

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

Tesi di Laurea

**FENOMENOLOGIE E CORTOCIRCUITI DELLA
DUPLICAZIONE.
UN'ANALISI DI *ENGLAND, ENGLAND* DI JULIAN BARNES**

Candidata:
Ilaria Anichini

Relatrice:
Dott.ssa Laura Giovanelli

ANNO ACCADEMICO 2002-2003

INDICE

INTRODUZIONE	1
1. <i>ENGLAND, ENGLAND: FABULA</i> E STRUTTURA	32
2. IL MOSAICO MEMORIALE	57
3. I TRANELLI DELLA <i>FAKERY</i>	89
4. IL PASSATO COME <i>FOREIGN COUNTRY</i>	124
CONCLUSIONI	144
BIBLIOGRAFIA	149

INTRODUZIONE

1. Tra i romanzieri inglesi contemporanei, Julian Patrick Barnes¹ occupa un ruolo dominante grazie ad alcune qualità che lo contraddistinguono, tra cui la versatilità, la *verve* epigrammatica e l'intellettualismo, particolari questi che rendono la sua prosa interessante e originale.

Dal 1986, a due anni dalla pubblicazione dell'opera che lo ha reso famoso, *Flaubert's Parrot*, Barnes ha iniziato a dedicarsi quasi completamente alla scrittura di romanzi, pur senza abbandonare del tutto la sua precedente attività di recensore letterario e critico televisivo.

L'esperienza giornalistica e l'impiego di lessicografo per l'Oxford English Dictionary hanno influenzato considerevolmente la sua prosa, caratterizzata da una terminologia ricercata e da una particolare attenzione rivolta al destinatario, costantemente interpellato e provocato con ironici ammiccamenti.

¹ Barnes nasce a Leicester il 19 gennaio 1946. Nel 1968 consegue il B.A. in Lingue Moderne ad Oxford e successivamente lavora per quattro anni come lessicografo all'Oxford English Dictionary. Trasferitosi a Londra per studiare Legge, intraprende la carriera di giornalista, che lo attrae maggiormente, e collabora per un lungo periodo con autorevoli giornali e riviste: con la *New Review* in qualità di direttore aggiunto nel 1977-78, con il *New Statesman* e il *Sunday Times* come redattore dal 1977 al 1982, e fino al 1986 come critico televisivo per il *New Statesman* e l'*Observer*. A partire dal 1986, Barnes si dedica *in primis* all'attività di romanziere, senza però abbandonare del tutto il giornalismo. Nel 1990 accetta l'incarico di corrispondente per il *New Yorker*. Barnes ha ricevuto diversi premi per i suoi romanzi, tra cui il Prix Médicis per *Flaubert's Parrot* (1984), il premio "E. M. Forster" nel 1986, due candidature per il prestigioso Booker Prize per *Flaubert's Parrot* nel 1986 e per *England, England* nel 1998.

Julian Barnes non si è mai riconosciuto in nessuna delle etichette che gli sono state attribuite, preferendo di solito definirsi per negazione, ossia attraverso i modelli da cui si distacca. La critica lo inserisce spesso nell'ambito del Postmodernismo poiché, come vedremo, nella sua produzione si riscontrano molti tratti precipui del movimento² dal quale, però, egli si discosta per altrettanti aspetti, uno tra tutti la rinuncia a uno sperimentalismo programmaticamente ludico e sovversivo (che nel suo macrotesto informa fondamentalmente solo *Flaubert's Parrot*):

Il rifiuto di Julian Barnes di irrompere con uno sperimentalismo esasperato ed eccessivo (atteggiamento peraltro tipico di altri scrittori e scrittrici contemporanei, quali ad esempio, A. S. Byatt e Peter Ackroyd), lo rende uno scrittore sottile, arguto, capace di creare una scrittura originale, forme nuove in grado di catturare l'attenzione del lettore con un linguaggio lineare ed agevole ma che in realtà è disseminato di trappole, di doppi sensi e tripli sensi³.

Barnes è stato definito per il suo eclettismo "Chameleon of British Letters"⁴, essendo la varietà una costante della sua narrativa. Lo scrittore americano Jay McInerney ha detto di lui:

He is like an entrepreneur who starts up a new company every time out⁵.

² Non è qui nostro obiettivo fornire una trattazione esaustiva del Postmodernismo, oggetto di studi complessi e approfonditi e sottoposto a interpretazioni diverse. In generale, il termine "Postmodernismo" si riferisce ad un'epoca (quella della seconda metà del ventesimo secolo) che segna l'epilogo del Modernismo e si fonda su nuovi presupposti ideologici e epistemologici. Durante l'analisi che segue, emergeranno alcuni aspetti fondamentali di questo movimento. Il testo critico utilizzato come base di studio è L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London 1989.

³ C. Ercolani, "Storia come parodia, parodia come storia nella produzione di Julian Barnes", *Il lettore di provincia*, Aprile 1996, vol. 95, pp. 47-66.

⁴ M. Stout, "Chameleon Novelist", *New York Times Magazine*, 22 November 1992, p. 29.

⁵ *Ibid.*

L'autore stesso, in un'intervista concessa al giornalista Andrew Billen, ha affermato:

In order to write you have to convince yourself that it's a new departure for you and not only a new departure for you but for the entire history of the novel⁶.

Ad ogni stesura di un libro egli si avvicina, dunque, come ad un nuovo evento e di questo è prova ancora più evidente il romanzo oggetto della nostra analisi, *England, England* (1998), proprio perché, come vedremo, esso rappresenta una significativa variante nell'ambito della produzione precedente dello scrittore.

Un approccio simile può riconnettersi alla sua ammirazione (questa assolutamente costante) per lo scrittore francese Gustave Flaubert, che egli considera “ a great example of a genius who never wrote the same book twice”⁷ ed al quale, nonostante le differenze epocali e di statura, Barnes non esclude di essere rapportato.

Questa ammirazione si estende a tutta la cultura francese, che influenza i suoi romanzi al punto da differenziarli dalle opere tipicamente britanniche. La sua “francofilia” emerge prepotentemente in *Flaubert's Parrot*, *Metroland*, *Talking It Over* e *Cross Channel*, anche se Barnes alla fine si riconosce comunque nel modello britannico, a cui rimandano la sua ironia pungente, lo *humour* e la prosa elegante e concisa.

Un aspetto interessante della scrittura barnesiana è sicuramente l'impiego eterogeneo di tecniche diverse, il tentativo di far “dialogare” più generi all'interno di una stessa opera:

⁶ A. Billen, “Two Aspects of a Writer”, *Observer*, 7 July 1991, p. 27.

pluridiscorsività che dà vita ad una forma ibrida o a un “palimpseste générique”, come lo definisce la studiosa francese Vanessa Guignery in un saggio dedicato all’autore⁸. Barnes contesta, infatti, l’idea dell’esistenza di un netto confine tra i generi letterari motivando questa opposizione sulla base della natura del romanzo, ricco di potenzialità quanto povero di regole prescrittive:

L’absence de lois ou règles portant sur le fond et la forme du roman confère une grande liberté aux écrivains, comme l’indique Julian Barnes: "the novel is the oddest of the arts: people can get away with disregarding almost entirely matters of forms" [...] le roman est un terrain propice au palimpseste générique et acquiert une nouvelle dimension au fur et à mesure de ses expérimentation⁹.

Al di là di questo desiderio di continuo rinnovamento, la commistione dei generi non nascerebbe da precisi intenti programmatici, ma in modo naturale, in funzione dei bisogni immediati dello scrittore. Mentre compone un romanzo, Barnes sarebbe “intensely interested in it without submitting it to category”¹⁰. Inoltre, il *pastiche* costituirebbe un fattore di dinamismo e di diversità:

L’enchassement des genres permet de modifier la progression narrative. En effet l’insertion des différents genres bouleverse l’équilibre narratif, opère une rupture dans le récit¹¹.

Oltre all’ibridazione, una caratteristica che, tipica degli scrittori postmoderni, è presente anche in tutti i romanzi barnesiani è la critica

⁷ P. McGrath, “Julian Barnes” [Interview], *Bomb*, 21, Fall 1987, p. 22.

⁸ V. Guignery, “Palimpseste et Pastiche Génériques chez Julian Barnes”, *Etudes Anglaises*, Janvier/Mars 1997, T. 50, N.1, pp. 40-52.

⁹ *Ivi*, p. 43.

¹⁰ *Ivi*, p. 45.

¹¹ *Ibid.*

nei confronti della storia e dei resoconti storiografici, di cui vengono denunciati il processo di filtrazione ideologica e l'alleanza con il discorso dominante. La conoscenza del passato non si fonderebbe sulla registrazione oggettiva di fatti accaduti, bensì sull'interpretazione di eventi e documenti che non conducono ad una sola verità, ma ad una pluralità di versioni possibili:

There are only *truths* in the plural and never one Truth; and there is rarely falseness *per se*, just others' truths¹².

Nel romanzo oggetto di questa analisi, *England, England*, riscontreremo questo aspetto in connessione con il motivo della “memoria storica” in quanto continuo processo di riproduzione e distorsione, sebbene il testo non presenti la componente metanarrativa che emerge invece in *Flaubert's Parrot* e *A History of the World in 10½ Chapters* e in molta della produzione barnesiana.

Le strategie metanarrative sono, infatti, una costante del romanzo postmoderno e pongono in primo piano il rapporto tra autore, testo e lettore, sollevando il problema della funzione della scrittura e del ruolo del narratore:

In historiographic metafiction, as with metafiction in general, the subversion of the stability of point of view, the inheritance of modernist experiments takes two major forms. On the one hand, we find overt, deliberately manipulative narrators; on the other no one single perspective but myriad voices, often not completely localizable in the textual universe. In place of anonymity, we find over-assertive and problematizing subjectivity on the one hand and, on the other, a pluralizing multivalency of points of view¹³.

¹² L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 109.

¹³ *Ivi*, p. 160.

Emergerebbero dunque, da un lato, la presenza di un soggetto “regista” del romanzo e manipolatore della scrittura, e dall’altro un riprodursi di voci che demistificano e vanificano gli statuti autoriali e narratoriali. Questo fenomeno caratterizza esplicitamente *Flaubert’s Parrot*, dove un narratore regista aspira a comporre una biografia di Flaubert, rivisitandone il *corpus* letterario in modo scompaginato e soffermandosi sui dettagli marginali in un processo di parodia e alienante riproduzione. A ciò si aggiungono riflessioni sulla “morte dell’autore” e sull’autoriflessività della scrittura, con il conseguente coinvolgimento del lettore nella creazione narrativa.

Lettore al quale, spesso, il narratore si rivolge in maniera diretta, come nel primo capitolo di *A History of the World in 10 ½ Chapters*, filtrato da una voce ammiccante e autocosciente.

È interessante, d’altro canto, rilevare come il critico David Leon Higdon definisca Barnes, insieme al suo contemporaneo Graham Swift, creatore della una nuova tipologia del “narratore reticente”, evidente soprattutto in *Flaubert’s Parrot*:

The reluctant narrator, who is reliable in strict terms, indeed often quite learned and perceptive, but who has seen, experienced or caused something so traumatic that he must approach the telling of it through indirections, masks and substitutions¹⁴.

Al contrario, la mediazione del narratore scompare del tutto nei due romanzi *Talking it Over* e *Love, etc*, in cui i tre protagonisti parlano, per così dire, direttamente al lettore per mezzo di monologhi. Il

¹⁴ D. L. Higdon, “Unconfessed Confessions: the Narrators of Graham Swift and Julian Barnes”, in J. Acheson [ed.], *The British and Irish Novel since 1960*, S. Martin’s Press, New York 1991, pp. 174-91.

risultato è, quindi, il profilarsi di una pluralità di *speakers* antagonisti e, di conseguenza, di tante verità quante sono le voci narranti. Tema, questo, che ci riconduce alla problematica precedentemente ricordata circa l'interpretazione dell' accaduto (privato e storico).

In *England, England*, romanzo meno sperimentale sotto questo punto di vista, non si riscontrano effetti metanarrativi di questo tipo poiché il narratore è onnisciente ed eterodiegetico ¹⁵.

Oltre alla cura stilistica e all'eleganza del linguaggio, un'altra caratteristica che spicca nella produzione di Barnes è l'impronta sagace ed epigrammatica:

He is witty. His books are, for the most part, funny though they are not necessarily comedies. The two funniest books may be the ones that have the least-comic plot trajectories, *Before She Met Me* and *Talking it over*. The comedy is in the language and the texture, not the events of the plots¹.

Barnes è anche attento all'organizzazione strutturale del testo, come conferma il suo primo romanzo, *Metroland*, diviso in tre sezioni, ognuna delle quali è associata ad un periodo significativo della vita del protagonista, e presenta un'articolazione modulare che consente di creare parallelismi e contrasti all'interno del romanzo stesso.

In *A History of the World in 10 ½ Chapters* e *Cross Channel*, composti da una serie di racconti, Barnes abbandona la costruzione triadica ed adotta strutture più complesse (cornici, scatole cinesi) per legare parti apparentemente eterogenee e casualmente disposte.

¹⁵ Per l'analisi dell'aspetto narratologico e delle varie forme di narrazione si rimanda al testo di A. Marchese, *L'officina del racconto*, Mondadori, Milano 1990, al quale si farà riferimento nel Capitolo 1 per l'analisi strutturale dell'opera.

¹ M. Moseley, *Understanding Julian Barnes*, University of South Carolina Press, Columbia, 1997, p. 11.

Tra i temi paradigmatici del *corpus* barnesiano, il più ricorrente è sicuramente quello dell'amore, con interesse specifico per il rapporto matrimoniale che sfocia nell'infedeltà e nell'adulterio:

Barnes's persistent concern [...] is love. Each of his novels is about love in some central if not exclusive way. It is indirect and oblique in *Flaubert's Parrot*, disturbed and painful in *Before She Met Me*, evanescent in *Staring at the Sun*, complicated by ambition and duty in *The Porcupine*, but it is there always. [...] *Before She Met Me*, *Metroland* and *Talking it over* are, broadly speaking, studies of marriage: so, though in a considerably more oblique way, are *Flaubert's Parrot* and *Staring at the Sun*. *The Porcupine* reveals the effects on a marriage of political commitment and ethical compromise. Even his most ambitious and compendious novel, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, devotes a considerable amount of its attention to marriage².

Tutte le caratteristiche e i temi esaminati fino a questo momento si riscontrano, come costanti, nei romanzi di Barnes, in maniera più o meno evidente. Tuttavia, ognuno di essi accoglie in sé aspetti specifici (o varianti) che lo distinguono rendendo multiforme la produzione dell'autore.

2. Il primo romanzo barnesiano, *Metroland* (1980), annuncia alcuni motivi che saranno sviluppati successivamente, come l'amore per la

² *Ivi*, pp. 12-13. A questo proposito si segnala la recente recensione al volume di Merritt Moseley da parte di Ryan Roberts, curatore del sito internet dedicato a Julian Barnes. Roberts sostiene che, sebbene il testo sia il primo lavoro in lingua inglese di un certo spessore e di una certa lunghezza su Julian Barnes, peccherebbe di incompletezza. Ad esempio, non vengono approfondite le *unsuccessful relationships* sulle quali Barnes incentra i suoi romanzi, confinate ad uno studio superficiale. Continuando a segnalare imprecisioni riscontrate nell'analisi, Roberts ritiene il titolo della monografia troppo pretenzioso e conclude che, pur offrendo un'adeguata introduzione alle opere dell'autore, la vera *understanding* è da ricercarsi nei romanzi stessi. (R. Roberts, "Understanding Merritt Moseley's Understanding of Julian Barnes", [Julian Barnes Website](http://www.julianbarnes.com/fb/001.html) March 2000 [consultato il 10 febbraio 2002], <http://www.julianbarnes.com/fb/001.html>).

Francia e per la cultura francese, e presenta la struttura triadica che caratterizzerà anche *Staring at the Sun*, *Talking it Over* e *England, England*.

Il protagonista, Christopher Lloyd, racconta le sue esperienze di adolescente idealista, vissute per la maggior parte del tempo con il suo compagno Toni. Entrambi nutrono ostilità nei confronti della classe borghese di cui fanno parte anche i loro genitori, e si mostrano maldisposti verso il mondo degli adulti in generale. Sebbene Chris appaia solo sedicenne nella prima parte del romanzo, la voce narrante è quella del protagonista adulto (presente nell'ultima), che descrive se stesso con ironia e senso critico durante il periodo iconoclastico e narcisista della gioventù. Entrambi ribelli di tipo *bohémien*, Chris e Toni passano molto del loro tempo ad osservare e schernire le persone, ostentando padronanza della cultura francese (soprattutto dei poeti maledetti) e progettando di *écraser l'infame* and *épater la bourgeoisie*.

Mentre Toni resterà fedele ai suoi principi antiborghesi ed estetizzanti – diventerà un poeta e rimarrà scapolo – nella terza parte, Chris, impiegato trentenne, ha ormai ceduto al credo materialista e all'idillio domestico della borghesia che aveva sempre contestato, formandosi una famiglia e, in un certo senso, tradendo gli ideali adolescenziali in una sorta di *acceptance of the ordinary* che si riconnette alla matrice realistica del testo.

I due giovani incarnano tipologie di personaggi cari a Barnes, il *bohémien* e il *bourgeois* caratterizzanti il “Chiasmic Novel”¹⁸, che drammatizzerebbe il confronto fra due individui diversi per temperamento e inclinazioni (il primo sarebbe tendenzialmente ribelle, creativo, amante della provocazione, mentre nell’altro dominerebbero la timidezza e la difficoltà a rapportarsi con gli altri).

Notevole importanza viene data all’influenza di due figure femminili nella vita di Chris: Annick, che incarna il fascino francese e con la quale egli dividerà le prime esperienze sessuali, e Marion, la ragazza inglese che il protagonista infine sposerà e che lo aiuterà a riscoprire la propria “anglicità” nascosta (anche se mai del tutto) dalla maschera francese.

Secondo Merritt Moseley, il romanzo di Barnes non fa eccezione alla regola generale che la prima opera di uno scrittore sia la più autobiografica:

Metroland contains more autobiography than any of his other novels; though the central events are not necessarily taken from his life, many of the details of setting and character certainly are¹⁹.

Uno di questi richiami autobiografici sembra potersi rintracciare nel comportamento di Chris a Parigi nel 1968. Il giovane, coinvolto in altri tipi di esperienze, non partecipa consapevolmente agli *événements* di importanza storica risalenti proprio a quell’anno, così come Barnes non si sarebbe accorto che gli anni Sessanta erano in

¹⁸ Cfr. rispettivamente L. Giovannelli, *Viaggi ai margini. I mondi narrativi di Julian Barnes e J.M Coetzee* [1999], SEU, Pisa 2001; D. L. Higdon, “Unconfessed Confessions: the Narrators of Graham Swift and Julian Barnes”, cit., p. 175.

¹⁹ M. Moseley, *Understanding Julian Barnes*, cit., p. 18.

corso mentre li viveva, come egli stesso ha dichiarato in un'intervista rilasciata a Paola Splendore²⁰.

Nell'ultima parte del romanzo, che si chiude con la formulazione di una serie di interrogativi esistenziali ai quali non viene data risposta, riemerge il tema del tradimento: la moglie Marion rivelerà a Chris di averlo tradito in passato, lasciandolo sconcertato e turbato.

Il racconto, in questo modo, rimane aperto e incompiuto, come se l'autore intendesse fornire le premesse dell'opera successiva, *Before She Met Me* (1982), secondo romanzo pubblicato con il proprio nome (Barnes, infatti, ha anche scritto racconti polizieschi firmandosi con lo pseudonimo "Dan Kavanagh").

Il protagonista di *Before She Met Me* può essere considerato una versione più matura e disillusa di Chris e il romanzo stesso un seguito di *Metroland*, sebbene occorra sottolineare che, nelle parole di David Leon Higdon:

Before She Met Me is a more tightly constructed, more thematically ambitious, more psychologically concentrated, and certainly darker novel than *Metroland*²¹.

Tema principale del romanzo, insieme a quello dell'amore e dell'adulterio, è la gelosia patologica e "retroattiva" del protagonista, il quarantenne Graham Hendrick, insegnante di Storia all'università di Londra, che si separa dalla prima moglie dopo aver intrecciato una

²⁰ P. Splendore [a cura di], "Fine del mondo e fine della storia: incontro con Julian Barnes", in *Linea D'Ombra*, Linea d'Ombra Edizioni (Milano), fascicolo n. 59, anno IX, Aprile 1991, p. 52-54.

²¹ D. L. Higdon, "Unconfessed Confessions: the Narrators of Graham Swift and Julian Barnes", cit., p. 177.

relazione con una trentunenne, Ann, conosciuta ad una festa ed in seguito divenuta la sua compagna.

Dopo una lunga vita coniugale ormai appiattita e sull'orlo del fallimento, il protagonista viene indotto dalla moglie, da cui si è da poco separato, a vedere un film nel quale la sua compagna Ann appare seminuda (ella ha infatti avuto un passato da attrice cinematografica). Da questo momento in poi, si scatena la disperata necessità di Graham di “esorcizzare” il tradimento: egli si improvvisa *detective* e inizia ad indagare in modo maniacale ed esasperato sul passato della sua compagna, la quale, in realtà, non l'ha mai tradito (se non, appunto, retroattivamente, ossia prima di conoscerlo).

Queste indagini lo portano inevitabilmente ad analizzare i propri complessi e i meccanismi mentali che determinano gli stati di umore e le reazioni del cervello.

L'amico scrittore Jack Lupton lo introduce a una teoria ampiamente discussa nel numero di una rivista scientifica, dove si ipotizza che l'uomo abbia ereditato non uno, ma tre tipi di cervello comunicanti tra loro, uno dei quali sede degli istinti più brutali e animaleschi, non ancora sopiti²².

Questa teoria sarà più volte menzionata all'interno del romanzo – Barnes ne cita una parte anche nell'epigrafe – che spesso si profila come un'analisi dell'ambiguità della natura umana e riflette l'interesse scientifico dell'autore per gli studi di psicologia.

²² La teoria è di P. D. MacLean ed è apparsa nella rivista *Journal of Nervous and Mental Diseases*, October 1962, con il titolo “New Findings Relevant to the Evolution of Psychosexual Functions of the Brain”.

La ricerca esasperata di Graham continua nei cinema, a selezionare film dove Ann interpreta ruoli di seduttrice, oppure sui libri scritti da Jack, i cui personaggi sono ispirati a persone reali. Ciò lo renderà sempre meno capace di distinguere la realtà dalla finzione, e ossessivo al punto da indurre chi lo conosce, infastidito dai continui interrogatori, a “riscrivere” il passato tralasciandone volutamente i lati sgradevoli. Le risposte mancate e i silenzi ricordano gli interrogativi sospesi in *Metroland*.

Un'altra caratteristica che avvicina *Before She Met Me* al romanzo precedente è la presenza di due personaggi che si contrappongono, anche se in maniera più evidente rispetto a Chris e Toni: Graham, insegnante di storia e, come tale, costantemente rivolto al passato, e Jack, scrittore stravagante ed eccentrico che vive nel presente e non parla mai del suo passato.

Il lettore si rende conto che Graham è un soggetto represso, ma difficile è immaginare la violenza di cui egli si rivela capace nell'ultima parte del romanzo: le opere di Jack, dove affiorano riferimenti al corpo ed alla fisionomia di Ann, diventano prove che scatenano la furia del protagonista inducendolo ad uccidere l'amico e a togliersi, a sua volta, la vita.

Nonostante la tragicità del finale, il testo unisce fondamentalmente comico e macabro, in un modo che sembra relazionarlo al romanzo borghese del dopo guerra²³.

²³ In *Understanding Julian Barnes*, Merritt Moseley rileva il legame tra Julian Barnes e due suoi contemporanei, Ian McEwan e Martin Amis, i quali “had earned reputations, in

Flaubert's Parrot (1984) è il romanzo con il quale Barnes si è conquistato la fama internazionale – successivamente, infatti, ha preso avvio la pubblicazione delle sue prime opere negli Stati Uniti – e che gli è valso il prestigioso *Prix Medicis* francese, per la prima volta assegnato ad un autore inglese.

Per la sua combinazione di diversi generi (documentari, giornalistici, letterari, mitici), esso è un testo ibrido, a metà tra studio critico e biografia, che ha fatto nascere il dibattito, tuttora in corso, sul rapporto controverso fra le opere di Barnes e il canone.

Discussione alla quale Merritt Moseley partecipa sostenendo che:

Flaubert's Parrot is, unlike Barnes's work up to 1984, a postmodern novel. But what does this mean? In one way, to declare it a postmodern novel is to excuse it from the requirements, or expectations, or "rules" which help to define a conventional English novel²⁴.

Il narratore e protagonista Geoffrey Braithwaite, medico in pensione, si dedica alla composizione di una inconsueta biografia sull'autore francese Gustave Flaubert, svolgendo una maniacale ricerca di alcune "reliquie" flaubertiane, in particolare il pappagallo imbalsamato che era stato l'ispiratore del racconto "Un coeur simple".

Al termine della ricerca egli scoprirà l'esistenza di cinquanta esemplari, tutti potenzialmente autentici, senza alcun indizio che giustifichi la scelta di uno solo di essi e, alla fine, il proseguimento dell'indagine, anziché ridurre le alternative, le avrà aumentate.

their fiction, for choosing extreme situations and outrageous developments, narrated with a combination of studied nonchalance and sometimes shocking humour" (*op. cit.*, p. 55).

²⁴ *Ivi*, p. 84.

L' esito della caccia al pappagallo oggettiva le difficoltà insite nel processo della conoscenza della verità e del passato. Il protagonista stesso, in questo caso portavoce di Barnes, esprimerà con la seguente metafora la *unrecoverability*: “The past is a distant, receding coastline, and we are all in the same boat”²⁵.

Questa investigazione letteraria (e, alla fine, epistemologica) è tuttavia anche una sorta di autodifesa tramite cui il tormentato protagonista esorcizza le sue angosce legate alla vita passata, un *escamotage* per evitare di indagare i segreti che essa nasconde.

Solo alla fine, infatti, dopo tante esitazioni e frequenti rimandi, Braithwaite riesce a confessare il suo fallimento matrimoniale e esistenziale; marito tradito, egli è stato poi abbandonato dalla moglie suicida:

Ellen. My wife: someone I feel I understand less well than a foreign writer dead for a hundred years. Is this an aberration, or it is normal?²⁶.

Nel corso della lettura di *Flaubert's Parrot* non si può fare a meno di notare l'importanza che Barnes assegna al ruolo del narratore. Se, come in *Metroland*, è autodiegetico, tuttavia qui egli si differenzia notevolmente per l'atteggiamento provocatorio, l'esitazione a raccontare i fatti – “I remember...but I'll keep that for another time”²⁷ – l'inattendibilità ben maggiore rispetto a quella che Merritt Moseley vede connaturata nei personaggi che narrano in prima persona:

²⁵ J. Barnes, *Flaubert's Parrot* [1984], Picador, London 1986, p. 91.

²⁶ *Ivi*, p. 190. Nel testo, peraltro, è evidente il parallelismo, non casuale, tra il protagonista e il personaggio flaubertiano di Charles Bovary.

²⁷ *Ivi*, p. 76.

Every [homodiegetic or “first person”] narrator is in some sense “unreliable”: the communicating of “truth” is always affected by the character, needs, and psychology of the person communicating it, and eventually the medium becomes the subject of the reader’s interest²⁸.

Sebbene questo romanzo si distingue decisamente dai precedenti, in esso sono presenti alcuni elementi di continuità, come l’interesse per la cultura francese e per Gustave Flaubert – del quale Barnes tornerà a parlare nell’ultima sua raccolta di saggi, dal titolo *Something to Declare*, recentemente pubblicata – le speculazioni sull’idea di fedeltà, in questo caso concepita non solo all’interno di un rapporto di coppia, ma anche in ambito collettivo e artistico.

Con *Staring at the Sun* (1986), romanzo completamente diverso dal precedente e strutturalmente più convenzionale, si placa provvisoriamente la controversia relativa alla “natura narrativa” o meno della produzione barnesiana²⁹, sorta, come abbiamo visto, sulla scia di *Flaubert’s Parrot*.

Suddiviso in tre sezioni, *Staring at the Sun* racconta la storia di Jean Serjeant, la cui vita non è contrassegnata da eventi particolarmente originali e travolgenti (tranne la sua straordinaria longevità): si sposa, dà alla luce un figlio all’età di quaranta anni (dopo essere misteriosamente entrata in menopausa), si separa dal marito dopo vent’anni di matrimonio, lavora fino all’età della pensione e viaggia molto. Le sue riflessioni sulla vita hanno risonanza

²⁸ M. Moseley, *Understanding Julian Barnes*, cit., p. 73.

²⁹ La polemica riprenderà con il successivo *A History of the World in 10 and ½ Chapters*, la cui struttura, come vedremo, è indicativa del desiderio dell’autore di sperimentare nuove forme e di infrangere le regole canonizzate.

filosofica, ma non raggiungono mai degli effettivi sviluppi argomentativi, lasciando una serie di domande irrisolte.

Peculiarità principale di questo romanzo distopico pare essere proprio la “lack of apparent promise”³⁰: una mancanza che, a poco a poco, è compensata da immagini, storie e avvenimenti che acquisiscono significato metaforico con lo snodarsi della *fabula*.

I temi su cui si soffermano Jean e suo figlio sono l’amore – motivo paradigmatico, sebbene qui, a differenza dei romanzi precedenti, non compaia l’adulterio e l’attrazione fisica sia di secondaria importanza – il coraggio, o meglio la mancanza di esso, la trascendenza, la fede in Dio, la vita, la morte.

L’immagine più significativa e ricorrente è quella del volo verso il sole, con la quale ha inizio e termina il racconto e che conferisce un senso di circolarità alla storia: alla fine del romanzo, all’età di novantanove anni – la longeva protagonista vivrà infatti dal 1922 al 2021 – Jean salirà su un aeroplano emulando l’esperienza di un pilota da lei conosciuto durante la Seconda Guerra Mondiale. Grazie ad un rapido movimento in discesa dell’apparecchio, ella vedrà il sole nascere due volte, assistendo ad una specie di miracolo.

Questa immagine diviene metafora di una coraggiosa presa di coscienza da parte di Jean, la quale finisce per accettare il fatto che alcune domande non abbiano risposta, oppure che ne abbiano una solo apparente, capace di render conto della dinamica di certi fenomeni ma non delle essenze e delle verità ultime.

³⁰ M. Moseley, *Understanding Julian Barnes*, cit., p. 92.

Molte delle caratteristiche di questo romanzo si ritroveranno in *England, England*, non solo per la struttura triadica, ma anche per lo svolgimento della narrazione, che ha inizio con il primo ricordo dell'infanzia della protagonista, e termina con la sua vecchiaia (in *Staring at the Sun*, probabilmente, con la sua morte). Inoltre, in entrambi i casi emergono riflessioni sull'esistenza di Dio e sulla fede nella salvezza.

Se *Staring at the Sun* ha nel complesso deluso le aspettative dei lettori per la sua "normalità", l'originalità e la sperimentazione tornano a caratterizzare *A History of the World in 10 ½ Chapters* (1989), che, per la sua eterogeneità di stile, il *pastiche* di generi e il decentramento della prospettiva, è considerato dalla critica, insieme a *Flaubert's Parrot*, il romanzo barnesiano nel quale maggiormente si riscontrano le peculiarità della narrativa postmoderna.

La formulazione ironica del titolo stesso è indicativa di un nuovo ed ennesimo gesto di sfida, in quanto rimanda al progetto mastodontico di una storia mondiale che, invece, si esaurisce in una serie di racconti separati, i quali "ostentano" incompletezza e disarmonia. Ciò che pare decisamente rompere la simmetria è proprio il provocatorio "mezzo capitolo", nel quale si celerebbe la chiave di lettura dell'intero romanzo.

Al contempo, l'impiego dell'articolo indeterminativo "A" ("Una") diventa cifra simbolica di uno dei maggiori temi del testo, cioè l'inattendibilità della storia e delle fonti storiche (teoria ricorrente in molta della produzione di Barnes):

La specificazione che si tratta di *una* versione storica relativizza poi l'opera inserendola implicitamente in un panorama pluridiscorsivo e stimolando il confronto con *la* storia ufficiale o, comunque, con una forma canonica di scrittura, con metodi di indagine e di impostazione consolidati³¹.

Non esiste, infatti, "la" storia, ma una pluralità di storie: "History isn't what happened. History is just what historians tell us"³², afferma il narratore in "Parenthesis", il mezzo capitolo in cui l'autore pare rivolgersi direttamente al lettore facendo confluire i temi e le immagini che attraversano il romanzo, rielaborandoli e contrapponendoli alla forza positiva dell'amore e alla solidarietà.

Ancora una volta la critica si è domandata se si possa parlare di vero e proprio "romanzo". In questo caso, peraltro, la polemica è alimentata dal fatto che i dieci capitoli sono apparentemente privi di una base strutturale e non presentano un ordine riconoscibile, né una voce coordinante. In tutti i racconti emergono tuttavia dei motivi (secondo alcuni non sufficientemente "forti" da costituire dei fondamenti strutturanti), come ad esempio l'arca, il tarlo, la divisione tra puri e impuri: motivi che il primo capitolo emblematicamente condensa e che, a nostro avviso, conferiscono una sorta di ordine all'opera, paragonabile ad una sinfonia piuttosto che ad un *collage*, essendo l'unità prodotta dall'intrecciarsi di temi e motivi anziché da personaggi e *plot*.

³¹ L. Giovannelli, *Viaggi ai margini. I mondi narrativi di Julian Barnes e J.M. Coetzee*, cit., p. 45. Il suddetto testo fornisce un'analisi dettagliata delle tematiche di *A History of the World in 10 ½ Chapters* e, insieme alla monografia precedentemente citata di Merritt Moseley, è il trattato al quale farò maggior riferimento per questa breve presentazione del romanzo.

