economie rurali, poiché da essa si estraeva manualmente la torba. La palude era altresì un archivio delle storie degli irlandesi, la cui vita vi si dipanava attorno, e della storia irlandese, grazie alla capacità di questi ambienti di preservare intatti oggetti, alberi, persino corpi umani, a distanza di millenni⁹. Al contrario, sin dalla prima Età moderna i britannici cercarono di ricondurre al loro controllo, tramite bonifica, questi ambienti riottosi alla categorizzazione – non essendo pienamente né terra né acqua – da loro percepiti come luoghi malsani e pericolosi nonché potenziali nascondigli dei ribelli irlandesi (cfr. Howarth 1999). In *Translations*, militari e ingegneri misurano la palude con il teodolite e piantandovi dei bastoni: un atto di appropriazione del territorio che scatena la reazione di Doalty, nativo di Baile Beag, il quale ruba un «surveyor's pole», rischiando l'arresto, «just to indicate... a presence» – ché il territorio non affatto è un foglio bianco cui apporre nomi e segnare confini (Friel 1981: 17-18).

E come Doalty anche altri abitanti sfruttano la potenziale pericolosità di certi ambienti al limitare del villaggio, a loro ben noti, per ribellarsi all'avanzata degli artefici dell'*Ordnance Survey*: gettando i cavalli dei soldati dalle scogliere di Machaire Buide o occultandovi il cadavere di Yolland. Lo scontro tra due culture si riflette quindi sul paesaggio del Donegal, con la palude ai piedi del Cnoc na Mona e le scogliere che si caricano delle tensioni coloniali restituendo al lettore o spettatore l'idea di un'inconciliabilità tra il mondo gaelico e quello dei *British sappers*, in cui la sopravvivenza dell'uno dipende dalla scomparsa dell'altro.

IL DONEGAL COME SPAZIO APERTO

L'inconciliabilità raggiunge il suo culmine nel finale dell'opera, con Lancey che minaccia la distruzione del villaggio se Yolland non sarà trovato e con il

⁹ Per una riflessione esaustiva sull'importanza delle *boglands* irlandesi, con una particolare attenzione per la loro rappresentazione nell'immaginario letterario gotico, si veda Gladwin (2016).

campo militare che nel frattempo va a fuoco per un atto di guerriglia (Friel 1981: 61-63). Nella scena conclusiva, infine, gli abitanti di Baile Beag sono sull'orlo di perdere, parafrasando di nuovo Tuan, «la sicurezza e la stabilità del luogo» per entrare nell'«apertura, libertà e minaccia dello spazio», perché quello che era il loro luogo d'origine ha smarrito la sua familiarità, tra paduli in via di bonificazione e i toponimi gaelici ormai sostituiti (Tuan 2001: 6; Monash - Richards 2013: 105). L'indagine condotta da Friel sulle origini delle dicotomie che caratterizzavano la vita nell'Irlanda del Nord sembra allora smarrirsi in un'aporia nonché in un'elegia nostalgica del *Gaeltacht*, ricco culturalmente e meno materialistico rispetto al mondo britannico.

Eppure Friel ci presenta dei risvolti di complessità che minano tali certezze del lettore-spettatore, perché l'opposizione inconciliabile tra colonizzatori e nativi è complicata in *Translations* dalle esperienze dei singoli (Grant 1999: 88-89). Attraverso le esperienze dei singoli, peraltro, il drammaturgo attua una decostruzione delle mitologie nazionaliste a celebrazione della vita rurale del Donegal e del suo paesaggio. Friel stesso, in un'intervista a Paddy Agnew, ha negato di aver portato in scena un Eden ormai perduto: «I have no nostalgia for that time» dichiarò, aggiungendo che

several people commented that the opening scenes of the play were a portrait of some sort of idyllic, Forest of Arden life. But this is a complete illusion, since you have on stage the representatives of a certain community – one is dumb, one is lame and one is alcoholic, a physical maiming which is a public representation of their spiritual deprivation. (Murray 1999: 87)

Le menomazioni fisiche degli abitanti veicolano l'idea di una comunità in erosione ben prima dell'arrivo dei britannici, un'impressione corroborata anche da altri segnali di decadenza: l'odore dolciastro delle patate che i personaggi avvertono a più riprese preannunciando un cattivo raccolto; l'emigrazione che è già iniziata; il fatto che l'*hedge-school* non sia altro che una stalla in disuso con attrezzi rotti o dimenticati; la festa per il battesimo del figlio di Nellie Ruadh che si trasforma in una veglia funebre.

E, soprattutto, la percezione del paesaggio e della vita nella comunità – a prima vista un Eden – si fa ancora più complicata quando si assume la prospettiva dei singoli personaggi. Il *place* del Donegal nel suo essere racchiuso e ripiegato su se stesso può risultare soffocante, mentre lo spazio oltre ad esso può associarsi alla «sensazione di esser liberi»: d'altronde, «la libertà implica lo spazio; comporta avere il potere e abbastanza spazio in cui agire»; in questa prospettiva l'arrivo dei *British sappers* apre definitivamente il luogo chiuso in uno spazio aperto, seppur dalla duplice valenza positiva e negativa: perché lo spazio è sia «simbolo di libertà [...]» in quanto «suggerisce il

futuro e invita all'azione», ma «da una prospettiva negativa, lo spazio e la libertà sono una minaccia» (Tuan 2001: 52).

In *Translations*, è in primo luogo spazio di contatto: Friel si concentra su uno spazio liminale tra due mondi distanti tra loro che diviene sito di trasgressione, di sconfinamento. Sconfinamento punito nel caso di Maire, i cui desideri, sin dall'inizio dell'opera sono orientati oltre il Donegal, non a Baile Beag dove «you people aren't happy unless you're miserable and you'll not be right content until you're dead» (Friel 1981: 21). In una rivisitazione terrena del mito di Grania e Diarmuid, la ragazza intreccia una relazione con Yolland pur essendo promessa sposa a Manus: è una violazione dei codici tribali, un atto di slealtà nei confronti del 'clan', che non può rimanere impunito – «you don't cross those borders casually – both sides get very angry» le dice Jimmy spiegandole il concetto di *εξογαμειν* (Friel 1981: 68; Onkey 1997: 166). Così Yolland viene ucciso, presumibilmente dai gemelli Donnelly, e il suo corpo fatto sparire. Ma la violenta reazione per sanzionare il comportamento di Maire, sebbene sembrasse inevitabile, non era né meritata né necessaria: anzi, a causa della rappresaglia ordinata da Lancey, renderà peggiore la vita degli abitanti di Baile Beag (Onkey 1997: 166). Per molti di loro si prospetta un destino di smarrimento in un territorio che non riconoscono e che li coglie incapaci di immaginarsi per sé un'identità ibrida: nello spazio venutosi a creare per gli abitanti «essere aperti e liberi significa essere esposti e vulnerabili», in quanto «lo spazio aperto non ha né strade già tracciate né indicazioni» (Tuan 2001: 54).

In questo momento di transizione da luogo a spazio aperto, bisognerebbe adattarsi alle trasformazioni occorse, liberarsi dalla duplice stretta cui vincolano le due culture o tentare una negoziazione tra le opposte tradizioni. L'antica civiltà gaelica è scomparsa – l'opera non a caso si chiude con Hugh, il maestro dell'*hedge-school*, intento a recitare passi dal primo libro dell'Eneide – per lasciare posto a un'Irlanda ibrida, nei quali i personaggi faticano però a trovare una collocazione. Non vi riesce Manus, il quale si ostina a rinnegare i mutamenti in atto, preferendo accettare un incarico d'insegnante nella nuova *hedge-school* di Inis Meadhon soltanto per dimostrare la sua lealtà nei confronti di passate tradizioni gaeliche; invano, peraltro: a dicembre, l'*Ordnance Survey* raggiungerà l'area (Richtarik 1994: 32; Chu 2010: 121).

In *Translations* Friel non nega l'impatto dell'occupazione britannica sulla scomparsa della civiltà gaelica, ma lo rappresenta come un fattore che ha accelerato un processo già in atto. E che solo Hugh e Maire sembrano aver inteso. Il primo, sebbene depositario della memoria storica e geografica del luogo che inevitabilmente si smarrisce in traduzione, non si abbandona allo sconforto: anzi, avvertendo l'importanza di adattarsi alle mutate condizioni, sprona gli altri a «learn the new mores [...] learn where we live», fa domanda per insegnare nella nuova National School e accoglie i militari britanni-

ci. Attraverso la sua osservazione che «a civilization can be imprisoned in a linguistic contour which no longer matches the landscape of [...] fact», comprendiamo come *Translations* sia soprattutto un'opera sulla capacità di vivere in contesto di transizione, nello specifico da luogo a spazio (Friel 1981: 70).

Maire, infine, nello spazio oltre il Donegal non intravede soltanto una minaccia, ma la possibilità di agire, ora che i soffocanti vincoli di lealtà alla comunità sono in disfacimento come la comunità stessa. Chiede a Hugh di insegnarle l'inglese per poter emigrare: l'oceano che circonda la penisola non è una barriera, ma la via che le consentirà di andare in America.

Bibliografia

- Andrews, J., 1992, *Notes for a Future Edition of Brian Friel's «Translations»*, «The Irish Review» 13: 93-106.
- Burke, P., 2006, *Friel and Performance History*, in A. Roche (ed.), *The Cambridge Companion to Brian Friel*, Cambridge, Cambridge University Press: 117-128.
- Chu, H., 2010, *The Dilemma of Colonial Hybridity in Brian Friel's «Translations»*, «Études irlandaises» 35.1: 117-129.
- Connolly, S., 1987, *Dreaming History: Brian Friel's «Translations»*, «Theatre Ireland» 13: 42-44.
- Deane, C., 2009, *Brian Friel's «Translations»: The Origins of a Cultural Experiment*, «Field Day Review» 5: 6-47.
- Friel, B., 1981, *Translations*, London, Faber & Faber.
- Fuchs, E. - Chaudhuri, U. (eds.), 2002, *Land/scape/theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Gladwin, D., 2016, *Contentious Terrains: Boglands, Ireland, Postcolonial Gothic*, Cork, Cork University Press.
- Grant, D., 2004, *The Stagecraft of Brian Friel*, London, Greenwich Exchange.
- Grant, P., 1999, *Breaking Enmities: Religion, Literature and Culture in Northern Ireland, 1967-97*, New York, Palgrave.
- Howarth, W., 1999, *Imagined Territory: The Writing of Wetlands*, «New Literary History» 30.3: 509-539.
- Kiberd, D., 1996, *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, London, Vintage, (1995).
- Lee, J., 1995, *Linguistic Imperialism, the Early Abbey Theatre, and the Translations of Brian Friel*, in J.E. Gainor (ed.), *Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Drama, and Performance*, New York, Routledge: 164-181.

- Leerssen, J., 1996, *Remembrance and Imagination: Patterns in the Historical and Literary Representation of Ireland in the Nineteenth Century*, Cork, Cork University Press.
- Lojek H., 2004, *Brian Friel's Sense of Place*, in S. Richards (ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*, Cambridge, Cambridge University Press: 177-190.
- , 2011, *The Spaces of Irish Drama: Stage and Place in Contemporary Plays*, New York - Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Longley, E., 1994, *The Living Stream: Literature and Revisionism in Ireland*, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe Books.
- McGrath, F.C., 1999, *Brian Friel's (Post)Colonial Drama: Language, Illusion, and Politics*, New York, Syracuse University Press.
- Meredith, R., 2001, *The Shan Van Vocht: Notes from the North*, in A. Gillis - A. Kelly (eds.), *Critical Ireland: New Essays in Literature and Culture*, vol. 2, Dublin, Four Court Press: 173-179.
- Morash, C. - Richards S., 2013, *Mapping Irish Theatre: Theories of Space and Place*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Murray, C. (ed.), 1999, *Brian Friel. Essays, Diaries, Interviews, 1964-1999*, London, Faber & Faber.
- O'Connor, L., 2006, *Haunted English: the Celtic Fringe, the British Empire, and de-Anglicization*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Onkey, L., 1997, *The Woman as Nation in Brian Friel's «Translations»*, in W. Kerwin (ed.), *Brian Friel. A Casebook*, New York, Garland Publishing: 159-174.
- Pilkington, L., 1990, *Language and Politics in Brian Friel's «Translations»*, «Irish University Review» 20.2: 282-298.
- Richards, S., 2004, *Throwing Theory at Ireland? The Field Day Theatre Company and Postcolonial Theatre Criticism*, «Modern Drama» 47.4: 607-623.
- Richtarick, M.J., 1994, *Acting Between the lines. The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics, 1980-1984*, Oxford, Clarendon Press.
- Russell, R., 2013, *Modernity, Community, and Place in Brian Friel's Drama*, New York, Syracuse University Press.
- , 2006, *Something Is Being Eroded: The Agrarian Epistemology of Brian Friel's «Translations»*, «New Hibernia Review» 10.2: 106-122.
- Tuan, Y.-F., 2001, *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press (1977).
- Ubersfeld, A., 2008, *Leggere lo spettacolo*, edizione italiana a cura di M. Fazio - M. Marchetti, Roma, Carocci (ed. orig. *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977).
- Wright, L., 2008. «Shout it Out. Nobody's Listening»: (Re)Membering Postcolonial Ireland in Brian Friel's «Translations», «Commonwealth: Essays and Studies» 30.2: 49-62.

THOMAS HARDY, JHUMPA LAHIRI E IL LINGUAGGIO TOPOPOETICO LIMINALE

Angelo Monaco

DA CALCUTTA AL RHODE ISLAND VIA WESSEX

Adottando *The Lowland* (2013) come titolo del suo ultimo romanzo, la scrittrice indo-americana Jhumpa Lahiri intendeva simbolicamente rendere omaggio ad uno scrittore che, strutturando *The Return of the Native* (1878) come attualizzazione spaziale di un paesaggio liminale ambiguo, le aveva ben illustrato il potere dell'immaginazione topopoetica¹. Con il modello topopoetico Sten Moslund ha fatto dello spazio la base di un metodo di indagine che sia «sensitive to how the spatial force in language interrupts narration [...] and historical time» (2014: 244). La formula di Moslund si sforza di coniugare l'atto poetico inteso come *póíēsis* ('produzione') e la fenomenologia dell'essere di Martin Heidegger, rendendo lo spazio geografico una presenza materiale.

The Lowland, saga multigenerazionale della famiglia Mitra, oscilla tra le paludi della periferia di Calcutta e le dune della costa sabbiosa del New England, segnando un punto di svolta importante nella prosa di Lahiri. Il macrotesto della scrittrice, infatti, contempla la dolorosa e sofferta assimilazione di immigrati di origine bengalese nel contesto geografico, culturale ed

1 Nel corso di un seminario organizzato a Firenze nel novembre 2014 dalla Scuola di Scrittura Creativa «Semicerchio», Lahiri ha dichiarato che il titolo originario del romanzo sarebbe dovuto essere *The Return*, un omaggio a Hardy, autore prediletto dalla scrittrice. Il motivo del ritorno, inteso sia come viaggio verso la madrepatria che come ripetizione di alcuni motivi testuali, come la pioggia, tende ad animare la complessa condizione ontologica dei personaggi, frantumando la linearità temporale della narrazione.

economico statunitense nel periodo immediatamente successivo alla riforma delle leggi di immigrazione del 1965². Scritto con un linguaggio lirico, il romanzo mette insieme ricerca del sé e bisogno di radicamento territoriale, sullo sfondo delle dolorose vicende che la storia coloniale ha lasciato in eredità. Attraverso lo studio scientifico del suolo da parte di Subhash Mitra e l'istanza ecologista di sua figlia Bela, Lahiri rende sfocati i confini tra realismo spaziale e immaginazione topopoetica, conferendo ai luoghi quella stessa energia performativa che Hardy aveva infuso in Egdon Heath, la brughiera in cui è ambientata la vicenda narrata in *The Return of the Native*.

Nei suoi primi due libri, la raccolta di racconti *Interpreter of Maladies* (1999) e il romanzo *The Namesake* (2003), Lahiri esplora le tensioni quotidiane di immigrati, soprattutto di prima generazione, alle prese con un problematico processo di adattamento nella terra d'arrivo. *Interpreter of Maladies* narra le controverse peregrinazioni di soggetti dislocati, scissi tra l'attaccamento nostalgico alle proprie radici indiane e i percorsi di un'assimilazione sospesa negli Stati Uniti. Come si evince dal sottotitolo, «Stories from Bengal, Boston and Beyond», i nove racconti, con cui Lahiri si è aggiudicata il premio Pulitzer per la narrativa, ruotano attorno ai disturbi mentali che frantumano la mera opposizione binaria tra India e Stati Uniti, illuminando lo stato di fragilità ontologica propria della contemporaneità. Allo stesso modo, *The Namesake* segue l'itinerario diasporico di una famiglia bengalese da Calcutta verso il New England. Sulla scia del genere *Bildungsroman*, il romanzo traccia il percorso evolutivo dell'eroe, Gogol Ganguli – *alter ego* indo-americano di Akaky Akakievich, il protagonista della novella «Il capotto» (1842) di Nikolai V. Gogol' – dalla sua nascita fino all'età di trentadue anni. Come il suo *Doppelgänger* russo, Gogol conduce il lettore lungo un viaggio segnato da precarietà culturale e psicologica. Rispetto ai racconti, il romanzo, tuttavia, risuona di tracce realistiche che alcuni critici hanno fatto risalire alle «roots of nineteenth-century realism of Balzac and Dickens» (Lynn 2004: 163). Una serie di dettagli sottolineano e suggellano il carattere realistico della storia, come emerge anche dalla descrizione accurata di alcuni luoghi: l'aeroporto di Calcutta, il Taj Mahal, il centro e la periferia di Cambridge (Massachusetts) e lo spazio urbano di New York. Inoltre, *The Namesake* spezza la dicotomia India-Stati Uniti di *Interpreter of Maladies*, presentando tra questi due poli nuovi luoghi, come Londra e Parigi. Benché il contesto spaziale resti ancorato al perimetro urbano, Lahiri manifesta un primo interesse nei confronti del paesaggio naturale – come emerge nella descrizione pastorale del New Hampshire (Lahiri 2003: 150-156) in cui

2 L'«Immigration and Naturalization Act» del 1965 sostituì l'allora vigente sistema delle quote con un modello fondato sulle competenze degli immigrati, determinando nuove ondate migratorie soprattutto dall'Asia. Il massiccio esodo di tecnici, dottorandi, ingegneri e medici indiani costituì un vero e proprio *brain drain* di professionisti alla ricerca di migliori opportunità di vita e di lavoro negli Stati Uniti.

Gogol celebra il compleanno con la famiglia della fidanzata americana – che diventerà un tropo nei due libri successivi.

Il terzo libro della scrittrice, *Unaccustomed Earth* (2008), prefigura un certo interesse verso metafore spaziali e questioni ambientali. I racconti, ambientati nel New England, narrano i conflitti generazionali tra padri e figli, mettendo in evidenza le pressioni della *model minority* e l'incombenza delle logiche neoliberali nell'America del terzo millennio. Il titolo della raccolta – che è anche quello del racconto che apre il volume, è tratto da «The Custom House», il lungo discorso che Nathaniel Hawthorne scrisse come prefazione al suo romanzo *The Scarlet Letter* (1850)³ – affronta il motivo della *transplantation* in un suolo nuovo e la metafora botanica veicola le fratture identitarie che scaturiscono dall'eredità di una condizione umana fragile davanti alle forze economiche che la globalizzazione impone. Mentre in Hawthorne il tropo georgico sembra alludere al potere rigenerativo della mobilità umana, le atmosfere gotiche in Lahiri – tombe, rovine, urne, agenti atmosferici severi e spazi impervi – rivelano un tono malinconico che lascia intravedere i rischi dell'innesto umano in una 'nuova terra'. Citando Hawthorne, il cantore del New England, la narrativa della scrittrice sembra incanalarsi verso una sorta di scrittura regionale che privilegia l'esplorazione geocritica del Nord-est americano, un'uniformità spaziale propria del ciclo narrativo dei «Wessex novels» di Hardy. Il tema dell'innesto, infine, rimanda alla giustapposizione tra ferite umane e vulnerabilità ecologica, una sovrapposizione che anima l'ultimo romanzo, *The Lowland*.

