

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

LO SGUARDO DEFORMANTE: GELOSIA E INTERPRETAZIONE STORICA IN

***BEFORE SHE MET ME* DI JULIAN BARNES**

Relatore:

Chiar.ma Prof.ssa Alessandra VIOLI

Correlatore:

Chiar.ma Prof.ssa Angela LOCATELLI

Tesi di Laurea di:

Silvia TESTA

Matr. 13633

Anno Accademico 2000 – 2001

Ai miei genitori
e a mio figlio

INDICE

<i>INTRODUZIONE</i>	4
CAPITOLO I: <u>GELOSIA: PATOLOGIA AMOROSA E DINAMICHE INTERPRETATIVE</u>	6
1.1 GELOSIA E SPECCHIO: L'IMMAGINE RIFLESSA	7
1.2 GELOSIA E VERITÀ	8
1.3 GELOSIA: STRATEGIE DI LETTURA E DI NARRAZIONE	10
1.4 GELOSIA E MEMORIA	15
1.5 GELOSIA E STORIA	15
CAPITOLO II: <u>JULIAN BARNES: "THE CHAMELEON NOVELIST"</u>	21
2.1 JULIAN BARNES: PRODUZIONE LETTERARIA, ESORDI E CONSENSI	21
2.2 JULIAN BARNES: UNO SCRITTORE POSTMODERNO	30
2.3 JULIAN BARNES E IL TESTO DELLA STORIA	32
2.4 JULIAN BARNES E LA VERITÀ SOGGETTIVA	38
2.5 JULIAN BARNES E "THE HUMAN PASSIONS": AMORE, GELOSIA E TRADIMENTO	40
CAPITOLO III: <u>BEFORE SHE MET ME : "ALLA RICERCA DEL TEMPO PERDUTO"</u>	43
3.1 BEFORE SHE MET ME: TRAMA E CRITICA	43
3.2 GELOSIA E STORIA: INTERSCAMBIO METODOLOGICO	48
3.3 GELOSIA E IMMAGINE RIFLESSA: LO SCHERMO CINEMATOGRAFICO COME "JEALOUS GLASS"	64
3.4 GELOSIA E VERITÀ: LA PASSIONE PER IL PASSATO	68
BIBLIOGRAFIA	74

Introduzione

Scegliere di trattare il tema della gelosia di primo acchito può non sembrare molto originale: è infatti un argomento tradizionalmente molto trattato nella letteratura, soprattutto nel suo carattere di relazione amorosa di tipo patologico tra due amanti.

L'intenzione di questo lavoro è però di andare oltre l'aspetto sentimentale e di utilizzare quelli che sono i modelli costanti di un rapporto amoroso per fornire una chiave di lettura diversa della gelosia, intendendo trattarla come un modello di conoscenza in senso più lato. Alla luce di questo nuovo atteggiamento, riscontriamo che i meccanismi che la gelosia mette in atto diventano strumenti essenziali nel processo di interazione con l'altro, che coinvolgono la sua conoscenza e possesso, ma anche il recupero del suo passato, della sua verità e della sua storia. Questi stessi meccanismi prodotti dalla gelosia forniscono perciò modelli di lettura e di interpretazione del testo.

Il romanzo che analizzeremo partendo proprio dalla gelosia del protagonista come dispositivo di conoscenza è *Before She Met Me* di Julian Barnes.

Nel primo capitolo ripercorreremo le modalità con cui il soggetto geloso, attraverso l'esternazione di dubbi e sospetti tipici di chi soffre di questa patologia, si relaziona con l'immagine riflessa dell'amato, con la verità, la memoria e la storia, al fine di realizzare una fusione totale con l'oggetto del proprio amore ossessivo. Mostriamo inoltre che la gelosia attiva strategie testuali, intendendo con questo la possibilità che offre, generando caos e movimento di energia, di creare nuove modalità discorsive, di lettura e di interpretazione del testo.

Il secondo capitolo presenta una breve biografia di Julian Barnes, autore contemporaneo inglese, definito uno scrittore postmoderno per le tematiche ricorrenti nei suoi romanzi, quali il ruolo del critico e dello scrittore, il significato della storia, l'analisi dei processi di lettura e di interpretazione della storia, la ricerca della verità, i rapporti tra storia

e verità e tra arte e vita. Attraverso questo percorso tematico, presenteremo brevemente la produzione romanzesca dell'autore.

Nel terzo capitolo analizzeremo *Before She Met Me*, il romanzo di Julian Barnes nel quale trovano maggiore riscontro le tematiche esposte nei capitoli precedenti. Il protagonista soffre di una forma ossessiva di gelosia retrospettiva nei confronti della moglie e non trovando nel presente nessun rivale con cui confrontarsi, nessuna prova dei suoi sospetti, anziché placare i suoi tormenti, si concentra sul passato della moglie con l'intenzione di recuperare tutto ciò che di lei non conosce e di giungere alla scoperta di quella verità che è convinto esista e che del resto è pronto a costruirsi pur di giustificare la propria gelosia. L'interesse per il passato è parte fondamentale della formazione professionale del protagonista, che in quanto storico conosce e applica fino in fondo i metodi di ricerca e di analisi dei fatti del passato. L'aspetto interessante per la nostra analisi è la confusione tra storia e gelosia e la conseguente incapacità del protagonista di distinguere i due ambiti: il soggetto geloso conduce le proprie indagini avvalendosi del rigoroso metodo storico e l'interpretazione della storia che ne deriva, lontana dall'essere obiettiva e razionale, è completamente alterata ed inquinata dal suo coinvolgimento personale. È in questo senso che, in linea con la prospettiva postmoderna a cui Barnes si rifà, la storia stessa diventa un testo, e lo studioso di storia scopre che il suo rigore scientifico non è che passione per il passato, una delle tante finestre che si aprono su un altro la cui verità resterà sconosciuta.

CAPITOLO I

GELOSIA: PATOLOGIA AMOROSA E DINAMICHE INTERPRETATIVE

Jealousy becomes not merely a reason to explore, but more importantly a means of exploring, the forms and time of modern narration.

Rosemary Lloyd, *Closer & Closer Apart*

Il tema della gelosia è uno dei più frequentati dalla letteratura, come testimoniano i celebri casi dell'*Othello* di Shakespeare o della *Recherche du Temps Perdu* di Proust.

In un'introduzione a Proust, Harold Bloom definisce la gelosia come "la circostanza più narrabile"¹ tra le diverse che caratterizzano la vita di ogni individuo, e i casi letterari che hanno fatto della gelosia nel suo significato più ampio il loro fulcro tematico dimostrano effettivamente che questo è stato, ed è tuttora a livello narrativo, un soggetto accattivante e stimolante.

Le analisi più tradizionali di questo tema hanno messo in luce soprattutto il carattere di patologia amorosa che la gelosia assume nella relazione tra due amanti, dove l'ansia e il desiderio di possesso e controllo totale dell'altro scatenano nel soggetto geloso una trama paranoica di dubbi e sospetti che ha spesso esiti devastanti e autodistruttivi per coloro che vi vengono coinvolti.

Le opere che assumono la gelosia quale tema centrale ci permettono tuttavia di osservare alcuni modelli costanti del rapporto amoroso, che chiamano in causa dinamiche di rispecchiamento, di proiezione, o di conoscenza.

¹ Harold Bloom, "Introduction to Proust", in Catherine Lafarge, *Dilemmas du Roman: Essays in Honor of Georges May*, Saratoga, Calif., Anma Libri, 1990, p. 311.

1.1 Gelosia e specchio: l'immagine riflessa

I rapporti speculari che il soggetto geloso assume con il proprio oggetto di desiderio hanno valenze contraddittorie.

Lo specchio può infatti avere una funzione positiva e rassicurante nel momento in cui riflette l'immagine e conferma l'esistenza dell'individuo, ma può avere al contrario una connotazione negativa e inquietante nel momento in cui distorce la realtà, offrendo un'immagine perturbante. È questo il caso del "jealous glass"² inteso come punto di vista distorto e limitante di chi spia la persona amata vedendo quello che la sua mente crede di vedere. Si proiettano in questo modo sull'altro le proprie paure, mettendo in atto il meccanismo di cristallizzazione³ teorizzato da Stendhal nell'opera *De l'amour*, cioè la proiezione sull'altro di qualità, desideri e paure che non appartengono all'altro, ma solo a noi stessi.

Questo meccanismo, già presente ad esempio in *Othello* e riscontrabile anche in opere successive come *La Princesse de Clèves*⁴ di Madame de Lafayette, ci segnala l'importanza che il motivo dello sguardo assume nella costruzione stessa della gelosia, e contribuisce a definirne il carattere contraddittorio.