Il “viaggio periglioso”³³ per acqua, su navi e imbarcazioni diverse, è il paradigma principale attorno al quale si snodano le narrazioni (allo stesso modo in cui il motivo del volo informava *Staring at the Sun*). Altro tema di notevole importanza è l’interesse polemico per i dogmi religiosi e le versioni bibliche. In particolare, il racconto del presunto tarlo clandestino sull’Arca di Noè, narratore del primo capitolo, suggerisce, attraverso le sue aspre denunce, che la Storia che tutti conoscono è semplicemente la versione avvalorata dai vincitori, chiamando così in causa, con toni ironici e amari insieme, pure le Sacre Scritture.

L’agnosticismo di Barnes, del resto, affiora in tutta la sua produzione, benché si evinca in particolare da *A History of the World in 10 ½ Chapters*:

Barnes, che non ha difficoltà a confessarsi ateo, rifiuta per principio qualsiasi spiegazione totalizzante, illusoriamente esaustiva, del “mondo” e del processo storico, invalidando in blocco le varie filosofie della Storia alternatesi nei secoli (ciclica, evolucionistica, umanistico-progressista, cristiano-escatologica)³⁴.

L’amore, che costituisce il tema principale di “Parenthesis”, diviene argomento centrale e permeante del romanzo successivo, *Talking It Over* (1991):

³² J. Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, Vintage Books, New York 1989, p. 240.

³³ “I dieci capitoli di *A History*, diversi nello stile, nell’ambientazione e nel dosaggio tra fattore documentario, mitico e diegetico, si presentano come un’orchestrazione polifonica in cui ricorre il tema comune del ‘viaggio periglioso’” (L. Giovannelli, *Viaggi ai margini. I mondi narrativi di Julian Barnes e J.M. Coetzee*, cit., p. 50).

³⁴ *Ivi*, p. 45. A questo proposito si rimanda all’analisi di *England, England*, durante la quale sarà interessante notare come, soprattutto nell’ultima parte del romanzo, le riflessioni della protagonista (ormai in età avanzata) sulla salvezza e sull’esistenza di Dio

Barnes has turned to his great subject, love and its permutations, with special reference to infidelity and the triangular relationship created by an unfaithful wife³⁵.

Ancora una volta, dunque, l'amore e la sua dissacrazione attraverso l'infedeltà assumono un ruolo portante istituendo una connessione con i testi precedenti, in particolare con *Before She Met Me*, anche se questa volta l'adulterio è reale e non fantasticato dalla mente paranoica del protagonista. Inoltre, anche *Talking It Over* presenta tratti divertenti e, insieme, malinconici.

Piuttosto che adottare una divisione strutturale in tre parti, Barnes introduce ora un trittico di voci dominanti: tre sono, infatti, i personaggi principali che, rivolgendosi al lettore, si confessano impiegando la forma del monologo drammatico, "entrando in scena" a turno, come se si esibissero su un palcoscenico teatrale.

La relazione triangolare è di tipo classico: una donna, Gillian Wyatt, è l'oggetto del desiderio di due spasimanti, improbabili "amici per la pelle" perché diametralmente opposti. Si tratta di Stuart Hughes, banchiere di successo, timido, affidabile e gentile, e Oliver Russell, insegnante mediocre, persona irresponsabile, ma dotato di grande *charme* e di bell'aspetto³⁶.

Gillian sposterà Stuart e, successivamente, si innamorerà del suo amico Oliver, il quale, dopo aver accelerato il loro divorzio dopo solo pochi mesi di matrimonio, diventerà il nuovo compagno della donna.

facciano illusoriamente pensare ad una sorta di smussamento degli angoli e ad un timido avvicinamento al trascendente.

³⁵ M. Moseley, *Understanding Julian Barnes*, cit., p. 125.

La classicità del *plot* si contrappone all'originalità della forma narrativa, quella del monologo drammatico, la quale è idealmente priva di qualsiasi tipo di intervento da parte dell'autore. I personaggi raccontano infatti, ognuno, la propria versione dei fatti, senza alcuna pretesa di oggettività assoluta, cercando di conquistare la simpatia del lettore tramite l'instaurazione di un rapporto amichevole. Il risultato sarà, nuovamente, il profilarsi di una pluralità di punti di vista e l'impossibilità di estrapolare un'unica verità.

Il destinatario ed il parlante, dunque, “comunicano” all'interno di uno schema narrativo interattivo :

[...]the imagined relationship between reader and narrator in this book is much closer. Each “talks it over” with the reader, or imagined listener, in turn: each is aware that the others are also talking; each makes some appeal to the reader for help³⁷.

Con l'evolversi della vicenda si assiste a una sorta di rovesciamento dei ruoli tra Stuart e Oliver, personaggi che cambiano posizione all'interno del triangolo, dove Gillian rappresenta invece il punto stabile. Oliver diventerà una persona responsabile, e Stuart, al contrario, uno sregolato.

Causa di e rimedio a tutto questo è Gillian, personaggio “equilibrante” del romanzo, la quale “gestisce” anche il finale, inscenando un litigio tra lei e Oliver davanti agli occhi di Stuart, allo scopo di convincere quest'ultimo che la grande felicità di coppia non esiste.

³⁶ Il dualismo generato dai protagonisti maschili di *Talking It Over* ci riconduce ai due personaggi di *Metroland*, anch'essi opposti per temperamento.

³⁷ M. Moseley, *Understanding Julian Barnes*, cit., p. 138.

Il successivo *The Porcupine* (1992) è il primo romanzo barnesiano ad essere stato pubblicato in lingua straniera (in bulgaro, insolitamente) prima che in inglese. “A new departure”³⁸ come ciascuna precedente opera, esso presenta una ricostruzione del regime comunista (e della sua caduta) in un non specificato paese dell’est durante gli anni ’80. Per tale ricostruzione Barnes si è avvalso del modello della Bulgaria (sebbene il nome della nazione non venga mai menzionato). Si tratta dunque, a tutti gli effetti, di un romanzo storico (del quale, infatti, vengono rispettate le convenzioni) e politico.

Negli altri suoi testi narrativi Barnes non ha mai approfondito il tema politico³⁹, concedendo ad esso solo pochi accenni. Inoltre, attraverso le parole del protagonista di *Flaubert’s Parrot*, egli pare esprimersi trasversalmente nei seguenti termini:

*Literature includes politics, and not vice versa. [...]No, I’m not saying they [writers] should be forbidden from having political opinions or from making political statements. It’s just that they should call that part of their work journalism. The writer who imagines that the novel is the most effective way of taking part in politics is usually a bad novelist, a bad journalist, and a bad politician*⁴⁰.

The Porcupine è, invece, un romanzo storico-politico fondamentalmente tradizionale, nel quale non spicca nessuna

³⁸ *Ivi*, p. 144.

³⁹ La stessa cosa non si può dire per la sua produzione giornalistica e di critico. Infatti Barnes non ha difficoltà a pronunciarsi sulla politica attuale o passata (si vedano, ad esempio, la nota campagna anti-Thatcher in Inghilterra) o il suo pensiero repubblicano. Allo stesso tempo, però, non ama “etichettarsi”, come ha più volte ribadito nel corso delle interviste (si veda quella già citata di Paola Splendore, in cui egli rifiuta l’appartenenza ai movimenti *hippies* degli anni Sessanta).

⁴⁰ J. Barnes, *Flaubert’s Parrot*, cit., pp. 129-130.

caratteristica tipicamente postmoderna e in cui lo scrittore “adotta con un rigore quasi militaresco le tecniche della narrativa ‘impegnata’”.⁴¹

La narrazione ripercorre le fasi del processo a carico del *leader* comunista Stoyo Petkanov, accusato di “*Mass murder. Genocide. Ruining the country*”⁴², e interrogato dal pubblico ministero Peter Solinsky. Nonostante la presenza di altri personaggi (ad esempio un gruppo di giovani studenti che seguono il processo in diretta televisiva, la nonna di uno di essi, la moglie dell’ex *leader*), al centro della narrazione si colloca il confronto diretto tra i due antagonisti⁴³, fra i quali si distingue Petkanov, carismatico *speaker* che ancora “persuade” malgrado le sue colpe e le sue idee conservatrici (ad esempio nei confronti delle donne e del sistema capitalistico).

Sebbene il romanzo si concluda con la prevedibile condanna del dittatore, tuttavia non è facile e scontato per il suo avversario fornire prove oggettive, tanto che il pubblico ministero si troverà paradossalmente costretto a ricorrere all’esibizione di un documento contraffatto per dimostrare che Petkanov sarebbe stato coinvolto nell’assassinio della propria figlia.

Che il documento sia un falso ha un’importanza relativa, a patto che esso aiuti a raggiungere lo scopo voluto: scelta machiavellica da parte

⁴¹ J. Bayley, “Tempo d’indifferenza”, *La rivista dei libri*, anno III, fasc. 12, dicembre 1993, p. 27.

⁴² J. Barnes, *The Porcupine*, Picador, London 1992, p. 32.

⁴³ Il giornalista Michiko Kakutani sottolinea: “By the novel’s conclusion, the reader has realized that the initials of the two men are the same, (though reversed), that Petkanov and Solinsky are, in fact, alter egos of one another.” (“Confrontation Between Post-Soviet Bureaucrats”, *New York Times*, 10 November 1992, p. 19).

dell'accusa, che con il suo comportamento suggerisce come il regime totalitario venga sconfitto con i propri stessi mezzi.

Il finale, in cui la vittoria dell'accusa non è un vero trionfo, testimonia il fatto che la democrazia è ancora molto lontana. Pur escludendo la possibilità di una reintegrazione del regime comunista, esso tuttavia dimostrerebbe, secondo Merritt Moseley, che:

there are no gains without losses, that virtue and vice are not easily distinguishable or exclusively distributed, and that the end of Communism brings its own woes and moral compromises⁴⁴.

Inoltre, nell'epilogo, l'immagine simbolica dell'anziana donna dignitosa e fedele ai propri ideali, che, indifferente al frastuono intorno a lei, osserva il mausoleo (ormai distrutto) del *First Leader*, sembra suggerire che Barnes “sees no progress in the movement from communism to a freer society”⁴⁵.

Al 1996 risale la raccolta di racconti *Cross Channel*⁴⁶, la cui struttura è paragonabile a quella di *A History of the World in 10 ½ Chapters*, anche se, come Barnes stesso sostiene in un'intervista concessa al giornalista Paolo Mattei, questa volta non si può parlare di romanzo:

[...] questa è senza dubbio una raccolta di brevi narrazioni, anche se le storie che racconto finiscono per dar vita a un universo compatto e coerente, quello che conta è la diversità della vita e delle esperienze descritte. Non si ricerca –[a differenza di *A History of the World in 10 ½ Chapters*] – una unità tematica che

⁴⁴ M. Moseley, *Understanding Julian Barnes*, cit., p. 150.

⁴⁵ *Ivi*, p. 156.

⁴⁶ Quattro di questi racconti erano stati pubblicati in periodici (rispettivamente, “Dragons” in *Granta*, “Interference”, “Experiment” e “Evermore” in *The New Yorker*) come era avvenuto precedentemente, ad esempio, per il primo capitolo di *Flaubert's Parrot*, apparso sulla *London Review of Books*.

non sia quella di superficie, data dal raccontare il destino di alcuni inglesi che decidono di lasciare il proprio paese per andare in Francia⁴⁷.

La Francia, dunque, è il motivo conduttore, presente come luogo della memoria o come referente culturale implicito, di questi dieci racconti eterogenei, i cui protagonisti sono inglesi che vengono a contatto con un paese eterno rivale ma anche polo carismatico. Peculiarità comune a tutti i personaggi principali è la volontà di affermarsi e di stabilire un dialogo con una terra che non è la loro.

Ancora una volta, con l'ironia che lo contraddistingue, Barnes affronta i temi della religione (in particolare, come in *A History of the World in 10 ½ Chapters*, della veridicità delle Scritture)⁴⁸ e della memoria storica. Quest'ultima risulta connessa, come si evince nel racconto "Evermore", alla paura del "grande oblio": la protagonista, andando a visitare il cimitero militare dove sono seppelliti i caduti della Prima Guerra Mondiale, si domanda se sarà mai possibile "innestare" la memoria in modo da farla durare, appunto, in eterno.

La paura del "grande oblio" angoscia pure l'autore:

Se noi ripercorriamo la storia del mondo, quasi tutto ciò che è il passato è caduto nella dimenticanza. Noi ci illudiamo quando pensiamo che ciò che è sopravvissuto – e che noi chiamiamo storia – sia rappresentativo della maggior parte delle esperienze umane. È un problema che mi affascina e mi angoscia, ma non ho una risposta che assomigli a una soluzione⁴⁹.

⁴⁷ P. Mattei [a cura di], "Scrittore d'oltremarica", *Linea d'Ombra*, n. 127, anno XV, Luglio 1997, p. 67.

⁴⁸ Nella sopra citata intervista, Barnes sottolinea quanto la sua posizione di ateo non possa che rendere maggiormente obiettiva la descrizione dei sentimenti del credente, poiché la fede non oscurerebbe la sua lucidità intellettuale.

⁴⁹ *Ivi*, p. 69.

Con *Love, etc* (2000) Barnes rivisita i personaggi di *Talking It Over*, e, per mezzo della stessa tecnica narrativa fondata sul monologo e priva di una voce autoriale coordinante, esplora nuovamente alcuni dei temi già affrontati (sia in *Talking It Over*, appunto, che in altri romanzi) come, ad esempio, il tradimento, la soggettività della memoria, l'irrecuperabilità del passato e l'inafferrabilità della verità.

A dieci anni dalla pubblicazione di *Talking It Over*, *Love, etc* nasce dall'esigenza dell'autore di creare una *sequel* della storia⁵⁰ (della quale esiste pure una trasposizione filmica), la cui conclusione aperta già lasciava presagire che qualcosa sulla vita dei personaggi meritava ancora di essere raccontato.

Nell'epilogo di *Talking It Over*, Oliver Russell e Gillian Wyatt, dopo il matrimonio, si trasferiscono in un piccolo paese della Francia. Ora, trascorsi dieci anni, tornano a Londra con le loro figlie: Oliver, appena uscito da una depressione debilitante, è sempre più pomposo e sarcastico, Gillian, "asse" ancora stabile del triangolo, lavora come restauratrice e si prende cura della famiglia. Stuart è tornato, arricchito e molto più sicuro di sé, dagli Stati Uniti, dove ha fondato e dirige una fiorente catena alimentare.

Stuart si prospetta ora, dunque, come la presenza più forte e dominante e, come tale, cerca di insinuarsi a sua volta nella vita della coppia, facendo leva sull'acquisito stato di agiatezza: li invita a

⁵⁰ "In a departure from previous works, he breaks his own rule that novels should never have a sequel", in "Julian Barnes: The Truthful Liar" (Estratto da *Meridian Writing*) [BBC](#)

trasferirsi nella propria casa ed offre un lavoro a Oliver, il quale, di conseguenza, gli permette di ritagliarsi un ruolo rilevante nella sua famiglia. Tuttavia, le azioni di Stuart sono sempre dettate dal sentimento di vendetta per il tradimento subito in passato.

Questa volta, infatti, in accordo con ciò che sostiene Michiko Kakutani, il romanzo “is an altogether darker, sourer book, a meandering saga of middle-age disappointment and bitterness and regret that’s been lightly disguised as a tale of revenge”⁵¹. Motivo conduttore resta comunque l’amore e, in particolare, il filosofeggiare sul senso della vita, del matrimonio, del sesso.

Sia in *Talking it Over*, sia in *Love, etc* compare un capitolo intitolato “Love, etc”, in riferimento ad una teoria che Oliver aveva appunto battezzato in questo modo ed esposto nel primo romanzo⁵². Nella *sequel* è, invece, Stuart a ricordare, in maniera molto più essenziale, i fondamenti di questa teoria:

Oliver used to have a theory he called *Love, etc*: in other words, the world divides into people for whom love is everything and the rest of life is a mere

World Service, December 2000 [consultato il 2 aprile 2002], http://www.bbc.co.uk/worldservice/arts/highlights/001213_barnes.shtml.

⁵¹ M. Kakutani, “‘Love, Etc’: An Old Love Triangle Reassembled in a New Decade”, *The New York Times on the Web*, February 2001 [consultato il 30 agosto 2001], <http://www.nytimes.com/2001/02/09/arts/09/BOOK.html>.

⁵² Così si esprime Oliver, nel modo ampolloso che lo caratterizza: “The world divides into two categories: those who believe that the purpose, the function, the bass pedal and principal melody of life is love, and that everything else – everything else – is merely an etc; and those, those unhappy many, who believe primarily in the etc. of life, for whom love however agreeable, is but a passing flurry of youth, the pattering prelude to nappy-duty, but not something as solid, steadfast and reliable as, say, home decoration” (*Talking It Over*, Picador, London 1991, p. 139). A questo proposito si noti che la traduzione italiana di *Talking It Over*, presso Einaudi, è stata significativamente reintitolata *Amore, ecc.*

‘etc’, and people who don’t value love enough and find the most exciting part of life is the ‘etc’⁵³.

Occorre sottolineare, infine, come i tre personaggi sembrano aver sviluppato tratti distintivi molto diversi rispetto alle personalità precedentemente introdotte in *Talking It Over*⁵⁴ e che, nonostante i molti consensi positivi ricevuti dalla critica, il romanzo “lacks its predecessor’s persuasiveness and charm”⁵⁵.

Chiudiamo l’introduzione citando brevemente due testi che per struttura e impostazione non appartengono alla produzione narrativa, bensì a quella parte di saggistica e critica (o *non-fiction*) non meno importante, che in questo studio ci servirà da supporto. *Letters from London* (1995) e il recente *Something to Declare* (2002) sono infatti, rispettivamente, la prima raccolta di articoli scritti tra il 1990 e il 1995 nel corso del lavoro di corrispondenza per il *New Yorker*, e una silloge di saggi e studi stilisticamente simile a *Letters from London*, ma dedicata alla Francia e alla sua cultura. Ancora una volta l’amore dello scrittore per la cultura francese lo induce a soffermarsi sul pensiero di autori del calibro di Jean Paul Sartre, Georges Simenon, Jacques Brel, e, immancabilmente, Gustave Flaubert⁵⁶, di nuovo

⁵³ J. Barnes, *Love, etc* [2000], Picador, London 2001, p. 160.

⁵⁴ “His characters have [...] become cynical talking heads whose monologues grow increasingly tiresome to listen to” (M. Kakutani, “‘Love, Etc’: An Old Love Triangle Reassembled in a New Decade”, cit., p. 2).

⁵⁵ *Ivi*, p. 1.

⁵⁶ Nella prefazione a *Something to Declare*, Barnes riporta, con l’autoironia che lo contraddistingue, un commento spazientito di Kingsley Amis, il quale così chiosa il suo recente intervento su Flaubert: “I wish he’d *shut up* about Flaubert” (cit. in *Something to Declare*, Picador, London 2002, p. xiv).

descritto con ammirazione e definito “the writers’ writer *par excellence*”⁵⁷.

3. A conclusione dell’introduzione, si presenta la necessità di collocare *England, England* (1998) all’interno della produzione barnesiana, esigenza legata al fatto che il romanzo, ad oggi, non è stato ancora oggetto di analisi approfondite da parte della critica⁵⁸. Si può allora considerare la classificazione dei romanzi barnesiani operata nella monografia *Viaggi ai margini*⁵⁹, secondo cui è possibile pensare ad una suddivisione in due blocchi, sulla base del delinearci di alcune caratteristiche dominanti. Nel primo blocco, del quale fanno parte *Metroland* (1980), *Before She Met Me* (1982), *Talking It Over* (1991), *Cross Channel* (1996)⁶⁰

prevalgono i temi della confessione inespressa, del triangolo amoroso e del confronto fra culture, personalità ed indoli diverse⁶¹.

⁵⁷ *Ibid.* L’interesse dell’autore per la letteratura francese trova ulteriore conferma nella sua traduzione del capolavoro di Alphonse Daudet, *In the Land of Pain* (2002).

⁵⁸ In seguito ad una ricerca bibliografica approfondita, l’unico studio specifico su *England, England* risulta essere quello di Vera Nunning, “The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes’s *England, England*”, *Anglia*, 1 (119), 2001, pp. 58-76.

⁵⁹ L. Giovannelli, *Viaggi ai margini. I mondi narrativi di Julian Barnes e J.M. Coetzee*, cit., p. 28.

⁶⁰ In questo gruppo includerei anche *Love, etc.*, essendo esso la continuazione di *Talking It Over*, e avendo, pressappoco, le stesse caratteristiche strutturali e narrative. Il romanzo non risulta qui inserito poiché, come *England, England*, è stato pubblicato dopo la formulazione della suddetta classificazione.

⁶¹ L. Giovannelli, *Viaggi ai margini. I mondi narrativi di Julian Barnes e J.M. Coetzee*, cit., p. 28.

Nel secondo gruppo, al quale appartengono *Staring at the Sun* (1986), *A History of the World in 10 ½ Chapters* (1989), *The Porcupine* (1992), al contrario

domina il paradigma della “bugia sincera”, ossia della narrazione che fantastica e metaforizza un iter epistemologico ed esistenziale, del *petit récit* che colma gli interstizi della storia e la “dissacra”, della drammatica esemplificazione di come ogni verità sia influenzata dalla sua formulazione linguistica e dall’autorità di chi la pronuncia⁶².

Per quanto riguarda *Flaubert’s Parrot* (1984), esso si porrebbe come “*trait d’union* fra i due blocchi”⁶³ in quanto momento di convergenza e rielaborazione di pressoché tutti i paradigmi ricordati.

In quest’ottica, mi pare che *England, England*, per i tratti peculiari che approfondiremo successivamente, possa venir collocato nel secondo blocco, quello in cui prevale il paradigma della “bugia sincera”.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

CAPITOLO PRIMO

ENGLAND, ENGLAND: FABULA E STRUTTURA

1. *England, England* (1998), come si è anticipato, attua un mutamento di rotta nell'ambito della produzione barnesiana.

Publicato dopo un silenzio di sei anni dall'ultimo romanzo, *The Porcupine* (1992)¹, il testo ha incontrato i pareri favorevoli dalla maggior parte della critica, guadagnando la candidatura per il prestigioso *Booker Prize*², precedentemente ottenuta per *Flaubert's Parrot* (1984).

Adottando un metodo narrativo più tradizionale rispetto a quest'ultimo, *England, England* ricorda piuttosto *Staring at the Sun* per alcune peculiarità quali la struttura triadica e la mancanza di elementi metanarrativi tipici della scrittura postmoderna. Inoltre, è ben evidente la somiglianza tra le protagoniste dei due romanzi,

¹ Infatti *Cross Channel*, pubblicato nel 1996, non è da considerarsi un romanzo ma una silloge, della quale alcuni racconti sono stati diffusi anticipatamente in riviste letterarie.

² "Nominated for the Booker in 1998, it is far more satisfying than Ian McEwan's *Amsterdam* (which inexplicably won the award)" (*Complete Review* [consultato il 4 febbraio 2002], <http://www.complete-review.com/reviews/barnesj/england.htm>). In effetti, anche laddove la critica non è stata benevola, si è comunque parlato di un romanzo meritevole di attenzione. Si veda, ad esempio, la recensione del giornalista Jason Cowley nell'autorevole periodico *New Statesman*, il quale commenta: "*England, England* is Barnes's eighth novel and certainly his worst novel. But it is an interesting failure" (J. Cowley, "England, Your England." *New Statesman*, 11 September 1998, pp. 44-45).

entrambe figure femminili ciniche e disilluse delle quali viene ripercorsa la vita:

As for his story of [the protagonist's life] (from her unhappy childhood to her involvement with England, England, to her eventual return to a small village much like the one she grew up in), it is sad and often touching – as effective in evoking the entire arc of a woman's life as his 1987 novel, *Staring at the Sun*³.

Nel corso dell'analisi verificheremo poi come, similmente a *Staring at the Sun*, alcuni dettagli della narrazione sembrano inizialmente irrilevanti, mentre acquisiscano significato metaforico solo alla fine della storia, conferendo ad essa una sorta di circolarità.

England, England presenta, appunto, la struttura triadica a cui l'autore era già ricorso in alcuni romanzi⁴. Tuttavia, questa volta si potrebbe addirittura leggere ognuna delle tre parti in maniera autonoma, essendo esse indipendenti e distinte l'una dall'altra.

La prima, intitolata "England", introduce la protagonista, Martha Cochrane, alle prese con i ricordi d'infanzia; la seconda, "cuore" del romanzo e a sua volta divisa in tre parti, è ambientata nei primi anni del terzo millennio, e descrive la creazione, da parte di un magnate (Sir Jack Pitman) di un parco denominato "England, England" – che è il titolo della sezione stessa, oltre che del romanzo – situato nell'isola di Wight. Questi riproduce fedelmente gli idoli e i *cliché* per i quali l'Inghilterra è famosa, dai monumenti e i capolavori della natura più noti (Buckingham Palace, Stonehenge, le bianche scogliere di Dover)

³ M. Kakutani, "England, England: England as Theme Park", *New York Times*, 11 May 1999, p. B7.

⁴ Ricordiamo che la tripartizione compare, oltre che in *Staring at the Sun*, in *Metroland*, *Cross Channel*, *Talking it Over*.

ai più celebri personaggi storici e attuali (dal Dr. Johnson all'intera squadra del Manchester United). La terza ed ultima parte, denominata "Anglia", rappresenta la "vecchia Inghilterra", regredita a causa del successo ottenuto da "England, England" – sorta di "regno nel regno" – trasformandosi in una regione pre-industrializzata, in cui fa ritorno la protagonista ormai anziana.

Si può in questo caso parlare di romanzo distopico *sui generis* (soprattutto in riferimento all'ampia sezione centrale) o di "a merry dystopia"⁵, per definirlo con le parole impiegate dalla giornalista Valentine Cunningham in una recensione, il cui titolo fa significativamente riferimento ad un'isola di anime perdute.

A proposito della tripartizione, vale la pena anticipare come essa si presti ad una lettura che mette in risalto la dicotomia, ma anche i parallelismi, tra privato e pubblico. Ogni periodo della vita della protagonista si raccorda infatti a una fase di crescita dell'Inghilterra, come sottolinea Vera Nunning:

At the beginning of the novel, Martha's childhood thus corresponds to the infant state of rural England⁶.

Lo stesso fenomeno è rilevato da Michiko Kakutani, con particolare riferimento al paradigma dell'autenticità (e della falsificazione):

Barnes tries to link his two narratives by suggesting parallels between a nation's invention of its own mythology and an individual's invention of a self.

⁵ V. Cunningham, "On an Island of Lost Souls", *Independent* (London), 29 August 1998, p. 14.

⁶ V. Nunning, "The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes's *England, England*", cit., p. 61.

He also has Martha say things like, “An individual loss of faith and a nation’s loss of faith, aren’t they much the same?”⁷.

Pertanto, due sono le “storie” che si intersecano nel romanzo, mettendo in risalto anche un dualismo tra realtà e finzione che affiorerà in modo evidente in tutta l’opera:

The first is a wickedly funny satire that sends up greedy developers, pompous intellectuals and conniving business tycoons; the second is a wistful, philosophical portrait of a woman trying to make sense of her life⁸.

Il personaggio di Martha Cochrane, in quanto *trait d’union*, esercita un importante ruolo di connessione tra le due vicende (come Barnes stesso sostiene nel corso di un’intervista concessa successivamente alla pubblicazione di *England, England*) mitigando la componente virtuale e immaginaria, altrimenti priva di alcun contenuto umano:

One of the reasons she [Martha] had to be there was that otherwise you would have a cartoon without any human content. [...] That’s why I deliberately started with her life, her growing up, as realistic as possible – to situate and orient the reader and have something to follow⁹.

Tuttavia, se da un lato Martha opera una sorta di congiunzione, dall’altro la distinzione tra le parti del romanzo è ancora più accentuata dal considerevole mutamento di tono percepibile nel passaggio (un vero e proprio salto) da una sezione all’altra. In particolare, gli stili della prima e dell’ultima parte si differenziano dalla vena satira centrale quasi a farne da controcanto, come sostiene, se pur con riserve, Vera Nunning:

⁷ M. Kakutani, “*England, England: England as Theme Park*”, cit., p. 7.

⁸ *Ibid.*

⁹ “Robert Birnbaum Interviews Julian Barnes”, [Julian Barnes Website](http://www.julianbarnes.com/birnbaum-ee.html) 1999 [consultato il 10 febbraio 2002], <http://www.julianbarnes.com/birnbaum-ee.html>.

[...] two sombre depictions of rural settings frame the satiric, allegedly “inauthentic” middle section delineating the simulacrum world of the essence-of-England theme park¹⁰.

Parallelamente al *pastiche generique*¹¹ caratterizzante *Flaubert's Parrot* e *A History of the World in 10 ½ Chapters*, in questo caso si svilupperebbe un amalgama di stili narrativi contrastanti – piuttosto che di generi – manifesto al punto da essere stato più volte elemento di contestazione da parte della critica¹², come il giornalista Andrew Marr commenta nella sua recensione:

The tone alters, disturbingly, from one section to the next¹³.

Toni antitetici che, secondo Richard Eder, sarebbero comunque giustificati dalla diversa fisionomia assunta dalla protagonista in ogni rispettiva sezione:

The three parts of the novel are told in contrasting tones. Although Martha figures in all three, she is different in each. In the first she looks out with the child's keen and fertiley mistaken eyes; in the last, with the worn, aridly exact eye of age [...]. In the middle and by far the longest section, on the other hand, human Martha is stretched into a cartoon¹⁴.

¹⁰ V. Nunning, “The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes's *England, England*”, cit., p. 70. La scrittrice stessa successivamente rileva come questa interpretazione non sia del tutto corretta poiché non terrebbe conto della complessità delle relazioni tra falso e autentico (dicotomia che analizzeremo più avanti) esplorate da Barnes nel romanzo. Ne risulterebbe un'erronea raffigurazione idilliaca di “Anglia”. Tuttavia, ritengo che per quanto riguarda il tono della narrazione, la citazione sia opportuna.

¹¹ V. Guignery, “Palimpseste et Pastiche Génériques chez Julian Barnes”, cit.

¹² “[...] Most think the three parts are not made to fit together well” (“*Complete Review*”, <http://www.complete-review.com/reviews/barnesj/england.htm>, cit.).

¹³ A. Marr, “England, England”, *Observer*, 30 August 1998, p. 15.

¹⁴ R. Eder, “Tomorrowland”, *New York Times Book Review*, 9 May 1999, p. 17.

Le marcate variazioni, secondo quanto sostiene l'autore stesso nel corso di un'intervista, sembrano insomma legittimate da esigenze estetiche che si riconnettono "spontaneamente" agli sviluppi dell'intreccio, il quale scivola dal pubblico al privato, dalla sfera della falsità a quella dell'autenticità:

"There are these disparities and these opposing extremes running through the book between the public and the private, between the fake and the authentic, between the complete lie and invention and the inner truth. And what's happening in the public story is the creation of something that is completely false and what's going on in the private story is the search for some sort of inner truth about life and love. The technical difficulty of the book is actually marrying those extremes of tonality and trying to get them to work together"¹⁵.

La molteplicità dei toni è dettata tuttavia, come si evince dalle considerazioni citate sopra, anche dai temi affrontati e, soprattutto, dalle dicotomie informanti la narrazione.

Nonostante molte delle tematiche analizzate ricordino quelle dei romanzi precedenti, *England, England* pare segnare un nuovo punto di partenza:

First and foremost, *England, England* exemplifies the great current interest in the fictional exploration of Englishness, something that was only a marginal concern in his earlier novels. Second, it is revisionist in that it questions and revises conventional notions of Englishness and of cultural memory¹⁶.

Un approccio più approfondito e mirato riguarda il concetto di "anglicità", affrontato con una certa ampiezza solo in *Cross*

¹⁵ P. Dening, "Inventing England", *Irish Times*, 8 September 1998, p. 12.

¹⁶ V. Nunning, "The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes's *England, England*", cit., p. 60.

*Channel*¹⁷. Infatti, sebbene la Francia sia il motivo conduttore della raccolta, i protagonisti sono degli inglesi che con essa in qualche modo vengono a contatto, facendo scaturire il “dramma” della coesistenza e del confronto fra due culture all’interno di ogni racconto.

In *England, England* l’ “anglicità” assurge a *leitmotif* – il titolo stesso ne conferma la centralità e la ridondanza – non tanto per la riproposizione di un certo numero di *cliché*, quanto perché il testo:

explores, parodies and deconstructs those “invented traditions” known as “Englishness”. Being concerned with the invention of tradition, the novel incorporates a host of diverse traces of the English cultural past, including many myths and legends, and explores the complexity of any account of a nation’s cultural memory and identity¹⁸.

Barnes mette dunque in atto un’operazione parodica e decostruttiva ad ampio raggio, la quale comporta un processo di rammemorazione creativa e selettiva definibile come “Invention of Tradition”¹⁹, termini impiegati in un recente studio e riproposti dall’autore stesso:

I suppose you could say I am interested in what you might call the invention of tradition. Getting its history wrong is part of becoming a nation. And we do the same things with our own lives. We invent, ransack and reorder our childhood²⁰.

¹⁷ Ricordiamo come, in secondo piano, il tema dell’anglicità sia presente anche in *Metroland* e in *Flaubert's Parrot*, a fianco di e in contrapposizione all’amore per la cultura francese (cfr. Introduzione, p. 10).

¹⁸ V. Nunning, “The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes’s *England, England*”, cit., p. 59.

¹⁹ La frase è stata coniata da Eric Hobsbawm e Terence Ranger nella loro raccolta di saggi intitolata, appunto, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.

²⁰ P. Denning, “Inventing England”, cit., p. 12.

Da questa affermazione si evince come l'”invenzione” della tradizione culturale si intersechi con il tema dell'autenticità, fondamentale *leitmotif* del romanzo. Autenticità intesa sia come attendibilità dei ricordi e della memoria, sia come veridicità delle fonti storiche – paradigmi individuabili, peraltro, in tutta la produzione barnesiana.