Nelle pagine successive si indagherà il linguaggio topopoetico in *The Return of the Native* e in *The Lowland* con l'intento di dimostrare come la liminalità dei paesaggi descritti nei romanzi sia il segno di una condizione ontologica ambivalente che mette insieme il desiderio del senso di appartenenza e il timore di radicamento in un luogo.

INCIPIT DIXIT

Come il titolo stesso suggerisce, il romanzo è focalizzato sullo spazio come emblema di una liminalità fisica in cui si alterna la ciclicità tra gli alti e i bassi della natura umana. La genesi, che risale al 1997, è stata alquanto complessa anche a causa della dolorosa vicenda storica in cui la saga familiare è iscritta, la rivoluzione naxalita⁴ che sconvolse il Bengala durante la secon-

³ L'epigrafe della raccolta, tratta da «The Custom House», recita: «Human nature will not flourish, any more than a potato, if it be planted and replanted, for too long a series of generations, in the same worn-out soil. My children have had other birthplaces, and, so far as their fortunes may be within my control, shall strike their roots into unaccustomed earth» (Hawthorne 1986: 11).

⁴ Il termine deriva dal toponimo Naxalbari, villaggio del Bengala Occidentale in cui scoppiarono le prime rappresaglie nel 1967 alimentate dal progressivo impoverimento della

da metà degli anni '60. Nonostante il peso della vicenda postcoloniale che caratterizza la prima parte del romanzo, *The Lowland* mette in evidenza il carattere performativo dello spazio liminale che, tra terra e acqua, è in grado di rendere liquidi i confini tra i due mondi in cui l'opera di Lahiri oscilla. Benché le ferite affliggano tutti i personaggi principali, lo spazio geografico si configura come un archivio naturale in cui i segni dei flussi migratori e dei conflitti coloniali riemergono in superficie, ma anche come territorio liminale che nella sua liquidità sembra resistere ai tentativi di alterazione imposti dalla modernità, una tendenza che domina anche il Wessex nei romanzi di Hardy.

Con la creazione di uno spazio topografico a metà strada tra finzione e realtà, che adombra l'area del Dorset precedente alla rivoluzione industriale del XIX secolo, Hardy illustra le tensioni tra l'uomo moderno e il carattere atavico del mondo rurale pre-vittoriano. I paesaggi anacronistici che fanno da sfondo ai suoi «Wessex novels» – tra cui *Under the Greenwood Tree* (1872), *Far From the Madding Crowd* (1874), *The Mayor of Casterbridge* (1886), *The Woodlanders* (1887) e il già citato *The Return of the Native* – non rappresentano solo un mezzo con cui Hardy cerca di recuperare un mondo mitologico ormai scomparso. Lo scrittore tardo vittoriano, infatti, è anche interessato a delineare la condizione ontologica dell'uomo moderno e, come osserva B.P. Birch, «the selective use of the Wessex environment...[reflects] Hardy's primary interest in examining, by means of his fiction, the nature of the relationship between man, the community and the environment» (1981: 352). Nei romanzi di Hardy è difficile, se non impossibile, separare gli esseri umani dal paesaggio, poiché «[t]he moods of earth and sky enter human life, color it, and even play their part in the story» (Williams 1914: 124) e la brughiera di *The Return of the Native* è un luogo di eccezionalità simbolica che riflette il carattere simbiotico tra uomo e ambiente. Come nota Simon Gattrel, l'*incipit* del romanzo, un *unicum* non solo nell'opera di Hardy ma nell'intero universo del romanzo vittoriano, sovverte la logica del realismo tradizionale, presentando Egdon Heath come un luogo che «contains an energy which is felt by all those who dwell on it, an energy with the power to change the natures of those who are at all receptive to it» (1993: 42). L'*incipit*, infatti, infrange le convenzioni del romanzo realista ottocentesco poiché predilige la descrizione della brughiera, che occupa l'intero capitolo, all'introduzione dei personaggi principali:

The heaven being spread with this pallid screen and the earth with the darkest vegetation, their meeting-line at the horizon was clearly marked. In such contrast the heath wore the appearance

popolazione che viveva ancora in condizioni di latifondismo. Con il supporto del Partito Comunista Indiano, di orientamento marxista, i contadini diedero inizio ad una violenta lotta armata sostenuta anche dagli studenti dell'Università di Calcutta che si opponevano allo sfruttamento latifondista e alle soluzioni repressive del governo indiano.

of an instalment of night which had taken up its place before its astronomical hour was come: darkness had to a great extent arrived hereon, while day stood distinct in the sky. [...] The distant rims of the world and of the firmament seemed to be a division in time no less than a division in matter. The face of the heath by its mere complexion added half an hour to evening; it could in like manner retard the dawn, sadden noon, anticipate the frowning of storms scarcely generated, and intensify the opacity of a moonless midnight to a cause of shaking dread. (Hardy 1992: 3)

Il capitolo, dal titolo significativo «A Face on which Time Makes but Little Impression», introduce al lettore il paesaggio della brughiera come un'entità quasi umana, in grado di controllare il tempo. La natura atemporale del luogo non implica un'assenza del tempo, ma un'unità di misura altra. Sul piano dell'organizzazione spaziale, Egdon Heath è articolata come spazio circolare liminale, «one offering no movement beyond its own, internal circulation» (Marzec 2007: 115). Come un corpo dalla pelle pallida, che indossa l'abito del tempo in maniera personale, la brughiera è un'immensa distesa di terra dotata di capacità sensoriali, «the heath appeared slowly to awake and listen» (Hardy 1992: 4). Inoltre, «like man, slighted and enduring; and withal singularly colossal and mysterious in its swarthy monotony» (5), Egdon Heath assume le sembianze di un individuo avezzo alla vita solitaria, contraddistinto da «a lonely face, suggesting tragical possibilities» (*Ibidem*) poiché «the storm was its lover; and the wind was its friend» (*Ibidem*).

L'enorme distesa non richiama soltanto l'aspetto fisico di un essere umano. Il paesaggio evidenzia anche una propria *agency* tramite cui è in grado di acquisire autonomia, un tratto distintivo unico che lo allontana dalla tradizione pastorale che apparentemente sembra evocare. La brughiera non è un'entità passiva, che fa da sfondo alla vicenda, ma uno spazio in relazione metonimica con la condizione umana che Hardy intende esaminare: «it was at present a place perfectly accordant with man's nature – neither ghastly, hateful, nor ugly: neither commonplace, unmeaning, nor tame» (*Ibidem*). Inoltre, come un essere umano, Egdon Heath è dotata di una sua lingua, un suono «far more impressive» di quello del vento che soffia sulla rada vegetazione, che costituisce «the linguistic peculiarity of the heath» (51). Mediante il ricorso alla prosopopea, Hardy mette in discussione la centralità dell'elemento umano nel testo: conferendo voce a un'entità inanimata, il narratore smantella la gerarchia e la centralità proprio dell'uomo e fa della brughiera il personaggio centrale del romanzo, il connettore delle storie dei singoli individui che risiedono nell'area. La descrizione spaziale indugia su alcuni elementi significativi: la nebbia, che confonde e rende opache le distanze, il freddo di novembre, il silenzio e il carattere atemporale del luogo. In questa atmosfera cupa, la brughiera si trasforma in uno spazio chiuso e oppressivo

che sembra tuttavia attirare a sé i personaggi. La dicotomia spaziale chiuso-aperto domina l'impianto di Egdon Heath, mentre la vastità delle brughiere, con i suoi sentieri risalenti al periodo romano e celtico, suggerisce idee di libertà e potenzialità che sembrano opporsi al senso di oppressione. *L'incipit*, pertanto, lascia presupporre parabole esistenziali chiastiche, semplificate dalla sovrapposizione tra prospettive ristrette e ampie vedute che si intrecciano nel tentativo di cogliere una condizione di liminalità umana oltre che fisica.

Allo stesso modo, la spianata nella periferia di Calcutta, attorno a cui gli eventi principali del lato indiano di *The Lowland* sono narrati, è uno spazio che lega le vicende storiche indiane con l'episodio tragico che segna la vita della famiglia Mitra. Lahiri traccia linee di contatto tra gli acquitrini del Bengala e la costa melmosa del Rhode Island, spazi ambivalenti e liminali che hanno in comune la presenza delle tracce della migrazione umana. Come il romanzo di Hardy, il primo degli otto capitoli di *The Lowland* dipinge lo scenario della spianata situata nel quartiere di Tollygunge, periferia sud-occidentale di Calcutta:

Once, within this enclave, there were two ponds, oblong, side by side. Behind them was a lowland spanning a few acres. After the monsoon, the ponds would rise so that the embankment built between them could not be seen. The lowland also filled with rain, three or four feet deep, the water remaining for a portion of the year. The flooded plain was thick with water hyacinth. The floating weed grew aggressively. Its leaves caused the surface to appear solid. Green in contrast to the blue of the sky. Simple huts stood here and there along the periphery. [...] In the humid climate of Calcutta, evaporation was slow. But eventually the sun burned off most of the floodwater, exposing damp ground again. [...] Certain creatures laid eggs that were able to endure the dry season. Others survived by burying themselves in mud, simulating death, waiting for the return of the rain. (Lahiri 2013: 3)

Lahiri dipinge uno scenario in cui la vita, con resilienza, si contrappone alla morte. Fluttuando tra evaporazione e umidità, la spianata presenta immagini spettrali che sembrano allo stesso tempo rigenerarsi. Il passo citato, che corrisponde quasi interamente al primo capitolo, ritrae con tonalità liriche il motivo del ritorno, della vita e della pioggia, simile a un fantasma che combatte le forze distruttive della natura stessa. Come Egdon Heath sfugge al controllo del tempo e della vista, così la spianata di Tollygunge oscilla sulla soglia tra acqua e terra, evaporazione e umidità, sfocando i confini spaziali e le percezioni sensoriali. La spianata è l'interfaccia tra terra e acqua, due entità contrapposte, e in quanto tale soggetta alla ciclicità delle stagioni.

Nei mesi estivi, le piogge monsoniche riempiono lo spazio dell'acquitrino, trasformando il suolo arido in una distesa compatta di colore verde, intervallata dai giacinti. Con l'arrivo dell'autunno, il clima secco prosciuga il manto erboso, riportando alla luce il suolo in cui la vita è rimasta come sepolta, in attesa di fiorire al ritorno della pioggia grazie a creature misteriose. La spianata, pertanto, è un perfetto esempio di spazio liminale, di confine tra condizioni climatiche opposte e ambienti diversi, ma anche simbolo della dialettica tra vita e morte.

La natura surreale e dialettica dei due luoghi qui analizzati sembra alludere alla condizione insondabile dell'esistenza umana, colta nella delicata fase di transizione tra il recupero di un senso di casa e l'esigenza di radicamento in un nuovo contesto spaziale. Sia Egdon Heath che la spianata di Tollygunge propongono quadri esistenziali in cui l'essere umano vive condizioni emotive ed esperienze contrastanti, richiamando il paradigma della geografia umanistica di Yi-Fu Tuan secondo il quale, mentre lo spazio appartiene al mondo dell'astrazione, «place [...] is a construct of experience» (1975: 165) e per essere colto necessita dell'attenzione agli stimoli provenienti sia dal mondo sensoriale che da quello della memoria.

IL LINGUAGGIO TOPOPOETICO E LA RICERCA DEL SÉ

In consonanza con le teorie di Tuan, i filtri emotivi che si instaurano tra il soggetto e la spianata in *The Lowland* si saturano di esperienze di vita nel tentativo di bilanciare le continuità e le fratture del mondo interiore, convocando quel sentimento di *topophilia* che nelle parole di Tuan rappresenta «the affective bond between people and place, or setting» (Tuan 1974: 4). Osservando la costa atlantica del Rhode Island, Subhash Mitra traccia legami affettivi tra il suo luogo di origine, Calcutta, e la spiaggia nord-americana in cui si trasferisce per un corso di dottorato in chimica oceanografica. Entrambi i luoghi, infatti, presentano una conformazione geologica simile, poiché «[a]s Tollygunge, in a previous era, had once been flooded by the sea, all of Rhode Island [...] had once been covered with sheets of ice» (Lahiri 2013: 34), con dune e paludi emerse dal millenario processo di contrapposizione tra acqua e suolo.

In più di un'occasione l'asse acqua-suolo è utilizzato per esprimere il contrasto tra ideale e reale, sogno e concretezza, una sovrapposizione che contrassegna anche la brughiera in *The Return of the Native* che con i suoi «rounds» e «hallows» impedisce una visione uniforme del paesaggio. L'evocazione ambientale è soffusa di alcuni dettagli significativi: il silenzio e l'ora del tramonto, tra luce e buio, conferiscono un'intensità solenne che «was often arrived at during winter darkness, tempests, and mists» (Hardy 1992: 5). L'indole distruttiva di Egdon Heath si manifesta in maniera an-

tagonistica nei confronti dei personaggi principali del romanzo. La natura mostra il suo lato oscuro a Eustacia Vye che, benché nata nel sud dell'Inghilterra, vive con suo nonno sulla brughiera, muovendosi come un personaggio notturno e solitario, quasi ingabbiato dal perimetro della distesa. La sofferenza che Eustacia esperisce nel paesaggio del Wessex è sintomatica di un accrescimento personale. Nonostante «Egdon was her Hades» (64), la *transplantation* di Eustacia si carica di intrecci metonimici con il paesaggio. La donna sembra essere attratta dal linguaggio oscuro della brughiera, un'esperienza estetica che Hardy veicola con una certa intensità lessicale: «she had imbibed much of what was dark in its tone, though inwardly and eternally unreconciled thereto» (*Ibidem*). La fusione tra l'elemento metonimico e l'immagine organica naturale apre uno squarcio singolare sulla dimensione fisica del linguaggio. Il verbo *imbibe*, infatti, non è solo sinonimo di *assimilate* e, dunque, indicativo di un processo di crescita ontologica. Esso è anche un termine afferente alla sfera semantica della botanica che illustra il processo di assorbimento dell'acqua nei semi.

La metafora del radicamento nel suolo conferisce una sensazione di unitarietà tra l'essere umano e lo spazio fisico che rievoca quel senso di presenza concreta che Sten Pultz Moslund chiama «topopoetic mode of reading» in cui «place is experienced as one of the primary events of the story and any action is experienced as being shaped, at least partially, by the event of the place» (2011: 30). Il linguaggio di Hardy oscilla tra astrazione e presenza, una realtà che sembra resistere al controllo del tempo e si attesta come presenza concreta e reale:

The sea changed, the fields changed, the rivers, the villages, and the people changed, yet Egdon remained. Those surfaces were neither so steep as to be destructible by weather, nor so flat as to be the victims of floods and deposits. With the exception of an aged highway, and a still more aged barrow presently to be referred to —themselves almost crystallized to natural products by long continuance — even the trifling irregularities were not caused by pickaxe, plough, or spade, but remained as the very finger-touches of the last geological change. (Hardy 1992: 6)

La descrizione topopoetica della brughiera sembra sostanziare l'idea dell'atemporalità del luogo. Rispetto al mare e ai fiumi, il flusso del tempo è come cristallizzato in una condizione di resistenza che si allaccia alla soluzione estetica che Moslund delinea come *topopoetic* in quanto focalizzata sulla «presencing of the physical world in language» (2011: 31).

Il modello topopoetico non è soltanto una modalità di lettura ma anche una strategia di scrittura che mette in evidenza la fisicità dei luoghi e la ricerca di un senso dell'abitare. Più che in ogni altro suo romanzo, Hardy

ritrae la brughiera come uno spazio liminale in cui permangono i vecchi ritmi e i segni della civiltà celtica e romana, nonostante i tentativi della modernità di alterare la natura atavica del luogo attraverso i processi di modernizzazione e colonizzazione. La figura di Eustacia è l'evidenza di un'identità nomadica, spiazzata dalla dialettica tra conservazione e modernità, tempo geologico e progresso. Per la donna, come per gli altri personaggi principali del romanzo, Clym, Wildeve, Thomasin e Mrs. Yeobright, la brughiera si configura come spazio liminale che traduce il senso di alienazione e sofferenza dell'uomo. Il discorso della liminalità topografica è un tratto tipico della sensazione di smarrimento e ansia che rimanda alla *Nicht-zu-hause-sein* di Heidegger, a cui si rifà lo stesso Moslund. Per il filosofo tedesco, l'espressione, che letteralmente significa «non a casa propria» (2005: 203), traduce l'angoscia di colui che ha perduto il legame intimo con un luogo ed esperisce un senso di frattura ontologica inconciliabile. L'ambiente di Egdon Heath pare farsi gioco dei personaggi, accogliendoli, plasmandoli e conducendoli fino alla morte, come nel caso di Eustacia e Mrs. Yeobright. Rispetto agli altri romanzi di Hardy, la peculiarità di *The Return of the Native* è che la sofferenza è distribuita in maniera omogenea tra tutti i personaggi. Clym, il 'nativo' che compie il viaggio di ritorno a casa, meglio esemplifica quel sentimento di spaesamento che per Heidegger «è il modo fondamentale dell'essere-nel-mondo» (2005: 331). Il senso di smarrimento conduce alla comprensione del sé, il *Dasein*, la vera essenza che emerge dal contatto tangibile con il mondo esterno. Nel caso della brughiera, esso si manifesta sul piano linguistico come presenza reale, «bringing back to our consciousness and bodies the experience of the *thingness* of the world» (Moslund 2011: 31), una fisicità che sembra prevalere sulla fragilità identitaria di Clym che ha smarrito l'originario senso di appartenenza al luogo natio.

Abbandonate le vanità metropolitane di Parigi, Clym sposa Eustacia e si stanZIA a Egdon, instaurando un legame intimo e metonimico con il luogo: «He was permeated with its scenes, with its substance, and with its odours. He might be said to be its product» (Hardy 1992: 175). Come Hardy, che in seguito a numerosi viaggi all'estero, avvertiva un senso di 'casa' a Puddletown Heath, così Clym si identifica con Egdon e, come osserva Bullen, «for both Hardy and for Clym Yeobright their parental cottage symbolized home and *The Return of the Native* asks far-reaching questions about the idea of 'home' [...] and whether it can be retraced after a significant absence» (2013: 50). La ricerca di una collocazione come comprensione piena del sé anima il romanzo anche nella rappresentazione della flora e della fauna che sembrano reclamare uno spazio proprio: ottarde, aironi, falchi di palude e persino un germano reale proveniente dall'Artico. Come ha scritto Gillian Beer, in un capitolo dal titolo significativo «Can the Native Return?», oltre le due dimensioni, quella stanziale e quella nomadica, «Hardy suggests a third possibility: the native inhabitants are constantly on the move

within confines, or with the range, of the heath» (1996: 47-48). Se l'uccello migratore è l'immagine che meglio rende il movimento nomadico con cui Hardy risolve la storia di Clym che, cieco, orfano di madre e vedovo, vaga per la brughiera alla fine del romanzo, «in the career of an itinerant open-air preacher and lecturer on morally unimpeachable subjects» (Hardy 1992: 412), la brughiera, al contrario, preserva la sua solidità fisica.