L'individuo geloso vuole conoscere l'oggetto del suo desiderio ed è attraverso lo sguardo che realizza questa conoscenza, la quale, una volta acquisita, lo autorizza a concepire l'altro come una proprietà. A questo punto ne è geloso e fiero allo stesso tempo e lo mostra agli altri come se si trattasse di un oggetto prezioso, di un'opera d'arte, la cui bellezza aumenta man mano che altri la ammirano, si rafforza attraverso gli sguardi altrui che la scrutano, a continua conferma del suo valore.

² L'Oxford English Dictionary, 1703 menziona il "jealous glass" che consiste in un vetro traslucido attraverso il quale è impossibile guardare. Il dizionario francese del XIX secolo di Émile Littré, fa riferimento alle "lunettes de jalousie", intendendo un espediente che permette di guardare direttamente gli oggetti, i quali sembrano trovarsi alla giusta angolatura per colui che guarda.

³ Ann Jefferson ritiene che lo stesso processo di cristallizzazione sia uno strumento narrativo e che lo studio di Stendhal, lontano dall'essere una semplice affermazione teoretica funzionante come monologo, offra "un exemple sans pareil du texte multilingue".

Jefferson, "De l'Amour et le Roman Polyphonique", in *Poétique* 13, 1983, p. 162.

⁴ Cfr. in proposito Rosemary Lloyd, *Closer & Closer Apart*, Cornell University Press, 1995, p. 85.

È a questo proposito che Théophile Gautier fa dire al re Candaule, riferendosi alla bella moglie Nyssia, che ha concesso a Gygès di guardare:

Je t'ai permis de lire quelques strophes d'un beau poème dont je possède
seul le manuscrit, pour en avoir ton opinion, voilà tout⁵.

Lo sguardo è, in questo senso, uno strumento di conoscenza e un elemento cardine che muove il meccanismo della gelosia, il quale ha bisogno di due azioni, una attiva, il guardare e l'altra passiva, l'essere guardato, per soddisfarsi ma paradossalmente anche per alimentarsi. Si prova infatti non solo desiderio di guardare, ma anche di essere guardati: c'è il desiderio di appurare e di conoscere, dunque di verificare per essere sicuri dell'altro, ma c'è anche il desiderio di ricevere approvazione, consenso, in altri termini di placare il proprio senso di insicurezza personale.

La stessa "compulsion to look", cioè la necessità impellente di guardare l'oggetto del desiderio per carpire, mediante lo sguardo, la felicità che crediamo negata, diventa contemporaneamente una cura per lenire il dolore e la ragione del suo acuirsi⁶.

1.2 Gelosia e verità

La coazione a ripetere e la metafora del "jealous glass" arrivano a contaminare anche la narrazione del soggetto geloso, come esemplifica il romanzo di Anthony Trollope *Kept in the Dark* scritto nel 1882.

Il protagonista maschile vuole conoscere totalmente la donna che ama, vuole trovare quella finestra o "jealous glass" che gli garantisca l'accesso alla sua mente; conoscere la donna amata infatti equivale a possederla.

Il romanzo si apre con la frase "There came an episode in the life of Cecilia Holt which it is essential should first be told"⁷, perché l'esistenza della protagonista viene

⁵ Théophile Gautier, *Le Roi Candaule*, Paris, Garnier, 1963, p. 97.

⁶ Stendhal, *De l'Amour*, 1822, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

⁷ Anthony Trollope, *Kept in the Dark*, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 1.

semplicisticamente fatta ruotare intorno ad un unico evento, in questo caso un precedente fidanzamento di Cecilia, mai confessato al futuro marito.

Come la persona gelosa, di cui imita la prospettiva, il romanzo racconta ripetitivamente la stessa storia, una storia che procede dunque solo retrospettivamente, alimentata proprio da quel mistero che non riesce a svelare.

Cecilia pensa infatti di confessare al fidanzato l'episodio omissso appartenente al suo passato scrivendogli una lettera, ma "when the letter was completed, she found it to be one which she could not send"⁸. L'evento che Cecilia vuole presentare come sciocco e del tutto privo di importanza, se occupasse pagine di lettere finirebbe infatti con l'assumere un grande valore simbolico.

Trollope sottolinea così come la gelosia cresca continuamente attraverso la narrazione, anzi, dipenda dalla narrazione per poter esistere. Rosemary Lloyd riassume il concetto esposto da Trollope sostenendo che "jealousy is nothing if not a tale that grows longer in the telling"⁹.

Il soggetto geloso si mostra ossessionato dalla passione per la verità e mette in atto una ricerca ossessiva della *propria* verità, l'unica che vorrebbe sentire, e così facendo, si costruisce delle trame immaginarie che crescono man mano che la narrazione si ripete, popolando un mondo fittizio sempre più irreali e lontano dall'idea di verità anelata.

È in questo senso che la gelosia, attraverso le dinamiche investigative che mette in atto, genera narrativa, trasformandosi in un potente meccanismo creativo.

Il particolare rapporto che la gelosia instaura tra soggetto e oggetto di desiderio mette chiaramente in atto, quindi, una serie di meccanismi di rappresentazione e di interpretazione che ci consentono di andare al di là del mero fatto episodico o tematico, e di indagare la gelosia come un modello di conoscenza in senso più lato.

⁸ Ibid., p. 41.

⁹ Rosemary Lloyd, op. cit., p. 47.

È questo d'altra parte il taglio che caratterizza gli studi più recenti sul tema, come ad esempio in Balzac, Proust, Stendhal, Byatt, Trollope, e lo stesso Barnes.

1.3 Gelosia: strategie di lettura e di narrazione

La gelosia non va dunque intesa solo come esperienza quotidiana di un sentimento mostruoso che sovverte ogni forma di equilibrio; tenendo conto delle prospettive già emerse, essa è motivo di interesse soprattutto perché attiva strategie testuali, perché funziona da lente che ingrandisce e distorce, dunque sovverte i comuni metodi di scrittura e le consuete strategie di lettura, perché fa del caos uno strumento conoscitivo, fa di tutto ciò che è incontrollabile appunto, un efficace e legittimo mezzo di dialogo e di conoscenza.

La gelosia provoca caos e conseguente movimento di energia non solo nell'ambito delle relazioni interpersonali, nell'individuo geloso che ha percezioni alterate dell'altro, ma anche in ambito letterario, dove le diverse dinamiche del testo generate da questa energia creano nuove strutture e nuove modalità discorsive e di lettura.

Il tema della lettera, ad esempio, ricorre spesso nella rappresentazione della gelosia e contribuisce a mostrare la natura multiforme della narrativa e le molteplici interpretazioni che propone, caratterizzando buona parte di quel percorso conoscitivo che si realizza attraverso la gelosia e che ha tra le sue modalità il leggere e l'interpretare l'altro.

Di fronte a questi documenti che presuppongono un'interpretazione personale da parte del lettore coinvolto, si manifesta la condizione di apertura e di flessibilità del testo letterario, espressa da Angela Locatelli:

[...] the abandoning of the idea that the literary text is a stable and closed object¹⁰.

¹⁰ Angela Locatelli, "Intertextuality: Theory and Practice", in *Merope*, anno VIII, n. 19 – Settembre 1996, p. 7.

La lettera interviene spesso quale elemento scatenante della gelosia, originata appunto da lettere intercettate, fraintese o lette contro la volontà dello scrivente. In questi casi la lettera diventa anche un vero e proprio feticcio della persona amata, un frammento della sua vita che noi, attraverso la lettura, possediamo.

Le lettere, proprio perché mezzo privato di comunicazione, sono i documenti ideali dai quali partire per indagare, poiché il loro carattere di riservatezza presuppone una relazione esclusiva tra mittente e destinatario.

Occupare la posizione del lettore, soprattutto all'interno di uno scambio epistolare amoroso, significa infatti riconoscersi come destinatario unico e privilegiato. Nelle parole di A. Byatt:

[Letters] exclude not only the reader as co-writer, or predictor, or guesser, but they exclude the reader as reader, they are written, if they are true letters, for a reader¹¹.

In senso metaforico, la lettera rinvia però all'idea che gli individui stessi siano come lettere aperte, sigillate oppure indecifrabili, a seconda del grado di conoscenza che riusciamo a raggiungere, tenendo presente che leggere l'altro significa penetrare il suo mistero, la sua essenza:

[...] a man expects to see every thought in the breast of the woman to whose love he trusts, as though it were all written there for him in the clear light, but written in letters which no one else shall read¹².