Vera Nunning sottolinea che il problema dell'autenticità, o meglio “The blurring of the boundary between the fake and the authentic”²¹, è di centrale importanza in *England, England* (e, più in generale, all'interno della letteratura inglese postmoderna²²). Infatti, presupposto fondamentale del progetto di costruzione della replica dell'Inghilterra²³ è la predilezione, marcata e provocatoriamente paradossale, per l'imitazione piuttosto che per l'originale, il quale, nell'attuale società occidentale, avrebbe perso di significato e valore.

Come in *A History of the World in 10 ½ Chapters*, anche in *England, England* emerge l'interesse dell'autore per la questione dell'autenticità in campo artistico. Nel romanzo del 1989 la “verità” dell'arte risulta contrapposta alla “verità” della storia, particolarmente nel quinto racconto, intitolato “Shipwreck”²⁴. In *England, England*

²¹ V. Nunning, “The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes's *England, England*”, cit., p. 68.

²² “In this respect there are a number of obvious parallels of concern between *England, England* and novels like Peter Ackroyd's *Chatterton* (1987) [...] which also deconstruct the notion of authenticity and originality” (*ibid.*).

²³ La creazione di Sir Jack Pitman viene definita “[a] process of de-authentication” dallo scrittore John Lancaster (“A Vision of England”, *Electronic Telegraph*, 29 August 1998).

²⁴ Nel racconto in questione Barnes mette a confronto la vera storia di un naufragio con la relativa rievocazione pittorica di Théodore Géricault nella *Zattera della Medusa*, del 1819.

l'opera d'arte viene invece chiamata in causa in quanto passibile di una riproduzione fedele, al punto che la magistrale *forgery* può essere preferita all'originale, generando dunque non tanto un'opposizione ideale/reale quanto una dicotomia originale/riproduzione che informa soprattutto la sezione centrale del testo.

Come vedremo dettagliatamente nei capitoli successivi, la linea di confine tra originale e imitazione inizierà a confondersi con lo svilupparsi del progetto, nel momento in cui gli attori si identificheranno simbioticamente con i personaggi che interpretano, rendendo impossibile distinguere tra interprete e interpretato. Ciò conferisce peso alla paradossale, seppur significativa, constatazione che Barnes mette in bocca al personaggio del Dr Max:

“Is not the very notion of the authentic somehow, in its own way, bogus?”²⁵.

Il tema dell'autenticità si raccorda poi con la nozione di veridicità delle fonti storiche, di cui Barnes si è già occupato in *Flaubert's Parrot* e in *A History of the World in 10 ½ Chapters*. Se l'esito fallimentare della caccia al pappagallo in *Flaubert's Parrot* oggettiva un cortocircuito ermeneutico, e il tarlo-narratore del primo racconto di *A History of the World in 10 ½ Chapters* denuncia come la storia riproposta dai suoi esegeti sia solo una tra le tante possibili interpretazioni, in *England, England* il motivo dell'inafferrabilità del passato è sviluppato sia attraverso l'attività del comitato di

²⁵ J. Barnes, *England, England* [1998], Vintage International, New York 2000, p. 134 (a questa edizione si riferiscono le successive citazioni dal testo, con la relativa numerazione delle pagine). A pronunciare questo paradosso è il personaggio del Dr Max, il quale,

organizzazione di “England, England” (fondata su presupposti mitologici), sia mediante le difficoltà incontrate dalla protagonista Martha Cochrane nel ricordare la propria infanzia.

Il romanzo mostra come né Martha né il comitato siano capaci di ricostruire il passato “vero”, in accordo con il concetto postmoderno (ma non solo) dell’impossibilità di una rappresentazione oggettiva della storia, e sembra voler avvisare il lettore che il modello di storia nazionale o individuale a cui generalmente si fa riferimento, non è che un’elaborazione ideologica.

Allo stesso modo in cui il tarlo in *A History of the World in 10 ½ Chapters* (in qualità di narratore, di “ospite” nella cornice di un quadro...) ci ricorda che non esiste un’interpretazione totale e definitiva della storia²⁶, così in *England, England* il personaggio del Dr Max dà voce a un simile monito. Infatti, svolgendo il ruolo di “Official Historian”²⁷(p. 60) all’interno del comitato, egli viene interpellato dagli altri membri su questioni relative agli eventi passati dell’Inghilterra e, nelle sue ipnotizzanti e prolisse risposte, sembra non arrivare mai ad un’unica soluzione o lettura, sottolineando come la ricerca storica sia imprecisa e incapace di condurre a un risultato ultimo²⁸.

Vedremo, nel corso dell’analisi, come il Dr Max sia di importanza fondamentale all’inizio della sezione centrale e come,

svolgendo il ruolo di storico all’interno del progetto, si farà portavoce di alcune delle teorie barnesiane sulla storia e sulla veridicità delle sue fonti.

²⁶ Si veda a questo proposito il saggio di C. Ercolani, “Storia come parodia, parodia come storia nella produzione di Julian Barnes”, cit.

²⁷ Successivamente il suo appellativo diventerà “Project Historian”.

successivamente, diventi un personaggio scomodo, in quanto formulatore di ipotesi che non trovano riscontro nella “Invented Tradition” alla base del progetto utopico di *England, England*.

A livello individuale, la stessa problematica dell’ inafferrabilità del passato si traduce nell’ inaffidabilità dei ricordi della protagonista, argomento con il quale Barnes significativamente apre il romanzo:

“What’s your first memory?” someone would ask. And She [Martha] would reply, “I don’t remember” (p. 3)²⁹.

“The unreliability of memory” è infatti evidente soprattutto nelle prime pagine, in cui, oltre a enfatizzarne l’ inattendibilità, Barnes pare calcare la mano sulle recenti speculazioni neuroscientifiche intorno alla reminiscenza:

And there was another reason for mistrust. If a memory wasn’t a thing but a memory of a memory of a memory, mirrors set in parallels, then what the brain told you now about what it claimed had happened then would be coloured by what had happened in between. It was like a country remembering its history: the past was never just the past, it was what made the present able to live with itself (p. 6).

Questa citazione evoca le parole che il narratore aveva adoperato in *Staring at the Sun* per definire i ricordi della protagonista Jean Serjeant, la quale però li percepiva come una “series of magic lantern slides”³⁰, ovvero “a succession of stills to be borrowed from the memory”³¹, e, raffrontando pure il ricordo individuale con la memoria

²⁸ Lo stesso concetto è sviluppato ampiamente in *Flaubert's Parrot*.

²⁹ Nel corso di una intervista, Barnes ha affermato: “The whole book is about memory—about personal memory and historical memory. That’s what it opens with.” (“Robert Birnbaum Interviews Julian Barnes”, [Julian Barnes Website](#), cit., p. 6).

³⁰ J. Barnes, *Staring at the Sun*, Picador, London 1986, p. 5.

³¹ *Ibid.*

di una nazione, aveva presentato il passato come un'immagine distante e offuscata (metafora già introdotta in *Flaubert's Parrot*³²).

“History” e “Memory” generano opposizioni e convergenze ricorrenti in *England, England*, che, come rileva Vera Nunning, si fanno sempre più evidenti nel corso della narrazione, ponendo in primo piano i ricordi e la loro dialettica ricostruttiva rispetto alla storia:

As the novel progresses it becomes increasingly clear that what is important is not history but memory, the construction and interpretation of the past from the point of view of the present³³.

Nell'affrontare le tematiche più importanti del romanzo, non si può non considerare quella dell'amore, il quale, come abbiamo visto nel corso dell'introduzione, è di fondamentale rilievo in pressoché tutta la narrativa barnesiana precedente.

Le relazioni amorose in *England, England* sono “unsuccessful relationships”: la protagonista subisce, infatti, l'abbandono della famiglia da parte del padre, durante il periodo della sua infanzia e, da adulta, vivrà una storia con il collega Paul Harrison, anch'egli collaboratore al progetto del parco, in qualità di “Ideas Catcher”. Vedremo come a contribuire all'insuccesso della relazione tra Martha e Paul svolga un ruolo determinante la realizzazione del progetto

³² Cfr. *retro*, p. 15.

³³ V. Nunning, “The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes's *England, England*”, cit., p. 73. Il Dr Max, in uno dei suoi interventi, rimprovera come erroneamente il passato venga considerato una semplice manifestazione del presente senza una giusta valutazione delle caratteristiche delle popolazioni antiche, e, a tal proposito, chiosa: “[...] the greatest and grossest of these [categories of error] tend to lodge under the following *naiveté*: that the past is really just the present in fancy dress” (p. 199).

stesso, in quanto fondato sui presupposti dell' inganno e della falsificazione: il loro rapporto infatti, nato per entrambi da una ricerca di sentimenti "autentici", scivolerà nella falsità tipica di "England, England".

Ciò nonostante, occorre precisare che il tema delle relazioni amorose in *England, England* non è fondamentale, sebbene sia presente, poiché prevale qui la farsesca narrazione dell'isola³⁴.

Un altro aspetto che è utile anticipare è la critica alla mentalità imprenditoriale e al concetto borghese moderno di risparmio e "investimento" del tempo, elementi che riconducono *England, England* al romanzo utopico/distopico e per questo peculiari della parte centrale.

Sir Jack Pitman rappresenta una sorta di *Homo Economicus*, che delimita e prende in possesso il territorio alla maniera di Robinson Crusoe³⁵, con l'acquisizione dell'Isola di Wight e l'attuazione di un progetto che risponde alle leggi di mercato: i futuri clienti di "England, England" saranno infatti "Purchaser[s] of Quality Leisure"

³⁴ Nel corso di un'intervista concessa poco tempo dopo la pubblicazione di *England, England* al settimanale *Observer*, Julian Barnes confessa la difficoltà incontrata nel passare dalla narrazione dei sentimenti a quella farsesca: "Well, that was one of the hardest things, getting the balance and also the point of adhesion between the personal intimate life realistically treated, and the large, semi-farcical story of the island. When I wasn't sure whether it was working or not, I simply extracted from the draft of the book all the sections dealing with Martha's personal life, and then rewrote them as a sort of individual story" ("He's Turned Towards Python. (But not the Dead Flaubert's Parrot Sketch): Interview with Julian Barnes", *Observer* [London], 30 August 1998, p. 15).

³⁵ Allo stesso modo in cui il viaggio di Robinson Crusoe nasce dal desiderio di fuggire da una sensazione di disagio e oppressione, così il progetto di Sir Jack Pitman scaturirà dalla sua incontentezza. Si veda il saggio di R. Ferrari, "Scilla e Cariddi: fenomenologia dello spazio in *Robinson Crusoe*", *Stultifera Navis*, 3, 2000, pp. 19-20.

(p. 60) e gli abitanti dell'isola diventeranno "Grateful Future Employee[s]" (p. 65).

2. Da un punto di vista strutturale, si è già accennato all'organizzazione tripartita della storia, all'interno della quale si stabilisce una corrispondenza tra l'ordine della narrazione e la scansione temporale della diegesi, dove vengono tuttavia introdotte analessi "guidate" dalla voce narrante.

Si profilano dunque tre unità spazio-temporali distinte, ognuna delle quali si chiude con ellissi implicite messe in risalto, pure a livello grafico, da un ampio spazio bianco, oggettivazione di pause e vuoti.

La prima e l'ultima sezione sembrano prestarsi particolarmente ad una funzione di cornice, avendo in comune alcuni tratti precipui (lo stile, la storia privata di Martha Cochrane...), come abbiamo già sottolineato precedentemente.

Un'altra tripartizione – di tipo, per così dire, interno – si rileva nell'ampia sezione centrale: oltre a scandire ulteriormente la cronologia, questa suddivisione aggiuntiva "miniaturizza" la macrostruttura dell'opera suggerendo un'interpretazione di carattere metanarrativo: "England, England", cioè, potrebbe leggersi come una sorta di "romanzo nel romanzo", di *mise en abyme* (la specularità è, del resto, allusa dalla disposizione anaforica del lessema "England").

2.1. Oltre a configurarsi come nucleo narrativo relativamente autonomo, ogni unità contiene fattori “dinamici” e “statici” in differente misura: riflessioni e descrizioni informano maggiormente la prima e la terza sezione (la già menzionata cornice), conferendo ad esse uno stile pacato ed un ritmo più lento, mentre la seconda si contraddistingue per l’azione e la vivacità del racconto.

In ogni caso, l’autore sembra attribuire alle descrizioni una notevole importanza, fotografando particolari talvolta apparentemente insignificanti che, però, acquisiscono successivamente valore e, per questo motivo, non rappresentano un semplice arricchimento pleonastico o accessorio. Si veda ad esempio il seguente estratto:

What could be clearer and more remembered than that day at the Agricultural Show? A day of frivolous clouds over serious blue. Her parents took her softly by the wrists and swung her high into the sky, and the clumpy grass was a trampoline when she landed. The white marquees with striped porticos, as solidly built as vicarages. A rising hill behind, from which careless, scruffy animals looked down on their pampered, haltered cousins in the show ring below. The smell from the back entrance to the beer tent as the day’s heat rose. Queuing for the portable toilets, and the smell not much different Cardboard badges of authority dangling from the buttons on shirts of Viyella check. Women grooming silky goats, men trundling proudly on veteran tractors, children in tears slipping from ponies while in the background swift figures repaired the shattered fences. St. John’s Ambulance men waiting for people to faint or fall over guy-ropes or have heart attacks; waiting for things to go wrong (pp. 7-8).

Sebbene “England” sia permeata da descrizioni frammentate dei ricordi della protagonista, l’evocazione del giorno della Fiera Agricola appare nitido in questo quadro focalizzato su un’esperienza di Martha bambina, quadro caratterizzato da una dimensione sensoriale-olfattiva (“The smell from the back...”, *ibid.*), oltre che visiva. L’uso di aggettivi e avverbi quali “Frivolous” e “Serious”,

“Softly” e “Solidly” (*ibid.*), e, in alcuni casi, l’attribuzione di due aggettivi ad un nome (“Careless, scruffy animals” / “pampered, haltered cousins”, *ibid.*, in cui si registra pure un’opposizione semantica) rallentano il ritmo della narrazione, la quale si connota di allusività e sonorità “sussurrate” (comunicate, a livello fonico, dalla ridondanza della sibilante “s”). La descrizione di elementi rurali sarà riproposta nell’ultima parte del romanzo, in accordo al principio della circolarità.

Più distaccata risulta la presentazione di “Pitman House”, che apre la seconda parte, sebbene anch’essa, come la precedente, sia ricca di particolari:

Pitman House had been true to the architectural principles of its time. Its tone was of secular power tempered by humanitarianism: glass and steel were softened by ash and beech; licks of *eau-de-nil* and acid yellow gave hints of controlled passion; in the vestibule a dusty-red Corb drum subverted the dominion of hard angles. The supernatural atrium objectified the aspirations of this worldly cathedral, while passive ventilation and energy-saving showed its commitment to society and environment. There was flexibility of spatial use and candid ductwork: according to the architectural team of Slater, Grayson & White, the building combined sophistication of means with transparency of intent. Harmony with nature was another key commitment: behind Pitman House was an area of specially-created wetland. Staff on the decking (hardwood from renewable sources) could eat their sandwiches while inspecting the transient birdlife of the Hertfordshire borders (p. 29).

Il cambiamento di tono, da quello emotivamente partecipe ad uno più controllato e “informativo”, introduce dunque la sezione centrale. Ora la voce è quella di un narratore impersonale, non focalizzato sull’interiorità della protagonista come nel caso precedente, protagonista che entrerà in scena solo molto più avanti. Tale “distacco” sembra preludere al tono farsesco e satirico di “England,

England”, dove l’uso di aggettivi ampollosi e di una terminologia aulica e ridondante è funzionale al paradigma della falsità (si pensi agli iperbolici “Supernatural atrium”, “Area of specially-created wetland”, *ibid.*). Vedremo come, nell’ambito dell’analisi specifica del personaggio, questa descrizione si raccordi appunto alla “fisionomia” di Jack Pitman, l’ideatore del progetto.

L’incipit di “Anglia” si oppone decisamente nei toni a quello di “England, England”, riavvicinandosi a “England”. In particolare, il frammento qui di seguito riportato si sofferma ancora una volta sul paesaggio rurale, con riferimenti al clima e alla natura circostante. Ora, però, l’atmosfera è lugubre (Martha si trova, infatti, in un cimitero) e i ritmi biologici appaiono sfasati, intaccati anch’essi, di riflesso, dal tarlo dell’artificiosità:

It was early June, a week before the Fête, and the weather was giving a false impression of summer. The wind had dropped, and slow bumblebees nosed through the scent of baked grass. A silver-washed fritillary exchanged carefree flight-paths with a meadow brown. Only a hyperactive chiff-chaff, scavenging for insect, displayed an intrusive work-ethic. The woodland birds were bolder than they had been in her childhood. The other day Martha had seen a hawfinch crack a cherry-stone right at her feet. The churchyard was a place of informality and collapse, of time’s softer damage (p. 249).

La descrizione è nuovamente veicolata attraverso il punto di vista della protagonista; si ritrovano l’accuratezza nella rappresentazione di flora e fauna, i riferimenti al tempo atmosferico (“the wind had dropped”, *ibid.*, fredda constatazione che contrasta con la *pathetic fallacy* “frivolous clouds over serious blue”, p. 7), il richiamo agli odori (“scent of backed grass”, p. 249). Tali elementi denotano un

processo di variazione nella continuità, confermato anche dalla ricorrenza “Fête” (*ibid.*)/ “Agricultural Show” (p. 8). Similmente, “[the] backed grass”, (p. 249) sostituisce “The clumpy grass”, (p. 7), sottolineando l’atmosfera di desolazione del cimitero. I calabroni lenti (forse “stanchi”) e il calare del vento sembrano poi annunciare il rallentamento del ritmo lasciando spazio al motivo del trascorrere inevitabile e logorante del tempo – percezione intensificata dall’espressione “Time’s softer damage”, (p. 249).

Le scene dialogate, come risulterà ormai prevedibile, sono frequenti soprattutto nella parte centrale del romanzo, che contiene anche il fulcro della storia. Tali dialoghi si caricano di un’importante funzionalità esegetica, soprattutto quelli tra Martha Cochrane e il Dr Max, storico ufficiale del progetto, i quali affrontano argomenti impegnativi (in relazione, per esempio, alla veridicità delle fonti storiche) e spesso, alla fine, sfociano in una riflessione che segna un momento epifanico per la protagonista. Nel caso in esame – qui è riportata solo la parte conclusiva della scena – il Dr Max, più volte portavoce del narratore, pare cimentarsi in un’analisi provocatoria di Martha:

‘[...] Most people, in my opinion, steal much of what they are. If they didn’t, what poor items they would be. You’re just as constructed, in your own less... zestful way, no disrespected intended.’

‘For instance?’

‘For I-nstance, that question. You don’t say “No, you Fool” or “Yes you Sage,” you merely say “For Instance?” You withhold yourself. My observation – and this is in the context, Miss Cochrane, of being fond of you – is that either you participate actively, but in a stylised way, portraying yourself as a woman without illusions, which is a way of not participating, or you are provokingly silent, encouraging others to make fools of themselves. Not that I am against

fools exhibiting their foolishness. But either way, you make yourself unavailable for scrutiny and, I would guess, contact.’

‘Dr Max, are you coming on to me?’

‘That’s *ex-actly* what I mean. Change the subject, ask a question, avoid contact.’

Martha was silent. She didn’t talk like this with Paul. Theirs was a normal, day-to-day intimacy. This was intimacy too, but grown-up, abstract. Did that make any sense? She tried to think of a question that wasn’t a means of avoiding contact. She’d always thought asking questions *was* a form of contact (p. 137).

In maniera simile, nel momento in cui la donna incontrerà il Dr Max con l’intenzione di licenziarlo, la scena acquisisce i toni della “scherma” dialettica, lasciando intravedere una verità nascosta:

‘Dr Max, we shall have to fast forward completely, I am afraid. And without wishing to sound like one of your students, I must ask you to address my question.’

Dr Max took his thumbs out of his waistcoat, brushed both lapels for phantom bacteria, and looked at Martha with that studio petulance – apparently good-humoured but implying severe *lèse-majesté* – which he had perfected in his struggle with hustling TV anchors. ‘which, if I may make so b-old, was?’

‘I just wanted to know, Dr Max, if you were happy with us.’

[...] I am not happy as the modern world chooses to define happiness. Indeed I would say that I *am* happy because I deride that modern conception. I am happy, to use that unavoidable term, precisely because I do not seek happiness.[...]

I seek...pleasure. So much more reliable than happiness. So much better defined, and yet, so much more complicated. Its discontent so beautifully etched. [...].

‘Thank you, Dr Max,’ said Martha, rising. He evidently hadn’t understood the meaning of her question; nevertheless, his answer had been one she unknowingly needed (p. 201)³⁶.

Particolare attenzione si presterà all’incipit del romanzo che, come avremo modo di vedere nel dettaglio, è difficilmente classificabile in termini di scena, sommario o pausa analitica, incorporandole tutte e tre. Infatti, la narrazione inizia con il primo ricordo della protagonista

³⁶ Sia questo passo che quello precedentemente citato anticipano alcuni aspetti riguardanti Martha e il Dr Max, per l’analisi dettagliata dei quali rimando ai capitoli 2 e 3.

e prosegue con un'alternarsi di reminiscenze infantili e riflessioni (filtrate, come sempre, da un narratore onnisciente "empatico").

2.2. La dimensione temporale presenta una stratificazione più complessa nella prima parte del romanzo (caratterizzata dalla descrizione dei ricordi) e, di conseguenza, nella terza ("Anglia"), ad essa collegata.

L'utilizzo di analessi si riscontra in alcuni casi per abbozzare la *case-history* di un personaggio appena introdotto: si tratta, però, di analessi esterne, che non creano sensibili interferenze con il *plot* e, anzi, forniscono un ausilio nella comprensione della psicologia del personaggio. In particolare, il narratore propone, con l'ironia che lo contraddistingue, una sinossi della vita sessuale di Martha e, successivamente, di Paul, adottando la forma dell'elenco a punti (indicativo pure dell'impiego eterogeneo, da parte dell'autore, di tecniche diverse, e quindi dell'indipendenza da regole prescrittive):

A BRIEF HISTORY OF SEXUALITY in the case of Paul Harrison would be briefer than in the case of Martha Cochrane:

– inchoate yearnings for girls in general, and since girls in general, or at least girls en masse in his particular vicinity, wore white ankle socks, green plaid skirts to mid-calf because their mothers knew they would grow into them, and white blouses with green ties, this was his initial paradigm.

– specific yearning for Kim, a friend of his sister's, who was learning the viola, who came round to the house one Sunday morning and made him realize (which he had not done on the mere evidence of his sister) that girls not dressed in school uniform could make the lips parch, the mind fog, and the underpants bulge in a way that girls at school never could. Kim, who was two years older than he was, took no notice of him or appeared not to, which amounted to the same thing. He once said to his sister, nonchalantly, 'How's Kim?' She had looked at him carefully, then giggled almost enough to make herself throw up.

– the discovery of girls in magazines. Except that they clearly weren't girls but women. [...]

- he still loved Kim, though.
- but he found that he could also love magazine women at the same time (pp. 101-102).

L'unica espressione temporale rilevante (“Two years ago”, p. 181) è presente in “England, England” e fa da capoverso a quello che sembrerebbe un vero e proprio articolo di giornale: l'adozione di tale forma documentaristica – a conferma della pluridiscorsività appena menzionata – pare un *escamotage* impiegato dall'autore per illustrare l'intero progetto. Fino a questo momento, infatti, il lettore ha desunto dai dialoghi e dalla topografia quella che sarebbe stata la creazione di “England, England”, non imbattendosi mai in un'esposizione esaustiva e illustrativa:

A Tourist Mecca Set in A Silver Sea

Two years ago an enterprising leisure group launched a new venture off the south coast of England. It has swiftly become one of the most coveted destinations for upmarket vacationers. Staff writer Kathleen Su asks whether the new Island state may prove a role model for more than just the leisure business.

It is a classic springtime day outside Buckingham Palace. The clouds are high and fleecy, William Wordsworth's daffodils are blowin' in the wind, and guardsmen in their traditional 'busbies' (bearskin hats) are standing to attention in front of their sentry boxes (*ibid.*).

Oltre a configurarsi come riepilogo esplicativo e chiarificatore, l'articolo svolge pure una funzione di “aggiornamento” altrettanto importante, in quanto colma l'ellissi temporale iniziale. Ora, infatti, veniamo a conoscenza di elementi nuovi (uno tra tutti, il fatto che Martha Cochrane è divenuta amministratrice delegata di “England, England”):

Sir Jack Pitman, whose brainchild the Island was, takes a back seat nowadays, while still keeping a beady eye on things from his exalted position as Governor, a

historic title going back centuries. The public face of Pitman House is currently its CEO Martha Cochrane” (pp. 181-82).

3. Prima di passare all’analisi di ogni singola parte del romanzo, mi pare opportuno spendere alcune parole a proposito del narratore, figura o istanza solitamente rilevante in tutta la produzione barnesiana (abbiamo già introdotto, in sede di presentazione, il narratore omodiegetico di *Flaubert's Parrot* e *Metroland* e quello “assente” di *Talking it Over*).

Meno sperimentale da questo punto di vista, *England, England* è caratterizzato prevalentemente da un narratore onnisciente. Si può notare, tuttavia, una differenza tra il narratore della prima sezione, che attraverso i suoi interventi sembra avvicinarsi assiologicamente al lettore, e quello della sezione centrale, più distaccato e ironico.

In ogni caso, egli non sembra qui prevaricare il personaggio, pur riservandosi il “privilegio” degli interventi personali, a conferma della sua autonomia e della sua distanza critica (in alcune circostanze, parrebbe “adeguarsi” alla tipologia flaubertiana – a testimonianza della nota ammirazione di Barnes per l’autore francese).

Nella prima parte, il narratore racconta l’infanzia di Martha Cochrane adottando il punto di vista della protagonista bambina, e lo stesso tipo di voce riemergerà, nel corso del romanzo, ogni qual volta la satira lascia il posto alla storia privata di Martha. Il frammento seguente si connota, a mio parere, di grande drammaticità, senza però

sfociare nel sentimentalismo, grazie all'immedesimazione in una coscienza infantile:

As winter passed, it slowly became clear to Martha that neither Nottinghamshire nor her father were going to return. She still believed they might as long as her mother wept, used one of the bottles from the high shelf, hugged her too tightly and told her that all men were either wicked or weak and some of them were both. Martha cried as well on these occasions, as if their joint tears might bring her father back.

Then they moved to another village, one farther from school, so now she had to take the bus. There was no high shelf for bottles; her mother stopped weeping and had her hair cut short (pp. 17-18).

Nella sezione centrale, prevalendo qui il genere farsesco, il ricorso è alla modalità ironica. Lo si nota, ad esempio, in questa breve citazione, in cui le tattiche di acquisto a dir poco improprie di Jack Pitman sono eufemisticamente definite “pre-burocratiche” e “pre-classiche”:

There was something inherently unsatisfactory about the straight deal, after all. You wanted to buy something, the owner fixed a price, and you eventually got it for less. Where was the fun in that? [...] And yet, beyond and beneath all this legitimate buccaneering, there lay a more primal urge, an atavistic yearning to cut through the red tape of contemporary life. It would have been unfair to call Sir Jack Pitman a barbarian, though some did; but there stirred within him a longing to revisit pre-classical, pre-bureaucratic methods of acquiring ownership. Methods such as theft, conquest, and pillage for example (p. 109).

Mi pare opportuno evocare ancora un altro momento del racconto – più rilevante dal punto di vista degli sviluppi dell'intreccio che non della trattazione delle tematiche – in cui, pur essendo mantenuta l'onniscienza, la focalizzazione diventa esterna allineandosi con l'ottica del romanzo avventuroso o poliziesco. Si tratta del racconto che anticipa la scoperta, da parte di Paul e Martha, delle “visite” regolari e assidue di Sir Jack Pitman ad una casa di piacere:

Time passed. Rain fell. Paul looked across at his chauffeur's cap on the passenger seat. [...] Then he did something in a moment of unthinking rebellion. He took the recorder out of his pocket, half-pretending to himself that it was a phone on which he could call Martha, and activated Sir Jack's body mike. [...] walls reduced the strength of the signal. But the three words Paul had on tape, and which later that night he replayed to Martha, making them both lose interest in immediate sex, came through as clearly as if Sir Jack had been sitting at his desk.

The jaguar was back at the original rendezvous (pp. 118-119).

L'uso di frasi concise al passato, attraverso le quali è descritta dettagliatamente ogni azione, veicola il senso di un'arcana consequenzialità, accentuato dall'uso della prolessi "later that night" (*ibid.*). In seguito, la *suspense* lascia il posto alla curiosità che la successiva conversazione tra Paul e Martha suscita nel lettore – stimolato da una scena in cui il narratore interviene con una secca spiegazione:

'T...N...P...!' whispered Paul as he came out of a brief post-coital doze. [...] 'He might just have been telling a story' She was deliberately cautious. 'To his auntie? With that punchline? No, it's got to be true'. Martha wanted it to be true; more important: she wanted to keep Paul as he'd been when he returned three nights ago (*ibid.*).

Solo molto più tardi l'attesa del lettore raggiungerà un punto d'arresto tramite il racconto particolareggiato – fin troppo, secondo alcuni critici – e sorprendente delle perversioni sessuali di Jack Pitman.

A conclusione dell'argomento è utile introdurre un'ulteriore e diversa forma di "interazione" tra personaggio e narratore. Essa si esplica all'interno di un dialogo che suscita notevole interesse in quanto, oltre a condensare un momento di *climax*, chiude la parte centrale – fungendo da *trait d'union* con l'epilogo del romanzo – e

sembra catalizzare un'epifania nella protagonista. Il dialogo coinvolge inizialmente – come già in altre parti introdotte in precedenza – Martha e il Dr Max. Improvvisamente, la scena si sposta in una chiesa e la conversazione continua senza alcuna dichiarazione esplicita da parte degli astanti, lasciando nell'incertezza che l'interlocutore sia ancora il Dr Max:

- So, Martha, what are you after? You can tell me.
- What am I after? I don't know. Perhaps a recognition that life, despite everything, has a capacity for seriousness. Which has eluded me. As it eludes most people, probably. But still.
- Go on.
- Well, I suppose life must be more serious if it has a structure, if there's something larger out there than yourself.
- Nice and diplomatic, Martha. Banal, too. Triumphantly meaningless. Try again.
- All right, if life is a triviality, then despair is the only option.
- Better Martha. Much better. Unless what you are meaning is that you have decide to seek God as a way of avoiding antidepressants (p. 243).

L'uso di espressioni dirette e confidenziali non esclude l'eventualità che Martha si confronti con la propria coscienza, piuttosto che con il Dr Max, al quale, generalmente, si rivolge in modo più formale. Il narratore, quindi, sembra penetrare nel pensiero della protagonista oggettivandone in qualche modo la coscienza e rivendicando, così, una certa autorità sul personaggio. Questa posizione è avvalorata dall'assenza di ulteriori interventi del narratore stesso nella scena.

CAPITOLO SECONDO

IL MOSAICO MEMORIALE

1. Ad una prima lettura, “England” non sembra soddisfare le aspettative del lettore barnesiano ideale, distaccandosi dalla nota farsesca e più vivace della parte successiva. In realtà, questa estraneità è solo apparente, poiché, come verificheremo in seguito, l’autore sembra predisporre il “palcoscenico” al trattato satirico e burlesco, introducendo e concatenando alcuni dei concetti necessari alla comprensione dell’intera opera, quali “Memory” e “History”. Ad accentuare la sensazione di “distacco” dal contesto è il modo con cui il capitolo si presta a una fruizione separata e autonoma – concetto già esposto in fase di analisi strutturale.

A conferma di come queste tematiche precipue vengono qui trattate, la narrazione inizia tentando di definire “Memory”. Il narratore, attraverso il punto di vista della protagonista, introduce il tema dell’inattendibilità dei ricordi – e, per connessione, dell’inafferrabilità del passato – che assurge a motivo conduttore dell’intera sezione e che, al di fuori della sfera del privato, si traduce nell’inattendibilità della storia scritta:

Your first memory wasn’t something like your first bra, or your first friend, or your first kiss, or your first fuck, or your first marriage, or your first child, or the death of your first parent, or your first sudden sense of the lancinating hopelessness of the human condition – it wasn’t like any of that. It wasn’t a solid, sizeable thing, which time, in its plodding humorous way, might decorate down the years with fanciful detail [...]. A memory was by definition not a thing, it was...a

memory. A memory now of a memory a bit earlier of a memory before that of a memory way back when (p. 3).

In queste prime pagine viene attuato un processo di rievocazione dei ricordi di Martha, la quale asserisce che essi sono il frutto di una continua riproduzione e distorsione della realtà e che, quindi, non sono affidabili perché corrotti dal tempo e dal sistema mnemonico.

La difficoltà di definire e fissare oggettivamente un ricordo – difficoltà che si evince dal frammento sopra citato, suggerita pure dall’”essenza negativa” su cui insiste il lessema “wasn’t”, più volte ripetuto – sembra allacciarsi ad alcune delle più recenti teorie sul sistema mnemonico e rammemorativo³, secondo le quali la memoria non dovrebbe più intendersi, in maniera classica e tradizionale, come una singola e localizzata facoltà mentale, che “congelerebbe” immagini isolate richiamabili in qualsiasi momento. Al contrario, gli ultimi studi, la concepiscono come un magazzino “dinamico” (che rivoluziona l’idea dello *storehouse* lockiano), nel quale concorre una pluralità di sistemi. Questi ultimi, attuando processi di elaborazione e codificazione di immagini e dati – talvolta definiti “processes of binding” – revisionano costantemente l’insieme delle reminiscenze adattandole ai bisogni attuali dell’individuo ed effettuando, quindi, un’opera di ricontestualizzazione.

³ Vista la vastità e la dispersività delle trattazioni sul sistema mnemonico e i processi anamnestici – poiché diversi sono i punti di vista dai quali l’argomento può essere analizzato – ho fatto ricorso, principalmente, ad una raccolta di saggi che offre una panoramica generale e attuale sull’argomento: D. L. Schacter and E. Scarry [eds.], *Memory, Brain and Belief*, Harvard University Press, Cambridge 2001.