L'esplorazione della fisicità del luogo si configura come presenza materiale, negli odori e nei suoni, che la scrittura registra attraverso un *landscape* che nel modello topo-poetico di Moslund connette la dimensione spaziale (*land*) con il linguaggio (*language*), legandosi alla *esthétique de la terre* di Glissant, una poetica dell'erranza che instaura legami rizomatici con il paesaggio, in un movimento capace di abbracciare la totalità poiché «[a] pprofondir la signification, c'est porter cette clarté à la conscience» (Glissant 1969: 191). Il rizoma rappresenta un'importante metafora del discorso post-coloniale in virtù della sua capacità di condensare un modello identitario in grado di coniugare un senso d'appartenenza multiplo, un bisogno di connessione che «evokes a plural and interactive mode of individuation or self-creation» (Hiddleston 2014: 143).

«MOVING SEEDLINGS TO OPEN GROUND»: IL RIZOMA E IL MOTIVO DEL RITORNO A CASA

Un intreccio rizomatico anima anche la trama e il paesaggio delineato in *The Lowland*. Se il lato indiano della saga familiare dei Mitra è legato al basosfondo melmoso di Tollygunge – residuo di una più vasta area paludosa, rivestita di mangrovie, in cui «the British had once sailed their boats to the delta» (2013: 5), prosciugando l'Adi Ganga e bonificando l'area con l'importazione di alberi stranieri – il versante americano del romanzo è ambientato nel Rhode Island, lungo le spiagge fangose che alla mente di Subhash richiamano la spianata bengalese in cui suo fratello minore, Udayan, fu assassinato dai militari perché coinvolto nella guerriglia naxalita. Osservando il paesaggio nord-atlantico, Subhash scorge un airone, una versione più elegante delle garzette che popolano lo spazio di Tollygunge. L'uomo, che soffre lo spaesamento della migrazione, è negli Stati Uniti per studiare gli effetti dei pesticidi sulle coste nord-americane. Analizzando la *spartina*, una varietà erbacea che si addensa in colonie nelle aree paludose, Subhash non può che tracciare connessioni con la *lowland* bengalese, come scrive in una lettera indirizzata al fratello: «Its roots stabilize the shore. Did you know, it propagates by spreading rhizomes? Something like the mangroves that once thrived in Tollygunge» (143-144). Se la palude indiana manifesta una liminalità fisica, tra evaporazione e umidità, essa è anche convocata come entità cronotopica in grado di fondere le coordinate spazio-temporali e i

nuclei tematici del romanzo. Lahiri delinea un paesaggio atlantico accurato, che tuttavia conserva i tratti dello spazio liminale poiché sembra aprirsi «to a world of contingency where events and meanings – indeed reality itself – can be moulded and carried in different directions» (Thomassen 2016: 7). In linea con gli studi sulla liminalità, il romanzo di Lahiri, a mio avviso, offre una risposta ulteriore all'interrogativo del ritorno a casa del nativo. Se in Hardy lo spazio della brughiera si attesta come immutabile ed estraneo ai processi storici, rendendo marginali gli esseri umani, *The Lowland* evidenzia come i tratti fisici della palude, sia bengalese che nord-americana, non siano soltanto confini naturali ma anche culturali.

In questa prospettiva, Bela è il personaggio che interseca i due versanti spaziali del romanzo attraverso un'istanza ecocritica che incarna le «human experiences of liminality and how such experiences can and must be channelled back into a feeling-at-home in the world» (Thomassen 2016: 226). Benché non abbia mai conosciuto Udayan, il padre naturale da cui ha ereditato lo spirito rivoluzionario, Bela, che cresce nel Rhode Island credendo che Subhash sia suo padre, intraprende un percorso ecosostenibile e attivo. A fronte di una storia familiare dolorosa, che si intreccia con le tensioni postcoloniali indiane, Bela è la portavoce di un'attitudine concreta e meno astratta rispetto agli studi teorici di Subhash. Adottando uno stile di vita neo-georgico, con l'allevamento di animali e la coltura di radicchio, patate e altre verdure lungo la costa sabbiosa del nord-est statunitense, Bela porta alla luce il potere rigenerativo dell'immaginazione topopoetica.

La costa sabbiosa del Rhode Island presso cui la donna trova collocazione alla conclusione del romanzo incarna l'idea di luogo liminale con cui Bela sviluppa un approccio modellato sul concetto di *topophilia*. Se sul piano fisico le spiagge rappresentano l'interfaccia tra suolo e acqua, aridità e umidità, sul piano metaforico esse simboleggiano anche un punto di contatto con luoghi distanti e, nel caso della costa nord-atlantica, il paesaggio rimanda ai primi coloni che si stanziarono nel nuove continente a partire dal XVII secolo. «Moving seedlings to open ground» (Lahiri 2013: 256): così il romanzo traccia un percorso rizomatico che idealmente abbraccia il ricordo delle origini, l'India, e la terra in cui Bela sta cercando di radicare sé stessa e sua figlia. Intersecando la fragilità dell'ambiente con la sofferenza umana, Lahiri dipinge spazi liminali in grado di illuminare non solo il senso di perdita, ma anche il desiderio di contatto e ibridazione, attraverso la ripetizione di motivi che il lettore inizialmente non coglie, ma che al termine del romanzo si ricompongono nell'ecologismo di Bela. L'abitare di Bela, come ci ricorda Heidegger, significa «costruire»⁵ un senso del luogo, un atto performativo

5 *Bauen* ('costruire') deriva dall'alto-tedesco *buan* che significa 'rimanere', derivato a sua volta da *bin*, 'essere'. Nel saggio «Bauen Wohnen Denken» (1951), Heidegger discute il senso dell'abitare come essere al mondo e prendersi cura del mondo. Cfr. Heidegger (1976).

liminale che nelle parole di Thomassen implica sia «a sort of homecoming» che «on being-at-home in a meaningful world» (2016: 227).

Se Hardy, in conclusione, raffigura la brughiera come entità dotata di meccanismi autonomi e capace di respingere gli innesti che l'industrializzazione stava introducendo nell'Inghilterra del tardo XIX secolo, Lahiri sfoca i confini dei suoi due mondi, India e Stati Uniti, attingendo a spazi fisici tra loro distanti che l'immaginazione topopoetica riesce a legare in un abbraccio performativo in grado di coniugare il bisogno di relazione con la vulnerabilità della migrazione. In entrambi i romanzi, come la mia analisi ha cercato di dimostrare, emerge una dimensione liminale, una soglia tra coordinate spazio-temporali che, come Thomassen spiega, manifestandosi come momento critico e «dissolving any fixity of position» (2016: 8), è in grado di scardinare le logiche imperiali e postcoloniali, tracciando i contorni di forme di resistenza e inclusione.

Bibliografia

- Beer, G., 1996, *Can the Native Return?*, in *Open Fields: Science in Cultural Encounter*, Oxford, Oxford University Press: 31-54.
- Birch, B.P., 1981, *Wessex, Hardy and the Nature Novelists*, «Transactions of the Institute of British Geographers» 6.3: 348-358.
- Bullen, J. B., 2013, *Thomas Hardy: The World of His Novels*, London, Frances Lincoln.
- Gattrel, S., 1993, *The Return of the Native: Character and the Natural Environment*, in *Thomas Hardy and the Proper Study of Mankind*, London, Macmillan: 42-49.
- Glissant, É., 1969, *Intention poétique*, Paris, Seuil.
- Gogol', N. V., 1990, *Il cappotto*, Milano, Feltrinelli (1842).
- Hardy, T., 1985, *The Woodlanders*, Oxford, Oxford University Press (1887).
- , 1987, *The Mayor of Casterbridge*, New York, Oxford University Press (1886).
- , 1992, *The Return of the Native*, Oxford, Oxford University Press (1878).
- , 1993, *Far From the Madding Crowd*, New York, Oxford University Press (1874).
- , 1999, *Under the Greenwood Tree*, London, Penguin (1872).
- Hawthorne, N., 1986, *The Scarlet Letter*, London, Penguin (1850).
- Heidegger, M., 1976, *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano (1951).
- , 2005, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi (1927).
- Hiddleston, J., 2014, *Understanding Postcolonialism*, London - New York, Routledge (2009).
- Lahiri, J., 1999, *Interpreter of Maladies*, New York, Houghton Mifflin Harcourt.

- , 2003, *The Namesake*, London, Harper Perennial.
- , 2008, *Unaccustomed Earth*, London, Bloomsbury.
- , 2013, *The Lowland*, London, Bloomsbury.
- Lynn, D.H., 2004, *Virtues of Ambition*, «The Kenyon Review» 26.3: 160-166.
- Marzec, R.P., 2007, *The Return of the Native: Thomas Hardy, in An Ecological and Postcolonial Study of Literature: From Daniel Defoe to Salman Rushdie*, New York, Macmillan: 113-123.
- Moslund, S.P., 2011, *The Presencing of Place in Literature: Towards an Embodied Topopoetic Mode of Reading*, in R.T. Tally (ed.), *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave Macmillan: 29-43.
- , 2014, *Literature's Sensuous Geographies: Postcolonial Matters of Place*, New York, Palgrave Macmillan.
- Thomassen, B., 2016, *Liminality and the Modern: Living Through the In-between*, London - New York, Routledge (2014).
- Tuan, Y.-F., 1974, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, New York, Columbia University Press.
- , 1975, *Place: An Experiential Perspective*, «The Geographical Review» 65.2: 151-164.
- Williams, H., 1914, *The Wessex Novels of Thomas Hardy*, «The North American Review» 199.698: 120-134.

IL NUNAVUT DALLA PAGINA ALLO SCHERMO:
LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA DI *THE SNOW WALKER*
DI FARLEY MOWAT

Eleonora Sasso

«CINEMA OF MINORITIES»: FARLEY MOWAT E LA RIMEDIAZIONE CULTURALE DEL NUNAVUT CANADESE

Nel suo studio dedicato al cinema canadese, dal titolo *One Hundred Years of Canadian Cinema* (2004), George Melnyk esplora un fenomeno culturale che egli definisce «cinema of minorities» (263), ove il linguaggio e la cultura dei popoli minoritari assumono un ruolo prominente. Qui si pensi a *The Fast Runner* (2001) di Zacharias Kunuk, il primo film scritto, prodotto, interpretato e diretto dal popolo Inuit la cui visione, per uno spettatore occidentale, comporta entrare in una dimensione limbale ove a predominare è una cultura caratterizzata da usi e costumi poco noti al grande pubblico e da una lingua parlata da 81,835 persone, secondo l'ultimo censimento del 2017. Di conseguenza, offrire una traduzione multimodale e interlinguistica di questa lingua polisintetica è stata una decisione obbligata per le case di produzione cinematografiche che nei film successivi, quali *The Snow Walker* (2003), *Before Tomorrow* (2008), *The Necessities of Life* (2008), *Maïna* (2013) e molti altri, hanno operato la forma di traduzione audiovisiva più fedele all'originale, vale a dire il sottotitolaggio interlinguistico, definito da Gottlieb come un tipo di «oblique translation» (1997: 162). Quest'ultima indica una traduzione diagonale dal momento che il mezzo di comunicazione e il linguaggio sono modificati nel passaggio dal parlato filmico in una lingua alla forma scritta del sottotitolo in un'altra lingua. Secondo il modello oppositivo

foreignization/domestication proposto da Lawrence Venuti (2012), il sottotitolaggio interlinguistico, diversamente dal doppiaggio, può essere definito una forma di *foreignizing translation*, essendo i dialoghi originali costantemente presenti e disponibili per verificare eventuali errori di traduzione.

Questo contributo mira a investigare i processi di rimediazione culturale applicati al racconto «Walk Well, My Brother» (1975) di Farley Mowat nel passaggio dal medium verbale letterario al medium multimodale del film per il tramite delle teorie di adattamento di Geoffrey Wagner e della linguistica del sottotitolaggio così come teorizzata da Jorge Díaz-Cintas. *The Snow Walker* (2003) diretto da Charles Martin Smith, e prodotto da Telefilm Canada, Canadian Television Fund e British Columbia Films, è stato definito un «powerful, poignant and transcendent film» (Kirkland 2006), la cui protagonista (Annabelle Piugattuk), malata di tubercolosi, appare perfetta incarnazione della cultura minoritaria Inuit dimostrando «a naturalism that allows her to display the emotional and spiritual nature of her people» (Kirkland 2006). In seguito ad un incidente aereo, Kanaalaq e Charlie Halliday, ex pilota militare che consegna merci da e verso Yellowknife nel territorio dello Yukon, si ritrovano isolati nella desolata tundra. Incapaci di contattare il mondo esterno, i due protagonisti sono costretti non solo a lottare per sopravvivere nella natura selvaggia canadese, ma anche e soprattutto a coesistere nonostante le loro divergenze culturali e personali.

Basato sul racconto «Walk Well, My Brother», di Farley Mowat incluso nella raccolta *The Snow Walker*, il film ritrae la cultura Inuit della sopravvivenza, dell'amore per l'altro e del rispetto della natura, così come le difficili condizioni di vita dell'insediamento Rankin Inlet (Inuktitut: *Kangiqtiniq*) nel Nunavut meridionale e più precisamente nella regione di Keewatin a nordovest della Baia di Hudson, tra Chesterfield Inlet e Arviat. Durante una delle sue consegne commerciali, Charlie incontra una famiglia Inuit che lo implora di portare la figlia malata di tubercolosi Kanaalaq in ospedale. In cambio di alcune zanne d'avorio, Charlie accetta di aiutare Kanaalaq ma, in seguito a un guasto aereo, il destino riserva loro un'avventura all'insegna della lotta per la sopravvivenza nell'Artico canadese. Dispersi nelle vicinanze di Baker Lake, come risulta evidente dalla mappa consultata da Charlie, la topografia del Nunavut appare segnata da esploratori e cacciatori che hanno lasciato traccia del loro passaggio. A tal riguardo, Mark Nuttall, autore della monografia *Arctic Homeland* (1992), illustra come i luoghi Inuit non siano solo espressione di paesaggi terrestri ma anche e soprattutto di dimensioni acquatiche e artiche (*sea- and icescapes*). Viaggiare sul ghiaccio, a volte per lunghe distanze, richiede un'abilità di orientamento in base a dei punti di riferimento che l'occhio inesperto non percepisce o che il viaggiatore occidentale non riesce a memorizzare. Il popolo Inuit riesce ad attraversare le distese artiche anche grazie all'*escamotage* linguistico di descrivere e nominare i luoghi che hanno reso questi viaggi possibili. In questo senso, la

citazione del cacciatore Pelly Bay rende chiaro il potere di Kanaalaq rispetto a Charlie, incapace di sopravvivere nella *wilderness* canadese:

All the lakes where you can find fish or caribou have names. That is the only way we can travel. The one way we can recognize lakes is by their names. ... The names of places, of camps and of lakes are all important to us, for that is the way we travel – with names. ... Most of the names you come across when travelling are very old. Our ancestors named them because that is where they traveled. Dominique Tunglik, Pelly Bay, Nunavut. (Bay cit. in Brody 1976: 17)

Non a caso, i nomi dei luoghi Nunavut hanno un significato topografico descrittivo della conformazione geologica e sono connessi a miti, leggende, proverbi e racconti di incontro con popoli, animali ed esseri magici. Qui si pensi a *Ulukhaktok* («the place where ulu' parts are found»), a Cambridge Bay, nome ufficiale della zona il cui corrispettivo Inuit *Iqaluktku-uttiaq* indica un «good fishing place», o persino a Pond Inlet (*Mittimatalik* = «the place where the landing place is») – tutti nomi descrittivi della terra e dell'acqua, della fauna e della flora che vi risiedono (*Iqualut* = «the place of fish»; *Umingmaktok* = «he caught a muskox»; *Naujaat* = «seagull's nesting place») e di storie di vita e di morte. Di questa conoscenza è portatrice Kanaalaq, che, pur vittima della malattia dell'uomo bianco (la tubercolosi), riesce a condividere la sua esperienza e saggezza Inuit con Charlie, massima espressione di ottuso maschilismo e presunta superiorità razziale.

Delle tre tipologie di adattamento filmico così come categorizzate da Geoffrey Wagner (1975) (*transposition*; *commentary* e *analogy*), *The Snow Walker* si offre come una fedele rimediazione del medium testuale, mantenendo i tratti generali dell'intreccio, dell'ambientazione, e delle convenzioni stilistiche dello scrittore Mowat. Più un *commentary* che una *transposition*, *The Snow Walker* sembra trasporre l'originale alternando alcuni aspetti testuali a partire dal nome della protagonista (Konala diventa Kanaalaq), per poi diversificare il linguaggio aborigeno letterario da quello cinematografico, laddove Konala è di origine eschimese, mentre Kanaalaq è una rappresentante del popolo Inuit, fino ad inserire dialoghi sulla cultura totemica Inuit e canzoni assenti nel racconto. Da questa prospettiva, il regista Smith sembra scegliere una forma di adattamento tradizionale o *commentary*: «when an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respect... when there has been a different intention on the part of the film-maker, rather than infidelity or outright violation» (Wagner 1975: 29).

1 *Ulu* è un coltello tradizionale Inuit estremamente versatile. Il coltello è stato usato (e lo è ancora oggi) principalmente dalle donne eschimesi per la decorticazione e la pulitura di pesce, pulitura e scuoiatura degli animali, taglio dei capelli, preparazione del cibo e taglio dei blocchi di ghiaccio per costruire gli igloo.

«THE KINESIC HERITAGE OF DIFFERENT COMMUNITIES»: IL SOTTOTITOLAGGIO DEGLI ELEMENTI CULTURO-SPECIFICI DEL POPOLO INUIT

Per quanto riguarda la selezione delle lingue audio e dei sottotitoli nel formato dvd, è il caso di sottolineare come il parlato filmico sia in lingua inglese con casi frequenti di *code-mixing* e *code-switching* con la lingua Inuit, mentre i sottotitoli da poter selezionare da parte dell'utente sono o in francese o in olandese. In questa scelta è possibile rintracciare l'intento di rispettare il realismo audio-visivo del film riconducibile a una nuova tendenza da parte dei registi tesi a rappresentare ciò che Wahl definisce la condizione della «migrant and diasporic existence» (2005). Coniando il termine «polyglot film», Wahl illustra una casistica di film ove a prevalere è un multilinguismo mirante a creare un senso di alienazione rispetto ai personaggi parlanti una lingua minoritaria. Questi rappresentanti di popoli indigeni vivono una condizione nomadica esistenziale di rottura rispetto all'uomo bianco parlante la lingua inglese. Come sottolinea Wahl, contro l'industria filmica hollywoodiana orientata a dare voce solo ed esclusivamente alla lingua inglese, i film poliglotti risalenti agli anni '50, '60 e '80 erano prerogativa di registi quali Antonioni e Goddard particolarmente attenti all'interazione tra linguaggio, suono e immagine. Da questo punto di vista, *The Snow Walker* rappresenta una sfida per il sottotitolatore che deve tenere presente di operare in un contesto multilingue al fine di essere in grado di decidere ciò che può e deve essere sottotitolato al fine di restituire la giusta verosimiglianza linguistico-culturale.