In modo estremo si vuole agire attraverso la scrittura e la lettura per ridurre l'altro al silenzio, costringendolo ad una totale perdita di autonomia in favore di un'assoluta fusione

¹¹ A. S. Byatt, *Possession: A Romance*, London, Vintage, 1990, p. 131.

¹² Anthony Trollope, op. cit., p. 75.

con il soggetto geloso. Questo desiderio di vedere nell'altro un prolungamento di se stessi suggerisce un'analogia tra il rapporto che si instaura tra scrittore e lettore e il legame amoroso che unisce il soggetto geloso all'individuo amato:

[...] Jealousy – whether it be a fear of losing self-identity or more generally the fear of losing primary place in another's affections – becomes most clearly associated with the desire to dominate and control the other¹³.

L'amante, attraverso le dinamiche della relazione amorosa e lo scrittore mediante la scrittura, manipolano entrambi gli oggetti del loro desiderio e mettono in atto, più o meno consapevolmente, un meccanismo di conquista volto alla seduzione del proprio destinatario.

A tale scopo, come osserva Rosemary Lloyd, è per entrambi assolutamente fondamentale riuscire a sostituirsi al loro rivale, reale o immaginario:

[...] The jealous lover's and the jealous writer's desire [is] to replace the successful rival by becoming that rival¹⁴.

La sensazione di vivere una relazione di tipo triangolare con la necessità di possedere l'oggetto amato e di annientare il proprio rivale è confermata anche da Hanna Segal:

Jealousy is based on love and aims at the possession of the loved object and the removal of the rival. It pertains to a triangular relationship [...]¹⁵.

¹³ Rosemary Lloyd, op. cit., p. 140.

¹⁴ Ibid., p. 148.

¹⁵ Hanna Segal, *Introduction to the Work of Melanie Klein*, London, Hogarth Press, 1973, p. 40.

La gelosia è alimentata da un assillante bisogno di narrare e di decodificare l'altro e i suoi pensieri, e il modo in cui il soggetto geloso cerca di controllare l'altro per legarlo indissolubilmente a sé è riconducibile alla modalità con cui lo scrittore si impone sul lettore mediante il testo, con la medesima intenzione di sedurlo e di assoggettarlo.

Rosemary Lloyd afferma a tale proposito:

[...] Sexual jealousy appears as a metaphor for the narrative's jealousy of the reader, for its determination to drive out the disruptive outside voices and to enchain the reader¹⁶.

L'amato e il testo devono essere, in uguale misura, decifrati per essere capiti e conseguentemente posseduti, mentre sia lo scrittore che il soggetto geloso mettono in atto delle strategie comunicative atte non solo alla conquista del loro "pubblico", ma alla sua totale dipendenza dai suoi creatori.

Lo scrittore è geloso del suo lettore e teme, esattamente come un amante geloso, di perdere la sua attenzione e la sua preferenza a favore di voci più suadenti della propria. È a causa di questa paura che li accomuna che entrambi anelano ad essere non solo manipolatori, ma a loro volta, destinatari esclusivi dell'attenzione del lettore e dell'amato.

Il testo, inteso nella sua fruizione e percepito come risultato finale della volontaria strategia di conquista dello scrittore, crea un momento magico di intimità tra lo scrittore e il lettore e per questo ha in sé una forte connotazione seduttiva. È esattamente in quest'attimo che si rinnova l'incontro dello scrittore con il suo lettore ideale, incontro privilegiato ed intimo, come tra due amanti.

Nel romanzo di Byatt, *Possession: A Romance*, si afferma:

[...] The writer wrote alone, and the reader read alone, and they were alone with each other¹⁷.

¹⁶ Ibid., p. 73.

La stessa valenza privata è riconosciuta anche da Peter Brooks, il quale individua nell'impeto di leggere la ricerca della conoscenza, anche sessuale, dell'altro, dunque di una relazione intima tra scrittore e lettore. A tale proposito, Brooks sostiene:

This solitude and isolation make the reading of a novel the most intimate of literary experiences¹⁸.

Il relazionarsi del soggetto geloso all'altro per conoscerlo è davvero un momento fortemente intimo, ma coinvolgendo spesso più interlocutori per raggiungere tale fine, presuppone anche un tipo di narrazione che esula dal modello di comunicazione binaria. Si sperimenta quella che Ross Chambers definisce "narrative and other triangles"¹⁹, vale a dire una comunicazione multipla, anche se spesso interrotta e frammentaria, la quale esplora modelli che definiscono la situazione narrativa come "triangulated, or indeed, quadrangulated"²⁰.

Questo modello comunicativo, invece di controllare le occasioni di confusione e di interferenza, ostacolando, le sfrutta come momenti aggiuntivi di comunicazione, come maggiori possibilità di lettura, come altre possibili finestre che si aprono sulla verità.

Come sostiene Chambers, siamo in presenza di un modello narrativo che "would recognize and legitimate the uncontrollability of discourse"²¹.

In questo modo i soggetti gelosi propongono diverse chiavi di lettura e di codifica della loro verità e in quanto narratori di storie, sono proiezioni dello scrittore, e le loro modalità interpretative equivalgono a quelle del testo.

¹⁷ Byatt, op. cit., p. 471.

¹⁸ Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 29.

¹⁹ Ross Chambers, "Narrative and Other Triangles", in *Journal of Narrative Technique* 19, 1989, p. 32.

²⁰ Ibid., p. 32.

1.4 Gelosia e memoria

Abbiamo già evidenziato come alla base di ogni forma di gelosia ci sia il bisogno di fare luce su certi aspetti della vita della persona amata, di chiarire, di uscire dal buio dell'ignoranza raggiungendo la verità, intesa come promessa di conoscenza²². È bene però anche precisare che per conoscenza non s'intende solo quella episodica, ma, in modo più profondo, la conoscenza del proprio io, degli altri e del modo in cui l'"io" e "gli altri" si relazionano.

La gelosia si muove come una sorta di "memoria involontaria"²³, vale a dire un meccanismo di indagine necessaria per scoprire e rielaborare episodi passati. In quest'ottica la gelosia equivale ad un'approfondita esplorazione del passato, per il quale il soggetto geloso nutre spesso un notevole interesse, poiché, sentendosi escluso dalla condivisione degli episodi passati, cerca di impossessarsene mediante la loro conoscenza a posteriori. È solo attraverso un'indagine meticolosa che si giunge a conoscere perfettamente certi dettagli della vita di colui o colei che amiamo al punto di poter addirittura scordare di non averli personalmente vissuti.

Questa memoria involontaria assicura il recupero anche di certi aspetti della propria personalità, altrimenti persi, permettendo la ricostruzione del proprio "io".

1.5 Gelosia e storia

Ogni indagine svolta dall'individuo geloso al fine di scoprire verità al momento inaccessibili, viene svolta seguendo un processo di ricostruzione che ricalca gli studi che sono alla base di una qualsiasi conoscenza storica.

²¹ Ibid., p. 33.

²² A questo proposito citiamo Trollope: "It can seldom be the case that a man shall receive a letter by which he is so absolutely lifted out of his own world of ordinary contentment into another absolutely different. And the world into which he was lifted was one black with unintelligible storms and clouds. It was as though everything were suddenly changed for him", *Kept in the Dark*, op. cit., p. 95.

²³ Definizione di Rosemary Lloyd, *Closer & Closer Apart*, op. cit., p. 15.

In questo senso è possibile individuare delle analogie tra lo studio di una determinata epoca storica e lo studio della vita passata della persona amata. Entrambi comportano un viaggio nel tempo, un tentativo di colmare i vuoti e le lacune, come già osservava Marcel Proust:

[Jalousie/Albertine] m'invitant sous une forme pressante, cruelle et sans issue, à la recherche du passé, elle était plutôt comme une grande déesse du Temps²⁴.

In riferimento al profondo amore per la verità e per la storia e la sua conoscenza, anche Stendhal scriveva in una nota a *De l'Amour*:

[...] C'est de l'histoire que je cherche d'écrire, et de telles pensées sont des faits²⁵.

Anche Proust esterna palesemente la sua passione per la verità, per la storia e per i metodi di indagine storica che ritiene fondamentali anche nella loro applicazione personale, vale a dire nella fase di esplorazione e conoscenza dell'essere amato :

[...] Maintenant, c'était une autre faculté de sa studieuse jeunesse que sa jalousie ranimait, la passion de la vérité [...] Mais dans cette étrange période de l'amour, l'individuel prend quelque chose de si profond que cette curiosité qu'il sentait s'éveiller en lui à l'égard des moindres occupations d'une femme, c'était celle qu'il avait eue autrefois pour l'Histoire²⁶.