A questo proposito vedremo, pure, che Barnes sembra conoscere e suffragare le teorie relative all'amnesia infantile, cioè all'incapacità dell'individuo di ricordare episodi specifici dei primi anni di vita, teorie che partono dalla ricerca degli eventi databili primordiali – “What’s your first memory?” (*ibid.*) è, non a caso, la domanda che dà inizio al romanzo. La tesi che accomuna gran parte di questi studiosi è che il periodo di vita infantile che si estende da zero a tre anni è scarsamente e difformemente “rappresentato” nella memoria⁴.

Dalle analisi dei diversi punti di vista dei teorici emerge un denominatore comune, ovvero l’inaffidabilità della memoria e la consapevolezza che coesistono varie ipotesi in grado di darne ragione (ipotesi, peraltro, non facilmente verificabili). Questo è, appunto, ciò che anche l’autore sembra comunicare attraverso il resoconto delle rievocazioni di Martha, nel quale traspaiono sia una sensazione di falsità – ovvero di una “man-made truth” – sia, conseguentemente, l’impressione di una continua e vana ricerca del vero. Il paradigma della “falsità della memoria” pare risolversi, in maniera quasi disfattista, in questo passaggio, in cui è evidente il parallelismo tra “Memory” e “Lie”. Di qui l’ubiquità della menzogna:

They remembered all this confidently, uncontradictably, but whether it was the report of others, a fond imagining, [...] – whatever its source and its intent, she

⁴ Secondo la teoria di Freud, che è stato uno dei primi psicologi ad individuare il fenomeno dell'amnesia infantile, i ricordi relativi a questo periodo – soprattutto quelli sessuali – subirebbero un'opera di rimozione. Per una sorta di processo di filtro, quindi, essi prenderebbero la forma di “ricordi di copertura”, apparentemente trascurabili e privi di una logica significativa.

Studi successivi hanno dimostrato come l’analisi freudiana fosse incompleta, additando come causa solo la repressione dei ricordi spiacevoli e imbarazzanti. In ogni modo, l’individuazione dell’amnesia infantile ha stimolato una serie di interessanti studi sul sistema mnemonico.

mistrusted it. Martha Cochrane was to live a long time, and in all her years she was never to come across a first memory which was not in her opinion a lie.

So she lied too (p. 4).

In virtù della concessiva “whether it was the report of others” (*ibid.*) emerge un altro aspetto relativo al processo anamnastico, quello definito “parent-child memory talk”⁵, ossia l’attività di dialogo, che solitamente avviene tra il bambino e i genitori, ritenuta fondamentale in quanto mezzo di conversione di “frammenti” visivi in “full memories”. Il confronto dialogico sarebbe indispensabile ai fini dell’elaborazione e della concatenazione di questi ricordi germinali all’interno di schemi che abitualmente guidano il bambino nella partecipazione ai ritualismi familiari. Questo aspetto si collega, pure, alla questione dell’individuazione della fonte da cui proviene l’informazione (suggerita dall’espressione “whatever its source”, *ibid.*), e “garante” della veridicità e dell’esattezza del ricordo.

Nella descrizione del primo ricordo, inizialmente qualificata da un insieme di particolari fuorvianti, riaffiorerà in fase finale il paradigma dell’inaffidabilità del sistema mnemonico. Segnale ne è l’espressione “Yes that was it, her first memory, her first artfully, innocently arranged lie” (*ibid.*), in cui, oltre alla già menzionata corrispondenza tra memoria e menzogna, si rileva la pregnanza antitetica degli avverbi connessi alla parola “lie”, a testimonianza dei fattori tanto consapevoli quanto inconsci (“innocently”) che presiedono alla revisione dell’accaduto. Si consideri il seguente estratto:

⁵ K. Nelson, “Memory and Belief in Development”, in D. L. Schacter and E. Scarry [eds.], *Memory, Brain and Belief*, cit., p. 262.

Her first memory, she said, was of sitting on the kitchen floor, which was covered in loosely woven raffia matting, the sort with holes in, holes she could poke into and make bigger and get smacked for – feeling safe because her mother was singing to herself in the background – she always sang old songs when she cooked, not the ones she liked listening to at other times – and even today when Martha turned on the radio and heard anything like ‘You’re the Top’ or ‘We’ll All Gather at the River’ or ‘Night and Day’ she would suddenly smell nettle soup or frying onions, wasn’t that the strangest thing? – and that was another, ‘Love Is The Strangest Thing’, which always meant the sudden cut and seep of an orange for her – and there, spread out on the matting, was her Counties of England jigsaw puzzle, and Mummy had decided to help her (*ibid.*).

In maniera evidente, il frammento emula pure la magistrale resa proustiana della memoria involontaria, sebbene inversamente rispetto alla dinamica della *Recherche*, dove certe percezioni olfattive o tattili “riconducevano” il protagonista ad alcuni episodi dell’infanzia. Qui è, invece, la rammemorazione di un evento a catalizzare una serie di reminiscenze uditive, a cui si riconnettono solo in seguito quelle olfattive⁶.

Inoltre, riemerge qui l’elemento, già menzionato, del ritualismo quotidiano e del suo potere di “fissarsi” nel sistema mnemonico. I comportamenti abitualmente ripetuti – la frequenza è espressa, in questo caso, dall’avverbio “always” (*ibid.*) – racchiusi in una sorta di schema o copione mentali, interagirebbero con i “frammenti” visivi fino a comporre un ricordo propriamente detto. Lo stesso concetto è espresso in maniera più ampia nel successivo passaggio, in cui,

⁶ Sebbene la *Recherche* proustiana sia stata rivalutata alla luce delle moderne considerazioni sul sistema mnemonico, occorre precisare che una parte dei teorici “rimprovera” agli autori di autobiografie la tendenza a considerare ancora la memoria come “magazzino” nel quale i ricordi sembrano mantenersi inalterati e, quindi, estrapolabili in qualsiasi momento. Al contrario, la memoria consterebbe di un insieme di sistemi soggetti a elaborazioni e processi che vi apportano continui cambiamenti. Per di più, ogni fase di passaggio altererebbe la natura della reminiscenza.

attraverso la descrizione di un ricordo di Martha, apparentemente autentico e inalterato, viene fornita una sorta di spiegazione teorica al processo di “binding” (si noti la terminologia tecnica affiancata a una più semplice):

This was a true memory, but Martha was still suspicious; it was true but it wasn't unprocessed. She knew it had happened, because it had happened several times; but in the resulting amalgamation the distinguishing marks of each separate time – which she would now have to make up, like when her father have been out in the rain and gave Staffordshire back to her damp, or when he bent the corner of Leicestershire – had been lost. Memories of child were the dreams that stayed with you after you woke (p. 6)⁷.

Il ricordo della protagonista appare inizialmente nitido: ella, infatti, ha probabilmente superato la soglia dei tre anni d'età⁸, ovvero il periodo caratterizzato da amnesia infantile. Tuttavia, la rievocazione rimane inaffidabile, rivelandosi “un miscuglio” in cui i tratti distintivi sono andati persi.

Dal punto di vista semantico-strutturale, il ricordo dell'episodio in cui ella è seduta per terra a comporre il *puzzle* delle contee dell'Inghilterra anticipa il tema della “Englishness” informante la sezione centrale, presagendo pure la riproduzione dell'Inghilterra stessa. Infatti, sia il *puzzle* che il progetto di “England, England” rappresentano delle riproduzioni, in scala, dell'isola. Alla luce di

⁷ Si noti, ad esempio, la ricchezza semantica della parola “unprocessed” alla luce delle considerazioni fatte fino a questo momento, come pure l'eloquenza del seguente frammento: “in the resulting amalgamation the distinguishing marks of each separate time[...] had been lost”(ibid.).

⁸ Precedentemente, per mezzo di un ricordo che appariva inalterato, la narrazione ha “avvisato”, implicitamente, che la protagonista è cresciuta: “But this, she thought, might be a true unprocessed memory: she had progressed from the floor to the kitchen table, and her fingers were swifter with the counties now, neater and more honest – not trying Somerset to be Kent” (p. 5).

questa analogia, la narrazione anticiperebbe il futuro *management* del progetto: la bambina, manipolando con noncuranza i pezzi delle contee e “costringendoli” in posizioni inadeguate, profetizza la propria gestione del parco da adulta:

[...]and you know what children are like with jigsaws, they just pick up any old piece and try to force it in the hole, so she probably picked up Lancashire and made it behave like Cornwall (p. 4)⁹.

Successivamente, attraverso la connessione tra la difficoltà incontrata da Martha nel riferire fedelmente i ricordi e quella di una nazione nei confronti della ricostruzione del passato, Barnes sembra eleggere la protagonista a metonimia dell’Inghilterra, anticipando, pure, il tema del patrimonio nazionale (tema che assurgerà a *leitmotif* delle successive sezioni):

And there was another reason for mistrust. If a memory wasn’t a thing but a memory of a memory of a memory, mirrors set in parallel, then what the brain told you now about what it claimed had happened then would be coloured by what had happened in between. It was like a country remembering its history: the past was never just the past, it was what made the present able to live with itself. The same went for individuals, though the process obviously wasn’t straightforward (p. 6).

Qui i ricordi sono equiparati a file di specchi paralleli, riflettenti immagini necessariamente composte (simili alle “screen memories”, ai ricordi di copertura). Gli spazi fra uno specchio e l’altro corrispondono ai vuoti del sistema mnemonico, che i processi associativi e deduttivi tendono a riempire.

⁹ Nella frase precedente a questo passaggio si coglie, inoltre, una sorta di goffa umanizzazione dell’Inghilterra: “like a bulgy old lady sitting on a beach with her legs stretched out – the legs being Cornwall” (*ibid.*).

Il concetto di “ricordo”, a dispetto delle teorie scientifiche, risulta evidentemente difficile da codificare. Credo non sia vano, a questo proposito, insistere sulle espressioni utilizzate nel romanzo nella speranza, poi smentita, di arrivare ad una definizione; il ricordo è inizialmente descritto come “not a thing...it was a memory” (p. 3) e di nuovo, analogamente, “not a thing but a memory”(p. 6). Queste negazioni indicano una sorta di impossibilità di materializzazione e oggettazione, nonostante la tendenza insopprimibile nell’individuo ad aggrapparsi all’idea di un referente inalterato, di un “tesoro” ben custodito:

“A continuing self-deception as well. Because even if you recognize all this, grasped the impurity and corruption of the memory system, you still, part of you, believe in that innocent, authentic thing – yes thing – you called a memory” (p. 7).

L’individuo crederebbe cioè in quella “cosa” – termine che ricorre con insistenza – denominata “ricordo”, ma che tale non è proprio per l’impossibilità di cristallizzarlo. Quel “qualcosa” in cui crediamo, dunque, non sarebbe un ricordo ma un complesso di percezioni corrotto dal sistema mnemonico, che l’individuo stesso ha “creato” nell’illusione dell’autenticità – di qui l’autoinganno.

A mano a mano che la narrazione si sviluppa, comunque, le reminiscenze infantili appaiono sempre meno inaffidabili e più autentiche: questo avviene, ad esempio, nella descrizione della fiera agricola¹⁰, giorno in cui “nothing had gone wrong, not that day, not in

¹⁰ Il frammento relativo alla descrizione della fiera agricola è citato nel capitolo precedente del presente studio.

the memory of that day” (p. 8). La puntualizzazione che si tratta del “ricordo” di quel giorno, sembra, tuttavia, offuscarne in parte la credibilità, suggerendo una mancata corrispondenza con la verità a causa delle “memory distortions”.

La memoria attua dei processi che costantemente revisionano le reminiscenze, anche in base al contesto attuale e ai bisogni correnti dell’individuo. Il riferimento all’importanza del contesto si percepisce nella seguente citazione, in cui emerge pure la componente del giudizio retrospettivo:

Did those whose lives had disappointed them remember an idyll, or something which justified their lives ending in disappointment? Did those who were content with their lives remember previous contentment, or some moment of well-arranged adversity heroically overcome? An element of propaganda, of sales and marketing, always intervened between the inner and the outer person (pp. 6-7).

Secondo alcuni studiosi, i soggetti tendono a presentare o ricostruire il proprio passato in maniera più o meno favorevole a seconda della situazione attuale. Spesso sarebbero portati a richiamarsi in un modo che compensa e arricchisce il presente. Per altri ancora, la visione dello ieri si compone nel tessuto di un *Bildungsroman*¹¹.

Successivamente, il tema dell’inaffidabilità del ricordo sfocia nella trattazione dell’argomento, caro a Barnes, concernente le falle della storiografia, anticipando, altresì, il concetto di “Invented Tradition” funzionale alla seconda sezione.

In particolare, nel corso del racconto di un evento dell’infanzia, Martha riconosce che la versione avvalorata della storia è quella dei

¹¹ Sviziati possono essere, inoltre, i fattori psicologici condizionanti.

vincitori, a cui i vinti rispondono con un *counter-discourse* (concetto che già abbiamo riscontrato, come motivo conduttore, in *A History of the World in 10 ½ Chapters*):

At university Martha had made friends with a Spanish girl, Cristina. The common history of their two countries, or at least the contentious part, lay centuries back; but even so, when Cristina had said, in a moment of friendly teasing, 'Francis Drake was a Pirate,' she had said No, he wasn't, because she knew he was an English hero and a Sir and an Admiral and therefore a gentleman. When Cristina, more seriously this time, repeated, 'He was a pirate' Martha knew that this was the comforting if necessary fiction of the defeated (p. 7).

Il problema della ricostruzione del passato di una nazione sarà affrontato in maniera adeguata durante l'analisi di "Anglia". Vorrei però segnalare qui un altro aspetto, relativo all'insegnamento (e quindi all'apprendimento) della storia. Martha ricorda come, ogni mattina, a scuola, si ripetevano in forma cantata precetti di religione, di matematica, di poesia e infine, in toni quasi innologici e liturgici, quelli di storia – "stranger and hotter than either were the chants of history" (p. 11):

The chants of religion were said in a hurrying mumble; but in history Miss Mason, hen-plump and as old as several centuries, would lead them in worship like a charismatic priestess, keeping time, guiding the gossellers.

55BC (clap clap) Roman Invasion

1066 (clap clap) Battle of Hasting

1215 (clap clap) Magna Charta

1512 (clap clap) Henry the Eighth (clap clap)

defender of faith (clap clap)

She'd liked the last one: the rhyme made it easier to remember (*ibid.*).

L'ironia denuncia l'inefficacia dei metodi di insegnamento mnemonico¹² della storia, scarnificata in una litania asservita al potere e alla propaganda, a un inno nazionalistico ridotto ai minimi termini:

She led them in and out of two millennia, making history not a dogged progress but a series of vivid and competing moments, beans on black velvet.

Much later, when everything that would happen in her life had happened, Martha Cochrane could still see a date or a name in a book and hear Miss Mason's clappy response in her head. Poor Old Nelson Not Alive, Trafalgar 1805. Edward Eight Lost the Nation, 1936 Abdication (p. 13)¹³.

Verso la fine della narrazione di questa prima parte, il processo anamnastico di Martha si fa sempre meno ingannatore. La protagonista è cresciuta abbastanza da poter scongiurare un offuscamento totale della veridicità del ricordo:

Three days after the Agricultural show – and this was a true, single, unprocessed memory, she was almost sure of that – Martha was at the kitchen table; her mother was cooking, though not singing, she remembered – no, she knew, she had reached the age where memories harden into facts – her mother was cooking and not singing, that was a fact, Martha had finished her jigsaw, that was a fact, there was a hole the size of Nottinghamshire showing the grain of the kitchen table, that was a fact, her father was not in the background, that was a fact, her father had Nottinghamshire in his pocket, that was a fact (pp. 14-15).

La precedente insicurezza (che, qui, si percepisce nella parola “almost”, *ibid.*) lascia il posto ad una inattesa certezza, veicolata dagli aggettivi attribuiti al ricordo e dalla precisazione “she knew” (*ibid.*):

¹² Ipotesi che pare confermata nella frase successiva: “Eighteen fifty *fower* (clap clap) Crimean *Wower* (clap clap) – they always said it like that, no matter how many times Miss Mason corrected them” (pp. 11-12).

¹³ In “Anglia” le reminiscenze della protagonista anziana comproveranno questa affermazione, nel momento in cui le riecheggerà nella mente una frase appresa a memoria durante l'infanzia: “The Chiff-chaff is a restless bird, which does not form in flocks?. Where had that come from? It had just entered her head. No, that was wrong: it had always been in her head, and had taken this opportunity to flit across her mind” (p.

Martha si convince di aver raggiunto l'età in cui i "frammenti" si consolidano in ricordi autentici di eventi accaduti e la memoria diventa più affidabile (teoria convalidata dall'iterazione: "that was a fact", *ibid.*).

Inoltre, il fatto che il padre non le restituisca, come di consueto, il pezzo del *puzzle* – infatti, in questo momento, abbandonerà la famiglia – provoca una rottura della *routine* e, di conseguenza, un trauma nella protagonista, indotta a "trattenere" l'informazione di un evento tipico.

L'episodio finale – che ha luogo dopo la narrazione di una serie di avvenimenti infantili, attraverso i quali peraltro emerge il carattere della protagonista – giunge inatteso e assume notevole carica semantica, soprattutto se interpretato in connessione con la fenomenologia della memoria. Martha, divenuta adulta, incontra il padre, il quale le riferisce una serie di eventi, talvolta tristi, della propria vita, che non suscitano in lei particolare commozione. Inaspettata e, quindi, di grande effetto, è la domanda che gli rivolge:

She asked him for Nottinghamshire.

'Sorry?'

'When you went off, you had Nottinghamshire in your pocket.'

'I thought that's what you said.'

'I was doing my Counties of England jigsaw.'[...]You took Nottinghamshire with you when you left. Don't you remember?'

He shook his head. 'You did jigsaws? I suppose all kids love them. Richard did. For a while, anyway. He had an incredibly complicated one, I remember, all clouds or something – you never knew which way up it was until you were half finished...'

'You don't remember?'

250). È evidente, di nuovo, il collegamento con gli studi sul funzionamento del sistema mnemonico, in particolare, con il fenomeno denominato "criptoamnesia".

He looked at her.
'You really, really don't?'
She would always blame him for that. She was over twenty-five, and she would go on getting older than twenty-five, older and older and older than twenty-five, and she would be on her own; but she would always blame him for that (p. 26)¹⁴.

Il padre, come suggerisce il frammento citato, generalizza l'evento demistificando il significato che Martha gli attribuisce ("all kids love them", *ibid.*) e rammentando, al contrario, distintamente la passione per i *puzzle* dell'altro figlio ("Richard did", *ibid.*).

Lo scarto tra il "deposito memoriale" di Martha e quello del padre testimonia come il processo anamnastico si distingua da individuo a individuo; ognuno, infatti, recepisce e filtra i ricordi a seconda di criteri personali, unici, e dell'importanza attribuita a dati e fatti, importanza soggetta ad alterarsi con il tempo. Tratti che risultano di grande rilievo nell'età infantile, infatti, possono perdere il significato originale – o addirittura apparire futili – in età adulta (per diverse ragioni, tra cui il mutamento degli obiettivi personali).

Un esempio simile si riscontra successivamente in "Anglia" – capitolo che si ricollega ad "England" anche per la trattazione del tema della memoria (dal punto di vista collettivo, oltre che individuale). Una reminiscenza infantile narrata in "England" riferisce come Martha conservasse una foglia di quercia, i cui contorni irregolari le ricordavano una contea del *puzzle*: spesso, infatti, le foglie restavano incollate sotto le scarpe del padre, il quale, involontariamente, le portava dentro casa. La bambina aveva

¹⁴ In questo passaggio, che segna l'epilogo della prima parte, l'inizio e la fine si ricongiungono nel *leitmotif* del ricordo – indizio, altresì, di un'ulteriore ciclicità interna.

attribuito un significato simbolico alla custodia della foglia, che, data la sua forma, interpretava come un segno del destino¹⁵. Tuttavia, la stessa protagonista che, in età giovanile, non avrebbe mai perdonato al padre di essersi dimenticato del *puzzle*, non ricorderà inaspettatamente, da anziana, lo “specific purpose” (p. 255) della conservazione di quella foglia:

Pages fell from the booklet rusted staples; then a dried leaf. She laid it, stiff and grey, against her palm; only its scalloped edge told her it was from an oak. She must have picked it up, all those years ago, and kept it for a specific purpose: to remind herself, on just such a day as this, of just such a day as that. Except, what was the day? (*ibid.*).

Spontaneamente, ci si domanda se una dimenticanza così plateale sia da imputare a un “rinnovamento degli obiettivi” determinato dal trascorrere del tempo – ovvero al superamento di ciò che ella successivamente chiamerà “priorità della giovinezza” – oppure a un’inconscia idiosincrasia verso un ricordo legato all’amara circostanza dell’abbandono da parte del padre¹⁶.

In ogni modo, Martha sembra distante dal proprio passato, i cui dettagli, ora, restano offuscati:

The prompt did not work: no memory of joy, success, or simple contentment returned, no flash of sunlight through trees, no house-martin flicking under eaves, no smell of lilac. She had failed her younger self by losing the priorities of

¹⁵ Questo è il frammento, nel quale, dal punto di vista di Martha, si percepisce l’importanza dell’evento: “Its scalloped edge made it seem like a piece of jigsaw, and for a moment her heart lifted. It was a sign, or a coincidence, or something: if she kept this leaf safe as a reminder of Daddy, then he would keep Nottinghamshire safe, and then he would come back. She didn’t tell her mother, but tucked the leaf into the little red booklet from the Agricultural Show” (p. 16).

¹⁶ Se durante l’infanzia, infatti, l’episodio del Nottinghamshire aveva avuto conseguenze traumatiche che si erano, quindi, “fissate” nella memoria dell’adulta, adesso, per lo stesso motivo, l’anziana protagonista sembra aver inconsciamente (o consciamente?) rimosso quel ricordo.

youth. Unless it was that her younger self had failed by not predicting the priorities of age (pp. 256-57).

Ella ha raggiunto l'età in cui alcune reminiscenze infantili iniziano ad essere cancellate, come se la memoria avesse smarrito le "priorities of youth" (*ibid.*). Ricordare e dimenticare sono attività evidentemente opposte ma, allo stesso tempo, complementari: la seconda, infatti, è indispensabile alla conservazione di un certo ordine, in grado di arginare un aumento eccessivo e "paralizzante" dei ricordi.

Nel successivo frammento viene significativamente sottolineata la differenza tra la memoria attuale di Martha e quella della "middle age" (p. 250):

The operation of memory was becoming more random; she had noticed that. Her mind still worked with clarity, she thought, but in its resting moments all sort of litter from the past blew about. Years ago, in middle age, or maturity, or whatever you called it, her memory had been practical, justificatory. For instance, childhood was remembered in a succession of incidents which explained why you were the person you had turned out to be. Nowadays there was more slippage – a bicycle chain jumping a cog – and less consequence (*ibid.*).

La struttura della memoria nell'età senile sembra, qui, essere assimilata a quella dell'età infantile, poiché anch'essa fluttuante intorno a eventi incoerenti e sconnessi (dunque, "frammenti"), il cui senso di saltuarietà è reso efficacemente dalla metafora del movimento a scatti della catena. D'altro canto, la disorganicità scaturirebbe da processi opposti: la discontinuità del sistema mnemonico infantile sarebbe dovuta alla mancanza di capacità non ancora acquisite dal bambino (tra cui l'autoconsapevolezza e l'abilità

linguistica), mentre l'irregolarità della memoria senile deriverebbe dalla perdita dei dettagli concernenti eventi accaduti molto tempo prima – perdita determinata, ovviamente nei casi non patologici, da una sorta di esclusione (o “pulizia”) che necessariamente la memoria deve attuare (corrispondente, appunto, all'azione del dimenticare).

Inoltre, tra le considerazioni sulla memoria “matura”, emergono quelle sull'importanza dei ricordi come patrimonio fondamentale dell'individuo. L'efficienza della memoria in età adulta – che ripercorre gli eventi infantili come “a succession of incidents” (*ibid.*) – è tale da conferire spessore e identità alla persona. L'amnesia, invece, può avere come conseguenza estrema l'annichilimento della personalità¹⁷.

Il commento di Martha termina con una riflessione dai toni ironicamente fatalistici, in cui non si esclude che il proprio passato, e dunque le radici dell'identità individuale, siano da attribuire ai capricci del destino:

Or perhaps this was your brain hinting at what you didn't want to know: that you had become the person you were not by explicable cause-and-effect, by acts of will imposed on circumstances, but by mere vagary. You beat your wings all your life, but it was the wind that decided where you went (*ibid.*).

¹⁷ “Remembering the past is crucial for our sense of identity [...] to know what we were confirms that we are. Self continuity depends wholly on memory; recalling past experiences links us with our earlier selves, however different we may since have become.[...] Loss of memory destroys one's personality and deprives life of meaning” (D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 197). È questo il volume che utilizzerò per l'analisi di “Anglia” ed il cui titolo, come vedremo, si addice in modo particolare all'argomento trattato, soprattutto in riferimento alla memoria collettiva.

A far da controparte all'oblio è ancora l'evocazione del giorno della fiera agricola, chiara nella memoria di Martha; sfogliando il consueto libretto della fiera – il quale, allusivamente, “seemed like a potsherd from an immensely complicated and self-evidently decadent civilization”¹⁸ (p. 255) – la protagonista ricorda nuovamente:

The smell of a beer-tent, sheep being sheared, and her parents swinging her up up into the sky. Then there was Mr. A. Jones and the way his beans had gleamed on black velvet (*ibid.*)¹⁹.

La narrazione dei ricordi individuali sfuma, a poco a poco, nell'esposizione della condizione attuale di “England, England” e, di conseguenza, dell'apocalittica situazione che ha colpito la vecchia Inghilterra. Le riflessioni sull'identità soggettiva preparano quindi la strada alle considerazioni sull'identità della nazione (a conferma del parallelismo tra Martha e l'Inghilterra), avvalorandole ed esplicitandole, come suggerisce il seguente passaggio:

Old England had lost its history, and therefore – since memory is identity – had lost all sense of itself (p. 259).

A proposito delle teorie sulla memoria, credo appropriato anticipare che, nell'ultima parte, emerge il tema della ricomposizione del passato (connessa provocatoriamente da Barnes alla sua palese

¹⁸ Attraverso l'uso di questa pregnante similitudine, Barnes polemizza sullo stato della Vecchia Inghilterra, espressione – un cocciò, appunto – di una civiltà complessa e decadente, quale è l'Inghilterra stessa. In questo modo, l'autore sembra legittimare una delle possibili interpretazioni dell'esito del romanzo, cioè un avvertimento, premurosamente critico, rivolto all'Inghilterra dei giorni nostri.

¹⁹ La perfezione dei fagioli di Mr. Jones – una delle reminiscenze infantili rimaste inalterate nella memoria della protagonista – è una rievocazione comune a “England” e ad “Anglia” ed è possibile effettuarne una lettura allegorica. Tuttavia me ne riservo la trattazione nel capitolo 4.

falsificazione) intesa come processo distruttivo, anziché costruttivo: attraverso la descrizione del declino dell'isola madre – per effetto dell'ascesa di “England, England” – viene suggerito come una nazione possa eliminare alcuni aspetti sconvenienti del proprio passato e, quindi, alterarlo in favore del presente (allo stesso modo in cui un individuo può “ridipingere” la propria identità). Le ripercussioni di tutto ciò sono sensibilmente accusate dal paese modello, ribattezzato arcaicamente “Anglia”, qui sinonimo di recessione e obsolescenza:

The old administrative division into counties was terminated, and new provinces were created, based upon the kingdoms of the Anglo-Saxon heptarchy. Finally, the country declared its separateness from the rest of the globe and from the Third Millennium by changing its name to Anglia.

The world began to forget that ‘England’ had ever meant anything except ‘England, England’, a false memory which the island worked to reinforce (p. 262).

2. Il ruolo che la protagonista²⁰ riveste all'interno del romanzo va oltre quello dell'eroina *tout court*; si tratta, infatti, anche di una figura che collega le diverse sezioni, altrimenti disomogenee e prive di “presenze umane” significative. Vedremo, infatti, come gli altri personaggi siano quasi esclusivamente caricaturali, mentre Martha – malgrado venga catapultata nel *cartoon* di “England, England” e

²⁰ La scelta di collocare l'analisi del personaggio principale all'interno di questo capitolo è dettata non solo dal ruolo dominante che Martha svolge in “England” ma, pure, dal fatto che attraverso le reminiscenze dell'infanzia si affermano quei tratti caratteriali precipui – l'identità, appunto – che motiveranno le sue scelte e i suoi atteggiamenti futuri. Anche in questo, quindi, “England” pone le premesse della narrazione che segue.

assuma, talvolta, sembianze parodistiche – mantenga una “cifra umana” nel corso di tutta l’opera.

La presentazione, com’era prevedibile, non segue i criteri del realismo tradizionale: è attraverso la narrazione dei ricordi che il ritratto di Martha emerge.

Tra i primi tratti distintivi si registra l’agnosticismo – qualità che la accomuna, com’è noto, all’autore – di cui dà prova nella blasfema versione del Padre Nostro²¹, preghiera che lei stessa aveva creato e “which God, had he existed, would presumably have approved of” (p. 13):

Martha was a clever girl, and therefore not a believer. In morning prayers, her eyes tight shut, she would pray differently:

Alfalfa, who farts in Devon,

Bellowed be thy name.

Thy wigwam come.

Thy swill be scum

In Bath, which is near the Severn.

Give us these days our sandwich spread,

[...]

For thine is the wigwam, the flowers and the story,

For ever and ever ARE MEN.

She was still working on one or two lines, which needed improvement. She didn’t think it was blasphemous (*ibid.*).

La frase iniziale di questo frammento sembra indicare l’agnosticismo (o, comunque, la prassi laica) come una conseguenza

²¹ La penultima frase di questa versione molto personalizzata del Padre Nostro tornerà più volte alla mente della protagonista adulta, come pure di quella anziana, soprattutto al termine di momenti di solenne riflessione, quasi ad esorcizzare la tristezza e la seriosità dell’istante, e a rammentare il proprio scetticismo. Un esempio si ha al termine della sezione centrale, dopo un’intensa riflessione di Martha, in una chiesa: “She placed new flowers on the altar and took away last week’s, which were crusted and fragile. She pulled the heavy door awkwardly shut, but did not lock it in case there were others. For thine is the wigwam, the flowers and the story” (p. 245).

logica dell'intelligenza, deduzione suggerita dal valore causale della congiunzione "therefore" (*ibid.*). Successivamente, in risposta al tradimento dell'amica – che aveva messo al corrente l'insegnante sulla "preghiera" – emerge insieme all'ateismo lo spirito vendicativo della bambina²²:

As for Jessica James, friend and betrayer, the chance for revenge presented itself in time, and Martha accepted it. She was not a Christian, and forgiveness was a virtue other practised (p. 16).

La ribellione e l'atteggiamento critico nei confronti del mondo circostante sono eloquentemente espressi dalle pose corruciate da lei assunte nelle foto da bambina, in cui:

Martha would show her frowning at the world, pushing out a lower lip, her eyebrows clenched. Was this disapproval of what she saw, was it showing her 'unsatisfactory' character – or was it merely that her mother have been told (when she was a child) that you should always take pictures with the sun coming over your right shoulder? (p. 14).

Facilmente intuibile è, pure, il peso che su molti tratti caratteriali della protagonista ha esercitato il tradimento del padre²³, episodio che pare all'origine di quella spiccata avversione per il sesso opposto che la contraddistinguerà anche nel periodo adulto, e quindi di importanza determinante per l'esito delle future relazioni amorose. Questa ostilità è ben evidente nel seguente frammento, reso ancora più diretto dalla sprezzante sincerità infantile:

²² Astio che più tardi sfocia nel cinismo della seguente frase: "Jessica James was duly seen in gratifying tears"(p. 17).

²³ Inizialmente Martha si riterrà responsabile dell'abbandono "because she had been careless or stupid" (p. 15); successivamente, quasi ad annunciare la propria maturazione dopo la delusione subita – di cui si ha espressione in "Martha made a decision" (p. 18) –

‘Men with cars would sometimes come for her mother. [...] a wave, a smile, a toss of the head, and then her mother turning to the driver before the car was even out of sight – to see this happen always made Martha think of her mother disappearing as well. She didn’t like the men who came to call. Some tried to ingratiate themselves, patting her as if she were the cat, and others stared from a distance, thinking there’s a pot of troubles. She preferred the men who saw her as a pot of trouble (p. 21).

Motivo di tale comportamento, come commenterà successivamente, era anche il timore, o meglio la certezza, che questi “occasional men” (*ibid.*) avrebbero fatto del male a sua madre, “Perhaps not tonight or tomorrow, but some time, without any doubt” (*ibid.*) – considerazioni, queste, che oltre testimoniare la bellicosità della protagonista, ne evidenziano il bisogno di barricarsi dietro le proprie posizioni.

In età adulta, l’atteggiamento di sfida verso l’altro sesso, che diviene una forma di misantropia in senso lato, si manifesta pure durante alcune conversazioni con Paul. In una particolare occasione, dopo che il compagno aveva definito Sir Jack Pitman un “family man” (p. 66), Martha risponde, divertita, di avere sempre considerato quella frase “an oxymoron” (*ibid.*), riferendosi, evidentemente, al proprio passato.

Abbiamo visto come Martha si presenti, sin dalle prime pagine, come una bambina scaltra, attenta e smaliziata, caratteristiche che talvolta si traducono in una forma di saggezza. Ciò si evince dal seguente dialogo tra lei e sua madre, che sembra aver luogo tra due

si disfarrà a poco a poco del *puzzle* delle contee: “On the bus, she would reach behind her and push the county down the back of the seat” (*ibid.*).

persone adulte (anticipando il passaggio successivo dall'infanzia alla gioventù)²⁴:

One day they were folding sheets, air-dried from the line. Suddenly, as if to herself, but loud enough for Martha to hear, her mother said, 'This is the only thing you need two people for' [...]