In questo particolare film, Kanaalaq, che si esprime in *basic English*, è in grado di comunicare con Charlie, intento ad apprendere la lingua e la cultura Inuit. Al *timecode* 39 minuti e 11 secondi, si assiste al primo scontro tra le culture canadese e Inuit dal momento che Kanaalaq, dopo aver salvato Charlie dalla morte, gli offre una zuppa preparata con la carne di *sitsik* (scoiattolo di terra), cercando di spiegargli il significato del lessema *sitsik* alternando il codice Inuit al codice inglese.

Timecode 00:39:11		
1	- Sleep.	-Dors.
2	-What do you speak English?	-Tu parles quand meme anglais?
3	- Little bit.	-Un petit peu.
4	- <i>Nikiniak</i> . Eat.	-Mange.
5	- Thank you.	-Merci.
6	- Oh, it's good	- Cest bon.
7	- <i>Kuyannamik</i>	NO SUBTITLE

8	- Where did you get this? - What is this?	- Ou tu as trouvé ça? - Qu'est que c'est?
9	- <i>Sitsik</i> .	- <i>Sitsik</i> .
10	- What is <i>sitsik</i> ?	- Qu'est que c'est que <i>sitsik</i> ?
11	Onomatopoeic sounds	NO SUBTITLE
12	- You caught this?	-Tu l'as attrapé?
13	- <i>î</i>	NO SUBTITLE
14	- Where the hell you found this?	-Où tu as déchiné ça?
15	- I don't even know your name.	-Je ne sais même pas ton nom.
16	- What's your name?	- Comment tu t'appelles?
17	- Not your tag	-Pas ton matricule.
18	- Your name. What I call you?	-Ton nom. -Comment je dois t'appeller?
19	- Kanaalaq.	- Kanaalaq.
20	- Kanaalaq.	NO SUBTITLE
21	- Charlie.	- Charlie.
22	- Charlie?	- Charlie?
23	- Nice to meet you.	- Enchanté.

Come qualsivoglia forma iconografica, i gesti e le posture di Kanaalaq comunicano informazioni non verbali e sono spesso intrisi di elementi culturo-specifici, che Díaz-Cintas definisce «the kinesic heritage of different communities» (2007: 52). Si tratta di aspetti paralinguistici tipici di una cultura che rappresentano una vera e propria sfida per il sottotitolatore. Il mimare i movimenti dello scoiattolo da parte di Kanaalaq può essere spiegato con la cinesica, vale a dire il modo in cui i gesti e i movimenti del corpo veicolano significato. La difficoltà per il sottotitolatore risiede nel creare coerenza tra movimento, intonazione, scelta lessicale, e parole culturo-specifiche (*Inukshuk*, caribou, *kamik* e molte altre) che sono co-determinate dalla situazione narrativa e dalla scena di riferimento. È particolarmente significativo il fatto che alcune parole Inuit non siano sottotitolate, dal momento che il loro significato è intuibile dal contesto. Si veda, per esempio, quando Kanaalaq pronuncia la parola *Nikiniak* («eat meat») per poi auto-tradursi in inglese o quando Charlie, dopo aver mangiato una zuppa di *sitsik* (scoiattolo), rivolge a Kanaalaq l'espressione di cortesia *Kuyannamik* («grazie») o persino quando Charlie è desideroso di sapere se è stata Kanaalaq a dare la caccia allo scoiattolo ed ella risponde affermativamente in Inuit - *î* («sì»). Anche se il gap linguistico tra le due lingue (Inuit e inglese) non può essere colmato, gli enunciati non sono sottotitolati e non hanno bisogno di tradu-

zione dal momento che il contesto e la mimica del personaggio rendono chiaro ciò che sta accadendo. Come afferma Díaz-Cintas:

Today, films whose stories travel or take place in multilingual environments tend to be more realistic in their use of language. Generally speaking, dialogue exchanges in a second – or third – language, which [...] the audience will understand because of the context in which they occur, do not need to be subtitled. (2007: 59)

Similmente, al timecode 45 minuti e 20 secondi, Kanaalaq, che sembra essere molto più risoluta di Charlie nel procacciare cibo, gli insegna alcune parole Inuit simulando una vera e propria lezione di fonetica per alcuni lessemi relativi alla sfera semantica del cibo. Charlie ben presto scopre l'immensa diversità tra la lingua inglese e la lingua Inuit, la cui natura agglutinante è esemplificata da un ricco sistema morfologico in cui i lessemi sono caratterizzati da un morfema radice a cui si aggiungono altri suffissi. La scena del dialogo tra Kanaalaq e Charlie intenti a comunicare si dimostra particolarmente impegnativa per il sottotitolatore che deve confrontarsi con i seguenti allofoni Inuit: acqua > *eemuk*; bere > *eemak*; pelle > *Amerk*. Dinanzi a tale complessità linguistica, il sottotitolatore opera una trascrizione fonetica delle parole indigene al fine di facilitare la loro pronuncia. La parola Inuit per acqua è *Immerk* (il suono iniziale /i/ è pronunciato /ee/), pertanto il sottotitolatore trascrive la parola così come viene pronunciata: *eemak*.

«TO SUBTITLE OR NOT TO SUBTITLE»: STRATEGIE DI COESIONE E COERENZA AUDIOVISIVA

È il caso anche di notare che solo 7 dei 17 enunciati sono sottotitolati forse per rendere più realistiche le scene lasciando allo spettatore il compito di comprendere una lingua esotica, il cui significato molto spesso risulta intuibile dal contesto di riferimento. Altri termini Inuit come *Atatau!*, *-Amerk*, *sitsik* e *-î* non vengono sottotitolati secondo la tendenza delle lingue minoritarie a reclamare il proprio riconoscimento nel vasto panorama linguistico perché, come spiega Wahl «Polyglot films must be shown with subtitles (or without any aid) because they are *anti-illusionist* in the sense that they do not try to hide the diversity of human life behind the mask of a universal language» (Wahl 2005). Il multilinguismo del film *The Snow Walker* è strettamente connesso al contesto della scena di riferimento, di conseguenza lo spettatore è in grado di capire espressioni Inuit grazie alla scelta di fattori extralinguistici ben precisi. Il significato della parola *Atatau!*, che secondo l'*Eskimo Inuktitut-English Dictionary* curato da Arthur Thibert sta a indicare

«be careful, danger», è fraintesa per l'aggettivo *hot*, che comunque fa riferimento alla sfera semantica del pericolo, nella fattispecie del pericolo di bruciarsi. Molto più chiaro appare il rimando allo scoiattolo nell'enunciato *-Amerk, sitsik* di facile comprensione in base al contesto, dal momento che Kanaalaq è intenta a scuoiare l'animale.

Timecode 00:44:59:00		
1	- Do you want some water? Do you want some?	- Tu veux de l'eau? - Tiens tu en veux?
2	- <i>Immerk</i>	NO SUBTITLE
3	- <i>Immerk</i>	NO SUBTITLE
4	- Water.	NO SUBTITLE
5	- Hot.	- Chaud.
6	- <i>Atatau!</i>	NO SUBTITLE
7	- <i>Atatau!</i>	NO SUBTITLE
8	- <i>Immark</i> . Drink.	- Boire. - Boire c'est <i>eemak</i> ?
9	- Oh, drinking is <i>eemak</i> ?	
10	- <i>î</i>	NO SUBTITLE
11	- Water is <i>eemuk</i> .	- Et l'eau c'est <i>eemuk</i> .
12	- Drink, <i>eemak</i>	- Boire, <i>eemak</i> .
13	- What's that?	- Qu'est que c'est?
14	- <i>Amerk, sitsik</i>	NO SUBTITLE
15	- <i>Amerk, eemak, eemuk, and amerk</i> .	NO SUBTITLE
16	- Water, <i>eemuk</i> .	NO SUBTITLE
17	- I will never remember all of this.	- Je ne retiendrai jamais tout

Questa strategia mira ad ottenere coesione intersemiotica nel sottotitolaggio, intesa come il modo in cui il linguaggio si connette al suono e alle immagini, per il tramite delle informazioni disponibili creando un tutt'uno linguistico-visivo coerente. Secondo la definizione di Baker (1992: 218), la coesione testuale è un «network of surface relations which link words and expressions to other words and expressions in a text, and coherence is the network of conceptual relations which underline the surface text». Il sottotitolatore applica una *non-subtitling strategy* anche per le canzoni che in questo caso specifico risultano essere di vitale importanza per concettualizzare la differenza culturale tra Charlie e Kanaalaq. Al timecode 55 minuti e 39 secondi, nel loro viaggio attraverso la tundra crepuscolare, Kanaalaq inizia a cantare una canzone Inuit, appartenente alle cosiddette *mood songs* che secondo l'etnografo groenlandese Knud Rasmussen (1976), sono canzoni ri-

flessive che narrano uno stato d'animo più che eventi ben precisi. Le parole della canzone Inuit ripetute da Kanaalaq per tre giorni consecutivi non sono sottotitolate, creando confusione e stress cognitivo sia in Charlie che nello spettatore. Questa è la ragione per cui Charlie implora Kanaalaq di smettere di cantare o perlomeno di cambiare canzone, ormai divenuta una strana litania. Dinanzi a questa richiesta, Kanaalaq sfida Charlie a cantare una sua canzone preferita, la quale risulta essere *That's Amore* (1953) di Dean Martin, una canzone postbellica intrisa di ottimismo, internazionalmente nota al grande pubblico, che rievoca il periodo storico degli anni Cinquanta:

When a moon hits your eye like a big pizza pie
 That's amore
 When the world seems to shine like you've had too much wine
 That's amore
 Bells will ring ting-a-ling-a-ling, ting-a-ling-a-ling
 And you'll sing "Vita bella"
 Scuzza me, but you see, back in old Napoli
 That's amore
 Amore, that's amore.

La scelta di non sottotitolare tale canzone appare funzionale essendo, come spiega Díaz-Cintas (2007), in linea con le canzoni dei *Beatles*, una lirica universale che non richiede ulteriori spiegazioni o sottotitoli ridondanti. Al fine di evitare un certo grado di ridondanza, di ciò che è definito *function de redondance* (Marleau 1982: 274), quando parole e immagini comunicano la stessa informazione, il sottotitolatore si affida alla memoria storica degli spettatori. Come è noto, le canzoni inserite nei film rivestono una funzione diegetica o non-diegetica e *That's Amore*, caratterizzata da un evidente *code-switching* sul tema dell'amore (nel passaggio intrafrasale alle parole italiane «vita bella», «scuzza me», «Napoli», «tarantella», «signore», e «pasta e fasule» si evidenzia lo stesso fenomeno linguistico presente in *The Snow Walker*), è in grado di suggerire la vera essenza del film. A tal riguardo, Claudia Gorbman (1987) definisce meta-diegetiche quelle canzoni che creano una seconda narrazione, colmando il gap tra diegesi e non-diegesi, e che risultano in grado di attraversare barriere spaziali e temporali. Questo sembra essere il potere della canzone *That's Amore* che offre una digressione nello storico personale di Charlie, ma che allo stesso tempo crea un cortocircuito culturale rispetto alla musicalità indigena di Kanaalaq, che, per usare un'espressione di Robynn Stilwell, potrebbe essere definita un «fantastical gap» (2000: 188), vale a dire una dimensione in divenire in cui la musica oscilla tra diegesi e nondiegesi, «a place of destabilization and ambiguity» (190). Senza dubbio sarebbe interessante conoscere il senso delle parole cantate da Kanaalaq al fine di valutarne la rilevanza audiovisiva,

ma il suo mistero sembra contribuire ad esaltare l'ancestralità di un popolo aborigeno, suggerendo un'emozione impalpabile e creando un'atmosfera perturbante.

Ma la scena più significativa del film – assente nel romanzo e inserita nel film per enfatizzare la ritualità della cultura Inuit e drammatizzare la morte di Kanaalaq – si trova al *timecode* 1 ora e 3 minuti quando al tramonto Kanaalaq introduce lo spiritualismo Inuit a Charlie rivelando che «The world has many spirits» e che «all things breathe. *Aniyauksak*». Allo spettatore è mostrato un primo piano di Kanaalaq seduta nell'oscurità e intenta a raccontare la storia dello spirito Tarcuq e dei rituali di morte. Se è vero che i sottotitoli non dovrebbero mai anticipare la narrazione visiva sullo schermo, allora è altrettanto vero che *The Snow Walker* è caratterizzato da una sincronia approssimativa tra immagine e sottotitoli. Tale sincronia è ottenuta attraverso sottotitoli di un rigo, i cosiddetti *one-liners*, più facili da seguire in quanto essi richiedono minor tempo per la loro lettura e comprensione. L'uso di 22 *one-liners* su 25 sottotitoli nella narrazione di Kanaalaq confermano la teoria di Sylfest Lomheim (1999) secondo cui leggere *one-liners* mette a proprio agio lo spettatore soprattutto in termini di tracciamento oculare. Anche Brondeel sembra confermare questa teoria:

Average latency (0.35 sec.) in perception seems to make two-line subtitles possibly less demanding of the viewer than e.g. two successive one-liners, which require two onsets. Consequently the overall “reading time” in two-liners seems to offer the viewer more “reading comfort”. (1994: 28)

Lo stroytelling di Kanaalaq è anche caratterizzato da movimenti corporei e gesti che suggeriscono concetti come respirare (*aniyauksak*), guardare (*taku*), e invitare a seguire (*mallikpok*). Nella descrizione del paradiso Inuit in cui i cacciatori possono trovare una grande varietà faunistica (foche, pesci e trichechi) Kanaalaq si lascia andare a imitazioni zoomorfiche non riuscendo a trovare un equivalente linguistico per la parola Inuit *Aiverk* (tricheco). Alternando auto-traduzione a linguaggio dei segni, Kannaalaq rivela a Charlie che Tarcuq risiede sulla luna (*tatkret*) e che, al momento della morte, Tarcuq, una figura mitologica che ricorda il Caronte dantesco, invita il morituro a cacciare con lui.

Timecode 00:01:03.00		
1	- The world has many spirits	- Le monde a de nombreux esprits
2	- All things <i>Aniyauksak</i>	- Tous les choses...
3	- Breath?	- Respiration?

4	- Everything breathe?	- Tout respire?
5	- Some spirits good. <i>Akkaôyok</i>	- Certains esprits sont bons.
6	- Some bad.	- Certains sont mauvais.
7	- They trick you.	- Ils nous tendent des pièges.
8	- When you die Tarcuq will come.	- Quand on meurt, Tarcuq vient.
9	-Who's that? Who's Tarcuq? He's a spirit?	- Qui est Tarcaq, un esprit?
10	- <i>î. Takusi</i>	NO SUBTITLE
11	- He sees you.	- Il peut nous voir?
12	- He watches you. - He says:	- Il nous observe? - Il dit: -
13	- <i>Mallikpok</i> , come, it's ok.	- Viens. Tout va bien.
14	- It's your time now. It's ok.	- Ton heure est venu. Tout va bien.

Nella trascrizione sottotitolata non vi sono i cosiddetti *referential vacuums* (Rabadán 1991: 164), vale a dire che il sottotitolatore evita di riportare i *culture-bound terms* legati alla cultura Inuit in quanto Kanaalaq opera un'auto-traduzione consecutiva dall'Inuit all'inglese e dall'Inuit alla lingua dei segni. La sua narrazione multilinguistica e multimodale è sottotitolata con un ampio uso dei tre puntini di sospensione intesi come ponte narrativo alla fine del primo rigo sottotitolato e in grado di facilitare la lettura quando una frase non è conclusa. L'unica parola Inuit trascritta nei sottotitoli è *piyaquiti* (utensili, timecode 1:05:22) che viene evidenziata dal carattere corsivo essendo un prestito lessicale da un'altra lingua e soprattutto non essendo un lessema acquisito dalla lingua d'arrivo. Il finale del film rivela la connessione con il testo fonte, laddove Kanaalaq, ormai morente, regala i suoi stivali cuciti a mano con pelle di Caribou a Charlie proferendo le seguenti parole «Pas des tres bonnes boutes / Mais Elles te conduiront peut-être /...chez mon peuple / Bonne route, mon frere...» (timecode 1:32:51). È interessante notare la strategia di condensazione del sottotitolatore rispetto al testo fonte, che sembra applicare la teoria della rilevanza di Irena Kovačič secondo la quale esistono nell'ambito del discorso «indispensable elements, partly dispensable elements and dispensable elements» (1991: 409). Tutti gli elementi *indispensable*, vale a dire semanticamente significativi senza i quali gli spettatori non sono in grado di seguire lo sviluppo logico delle idee, vengono sottotitolati mentre tutti gli elementi *dispensable*, che possono essere condensati e/o omessi perché deducibili dal contesto, sono eliminati al fine di creare il cosiddetto *mini-max effect* (ottenere il massimo effetto con il minimo sforzo). Della seguente frase estratta dal romanzo di Mowat, sono eliminati i sintagmi «the camps of» e « They might help you return to your own land...» proprio perché esprimono ripetizioni di un concetto già

espresso o perché deducibili dal contesto: «They are not very good boots but they might carry you to the camps of my people. They might help you return to your own land... Walk well in them... my brother» (Mowat 1975: 159). In questo modo, si riduce il numero di caratteri dei sottotitoli che di solito varia da 34 a 37 caratteri per sottotitolo a favore di una più facile lettura e comprensione del testo.

L'originalità della traduzione audiovisiva di *The Snow Walker* risiede in un approccio multimodale e multilinguistico alla lingua e cultura Inuit così come esemplificato dalla strategie di cinesica, coesione, punteggiatura, e segmentazione. Sottotitolare un film Inuit significa, nelle parole di George Melnyk, «embracing that internal foreignness which prevents Canadians from accumulating a simplistic or exclusionary sense of self» (2004: 263). Il Nunavut e il suo popolo rappresentano pertanto una delle tessere culturali e linguistiche che rendono il Canada un mosaico etno-linguistico ove si mescolano gruppi anglofoni, francofoni e nativi in grado di coesistere all'insegna dell'accettazione delle diversità. Il romanzo di Mowat e il suo adattamento filmico si offrono come testimonianza dell'importanza dell'identità indigena Inuit caratterizzata da sentimenti ed emozioni universali che richiedono però la comprensione di tradizioni, usi e costumi unici nella loro particolarità.

Bibliografia

- Baker, M., 1992, *In other words: A coursebook on translation*, London - New York, Routledge.
- Brody, H., 1976, *Land occupancy: Inuit perceptions*, in M.M.R. Freeman (ed.), *Land use and occupancy, vol. 1 of Inuit land use and occupancy. Project report*, Ottawa (ON), Supply and Services Canada: 185-242.
- Brondeel, H., 1994, *Teaching subtitling routines*, «Meta» 34.1: 26-33.
- Díaz-Cintas, J. - Remael, A., 2007, *Audiovisual translation: Subtitling*, Abingdon, Routledge.
- Gorbman, C., 1987, *Unheard melodies: Narrative film music*, Bloomington, Indiana University Press.
- Gottlieb, H., 1992, *Subtitling – A new University discipline*, in C. Dollerup - A. Loddegard (eds.), *Teaching translation and interpreting*, Amsterdam - Philadelphia, John Benjamins: 161-170.
- , 1997, *Subtitles, translation & idioms*, Copenhagen, University of Copenhagen.