Pur considerando generalmente la gelosia un sentimento irrazionale, destabilizzante, che genera il caos nell'esistenza degli individui coinvolti, vuoi come vittime o come carnefici, questi meccanismi di indagine non lasciano nulla all'improvvisazione e al

²⁴ Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*, Vol. VI, "La Prisonnière", Éditions Gallimard, 1954, p. 466.

caso; al contrario sono paragonabili alle ricerche storiche, dove lo sforzo per ottenere la verità si accompagna ad un meticoloso processo di ricostruzione, verifica, interpretazione.

Storia e gelosia operano, per antonomasia, in ambiti ritenuti opposti: da una parte ci si attenderebbe una lucida analisi dei fatti storici, provati e universalmente riconosciuti e accettati; dall'altra la riproduzione alterata ed emotiva dei fatti ad opera del geloso in cerca della *sua* verità. Nonostante questa opposizione, indiscutibile soprattutto dal punto di vista delle loro diverse finalità, lo storico e il geloso adottano entrambi il metodo di indagine storica del passato, l'unico che è in grado di assicurare la conoscenza dei fatti analizzati.

Gelosia e storia diventano dunque, alla luce di queste considerazioni, addirittura complementari. L'individuo geloso, abbiamo visto, si serve della storia e dei suoi metodi per soddisfare la sua esigenza conoscitiva, mentre lo storico non si limita a riportare fatti inconfutabili, ma interviene, manipolando i fatti stessi, per fornire la sua chiave di lettura.

Il racconto storico che, secondo il concetto tradizionale di realismo, aveva sempre avuto valore di verità assoluta, nella letteratura postmoderna assume un diverso significato e viene privato di ogni verità. Diventa solo uno dei possibili racconti di un episodio, dettato dalla personale scelta operata dallo storico, il quale, manipolando i fatti e selezionandoli secondo le proprie esperienze, fornisce la propria versione dell'evento, che è però solo una delle tante possibili:

[...] one is always reading "something else", and never the supposedly "real thing"²⁷.

Si evidenzia così "[...] the multitude of ways a text has of not being self-contained, of being traversed by otherness"²⁸.

²⁵ Stendhal, *De l'Amour*, op. cit., p. 130.

²⁶ Proust, *Recherche*, op. cit., Vol. I, "Du côté de chez Swann", pp. 325-326.

²⁷ Angela Locatelli, op. cit., p. 11.

²⁸ Barbara Johnson, *A World of Difference*, Johns Hopkins U.P., Baltimore and London, 1987, p. 116 (come citato da Angela Locatelli, op. cit., p. 5).

Il postmodernismo vuole denaturalizzare alcuni aspetti della vita e della letteratura tradizionalmente ritenuti naturali e, come afferma Linda Hutcheon in *The Politics of Postmodernism*²⁹, vuole dimostrare che quelle entità che inconsciamente abbiamo sempre ritenute “naturali”, in realtà sono prodotti culturali, cioè creati dagli uomini mediante delle rappresentazioni.

Linda Hutcheon intende sottolineare che la nostra conoscenza non avviene tramite un accesso diretto all’evento, ma è sempre filtrata dalle rappresentazioni dell’evento stesso:

The postmodern [...] is not a degeneration into “hyperreality” but a questioning of what reality can mean and how we can come to know it. It is not that representation now dominates or effaces the referent, but rather that it now self-consciously acknowledges its existence as representation³⁰.

In questo senso, secondo la visione postmoderna, la vita in tutti i suoi aspetti è un fatto culturale, proprio perché mediata dalle rappresentazioni, che sono, di fatto, delle alterazioni delle tracce disponibili, senza le quali però non potremmo conoscere nessuna realtà, poiché non disponiamo di un accesso diretto e naturale al passato.

Linda Hutcheon sottolinea questo concetto sostenendo che “[...] what we call “culture” is seen as the *effect* of representations, not their source”³¹.

Inoltre, citando Lisa Tickner, possiamo dire che “[the real is] *enabled to mean* through systems of signs organized into discourses on the world”³².

Sempre a questo proposito, Charles Russel asserisce che possiamo conoscere il mondo solo attraverso “[...] a network of socially established meaning systems, the discourses of our culture”³³.

²⁹ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1989.

³⁰ Ibid., p. 34.

³¹ Linda Hutcheon, op. cit., p. 7.

³² Lisa Tickner, “Sexuality and/in Representation: Five British Artists”, in *Difference*, 1984, p. 19.

Lo studio della storia è necessario per colmare una serie di vuoti, per trovare delle risposte a domande che altrimenti rimarrebbero irrisolte. Esemplicativo in questo senso il romanzo di Graham Swift, *Waterland*, il cui protagonista, Tom Crick, è un insegnante di storia che trascorre la sua esistenza mosso dal desiderio di svelare i misteri del passato³⁴.

La storia non conferisce esistenza, ma offre significati ad eventi che altrimenti non ne avrebbero. A questo proposito, il pensiero postmoderno distingue gli eventi del passato dai fatti storici che, attraverso la nostra interpretazione, costruiamo intorno a quegli eventi; pertanto i fatti sono eventi ai quali abbiamo attribuito un significato. Tutti gli episodi del passato sono potenzialmente dei fatti storici, ma in realtà lo diventano veramente solo quelli che vengono scelti per essere narrati. Pertanto diverse prospettive storiche generano diversi fatti dai medesimi eventi.

Lionel Gossman, riferendosi in una sua opera al rapporto di tipo postmoderno con la storia, afferma:

The historian's narrative is constructed not upon reality itself or upon transparent images of it, but on signifiers which the historian's own action transforms into signs. It is not historical reality itself but the present signs of the historian that limit and order the historical narrative³⁵.

In questo senso diventa determinante il concetto di manipolazione dei fatti da parte dello storico postmoderno. Questo non significa certo negare l'esistenza di un passato reale, ma semplicemente focalizzare l'attenzione sull'azione volontaria dello storico di

³³ Charles Russel, "The Context of the Concept", in Harry R. Garvin, *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Lewisburg, Bucknell University Press, London, Associated University Press, 1980, p. 177.

³⁴ "[...] unravel the mysteries of the past", Graham Swift, *Waterland*, London, Heinemann, 1983, p. 4.

³⁵ Lionel Gossman, "History and Literature: Reproduction or Signification", in Canary and Kozicki, *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1978, p. 32.

attribuire un ordine ai fatti del passato, mediante un lavoro di scelta, di interpretazione e di codifica delle fonti³⁶.

Citando Roa Bastos, possiamo dire che gli storici, come gli scrittori, “[are interested not in] recounting the facts, but [in] recounting that they are recounting them”³⁷.

Questa stessa modalità interpretativa postmoderna della storia viene messa in atto anche da Graham Hendrick, il professore di storia protagonista di *Before She Met Me*, il romanzo di Julian Barnes che sarà analizzato nei capitoli successivi.

Ritroveremo in questo romanzo l'irrazionale gelosia del professore che lo spinge ad agire in modo paranoico alla ricerca di continue prove dei tradimenti della moglie, e troveremo anche applicato il concetto postmoderno di intervento sugli episodi passati al fine di fornire, dopo un'accurata indagine di tipo storico, la propria versione dei fatti, a comprova dei dubbi propri di uomo geloso.

³⁶ Anche Salman Rushdie, in *Shame*, affronta la questione di come il presente possa conoscere il passato che racconta e riflette sul peso che le scelte e le interpretazioni dello storico hanno sulla fruizione dei fatti storici trasmessi: “I, too, face the problem of history: what to retain, what to dump, how to hold on to what memory insists on relinquishing, how to deal with change”. Rushdie aggiunge a questo proposito: “[It] is the true desire of every artist to impose his or her vision on the world”.

Salman Rushdie, *Shame*, London, Picador, 1983, pp. 87-88.

³⁷ Augusto Roa Bastos, *I The Supreme*, trans. Helen Lane, New York, Aventura, 1986, p. 32.

CAPITOLO II

JULIAN BARNES: “THE CHAMELEON NOVELIST”

Love and jealousy are states of mind that have little to do with the external reality of another person – and everything to do with the nature and situation of the individual.

Rosemary Lloyd, *Closer & Closer Apart*

2.1 Julian Barnes: produzione letteraria, esordi e consensi

Julian Barnes, autore contemporaneo inglese, inizia la sua carriera di romanziere nel 1980 e viene subito unanimamente definito “the chameleon of British letters”³⁸ per la sua vasta e diversificata produzione letteraria.