'Oh, I didn't mean *you*,' said her mother, and suddenly hugged Martha.

'Which one was daddy?' Asked Martha later that day.

'What do you mean, which one? Daddy was... daddy.'

'I mean, was he wicked or weak. Which one?'

'Oh, I don't know...'

'You said they were one or the other. That's what you said. Which one was he?'

Her mother looked at her. This obstinacy was something new. 'Well, I suppose if he was one or the other, then he was weak.'

'How can you tell?'

'That he was weak?'

'No, how can you tell if they're wicked from if they are weak?'

'Martha you're not old enough for things like that.'

'I need to know.'

'Why do you need to know?'

'Martha paused. She knew what she wanted to say, but feared it. 'So that I won't make the same mistakes as you' (pp. 22-23).

L'argomento trattato e lo stile usato spingono a giudicare la suddetta conversazione come una sorta di riepilogo simbolico della limitata considerazione²⁵ che le due donne hanno degli uomini, epitomizzata nel riduttivo dualismo "wicked" / "weak"²⁶ (*ibid.*): Martha si porrà, in futuro, la stessa domanda riguardo a Paul.

²⁴ "As she grew up, as her character was built, as she became headstrong rather than pert, and clever enough to know when to hide her cleverness, as she discovered friends and social life and a new kind of loneliness, [...]" (p. 23). L'insolenza infantile si traduce in determinazione e la malizia diventerà cinismo e disillusione.

²⁵ Più avanti, durante il periodo giovanile e parlando di "heart troubles" (p. 24), la protagonista dirà: "nothing too serious, just a man, just the usual mild catastrophe" (*ibid.*) esprimendo, nuovamente, una considerazione sulla meschinità dell'uomo.

²⁶ I due termini esprimono un'antinomia semantica ma, allo stesso tempo, veicolano un'omofonia: proprio in quest'ultima, equivalendosi, annullano il dualismo e, di conseguenza, squalificano ulteriormente la figura maschile.

Il pieno riconoscimento del cinismo della protagonista avverrà con la titolazione di “Appointed Cynic” che ella riceverà con la nomina per la realizzazione del progetto. Cinismo che, in questo modo, assurge a caratteristica distintiva rendendola una figura caricaturale e assimilandola agli altri personaggi della farsa²⁷.

La prima intervista²⁸ di Sir Jack a Martha conferma pienamente questo nuovo ruolo; Sir Jack, esprimendo la sua ammirazione per le donne, le domanda se queste siano più ciniche degli uomini:

Martha thought for a few seconds. ‘Well, women have traditionally accommodated themselves to man’s needs. Men’s needs being, of course, double. You put us on a pedestal in order to look up our skirts. When you wanted models of purity and spiritual value, something to idealize while you were away tilling the soil or killing the enemy, we accommodated ourselves. If you now want us to be cynical and disillusioned I dare say we can accommodate ourselves to that as well. Thought of course we may not mean it, any more than we meant it before. We might just be being cynical about being cynical (p. 46).

Martha, attraverso la sua risposta, va oltre l’antagonismo tra uomo e donna espresso dall’ideale femminista. Ella, piuttosto, colloca a priori la figura femminile ad un livello di superiorità rispetto all’uomo, dipingendola come capace di “plasmare” se stessa a piacimento del

²⁷ L’appellativo di “Appointed Cynic” richiama pure certi personaggi moliereschi o johnsoniani. Del resto quasi tutti i soggetti della farsa hanno un appellativo simile (si vedano, ad esempio, i già citati “Ideas Catcher” per Paul, “Official Historian” per il Dr Max ma anche “Concept Developer” per Jeffrey) oppure un nome pregnante come Jack Pitman, del quale diremo in seguito.

²⁸ In “England, England”, la protagonista entra in scena con questo dialogo, che non è inserito inizialmente, bensì solo dopo una serie di descrizioni ed eventi che riguardano Sir Jack, il quale passa necessariamente in primo piano. Questo indica il ruolo di subordinazione che acquisiscono, ora, la protagonista e la sua storia personale.

soggetto maschile, ma in maniera del tutto consapevole e calcolata. La donna, insomma, è descritta come la vera intelligenza motrice²⁹.

Nel corso del colloquio emergono pure, per la prima volta, lo *status* anagrafico della protagonista e alcuni tratti fisici; il successivo frammento ci permette dunque di comporre, insieme agli aspetti psicologici, un ritratto completo:

He looked at her application file again. Forty, divorced, no children; a degree in history, then graduate work on the legacy of the Sophists; five years in the City, two at the department of Heritage and the Arts, eight as freelance consultant. When he switched from her file to her face, she was already eyeing him back steadily. Dark brown hair cut in a severe bob, a blue business suit (p. 47).

Tra i due personaggi continua una sorta di “scherma” jamesiana, dove, oltre ad una supremazia di Martha su Sir Jack, si registra un’anticipazione del paradigma della falsità che informerà la successiva narrazione. Affiora poi un riferimento alle teorie relative alla memoria per quanto riguarda l’”adattabilità” del passato agli scopi del presente (di cui è prova evidente la frase: “If it suits, it’s true. If not I’ll change it”, *ibid.*):

‘Let’s see...’ Her fixed attention was oddly disconcerting. ‘Let’s see. You are forty. Correct?’

‘Thirty-nine.’ She waited for his lips to part before cutting him off. ‘But if I said I was thirty-nine you’d probably think I was forty-two or –three, whereas if I say I’m forty you are more likely to believe it.’

Sir Jack attempted a chortle. ‘And is the rest of your application as approximate to the truth as that?’

‘It’s as true as you want it to be. If it suits, it’s true. If not, I’ll change it.’

[...]

‘Your marriage ended in divorce?’

²⁹ Con questa affermazione, Martha sembra capovolgere nuovamente i ruoli, rovesciando la subordinazione precedentemente detta (che risulta, quindi, solo apparente) e riconfermando la propria autonomia.

‘I couldn’t stand the pace of happiness’ (*ibid.*)³⁰.

L’intera intervista è funzionale all’azione di “auto-modellamento” della donna: Martha – esprimendosi con un cinismo estremo – “plasma”³¹ se stessa in rapporto alla condizione in cui si viene a trovare, cioè soddisfa pienamente le richieste del suo interlocutore nella ricerca di una figura avversa e scettica³².

La parte successiva del colloquio dimostra sia la suddetta versatilità sia il ruolo dominante della protagonista:

He sat down again with the complacency of one who has got the upper hand.
‘Would you sleep with me to get this job?’

‘No, I don’t think so. It would give me too much power over you.’

[...]

‘Tell me, did you have your hair cut in that way especially for this interview?’

‘No, for the next one’

[...]

‘And why do you want this job?’

‘Because you’ll pay me more than I deserve’ (p. 48).

Malgrado nasca all’interno di un contesto completamente artificioso³³, la relazione con Paul Harrison, “Ideas Catcher” del

³⁰ Si verrà a conoscenza, successivamente, che anche quest’ultima informazione non è veritiera.

³¹ Un processo analogo si risconterà in “Anglia”, che, come vedremo, non è un contesto autentico.

Si noti, nuovamente, il corollario provocatoriamente dedotto dal parallelismo Passato/Identità: modellando il passato in base alle esigenze del presente (“It’s as true as you want it to be. If it suits, it’s true. If not, I’ll change it”), ella adatta se stessa, dimostrando grande versatilità.

³² Sir Jack, infatti, aveva esordito in questo modo: “So I’m looking for what might be called an Appointed Cynic. [...] someone unafraid to speak their mind, unafraid to oppose me” (p. 46).

³³ La relazione con Paul nasce in concomitanza alla realizzazione del progetto, e sfuma lentamente, fino a “morire” in corrispondenza dell’abbandono di “England, England” da parte di Martha, alla fine della sezione centrale. Questa coincidenza circostanziale suggerisce come, nonostante l’iniziale sincerità del legame, la relazione sia costruita su fondamenta false.

progetto, sembra far emergere un verace benché sotterraneo aspetto di Martha, ricercatrice della verità, al di là del suo cinismo:

Martha knew what she wanted: truth, simplicity, love, kindness, companionship, fun and good sex was how the list might start (p. 138).

Questa genuinità – motivo dell’attrazione da lei esercitata (come sosterrà Paul più tardi: “I just think you’re...real. And you make me feel real”, *ibid.*)³⁴ – sarà destinata a corrompersi lentamente con lo scorrere degli eventi e con il sempre crescente coinvolgimento in “England, England” (parco che sembra, letteralmente, assorbirla) fino a determinare lo scioglimento del rapporto.

La morale di ciò pare risiedere nel concetto di felicità espresso dalla protagonista, in un contesto riflessivo e malinconico che anticipa “Anglia”:

These were some of the things she was unable to say:
- [...] that for her, happiness depended on being true to yourself;
- true to your nature;
- that is, true to your heart;
- but the main problem, life’s central predicament, was, how did you know your own heart?
- and the surrounding problem was, how did you know what your nature was?
(p. 232).

L’unica fonte della “happiness” sarebbe, secondo Martha, l’autenticità verso se stessi; ma poiché il “self” si mostra sconosciuto e inaccessibile, la felicità è lontana dall’essere conquistata.

³⁴ Un altro passaggio in cui è motivato eloquentemente il suo innamoramento, ed è espressa pure la spontaneità di lei, è il seguente: “With Martha he started again, and she laughed when she found something funny, and not when she didn’t. This seemed extraordinary and wonderful to Paul. [...] That was the world: falling in love with Martha made things real” (pp. 106-107).

Anche le confessioni in forma dialogica tra Martha e il Dr Max³⁵ rivelano, come abbiamo visto, alcune informazioni, talvolta intime, sulla protagonista e sui rapporti interpersonali tra i due interlocutori.

Un colloquio similmente confidenziale, seppur serio e malinconico – com'è ovvio, vista l'identità dell'interlocutore – avverrà pure tra Martha e il personaggio che all'interno di "England, England" svolge il ruolo del "Dottor Johnson". Martha, che convocherà il personaggio per rimproverarlo a causa di reclami da parte di alcuni visitatori – i quali ne denunciavano i comportamenti bizzarramente antitetici, dal lampante egocentrismo al silenzio ostinato – verrà meno al proprio intento ammonitorio³⁶. Tuttavia, ne uscirà arricchita attraverso una serie di tristi riflessioni sull'amore (stimolate da alcuni atteggiamenti decisamente poco convenzionali di lui)³⁷. Tali riflessioni sembrano profetizzare la fine della relazione con il compagno³⁸:

She felt like a girl lonely before the world's strangeness. Dr Johnson was not just two centuries older than her, but two centuries wiser. She felt no embarrassment at asking: 'What about love sir?'

He frowned, and laid one arm diagonally across his heart.

³⁵ Si veda, nel capitolo precedente, la citazione di alcuni dialoghi tra i due personaggi, significativi a questo proposito.

³⁶ In maniera simile al mancato licenziamento del Dr Max.

³⁷ Il Dottor Johnson incarna uno dei casi di eccessiva "immedesimazione nella parte", cioè di quella trasformazione che rende indistinguibili i confini tra attore e personaggio. Di questo aspetto di "re-enacting" ci occuperemo nel capitolo 3. Si noti, tuttavia, come il personaggio rispecchi il rinomato temperamento bizzarro del letterato: "All of a sudden there was a rolling and a scrabbling and a muttering and the a thump as Johnson fell to his knees, reached under the desk, and, with a heavy yet bearishly precise flick, removed Martha's right shoe" (p. 215).

³⁸ Il commento alla fine della relazione tra Paul e Martha sarà il seguente: "Dr Johnson had put it better, of course: they had lost that tenderness of look, and that benevolence of mind" (p. 227).

‘There is, indeed, nothing that so much seduces reason from vigilance as the thought of passing life with an amiable woman; and if all would happen that a lover fancies, I know not what other terrestrial happiness would deserve pursuit.’

[...] Martha felt herself blushing. This was absurd. She hadn’t blushed for years. And yet it didn’t feel absurd.

‘But?’

‘But love and marriage are different states. Those who are to suffer the evils together, and to suffer often for the sake of one another, soon lose that tenderness of look, and that benevolence of mind, which arose from the participation of unmingled pleasure and successive amusement.’

Martha kicked off her other shoe and looked at him from the level. ‘So it’s all hopeless? It never lasts?’

‘A woman, we are sure, will not always be fair; we are not sure she will always be virtuous.’ [...] ‘And man cannot retain through life that respect and assiduity by which he pleased for a day or for a month’ (p. 217).

Paradossalmente, la “riproduzione” del Dr Johnson veicola, qui, l’espressione del sentimento autentico, liberando Martha dall’ipocrisia. Come se stesse attraversando un momento epifanico, ella sente di aver trovato in lui un’anima incredibilmente affine:

Martha felt she had failed utterly: she had made little impression on him, and he had behaved as if she were less real than he was. At the same time, she felt light-headed and flirtatiously calm, as if, after long search, she had found a kindred spirit (p. 218)³⁹.

A questo punto della narrazione, si nota pure un cambiamento di tono, che, repentinamente, passa dalla precedente solennità filosofica alla modalità dissacrante:

She sat down, worked her feet back into her shoes, and became a CEO again. Logic returned. Of course he would have to go. [...]

³⁹ In maniera altrettanto assurda, immaginando di rispondere alla domanda di Paul (“‘by the way, are you having an affair?’”, p. 226), penserà: “It’s true Paul, she could have said, it’s true there’s someone I’m drawn to. An older man at long last. Someone I can imagine falling in love with. I won’t tell you his name, you’d laugh. It’s ridiculous in a way, but no more ridiculous than some of the men I’ve tried to love. The problem is, you see, that he doesn’t exist. Or he did, but he died a couple of centuries ago” (p. 227).

Should they hire a new Johnson? Or rethink the whole Dining Experience with a different host? An evening with Oscar Wilde? Obvious dangers there. Noel Coward? Much the same problem. Bernard Shaw? Oh, the well-known nudist and vegetarian. [...] Hadn't Old England produced any wits who were ... *sound*? (*ibid.*)⁴⁰.

Può apparire inverosimile che questi ultimi passaggi siano concentrati nella stessa pagina: improvvise variazioni di questo tipo, d'altronde, permeano l'intera sezione centrale e sembrano imitare l'altalenante dualismo verità/falsità di cui la protagonista è simbolo (la sua estenuante ricerca di autenticità è testimoniata dall'espressione "after long search", *ibid.*, malgrado il "costume" che ella pare indossare). Si potrebbe dire, a questo proposito, che anch'ella "interpreti" metanarrativamente un personaggio di "England, England" ("and became a CEO again", *ibid.*), similmente al Dr Johnson.

La protagonista delle ultime pagine, a differenza di quella incontrata fino ad ora, è un'anziana zitella la cui apparente saggezza suona, piuttosto, come rassegnazione, e la cui relativa calma, opposta alla vitalità giovanile di "England, England", è il risultato, con ogni probabilità, di un connubio tra maturità e stanchezza. Guardandosi allo specchio, ella stessa seguirà il percorso della propria vita, riassumendone i tratti distintivi di ogni fase e arrendendosi alla "forza" del giudizio altrui:

Yet it was a strange trajectory for a life: that she, so knowing a child, so disenchanted an adult, should be transformed into an old maid. [...]

⁴⁰ La vena parodica è accentuata, pure, dal fatto che due dei tre illustri personaggi citati sono irlandesi, ricorrenti bersagli di battute di spirito da parte degli inglesi.

And perhaps it was also the case that, for all a lifetime's internal struggling, you were finally no more than what others saw you as. That was your nature, whether you liked it or not (p. 268)⁴¹.

Martha, nuovamente, opera una sorta di “adattamento”, adeguandosi alla vita del paese che l’ha ospitata al ritorno da “England, England”. Qui legge la *Mid-Wessex Gazette*⁴² – concentrato di provincialismo e pettegolezzi – ed entra a far parte del consiglio parrocchiale:

And eventually she herself fitted into the village, because she herself no longer itched with her own private questions. [...] Nowadays she went to church as a villager, alongside other villagers who stooked their umbrellas in the leaky pork and sat through inoffensive sermons with stomachs calling out for the joint of lamb they had given the backer to roast in his oven. For thine is the wigwam, the flowers and the story: just another pretty verse (pp. 266-267).

L’intiepidirsi dell’agnosticismo, che sembra affiorare in “Anglia”, in realtà è solo apparente. Infatti, nel frammento citato si rileva una tendenza a ironizzare sulle caratteristiche tipiche della vita paesana, dissacrando il rito della celebrazione religiosa, dove, nel corso di sermoni “inoffensive” (*ibid.*), le menti dei partecipanti tornano all’agnello che “they had given the backer to roast” (*ibid.*); inoltre, il richiamo finale all’irriverente preghiera “personale” annulla qualsiasi

⁴¹ “My dad says you’re an old maid” (p. 267) è l’affermazione di un bambino – che, in quanto tale, è simbolo detentore di verità e d’innocenza – attraverso cui ella realizza improvvisamente quale sia il suo stato attuale, e soprattutto come si manifesti agli occhi degli altri.

⁴² “Martha read every page, even – especially those in which she had no obvious interest” (p. 269).

dubbio su un ipotetico mutamento della visione scettica della protagonista⁴³.

Martha si dimostra, ancora una volta, paradossalmente monolitica e versatile. I suoi ritmi metamorfici sono dettati da una sorta di *recurring fakery*, in compagnia dei personaggi di “Anglia”, i quali, malgrado l’apparente autenticità e genuinità, non sono veri.

A conclusione di questa analisi, tuttavia, potremmo precisare che Martha resta interiormente e ininterrottamente un personaggio “vero”, la cui affettazione è determinata dal contesto in cui viene proiettata⁴⁴. L’annichilimento della personalità sarebbe scongiurato dallo sforzo di ricomporre la propria identità attraverso i ricordi. La “maschera”, d’altro canto, serve a Martha per alleviare l’inevitabile caduta provocata dal destino, simboleggiato da quel vento “that decided where you went” (p. 250). In una delle ultime riflessioni sul corso della propria vita, e sulla conseguente preparazione alla morte, ella sembra infatti rimpiangere il tempo speso male – riflessione che ci richiama alla memoria il modo in cui il Dr Johnson aveva definito la sua esistenza, “a barren waste of time” (p. 233).

Il suo iter esistenziale è paragonato, qui, alle notizie riportate in maniera casuale nella *Gazette* (“the *Gazette* reported the outside

⁴³ Nelle pagine finali di “England, England”, come abbiamo già rilevato in nota al “Padre Nostro” blasfemo, la protagonista visita periodicamente una chiesa: che non si tratti di avvicinamento alle pratiche religiose – bensì di un rinnovato scetticismo nei confronti dell’esistenza di Dio – è reso esplicito pure in questo frammento: “She’d been in a disused church. No, that’s where she’d been before, on other occasions of suspicious absence. No, she didn’t meet anyone there. No, she wasn’t getting religion. No, she went there to be alone” (p. 226).

⁴⁴ Lo stesso contesto che, come abbiamo visto, è determinante nella riproduzione e nella classificazione dei ricordi.

world in only a contingent fashion”, p. 269). Nel *memento mori* espresso nel successivo frammento, è a mio avviso possibile percepire la morte come, paradossalmente, l’unica, estrema fase della vita in cui non occorre adeguamento alcuno, e in cui, per tale ragione, si ha la possibilità di “essere veri”:

This, she thought, was how the human spirit should divide itself, between the entirely local and the nearly eternal. How much of her life had been spent with all the stuff in the middle: career, money, sex, heart-trouble, appearance, anxiety, fear, yearning. [...] But everyone must die, however much they distracted themselves with the stuff in the middle. And how she readied herself for an eventual place in the newly-scythed churchyard was her business (p. 270).

CAPITOLO TERZO

I TRANELLI DELLA *FAKERY*

1. Un estatico Sir Jack Pitman e la sua “Pitman House”⁴⁵ introducono la satira messa in atto in “England, England”, in un *incipit* simbolico – a cui è assegnato pure notevole spazio tipografico – che suggerisce l’identificazione del parco con il suo creatore.

Di seguito, attraverso uno dei suoi caratteristici panegirici, questi espone il fondamentale concetto di autenticità (o, meglio, il dualismo autenticità/falsificazione), la cui posizione in prima linea in questa parte del testo ne consolida il ruolo di asse portante di tutto il romanzo:

‘What is real? This is sometimes how I put the question to myself. Are *you* real, for instance – you and you?’ [...]. ‘You are real to yourself, of course, but that is not how these things are judged at the highest level. My answer would be No. Regrettably. And you will forgive me for my candour, but I could have you replaced with substitutes, with ... simulacra, more quickly than I could sell my beloved Brancusi. Is money real? It is, in a sense, more real than you. Is God real?’ (p. 32).

Il tono satirico, che rivela anche la “unscrupulousness” del magnate Pitman, ci proietta in una dimensione irreal e farsesca, propedeutica alla singolare trattazione del tema dell’autenticità⁴⁶ che segue.

⁴⁵ Cfr. *retro*, p. 47.

⁴⁶ Il contrasto tra il contenuto (ossia l’autenticità) e il mezzo farsesco utilizzato per esprimerlo attua già una sorta di “contaminazione” tra replica e originale.

Sir Jack Pitman, tuttavia, assegna ad un erudito francese⁴⁷ il compito di esprimere la dottrina basilare del progetto, scelta che colloca “England, England” su un piano (ironicamente) intellettualistico, enfatizzandone la solennità. L’illustre portavoce giustifica la preferenza per la riproduzione, rispetto all’originale, come espressione di una tendenza moderna:

‘We are talking of something profoundly modern. It is well established – and indeed it has been incontrovertibly proven by many of those I have earlier cited – that nowadays we prefer the replica to the original. We prefer the reproduction of the work of art to the work of art itself, the perfect sound and solitude of the compact disc to the symphony concert in the company of a thousand victims of throat complaints, [...]. Now, I have it on authority that the number of visitor minutes spent in front of the replica exceeds by any manner of calculation the number of visitor minutes spent in front of the original’ (p. 55).

Servendosi di questa figura di filosofo-letterato, l’autore sembra decostruire le teorie postmoderne concernenti i paradigmi di “autenticità” e “modernità”, anche attraverso l’ironico uso di parole francesi:

‘It is important to understand that in the modern world we prefer the replica to the original because it gives us the greater *frisson*. I leave the word in French because I think you understand it well that way’ (p. 56).

Il motivo della predilezione per il “falso” o la “replica” sarebbe da ricercare, dunque, nel bisogno psicologico di neutralizzare la minaccia che l’originale rappresenta:

⁴⁷ Individuo che rappresenta la caricatura del tipico intellettuale moderno alla Barthes, descritto in maniera burlesca come un “prestigiante di parole”. Egli menziona una miriade di autori dando sfoggio di cultura e disegnando opinabili collegamenti: “But with a few suave gestures he drew doves from his sleeve and a line of flag from his mouth. Pascal led to Saussure via Laurence Sterne; Rousseau to Baudrillard via Edgar Allan Poe, the Marquise de Sade, Jerry Lewis, Dexter Gordon, Bernard Hinault and the early work of Anne Silvestre; Lévi-Strauss led to Lévi-Strauss” (p. 54).

‘Why does it gives us the grater *frisson*? To understand this, we must understand and confront our insecurity, our existential indecision, the profound atavistic fear we experience when we are face to face with the original. We have nowhere to hide when we are presented with an alternative reality to our own, a reality which appears more powerful and therefore threatens us’ (*ibid.*).

La rappresentazione del mondo del passato – o meglio, per usare un gallicismo, la “re-presentation”⁴⁸ (p. 57) – sarebbe un arricchimento di quel mondo, un tempo “registrato” direttamente. Il capitalismo moderno non avrebbe “inquinato”⁴⁹ la cultura, bensì l’avrebbe valorizzata.

Infine, elogiando il progetto di Jack Pitman in quanto “profoundly modern” (*ibid.*) in questa accezione, egli esorta la collettività ad accettare e ad assoggettarsi all’ineluttabile “modernità”, liquidando l’“originale” in quanto sentimentalistico e, di conseguenza, *ingannevole*:

[Our intellectual duty is] to dismiss as sentimental and inherently fraudulent all yearnings for what is dubiously termed the “original”. We must demand the replica, since the reality, the truth, the authenticity of the replica is the one we can possess, colonize, reorder, find *jouissance* in, and, finally, if and when we decide, it is the reality which, since it is our destiny, we may meet, confront, and destroy (*ibid.*).

Si noti come, paradossalmente, il termine “dubiously” sia qui attribuito a “original”⁵⁰: questa formulazione ossimorica sembra dar voce al principio della *coincidentia oppositorum* su cui si fonda tutta

⁴⁸ In senso lato, è la stessa azione che, successivamente e con riferimento specifico alla recita dei personaggi di “England, England”, chiameremo “re-enacting”.

⁴⁹ Nella prolissa dissertazione, il personaggio cita un passo di Jacques Baudrillard, il quale sostiene che il capitalismo moderno è responsabile di aver trasformato negativamente, o inquinato – “polluted” (*ibid.*) – appunto, la cultura.

⁵⁰ Come se l’originale fosse qualcosa di ambiguo, quindi falso.

la realizzazione del parco, ossia che la replica è, o diviene, il “vero” originale⁵¹. Regola confermata successivamente tramite la seguente affermazione di Sir Jack: “we are offering *the thing itself*” (p. 61).

La stessa idea è dichiarata in seguito da Martha (proiettata definitivamente nella veste “falsa” di CEO)⁵², attraverso l’uso di un esempio particolare limitato alle opere d’arte, ma estendibile ad un livello più generale:

‘Towards the end of the last century,’ Mrs Cochrane explains, ‘the famous statue of David by Michelangelo was removed from the Piazza della Signoria in Florence and replaced by a copy. This proved just as popular with visitors as the “original” had ever been. What’s more, ninety-three percent of those polled expressed the view that, having seen this perfect replica, they felt no need to seek out the ‘original’ in a museum.’ [...] given the option between an inconvenient ‘original’ or a convenient replica, a high proportion of tourists would opt for the latter (p. 185)⁵³.

L’intero progetto della replica dell’Inghilterra è fondato sulle premesse sopra citate: l’autenticità ha così perso il suo valore. Il

⁵¹ Si noti pure il seguente frammento di dialogo tra Sir Jack e uno dei membri del comitato: “I told Payroll to give him dollars instead of pounds, and cancel the cheque if he complained.’ ‘Pounds being the real thing, and dollars the replica, but after a while the real thing becomes the replica?’ ‘Very good, Mark. very good’” (p. 63).

⁵² Abbiamo visto come, in realtà, Martha sia un personaggio autentico seppur proiettato in un contesto falso. Credo dunque opportuno puntualizzare che, sebbene queste parole siano espresse da lei, l’idea si addica maggiormente all’imprenditore.

⁵³ L’esempio ricorda il particolare interesse dell’autore per l’arte. A conferma di questa sensibilità, nel corso di un’intervista successiva alla pubblicazione del romanzo, egli ha menzionato il caso degli “Elgin Marbles”: “I’m very drawn recently by the case of the Elgin Marbles, those friezes from Parthenon, which the Greeks think that the Brits stole 200 years ago. But we know that we paid good money for them to the turks, who were then in charge. Anyway, there’s been a long wrangle between the two nations about getting them back. And the recent development was that laser technology for reproducing works of art has become so brilliantly honed that they can and they have produced a set of Elgin Marbles, which are indistinguishable to the eye, even of the finest art scholar” (Headline: “Author Julian Barnes on his New Novel *England, England*”. Show: Morning Edition. National Public Radio (NPR), May 26, 1999 Wednesday).

subitaneo successo dell'Isola confermerà le previsioni della protagonista: essa prospererà, infatti, in quanto offrirà una replica “conveniente”, che attrae i turisti più degli originali siti inglesi.

La “real thing”, dopo tutto, non è così ben preservata come la riproduzione, e i tassisti o gli abitanti non sono così simpatici nella realtà come gli attori che li impersonano⁵⁴.

Un altro presupposto fondamentale del progetto, e chiave della “invented tradition”, sembra essere la comune ignoranza degli acquirenti – “purchasers of Quality Leisure” (p. 60) – in fatto di storia nazionale.

Lo scopo di questa tradizione parallela e immaginaria emerge nel seguente dialogo tra il Dr Max e Jeff, “Concept Developer”:

‘Right. Well, the point of *our* history – and I stress the *our* – will be to make our guests, those buying what is for the moment referred to as Quality Leisure, *feel better*.’

‘Better. Ah, the old e-thical questions, what a snake-pit they are. Better. Meaning?’

‘Less ignorant.’

‘Precisely. That’s why I was a-ppointed, I assume.’

‘Max, you missed the verb.’

‘Which one?’

‘Feel. We want them to *feel* less ignorant. Whether they are or not is quite another matter, even outside our jurisdiction’ (p. 73).

Il progetto, dunque, doveva “assecondare” la presunzione degli ignoranti, senza rappresentare alcuna minaccia o insulto alla loro “intelligenza”.

Queste considerazioni ricollegano inevitabilmente al tema della salvaguardia del patrimonio nazionale, che affronteremo nel capitolo successivo.

⁵⁴ “Here in place of the traditional cold-fish English welcome, you will find international-style friendliness” (p. 188). Nel frammento si nota pure una critica esplicita alla proverbiale “accoglienza apatica” dell’inglese medio.

Compito ingrato e frustrante del Dr Max (“Project Historian” e, come tale, dotato di una cultura e di un comportamento tipicamente accademici) era di constatare, attraverso l’analisi di un campione di persone, quale fosse la loro conoscenza della storia nazionale.

Nell’intervista che segue, in cui si interroga un comune cittadino⁵⁵, emerge la mediocre e superficiale preparazione in materia:

The subject was asked what happened at the battle of Hastings.

Subject replied: ‘1066.’

Question was repeated.

Subject laughed. ‘Battle of Hastings. 1066’ Pause. ‘King Harold. Got an arrow in his eye.’

Subject behaved as if he had answered the question. Subject was asked if he could identify other participants in the battle, comment on military strategy, suggest possible causes of the conflict or its consequences.

Subject was silent for twenty-five seconds. ‘Duke - I think Duke – William of Normandy, came over with his army, by sea from France, thought it might not have been French then, the bit he came from, won the battle and became William the Conqueror. Or he was William the Conqueror already and became William the First. No, I was right before. First proper king of England. I mean, Edward the Confessor and the king who burnt the cakes, Alfred, but they don’t really count, do they? [...]’ (p. 83)⁵⁶.

Il risultato pare, dunque, un miscuglio tra una insufficiente e confusa esegesi storica e alcune credenze popolari, combinazione che, malauguratamente, esprime il “sapere” collettivo. La conoscenza del passato è distorta o completamente errata, ridotta a inutili

⁵⁵ “The subject of Dr Max test was a 49-year-old man. Caucasian, middle-class. [...] State primary education, scholarship to public school, scholarship to university. Had worked in liberal arts and professional media. Spoke one foreign language. Married, no children. Considered himself cultured, aware, intelligent, well-informed. No educational or professional connection with History, as requested” (pp. 82-83).

⁵⁶ Le frasi “King Harold. Got an arrow in his eye” e “the king who burnt the cakes, Alfred” sono, con ogni probabilità, frutto di alcune credenze assimilate anche attraverso filastrocche tipiche della tradizione folcloristica.

citazioni cronologiche o frasi fatte, acquisite mnemonicamente⁵⁷. L'estensione di questa “non-conoscenza” è comprovata nel seguente estratto:

Subject was asked what happened to Harold.
Subject: ‘[...] he got an arrow in the eye.’ *Aggressively*: ‘Everyone knows that’ (*ibid.*)⁵⁸.

L'ironia veicola la derisione dell'autore nei confronti dei propri connazionali, anche se, vista la ricorrente critica alla storiografia, la responsabilità dell'incompetenza sembra da attribuirsi *ab ovo* proprio alla rappresentazione e alla trasmissione sbagliata degli storici. Jeff, nel frammento sotto, oltre a farsi portavoce dell'autore, riferisce il pensiero della collettività:

‘The point is that most people don't want what you and your colleagues think of as history – the sort you get in books – because they don't know how to deal with it. Personally, I've every sympathy. With them, that is. I've tried to read a few history books myself, and while I may not be clever enough to enrol in your classes, it seems to me that the main problem with them is this: they all assume you've read most of the other history books already. It's a closed system. There's nowhere to start. It's like looking for the tag to unwrap a CD’ (p. 73).

Ai fini della creazione di “England, England”, il fatto che le “popular beliefs” generalmente non corrispondano alla realtà storica non è importante, poiché qui è proprio la tradizione (con le sue affabulazioni) ad essere rappresentata.

⁵⁷ Cfr. *retro*, p. 66-67.

⁵⁸ L'intervista prosegue significativamente attraverso tentativi di condurre un ragionamento logico da parte del soggetto, che in realtà sta lavorando di fantasia, come mostra l'uso di verbi come “imagine”, “suppose” nei seguenti frammenti: “I imagine there was some sort of march on London, like Mussolini's March on Rome, with some skirmishes and maybe another battle,” oppure: “I suppose the course of English history might have been different if he hadn't looked up at that moment” (p. 84).

Successivamente, si entra nel cuore del progetto: il “Co-ordinating Committee” (p. 60), riunito e capeggiato da Sir Jack, è colto in uno dei suoi tipici rituali (il magnate, al centro, impartisce ordini agli astanti):

Jeffrey, survey please. Top fifty characteristics associated with the word England among prospective purchasers of Quality Leisure. Serious targeting. I don't want to hear about kids and their favourite bands (*ibid.*).

Dal sondaggio effettuato prontamente da Jeff, “Concept Developer”, scaturisce una lista di *cliché* eterogenea ed in parte eccentrica poiché include, insieme a elementi ovvi e tipici della cultura e tradizione inglesi⁵⁹, scelte bizzarre e inspiegabili:

1. ROYAL FAMILY
 2. BIG BEN / HOUSE OF PARLIAMENT
 3. MANCHESTER UNITED FOOTBALL CLUB
 4. CLASS SYSTEM
 5. PUBS
 6. A ROBIN IN THE SNOW
 7. ROBIN HOOD AND HIS MERRY MEN
- [...] (p. 86).