- Kirkland, B., 2006, *Pure elegance. Mowat's The Snow Walker is storytelling at its finest*, «Jam! Showbiz» December 1, https://archive.is/20130115101918/http://jam.canoe.ca/Movies/Reviews/S/Snow_Walker/2004/03/05/754268.html (consultato: 15/09/2019).
- Kovačić, I., 1991, *Subtitling and contemporary linguistic theories*, in M. Jovanović (ed.), *Translation, a creative profession: Proceedings xiith world congress of FIT - Belgrade 1990*, Beograd, Prevodilac: 407-417.
- Lomheim, S., 1999, *The writing on the screen. Subtitling: a case study from Norwegian Broadcasting (NRK)*, Oslo, in G. Anderman - M. Rogers (eds.), *Word, text, translation. Liber amicorum for Peter Newmark*, Clevedon, Multilingual Matters: 190-207.
- Marleau, L., 1982, *Les sous-titres... un mal nécessaire*, «Meta» 27.3: 271-285.
- Melnyk, G., 2004, *One hundred years of Canadian cinema*, Toronto, University of Toronto Press.
- Mowat, F., 1975, *The Snow Walker*, Toronto, McClelland and Stewart Limited.
- Nuttall, M., 1992, *Arctic homeland: Kinship, community and development in Northwest Greenland*, Toronto, University of Toronto Press.
- Rabadán Alvarez, R., 1991, *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia Translémica Inglés/Español*, Leon, Universidad de Leon, Secretariado de Publicaciones.
- Rasmussen, K., 1976, *Intellectual culture of the copper Eskimo*, trans. by W. Calvert, New York, AMS Press.
- Stilwell, R.J., 2000, *Sense and sensibility. form, genre, and function in the FilmScore*, «Acta Musicologica» 72.2: 219-240.
- Thibert, A., 2004, *Eskimo (Inuktitut) dictionary*, New York, Hippocrene Books.
- Venuti, L., 2012, *The translator's invisibility: A history of translation*, London, Routledge.
- Wagner, G., 1975, *The novel and the cinema*, Rutherford (NJ), Farleigh Dickinson University Press.
- Wahl, C., 2005, *Discovering a genre: the polyglot film*, «Cinemascope», www.madadayo.it/Cinemascope_archive/cinema-scope_net/index_n1.html XXX (consultazione: 15/09/2019).

INCONTRI ARTISTICI IN SPAZI ESTREMI.
SOLAR DI IAN MCEWAN E IL PROGETTO CAPE FAREWELL

Elisa Bolchi

TOCCARE CON MANO IL CAMBIAMENTO CLIMATICO

«What does culture have to do with Climate Change? Everything»¹. La citazione viene dalla *homepage* del sito del progetto Cape Farewell, nato nel 2001 allo scopo di stimolare una risposta culturale al problema del cambiamento climatico che influisse sulla contemporanea concezione del clima.

All'inizio degli anni '90 del secolo scorso gli studi letterari e culturali sono diventati sempre più consapevoli della svolta ambientalista (Buell 2005: 1) e il termine 'ecocritica', inteso come «the study of the relationship between literature and the physical environment» (Glotfelty 1996: xix), ha iniziato a diffondersi fino a rappresentare un discorso emergente, sebbene con radici molto antiche (Buell 2005: 2). Come afferma Buell: «Environmental issues [...] have become an increasing provocation both for artists and for academics» (2005: 5).

Gli studi ecocritici sono oggi sempre più orientati verso le complesse interrelazioni tra discorso e materia, come nel caso del *material ecocriticism*, che mira a esaminare la materia «both *in* texts and *as* text» (Iovino - Oppermann 2014: 2) e che Serenella Iovino, una delle due teoriche di questo paradigma critico-letterario, definisce

lo studio del modo in cui le forme materiali (naturali e non) –
corpi, cose, elementi, sostanze tossiche, agenti chimici, materia

1 www.capefarewell.com.

organica e inorganica, paesaggi, ecc... – interagiscono le une con le altre e con la dimensione dell'umano, producendo configurazioni di significati e discorsi che possiamo interpretare come "storie". (2015: 104)

Gli studi ecocritici stanno dunque conquistando una crescente attenzione sia da parte degli studiosi sia delle istituzioni². Questioni ambientali come il cambiamento climatico, in particolare, hanno stimolato un ampio dibattito culturale che coinvolge molte discipline diverse, come accadde già in passato con il razzismo, gli studi femminili o gli studi postcoloniali, tutti campi che condividono il tema dello sfruttamento. Eppure, come sottolinea Greg Garrard: «Ecocriticism is unique amongst contemporary literary and cultural theories because of its close relationship with the science of ecology» (Garrard 2012: 5). Chi vuole affrontare questioni ecocritiche deve quindi «transgress disciplinary boundaries and develop their own 'ecological literacy' as far as possible» (*Ibidem*). È su questo assunto che poggia il progetto Cape Farewell, che mira a creare il giusto stimolo, per artisti e studiosi delle discipline più diverse, a parlare degli effetti del cambiamento climatico sul pianeta. Cape Farewell è infatti un progetto multifaccettato, che combina diversi campi della conoscenza da un punto di vista transculturale e transnazionale per ottenere risultati artistici rivolti al più ampio pubblico possibile.

Dal 2003 il progetto ha organizzato undici spedizioni, di cui otto nell'Artico, per portare creativi, scienziati, educatori e comunicatori a 'toccare con mano' gli effetti del cambiamento climatico sui luoghi che dovrebbero essere incontaminati. Portati fisicamente al cuore della questione, questi artisti sono poi incoraggiati a raccontare l'esito della propria esperienza attraverso qualsiasi mezzo comunicativo, come opere d'arte, mostre, pubblicazioni e risorse educative che possano indurre la consapevolezza che il cambiamento climatico è una delle più grandi questioni sociali, politiche e umane della nostra epoca.

Questo capitolo si concentra sulla spedizione del 2005 del progetto Cape Farewell a Spitsbergen, nell'Artico, perché un membro dell'equipaggio della spedizione fu lo scrittore Ian McEwan, insieme ad altri sedici artisti tra cui la coreografa Siobhan Davies. La partecipazione di McEwan alla spedizione creò un discreto fermento nell'ambiente dell'ecocritica: lo studioso Greg Garrard arrivò addirittura a recensire il romanzo che McEwan avrebbe potuto scrivere un anno prima che questo venisse effettivamente pubblicato. Nell'articolo, intitolato *McEwan's Next Novel and the Future of Ecocriticism*, Garrard ipotizzava che «this experience will prove to have been pivotal in terms of his ongoing rethinking of environmentalism» (Garrard 2009: 717).

² Basti pensare che il cambiamento climatico è uno dei cinque obiettivi principali di Horizon 2020, il Programma Quadro dell'Unione Europea per la ricerca e l'innovazione.

I critici restarono in trepida attesa del romanzo soprattutto perché, se fosse stata un'opera narrativa di successo come lo erano stati tutti gli altri recenti romanzi di McEwan, avrebbe potuto provocare «a fundamental shift in eco-critical assumptions, from moral idealism to pragmatism» (Garrard 2009: 718)³.

Questo studio confronta dunque l'esperienza personale dello scrittore inglese con quella della coreografa Siobhan Davies nell'estremo Nord, in primo luogo per come loro stessi l'hanno narrata nel blog della spedizione, nel quale i membri dell'equipaggio ebbero l'opportunità di raccontare la propria esperienza mentre si trovavano ancora nell'Artico, e in secondo luogo per come l'hanno affrontata nelle rispettive creazioni artistiche scaturite da quell'esperienza. Mi concentrerò in particolare sul romanzo di McEwan nel tentativo di dimostrare quanto sia rappresentativo di un nuovo modo con cui la letteratura può affrontare le tematiche ambientali, leggendo questa «satiric-allegorical risk narrative» (Zemanek 2012: 52) come una nuova forma di eco-narrativa.

CORPI VULNERABILI

Se, come afferma Nicoletta Brazzelli, la rappresentazione degli spazi estremi «generates specific linguistic and literary constructions» (2016: 7), è particolarmente interessante analizzare quali tipi di rappresentazioni genera l'esperienza di Cape Farewell in McEwan e in Davies. Tanto per lo scrittore quanto per la coreografa, lo spazio geografico estremo dell'Artico è rappresentato attraverso il rapporto con il corpo, una scelta abbastanza ovvia per la coreografa ma decisamente meno scontata per lo scrittore.

Siobhan Davies afferma di aver provato, durante la sua esperienza nell'Artico, un'impressione complessiva non tanto legata al paesaggio quanto a un «vulnerable, almost incidental body she had brought into this uncompromising environment» (Davies 2007). Alcuni membri dell'equipaggio, come l'artista Rachel Witheread, si concentrano su due principali attività mentre camminano sul pack: in primo luogo, il suono e la sensazione dei loro passi, «silent, soft, loud, crunching and resonating, your tread on the different densities of snow and ice make music» (Witheread 2005). In secondo luogo, la ricerca segni di vita, poiché considerano piuttosto incredibile che

3 Quando il romanzo venne pubblicato il primo a rimanerne deluso fu proprio Greg Garrard, il quale aveva sperato in un'opera più decisiva che potesse davvero segnare una svolta negli studi ecocritici e nella loro percezione da parte del grande pubblico. Il titolo del suo saggio nel volume dedicato a McEwan per la collana *Contemporary critical perspectives* di Bloomsbury è emblematico in questo senso: *Solar: Apocalypse Not*. Come evidenzia anche Roberta Ferrari nel suo studio dedicato al romanzo, la problematica energetica «costituisce, nelle intenzioni dell'autore, soltanto lo sfondo su cui si dipana la vicenda» (2012: 243) poiché l'interesse di McEwan è come sempre sull'umano, e sulle sue responsabilità etiche e morali.

un numero tanto alto di specie possa sopravvivere in condizioni ambientali così estreme. Abituata a usare il corpo in modo espressivo grazie alla sua professione, Siobhan Davies percepisce invece subito come le temperature sottozero dell'Artico riducano drammaticamente la sua capacità di muoversi e respirare liberamente. La sua attenzione si focalizza quindi sulle ossa, la pelle, il respiro: «the fragility of her material body versus the effort and basic purpose behind her every movement» (Davies 2005). Quest'idea emerge fin dal primo post che scrive nel blog della spedizione mentre è ancora a Spitsbergen, nel quale riflette sulla difficoltà e l'importanza dell'atto di camminare in un paesaggio immenso: «it is a simple action but in many layers of clothing it becomes more dense than we had ever experienced» (*Ibidem*). Per rappresentare una tale esperienza fisica, una volta tornata a Londra, Davies crea un video in 3D che mostra la ballerina Sarah Warsop all'interno di una teca museale «as if it were a branch of the human species that had either died out or was yet to evolve, or existed in some parallel world. The idea is that we, like ice, are all one, and our existence is in peril» (Davies 2007). Da qui deriva il titolo dell'installazione: *Endangered Species*.

Nell'installazione la performer indossa un costume cui sono attaccate lunghe bacchette flessibili, che richiama la coreografia Bauhaus *Slat Dance* dell'artista tedesco Oskar Schlemmer. Ma mentre in *Slat Dance* la ballerina (o il ballerino) indossa un costume fatto di lunghi bastoni che si estendono dal suo corpo in modo da trasformare la danzatrice/il danzatore in una scultura vivente fatta di forme geometriche, in *Endangered Species* le lunghe bacchette di cui è fatto il costume si moltiplicano man mano che la coreografia progredisce, con il risultato di inibire sempre di più i movimenti della ballerina. Mentre in un primo momento queste bacchette sembrano estendere i confini del corpo della danzatrice, alla fine riducono e in ultimo annullano la sua piccola forma vitale: una metafora in primo luogo della risposta fisica ed emotiva di Davies alla sua esperienza nell'Artico e in secondo luogo della vita degli animali rinchiusi negli zoo (cfr. Davies 2007).

Siobhan Davies compare anche come personaggio in un'altra produzione artistica ispirata da quella stessa spedizione del 2005, ovvero il romanzo di Ian McEwan *Solar*. Pubblicato nel 2010 e definito da LeMenager come «the first serious novel about climate change by a recognised author» (2014), *Solar* è annoverato tra i più riconosciuti romanzi *cli-fi*. Il termine è un'abbreviazione dell'inglese *climate fiction*, e fu coniato nel 2007 dal giornalista Dan Bloom in riferimento a scritti di finzione che riguardassero il cambiamento climatico e il riscaldamento globale. Da allora, il termine è diventato virale nei *media*, e sono apparsi articoli su quotidiani influenti come il «Guardian» (Glass 2013; Holding 2015) o il «New York Times», che nel 2014 ha anche lanciato una discussione intitolata *Will Fiction Influence How We React to Climate Change?* Wikipedia ha dedicato una pagina al *cli-fi* e Dan Bloom ha

anche creato un sito web, *The Cli-fi Report*⁴, che funge da motore di ricerca per accademici e professionisti dei *media*. Come afferma Bloom, gli scrittori di romanzi *cli-fi* aiutano i lettori a connettersi emotivamente col problema, offrendo loro una maggior motivazione ad agire di quanto non farebbero l'ascolto di una conferenza o la lettura di meri dati scientifici (cfr. Plantz 2015). La letteratura *cli-fi* rappresenta un genere a parte rispetto a quello fantascientifico, un genere nel quale «it is through the emotions involved in reading a novel that readers may feel more stirred to care» (cli-fi.net). È esattamente ciò che accade nel romanzo di Ian McEwan.

Mentre molta letteratura *cli-fi* è ambientata in un futuro distopico o apocalittico, *Solar* è ambientato nel presente e vede protagonista l'anti-eroe Micheal Beard, un fisico vincitore del premio Nobel. Se lo definisco anti-eroe, è perché, pur non essendo un eroe positivo, non è nemmeno un *villain* nel senso classico del termine: è sì avido ed egoista, ma è soprattutto privo di controllo sui propri appetiti, tanto culinari quanto sessuali, così che il cibo e il sesso sembrano essere le uniche cose in grado di attirare il suo interesse. Sebbene diriga il nuovo Centro Nazionale per l'Energia Rinnovabile, Beard è totalmente indifferente alle tematiche ambientali e anzi rappresenta ciò che gli ecocritici definirebbero un «cornucopiano», ovvero una persona che sostiene che molti, se non tutti i (presunti) pericoli ambientali siano illusori o esagerati (Garrard 2012: 18). Beard di fatto non crede a nessuna delle catastrofiche previsioni ambientali fatte dai suoi colleghi e, sebbene non sia del tutto scettico riguardo il cambiamento climatico, essendo un uomo di una certa età e senza figli non ne è affatto allarmato:

It was one in a list of issues, of looming sorrows, that comprised the background to the news, and he read about it, vaguely deplored it and expected governments to meet and take action. And of course he knew that a molecule of carbon dioxide absorbed energy in the infrared range, and that humankind was putting these molecules into the atmosphere in significant quantities. But he himself had other things to think about. (McEwan 2010: 20)

In quanto cornucopiano, Beard valuta la natura solo in termini di utilità per sé stesso, come prova il fatto che quando, nella terza e ultima parte del romanzo, si imbarca sul suo nuovo progetto di energia solare – che ha rubato al giovane ricercatore che ha ‘accidentalmente’ ucciso – il comportamento di Beard contribuisce al problema ambientale in tutti i modi possibili, sia letteralmente – prendendo un aereo dietro l'altro e diventando tanto grasso da necessitare un SUV per spostarsi – sia simbolicamente, attraverso quella

4 *The Cli-fi Report*, <http://cli-fi.net>.

mancanza di autodisciplina che è poi la principale causa della situazione allarmante in cui si trova il pianeta (cfr. Tuhus-Dubrow 2013)⁵.

Mentre Siobhan Davies mostra l'idea della vulnerabilità del corpo attraverso sentimenti drammatici, McEwan punta a raggiungere il medesimo risultato attraverso un romanzo satirico che narra di un avido scienziato sovrappeso. Lo stesso disagio corporeo percepito dalla Davies è rappresentato con tecniche umoristiche da McEwan. L'esempio più evidente è il passo del romanzo che descrive la partenza in motoslitta dall'hotel di Spitsbergen per raggiungere la nave che li porterà a vedere da vicino i ghiacciai in scioglimento. Il primo impatto col territorio è descritto in termini di fatica, scomodità e incapacità di adattarsi al luogo estremo in cui Beard si trova, un mancato adattamento che limita, in primo luogo, proprio la vista, quella vista dei ghiacci in pericolo che dovrebbe non solo ripagare delle fatiche, ma essere il motivo principale della sua presenza nell'artico.

The wind, suddenly a sixty-mile-an-hour gale, cut through his layers, his nostril hairs stiffened into steel pins, his teeth, all his teeth, ached, his face felt peeled raw. By a miracle of osmosis, every breath he exhaled found its way inside his goggles and froze, and within ten minutes he could see nothing at all but blurry crystals and had to stop. (McEwan 2010: 78)

Essendosi svegliato in ritardo, Michael Beard non riesce ad andare in bagno prima della partenza e trascorre così il viaggio in motoslitta pensando alla propria vescica e al bisogno sempre più impellente di urinare, senza porre alcuna attenzione al luogo in cui si trova e al paesaggio che lo circonda. Quando non gli è più possibile trattenere lo stimolo si decide a fermarsi in mezzo ai ghiacci ma, a causa delle bassissime temperature, il pene gli rimane attaccato alla zip della tuta termica; quando riesce a liberarsi teme che, essendosi congelato, si sia staccato dal corpo e gli sia scivolato lungo la gamba del pantalone. L'ultimo tratto di strada lo percorre dunque pensando a come potrà sopravvivere a un tale trauma in mezzo ai ghiacci, a come vivrà il resto della vita da evirato: «this was it, a life without a penis. How his ex-wives, especially Patrice, would enjoy themselves» (McEwan 2010: 82). La meta da raggiungere, l'estremo Nord, si trasforma così nella direzione sbagliata verso cui viaggiare, sempre più lontana da ospedali e centri di primo soccorso: «they were speeding in the wrong direction, hurtling northwards towards the Pole, deeper into the wilderness, into the frozen dark, when they should have been rushing towards a well-lit emergency room in Longyearbyen» (84). Una volta a bordo della nave scoprirà, però, che l'oggetto che aveva sentito scorrere lungo la gamba e fermarsi sotto al ginocchio era, di fatto, il suo burro di cacao.

5 Questo aspetto è analizzato più in dettaglio in Bolchi (2016).

L'inadeguatezza e la non adattabilità del corpo alle condizioni dell'estremo nord sono dunque rese attraverso una pungente ironia nei confronti del protagonista, che spesso appare quasi come il personaggio di una commedia *slapstick*, come quando si prepara per lasciare l'hotel a Spitsbergen e raggiungere la nave e deve indossare e togliere guanti e sottoganti quattro volte per riuscire a indossare i diversi strati di vestiario, il passamontagna e la maschera da neve che nell'aria umida della *lobby* dell'hotel, e a causa del suo «impatient perspiring», si appanna immediatamente, tanto che, alla fine: «Hot and tired, an unpleasant combination, he stood suddenly in exasperation, turned and collided with a beam or a column, he couldn't see which, with a massive cracking sound. How fortunate it was that the Nobel laureate was wearing a helmet» (McEwan 2010: 74).