Barnes ha scritto otto romanzi che ha firmato con il proprio nome, quattro detective stories firmate Dan Kavanagh e un numero considerevole di articoli per diverse testate, come il *Times Literature Supplement*, il *Tatler*, l’*Observer*, il *Sunday Times*.

La scelta di scrivere usando sia uno pseudonimo che il proprio nome, gli ha permesso di seguire un doppio percorso narrativo e di mantenere comunque separate le due produzioni, proteggendo i propri lettori dal pericolo di confondere una produzione con l’altra o di mescolare parti delle due.

Nei quattro libri di Dan Kavanagh, Barnes ha sperimentato la fiction in modo molto ripetitivo, riproponendo sempre lo stesso protagonista e una trama generalmente molto simile in tutti i racconti. Per quanto riguarda invece gli otto romanzi firmati con il proprio nome, egli ha volontariamente cercato di distinguersi, sviluppando in ognuno un percorso

³⁸ Mira Stout, “Chameleon Novelist”, in *New York Times Magazine*, November 22, 1992, p. 29.

diverso e autonomo. Ha cercato cioè di imitare Flaubert in quella che, non a caso, è una delle qualità che maggiormente Barnes apprezza nell'autore francese, vale a dire il suo essere "a great example of a genius who never wrote the same book twice"³⁹.

I suoi primi due romanzi vengono pubblicati nel 1980: il primo è *Metroland*, in cui si ritrovano, nelle tematiche e nei luoghi descritti, molti riferimenti all'adolescenza dell'autore; e l'altro è il primo detective thriller di Dan Kavanagh, il cui titolo è *Duffy*, al quale seguono, nell'arco di sei anni, *Fiddle City* nel 1981, *Putting the Boot in* nel 1985 e *Going to the Dogs* nel 1987.

Si può parlare di una stasi creativa di Kavanagh, la cui produzione artistica pare essersi momentaneamente interrotta, mentre la produzione romanzesca di Barnes, dopo *Metroland*, è continuata regolarmente con la produzione di un romanzo ogni due anni circa.

Alla pubblicazione di *Metroland* sono seguiti *Before She Met Me* nel 1982 e *Flaubert's Parrot* nel 1984, il primo grande successo di Barnes, come l'autore stesso ha ammesso ("it's the book that launched me"⁴⁰) e con il quale nel 1986 vince, primo autore inglese a conquistare questo premio, il Prix Médicis.

Sempre nel 1986 pubblica *Staring at the Sun* e nel 1989 *A History of the World in 10½ Chapters* al quale seguono nel 1991 *Talking It Over*, con il quale vince l'anno successivo il Prix Fémina e che è, tra i suoi romanzi, l'unico ad avere un "deliberately fairly open ending"⁴¹.

Nel 1992 pubblica *The Porcupine*, nel 1998 *England, England* e nel 2000 *Love, etc*, il seguito di *Talking It Over*, nel quale Barnes ripresenta gli stessi tre protagonisti, incontrati dieci anni più tardi.

³⁹ Patrick McGrath, "Julian Barnes", in *Bomb* 21, Fall 1987, p. 22.

⁴⁰ Amanda Smith, "Julian Barnes", in *Publishers Weekly* 236, no. 18, November 3, 1989, p. 74.

⁴¹ John Coldstream, *The Daily Telegraph* (London), July 29, 2000, printed from Internet.

Nel 1996 Barnes pubblica *Cross Channel*, il suo primo libro di racconti, nel quale raccoglie una decina di storie con soggetti storici e culturali riguardanti i rapporti tra Francia e Inghilterra.

Nonostante il crescente successo conquistato come romanziere, Barnes continua la sua attività giornalistica e, a partire dagli anni novanta, collabora come corrispondente con il *New Yorker*, per il quale scrive *Letters from London*, che sarà anche il titolo della selezione di questi articoli pubblicata nel 1995, sentendosi, per sua stessa ammissione, “a foreign correspondent in my own country”⁴².

Barnes ha ricevuto nel corso della sua carriera numerosi riconoscimenti e premi letterari. Nonostante in Inghilterra ci sia una controversia dovuta al fatto che non abbia mai vinto il prestigioso Booker Prize, Barnes gode di grande notorietà e di giudizi entusiastici circa il proprio lavoro, dei quali quello di Richard Locke è solo un felice esempio: “Barnes’s literary energy and daring are nearly unparalleled among contemporary English novelists”⁴³.

Come confermano anche le parole di Locke, Julian Barnes è indiscutibilmente uno degli autori contemporanei più apprezzati sia dal pubblico che dalla critica, la quale accoglie e commenta i suoi romanzi in modo più che lusinghiero.

A testimonianza del suo successo, leggiamo alcuni commenti:

[...] In his continual analysis of marriage, jealousy, betrayal, obsession, death, truth and, above all, love, no English male writer working in fiction displays more coolly acute sensibilities, and wit, than Barnes⁴⁴.

[...] He enjoys a gilded reputation. He is fashionable and cultivated, and when you try to define him, he changes color again⁴⁵.

⁴² Victoria Glendinning, “The Arts: The Joker in the Pack Julian Barnes Tells Victoria Glendinning about Stamp Collecting, the Peculiarly English Nature of Bovril and the Pleasures of Writing”, in *The Daily Telegraph*, April 8, 1995, p. 5.

⁴³ Richard Locke, “Flood of Forms”, in *New Republic* 201, December 4, 1989, p. 43.

⁴⁴ John Coldstream, *The Daily Telegraph* (London), July 29, 2000, printed from Internet.

[...] He bathes mundane realities in a transfiguring light, recognizing the extraordinary in the ordinary. He observes a boring landscape and endows it with fanciful, wishful patterns and symbols [...]⁴⁶.

Lo scrittore americano Jay McInerney dà voce alla sua ammirazione per Julian Barnes con parole che lodano la capacità creativa di questo scrittore che, ad ogni nuovo romanzo, sa ripartire dal nulla e da un foglio bianco realizza un percorso nuovo. Questo avviene anche quando semplicemente analizza e racconta un nuovo aspetto dell'amore, un sentimento che nei suoi romanzi appare sempre sotto una luce diversa, ancora tutto da scoprire:

[...] A lot of novelists set up a kind of franchise, and turn out a familiar product [...] what I like about Jules's work is that he's like an entrepreneur who starts up a new company every time out [...] He reinvents the wheel; I'm always fascinated to see what shape it's going to be next⁴⁷.

A conferma di questo suo desiderio di rinnovarsi ad ogni romanzo, leggiamo le parole di Barnes:

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 novel⁴⁸.

⁴⁵ Mira Stout, "Chameleon Novelist", in *New York Times Magazine*, November 22, 1992, p. 29.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Mira Stout, op. cit., p. 72.

⁴⁸ Andrew Billen, "Two Aspects of a Writer", in *Observer*, July 7, 1991, p. 27.

Grande consenso è espresso anche da David Leon Higdon nella sua ricognizione sugli autori più rappresentativi degli anni '80, tra i quali egli decreta vincitori Graham Swift e Julian Barnes:

[...] Two of the most promising authors, however, have consistently broadened their appeal with each new work, demonstrating astonishing mastery of fictional structures and burking little in their pursuit of complex ideas: Julian Barnes and Graham Swift⁴⁹.

Secondo Higdon i romanzi di questi due autori saranno utilizzati per definire la narrativa postmoderna inglese, grazie soprattutto alla creazione e all'utilizzo di un nuovo tipo di narratore, definito da Higdon stesso "reluctant narrator", all'interno di romanzi che pur appartenenti al postmodernismo sono di carattere psicologico, con una narrazione in prima persona.

Higdon ritiene che sia i romanzi di Swift che di Barnes apportino un contributo innovativo e scrive a questo proposito:

[...] No reader can deny they are two fresh, important talents whose fiction, to borrow Emily Dickinson's yardstick of literary merit, "distills amazing sense / From ordinary meanings"⁵⁰.

Lo stesso entusiasmo traspare nelle parole di Richard Locke che nel 1989 scrive:

[...] With such a passion for history, art, and formal innovation, with such fulgent wit and bright discursive skill, he will most likely push on along the high Parnassian path he's beaten beside Nabokov, Calvino and Kundera⁵¹.

⁴⁹ David Leon Higdon, "Unconfessed Confessions: the Narrators of Graham Swift and Julian Barnes", in *The British and Irish Novel Since 1960*, New York, St. Martin's Press, 1991, p. 174.