Alla varietà di questo insieme si unisce l'associazione di peculiarità quali “12. SNOBBERY” o “31. HYPOCRISY” a scrittori inglesi, a loro volta presenti unitamente a personaggi fittizi (ad esempio, Shakespeare e il Dr Johnson condivideranno lo stesso palcoscenico dell'Alice di Carroll).

Uno degli stereotipi al quale il comitato sembra dare molta importanza è il “primal English myth” (p. 150) di Robin Hood:

⁵⁹ Più avanti, parlando delle tradizionali pietanze da considerare, vengono escluse, con spirito nazionalistico, le seguenti: “Welsh rarebit, Scotch eggs, and Irish stew were not even discussed” (p. 94).

One of freedom and rebellion – justified rebellion, of course. Wise, if *ad hoc*, principles of taxation and redistribution of income. Individualism deployed to temper the excesses of the free market. The brotherhood of man. A Christian myth, too, despite certain anti-clerical features. [...] And top of all this, no. 7 on Jeff's all time list of The Fifty Quintessences of Englishness, as adjusted by Sir Jack Pitman (*ibid.*).

Tuttavia, proprio uno dei più popolari miti inglesi fa nascere delle problematiche rilevanti: sebbene, infatti, Jeff sostenga che “tutti” conoscono Robin Hood (“Everyone *knows* about Robin Hood” p. 151, espressione che ci riconduce alle dichiarazioni del soggetto intervistato in precedenza)⁶⁰, Martha pone interrogativi sulla “solidità” di tale leggenda (non senza una chiara vena di femminismo):

‘By the way, why are the “Men” all men?’ (p. 152)⁶¹.

Ella sarà sostenuta successivamente dal Dr Max, il quale, attraverso le sue caratteristiche espressioni sofisticate, riferisce come in effetti il nome del leader “Robin” fosse sessualmente ambiguo, dilungandosi pure sulla possibilità che “the hood” fosse un indumento sia maschile che femminile. Senza considerare, poi, che i gruppi di visitatori *gay* o di femministe potevano obiettare a una rappresentazione in cui compariva una *gang* di uomini con solo una donna.

Quello che, dunque, si presentava come una chiara e indiscutibile caratteristica della tradizione inglese fa scaturire alcuni problemi che

⁶⁰ Tale espressione susciterà lo “sdegno” del Dr Max che, in difesa di Martha, risponderà: “‘Everyone knows about Robin Hood is a myopic formula which makes an historian’s hackles rise. Everyone knows, alas, only what everyone knows, as my investigations on behalf of the Project have all too sadly shown’” (*ibid.*).

restano irrisolti, rendendone difficoltosa la riproduzione o, meglio, “the repositioning of myth[s] for modern times” (*ibid.*).

La “decostruzione” parodica di Robin Hood, che sfocerà, alla fine, nel già citato fenomeno dell’iper-immedesimazione degli attori nella parte⁶², suggerisce come un mito popolare consolidato possa essere letto in chiave eversiva, pericolosamente relativistica.

L’esito di questa “reposition” (che rappresenterebbe una forma più “raffinata” o, se vogliamo, “arricchita” conseguentemente al “re-enacting”)⁶³ è, appunto, una identificazione eccessiva nella parte recitata, tale da offuscare irrimediabilmente la distinzione tra realtà e fantasia. Fatto che, poco prima della fine della sezione, alimenterà una serie di interrogativi inquietanti dietro il loro aspetto di absurdità:

The Band in revolt? It was unthinkable. It was central. It played in so many others directions. What if they all took it into their heads to behave like that? What if the king decided he really wanted to reign; [...] What if Germans decided they should have won the Battle of Britain? The consequences were unimaginable. What if robins decided they didn’t like the snow? (p. 231).

Per un effetto di nemesi, l’attuazione del principio per cui la replica è l’originale porterà alla minaccia dell’equilibrio dell’Isola.

⁶¹ Con le sue obiezioni scettiche, la protagonista dà prova di un perfetto svolgimento del suo ruolo di Cinica Incaricata.

⁶² Gli attori si comporteranno come dei veri fuorilegge e tenderanno imboscate ai visitatori, diventando una minaccia per l’isola. Si veda pure la citazione a proposito del Dr Johnson nel capitolo precedente. Ricordo, inoltre, come proprio la contea di provenienza di Robin Hood, il Nottinghamshire, sia stato l’oggetto di un evento topico infantile (cfr. *retro*, pp. 67-68). Lo “smarrimento” di questo pezzo del *puzzle* acquisisce, ora, un valore simbolico, premonitore di questo episodio, altrettanto decisivo, di Martha da adulta, che ha per “protagonista” Robin Hood.

⁶³ Cfr. *retro*, p. 83. “Arricchita” in quanto la tradizione contiene elementi in più rispetto alla storia.

Similmente alla banda di Robin Hood, l'attore che interpretava il Dr Johnson si comporta in maniera bizzarra e sgarbata con i visitatori, dando pure sfogo alla "melancholy" che caratterizza il personaggio⁶⁴. Il frammento seguente traduce simbolicamente, a mio avviso, come l'azione di "re-enacting" possa originare questa pericolosa confusione:

The island was itself responsible for turning 'Dr Johnson' into Dr Johnson, for peeling off the protective quotation marks and leaving him vulnerable (p. 223).

Il "re-enactment" si configura come un fenomeno esaminato da vari studiosi (insieme alle duplicazioni e alle emulazioni) in quanto processo di trasformazione del passato: questo tipo di ricostruzione riprodurrebbe circostanze e avvenimenti allo stesso modo in cui le imitazioni riproducono oggetti d'arte:

Like restorers, re-enactors start with known elements and fill in the gaps with the typical, the probable, or the invented⁶⁵.

A dimostrare quanto il coinvolgimento eccessivo dei "re-enactors"⁶⁶ (i quali incarnano una vera e propria "living history") possa essere pericoloso, è "England, England", seppur in forma di parodia⁶⁷.

⁶⁴ Così si era espresso, in un'occasione: "I am willing to love all mankind," he replied, 'except an American'" (p. 214). Al che Martha aveva risposto che si trattava di un "unhelpful prejudice" (*ibid.*), poiché circa la metà dei visitatori proveniva dall'America. Successivamente, egli aveva confessato: "I inherited a vile melancholy from my father" (*ibid.*).

⁶⁵ D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, cit., p. 295.

⁶⁶ "Re-enactment differs from enactment above all in that actors and audiences, like historians, know the *future* of the past portrayed" (*ivi*, p. 300).

⁶⁷ Tra l'altro, nel testo di Lowenthal viene sottolineato pure come questo tipo di rappresentazione sia tipica, oltre che dell'America, dell'Inghilterra: "Britain has a long tradition of fanciful re-enactment" (*ivi*, p. 299).

I visitatori del parco che si lamentano dei modi del Dr Johnson, proprio perché egli si comporta “esattamente” come il modello, preferiscono una “idealized version” dell’Inghilterra, “adattata” ai gusti del presente⁶⁸: tendenza che, inoltre, avvalorata la definizione di “Reality” che il Dr Max aveva offerto durante uno dei suoi precedenti dialoghi con la protagonista:

R-eality is r-ather like a r-abbit, if you’ll forgive the aphorism. The great public – our distant, happily distant paymasters – want reality to be like a pet bunny. They want it to lollop along and thump its foot picturesquely in its home-made hutch and eat lettuce out of their hand. If you gave them the real thing, something wild that bit, and, if you’ll pardon me, shat, they wouldn’t know what to do with it. Except strangle it and cook it (p. 136).

Il concetto di “verità” torna ad essere espresso attraverso le parole di un intellettuale, questa volta uno storico, che, in quanto tale, “suggella” l’idea dell’inesistenza di una sola e indiscutibile versione.

Prima di passare all’argomento successivo, mi pare opportuno citare un ultimo episodio avvenuto nell’Isola, anche per dare ulteriore credito alle considerazioni finora esposte.

Per quanto riguarda la “Royal Family” (“the country’s top cash crop” p. 147), Sir Jack Pitman non si accontenta di una semplice copia⁶⁹, e questo fatto sembra contraddire il “principio” del progetto. A poco a poco, attraverso i suoi consueti metodi (cioè con l’offerta di ingenti somme di denaro, la promessa di una ricezione favorevole

⁶⁸ Uno dei rischi di rivisitazione del passato sembra essere proprio la delusione: “That the past does literally stink is a lesson many time travellers would soon learn. [...]. Encounters with famous historical figures, their aura deflated by humdrum reality, likewise prove disillusioning. [...] Moderns in the past miss the comforts of their own time” (*ivi*, pp. 28-29).

⁶⁹ Senza alcuna specifica spiegazione, Sir Jack dirà: “It’s *just not the same*” (p. 148).

della stampa...), egli riuscirà a convincere il re e la consorte a trasferirsi nella “half-sized replica” di Buckingham Palace.

Mentre tutti gli episodi finora narrati hanno confermato il capovolgimento degli opposti – divenendo la replica l’originale – il sovrano attua l’interscambiabilità dell’autentico con l’imitazione, svolgendo entrambi i ruoli allo stesso tempo: “reversibilità” che contamina in altri modi le differenze tra “authenticity” e “fake”, fusi in un unico soggetto (anziché essere “messi in crisi” dal confronto tra un recitante moderno e un modello storico).

2. In questa parte centrale emergono alcuni tratti peculiari del romanzo utopico / distopico, aspetto che, tuttavia, non si impone su altri già menzionati⁷⁰. La scelta dell’isola di Wight⁷¹ da parte di Sir Jack, in quanto luogo “ideale”, ci proietta nell’universale topografia del genere utopico attraverso la descrizione di un ambiente diverso e alternativo che, per mezzo di alcune trasformazioni, assume le sembianze di una società perfetta.

⁷⁰ Sebbene questo aspetto non prevalga sulle altre tematiche, ritengo opportuno almeno abbozzare una lettura di questa sezione in chiave utopica; ciò soprattutto in virtù del fatto che tale prospettiva si collega strettamente con un fattore economico (invece molto evidente).

⁷¹ Lo sviluppo della farsa porterà, tra l’altro, alla successiva richiesta di Indipendenza dell’Isola, evento che, come sottolinea Barnes durante un’intervista, ha rischiato di avverarsi: “Absurdist, perhaps. But increasingly not absurd. ‘I’d been working on the book for six months when an Isle of Wight councillor said they ought to become independent. And there was a big row about that and I thought ‘damn, I wish he’d said it after the book had come out. People will think I took it from him’” (P. Denning, “Inventing England”, cit.).

La collocazione del parco in questo spazio è dettata da criteri di valutazione del territorio alquanto idiosincratici: l'isola, per la sua forma e posizione⁷² (“Look at the shape of her. Pure diamond, that's what struck me straight away”, p. 64) si prestava, secondo il suo ideatore, ad una tale operazione di trasformazione anche e soprattutto per la sua scarsità di monumenti o siti naturali di interesse (“mixture of rolling chalk downland of considerable beauty and bungalow dystopia”, p. 76), come si evince dal resoconto di Mark, the Project Manager, dopo la visita all'Isola:

‘What's it got we can use? A little bit of everything, I'd say, yet at the same time nothing too mega. Nothing we can't dispense with if need be. [...] One resident famous poet: Tennyson. A couple of Roman villas, famous mosaics, which seemed to me and to greater authorities crude in comparison with European equivalents (p. 77).

La “convenienza” della scelta, poi, traspare dal seguente frammento, che rivela pure come essa sia il frutto non di una “fortunata casualità”, bensì del subdolo calcolo dell'imprenditore, il quale ironizza appunto sull'assenza di “bellezze” storiche o naturali:

Sir Jack's choice of the Island had not been a matter of cartographical serendipity. Even his whims had costing behind them. In the present instance, relevant factors had been: the size, location, and accessibility of the Island, plus the extreme unlikelihood of it being spot-listed by UNESCO as a World Heritage Site. Access to labour pool, elasticity of planning regulations, malleability of locals. Sir Jack did not anticipate too much trouble getting the Wighters on board: his experience in the developing world had taught him how to exploit historical resentment, even how to engender it. He also had the Island's MP in his pocket (p. 108)⁷³.

⁷² Dello spazio fisico viene evidenziata la “perfezione” della forma, quasi a sottolinearne l'adeguatezza allo scopo: “Each corner at a cardinal point of the compass, more or less” (p. 76).

⁷³ Si vedano inoltre i già menzionati metodi di acquisizione “pre-burocratici” e “pre-classici” adottati da Sir Jack. Cfr. *retro*, p. 54.

Ciò che nasce dall'idea di Sir Jack Pitman e dall'opera esecutiva del comitato sarebbe dunque una “nuova” forma di stato, che si allontana da un qualsiasi paragone con un “semplice” parco a tema, come aveva annunciato Sir Jack:

‘We are not talking theme park,’ he began. ‘We are not talking heritage centre. We are not talking Disneyland, world’s fair, [...]’ (p. 61).

Si tratta, piuttosto, di un paese in cui il *marketing*⁷⁴ sostituisce la normale politica gestionale, come spiega la protagonista:

‘It’s a pure market state. There’s no interference from government because there is no government. So there’s no foreign or domestic policy, only economic policy. [...] what’s happening in the Island is a recognition that man is a market-driven animal, that he swims in the market like a fish in the sea. [...] The Island Experience, as billboards have it, is everything you imagined England to be, but more convenient, clearer, friendlier, and more efficient’ (pp. 187-188)⁷⁵.

Ella, attraverso queste parole, risponde alle accuse di elitarismo mosse all’Isola in alcune testate giornalistiche – “élitism” legato al sistema di controllo preventivo sulla “credit-worthiness” (p. 184) dei visitatori. Qui emerge pure la resa parossistica del concetto moderno di “risparmio del tempo”, oltre che del denaro, con la relativa importanza attribuita alla qualità conveniente del tempo libero (“Quality Leisure”, p. 60):

Such apparent elitism is defended by Martha Cochrane as merely ‘good housekeeping’. She further explains: ‘A vacation here may look expensive, but it’s a once-in-a-lifetime experience. Besides, after you have visited us, you don’t need to see Old England. And our costings show that if you attempted to cover

⁷⁴ “we’re merely following the logic of the market” (p. 185).

⁷⁵ La ridondanza del nome stesso – che suggerisce simbolicamente l’inizio di un inno (“He named it England, England. Cue for a song”, p. 183) – sembra indicare il *non plus ultra* dell’Inghilterra, una terra ideale e perfetta.

the “original” it would take you three or four times as long. So our premium pricing actually work out cheaper’(p. 184).

Il risultato di “Isola Ideale” – abitata da “lavoratori riconoscenti”⁷⁶ e luogo in cui tutte le attrazioni turistiche sono situate a breve distanza l’una dall’altra, perfettamente accessibili – è, dunque, ottenuto attraverso metodi tipici di un regime totalitario (nel seguente frammento, i critici sono ironicamente definiti “drastici”, come a legittimare in modo machiavellico l’avvenuta pulizia “etnica”):

For a start, there is full employment, so there is no need for burdensome welfare programs. Radical critics still claim that this desirable end was produced by undesirable means, when Pitco⁷⁷ shipped the old, the longterm sick, and the socially dependent off to the mainland. But Islanders are not heard to complain, any more than they complain about the lack of crime, which eliminates the need for policemen, probation officers, and prisons. The system of socialized medicine, once popular in Old England, has been replaced by the American model. Everyone, visitors or resident, is obliged to take out insurance; and the air-ambulance link to the Pitman wing of Dieppe hospital does the rest (p. 187)⁷⁸.

L’Isola rivela un’anima distopica anche nella forma governativa, la quale corrisponde piuttosto a una “corporazione” oligarchica che soddisfa le esigenze e gli interessi del cittadino non prima dei propri.

Nelle citazioni precedenti si possono riconoscere alcune delle costanti del genere utopico / distopico: in fase introduttiva, abbiamo

⁷⁶ Ricordiamo infatti che gli “Islanders” del frammento successivo non erano stati definiti da Sir Jack dei semplici “inhabitants” (p. 65) ma “grateful future employees” (*ibid.*).

⁷⁷ Pitco era il nome della società creata da Sir Jack.

⁷⁸ Questa “depurazione” razziale, come vedremo successivamente, avvalorava la caratteristica di despota di Sir Jack. Nel corso della narrazione il Dr Max, parlando con Martha, userà l’appellativo seguente riferendosi a lui: “our beloved Duce” (p. 136); Paul, negandone troppo enfaticamente la somiglianza con Stalin, sembra, al contrario, affermarla nell’estratto che segue: “So what you’re saying is that Sir Jack’s rather like Stalin?” Paul stared at her in bewilderment, as if she had slapped him. ‘What?’ Then he

accennato ad una sorta di “somiglianza” tra il magnate Sir Jack Pitman e Robinson Crusoe⁷⁹. L’incontentabilità del primo, che desidera realizzare la sua “Ninth Symphony”⁸⁰ per coronare la sua vita di imprenditore è, in un certo senso, assimilabile al sogno borghese incarnato da Robinson, anch’egli mosso da una insoddisfazione di base che darà la spinta propulsiva al suo viaggio.

Tuttavia, una prima possibile obiezione si individua nel fatto che nel “vero” romanzo utopico l’autore esibisce uno sproporzionato ottimismo o, contrariamente, una tragicità assoluta⁸¹: mentre è indubbio che “England, England” si ricolleggi maggiormente al genere della satira, come conferma il continuo e permeante ricorso alla modalità ironica. La satira prenderebbe dunque a bersaglio anche il sogno utopico e le sue strategie espressive.

Ciò nonostante, il romanzo nella sua interezza potrebbe leggersi idealmente come un “viaggio”⁸² *sui generis* scomponibile in “andata”, “permanenza” e “ritorno”⁸³, dove l’“Andata” è “England”, che allegoricamente “predisporrebbe” l’arrivo sull’isola, la “permanenza” corrisponderebbe a “England, England” e il “ritorno”

peered suspiciously around the wine lodge, as if for some deft KGB skulker. [...] ‘Christ, no, whatever gave...’ (p. 69).

⁷⁹ Cfr *retro*, p. 44.

⁸⁰ Vedremo, nel corso dell’analisi del personaggio, come Sir Jack si paragoni insolentemente a Beethoven a proposito della sua “ultima creazione”.

⁸¹ Si veda a questo proposito V. Fortunati, *La letteratura utopica inglese*, Longo, Ravenna 1979. Anche le successive considerazioni sulle caratteristiche dell’utopia sono emerse dalla lettura di e dal confronto con questo volume.

⁸² Il viaggio è un’altra costante del romanzo utopico/distopico, sebbene in alcuni casi sia del tutto assente, ad esempio in *1984* di George Orwell. Nelle utopie negative il viaggio sarebbe, secondo il saggio citato, di carattere temporale.

⁸³ V. Fortunati, *La letteratura utopica inglese*, cit., p. 43.

ad “Anglia”⁸⁴. Ciò in accordo pure con il fatto che l’andata e il ritorno, nella letteratura utopica, generalmente occupano uno spazio narrativo minimo (o, addirittura, nullo).

Mi pare opportuno fare un’ultima considerazione sull’aspetto economico, in quanto legato alla tematica della rappresentazione del passato. Si veda il seguente frammento, corrispondente alla parte finale dell’intervento dell’intellettuale francese, sebbene facilmente attribuibile pure alla logica e alla filosofia di Sir Jack⁸⁵ (conclusione in cui sembrano riassunti gli aspetti principali di “England, England”):

‘You – we – England – my client – is – are – a nation of great age, history, great accumulated wisdom. Social and cultural history – stack of it, reams of it – eminently marketable, never more so than in current climate. Shakespeare, Queen Victoria, Industrial Revolution, gardening, that sort of thing. If I may coin, no, copyright, a phrase, we are already what others may hope to become. This isn’t self pity, this is the strength of our position, our glory, our product placement. We are the new pioneers. We must sell our past to other nations as their future!’ (p. 41).

L’associazione del gergo commerciale con l’argomento storico (o addirittura con “our glory”) svisciva il valore dell’identità nazionale. A risaltare evidentemente come caratteristica della storia è il “profit-making”: essa rappresenterebbe, oggi (“current climate”), un investimento commerciale (“product placement”) poiché

⁸⁴ La suddivisione del romanzo in tre sezioni ci facilita questa soluzione. Tuttavia il viaggio, a mio avviso, è tale solo in senso lato: è Martha, infatti, a percorrere le tre fasi, mentre Sir Jack non è presente in “England” e non farà ritorno ad “Anglia”. Al contempo, Sir Jack è l’ideatore del parco e, come abbiamo visto, lui (e non Martha) sarebbe paragonabile a Robinson Crusoe.

⁸⁵ Di seguito: “‘Uncanny,’ muttered Sir Jack, ‘Uncanny’” (*ibid.*).

“spendibilissima”, in sconcertante accordo con la successiva riflessione di Lowenthal:

The remembrance of times past is a burgeoning business in almost every country and any epoch will do⁸⁶.

3.

JACK PITMAN

is a big man in every sense of the word.
Big in ambition, big in appetite, big in generosity. [...]
From small beginnings, he has risen like a meteor
to great things. Entrepreneur, innovator,
ideas man, arts patron, inner-city revitalizer. [...]
Sir Jack is a man who walks with presidents
yet is never afraid to roll up his sleeves
and get his hands dirty.
For all his fame and wealth, he is yet
intensely private, a family man at heart.
Imperious when necessary, and always forthright,
Sir Jack is not a man to be trifled with;
he suffers neither fools nor busybodies.
Yet his compassion runs deep.
Still restless and ambitious,
Sir Jack makes the head spin with his energy,
dazzles with his larger-than-life charm (pp. 30-31).

Con queste parole, il panegirico inciso su una targa nella “Quote Room” (*ibid.*) descrive l’imprenditore Pitman: la stanza si presenta come un vano semplice e austero che serve da anticamera di passaggio, senza alcun elemento decorativo o fuorviante (“no magazines and no TV monitors [...] comfortable sofa”, *ibid.*) eccetto un trono in legno posizionato davanti all’incisione efficacemente

⁸⁶ D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, cit., p. 6. Si noti la pregnanza dell’aggettivo “burgeoning”.

illuminata, che il visitatore è “costretto” (“encouraged, indeed obliged”, *ibid.*) a leggere.

Queste frasi encomiastiche convogliano, con un intento parodico, l'impressione che una sorta di “Big Brother” sorvegli al di là del muro. Tale impressione sembra confermata dall'atteggiamento di Martha, la quale, dopo il colloquio, era uscita passando da quella stanza:

Martha was shown out. She paused in the Quote Room and pretended to cast her eye over the spotlit slab; there might be a furtive camera to be satisfied (p. 50).

Molte pagine sono dedicate alla descrizione di questo personaggio caricaturale, che, qui, svolge il ruolo di protagonista⁸⁷.

Tra le caratteristiche peculiari, la sua natura “falsa” si scorge immediatamente dopo, allorché viene evidenziato come alcuni elementi “inopportuni” fossero stati eliminati dall'originale profilo del *Times* da cui era stato tratto l'encomio:

These words, or most of them, had been written a few years previously by a *Times* profiler to whom Sir Jack had subsequently given brief employment. He had deleted references to his age, appearance and estimated wealth, had the whole thing pulled together by a rewrite man (p. 31).

Non manca, poi, una descrizione accurata della fisionomia fisica del personaggio, ritratto canzonatorio della figura del magnate dalla abbondante “sagoma” (“roundedly rhomboid shape”, *ibid.*), icona di ostentata copiosità, e dai tratti singolari (come si evince dal seguente frammento, in cui Sir Jack è visto attraverso gli occhi di Paul):

⁸⁷ Fatta eccezione per la parentesi in cui Martha lo sostituisce.

Now he panned upwards to his employer's face: the wavy, boot-black hair; the fleshy ears, the left lobe pulled long by one of Sir Jack's negotiating tics; the smooth convexity of jowl which buried the Adam's apple; the clarety complexion; the slight pock-mark where a mole had been removed; the matresy eyebrows with their threads of grey; and there waiting for you, timing how long it took to get your courage up, the eyes (p. 33)⁸⁸.

Il nome stesso, del resto, fa pensare ancora di più a un *cartoon*, racchiudendo in sé diversi elementi, ironici e simbolici a un tempo. Il diffusissimo "Jack", paragonabile ad un ordinario "tal dei tali", è accostato (quasi in modo antitetico) ad un cognome pregnante come "Pitman" (attraverso la cui etimologia si può risalire al significato di "uomo-trappola")⁸⁹: da questa titolatura sembra scaturire, quindi, una configurazione burlesca della categoria degli industriali o uomini d'affari senza scrupoli, sbeffeggiati pure dall'attribuzione velleitaria del nobile "Sir".

I dialoghi tra i vari collaboratori al progetto documentano un atteggiamento di riverenza nei confronti di lui: essi sembrano aver familiarizzato con le sue movenze, le domande retoriche, le battute; sanno cosa rispondere nel rispetto del copione ("sotto chuckles were appropriate, and were duly provided", p. 33), dalla cui "regola" non è permesso allontanarsi:

Mark paused, then felt the silence. Idiot. Done it again. He'd known it even as he'd done it. Idiot. You never followed Sir Jack's joke with one of your own.

⁸⁸ La narrazione prosegue: "You saw so many things in those eyes – benign contempt, cold affection, patient irritation, logical anger – though whether such complexities of emotion in fact existed was another matter" (*ibid.*).

⁸⁹ Se non ci si limita, infatti, a considerare il significato convenzionale del termine ("minatore") – un'estensione semantica è d'obbligo, d'altronde, trattandosi di farsa – il nome si può non solo scomporre in "uomo-tranello", ma pure associare all'aggettivo "pitiful" (sebbene di etimologia diversa), nell'accezione negativa di "meschino".

You could precede, so that he could top you, but following implied competition rather than sycophancy. When would he learn? (p. 77).

Dal successivo auto-encomio emergono uno spiccato egocentrismo (sottolineato dall'uso iterato del pronome "I") e la vanità, espressa antifrasticamente attraverso la falsa modestia:

‘What is there left for me?’ he began. [...] ‘Most people would say that I have done everything a man is capable of in my life. Many, indeed, do. I have built businesses from the dust up. I have made money, few would deny that. Honours have come my way. I am the trusted confidant of heads of state. I have been the lover, if I may say so, of beautiful women. I am respected but, I must emphasize, not too respected member of society’ (p. 32)⁹⁰.

Tale presunzione raggiunge l’apogeo nell’ironico e sfacciato confronto con Dio. Sir Jack immagina l’incontro con il Creatore (colloquio del quale rende partecipe gli astanti), all’insegna di un esasperato egotismo:

‘[...] Is God real? That is a question I prefer to postpone until the day I meet my Maker. [Let me confess that] I sometimes imagine such a day. Let me share my suppositions with you. Picture the moment when I am invited to meet my maker, who in His infinite wisdom has followed with interest our trivial lives in this vale of tears. What, I ask you, might he have in store for Sir Jack? If I were He – presumptuous thought, I admit – I would naturally be obliged to punish Sir Jack for his many human faults and vanities. No, no!’ Sir Jack held up his hands to quell the likely protests of his employees. ‘And what I – He – do? I – He – might be tempted to keep me – oh, for not too long a stretch, I trust – in a Quote Room of my own. Sir Jack’s very personal limbo. Yes I would give him – me! – the hard settle and spotlight treatment. A mighty tablet. And *no magazines*, not even the holiest!’ (p. 33).

⁹⁰ Si veda pure il successivo frammento, sarcastico e divertente, in cui nuovamente si evidenzia la presenza di un copione “inviolabile”: “Those present knew the question to be strictly rethorical. An earlier PA had naively imagined that at such moments Sir Jack might be in search of useful suggestions or, even more naively, consolation; she had been given less demanding employment elsewhere in the group” (*ibid.*).

Abbiamo accennato, prima, al paragone che Sir Jack fa tra se stesso e Beethoven. La creazione di “England, England” rappresenterebbe per lui una sorta di Nona Sinfonia, un’opera che gli avrebbe conferito un alone mitico, allo stesso modo in cui, grazie a quell’ultimo brano strumentale, il compositore era entrato nella leggenda:

He felt at times such kinship with old Ludwig, and it was true that magazine profiles of Sir Jack frequently used the word genius. [...] But where was his Ninth Symphony? Was this it, stirring within him at the moment? It was surely the case that if Beethoven had died after completing only eight, the world would still have recognized him as a mighty figure. But the Ninth, the Ninth! (p. 45)⁹¹.

Questo, dunque, era il “traguardo” da conseguire, lo scopo della vita: e l’innata bramosia di raggiungerlo ha legittimato filibusteria e disonestà.

La filosofia spicciola del personaggio si traduce nella seguente “massima”, grossolana ma di notevole effetto, da lui espressa in occasione dell’acquisto dell’isola e tuttavia applicabile a livello generale:

“carrot and stick – it always worked; while stick and carrot worked even better” (p. 108)⁹².

Questa sua concezione “pragmatica” ne rispecchia i metodi poco ortodossi, definiti ironicamente attraverso una litote:

⁹¹ Spesso Sir Jack è colto nell’atto di intonare una sinfonia di Beethoven, come di seguito: “*Pa-pa-pa-pa pum pum pum pum* went sir Jack as Woodie, cap under arm, opened the limo door, ‘*Pum pa-pa-pa-pa pumm pumm pumm*. Recognize it, Woodie?’” (p. 41).

⁹² Frase che tuttavia, a seconda delle necessità, egli modifica: “a sack of carrots, and a bundle of sticks” (p. 127). Sir Jack è solito “coniare” motti di questo genere e, a tal proposito, il cimitero dove egli verrà sepolto sarà circondato da un muro disseminato di targhe con incisi alcuni dei suoi più celebri motti!

“he was a little short – for what ever reason – of finesse and savoir” (p. 38)⁹³.

In sostanza, il personaggio sembra essere un concentrato di elementi tipici (sebbene deformati dalla caricatura) dell'affarista scaltro, megalomane⁹⁴, abituato a correggere sempre la prima affermazione di qualsiasi interlocutore⁹⁵ per stabilire da subito la propria autorità. È definito da molti un uomo “in gamba” e attivo, o almeno “good at getting others to get things done” (p. 60), un imprenditore per il quale non esiste niente che non si possa fare o comprare, e tutto sarebbe possibile (“*you do it by doing it*”, p. 128)⁹⁶.

Una vena patriottica sembra d'altronde emergere dalle sue scelte e dai suoi atteggiamenti, che mostrano un amor di patria innato (“his blood was one hundred percent British”, p. 34) e sincero (“Yet a patriot at heart”, p. 32):

⁹³ I suoi modi rudi e le sue espressioni colorite si ritrovano, tra l'altro, nel seguente frammento, in cui si nota pure il contrasto con il galateo del Dr Max: “[he invited] Dr Max to fuck off and stuff his bow-tie up his arse, advice that was not recorded in the minutes” (p. 71).

⁹⁴ Alla domanda di Jeffrey a proposito del “raggio” di *targeting* del sondaggio (““Domestic? Europe? Worldwide, Sir Jack?””, p. 60) egli risponderà: “[...] Poll the Martians as long as they've got the price of the entrance ticket” (*ibid.*).

⁹⁵ ““My time, your money,” replied Jerry Batson [...] ‘Your *brain*, my money.’ Sir Jack’s correction was an amiable growl. You didn’t jerk someone like Jerry Batson around, but the residual instinct to establish dominance never left Sir Jack” (p. 36).

⁹⁶ Nelle varie recensioni lette ho riscontrato una tendenza ad associare la figura di Sir Jack al miliardario e uomo d'affari Rupert Murdoch, in quanto rappresentante “storico” della categoria. Questo accostamento sembra avvalorato dal particolare dell’acquisto, da parte di Sir Jack, della famosa squadra di *football* del Manchester United (“The football club would be easier”, p. 88), che nella realtà è stata effettivamente comprata da Murdoch. A questo proposito, tuttavia, vorrei citare un breve estratto da un’intervista a Julian Barnes, dalla quale si evince come si fosse trattato di una pura casualità: “[...] Manchester United Football Club, which, ironically, since I wrote the book, has been subject of an attempted buyout by none other than Rupert Murdoch, something which gave me, as a novelist, considerable pleasure that I’d invented it before it actually happened” (Headline: “Author Julian Barnes on his New Novel *England, England*”, cit.).

[...] his tweed deerstalker, hunter's jacket, cavalry twills, gaiters, hand-crafted doe-skin boots, and fell walker's stave. All made in England, of course: Sir Jack was a patriot in his private moments too (p. 43).

Tuttavia, alcuni elementi contraddicono questo patriottismo, conferendo alle precedenti frasi un carattere derisorio: molti sono i riferimenti del nostro industriale a compositori stranieri (per assurdo "tipicamente" tedeschi, come Beethoven e Wagner), come pure a artisti o oggetti d'arte italiani ("he had hung his jacket on the Brancusi", p. 31; "murano glass above his head", p. 34) che contrastano con il tema centrale della "Englishness".

L'autore sembra dunque servirsi della caricatura di Sir Jack per schernire e criticare il falso patriottismo inglese, suggerendo che nell'immaginario collettivo alcuni artisti continentali prevalgono su qualunque tendenza all'insularità e al settorialismo.

Il personaggio mostra, com'è intuibile, un carattere ambiguo ("duality", p. 58): i "curiosi" formulano diverse ipotesi, che variano dal considerarlo "villan and bully" (*ibid.*) all'attribuirgli "a deep and instinctive intelligence" (*ibid.*) fino a definirlo "a chancer, a gambler, a financial illusionist" (*ibid.*). Le sue origini sono oscure e anche la sua età viene da lui "deliberatamente" nascosta ("how old was Sir Jack? Older than it said on his passport, that was for sure", p. 44). Questa ambiguità raggiunge il massimo picco con il profilarsi di una vera e propria "doppia vita" (e identità), nel momento in cui Paul e Martha scoprono l'abituale e assidua frequentazione di un bordello da parte del "family man".