IRONIA E METAFORE

Micheal Beard non è l'unico personaggio a essere descritto attraverso la figura retorica dell'ironia: la stessa Siobhan Davies diventa, nel romanzo, una ballerina francese, «sleek and beautiful and brimming with goodwill» (McEwan 2010: 92), che fa una danza geometrica sul ghiaccio, mentre il noto artista britannico Antony Gormley, il cui lavoro studia la relazione del corpo umano con lo spazio⁶, è ritratto nel romanzo come il famoso scultore di ghiaccio Jesus, di Maiorca, specializzato in sculture di pinguini. Nella sua descrizione dell'equipaggio McEwan riesce a gettare uno sguardo ironico sull'intera specie umana, e ritrae i diversi artisti come suoi alter ego, poiché ognuno di essi racconta qualcosa che egli ha provato in prima persona e di cui aveva già scritto nel blog della spedizione cinque anni prima di pubblicare il romanzo. Il titolo del post, pubblicato il 13 marzo 2005, è *A Boot Room in the Frozen North*:

So, we have come to this ship in a frozen fjord to think about the ways we might communicate our concerns about climate change to a wider public; we will think about the heady demands of our respective art forms, and we will consider the necessity of good science, and shall immerse ourselves in the stupendous responsibilities that flow from our stewardship of the planet, and the idealism and selflessness demanded of us as we subordinate our present needs to the welfare of unborn generations who will inherit the earth and thrive in it and love it - we hope - as we do. But first, we must remove our wet boots. (McEwan 2005)

⁶ Per maggiori informazioni sull'opera di Gormley rimando al sito dell'artista: <http://www.antonygormley.com/biography>.

Il tono è sarcastico nei confronti della tipica scrittura politicamente impegnata: è chiaro fin dall'apertura del post che non stiamo per leggere un pamphlet demagogico sullo scandalo dello scioglimento dei ghiacci. Non fa riferimento ai magnifici paesaggi, ai cieli blu e al sole basso, come avevano fatto gli altri membri dell'equipaggio, ad esempio Rachel Witheread, la quale al quarto giorno della spedizione aveva descritto le sue due «completely sublime walks» durante le quali si era sentita «totally humbled» dall'ambiente attorno a sé: «The scale of the place, the 360 degree vistas, the different tones of white and the longest blue shadows I've ever seen are simply breathtaking and the silence when you can actually experience it is deafening» (Witheread 2005). Nel suo post McEwan usa da subito, al contrario, una vena comica e racconta come l'equipaggio fosse costretto a svestirsi in uno spazio angusto, affollato e buio, cercando di allentare i lacci dell'attrezzatura artica con le dita intorpidite dal freddo, per ritrovarsi poi in piedi con solo i calzettoni su un pavimento gelato ad appendere la tuta termica cercando di non perdere i guanti, le fodere, e le «frosted goggles and frozen-mouthed balaclavas that gape at us from the floor in astonishment» (McEwan 2005). Questa bella immagine viene ripresa da McEwan nel suo romanzo, quando il passamontagna di Beard scivola in terra e sembra guardarlo «in open-mouthed disbelief» (McEwan 2010: 99). L'idea alla base di questa descrizione è la stessa di Davies, in fondo: le difficoltà che il corpo deve affrontare in queste condizioni estreme e la conseguente consapevolezza della sua vulnerabilità.

Contrariamente all'idea dell'estremo Nord come «escape from the limitations of civilization, a space for engagement and collaboration, excitement and adventure» (Brazzelli 2016: 10), in pratica un luogo in cui tutto diventa possibile, Davies e McEwan rappresentano nella propria opera un luogo in cui tutto è impossibile: camminare, muoversi, le stesse funzioni vitali come respirare e urinare possono compromettere la vita umana. Davies incarna questa idea attraverso una danza resa impossibile da lunghe aste, mentre McEwan rende la stessa idea descrivendo, con sguardo ironico verso il proprio protagonista, le complesse procedure di vestizione e svestizione necessarie per sopravvivere a temperature artiche. Chiamati a descrivere lo scioglimento dei ghiacciai, i due artisti scelgono invece di raccontare l'impatto potente della natura sull'essere umano e così facendo raccontano uno spazio che assume vita e identità propria. Davies è più teatrale, McEwan più letterario, ma entrambi stanno rappresentando la stessa idea: quella di una Natura come elemento ingovernabile dagli umani che anzi devono lottare per adattarsi; l'idea del pianeta Terra come un ecosistema autonomo il cui funzionamento trascende la volontà umana, in cui si comprende, come ha ben evidenziato Robert Macfarlane, che il mondo non è stato fatto *dagli* umani *per* gli umani (cfr. Brazzelli 2016: 10).

Entrambi i lavori condividono l'utilizzo della metafora come strategia di costruzione di senso. Così come il lavoro di Davies mostra che gli umani stanno diventando una specie a rischio, la descrizione che McEwan fa della stanza degli stivali è una metafora del nostro ruolo sul pianeta. Gli spazi estremi ci costringono a ridefinire i nostri rapporti sociali perché ci spingono allo stremo delle nostre capacità di sopravvivenza e McEwan sembra partire proprio da questo concetto nel costruire la sua metafora. «On the second day», scrive McEwan nel blog della spedizione,

when you venture out into what I shall call the boot room, in your socks, in a hurry because your companions are waiting outside by the belching skidoos, ready to set off on yet another face-peeling punishment ride (oh God, seven more kilometres - when will it end?) across the cement-like floor of the fjord, that you will find that someone has made off with your splash suit, or your helmet, or your boots, or your goggles, or all four. (McEwan 2005)

Un membro dell'equipaggio potrebbe ragionevolmente disperarsi non trovando la propria attrezzatura, che nell'Artico è assolutamente necessaria alla sopravvivenza, e dunque prende qualsiasi cosa trovi a disposizione, anche se questo significa rubarla a qualcun altro. Questa stessa scena è presente nel romanzo del 2010:

From the second day, the disorder in the boot room was noticeable, even to Beard. He suspected that he never wore the same boots on consecutive days [...] Pickett admitted to him, while they were out recording the sound of the wind in the ship's rigging, that for two days he had been wearing two left boots. But he was a hardy sort who did not seem to mind. Beard did mind. (102)

Come nel post del 2005, anche in *Solar*

the boot room continued to deteriorate. By midweek four helmets were missing along with three of the heavy snowmobile suits and many smaller items. It was no longer possible for more than two thirds of the company to be outside at the same time. To go out was to steal. (McEwan 2010: 108)

La situazione porta McEwan a concludere, sul blog: «it is not evil that undoes the world, but small errors prompting tiny weaknesses – let's not call them dishonesty. In the golden age of yesterday, the boot room had finite resources, equally shared» (McEwan 2005). Questa stessa idea affiora nella mente di Michael Beard: «Four days ago the room had started out in orderly

condition. [...] Finite resources, equally shared, in the golden age of not so long ago» (McEwan 2010: 108).

L'esperienza nello spazio estremo dell'Artico innesca in McEwan (e in Michael Beard) la consapevolezza che il nostro pianeta è esattamente come la stanza degli stivali: «no one is behaving particularly badly, and certainly everybody is being, in the immediate circumstances, entirely rational, but by the third day, the boot room is a wasteland of broken dreams» (McEwan 2005). Ancora una volta, questo stesso pensiero viene usato da Beard in *Solar*: «No one, he thought, admiring his own generosity, had behaved badly, everyone, in the immediate circumstances, wanting to get out on the ice, had been entirely rational in 'discovering' their missing balaclava or glove in an unexpected spot» (McEwan 2010: 108).

A partire dal microcosmo dei diciassette partecipanti a quella esperienza intensa ed estrema che è Cape Farewell, e che diventa allegoria della condizione umana, McEwan riflette sulle responsabilità degli esseri umani: i partecipanti sono persone impegnate, informate, intelligenti e colte che discutono dei propri piani per salvare un pianeta molte volte più grande di una stanza degli stivali (McEwan 2005). Attraverso il personaggio di Michael Beard McEwan commenta, sarcasticamente: «How were they to save the earth – assuming it needed saving, which he doubted – when it was so much larger than the boot room?» (McEwan 2010: 109).

McEwan chiude il suo post sul blog della spedizione affermando «Good science will serve us well, but only good rules will save the boot room». Allo stesso modo, gli artisti e gli intellettuali che prendono parte alla spedizione nel romanzo giungono alla conclusione che «it was only reason that could prevail against short-term interests and greed, only rationality could draw, by way of warning, the indistinct cartoon of a calamitous future in which all must bake, shiver or drown» (McEwan 2010: 105).

Sebbene la critica di McEwan possa avere un impatto emotivo meno immediato rispetto ai romanzi apocalittici, è proprio attraverso il suo misurato uso dell'ironia che egli riesce a far crescere nel lettore una consapevolezza verso due grandi colpe dell'umanità nei confronti del pianeta: l'egoismo e l'incoerenza. Stephen Siperstein, titolare di un corso sulla letteratura *cli-fi* all'Università dell'Oregon, afferma che: «Climate literacy is [...] about understanding the social, cultural, and human dimensions of climate change. It's about grappling with the impacts of climate change on our minds and our hearts, and it's about grappling with the ethics of climate change» (cit. in Plantz 2015). Mentre la danza impacciata della Davies suscita immediatamente sensazioni drammatiche di angoscia e ansia nello spettatore, il lettore di McEwan ride, in un primo momento, dell'irritante Michael Beard, il quale, però, scava pian piano un posto per sé nella mente di chi legge e lì vi rimane, pronto a ripresentarsi alle nostre coscienze etiche appena assumiamo un comportamento egoista e sconsiderato verso il pianeta, appena ci

accorgiamo di non seguire le poche regole della stanza degli stivali; appena ci trasformiamo in un Michael Beard. Come spiega Zemanek, McEwan non è scettico in merito al cambiamento climatico, è scettico in merito alla capacità degli esseri umani di cambiare (2012: 57) e per questo motivo scrive nel post sul blog di Cape Farewell: «we will not rescue the Earth from our own depredations until we understand ourselves a little more, even if we accept that we can never really change our natures» (McEwan 2005). Questa considerazione è strettamente connessa a ciò che afferma Greg Garrard: «reconsideration of the idea of “the human” is a key task for ecocriticism, tending to drag it away from pastoral and nature writing towards postmodern concerns such as globalisation» (2012: 17). Lo scopo della letteratura *cli-fi* è quello di costringerci a riflettere sull’impatto che il nostro comportamento quotidiano ha sul nostro pianeta, anche in quegli spazi che crediamo non ancora ‘corrotti’ dalla presenza umana e che invece sono sottoposti a continue trasformazioni a causa delle scelte degli esseri umani. Lo scopo è anche quello di invitarci a leggere la cultura come la «production, reproduction and transformation of large-scale metaphors» (Garrard 2012: 8) al fine di comprendere il nostro posto e il nostro ruolo sulla terra. Del resto, non è esattamente questo lo scopo di tutta la letteratura?

Bibliografia

- Bolchi, E., 2016, *An Air-Conditioned Global Warming. The Description of Settings in Ian McEwan’s Solar*, «L’Analisi linguistica e letteraria» 2: 35-42.
- Brazzelli, N., 2016, *Introduction*, in N. Brazzelli - F. Regard (eds.) *At the End of the World. Extreme Places and the British Imagination*, «Textus», 29.1: 7-15.
- Buell, L., 2005, *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell.
- Cape Farewell Project*, <http://www.capefarewell.com> (consultazione: 12/03/2019).
- Davies, S., 2005, *Daily Log March 9th 2005*, <http://www.capefarewell.com/2005/2005blog/day-4.html> (consultazione: 12/03/2019).
- , 2007, *Endangered Species*, <http://www.siobhandaviesreplay.com/record/41> (consultazione: 12/03/2019).
- Ferrari, R., 2012, *Planetarie follie: scienza e arte in Solar*, in *Ian McEwan*, Pisa, Le Lettere: 242-260.
- Garrard, G., 2009, *Ian McEwan’s Next Novel and the Future of Ecocriticism*, «Contemporary Literature», 50.4: 695-720.
- , 2012, *Ecocriticism*, London, Routledge.

- , 2013, *Solar: Apocalypse Not*, in S. Groes (ed.) *Ian McEwan*, London and New York, Bloomsbury: 123-136.
- Glass, R., *Global Warming: the Rise of 'Cli-fi'*, «The Guardian» 31/05/2013, <http://www.theguardian.com/books/2013/may/31/global-warming-rise-cli-fi> (consultazione: 12/03/2019).
- Glotfelty, C., 1996, *Introduction*, in C. Glotfelty - H. Fromm (eds.), *The Ecocritical Reader*, Athens, The University of Georgia Press: xv-xxxvii.
- Gormley, A., *Antony Gormley Official Website*, <http://www.antonygormley.com> (consultazione: 12/03/2019).
- Heise, U., 2008, *Sense of Place and Sense of Planet: the Environmental Imagination*, Oxford University Press, Kindle edition.
- Holding, S., *What is cli-fi? And why I write it*, «The Guardian» 6/02/2015, <http://www.theguardian.com/childrens-books-site/2015/feb/06/what-is-cli-fi-sarah-holding> (consultazione: 12/03/2019).
- Iovino S. - Oppermann, S. (eds.), 2014, *Material Ecocriticism*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press.
- Iovino, S., 2015, *Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia*, in S. Iovino - D. Fargione (eds.), *Contaminazioni ecologiche: cibi, nature e culture*, Milano, Led Edizioni: 103-118.
- LeMenager, S., *'Cli-fi': literary genre rises to prominence in the shadow of climate change*, «The Conversation» 18/09/2014, <http://theconversation.com/cli-fi-literary-genre-rises-to-prominence-in-the-shadow-of-climate-change-25686> (consultazione: 12/03/2019).
- McEwan, I., 2005a, *A Boot Room in the Frozen North*, <http://www.capefarewell.com/explore/a-boot-room-in-the-frozen-north.html> (consultazione: 12/03/2019).
- , 2005b, *Let's Talk About Climate Change*, «Open Democracy» 20/04/2005, http://www.opendemocracy.net/globalization-climate_change_debate/article_2439.jsp (consultazione: 12/03/2019).
- , 2010, *Solar*, London, Jonathan Cape.
- Plantz, K., 2015, *As the weather shifts, 'cli-fi' takes root as a new literary genre*, Thomson Reuters Foundation, 10/04/2015, <http://www.trust.org/item/20150410094252-x7weg> (consultazione: 12/03/2019).
- The Cli-fi Report*, <http://cli-fi.net> (consultazione: 12/03/2019).
- Tuhus-Dubrow, R., 2013, *Cli-Fi: Birth of a Genre*, «Dissent Magazine» summer, <http://www.dissentmagazine.org/article/cli-fi-birth-of-a-genre> (consultazione: 12/03/2019).
- Will Fiction Influence How We React to Climate Change?*, <http://www.nytimes.com/roomfordebate/2014/07/29/will-fiction-influence-how-we-react-to-climate-change> (consultazione: 12/03/2019).
- Witheread, R., 2005, *9th March, Day 3, Spitzbergen, -28 Degrees*, <http://capefarewell.com/2005/2005blog/day-4.html> (consultazione: 12/03/2019).
- Zemanek, E., 2012, *A Dirty Hero's Fight for Clean Energy: Satire, Allegory, and Risk Narrative in Ian McEwan's Solar*, «Ecozon@» 3.1: 51-60.

Abstracts in English

NICOLETTA BRAZZELLI

«*What the nation would not do, a woman did*»: *Lady Franklin and Arctic exploration*

In February 1845 Sir John Franklin was given the command of a naval expedition to find a Northwest Passage in Canada and he set sail on the *Erebus*, with a three-year supply of provisions: when, in 1848, the expedition had not returned, Lady Jane Franklin was personally involved in the organization of several search parties. Although she never participated in any of these, she took charge of their preparation and scheduling. Finally, in 1857 she sent the *Fox* on a final search for survivors: three years later, Francis Leopold McClintock returned with evidence of the expedition's unhappy fate. In this essay, the tragic loss of Sir John Franklin's expedition in search of the Northwest Passage is investigated from the perspective of Franklin's wife, who won significant popular celebrity through her efforts to discover the fate of her beloved husband. Jane Franklin greatly transformed the narrative discourse of Arctic exploration, both through the direct influence she exerted on the search for Franklin and through her rewriting of the language of heroism, suffering and national honour. Her correspondence with British prime ministers, Members of Parliament, Lords of the Admiralty offers a private side to a national tragedy and sheds new light on what Sir John Franklin's disappearance meant to England and its public opinion. The analysis of Lady Franklin's letters focuses on the combination of the (female) language of affection to promote (male) imperial views. These letters persuaded the Admiralty to persevere with the search when it would have given up, and kept Franklin's memory and honour alive in the national imagination. The sequence of Jane's letters also traces the progression of Lady Franklin's growing awareness of her husband's death and contributes to the transformation of the Arctic explorer into a heroic figure. The language of Lady Franklin's letters is geographically precise and conveys detailed information on the Arctic, whilst also providing readers with the domestic side of the disaster. She is the «afflicted wife» whose emotional language reveals the affection she feels for her husband, while her letters are addressed to

officials. In her writings, two voices overlap: the Arctic expert and the wife. Jane called upon the Admiralty to perform its function and rescue her husband, alluding to the Arctic as a blank space on the maps, thus employing male colonial language. But she also represents the search as an emotional and moral imperative. These two discourses are distinct in style and rhetoric. The Arctic analysis is clear and discusses the reports of returned navigators, the shipping routes; however, the real power of Lady Franklin's texts lies in her emotional appeals. She also apologizes for her «female motions»: in this sense, the introductory and concluding remarks of her letters are worth considering. She was afraid that her advocacy would necessarily be weakened because of her too close connection with the subject. From her offer of a reward to whalers, to her identification as the widow of Franklin, she made her letters persuasive to both the officials and the general public, challenging the male world of Arctic navigation and enhancing the moral responsibility of Britain towards its heroes and wives' devotion.

LUIGI CAZZATO

In extreme spaces, extreme plans: the island of Doctor Wells between colonial memory and amnesia. A decolonial approach

In the history of British culture, few authors have distanced themselves from the otherising discourse that has informed its imperial master narrative. This essay tries to tackle this issue through a reading of H.G. Wells' *The Island of Doctor Moreau*, i.e., through the reading of this island as an extreme place where science is implemented without conscience, as late Victorians would put it. Specifically, beside the reading of the scientific romance as a dystopian accelerated Darwinism, here a colonial reading is offered, inasmuch as Wells describes the Beast People in terms of colonized races. We start from Foucault's concept of heterotopia, that is to say, the colony (Doctor Moreau's island can allegorically be considered such) as an extreme place where things are «different» or where they can happen «differently». In short, in Doctor Moreau's case, the island is a place where the wild side of the civilized man can find an outlet or safety valve that cannot be found in metropolitan centres. However, Wells' novella is not unambiguous in his censure of the colonial pattern. The credibility of the story is marred by the fact that Prendick, the protagonist and witness of «The Moreau Horrors!», is an unreliable narrator, in so far as the editor, Prendick's nephew, reports that his uncle's was considered a «curious instance of the lapse of memory consequent upon physical and mental stress». In other words, the story is not only about a mad scientist but also a possibly mad narrator, who writes his tale while confessing his desire to give his «right hand to forget». Hence, the (involuntary?) *mise-en-scène* of what decolonial thinkers call the «for-

getfulness of coloniality» (Maldonado-Torres 2014): that absolute sickness which the West suffers from, forgetting its past and present misdeeds. If the narrator is unreliable or mad, it goes without saying that Prendick, like Conrad's Marlow a few years later, «cannot take the next step», as Said wrote (1994). As a matter of fact, notwithstanding his disapproval of the high modernist aesthetics, Wells risks falling into its trap of the self-conscious contemplative passivity, yielding to the amnesic device of neglecting a possible alternative condition for the wretched of the earth.