⁵⁰ Ibid., pp. 174-175.

Per la citazione di Emily Dickinson: "Poem 448", in *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Boston, Little, Brown, 1960, p. 215.

⁵¹ Richard Locke, "Flood of Forms", in *New Republic* 201, December 4, 1989, p. 43.

Julian Barnes è, per sua stessa ammissione, uno scrittore giunto lentamente alla consapevolezza di voler scrivere (“I was my own best discourager”⁵²), e prima di realizzare i suoi romanzi si è cimentato con il giornalismo, convinto che, per iniziare, per superare i pudori e le paure, per sbloccare in qualche modo la situazione fosse innanzitutto importante permettere alla parole di uscire:

I came to it slowly. Not as a child who insufferably sat under the bedclothes scribbling away. In my teens I wanted to be a good reader because I thought writing is what other people did. I started to write when I was about 22 or 23, and I started in a very hesitant and tentative way.

[...] Shortly thereafter, I started doing bits of journalism, bits of literary criticism and reviews. And while in many cases fiction and journalism are healthy enemies, I found that the most important thing was getting some words out there. The struggle to feel that I had any right, any justification to be a novelist took a long time – which is why I didn’t publish *Metroland*, my first novel, until I was 34. My first book took about nine years to write⁵³.

E ancora:

[...] It was partly because I thought that art and literature were the supreme that I didn’t think I could do it.

[...] I thought it must be wonderful to be a writer. But it was what other people did⁵⁴.

In occasione di un’intervista, Barnes confessa anche di aver avuto come miti alcuni grandi della letteratura inglese, francese e russa, i quali però, proprio per la loro grandezza, hanno acuito in lui il senso di disagio provato per il semplice fatto di desiderare la pubblicazione dei suoi romanzi, cosa di cui, al loro confronto, si sentiva profondamente indegno. Barnes confida inoltre di non aver mai avuto l’incoraggiamento di altri scrittori,

⁵² Mira Stout, op. cit.

⁵³ Michael March, “Into the Lion’s Mouth. A Conversation with Julian Barnes”, in *The New Presence*, December 1997, Internet Edition.

⁵⁴ Nicholas Wroe, “The Guardian Profile: Julian Barnes”, “Literature’s Mister Cool”, in *The Guardian*, July 29, 2000, printed from Internet.

soprattutto perché non ne aveva mai conosciuti prima di diventare scrittore egli stesso. Gli unici che conosceva erano appunto i grandi che amava leggere e che risvegliavano in lui, scrittore agli esordi, ammirazione e inadeguatezza, certo non incoraggiamento:

[...] I had many heroes. They were the great names of world literature, from Shakespeare to Flaubert to Turgenev to Tolstoy, Voltaire and so forth. [...] But there is a huge difference between having literary heroes and having them be helpful to you as a writer. The greater the writer the more daunting it is: the idea that Flaubert's first novel was *Madame Bovary*. Such a hero puts you off the idea that anything you write will ever be worth publishing⁵⁵.

There wasn't one who encouraged me. No, I didn't know any writers; I didn't know any writers until I became a writer. [...] There wasn't an avuncular figure who had already done it and said: you just keep going and it will work out. All the avuncular figures were on my bookshelves⁵⁶.

Interrogato sullo scopo che ritiene possa essere attribuito alla fiction, Barnes risponde:

It's to tell the truth. It's to tell beautiful, exact, and well-constructed lies which enclose hard and shimmering truths⁵⁷.

The beautiful and grand lies of fiction tell us more about life than do any assemblage of verifiable facts⁵⁸.

Barnes desidera inoltre precisare la propria idea di genialità e riportare la capacità creativa nell'ambito della normalità, a scapito dell'idea romantica dell'artista sregolato ed eccentrico che conduce una vita fuori dagli schemi:

⁵⁵ Michael March, op. cit.

⁵⁶ Michael March, op. cit.

I want to throw some cold water on the romantic idea of genius stemming from neurosis, illness or violent eccentricity⁵⁹.

Artists can be neurotic or sick, like anyone else, but it seems to me that if so, their art comes from the healthy part of them, not the sick one⁶⁰.

Barnes riflette anche sulla presenza nei suoi romanzi di elementi tipici della Francia e della cultura francese che conosce molto bene. Questi tratti esotici sono voluti da Barnes, ma probabilmente sono nello stesso tempo anche espressione delle sue ossessioni inespresses, nelle quali evidentemente riappaiono le tracce di questo paese a lui molto caro:

It's primary exotic – it's the first foreign country I discovered, it's the other country I know best – geographically, I know France better than I know Britain. Its literature contains as many points of reference for me as English literature – and my books are well received there, so I am very fond of France in return. In most of my books, there is a French element. This is not designed – books always reflect your conscious intentions, as well as your unaware obsessions⁶¹.

Barnes ama la Francia e la cultura francese, di cui è un appassionato conoscitore, probabilmente influenzato dall'amore per questo paese che si respirava nella sua famiglia d'origine, (i suoi genitori sono stati entrambi insegnanti di francese).

Tra gli autori francesi, è appunto Flaubert il preferito, per il quale Barnes nutre un'ammirazione sconfinata di cui il romanzo *Flaubert's Parrot* è l'apoteosi.

⁵⁷ "Books: He's Turned Towards Python", in *The Observer*, August 30, 1998, The Observer Review Page, p. 15, printed from Internet.

⁵⁸ "Let's Talk about Love, etc.", in *Amazon.co.uk Books Interview*, printed from Internet: December 24, 2000.

⁵⁹ Lesley Hazleton, "Barnes: Just a Normal Guy", in *The Seattle Times*, April 12, 1999, p. E1.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Michael March, op. cit.

Il protagonista, Geoffrey Braithwaite, definisce il suo amore per Flaubert una “rash devotion to a dead foreigner”⁶² e dietro queste parole è semplice riconoscere la stessa passione di Barnes, il quale in un’intervista, parlando di questo autore ha confessato:

[...] Obviously, he’s the writer whose words I most carefully tend to weigh, who I think has spoken the most truth about writing. And it’s odd to have a foreign genius for whom you feel a direct love [...] I find when I’m reading his letters I just want to go and make him a cup of hot chocolate, light his cigarette⁶³.

La riflessione sul suo amore di antica data per la Francia si allarga a considerazioni sul ruolo dello scrittore e sulle diverse modalità di fruizione del suo lavoro riscontrate mediante un confronto tra la realtà dell’Inghilterra e degli Stati Uniti, e l’esperienza vissuta in Francia:

[...] In France, he says, the press ask writers about their work and their view of the world: politics, philosophy. Here, and in America, he tends to be asked about his private life.

[...] I do think almost everything you know about a writer’s private life is irrelevant to their work and very often detrimental to your understanding of it. It often produces a reducing of the artistic object to an aspect of autobiography. If most writers only wrote autobiography literature would be dead, because most writers don’t live interesting enough lives⁶⁴.

Barnes difende, come abbiamo già sottolineato, la normalità dello scrittore e della vita che conduce, la quale, a suo parere, deve essere estranea e non influire sulla produzione artistica e sulla comprensione della stessa:

⁶² Julian Barnes, *Flaubert’s Parrot*, New York, Alfred A. Knopf, 1984, p. 166.

⁶³ Patrick McGrath, “Julian Barnes”, in *Bomb 21*, Fall 1987, p. 22.

⁶⁴ Dominic Bradbury, “Talking It Over About Writing, etc.”, in *The Times* (London), Copyright 2000 Times Newspapers Limited, August 2, 2000, printed from Internet.

[...] He does not enjoy talking about himself. In Flaubert's Parrot (1984), Barnes asks: "Why does the writing make us chase the writer? Why can't we leave well alone? Why aren't the books enough?"⁶⁵.

E ancora a questo proposito:

People must feel let down by reading profiles of writers. All the best is in their writing [...]

All the questions that people should legitimately ask about a writer should be provoked and answered by what's in the work. Biography can sometimes be destructive to the work ⁶⁶.

La riservatezza di Barnes e la difesa della sua privacy è quanto emerge anche dalle testimonianze degli amici:

Even his writer-friends resort to clichés like "the strong, silent type" and "intensely private" to describe him ⁶⁷.

"There has always been an inscrutability about him, even to his best friends", Martin Amis comments⁶⁸.

2.2 Julian Barnes: uno scrittore postmoderno

Nel panorama letterario contemporaneo, Barnes si colloca, per le tematiche ricorrenti nei suoi romanzi, all'interno del movimento di pensiero definito postmodernismo.