L'attribuzione di un nome "altro" a Sir Jack conferma la sua doppia natura, come si nota nell'*incipit* del paragrafo, e veicola il senso di falsità e di "duality":

'VICTOR,' said Auntie May. 'What a pleasant surprise.' She opened the front door of 'Ardoch' wider to let him pass. Some nephews wanted a maid – usually a very specific maid – to greet them (p. 157)⁹⁷.

Questo episodio confinerà momentaneamente la figura di Sir Jack a mero elemento decorativo, per lasciare, come abbiamo visto, a Martha il *management* del parco. Successivamente, l'*ex leader* sarà descritto, in maniera grottesca, come un manichino in posa (conservando le caratteristiche "ingessate" di una caricatura):

Sir Jack was excluded from executive meetings, but allowed a decorative presence at monthly gatherings of the upper board. Here he wore his governor's uniform: braided tricorne; epaulettes like gilded hairbrushes; lanyards as thick as knotted horse-tails; a scrimshaw swagger-stick clamped in the armpit; and a sword which bounded from the side of his knee (p. 218).

La falsità insita in Sir Jack lo contrappone alla "inner truth" di Martha. I due personaggi sono antitetici anche nell'atteggiamento nei confronti dell'altro sesso. Sir Jack sfoggia il proprio *machismo* attraverso una sorta di "cancellazione" dell'identità femminile, come si evince dal seguente frammento pungente:

'tell Woodie it's time,' he said to his PA, whose name he could never remember. In one sense, of course, he could: it was Susie. This was because he

⁹⁷ Il nome "Ardoch" sembra richiamare, a livello fonetico e morfologico, il composto "hard-on". La scoperta da parte di Paul e Martha di questa perversione sessuale conduce al "colpo di stato": infatti, proprio mentre Sir Jack sta per licenziare entrambi perché non più utili al progetto, Martha userà questo *scoop* come arma di ricatto.

called all his PAs Susie. They seemed to come and go at some speed. So it was not really her name he was unsure of, but her identity (p. 35)⁹⁸.

Tuttavia, seppur egocentrico e presuntuoso, egli è un personaggio divertente e, come tale, non è classificabile con il ruolo di “perfido”: l’autore sembra, infatti, provare una certa simpatia per lui.

Potremmo arrischiarci a dire che, nel suo essere finto, egli è in realtà coerente, “autentico” in un certo senso, e, contrariamente a Martha, capace di “credere” nel progetto: questa fiducia gli permetterà, successivamente, di neutralizzare la tendenza sovversiva di alcuni dipendenti “to over-identify with the characters they were engaged to represent” (p. 256), seppur attraverso i suoi caratteristici metodi spregiudicati:

The new Robin Hood and his new Merry Men had brought respectability back to outlawry. [...] Dr Johnson had been transferred to Dieppe hospital, where both therapy and advanced psychotropic drugs had failed to alleviate his personality disorder. Deep sedation was prescribed to control his self-mutilating tendencies (*ibid.*).

Egli, infine, sembra riuscire nell’intento di assurgere a mito (“his Ninth Symphony had brought him merited wealth, world fame, market applause, and a fiefdom”, p.257): ne danno prova sia il “Pitman mausoleum”⁹⁹ (*ibid.*) che il paradossale “re-enactment”¹⁰⁰ di Sir Jack stesso.

⁹⁸ A questo proposito, una delle espressioni tipiche di Sir Jack è la seguente: “Gentlemen – I speak metaphorically, of course, since in my grammar the masculine always embraces the feminine – [...]” (p. 50).

⁹⁹ “In the centre, on a slight rise, was the Pitman mausoleum, necessarily ornate yet essentially simple” (*ibid.*).

¹⁰⁰ Il “re-enacting”, in quanto riproduzione di un personaggio storico, lo immerge paradossalmente all’interno della storia e della tradizione.

Il valore simbolico del mausoleo – che comunemente è “specchio” del passato e della memoria di un personaggio autorevole, ma anche del relativo periodo storico, ben oltre quindi il circoscritto luogo di sepoltura – viene qui demistificato in quanto Sir Jack, attraverso “England, England”, è stato il “demolitore” del passato: la sua esemplare glorificazione finisce, in effetti, per “dar ragione” ad un dissacratore della memoria collettiva.

In seguito, la decisione di far “rivivere” Sir Jack scaturirà bizzarramente dalla stessa logica di mercato che egli stesso aveva eletto a principio guida del suo progetto:

The auditions had their disconcerting moments, but they found a Pitman who, with a little coaching and research, was as good as new. Sir Jack – the old one – would have approved the fact that his successor had played many leading Shakespearean roles. The replacement Sir Jack swiftly became a popular figure (p. 258).

4. A integrazione dell’analisi della componente satirica non poteva mancare il profilo del Dr Max, caricatura dell’esegeta erudito *tout court* che abbiamo “incontrato” attraverso il pronunciamento di una serie di interventi e di massime – talvolta in veste di “tarlo”¹⁰¹ – ma non ancora approfondito come modello a sé.

Il ritratto di accademico ipercritico emerge dalla combinazione tra la sua *mise*¹⁰², gli atteggiamenti singolari e gli interventi pedissequi e ampollosi:

¹⁰¹ Cfr. *retro*, p. 41.

¹⁰² “trim, tweedy, bow-tied, languidly pert” (p. 60). Così appare per la prima volta agli occhi della protagonista.

His sartorial preference was for tweed suits with a range of toning suede waistcoats, topped off by a trademark bow-tie (p. 71).

Ogni suo gesto “racconta” una caratteristica tipica; qui trapela il suo ironico scetticismo:

Dr Max now had his thumbs stuck in the pockets of his taupe waistcoat, gesture indicating to viewers a humorous scepticism (p. 73)¹⁰³.

Altre movenze, invece, ne preannunciano il dilungarsi in dissertazioni interminabili o spiegazioni sofiste, i cui particolari ovviamente non interessano a Sir Jack. Fra queste, l’eliminazione di batteri inesistenti dal bavero del *gilet* o l’”ecclesiastico” incrociare delle dita:

Dr Max gave an uneasy smile. He was in shades of bark-brown that day. He gave a superstitious touch to his bow-tie and joined church-steeple fingers to indicate his TV-anecdote mode (p. 123)¹⁰⁴.

Egli solitamente accompagna questi movimenti con un commento introduttivo, che, come è specificato successivamente, risulta “a disclaimer which rarely led to a briefer lecture” (p. 97):

‘It’s not really my p-eriod’ (*ibid.*).

Questa frase, attraverso la quale lo storico sembra giustificare una eventuale impreparazione e, quindi, scaricarsi da ogni responsabilità, in realtà è veicolo antifrastico del suo esibizionismo: dopo averla

¹⁰³ Gesto che la consuetudine lo portava, talvolta, a compiere anche senza indossare il *gilet*: “Dr Max plunged two finger-forks towards waistcoat pockets which today did not exist, and his hands slid on down to his thighs” (p. 135).

¹⁰⁴ Il suo sorriso impacciato è causato dalla precedente, ingrata affermazione di Sir Jack (“Max, my dear fellow. Not the first voice I would have expected”, *ibid.*), prova di un’intolleranza nei suoi confronti.

pronunciata, infatti, egli vanta la sua preparazione tutt'altro che modesta¹⁰⁵.

Ma il Dr Max era stato assunto proprio perché sembrava non appartenere alla classica categoria degli ermeneuti, ed essere bensì caratterizzato da un anticonformismo che lo eleggeva a “obvious choice” (p. 71), come si evince dal frammento seguente:

Dr Max was, of all the assembled theorists, consultants, and implementers, the slowest to grasp the principles and demands of the Project. This was initially ascribed to scholarly isolationism – and yet Dr Max had been appointed precisely because he seemed not to smell of the cloister. He had always moved easily between his professorial chair and the broadcasting studios; he was adept at the posher game-shows, and first-named half a dozen TV anchors as they serenely waited for him to lay out his dapper controversialism (*ibid.*).

Al contrario, egli si rivelerà un personaggio “pesante”, affatto pratico, in disaccordo con l'agevolezza di Sir Jack e la “legge della convenienza” che regola il progetto – caratteristica che si unisce ad una sorta di “ingenuità programmatica”:

Dr Max's first expression of tactical naïveté had been to ask where the Project's library could be found (*ibid.*).

Da questo punto di vista, lo storico sembra antitetico a Sir Jack. Una contrapposizione palese che si manifesta pure nelle loro maniere, l'uno estremamente educato, dotato di eloquenza aulica e scrupoloso all'eccesso, l'altro dai modi rozzi e dall'oratoria concreta e concisa. Il seguente frammento – in cui Sir Jack assegna al Dr Max un ”ingrato

¹⁰⁵ L'astante si aspetta comprensibilmente un commento mediocre, mentre, in realtà, l'intervento sarà eccessivamente eloquente; in questo modo lo “sproloquio” risulta di maggiore effetto.

compito”¹⁰⁶ – miniaturizza, a mio avviso, in maniera ironica e divertente l’abissale differenza tra i due¹⁰⁷:

‘Dr Max I want you to find out how much people know’ [...]

‘Might you be a little more spe-cific, Sir Jack?’

There was a heavy pause before Sir Jack rephrased his command. ‘What they know – find it out’ (pp. 60-61).

Queste caratteristiche riemergono nella rappresentazione che ognuno di loro dà della dinamica storica: mentre lo storico fornisce numerose versioni del passato senza avvalorarne mai alcuna¹⁰⁸, Sir Jack – che si potrebbe definire, appunto, l’”antistorico” – “semplifica” il problema scegliendo una soluzione unica e ovviamente, in quanto tale, insufficiente¹⁰⁹.

Le interpretazioni molteplici del Dr Max denunciano una sorta di incertezza, alla quale fa beffardamente da spia la balbuzie che lo contraddistingue (di solito manifestata all’inizio di ogni discorso: “p-eriod”, p. 97; “bo-gus”, p. 134; “r-eality”, p. 136), mezzo strategico di cui l’autore sembra servirsi per burlarsi dell’intera categoria¹¹⁰. Siamo di fronte a un “erudito esitante” – per usare un’ennesima

¹⁰⁶ Cfr. *retro*, p. 94.

¹⁰⁷ Mi pare infatti significativo che, alla richiesta di entrare nel particolare, Sir Jack risponda semplicemente “sfrondando” la frase precedente, come se trasponesse la specificità sul piano sintattico.

¹⁰⁸ Il personaggio è consapevole dell’impossibilità di raggiungere un’unica verità. Lo si nota pure in questo significativo commento ad un intervento di Jeff: “‘What, my dear Jeff, do you think History is? Some lucid polyocular transcript of reality? Tut, tut, *tut*’” (p. 152).

¹⁰⁹ I due personaggi, non riuscendo a ricostruire esaustivamente il quadro della storia, oggettivano, seppur in modo opposto, il tema dell’inafferrabilità del passato. Sembrano portatori di un messaggio di cancellazione di qualsiasi speranza di fotografare e immortalare l’accaduto.

¹¹⁰ La balbuzie sembra pure preannunciare gli inevitabili dubbi sollevati dalle sue spiegazioni.

espressione ossimorica – esitazione che tuttavia scompare, come noterà la protagonista, nei momenti di determinazione scaturenti da un’approfondita e reale preparazione¹¹¹. Anche questa volta viene mostrato un personaggio ambiguo, “doppio” e quindi complesso.

Irrequieto e ostile, il Dr Max si esprime talvolta attraverso un’insolenza brutale:

More serious was his tendency to address Sir Jack at Executive Committee with a friskiness which even an Appointed Cynic would not have risked (p. 71).

Per l’egocentrismo e la presunzione egli è, tuttavia, eguagliabile a Sir Jack, difetti ai quali il Dr Max unisce uno spiccato narcisismo, sebbene sembri “graziato”, almeno secondo il punto di vista della protagonista, da un’immatura inconsapevolezza:

“there was something touchingly pure about Dr Max’s self-love” (p. 135).

Anche il Dr Max, infatti, non risulta etichettato come “personaggio antipatico”, e il suo essere indisponente e ostinato viene talvolta accolto allo stesso modo in cui si accettano i capricci di un bambino.

Come “Jack”, inoltre, anche il nome “Max” è abbastanza comune e informale. Analogamente si riscontra un’associazione incompatibile: quella dell’appellativo accademico “Dr” con un “nickname” confidenziale e colloquiale quale è “Max”. L’appellativo suscita un effetto “straniante”, risultante della combinazione di due opposti:

¹¹¹ È ciò che accade al momento in cui egli presenterà al comitato l’esito dello studio su Robin Hood. Il personaggio è descritto con gli occhi di Martha: “To Martha’s eyes he was as dapper and fussy as usual, but with a more determined air. She predicted to herself that his preliminary hesitations might disappear” (p. 153).

“Dr Max, as he liked to be called on television, since formality and informality were thus combined [...]” (p. 72).

Sebbene sembri dettata dalla volontà del soggetto di “calarsi” su un piano inferiore, da una sorta di adeguamento a un livello più “comune” di intelligenza, in realtà questa scelta nasconderebbe una falsa modestia – similmente al caso di Sir Jack – implicando un’ammissione di superiorità e di smodata autostima.

Anche questo titolo, a mio avviso, è soggetto almeno ad un’altra interpretazione; se, infatti, si considera “Max” come l’abbreviazione del termine latino “maximum”, l’alleanza dei due lessemi rafforza il motivo dell’erudizione¹¹².

Volendo fornire, poi, un’ulteriore lettura allegorica, “Max” potrebbe relazionarsi a Marx, considerando il personaggio come rappresentante di una più ampia categoria di filosofi-pensatori. Questa possibilità non sembra esclusa: infatti, oltre a dilungarsi in varie ipotesi di lettura di un frammento storico, egli offre alcune definizioni filosofiche di estrema finezza, seppur talvolta con l’ausilio di espressioni inadeguate¹¹³. Da una di queste emerge pure un sentimento di edonismo. La *sua* felicità deriverebbe, paradossalmente, dal non cercarla e il piacere è da lui ritenuto di gran lunga più “affidabile”:

“I seek... pleasure. So much more reliable than happiness” (p. 201).

¹¹² Peraltro questa doppia interpretazione è pienamente in sintonia con i numerosi e altalenanti dualismi e indizi polivalenti che permeano il romanzo.

¹¹³ Si veda la colorita definizione di “reality” (cfr. *retro*, p. 100) e, durante un dialogo con Martha, quella personale e epicurea di felicità (cfr. *retro*, p. 50). Resta, tuttavia, tangibile

Il suo ruolo di storico resta comunque in primo piano; Martha, dopo una riunione del comitato in cui il Dr Max era intervenuto raccontando una storia, chiederà se questa sia frutto della sua fantasia, suscitandone la stizza¹¹⁴:

‘M–ake it up? I am an historian!’ (p. 134).

Lo sdegno che accompagna questa risposta pare provocato dal verbo “inventare”, parola che non sembra inclusa nel suo vocabolario di “historian”. Tuttavia la balbuzie – qui ancora più ironica poiché riduce la carica antifrastica dell’espressione, proprio mentre egli pronuncia il verbo in questione (“M–ake it up”) – sembra dar ragione all’ipotesi di Martha.

A questo punto, mi pare opportuno notare un ennesimo paradosso: tra le varie storie narrate dal Dr Max, quella che è stata presa seriamente in considerazione per la realizzazione di “England, England” è un racconto leggendario, e, come tale, senza alcuna caratteristica di verosimiglianza che la assimili ad una fonte autentica.

il divario tra le teorie marxiste e quelle del Dr Max, assolutamente estranee al materialismo storico e alle definizioni condensate ne *Il Capitale*.

¹¹⁴ La storia inverosimile del Dr Max narra di una donna che, mentre andava al mercato costeggiando una scogliera, con un paniere di uova, fu colta da una raffica di vento dalla cui forza si salvò grazie all’ombrello che svolse la funzione di paracadute, e alla gonna in crinolina che ne alleviò la caduta. Ella riuscì miracolosamente ad atterrare sulla spiaggia, senza alcun danno, eccetto qualche uovo rotto. Questa storia aveva entusiasmato Sir Jack, il quale, non preoccupandosi della sua veridicità (“I love it, I don’t believe a word of it, but I love it”, p. 124), la considerò immediatamente un’avventura-tipo dell’Isola, fino a trasformarla in una sorta di biglietto da visita: “Marketing provided the clinching refinement: the Heavens-to-Betsy Bunjee Experience would become the Island Breakfast Experience” (p. 126).

A poco a poco, dunque, è palesata l'inefficacia totale del ruolo del dottore e, metonimicamente, la vanità e l'inconsistenza della storiografia¹¹⁵.

A completamento di questo capitolo, vorrei citare una frase pronunciata dal Dr Max in riferimento alla filosofia della storia, di cui egli è appunto portavoce. La seguente affermazione, oltre a rivelare l'agnosticismo barnesiano, sembra richiamare la concezione vichiana dei corsi e ricorsi, prospettando *tutto* come replica di *qualcosa* di pre-esistente. Senza dubbio, essa funge da introduzione al successivo capitolo¹¹⁶:

'There is no authentic moment of beginning, of purity, however hard their devotees pretend. We may choose to freeze a moment and say that it all "began" then, but as an historian I have to tell you that such labelling is intellectually indefensible. What we are looking at is almost always a replica, if that is the locally fashionable term, of something earlier. There is no prime moment' (p. 135).

¹¹⁵ Ricordo, a questo proposito, la volontà della protagonista, in veste di CEO, di licenziarlo. Cfr. *retro*, p. 50.

¹¹⁶ Per questo motivo ho scelto di collocare questa citazione al termine dell'analisi del presente capitolo.

CAPITOLO QUARTO

IL PASSATO COME *FOREIGN COUNTRY*

Un'immagine funerea di Martha che, nel cimitero del paese, legge i nomi dei suoi "future companions" (p. 249) apre l'ultimo capitolo del romanzo: il rumore metallico prodotto dai colpi di falce – oggetto simbolico e iperconnotato¹¹⁷ – di un personaggio finora sconosciuto, anima un paesaggio lugubre, immerso in una falsa atmosfera estiva¹¹⁸. Questo contesto condurrà alle ultime riflessioni di Martha sulla morte¹¹⁹ e sarà lo sfondo dell'intera sezione, permeata da un sentimento di tristezza e di nostalgia (sia nelle reminiscenze del passato individuale, sia nell'esposizione delle trasformazioni apportate da "England, England").

Dall'artificiosità del paesaggio l'obiettivo si sposta immediatamente a quella del nuovo personaggio, Jez Harris:

Yet Harris was no more authentic. Jez Harris, formerly Jack Oshinsky, junior legal expert with an American electronics firm obliged to leave the country during the emergency. He'd preferred to stay, and backdate both his name and his technology: nowadays he shoed horses, made barrel hoops, sharpened knives and sickles, cut keys, tended the verges (p. 251).

¹¹⁷ "With a series of wristy, metallic swipes Jez Harris sharpened his scythe" (p. 249) è la frase di apertura del capitolo, che sembra immediatamente proiettare il lettore in un'atmosfera di morte.

¹¹⁸ Si veda la citazione della descrizione del paesaggio, nel capitolo 1.

¹¹⁹ Cfr. *retro*, pp. 87-88.

L'attività attuale di Harris, legata all'ambiente rurale e contrapposta a quella che egli svolgeva precedentemente, amplifica la sensazione di regresso e anacronismo, intensificata ulteriormente dal verbo "backdate" (*ibid.*).

Anche nel frammento successivo, si rileva la mancanza di naturalezza del personaggio – che "recita", appunto – unitamente a quella dei "falsi turisti" che si affacciano alla Vecchia Inghilterra, quasi a sottolineare l'inevitabile caduta nella finzione conseguente all'accostamento di qualsiasi individuo a questa "terra desolata", fuori dal tempo reale:

His inextinguishable pleasure was to play the yokel whenever some anthropologist, travel writer or linguistic theoretician would turn up inadequately disguised as a tourist (*ibid.*).

Un singolare miscuglio tra "real" e "copy"¹²⁰ intacca, quindi, tutti i personaggi di "Anglia" a partire, come abbiamo visto, dalla stessa protagonista; anche un'altra figura, il signor Mullin, il maestro di scuola, viene così sinistramente introdotta:

Mr Mullin had been an antiquarian dealer in his previous life (p. 252)¹²¹.

I personaggi, questa volta senza reticenza o misura, cambiano o annullano il loro passato plasmandolo secondo specifiche necessità.

Una dimostrazione evidente di come tale rielaborazione deformante coinvolga pure il passato collettivo è data dalla fervida affabulazione

¹²⁰ V. Nunning, "The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes's *England, England*", cit., p. 70.

di Jez Harris. Questi riporta, con maligna soddisfazione, le leggende locali o i racconti folcloristici, in maniera alterata¹²², ai suddetti viaggiatori – i quali, a detta di Jez stesso, “prefer Jez’s stories, that’s the truth”¹²³ (*ibid.*):

[Jez Harris] would allow himself [...] without ever quite confirming, at tales of witchcraft and superstition, of sexual rites beneath a glowing moon and the tranced slaughter of livestock, all not so very long in the past (*ibid.*).

Miti e leggende, collegati alle tradizioni popolari, compongono quella parte di storia tramandata oralmente e alle radici delle società erudite. Tuttavia, tali tradizioni sono spesso viste dalla categoria degli storici come una sorta di freno al progresso, fatto che in “Anglia” viene ulteriormente enfatizzato: infatti il personaggio non si limiterà a riportare fedelmente i racconti, ma li stravolgerà, attuando un vero e proprio regresso.

Successivamente, l’argomento delle credenze popolari si allarga alla collettività, che come l’uomo primitivo interpreta le stagioni alla stregua di manifestazioni di forze esterne – senza alcuna “interference from industrial weather” (p. 264) – operanti animisticamente sulla base di un sistema di “rewards and punishments, mainly the latter” (*ibid.*). Di qui il ritorno di stregoneria e superstizione:

¹²¹ Il fatto che si parli addirittura di una “vita precedente” intensifica la distanza, temporale e ideale, da “England, England”.

¹²² Sorta di “forgery into forgery”, se si considera che miti e leggende, di per sé, sono il risultato di una combinazione tra storia e invenzione.

¹²³ Si noti l’ossimoro implicito nell’espressione citata, come pure l’ironia paradossale della preferenza di studiosi e teorici nei confronti della falsità. La frase, infatti, sembra voler dire: “è vero che gli studiosi preferiscono il falso”.

The seasons, being untrustworthy, were more respected, and their beginning marked by pious ceremonies (*ibid.*)¹²⁴.

Un altro “dettato gnomico” è espresso nell’estratto successivo, che pare alludere a un ulteriore fenomeno oggetto di studi recenti sulla percezione del passato¹²⁵, cioè l’avversione per una rivalutazione dell’accaduto alla luce di successive scoperte – ostilità determinata da un atteggiamento istintivamente conservatore, saldo in credenze ormai accolte e assimilate:

‘Mr Harris?’

[...]

‘I think there’s a redstart still sitting’ said Martha. Just behind that old-man’s beard. Mind you don’t disturb her.’

‘Will do, Miss Cochrane,’ [...] ‘They say redstarts bring luck to them as don’t disturb their nests.’

‘Do they, Mr Harris?’ Martha’s expression was disbelieving.

‘They do in this village, Miss Cochrane,’ replied Harris firmly, as if her comparatively recent arrival gave her no right to question history (p. 250).

Alla diffidenza della protagonista si oppone, qui, la sicurezza indiscutibile del suo interlocutore: la puntualizzazione “this village” sembra circoscrivere l’asserzione e, allo stesso tempo, renderla intoccabile; il “recent arrival”, inoltre, contrasta con la “[unquestionable] history” che esprime l’atteggiamento, talvolta misoneista, di una comunità verso la propria storia¹²⁶. Dall’altro lato,

¹²⁴ Altrettanto significativa da questo punto di vista è la successiva frase: “Fogs had character and motion, thunder regained its divinity” (*ibid.*).

¹²⁵ Mi riferisco in particolare al volume di D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, cit.

¹²⁶ Oltre al conservatorismo, ricordiamo che in “Anglia” si riscontra pure l’atteggiamento opposto, cioè la volontà di alterare, o, addirittura, cancellare alcuni aspetti della storia perché sconvenienti oppure troppo atroci da ricordare (concetto già anticipato nel capitolo 2). Un esempio chiarificatore e di attualità è l’insistenza di alcuni nel voler “demolire” la recente storia ebraica, in deviante accordo con il principio nietzschiano per

l'autore, attraverso Martha, sembra ironizzare sul costante atteggiamento di sfida dello storico nei confronti dei ricordi, anche di quelli che sono sopravvissuti intatti.

Il silenzio e la tristezza del cimitero trasportano Martha col pensiero all'ultima dimora di Sir Jack, descritta come luogo sacro, ma "artificiosamente" incontaminato¹²⁷.

Successivamente, la mente e lo sguardo si focalizzano sullo scenario desolato che ella si era trovata di fronte al suo ritorno nella vecchia Inghilterra, terra della quale constata la decadenza:

The Island had been on its third Sir Jack by the time Martha returned to Anglia after her decades of wandering [...].

What had surprised her watching from afar, was how quickly the whole thing had unravelled. No, that was unfair, that was how *The Times of London* – still published from Ryde – would have put it. [...] Old England had progressively shed power, territory, wealth, influence, and population. Old England was to be compared disadvantageously to some backward province of Portugal and Turkey. Old England had cut its own throat and was lying in the gutter beneath a spectral gas-light, its only function as a dissuasive example to others. FROM DOWAGER TO DOWN-AND-OUT, as a *Times* headline had sneeringly put it (pp. 258-259).

La protagonista – la quale appartiene alla categoria del "Permitted Immigrant"¹²⁸ (*ibid.*), poiché ha segretamente continuato a pagare le tasse e conservato il vecchio passaporto inglese – in parte verifica ciò

cui occorrerebbe dimenticare o decurtare il passato in modo che non seppellisca il presente. Si veda: D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, cit., p. 66.

¹²⁷ Giustifico l'uso di questa espressione ossimorica attraverso le seguenti parole, che si differenziano notevolmente da quelle impiegate per descrivere il cimitero in cui si trova Martha: "There wildlife would be discouraged; if it were possible, earthworms would be banned, and so would time itself. Nothing must be allowed to disturb the resting place of the first Baron Pitman of Fortuibus" (p. 256). I due cimiteri, sebbene entrambi luoghi falsi, si rivelano affettati in maniera differente.

¹²⁸ Infatti, come vedremo, in "England": "Emigration was permitted, immigration only in rare circumstances" (p. 261).

che aveva evidenziato il *Times* dall'”Isola”¹²⁹, e in parte dà voce a una serie di considerazioni personali a proposito della storia che la vecchia Inghilterra si è re-inventata. Secondo il suo punto di vista, dopo la fondazione di “England, England” si sarebbero sviluppati due periodi distinti (ovvero, uno “began with the establishment of the Island Project”, *ibid.* e l'altro “[the Treaty of Weeton] marked the start of the second period”, p. 261):

The first began with the establishment of the Island Project, and had lasted for as long as Old England – to adopt the term for convenience – had attempted to compete with England, England. This was a time of vertiginous decline for the mainland. The tourist-based economy collapsed; speculators destroyed the currency; the departure of the Royal Family made expatriation fashionable among the gentry; [...] A resurgent Scotland purchased large tracts of land down to the old northern industrial cities; even Wales paid to expand into Shropshire and Herefordshire.

After various attempt at rescue, Europe declined to throw good money after bad. There were some who saw a conspiracy in Europe's attitude to a nation which had once contested the primacy of the Continent; there was talk of historical revenge (pp. 259-260).

Ora la narrazione assume un tono storico-descrittivo, che si distacca da e si contrappone a quello precedente, di tipo meditativo. Questo sembra dare maggior risalto alla ormai usuale critica della storiografia, resa esplicita in seguito: a proposito della suddivisione in due fasi, infatti, non vengono risparmiate battute nei confronti degli storici, spesso in disaccordo sulle questioni di datazione e limitazione dei periodi, seppur “costretti”, nel caso di “Anglia”, ad un assenso

¹²⁹ Ricordo infatti che la sede del *Times* si era trasferita a “England, England”, luogo che, da questo momento, sarà indicato con l'appellativo “Isola”. Tuttavia gli abitanti di “Anglia” avrebbero continuato a chiamarla “Isola di Wight”, d'accordo con l'atteggiamento misoneista citato in precedenza e, soprattutto, sintomo inconscio di rifiuto della nuova realtà, come si nota di seguito: “Nor would she read anything about the Isle of Wight, as it was still referred to on the mainland” (p. 268).

(come si evince dalle seguenti frasi: “and future historians, whatever their prejudice, would no doubt agree”, *ibid.*; “over which future historians would long disagree”, p. 261).

La caotica atmosfera internazionale risultante dalla disgregazione dell’Inghilterra originaria è resa, qui, in maniera vivida. “England” rappresenta un monito economico e morale, un esempio di come l’avidità comporti quella caduta che di lì a poco l’avrebbe afflitta:

[Old England] should be portrayed as a wastrel nation and allowed to continue in free-fall as a disciplinary example to the overgreedy within other countries. Symbolic punishments were also introduced: the Greenwich Meridian was replaced by Paris Mean Time; on maps the English Channel became the French Sleeve (p. 260).

Le punizioni simboliche – ma, soprattutto, volutamente umilianti – inflitte ad essa dagli altri paesi, ne drammatizzano la debolezza e l’annullamento dell’identità nazionale (come suggerisce la decostruzione di intoccabili *clichés*, simboli peculiari dell’influenza inglese in tutto il mondo, quali appunto il meridiano di Greenwich e l’English Channel):

Mass depopulation now took place. [...] Old English were low on the list of desirable immigrants, being thought to bring with them the taint of failure. Europe, in a sub-clause to the Treaty of Verona, withdrew from the Old English the right to free movement within the Union. Greek destroyers patrolled the Sleeve to intercept boat people. After this, depopulation slowed (*ibid.*).

La situazione scomoda e rovesciata in cui “Old England” si trova adesso, soprattutto nella rete dei rapporti internazionali, sembra richiamare ironicamente la dinamica di accordi e diverbi tra stati impegnati a risolvere il problema dei clandestini extracomunitari (a

questi ultimi, infatti, vengono rapportati gli “old English”: “Greek destroyers patrolled the Sleeve to intercept boat people”, *ibid.*).

Quello che sembra avvenire, dunque, è un capovolgimento del ruolo di supremazia dell’Inghilterra, che scenderà ad un livello di inferiorità impensabile.

Il seguente frammento ironizza, poi, sull’immediata reazione tesa a un “rinnovamento” in paradossale contrasto con altre manovre involutive che vengono di fatto attuate, quali la reintroduzione della vecchia sterlina¹³⁰ e la rivendicazione di territori regolarmente acquisiti dagli stati confinanti:

The natural political response to this crisis was the election of a Government of Renewal, which pledged itself to economic recovery, parliamentary sovereignty, and territorial reacquisition. Its first step was to reintroduce the old pound as the central unit of currency, which few disputed as the English euro had ceased to be transferrable. Its second step was to send the army north to reconquer territories officially designated as occupied but which in truth had been sold (p. 261).

La stessa ironia traspare allorché viene introdotto il secondo periodo post “England, England”:

After the Treaty of Weeton a destabilized country burdened with reparations discarded the politics of Renewal – or at least, what had traditionally been understood as Renewal. This marked the start of the second period, over which future historians would long disagree. Some asserted that at this point the country simply gave up; others that it found new strength in adversity (*ibid.*).

Il dilemma se si tratti di sconfitta (“gave up”) o reazione (“new strength”) resta aperto: quello a cui comunque si assiste, come verrà precisato successivamente, è l’abbandono di aspirazioni nazionali

¹³⁰ Si presuppone quindi che l’Inghilterra, in un momento precedente, avesse infine accettato l’entrata nel sistema della moneta unica europea, con evidente ammiccamento alla recente perplessità inglese nei confronti dell’appartenenza ad esso.

“long-agreed” (*ibid.*), quali la crescita economica, l’influenza politica, la potenza militare e la superiorità morale. Tale atteggiamento sembra trasformare la vecchia Inghilterra in una sorta di regno distopico¹³¹, come suggeriscono le espressioni negative di auto-emarginazione (“extracted the country”, “barrier against the rest of the world”, “forbade foreign ownership” *ibid.*) contenute nel seguente estratto:

New political leaders proclaimed a new self-sufficiency. They extracted the country from the European Union, negotiating with such obstinate irrationality that they were eventually paid to depart; declared a trade barrier against the rest of the world; forbade foreign ownership of either land or chattels within the territory; and disbanded the military (*ibid.*).

Uno dei moniti dell’autore pare risiedere in questa successiva constatazione che giustificherà, come vedremo, una delle possibili interpretazioni del romanzo:

[...] modernizing patriots felt that it was the last realistic option for a nation fatigued by its own history (p. 262).

L’“estenuazione” provocata dalla storia si potrebbe intendere, infatti, come conseguenza di una sua deviante interpretazione, e di una falsificazione ideologica del passato.

È questa medesima “stanchezza” che sembra, inoltre, alimentare la volontà nazionale di “decostruire”, fino a sopprimere in parte il passato stesso¹³², rimuovendone alcuni aspetti sconvenienti e “logoranti”. A questo proposito, si può citare ancora il ritorno alla

¹³¹ Alla luce di queste considerazioni, la degenerazione distopica può essere ricondotta all’erronea “riscrittura” del passato operata attraverso “England, England”.

¹³² “Most of all we alter the past to ‘improve’ it” (D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, cit., p. 332).

suddivisione in province sulla base dell'antico regno anglo-sassone¹³³, la quale favorisce pure la rinascita dei dialetti (“new dialects emerged, based on the new separations”, *ibid.*) e l'ancora più pregnante denominazione di “Anglia”.

L'eccessiva attenzione per il passato, secondo alcuni studiosi tra cui Nietzsche, determinerebbe un indebolimento dell'individualità e una distruzione dell'istinto creativo, trasformando l'uomo in un semplice spettatore:

Excessive devotion to the past precludes creative attention to the present if only because time, space, energy, and resources are finite¹³⁴.

Per questo stesso motivo, se necessario, gli eventi troppo dolorosi dovrebbero essere rimossi: esorcizzare, dunque, il passato (soddisfare il “need for exorcism”)¹³⁵ in modo da non seppellire il presente.