LUCIO DE CAPITANI

Memoirs and tales of the Scottish coast: tracing a frontier mythology in The Merry Men, Memoirs of an Islet and Kidnapped by Robert Louis Stevenson

In this contribution I compare three texts by Robert Louis Stevenson – the short story *The Merry Men*, the essay *Memoirs of an Islet*, and a central chapter of the novel *Kidnapped*. All of them feature the tidal islet of Earraid, which Stevenson visited while touring the Scottish coast as an engineer in training. Using insights provided by the later essay *Records of a Family of Engineers*, I read Earraid as the symbol of a coherent frontier narrative that Stevenson creates out of the engineering legacy of his father, uncles and grandfather, who were all successful family of lighthouse builders in Scotland throughout the 19th century. This narrative, which employs both the peculiar spatial imagination of the frontier as well as its (multiple) ideological connotations, frames nature as hostile, to be pacified through technical progress. Moreover, it opposes two archetypal figures: the engineer-pioneer, an inventor and adventurer who brings light and progress to the wilderness of the Scottish sea, and the wrecker, a scavenger who lives off the salvaged goods of the shipwrecks, refuses to help the victims of the sea and is therefore the natural enemy of the engineer. The moral and material clash between these two figures, as well as the idea of progress as a gradual pacification of nature that emerges from this mythology, is variously articulated and re-elaborated within the three texts. *The Merry Men*, a tale of madness and shipwrecks, explores the ethical worldviews connected to the engineer and the wrecker through the two main characters, Charles and Gordon, whose fate is decided by their respective relationship with the savage seascape of Aros (Earraid). If this seascape follows the imaginative and geographical patterns of a frontier that still needs to be understood and tamed, *Memoirs of an Islet*, an autobiographical essay concerning Stevenson's stay on Earraid, represents the conquest of that frontier, documenting the successful construction of a lighthouse on the islet and juxtaposing it with Stevenson's own reflections on his own life and career. The chapter of *Kidnapped* set on Earraid, instead, hints at Stevenson's attempt to

undermine his own mythology, suggesting that each narrative focused on an extreme place, including the frontier of the Scottish coast, is culturally located and ultimately contestable. David Balfour's shipwreck on Earraid seems initially to follow the patterns established by the other texts, but those patterns are ultimately subverted when Stevenson provides us with a glimpse on a very different perspective on both the natural world and the local population of this environment.

FRANCESCA MONTESPERELLI

The imaginary elsewhere in The Voyage Out by Virginia Woolf

This essay takes as its focus Virginia Woolf's first novel, *The Voyage Out* (1915), seeking to explore the pervasive interrelations between psychological and geographical aspects of the plot, between literary form and Eurocentric imperialist tropes, between Modernism and British colonialism. At first sight, the narrative is in part novel of manners and in part a *Bildungsroman*. It tells the story of Rachel Vinrace, a young British woman at the turn of the century, taken by her father on a trading voyage to the mouth of the Amazon River. Rachel is portrayed as an immature and innocent girl who, during the voyage and under the instruction of her aunt, emerges from her sheltered background and is encouraged to imagine marriage and maternity as the destiny that will fulfill her life. However, Woolf endows her semi-autobiographical protagonist with a powerful desire to evade or transcend this culturally determined destiny; in other words, to break out of the female initiation paradigm that her culture imposes upon women, constituting them not as fully legitimated participants in history and culture but as culture's material support. The novel traces the mythical voyage of the *Euphrosyne* (in which the pro-imperial Richard and Clarissa Dalloway are first introduced as characters) from London to South America and then narrates the activities in an English resort community near the imaginary village of Santa Marina. But within the traditional framework, discordant elements begin to form their own stronger and subtler patterns which evolve toward an unpredicted and startling unhappy ending: presented with women's traditional alternatives (marriage against their will or death; falling in love and death), Rachel falls in love and dies. If the heart of Woolf's novel is a disengagement from the authority of the paternal word and an affirmation of the semiotic regressive otherness of the maternal voice, we must consider that this voice materializes in the primordial din of the jungles of South America. Moreover, Rachel dies after contracting a strange disease during a nightmarish expedition in the jungle, in which the Other (m-other) emerges as echo, silence, cries of birds and monkeys, women natives milking babies and staring at her with a motionless hostile gaze. The decay and death that underlie trop-

ical nature are narrated in the language of infection, contamination, degeneration and decline, typical of imperialist and modernist discourse. The very title of *The Voyage Out* asks to be interrogated, as it implies a deictic gesture toward a beyond, and stipulates a movement from an inside to an outside, a passage through or across boundaries. Boundaries to be traversed could include those between home and an exotic world, between interiority and exteriority, or even between the patriarchal dwelling place and some other, oppositional space. In addition, the title implies a potential voyage back, the protagonist returning grown up, transfigured and enriched. The fact that the novel denies the voyage back, indicates that the outward movement has not merely been an exotic, voyeuristic, or therapeutic *sortie* in pursuit of the rejuvenation of the paternal word, but a more permanent extrication from that dominant rhetoric.

FRANCESCA GUIDOTTI

Voices from the sea of sand: Vermilion Sands by J.G. Ballard

Vermilion Sands (1971), the title J.G. Ballard ascribed to one of his collections of short stories, stands out as a powerful visual marker for its equally vivid setting: an extreme environment where inner and outer space merge, and where deranged dreams and alluring nightmares may eventually come true. The imaginary place named Vermilion Sands is a once popular seaside resort now turned, as its name suggests, into a gloomy, red-shaded desert, peopled by eccentric aristocrats and lethargic artists, by mysteriously charming women and seductively spellbound men with their trail of private illusions, unspeakable secrets and unfathomable obsessions. Often seen as a specimen of quintessential Ballard's science fiction, the book has been read as a critical reworking of conventional formulas: the barren Martian soil paradoxically relocated to Earth, to an unspecified part of the American continent as the only possible home of utopian thinking, Ballard himself having warned that «the only truly alien planet is Earth». And while it certainly pays tribute to the modes of Surrealism and Modernism, *Vermilion Sands* may rightly be seen as representative of its author's aesthetic choices and stylistic solutions. The one crucial feature that seems to have eluded the attention of critics so far, however, is the notion of «extremity» itself, which I would take as an invaluable hermeneutical tool for analysing the competing claims of space and subjectivity in the stories. Ballard's writings have often been described as «visual fiction», that is to say as stories told in and through pictures, where landscape provides much more than mere aesthetic background and becomes psychologically relevant as it serves to externalize otherwise elusive, and often dangerously unsettled, individual identities. The experience of extreme spaces always leads characters to

tackle personal boundaries, both on the physical and on the psychical level. Encounter thus takes place at the precarious junction between an unstable self and its uncertainly defined surroundings, each being in a way shaped by the other. In many respects, extreme environments are the epitome of solitude, a common human plight ever since the existential crisis of modernity: they convey contradictory drives, and express at the same time euphoric and dysphoric attitudes, Eros and Thanatos, inadmissible desires and irrepressible fears. The waterless shore of *Vermilion Sands*, symptomatically suspended in time, is in fact the place where long-repressed memories of trauma and ambivalent feelings eventually resurface, and thwart all efforts to suppress the instinct-driven sea of primeval unconscious. Landscape is a key to understanding mind, and vice versa; ultimately, both are conjured up as extreme spaces inviting an exploration, a voyage, a reading: in other words, a visually intense and truly transformative experience.

ELENA OGLIARI

From place to space: Donegal in Translations by Brian Friel

Set in Irish-speaking Donegal in August 1833, *Translations* is one of Brian Friel's best-known plays, which has elicited extensive criticism since its premiere in 1980. Drawing on Edward Said's studies, most scholars interpret the play as Friel's attempt to expose the imperialist implications of the Ordnance Survey of Ireland, whereby the process of mapping Donegal is precursor of a cultural programming aimed at the erasure of the Gaelic heritage. Consequently, another major branch of criticism discusses the playwright's historical accuracy in depicting this cartographic project. In the wake of Morash and Richards's *Mapping Irish Theatre* and Yi-Fu Tuan's *Space and Place*, however, the present essay proposes to analyse the recalcitrant geography of Pre-famine Gaeltacht as is evoked in the play. Due to its remoteness, Donegal was a twilight region difficult to reach and one of the last bastions of Celtic culture in the eyes of the British «sappers», entrusted with charting its wilderness in the 1830s. Friel used their diaries and letters as sources to describe the encounter between two cultures – with the Gaelic one threatened with extinction – in Donegal Baile Beag, which the British characters view as a village crystallised out of time. The dramatic landscape mirrors the tensions engendered by the encounter between Irish and British peoples, who also differ in the way of knowing the landscape and relating to it; on the one hand, Gaelic lore and mythology inform the Irish peasants' perspective: for instance, they believe that the heroes and gods of the Ulster Cycle live by their side. On the other, the British see the Irish woodlands and wetlands as spaces to anglicise and control, with maps and technology functioning as instruments of colonisation. Britain's

project is bound to succeed and its scorched-earth policy will change the physical appearance of the landscape. Importantly, the occupiers' incursion only quickens an ongoing process of modernisation. Despite appearing as a «flight from contemporaneity», the rural Baile Beag has been already transformed by socio-economic pressures. The lands of Donegal, here represented as a precarious repository of Celtic culture where boundaries dividing reality from mythology are permeable, is becoming more and more a *lieu de memoire*, which will only exist in the memory and tales of its inhabitants. The familiar place is being replaced by the openness and freedom of the space: a space that poses threats or promises for its original inhabitants.

ANGELO MONACO

Thomas Hardy, Jhumpa Lahiri and the topopoetic language of liminal space

The essay draws a comparison between Thomas Hardy's *The Return of the Native* (1878) and Jhumpa Lahiri's *The Lowland* (2013). Despite the differences in biographical details and historical background, the analysis explores the meaning of liminal landscapes and their interaction with human beings. By juxtaposing Egdon Heath, the Wessex moorland where the Victorian novel is set, with the lowland in south-west Kolkata the Indian strand of Lahiri's novel revolves around, I reflect upon the symbolic role of liminal spaces as metaphors for the crossing of local and transnational borders. These novels capture the ambiguities of places where life and death coexist, displaying a specific natural language (*landguage*) that only some characters are able to understand. Hardy presents Egdon Heath as a place in movement that can regulate a deep chronological time dating back to Celtic and Roman history. The heath features magic and superstition that alternate with a wide range of flora and fauna. Hardy's depiction of nature as a site of alienation and sterility undermines the idyllic trope of the pastoral genre that the novel seems to evoke. While in *The Return of the Native* worries and anxieties dominate the crossing of borders, making homecoming an impossible journey, with an atavistic landscape rejecting the imperial and colonial logics of XIX century England, Lahiri, who turns to Hardy's descriptive language of natural beauty, portrays a likewise ambiguous and controversial space that opens up to extraterritorial connections. The Bengali mudflat, residual of a land reclaimed by the English in the XVIII century, is a liminal space where aridity and humidity alternate. The Indian lowland is then a palimpsest recording postcolonial conflicts and personal loss, a chronotopic unity that transcends time and space. Lahiri extends the symbolic meaning of the layered Bengali landscape through connections to the muddy beaches of Rhode Island, along the north-eastern Atlantic coastline where the American side of the novel is set. Lahiri's novel,

in conclusion, draws upon Hardy's tale the motif of homecoming and it reveals the performative role of liminality (Thomassen) in line with the studies on topo-poetics (Tuan, Moslund, Heidegger, Glissant). A combination of human vulnerability and ecological fragility, not only Lahiri's liminal spaces convey death and loss, they ultimately envision possibility of hybridization and contact.

ELEONORA SASSO

Nunavut from page to screen: the audiovisual translation of The Snow Walker by Farley Mowat

This essay takes as its starting points the notion of remediation and the linguistics of subtitling in order to advance a new reading of the audiovisual translation of Farley Mowat's short story *Walk Well, My Brother* (1975), whose remediation in film *The Snow Walker* (2003) is a paramount example of foreignising translation aimed at protecting the ethno-cultural diversity in Canada. Not only such an Inuit film with subtitles as *The Snow Walker* envisions the clash between Canadian and Inuit cultures but is also a survival tale in the far North examining the relationship between technology and minority cultures. I track through these references and look at the issues – the role of subtitling in the preservation of cultural specificity, subtitling strategies for rendering culture-bound terms, cohesion and coherence in subtitling, segmentation, etc. – which they raise. But my central purpose is to re-read the aforementioned subtitled film by applying the linguistics of subtitling and its text-reduction shifts. I analyse the problems of rendering intra-linguistic and extra-linguistic cultural elements from one language and cultural into another in order to demonstrate the challenge of rendering hybrid forms or multilingualism. Through *The Snow Walker*, I suggest, subtitling may be considered as an extreme form of foreignisation, a modality which is able to conceptualise cultural diversity thereby avoiding ethnocentric violence.

ELISA BOLCHI

Artistic Encounters in Extreme Spaces. Ian McEwan's Solar and the Cape Farewell Project

Cape Farewell is an international not-for-profit programme based in the UK which brings creative talents, scientists and informers together to see global warming with their own eyes, with the aim to engage and inspire a sustainable future society and instigate a cultural response to the climate challenge. This essay analyses two artistic experiences which stemmed

from the Cape Farewell project: the one of the novelist Ian McEwan and the one of the choreographer Siobhan Davies, both members of the 2005 Cape Farewell Expedition to Spitsbergen, in the Svalbard, in the Arctic Sea. While Davies's response to her experience is a work embodying the idea of fragility of the body she had experienced in the Arctic, McEwan writes a satirical and allegorical novel about a greedy and selfish Nobel Prize-winning physicist. Davies's artistic work took the form of a projection titled *Endangered Species*, in which a ballerina dances inside a museum display case, wearing a costume made of long bending rods, suggesting the dramatic uneasiness of the body in the extreme spaces of the North Pole. The key element of McEwan's novel, on the contrary, is irony, which is used to make fun of the Cape Farewell Expedition crew, and above all to depict the anti-hero Michael Beard, who takes part to the Expedition but is actually shocked by the entire experience, insomuch as to imagine, while dreading to die from hypothermia, one of his colleagues proclaiming his obituary on TV by saying «He went to see global warming for himself». Both works focus on the vulnerability and unsuitableness of the human body in extreme conditions, aiming at highlighting that it is time for humans to understand they do not belong to such spaces. To do this, both artists use the trope of metaphor: Davies makes use of the metaphor of the «endangered animal» in a cage, out of place, while McEwan uses the metaphor of the boot room, which the crew is unable to keep tidy responsibly, concluding «How were they to save the earth [...] when it was so much larger than the boot room?». Thanks to the use McEwan makes of irony, he manages to rise in the reader awareness towards two great faults of humanity: egoism and inconsistency, which are among the main causes of most environmental issues. Both artists present planet Earth as an autonomous ecosystem whose functioning does not depend on humans, but which humans must respect if they want to survive.

Gli autori

Elisa Bolchi è Marie Curie Research Fellow all'Università di Reading (UK), con un progetto intitolato *Virginia Woolf and Italian Readers*. È stata docente a contratto presso l'Università degli Studi di Milano e ha insegnato per diversi anni letteratura inglese presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. È stata co-organizzatrice del convegno accademico *Ecodiscorso ed Ecocritica: quale reciprocità tra umanità e pianeta?* (Milano, ottobre 2015) e ha curato un fascicolo tematico dedicato a *Ecodiscorso ed Ecocritica* della rivista scientifica «L'analisi linguistica e letteraria» (2016-2). È socia fondatrice e vice-presidente della *Italian Virginia Woolf Society* e la sua ricerca si concentra sui rapporti letterari anglo-italiani. In particolare ha studiato la ricezione italiana di Virginia Woolf, pubblicando i volumi *Il paese della bellezza. Virginia Woolf nelle riviste italiane tra le due guerre* (Milano 2007) e *L'indimenticabile artista. Lettere e appunti sulla storia editoriale di Virginia Woolf in Mondadori* (Milano 2015). Oggetto della sua ricerca sono anche Ian McEwan e Jeanette Winterson, con un particolare interesse a tematiche quali identità, riscrittura e scrittura ecocritica.

Nicoletta Brazzelli è professore associato di Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue ricerche sono rivolte ai racconti di viaggio e di esplorazione, al romanzo ottocentesco e alla narrativa postcoloniale. È la coordinatrice scientifica del Centro di Ricerca *L'immaginario spaziale fra letteratura e geografia*, attivo presso la medesima università. Tra i suoi volumi più recenti: *Lands of Desire and Loss. British Colonial and Postcolonial Spaces* (Peter Lang, 2012), *L'Antartide nell'immaginario inglese. Spazio geografico e rappresentazione letteraria* (Ledizioni, 2015), *Topografie letterarie. Paradigmi dell'immaginario da Shakespeare a Naipaul* (Mimesis, 2017) e *L'enigma della memoria. Il romanzo anglofono da V.S. Naipaul a Taiye Selasi* (Carocci, 2018).

Luigi Cazzato è professore ordinario di Letteratura inglese all'Università di Bari Aldo Moro. È stato vice-presidente dell' AISCLI (Associazione Italiana di Studi sulle Culture e Letterature di Lingua Inglese) dal 2016 al 2019 e co-dirige il gruppo di ricerca *Un/Walling the Mediterranean* (<https://smura-remediterraneo.wordpress.com/>). I principali ambiti di ricerca sono la lette-

ratura e la cultura inglese moderna. Si è occupato di narrativa modernista e postmodernista, di storia del romanzo, autocoscienze e, più di recente, dei rapporti culturali fra Inghilterra e Sud da una prospettiva postcoloniale e decoloniale. Il suo ultimo volume è *Sguardo inglese e Mediterraneo italiano. Alle radici del meridionismo* (Mimesis, 2017).

Lucio De Capitani è assegnista di ricerca presso l'Università Ca' Foscari Venezia, dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Lingue, culture e società moderne con una tesi dal titolo *World Literature and the Anthropological Imagination. Ethnographic Encounters in European and South Asian Writing, 1885-2016*. I suoi interessi di ricerca includono le letterature coloniali e postcoloniali (in particolare la letteratura indiana in lingua inglese), i dibattiti sulla *World Literature*, i rapporti tra letteratura e antropologia, il giornalismo letterario e la letteratura di viaggio. Ha pubblicato articoli su Anita Desai, Amitav Ghosh e Robert Louis Stevenson.

Francesca Guidotti è ricercatrice di Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Bergamo. Sulla fantascienza ha pubblicato il volume *Cyborg e dintorni. Le formule della fantascienza* (Edizioni Sestante, 2003) e vari contributi su J.G. Ballard, William Gibson, Philip K. Dick, Cordwainer Smith, Joe Haldeman, Ursula K. Le Guin, Joanna Russ, A.C. Clarke, John Wyndham. Attualmente le sue ricerche vertono principalmente sulla persistenza, la rimediazione e la disseminazione nell'immaginario culturale di alcuni classici letterari (*Frankenstein* di Mary Shelley e i romanzi di Jane Austen) e sulla narrativa catastrofica anglofona degli anni Cinquanta e Sessanta, con specifico riferimento al disastro spaziale e alla minaccia nucleare.

Angelo Monaco si è laureato in Lingue e letterature straniere presso l'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» (2003) e ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Filologia, Letteratura e Linguistica presso l'Università di Pisa (2017). I suoi ambiti privilegiati di ricerca sono il romanzo contemporaneo in lingua inglese, in particolare in area indiana, la condizione postcoloniale e l'ecocritica, e il rapporto tra narrativa e psicoanalisi, con particolare riguardo alla relazione fra *trauma studies* e letteratura. È autore della monografia *Jhumpa Lahiri. Vulnerabilità e resilienza* (Edizioni ETS, 2019).