Egli affronta infatti nei suoi romanzi temi quali il ruolo del critico e dell'intellettuale, analizzando quindi i procedimenti della critica e della scrittura (*Flaubert's Parrot*, *Before She Met Me*) ; il significato della letteratura e della storia, evidenziandone le diverse modalità di lettura e di interpretazione (*Flaubert's Parrot*, *A History of the World in 10½ Chapters*, *Before She Met Me*); la ricerca della verità (*Flaubert's Parrot*, *A History of the World in 10½ Chapters*, *England, England*), il rapporto tra storia e verità (*A History of the World in 10½ Chapters*, *Flaubert's Parrot*) e tra l'arte e la vita (*Flaubert's Parrot*).

⁶⁵ John Coldstream, *The Daily Telegraph* (London), July 29, 2000.

⁶⁶ Victoria Glendinning, op. cit., p. 5.

⁶⁷ Mira Stout, "Chameleon Novelist", in *New York Times Magazine*, November 22, 1992, p. 29.

⁶⁸ Ibid.

In *The Politics of Postmodernism*⁶⁹, Linda Hutcheon afferma che il postmodernismo non è tanto un concetto quanto una problematica che, usando le parole di Burgin, non può avere una sola risposta:

A complex of heterogeneous but interrelated questions which will not be silenced by any spuriously *unitary* answer⁷⁰.

Letteralmente il termine postmodernismo contiene il senso di una posteriorità rispetto al moderno, ma non è certo la determinazione temporale l'aspetto più interessante, quanto il significato del termine postmodernismo e le implicazioni ad esso connesse.

Postmoderno indica un diverso modo di rapportarsi al moderno, dettato dalla consapevolezza dei limiti del moderno, dalla presa di coscienza non della sua fine, ma di una crisi dei suoi valori:

Postmodernism has called into question the messianic faith of modernism, the faith that technical innovation and purity of form can assure social order⁷¹.

La cultura postmoderna mette in discussione la fiducia illuminista nel progresso e soprattutto nella capacità dell'uomo di assumere un ruolo guida nel corso della storia, fino a negare l'idea stessa che la storia abbia in sé uno sviluppo razionale, con un senso logico universalmente riconoscibile. Non si crede più ciecamente che lo sviluppo scientifico e tecnologico coincidano sempre e comunque con un effettivo progresso e questa presa di coscienza critica si traduce con la rinuncia a quelli che Jean-François Lyotard ha chiamato i "grands récits"⁷², i grandi racconti, cioè la rinuncia a tutti quei discorsi totalizzanti che pretendevano di interpretare la storia e di guidare con assoluta certezza il processo emancipativo moderno.

⁶⁹ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1989, p. 15.

⁷⁰ Victor Burgin, *The End of Art Theory : Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press International, 1986, pp. 163-164.

⁷¹ Linda Hutcheon, op. cit., p. 12.

Tutto si rimette in discussione, anche la stessa concezione moderna della storia come successione lineare e progressiva:

[...] history does not always get the facts in the most significant order, or arrange them in the most aesthetically pleasing pattern [...] ⁷³.

2.3 Julian Barnes e il testo della storia

Quello della storia è infatti uno dei grandi temi affrontati da Barnes nel corso della sua produzione letteraria.

Partiamo con *A History of the World in 10½ Chapters*, il romanzo che più di tutti esplicita i riferimenti alla storia.

Come indica il titolo del romanzo e come ha sottolineato Moseley nel suo testo critico sull'autore ⁷⁴, Barnes non vuole presentare *la* storia del mondo, ma *una* delle tante storie possibili. Ciò che appare subito chiaro infatti è che la storia non è quello che realmente è accaduto, ma quanto gli storici ci raccontano a tale proposito:

History isn't what happened. History is just what historians tell us. [...] One good story leads to another. [...] The history of the world? Just voices echoing in the dark; images that burn for a few centuries and then fade; stories, old stories that sometimes seem to overlap; strange links, impertinent connections ⁷⁵.

Barnes ribadisce questo concetto:

Historians have colonized history too much and it's time that other people had a go at it ⁷⁶.

⁷² J.-F. Lyotard, *La Condition Postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

⁷³ Terry Eagleton, *Saints and Scholars*, London and New York, Verso, 1987, p. 10.

⁷⁴ Merritt Moseley, *Understanding Julian Barnes*, University of South Carolina Press, 1997, p. 109.

⁷⁵ Julian Barnes, *A History of the World in 10½ Chapters*, New York, Vintage Books, 1989, p. 240.

⁷⁶ Gayle Kidder, "The World According to Julian Barnes", in *The San Diego Union-Tribune*, November 5, 1989, ed. 1,2, p. E-1, (Kidder is a free-lance writer).

Anche il narratore protagonista di *Shame*, di Salman Rushdie, affronta il problema dell'intervento degli storici nella narrazione di quanto accaduto:

I, too, face the problem of history: what to retain, what to dump, how to hold on to what memory insists on relinquishing, how to deal with change⁷⁷.

Riflettendo su questo intervento degli storici e sul pensiero postmoderno relativo alla storia, Linda Hutcheon propone una riflessione sulla distinzione tra gli *eventi* del passato e i *fatti* storici derivati da quegli eventi. I fatti sono eventi scelti dagli storici tra molti altri, ai quali è stato attribuito un significato; pertanto diverse prospettive storiche fanno scaturire diversi fatti dagli stessi eventi⁷⁸.

Come precisa Frank Kermode, anche lo sguardo di un testimone offre solo un'interpretazione limitata di quanto è accaduto; è solo un personale e soggettivo punto di vista:

[...] Although we are aware that a particular view of the world, about what must or ought to happen, affects accounts of what does or did happen, we tend to repress this knowledge in writing and reading history, and allow it free play only when firmly situated in the differently privileged ground of fiction⁷⁹.

Sempre a questo proposito, Barnes ha scritto come epigrafe al romanzo *Talking it Over*, "He lies like an eyewitness", ancora una volta a ribadire come la verità di una persona sia menzognera di fronte alla percezione dello stesso evento da parte di un altro individuo, che ne è ugualmente testimone. Ci sono tante verità quanti sono gli occhi che

⁷⁷ Salman Rushdie, *Shame*, London, Picador, 1983, pp. 87-88.

⁷⁸ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1989, p. 57.

⁷⁹ Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Mass. and London, Harvard University Press, 1979, p. 109.

osservano e interpretano e nel caso di questo romanzo, Barnes intende lasciare ai suoi lettori il compito di giudicare, di scegliere ciò a cui credere:

[...] The form of the book invites readers to judge for themselves what is truth and what is falsehood, which characters they feel sympathy for and which they condemn⁸⁰.

In merito al discorso relativo alle molteplici verità esistenti, tante quante i pappagalli trovati da Braithwaite durante la sua ricerca in *Flaubert's Parrot*, e tutte estremamente vere, Barnes asserisce:

[...] If we think of some emotional tangle that friends experience, they will all give you radically different versions of what has happened to them, and they will all, in their way, be telling the truth⁸¹.

Sempre a proposito della storia e di come si guarda il passato e lo si interpreta, Barnes afferma:

There's an image in *Flaubert's Parrot* [...] of a cross-channel ferry with a set of telescopes on the stern rail and the ship is sailing away from the coast. Each of the telescopes has a fixed focal length. You look through one of the telescopes and the coast is in focus and you think, Ah yes, that's what it looks like. That's how we look at the past.

Then it goes out of focus all of a sudden, and you scurry to another telescope and find that the shoreline is coming into focus again, and you say, Ah, no, that's what it's like. Our response to history is like one of these passengers scurrying from one telescope to another and each time thinking they've got it right⁸².

In questo senso, il critico Gregory Salyer sostiene che:

⁸⁰ Dominic Bradbury, "Talking it Over About Writing, etc.", in *The Times* (London), Copyright 2000 Times Newspapers Limited, August 2, 2000, printed from Internet.

⁸¹ "Let's Talk about Love, etc.", in *Amazon.co.uk books Interview*, December 24, 2000.

⁸² Gayle Kidder, "The World According to Julian Barnes", in *The San Diego Union-Tribune*, November 5, 1989.

Our sacred history is but one story among many, one point of view among many points of view⁸³.

Barnes, estimatore della Francia, ricorda sicuramente che in francese, come in italiano, il termine “histoire”, storia, indica sia la storia che il racconto, confermando così la sua convinzione che la storia altro non sia che un racconto degli eventi.