D'altro canto, la conseguenza potenzialmente apocalittica di questo gesto estremo di “cancellazione”, come pure dell'errato utilizzo del passato, pare epitomizzata dalla “false memory” (*ibid.*) evocata nel frammento seguente, dove “Anglia” naufraga nell'oblio:

The world began to forget that ‘England’ had ever meant anything except ‘England, England’, a false memory which the island worked to reinforce. While those who remained in Anglia began to forget about the world beyond (p. 262).

Il reiterato uso del verbo “to forget” in queste poche righe ne enfatizza la drammaticità ed evidenzia come, qui, “dimenticare” non risulti un'attività necessaria al “buon funzionamento” del sistema

¹³³ Cfr. *retro*, p. 74.

¹³⁴ D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, cit., p. 66.

¹³⁵ *Ibid.*

mnemonico (in particolare al mantenimento dell'ordine memoriale), ma un pericoloso colpo di spugna.

Si passa poi alla descrizione del paesaggio, sottolineando ciò di cui una squadriglia mandata dall'Isola in perlustrazione constatata la *mancanza*:

“Road traffic and power-lines, street-lights and billboards, the vital ductwork of a nation. They saw dead, bulldozer suburbs, and four-lane highways petering out into woodland”(p. 263).

Sebbene vi si accentui la desolazione, la narrazione ora sembra scivolare in toni più dolci, quasi a controbilanciare la precedente vena catastrofica con una relativa calma bucolica (come se la “ruralità acquisita” avesse dato origine ad un paese ideale):

Life below seemed slow and small. Comfortably large fields had been redivided into narrow strips; wind-pumps turned industriously; a reclaimed canal offered up a reflection of painted traffic and straining barge-horses. Occasionally, away on the horizon, there lingered the terrestrial vapour trail of a steam locomotive (*ibid.*).

Ma, poco dopo, con l'evidente intento di non accendere false speranze nel lettore, viene precisato che: “The village was neither idyllic nor dystopic” (p. 265), come a indicare che la “vaghezza”¹³⁶ di “Anglia” oggettiva un'incertezza e un'inerzia connaturate, tipiche di un limbo lontano da una terra tanto ideale quanto ostile.

¹³⁶ Incertezza che, ricollegandoci al binomio Inghilterra/Martha, si può paragonare a quella attuale della protagonista. Il parallelismo è ancora una volta evidente in queste parole (che si riferiscono al suo ritorno ad “Anglia”): “She was not sure if she had done right, if Anglia had done right, if a nation could reverse its course and its habits” (p. 266). Ecco riemergere il motivo di come una nazione, o un individuo, possa attuare un cambiamento di rotta nella propria storia.

Ad ogni modo, i risvolti politici nella vecchia Inghilterra a seguito della creazione di “England, England” sembrano denunciare il giudizio negativo dell’autore nei confronti del sistema governativo inglese di questi ultimi decenni, ritenuto, tra l’altro, responsabile del declino della cultura nazionale (a questo alludevo precedentemente riferendomi ad una tra le possibili interpretazioni del romanzo). Per documentare questa ipotesi mi pare opportuno citare un commento di Barnes sul romanzo. Commento tratto da un’intervista radiofonica, in cui egli non sembra del tutto escludere una tale “capitolazione” dell’Inghilterra reale:

It’s based on a sort of ruthless consumer logic that if you have – the problem with tourism nowadays is that it’s a long way from one famous site to another one. So if you put them all in replica in a very small place together, namely the Isle of Wight, then it saves both time and money. And this sort of replica England becomes fantastically successful, so successful that old England as it’s known sort of goes into freefall and gradually dwindles away. It may even happen. Who can tell?¹³⁷.

“Anglia”, quindi, anche sulla base delle suddette considerazioni autoriali, può essere interpretata come il risultato di un *mélange* di fattori circostanziali e negligenza, tra cui la salvaguardia solo di forma (e non sostanziale) della cultura inglese¹³⁸ – di qui l’erronea

¹³⁷ Headline: “How British influence in the world has changed over the last 50 years and how Britain itself has changed in that time”. Show: Talk of the Nation. National Public Radio (NPR), May 13, 1999 Thursday.

¹³⁸ Il titolo stesso dell’intervista è indicativo dell’importanza che l’autore attribuisce al tema della “Englishness” e di quanto, quindi, la sua critica coesista con un profondo legame con il paese. Nella stessa intervista, Barnes attacca senza mezzi termini, tra l’altro, la linea politica thatcheriana esasperatamente nazionalistica, ostile alle “filthy foreign habits” e tuttavia cieca alla “Americanization of Britain” in atto; questo discorso sembra raccordarsi ironicamente al problema dell’immigrazione sottoposto precedentemente in “Anglia”. Ho ritenuto opportuno citare parte di quest’analisi politica

interpretazione della storia e l'invenzione della tradizione, presupposti ideologici dell'isola-fantoccio "England, England" – e la "dittatura" affidata alle leggi di mercato con una conseguente, spietata logica consumistica ("ruthless"), per usare le parole di Barnes.

Le trasformazioni che Martha registra al suo ritorno sembrano trasudare anche dalle tinte del paesaggio, da lei osservato malinconicamente:

She sat on the bench, her windcheater snagging a dulled metal plaque to a long-dead farmer, and looked down over the fields he must once have ploughed. Was it the case that colours dimmed as the eye grew elderly? Or was it rather than in youth your excitement about the world transferred itself onto everything you saw and made it brighter? The landscape she surveyed was buff and bistre, ash and nettle, dun and roan, slate and bottle.[...] the little evidence of human presence also accorded to the natural laws of discretion, neutrality, and fade: [...] Martha recognised she was fading too (p. 267).

In questo lacerto si coglie evidentemente un'espressione dell'idea di "nostalgia" formulata da alcuni studiosi in materia di passato e storia, in particolare da David Lowenthal nel suo monumentale testo – richiamo che, ancora una volta, rivela la conoscenza di queste teorie da parte di Barnes. La causa della percezione sbiadita e opaca del paesaggio non sarebbe da ricercare negli elementi cromatici in sé, bensì nella persona stessa, come quando accade di rivedere dopo un lungo arco di tempo i vecchi films:

old movies seen again after many years seem different not because they have altered but because we have¹³⁹.

non allo scopo di fornirne una spiegazione esauriente, ma per chiarire la posizione autoriale in relazione al testo.

¹³⁹ D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, cit., p. 241.

Si noti inoltre: "Alterations in ourselves – growth from childhood, decline into old age, or simply the weight of added experience – may imbue unchanged scenes with an aura of time" (*ibid.*). Lowenthal cita pure un significativo esempio proustiano relativo

Attraverso le domande retoriche, il frammento citato prima convalida ciò che sostiene Lowenthal: la vitalità degli anni della giovinezza tende ad alimentare una visione più luminosa del passato; nel presente siamo, tuttavia, costretti a fare i conti con l'“illusione” e la consapevolezza di ciò susciterebbe il sentimento della nostalgia. Analogamente al modo in cui Lowenthal chiosa: “life back then seems brighter not because things were better but because we lived more vividly when young”¹⁴⁰, Barnes pone la domanda: “was it rather than in youth your excitement about the world transferred itself onto everything you saw and made it brighter?” (*ibid.*)¹⁴¹.

Di nuovo, i ricordi (falsati) hanno, qui, un ruolo principale nel segnalare il mutamento del paesaggio, similmente ai “betrayed memories” che:

reflect mainly the alteration in ourselves made by the passage of time and social change¹⁴².

all'incontro tra Marcel e Odette, avvenuto molto dopo l'infanzia, in cui egli non riconosce la donna, non perché ella sia cambiata con il tempo ma, al contrario, proprio perché non lo è (in contrasto con il meccanismo di alterazione che avviene in noi stessi).

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 8.

¹⁴¹ La nostalgia, tuttavia, può anche far emergere una sorta di autostima nell'individuo, ricordando che, sebbene il presente sia triste, “we were once happy and worthwhile” (*ibid.*). Si veda inoltre, a scopo conoscitivo e chiarificatore, la definizione che Lowenthal dà del termine: “Nostalgia is today the universal catchword for looking back. [...] If the past is a foreign country, nostalgia has made it ‘the foreign country with the healthiest tourist trade of all’” (*ivi*, p. 4). E ancora: “Nostalgia is memory with the pain removed. The pain is today.” (*ibid.*). Nel seguente estratto troviamo poi un riferimento al paesaggio, ancora una volta assimilabile a quello che si registra alla fine del relativo frammento di “Anglia”: “we shed tears for the landscape we find no longer what it was, what we thought it was, and what we hope it would be” (*ivi*, p. 8).

¹⁴² *Ivi*, p. 241.

Nel nostro caso al “social change” contribuisce la “human presence” di “Anglia”, mentre l’alterazione è tradotta nella “faded[ness]” degli elementi cromatici.

La “cura” per questa nostalgia sembra inizialmente consistere nel tentativo di una riproduzione fedele del passato, in particolare nella re-istituzione della Fiera Agricola. Il paesaggio livido e scolorito evocato precedentemente ci riconduce al “faded booklet”¹⁴³ che Martha aveva recuperato nell’occasione in cui alcuni abitanti del paese le avevano chiesto consigli in proposito:

she fetched a booklet with a faded red cover. Her visitors looked through it: ‘Three Dahlias, Cactus, 6” – 8” – in one vase,’ they read. Then: ‘Five Dahlias, Pompom, under 2” diameter. Then: [...] (p. 255).

Martha ricorderà in questo momento anche la gara tenutasi alla fiera e, in particolare, l’episodio dei fagioli del Sig. Jones, scena tratta dall’infanzia e richiamata più volte alla memoria¹⁴⁴:

Then there was Mr A. Jones and the way his beans had gleamed on black velvet. A lifetime on, she wondered if Mr A Jones had ever cheated to arrive at such perfection (*ibid.*).

¹⁴³ Cfr. *retro*, p. 70. La prassi relativa alla conservazione di piccoli oggetti del passato è successivamente descritta come una peculiarità tipica delle zitelle: “what did old maids do? They were solitary, yet took part in village affair; [...] they went for healthy walks in all weathers, knew about mustard baths, and brought nettle soup to invalids; they kept small souvenirs whose poignancy evaded the comprehension of outsiders” (p. 268).

¹⁴⁴ Vale la pena riportare, qui, un frammento da “England” che delucida quell’episodio, al quale peraltro Martha aveva attribuito notevole importanza: “But it was Mr A. Jones beans that glowed in her mind – then, later, and later still – like holy relics. They gave out red cards for first prize, [...] All the red cards on all the beans belonged to Mr A. Jones. Nine Runners Beans Any Variety, Nine Climbing Beans Round, Nine Dwarf Beans Flat, [...]. Mr A. Jones could make a bean look perfect. Its colour, its proportions, its evenness” (pp. 10-11).

Questo episodio è stato posto in secondo piano fino ad ora poiché considerato meno significativo per le metamorfosi memoriali: si tratta infatti di uno tra i più dettagliati ricordi d'infanzia della protagonista¹⁴⁵. Tuttavia, la sua rievocazione in “Anglia”, alla fine del romanzo e, quindi, alla luce degli avvenimenti accaduti, ne giustifica, a mio avviso, un'interpretazione allegorica: l'esposizione di esemplari vegetali perfetti e identici sembra chiamare in causa la teoria dell'evoluzione e, soprattutto, i metodi meno naturali e spontanei alla base della produzione degli “organismi geneticamente modificati”. L'episodio dei fagioli parrebbe così profetizzare la pratica di “clonazione” attuata sia da Sir Jack in “England, England” che dagli abitanti di “Anglia”.

La volontà di riesumare il passato autentico attraverso la Fiera sembra inizialmente offrire una scappatoia alla situazione di “Anglia”, ma, come vedremo, essa è solo illusoria, poiché anche in questa rivisitazione analettica si infiltrerà il germe della falsificazione. Una *fakery* denunciata già nel seguente frammento, dove all'iniziale “revive” viene prontamente sostituito “institute”, ad esprimere e sottolineare un “nuovo” inizio:

It had been Mr Mullin's idea to revive – or perhaps since records were inexact, to institute – the village Fête (p. 254)¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Con l'aiuto della madre, aveva partecipato ella stessa alla gara, coltivando fagioli con cura e con lo zelo infantile che la contraddistingueva. La competizione fu vinta nuovamente dal Sig. Jones, lasciando Martha in una di quelle sue tipiche espressioni corruciate.

¹⁴⁶ L'incertezza dei “records” sembra alimentare ulteriormente la polemica contro la storiografia.

Infatti, a dispetto del tentativo di Martha, la decisione unanime degli astanti sarà successivamente di ricominciare da capo:

Despite his respect for book-learning, the schoolmaster was unconvinced. 'Perhaps on the whole we'd better start from scratch.' The vicar nodded agreement. They left behind the District Agricultural and Horticultural Society Schedule of Rules (p. 255).

Ha dunque inizio la fiera, o meglio la sagra (“fête”): il manto di sofisticazione è rimarcato dalla variazione del nome stesso¹⁴⁷. Il modo e i toni attraverso cui essa viene introdotta ricordano i riferimenti atmosferici di Martha nel periodo infantile¹⁴⁸ (le “frivolous clouds”, p. 7 di allora, sembrano qui in ritardo a causa dei loro trascorsi capricci):

The village Fête took place on one of those gusty Anglian days in early June, when a fine spray of rain constantly threatens, and urgent clouds are late for their appointment in the next kingdom of the heptarchy (p. 270).

Lo spettacolo che la protagonista osserva appare inoltre divertente. Tuttavia ella non ne è affatto rallegrata: quello che vede, infatti, coincide con l'apparato scenico di “England, England”:

For the dressing up competition Ray Stout, retaining his crimson slap but reorganizing his turban, came as Queen Victoria; also presented were Lord Nelson, Snow White, Robin Hood, Boadicea, and Edna Halley (p. 273).

I travestimenti degli abitanti da personaggi famosi scimmiettano il “re-enacting” del progetto di “England, England”, a testimonianza di come la popolazione stia commettendo lo stesso tipo di errore¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Ricordo infatti che in “England” si parlava di “Agricultural Show”. Cfr. *retro*, pp. 46-49.

¹⁴⁸ Cfr. *retro*, p. 46.

¹⁴⁹ Edna Halley è uno di quei personaggi nati dalla “nuova” tradizione locale – la tradizione dei racconti che Jez Harris riferisce ai falsi turisti. È quindi una figura mai esistita, fiabesca quanto Robin Hood o Biancaneve, ma emblematica di un ennesimo inganno perché, appunto, “nuova”.

La scena successiva annuncia l'inizio di una nuova farsa. Il tono giocoso in realtà è ingannevole e Martha si allontanerà triste e pensierosa:

But Mr Mullin sought the farrier's disqualification on the grounds that contestants had been required to dress as real people; so an *ad hoc* meeting of the parish council was called to discuss the question of whether or not Edna Halley was a real person. Jez Harris counterclaimed by challenging the real existence of Snow White and Robin Hood. Some said you were real only if someone had seen you; some that you were real only if you were in a book; some that you were real if enough people believed in you. Opinions were offered at length, fuelled by scrumpy and ignorant certainty (p. 273).

Il modo in cui viene istituito l'incontro tra i membri del consiglio parrocchiale ricorda le tipiche riunioni del consiglio del progetto, e il ruolo del Sig. Mullin ("with an open encyclopaedia in hand", *ibid.*) suggerisce l'affinità con quello di storico esercitato dal Dr Max.

I toni iniziali, apparentemente blandi, tornano a farsi aspri al momento della constatazione che ciò che viene riprodotto è un ennesimo raffazzonamento, un miscuglio tra elementi nuovi e vecchi ("The result is a hybrid conglomeration of the old and the new")¹⁵⁰.

Allegoricamente, la ricostruzione della sagra corrisponde pur sempre al consolidamento di un'identità. Essa rispecchia il desiderio di rivivere il passato, profilandosi come un viaggio indietro nel tempo¹⁵¹. Poiché nel passato si suppone che una collettività ritrovi le proprie origini, la "fête" degli abitanti di "Anglia" corrisponderebbe

¹⁵⁰ V. Nunning, "The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes's *England, England*", cit., p. 71.

¹⁵¹ D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, cit., pp. 14-15.

alla ricerca di una identità perduta¹⁵². Una tra le più incisive frasi finali riepiloga il concetto:

It had been a day to remember; The Fête was established; already it seemed to have its history (p. 275).

Gli abitanti di “Anglia”, malgrado lo smarrimento iniziale, sembrano convincersi che la sagra era sempre stata un evento caratteristico della loro vita, una consuetudine regolare. Similmente a quanto avviene in “England, England”, si assiste dunque di fatto all’invenzione ineludibile di un’altra tradizione, poiché “the actual past played practically no role in the process”¹⁵³.

In conclusione, il “foreign country” dell’“actual past” è quel paese dalla cui costa la metaforica imbarcazione del genere umano¹⁵⁴ si allontana sempre di più; mentre “England, England” e “Anglia” si profilano come isole ibride, addomesticate, aliene alla “foresta vergine” del passato reale.

Esiste dunque una via d’uscita? Il romanzo termina ambiguamente, lasciando una certa libertà di interpretazione come pure una indubbia perplessità, determinata dal continuo alternarsi di ipotesi contrastanti. Il primo elemento è l’epifania della protagonista, che la condurrà però, in seguito, ad un’aspra constatazione:

¹⁵² “The past is integral to our sense of identity; [...] Ability to recall and identify with our own past gives existence meaning, purpose and value” (*ivi*, p. 41).

¹⁵³ V. Nunning, “The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes’s *England, England*”, *cit.*, p. 71.

¹⁵⁴ Mi riferisco qui alla metafora tramite la quale Barnes definisce il passato in *Flaubert’s Parrot*: “the past is a distant receding coastline and we are all in the same boat” (*cfr. retro*, p. 15).

Martha was losing interest. What held her attention now were the children's face, which expressed such willing yet complex trust in reality. As she saw it, they had not yet reached the age of incredulity, only of wonder; so even when they disbelieved, they also believed (pp. 273-274).

Martha osserva i bambini, che non conoscono ancora la corruzione tipica del mondo adulto, non avendo raggiunto l'età dello scetticismo¹⁵⁵, ed esprimendo forse, per questo motivo, una tiepida fiducia dell'autore nel futuro. Nonostante questo, ci troviamo subito di fronte a dilemmi che annebbiano la precedente considerazione epifanica ed alle cui alternative pare rispondere la retorica delle domande stesse:

Could you reinvent innocence? Or was it always constructed, grafted onto the old disbelief? Were the children's faces proof of this renewable innocence – or was that just sentimentality? (*ibid.*).

Le ipotesi che l'innocenza possa essere “sculpita” nella vecchia diffidenza e che la semplicità dei bambini si condensi solo nel romanticismo sembrano non lasciare alcuna via d'uscita.

Anche il messaggio di speranza che pare affiorare dall'intonazione della canzone patriottica “Land of Hope and Glory” (p. 275), suonata dalla banda del paese, è vanificato dall'atmosfera solenne, triste e dal suo contrasto amaramente ironico con l'ambito farsesco della sagra:

The moon went in again; the air grew cold. The band played ‘Land of Hope and Glory’ for the last time, then fell silent (*ibid.*)

¹⁵⁵ Martha apprezzava come i bambini fossero capaci di credere nella regina Vittoria, benché fosse chiaro che sotto la maschera c'era Ray Stout; e come, allo stesso tempo, potessero credere anche in Ray Stout!

CONCLUSIONI

Il genio autoriale che, a mio avviso, emerge dall'analisi di *England, England* risulta dal *melange* stilistico e tematico attraverso cui è veicolato il motivo conduttore che, come abbiamo visto, è riconducibile al sema della “inaccessibilità del vero”, nelle varie sfaccettature: l'autoinganno che deriva dall'inafferrabilità dei ricordi, l'inattendibilità delle fonti storiche e del passato, l'artificiosità della riproduzione¹⁵⁶.

Le tre parti del romanzo, così diverse tra loro¹⁵⁷, risultano quindi unite in un “tutto” omogeneo se si osservano da questo punto di vista.

Questa omogeneità è in linea con il *labor limae* attuato nel romanzo, reso evidente dai titoli di ciascuna sezione: “England”, “England, England” e “Anglia” rappresentano, infatti, diverse sfumature di una stessa entità, diversi “stadi” dell'Inghilterra.

Se, inizialmente, abbiamo sottolineato la ricchezza linguistica e l'eleganza dello stile – contrassegnanti gran parte dell'opera barnesiana precedente a *England, England* – in questo testo l'autore sembra non solo confermare simili caratteristiche, ma potenziarle

¹⁵⁶ In poche frasi, Barnes stesso riassume: “[...] it's about the idea of England, authenticity, the search for truth, the invention of tradition, and the way in which we forget our own history. Towards the end, it's about if and how a nation, like a person, can start again” (“He's Turned Towards Python. (But not the Dead Flaubert's Parrot Sketch): Interview with Julian Barnes”, cit., p. 15). Si noti come questi argomenti siano tutti riconducibili al tema unico dell'autenticità.

¹⁵⁷ All'inizio dell'analisi abbiamo più volte sottolineato l'autonomia di ciascuna parte, soprattutto per le rispettive differenze di stile. Cfr. *retro*, p. 33 e p. 45.

attraverso una sorta di funambolismo espressivo, che attua con un uso affinato della retorica¹⁵⁸.

A questo proposito, uno dei *dicta* dell'autore che ricordo particolarmente dal mio primo approccio alle sue opere – probabilmente per l'azzeccato effetto della metafora – è il seguente motto flaubertiano, che Barnes sembra assurgere a “credo”:

“prose is like hair: it shines with combing”¹⁵⁹.

Lo stile di *England, England* è reso elegante e ricercato da una simbologia caleidoscopica e dall'agile uso di figure retoriche.

A proposito di queste ultime, quella ad effetto più immediato risiede nel titolo stesso, costruito anaforico che oltre a miniaturizzare il *topos* della duplicazione¹⁶⁰, possiede una forte espressività ritmica: abbiamo visto come l'iterazione della parola “England” ricordi l'inizio di un inno patriottico, ovviamente inteso in chiave ironica. Inoltre, la ridondanza del titolo ricorda un altro colossale “progetto”, quello richiamato da *A History of the World in 10 and ½ Chapters*, svilito poi dalla vistosa disomogeneità formale (si tratta infatti di racconti privi di raccordi evidenti) e dalla relativizzazione veicolata dall'articolo indeterminativo¹⁶¹. Allo stesso modo, il progetto straordinario

¹⁵⁸ Ciò che, invece, sembra in un certo senso “trascurare” è l'usuale attenzione rivolta al lettore-destinatario. Cfr. *retro*, pp. 5-6.

¹⁵⁹ Cit. in M. Moseley, *Understanding Julian Barnes*, cit., p. 11.

¹⁶⁰ Cfr. *retro*, p. 45.

¹⁶¹ Cfr. *retro*, p. 18.

preannunciato dalla pletoricità del titolo *England, England* viene stroncato dal germe della *fakery* che lo anima¹⁶².

Del resto, si notano ulteriori affinità con *A History of the World in 10 and ½ Chapters*, non in relazione alla forma e al *plot* – per i quali si profila piuttosto un’analogia con *Staring at the Sun*, come si è accennato – ma per il paradigma dell’interpretazione delle fonti storiche e dell’inafferrabilità del passato, sebbene, qui, l’interesse sia rivolto anche al campo della memoria individuale. Quest’ultimo settore era stato “sfiorato” precedentemente in *Before She Met Me* (soprattutto per il legame del sistema mnemonico con quello psicologico) e *Cross Channel*, mentre, ora, è innalzato a un ruolo di primo piano.

Inoltre, l’opera è permeata da figure antifrastiche e ossimoriche che suffragano il “distacco” ironico: si è parlato della fisionomia sfaccettata assunta dalla protagonista – già metonimia dell’Inghilterra – la quale personifica, in modo antonomastico, l’ironia¹⁶³ insieme al cinismo. Allo stesso modo, la falsa modestia che caratterizza Sir Jack Pitman rappresenta un notevole esempio di antifrasi. Quest’ultima, peraltro, è stata definita “la forma più aggressiva e più esplicita dell’ironia”¹⁶⁴, in grado di creare un cortocircuito ermeneutico con il paradigma della verità, fuorviando il lettore dal raggiungimento di quest’ultima.

¹⁶² Inoltre, questa “pienezza” rispecchia l’esuberanza del suo creatore, Sir Jack Pitman, che connota “England, England” con il significato di “wonderland”.

¹⁶³ La figura retorica dell’antonomasia si riscontra pure nella incarnazione della “unscrupulousness” in Sir Jack Pitman.

Un altro effetto ironico si riscontra nel cortocircuito semantico generato dall'ossimoro che, traslato in una categoria più ampia, corrisponde pure al principio della *coincidentia oppositorum* (principio strutturante della creazione dell'Isola).

Così, fra gli esempi di espressioni ossimoriche, si passa dalla “man-made truth” e dalla “innocent lie” del primo capitolo¹⁶⁵, all’“originale ingannevole”¹⁶⁶ del secondo capitolo, alla definizione di “erudito esitante” attribuita al Dr Max.

Questa sottigliezza stilistica e simbolica¹⁶⁷ rende possibili diverse letture del testo, talvolta contrastanti (riscontrabili soprattutto in “Anglia”)¹⁶⁸. Tale pluridiscorsività sembra essere desiderata dall'autore, il quale, non esprimendo un giudizio finale esplicito e non prendendo alcuna posizione definitiva, lascia il romanzo aperto, provocatoriamente inconcluso.

L'interesse scaturito dalle opere barnesiane, brillanti e originali, come abbiamo visto, deriva pure da uno spiccato *humour*, da una “facciata” spiritosa e comica per mezzo della quale l'autore nasconde un senso interiore di tragicità¹⁶⁹. Anche *England, England*, nello

¹⁶⁴ In accordo con la definizione che Bice Morara Garavelli offre nel suo *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988, p. 170.

¹⁶⁵ Cfr. *retro*, rispettivamente pp. 59 e 60.

¹⁶⁶ Cfr. *retro*, p. 91. Da cui, appunto, emerge la *coincidentia oppositorum* per cui la replica diventa l'originale.

¹⁶⁷ Ricordo come ad alcuni eventi venga data importanza in un secondo momento. Si veda ad esempio l'episodio allegorico dei fagioli di Mr Jones.

¹⁶⁸ In “Anglia”, infatti, si acquiscono le possibili letture antitetiche che hanno reso più complesso l'esame del capitolo.

¹⁶⁹ Cfr. *retro*, pp. 11-13.

stesso momento in cui diverte, suscita un “riso amaro”, per usare un ennesimo costrutto ossimorico.

A chiudere ciclicamente questa analisi, non si potrebbe citare ossimoro migliore di quello usato in fase introduttiva per “classificare” il romanzo: avevamo, infatti, ipotizzato l’appartenenza di *England, England* al blocco relazionato alla “bugia sincera”¹⁷⁰. A seguito delle suddette considerazioni sulle strategie retoriche si può notare l’adeguatezza della definizione, la quale risulta calzante a *England, England*, sebbene riferita, al momento della sua formulazione, a romanzi barnesiani precedenti. Ancora una volta cerco conferma nel discorso diretto¹⁷¹ dell’autore, che, rispondendo alla domanda – al contrario, generica – “What is the purpose of fiction?”¹⁷², rimanda al paradosso rushdiano della “exact[ness]” delle “bugie”:

It’s to tell the truth. It’s to tell beautiful, exact, and well-constructed lies which enclose hard and shimmering truths¹⁷³.

¹⁷⁰ Cfr. *retro*, p. 30.

¹⁷¹ L’intervista da cui è tratta la citazione è successiva alla pubblicazione di *England, England* (e quindi specifica sul romanzo).

¹⁷² “He’s Turned Towards Python. (But not the Dead Flaubert’s Parrot Sketch): Interview with Julian Barnes”, cit., p. 15.

¹⁷³ *Ibid.*

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CONSULTATE

1. Opere dell'autore.

a) Narrativa

Metroland, Jonathan Cape, London 1980.

Before She Met Me, Jonathan Cape, London 1982.

Flaubert's Parrot [1984], Picador, London 1986.

Staring at the Sun, Picador, London 1986.

A History of the World in 10 ½ Chapters, Vintage Books, New York 1989.

Talking It Over, Picador, London 1991.

The Porcupine, Picador, London 1992.

Cross Channel, Jonathan Cape, London 1996.

England, England [1998], Vintage International, New York 2000.

Love, etc [2000], Picador, London 2001.

b) Saggistica

Letters from London, Picador, London 1995.

Something to Declare, Picador, London 2002.

c) Traduzioni

In the Land of Pain, written by Alphonse Daudet; edited & translated by Julian Barnes, Jonathan Cape, London 2002.

d) Interviste

McGrath, Patrick, "Julian Barnes" [Interview], *Bomb*, 21, Fall 1987.

Splendore, Paola [a cura di], "Fine del mondo e fine della storia: incontro con Julian Barnes", in *Linea d'Ombra*, Linea d'Ombra Edizioni (Milano), fascicolo n. 59, anno IX, Aprile 1991, pp. 52-54.

"He's turned towards Python. (But not the Dead Flaubert's Parrot Sketch): Interview with Julian Barnes", *Observer* [London], 30 August 1998, p. 15.

Headline: "How British influence in the world has changed over the last 50 years and how Britain itself has changed in that time". Show: Talk of the Nation. National Public Radio (NPR), May 13, 1999 Thursday.

Headline: “Author Julian Barnes on his New Novel *England, England*”. Show: Morning Edition. National Public Radio (NPR), May 26, 1999 Wednesday.

2. Opere sull'autore.

a) Monografie

Moseley, Merritt, *Understanding Julian Barnes*, University of South Carolina Press, Columbia 1997.

b) Saggi, articoli e recensioni

Bayley, John, “Tempo d'indifferenza”, *La rivista dei libri*, anno III, fasc. 12, dicembre 1993, p. 27.

Billen, Andrew, “Two Aspects of a Writer”, *Observer* [London], 7 July 1991, p. 27.

Ercolani, Chiara, “Storia come parodia, parodia come storia nella produzione di Julian Barnes”, *Il lettore di provincia*, Aprile 1996, vol. 95, pp. 47-76.

Giovannelli, Laura, *Viaggi ai margini. I mondi narrativi di Julian Barnes e J. M. Coetzee*, SEU, Pisa 2001, pp. 21-69.

Guignery, Vanessa, “Palimpseste et Pastiche Génériques chez Julian Barnes”, *Etudes Anglaises*, Janvier/Mars 1997, T. 50, N. 1, pp. 40-52.

Higdon, David Leon, “Unconfessed Confessions: the Narrators of Graham Swift and Julian Barnes”, in J. Acheson [ed.], *The British and Irish Novel since 1960*, S. Martin’s Press, New York 1991, pp. 174-91.

Kakutani, Michiko, “Confrontation Between Post-Soviet Bureaucrats”, *New York Times*, 10 November 1992, p. 19.

Mattei, Paolo [a cura di], “Scrittore d’oltremarica”, *Linea d’Ombra*, n. 127, anno XV, Luglio 1997, pp. 66-69.

Stout, Mira, “Chameleon Novelist”, *New York Times Magazine*, 22 November 1992, p. 29.

c) Articoli e recensioni su *England, England*

Cowley, Jason, "England, Your England", *New Statesman*, 11 September 1998, pp. 44-45.

Cunningham, Valentine, "On an Island of Lost Souls", *Independent* (London), 29 August 1998, p. 14.

Dening, Penelope, "Inventing England", *Irish Times*, 8 September 1998, p. 12.

Eder, Richard, "Tomorrowland", *New York Times Book Review*, 9 May 1999, p. 17.

Kakutani, Michiko, "*England, England*: England as Theme Park", *New York Times*, 11 May 1999, p. B7.

Lancaster, John, "A Vision of England", *Electronic Telegraph*, 29 August 1998.

Marr, Andrew, "England, England", *Observer* [London], 30 August 1998, p. 15.

Nunning, Vera, "The Invention of Cultural Traditions: the Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes's *England, England*", *Anglia*, 1 (119), 2001, pp. 58-76.

d) Siti internet

Complete Review [consultato il 4 febbraio 2002],
<http://www.complete-review.com/reviews/barnesj/england.htm>.

"Julian Barnes: The Truthful Liar" (Estratto da *Meridian Writing*)
BBC World Service, December 2000 [consultato il 2 aprile 2002],
http://www.bbc.co.uk/worldservice/arts/highlights/001213_barnes.shtml.

Kakutani, Michiko, "'Love, Etc': An Old Love Triangle Reassembled in a New Decade", The New York Times on the Web, February 2001
[consultato il 30 agosto 2001],
<http://www.nytimes.com/2001/02/09/arts/09/BOOK.html>.

"Robert Birnbaum Interviews Julian Barnes", Julian Barnes Website
1999 [consultato il 10 febbraio 2002],
<http://www.julianbarnes.com//birnbaum-ee.html>.

Roberts, Ryan, "Understanding Merritt Moseley's Understanding of Julian Barnes", Julian Barnes Website March 2000 [consultato il 10 febbraio 2002], <http://www.julianbarnes.com/fb/001.html>.

3. Letture propedeutiche.

Ferrari, Roberta, "Scilla e Cariddi: fenomenologia dello spazio in *Robinson Crusoe*", *Stultifera Navis*, 3, 2000, pp. 19-20.

Fortunati, Vita, *La letteratura utopica inglese*, Longo, Ravenna 1979.

Giovannelli, Laura, "Introduzione", in R. Ferrari [a cura di], *Gli abissi di Alfeo. La dimensione memoriale nella letteratura in inglese*, ETS, Pisa 2003, pp. 7-31.

Hobsbawm, Eric and Ranger, Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London 1989.

Lowenthal, David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

Marchese, Angelo, *L'officina del racconto*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1990.

Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988.

Schacter, Daniel L. and Scarry, Elaine [eds.], *Memory, Brain and Belief*, Harvard University Press, Cambridge 2001.