Francesca Montesperelli è docente di Letteratura inglese all'Università degli Studi di Perugia. Si occupa prevalentemente di letteratura romantica, vittoriana e novecentesca, anche in prospettiva comparatistica. Fra i vari saggi sull'argomento, di maggiore rilievo sono quelli dedicati al rapporto fra scienza e letteratura, fra cui *Flussi e scintille. L'immaginario elettromagnetico nella letteratura dell'Ottocento* (Liguori, 2002). Della produzione più recente fanno parte *Oggetti e spettacolo in Midnight's Children* (in *Pensando tra*

gli oggetti, a cura di G. Falaschi, Morlacchi, 2012), *La testa di Ozymandias. Ékphrasis e Orientalismo in un sonetto di Shelley* (in *Poesia. Un dialogo fra letterature*, a cura di A. Lievens, Morlacchi, 2014), *Paesaggi della melanconia nell'immaginario romantico* (in *La felicità di essere tristi. Saggi sulla melanconia*, a cura di A. Volpone, Aguaplano, 2017) e *La biblioteca di Prospero* («Strumenti Critici» XXXII, 3, 2017).

Elena Ogliari è dottore di ricerca in Letteratura e cultura inglese. Attualmente insegna inglese alla Fondazione Sacro Cuore e collabora con il Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Milano. I suoi interessi spaziano dalla letteratura euro-americana alla cultura irlandese con particolare riferimento alla stampa nazionalista di inizio Novecento. Nell'ambito delle intersezioni tra geografia e letteratura ha curato con Giacomo Zanolin il volume *Laghi e Paludi. Prospettive geografiche e letterarie* (2017) ed è *webmaster* del sito *Geolitterae* (<https://sites.unimi.it/geolitterae/>). È vincitrice (2020) di una borsa per ricerca post-dottorale erogata dalla Fondazione Fratelli Confalonieri.

Eleonora Sasso è professore associato di Lingua e traduzione inglese presso l'Università «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara. I suoi ambiti di ricerca includono la cultura e la letteratura vittoriana, i Pre-Raffaeliti, la linguistica cognitiva, la traduzione intersemiotica e audiovisiva e gli studi canadesi. Ha tradotto *Some Reminiscences* di W.M. Rossetti ed è autrice di quattro monografie, la più recente delle quali è *The Pre-Raphaelites and Orientalism: Language and Cognition in Remediations of the East* (Edinburgh University Press, 2018). È direttrice della collana «Universale» pubblicata da Biblion (del cui comitato scientifico fanno parte Carlo Bajetta, Susan Bassnett, Frederic Chaume Varela, Delia Chiaro, Jorge Díaz-Cintas, Tim Parks e Sherry Simon) e fa parte del comitato scientifico delle riviste «CounterText» e «English Studies at NBU».

INDICE DEI NOMI

- Agnew, P., 147
 Aldiss, B.W., 128, 136
 Alexander, A., 33, 47
 Anderman, G., 176
 Andrews, H., 15, 21
 Andrews, J.H., 141, 149
 Antonioni, M., 168
 Arnold, M., 104, 144
 Ashcroft, B., 16, 21, 86
 Atwood, M., 60, 66
 Augusto, 108

 Baker, B., 121, 133, 136
 Baker, M., 171, 175
 Ballard, J.G., 9, 121, 122, 123, 124, 125,
 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133,
 134, 135, 136, 137, 138, 193, 200
 Balzac, H. de, 152
 Banks, J., 26, 124
 Barczewski, S., 27, 47
 Barrow, J., 26, 28, 32, 158
 Barthes, R., 136, 137
 Batchelor, J., 64, 66
 Baxter, Jeannette, 122, 123, 136, 137
 Baxter, John, 125, 137
 Bay, P., 32, 41, 42, 81, 167
 Beattie, O., 39, 40, 47
 Beer, G., 117, 159, 162
 Behrisch Elce, E., 31, 32, 36, 37, 38, 47

 Benkhodja, F., 83
 Ben-Merre, D.A., 44, 47
 Bergonzi, B., 56, 66
 Berton, P., 26, 47
 Birch, B.P., 154, 162
 Bloom, D., 180, 181
 Bloom, L., 31, 47
 Bodei, R., 17, 21
 Boehmer, E., 16, 22, 86, 87, 109, 118
 Boitani P., 119
 Bolchi, E., 177, 182, 187, 196, 199
 Bonnett, A., 16, 22
 Booth, H.G., 84, 86, 100, 104, 118
 Boyd W., 128, 137
 Branningan, J., 91, 118
 Brantlinger, P., 100, 101, 112, 118
 Brazzelli, N., 13, 15, 18, 19, 22, 25, 27,
 47, 179, 184, 187, 189, 199
 Brendon, P., 94
 Brody, H., 167, 175
 Brondeel, H., 173, 175
 Brontë, C., 100
 Buddha, 92, 96
 Buell, L., 177, 187
 Bullen, J.B., 159, 162
 Burke, P., 140, 149

 Carr, H., 86
 Carrigan, A., 16, 22

- Cavell, J., 41, 47
 Cazzato, L., 51, 58, 66, 190, 199
 Césaire, A., 53, 64, 66
 Chatwin, B., 20, 21, 22
 Chaudhuri, U., 149
 Childers, E., 101
 Cholkovski, L.E., 100, 118
 Christensen, T., 55, 56, 66
 Chu, H., 148, 149
 Coleridge, S.T., 16, 25, 62, 105, 130,
 137
 Collins, W., 38, 39
 Connolly, S., 141, 149
 Conrad, J., 17, 44, 47, 51, 63, 64, 66,
 86, 93, 95, 97, 106, 112, 118, 191
 Cook, J. (Capitano), 25
 Cookman, S., 40, 47
 Cosgrove, D., 16, 17, 22
 Costantini, M., 39, 47
 Craciun, A., 26, 40, 47
 Cramb, A., 101
 Crozier, F., 29
 Czarnecki, K., 91, 118
- Dalí, S., 124, 130
 Darwin, C., 20, 52, 53, 105, 106, 107,
 118
 David, R.G., 35, 47
 Davidson, P., 17, 22, 26, 47
 Davies, S., 178, 179, 180, 182, 183,
 184, 185, 186, 187, 197
 Davis-Fisch, H., 38, 39, 48
 De Carvajal, G., 116
 De Chirico, G., 124
 De Loughrey, E., 16, 22
 De Orellana, F., 105, 116
 De Quincey, T., 112, 118
 De Staël, Mme, 104
 De Turrís, G., 129, 130, 137
 Deane, S., 139, 140, 149
 Defoe, D., 85, 163
 Della Dora, V., 17, 22
 Della Valle, P., 74, 83
 Delveux, P., 124
- De Salvo, L., 109, 113, 118
 Díaz-Cintas, J., 166, 169, 170, 172,
 175, 201
 Dickens, C., 38, 39, 152
 Didur, J., 16, 22
 Diodoro Siculo, 116
 Disraeli, B., 36, 42, 45
 Dodds, K., 18, 22
 Dollerup, C., 175
 Donne, J., 117
 Doyle, A.C., 105
 Drake, F., 94
 Dussel, E., 56, 66
- Eagleton, T., 139
 Edwards, A.B., 92
 Eliot, T.S., 86, 118
 Ellis, R., 17, 22
 Éluard, G., 130
 Epstein Popper, D., 71, 83
 Erin, J., 16, 22
 Ernst, M., 124
- Ferrari, R., 179, 187
 Fielding P., 78, 83
 Finnegan, L., 140
 Firsching, L.J., 125, 137
 Ford, M.F., 61, 63, 66
 Forster, E.M., 65, 86, 92, 102, 103,
 104, 109, 117, 118
 Foucault, M., 53, 54, 66, 190
 Fox, E., 28, 39, 48, 127, 137, 189
 Franklin, H.B., 132, 137
 Franklin, Jane, 27, 28, 29, 30, 31, 32,
 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,
 44, 45, 46, 47, 48, 189, 190
 Franklin, John, 17, 25, 26, 27, 29, 30,
 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41,
 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 189, 190
 Freeman, M.M.R., 175
 Freud, S., 101, 114, 118
 Frick, T., 122, 124, 126, 137
 Friel, B., 139, 140, 141, 142, 143, 144,
 145, 146, 147, 148, 149, 150, 194

- Froula, C., 105, 110, 116, 118
 Fry, R., 93
 Fuchs, E., 141, 149
 Fusco, S., 129, 130, 137
 Fusini, N., 114
- Gainor, E., 149
 Garibaldi, G., 91
 Garrard, G., 178, 179, 181, 187
 Gasiorek, A., 125, 137
 Gattrel, S., 154, 162
 Geiger, J., 40, 47
 Gibbon, E., 92, 94, 108, 113, 117
 Gillis, A., 150
 Gissing, G., 51, 66
 Gladwin, D., 146, 149
 Glissant, É., 160, 162, 196
 Glotfelty, C., 177, 188
 Goddard, J.-L., 168
 Goethe, J.W., 104
 Gogol', N.V., 152, 162
 Goldman, J., 86, 119
 Gorbman, C., 172, 175
 Gormley, A., 183, 188
 Gottlieb, H., 165, 175
 Graham, J., 43
 Graham, L., 80, 83
 Grant, D., 143, 149
 Grant, P., 145, 149
 Greenland, C., 123, 124, 128, 131, 137, 176
 Groes, S., 125, 137, 188
 Grossfoguel, R., 57, 66
 Guigueno, V., 73, 83
- Hakluyt, R., 105
 Hall, S., 19, 22, 65, 100
 Hammond, D., 139
 Hardy, T., 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 195, 196
 Harper, S., 40
 Hawthorne, N., 153, 162
 Heaney, S., 139
- Hegel, G.W.F., 57, 66
 Heidegger, M., 151, 159, 161, 162, 196
 Herbert, K., 33, 48
 Hiddleston, J., 160, 162
 Hill, J., 26, 29, 48
 Howarth, W., 146, 149
 Hudson, W.H., 20, 91, 105
 Huggan, G., 15, 22, 27, 48
 Hulme, P., 86, 118
 Humboldt, von A., 105, 119
 Huxley, T.H., 62, 66, 106
- Ibsen, H., 104,
 Iovino, S., 177, 188
- Jackson, J., 86
 Jaëck, N., 61, 62, 66, 82, 83
 Jensen, L., 27, 48
 Jolly, R., 73, 83
- Kelly, A., 150
 Kern, R., 104, 118
 Kerwin, W., 150
 Kiberd, D., 141, 149
 Kilroy, T., 139
 Kime Scott, B., 91, 118
 Kipling, R., 65, 86
 Kirkland, B., 166, 176
 Klimt, G., 130
 Kovačič, I., 174, 176
 Kristeva, J., 114, 118
 Kuehn, J., 111, 118
 Kunuk, Z., 165
- LaCapra, D., 19, 22
 Lahiri, J., 151, 152, 153, 154, 156, 157, 161, 162, 195, 196, 200
 Lambert, A., 28, 48
 Lang, R.E., 22, 71, 83, 199
 Lavoisier, A.-L., 131
 Lawrence, D.H., 104, 140
 Lee, J., 141, 149
 Leersen, J., 144
 LeMenager, S., 180, 188

- Lester, A., 71, 83
 Lindsay, J., 18, 22
 Livingstone, D., 94
 Lloyd-Jones, R., 30, 48
 Loddegard, A., 175
 Lojek, H., 141, 145, 150
 Lomheim, S., 173, 176
 Longley, E., 141, 150
 Loomba, A., 16, 22
 Louit, R., 123, 138
 Lucchesi, F., 14
 Luckhurst, R., 122, 127, 131, 134, 135,
 138
 Lynn, D.H., 152, 163
- Macfarlane, R., 22, 184
 Mackinnon, J., 45
 Magritte, R., 124
 Maldonado-Torres, N., 62, 66, 191
 Mallarme, S., 117
 Mann, T., 104
 Mansfield, K., 114
 March-Russell, P., 123, 138
 Marengo, F., 107
 Marleau, L., 172, 176
 Marquez, G.G., 142
 Marzec, R.P., 155, 163
 Massaron, S., 135
 McCannon, J., 29, 48
 McClintock, L., 28, 29, 39, 48, 189
 Mccorristine, S., 29, 30, 48
 McEwan, I., 177, 178, 179, 180, 181,
 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188,
 196, 197, 199
 McGoogan, K., 34, 35, 36, 38, 48
 McGrath, F.C., 141, 150
 McLean, S., 64, 66
 Melnyk, G., 165, 175, 176
 Menikoff, B., 82, 83
 Meredith, R., 143, 150
 Meyer, S., 100, 118
 Mignolo, W.D., 55, 57, 58, 67
 Milton, J., 111, 117
 Montgomery, N., 52, 59, 63, 114, 119
- Moore, J.W., 71, 83, 109
 Morash, C., 141, 142, 150, 194
 Moslund, S.P., 151, 158, 159, 160, 163,
 196
 Moss, D., 20, 22
 Mowat, F., 165, 166, 167, 174, 175, 176,
 196
 Murphy, D., 28, 48
 Murray, C., 140, 142, 143, 150
- Naremore, J., 102, 119
 Neeson, L., 140
 Nixon, R., 82, 83
 Nuttall, M., 166, 176
- O'Connor, L., 144, 150
 Ogliari, E., 14, 23, 139, 194, 201
 Onkey, L., 148, 150
 Opperman, S., 177, 188
- Pagetti, C., 52, 53, 60, 66
 Palmerston, Lord, 45
 Parrinder, P., 52, 66, 67
 Patel, R., 71, 83
 Pater, W., 104
 Patmore, C., 89
 Pattle, M.T., 86
 Paulin, T., 139
 Peñalosa, F., 20, 23
 Philmus, R.M., 54, 55, 59, 66, 67
 Picasso, P., 124
 Pilkington, L., 145, 150
 Piugattuk, A., 166
 Plantz, K., 181, 186, 188
 Polibio, 94
 Popper, F.J., 71, 83
 Porden, E., 33
 Potter, R., 17, 23, 28, 48
 Powter, G., 16, 23
 Pringle, D., 131, 133, 138
 Punter, D., 128, 138
- Quijano, A., 56, 57, 67

- Rabadán A., 174, 176
 Rae, J., 28, 38, 42, 48
 Raleigh, W., 105
 Rambelli, R., 133, 134, 137
 Randall, B., 86, 100, 119
 Rasmussen, K., 171, 176
 Rawnsley, W.F., 33, 48
 Rea, S., 139, 140
 Redon, O., 126
 Reed, D., 121, 138
 Regard, F., 13, 15, 18, 22, 23, 26, 48, 187
 Reid, J., 76, 84
 Remael, A., 175
 Remotti, F., 78, 84
 Renan, E., 144
 Revell, G., 135, 138
 Rhys, J., 100, 119
 Richards, S., 139, 141, 142, 147, 150, 194
 Richtarik, M., 148
 Rickson, I., 141
 Rieder, J., 54, 67
 Rigby, N., 86, 100, 104, 118
 Roberts, L., 15, 21
 Rocco, E., 119
 Roche, A., 149
 Rogers, M., 176
 Rohman, C., 91, 118
 Rose, L., 134, 138
 Rose, S., 134, 138
 Rossi, U., 125, 138
 Ruskin J., 57, 67
 Russell, P., 37, 48, 123, 138
 Russell, R., 145, 150
 Ryall, A., 140, 148

 Said, E., 63, 64, 65, 67, 139, 191, 194
 Salter, J., 86
 Salvadè, A.M., 14, 22, 23
 Schimanski, J., 40, 48
 Schlemmer, O., 180
 Schmitt, C., 66, 81
 Scipione, P.C., 94

 Shakespeare, W., 22, 51, 85, 199
 Shelley, M., 25, 200
 Shelley, P.B., 94, 201
 Sillitto, H., 73, 84
 Simmons, D., 40
 Simonti, F., 70, 84
 Siperstein, S., 186
 Skinner, C., 133, 138
 Slatta, R.W., 71, 84
 Smith, C.M., 166, 167, 200
 Smith, R., 40, 48
 Smith, T., 69, 73
 Southey, R., 105
 Spaggiari, W., 14
 Spurr, D., 44, 49
 Steevens, G., 101
 Stein, G.M., 36, 49
 Steiner, M., 70, 84, 145
 Stephen, L., 106, 107
 Stephen, T., 102
 Stephen, V., 102
 Stephenson, G., 136, 138
 Stevenson, R., 69
 Stevenson, R.L., 51, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 100, 191, 192
 Stevenson, T., 69, 73, 78
 Stilwell, R.J., 172, 176
 Strachey, G.L., 117
 Streep, M., 141
 Suvin, D., 64, 67
 Swanson, D., 91, 119, 134

 Tanguy, Y., 124
 Taylor, Z., 25, 41
 Tennyson, A., 36, 100
 Theroux, P., 21, 22
 Thibert, A., 170, 176
 Thomassen, B., 161, 162, 163, 196
 Tlostanova, M.V., 55, 57, 67
 Torossi, S., 135
 Trigg, D., 129, 138
 Tuan, Y.-F., 19, 23, 141, 145, 146, 147, 148, 150, 157, 163, 194, 196

- Tuhus-Dubrow, R., 182, 188
 Tulloch, G., 70, 84
 Turner, F.J., 70, 71, 83, 84
 Tylor, E.B., 56, 57, 58, 59, 67

 Ubersfeld, A., 141, 150

 Vallorani, N., 53, 67
 Van Gennep, A., 14, 23
 Venuti, L., 166, 176
 Volney, C.F., 94

 Wærp, H., 40, 48
 Wagar, W.W., 125, 135, 138
 Wagner, G., 102, 166, 167, 176
 Wahl, C., 168, 170, 176
 Walker, F., 71
 Wallace, A.R., 105
 Warsop, S., 180
 Waterton, C., 105, 119
 Watson, P., 40, 49
 Watson, R., 75, 84
 Weir, P., 18

 Williams, H., 154, 163
 Williams, P., 104
 Witheread, R., 179, 184, 188
 Wood, C., 46
 Woodman, D., 40, 49
 Woodward, F.J., 33, 49
 Woolf, L., 109, 119
 Woolf, V., 63, 67, 85, 86, 87, 88, 89,
 90, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 100,
 101, 102, 104, 105, 106, 109, 110,
 113, 115, 116, 117, 118, 119, 192
 Wordsworth W., 105
 Wright, L., 141, 150
 Wulf, A., 105, 119
 Wylie, J., 15, 23, 47

 Yeats, W.B., 139
 Young, R.J.C., 66
 Young, T.,

 Zanolin, G., 14, 23, 201
 Zemanek, E., 187, 188

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rumyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

| 17 |

Giuliana Calabrese
La conseguenza di una metamorfosi
Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

| 18 |

Anna Pasolini
Bodies That Bleed
Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)
La Política de la mirada.
Felisberto Hernández hoy

| 20 |

Elisabetta Lonati
Communicating Medicine.
British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas

| 22 |

A.M. González Luna y A. Sagi-Vela (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Chile

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)
Donde no habite el Olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Argentina

| 25 |

Camilla Storskog
Literary Impressionisms.
Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)
La densità meravigliosa del sapere.
Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa, Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a cura di)
La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali

| 28 |

Alicia Kozameh
Antología personal

| 29 |

Monica Barsi e Laura Pinnavaia (a cura di)
Esempi di seconda mano.
Studi sulla citazione in contesti europeo ed extraeuropeo

| 30 |

Marcella Uberti-Bona
Geografías del diálogo.
La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité

| 31 |

Sara Sullam (a cura di)
Filigrane

| 32 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 1)

| 33 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 2)

| 34 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 3)

| 35 |

Nicoletta Brazzelli (a cura di)
Estremi confini. Spazi e narrazioni nella letteratura in lingua inglese