Questo lavoro di intervento sui fatti al fine di proporre una particolare versione è descritto dalla parola “fabulation”, la quale indica gli approcci di tipo postmoderno alla fiction e che è citata e spiegata da Barnes in questi termini:

The technical term is fabulation. You make up a story to cover the facts you don't know or can't accept. You keep a few true facts and spin a new story round them⁸⁴.

Il postmodernismo focalizza il processo di costruzione di trame e di storie derivate da cronache reali. Questo meccanismo infatti non nega l'esistenza degli eventi realmente accaduti, ma mostra l'azione di ordinamento esercitata dallo storico sul passato, al fine di proporre narrazioni plausibili, estratte dall'insieme caotico di fatti, a volte incompleti, ai quali egli garantisce un significato:

[...] like fiction, history constructs its object, [...] events named become facts.
[...] The past really did exist, but we can only know it today through its textual traces, its often complex and indirect representations in the present [...]⁸⁵.

⁸³ Gregory Salyer, “One Good Story Leads to Another: Julian Barnes's *A History of the World in 10½ Chapters*”, in *Journal of Literature & Theology*, 5, June 1991, p. 223.

⁸⁴ Julian Barnes, *A History of the World in 10½ Chapters*, op. cit., p. 109.

⁸⁵ Linda Hutcheon, op. cit., p. 78.

Per Barnes, la storia probabilmente nasce nel momento in cui un fatto accade, ma acquista valore solo più tardi, quando quell'evento ci viene raccontato, forse per dare un senso al nostro presente:

History often is when it happens. Then it becomes interesting later⁸⁶.
[...] The past was never just the past, it was what made the present able to live with itself⁸⁷.

Di questo tono anche l'affermazione di Linda Hutcheon in *The Politics of Postmodernism*:

How do we know the past today? Through its discourses, through its texts – that is, through the traces of its historical events: the archival materials, the documents, the narratives of witnesses ... and historians.⁸⁸

La storia dunque è vissuta come un aiuto proveniente dal passato per trovare una spiegazione agli interrogativi e alle difficoltà della vita, per dissipare le paure del presente.

Questo è quanto asserisce anche Graham Swift in *Waterland*:

History itself, the Grand Narrative, the filler of vacuums, the dispeller of fears of the dark⁸⁹.

E ancora:

History: a lucky dip of meanings. Events elude meaning, but we look for meanings⁹⁰.

⁸⁶ Julian Barnes, *The Porcupine*, London, Cape, 1992, p. 100.

⁸⁷ Julian Barnes, *England, England*, London, Cape, 1998, p. 6.

⁸⁸ Linda Hutcheon, op. cit., p. 36.

⁸⁹ Graham Swift, *Waterland*, London, Heinemann, 1983, p. 53.

⁹⁰ Ibid, p. 122.

In *Metroland* di Barnes la storia è intesa come ricostruzione della propria storia personale, resa possibile dalla capacità, attraverso la memoria e i ricordi, di rientrare in possesso del proprio passato:

How does adolescence come back most vividly to you? What do you remember? The quality of your parents; a girl; your first sexual tremor; success or failure at school; some still unconfessed humiliation: happiness, unhappiness; or, perhaps, a trivial action which first revealed to you what you might later become? I remember things⁹¹.

In *Talking It Over*, Barnes sottolinea che ricordare è un atto di volontà, esattamente come dimenticare il passato:

But I don't remember. I won't remember. Memory is an act of will⁹².

In *Flaubert's Parrot* Geoffrey Braithwaite, il protagonista, è un medico inglese che prova una grande ammirazione per Flaubert e che si dice scettico di fronte alla possibilità di conoscere la storia e le sue verità.

Egli si chiede:

How do we seize the past? How do we seize the foreign past? We read, we learn, we ask, we remember, we are humble; and then a casual detail shifts everything⁹³.

E aggiunge:

The past is a distant, receding coastline, and we are all in the same boat⁹⁴.

In merito alla riflessione sul passato e sulle possibilità di conoscerlo, Braithwaite afferma:

⁹¹ Julian Barnes, *Metroland*, New York, St. Martins, 1980, p. 71.

⁹² Julian Barnes, *Talking It Over*, London, Cape, 1991, p. 17.

I'm not sure what I believe about the past⁹⁵.

Nelle sue opere dunque Barnes si interroga continuamente sul passato e sul peso che la storia ha sulla vita attuale, recepita nella forma in cui ci viene presentata dagli storici. Riflette a tale proposito sul ruolo che gli studiosi in genere hanno, nel momento in cui intervengono sulle opere, in qualità di critici o di storici, proponendo una chiave di lettura piuttosto di un'altra. L'intento è di indagare e mettere in discussione i procedimenti di scrittura e di critica finora utilizzati all'interno dei diversi procedimenti romanzeschi, come in *Flaubert's Parrot* per esempio, dove Barnes esprime il suo disappunto nei confronti dei critici che irrigidiscono il lavoro di analisi nella ricerca dell'errore.

2.4 Julian Barnes e la verità soggettiva

Un altro aspetto che contribuisce a collocare Barnes all'interno di una produzione definita postmoderna è la ricerca della verità, dove nonostante un certo scetticismo di fronte alla possibilità che si tratti di un compito semplice, in realtà appare ben più forte la convinzione che la verità, pur elusiva e difficile da scoprire, comunque esista:

We all know objective truth is not obtainable, that when some event occurs we shall have a multiplicity of subjective truths which we assess and then fabulate into history, into some God-eyed version of what "really" happened But while we know this, we must still believe that objective truth is obtainable; or we must believe that it is 99 per cent obtainable; or if we can't believe this we must believe that 43 per cent objective truth is better than 41 per cent. We must do so, because if we don't we're lost, we fall into beguiling relativity...⁹⁶.

⁹³ Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, Jonathan Cape Ltd, 30 Bedford Square, London, 1985, p. 90.

⁹⁴ Julian Barnes, *ibid*, p. 101.

⁹⁵ Julian Barnes, *ibid*, p. 91.

⁹⁶ Julian Barnes, *A History of the World in 10½ Chapters*, New York, Vintage Books, 1989, pp. 243-244.

In *Flaubert's Parrot* questo anelito alla verità si esplicita nella ricerca da parte del protagonista del vero pappagallo che ha accompagnato Flaubert durante la stesura di *Un Coeur simple*.

Questa impresa si rivela presto decisamente ardua, poiché Braithwaite trova parecchi pappagalli che sembrerebbero essere tutti veri.

Lasciando il caso particolare della ricerca del pappagallo di Flaubert, intorno al quale si costruisce la trama di questo romanzo, Barnes, in senso più ampio, vuole testimoniare che ci sono spesso, nella vita così come nella storia e nell'arte, diverse versioni di una stessa verità, ma la continua ricerca, anziché ridurre le alternative, le moltiplica e gli ostacoli incontrati simboleggiano le difficoltà del percorso conoscitivo.

In questo romanzo trova applicazione la teoria postmoderna della "decostruzione", intesa, secondo la spiegazione di James B. Scott, come una commistione di generi che rende impossibile la distinzione convenzionale tra fiction e non-fiction:

[...] The reader is at all times caught between the poles of true and not true, so that even the conventional signification patterns (biography presents fact; fiction presents fancy) no longer function⁹⁷.

C'è pertanto un amalgamarsi di fatti e personaggi reali con altri che sono solo fittizi: Gustave Flaubert è una persona realmente esistita, mentre Geoffrey Braithwaite e la moglie Ellen sono personaggi di fantasia, di cui uno ancora vivente e l'altra deceduta, al pari di Flaubert. Come orientarsi tra queste diverse realtà? Chi è più reale di altri? È possibile conoscere la verità? Può il linguaggio dare forma al mondo?

Queste domande fanno di *Flaubert's Parrot* un romanzo postmoderno, sollevando il problema del legame tra le parole, le idee e le cose del mondo che rappresentano.

⁹⁷ James B. Scott, "Parrot as Paradigms : Infinite Deferral of Meaning in "Flaubert's Parrot"", in *Ariel: A Review of International English Literature* 21, July 1990, pp. 64-65.

Secondo quanto indicato da Jean Baudrillard con la teoria del “simulacro postmoderno”⁹⁸, la nostra conoscenza è mediata e resa possibile dalle rappresentazioni del reale:

[...] they produced instead the *simulacrum* of the real, the destruction of meaning and of all relation to reality⁹⁹.

Questa affermazione non nega il referente, ma ne riconosce l'esistenza mediante le sue rappresentazioni, intese come vie di accesso alla realtà e alla sua conoscenza.

Esemplificative in questo senso le parole di Lisa Tickner:

[The real is] *enabled to mean* through systems of signs organized into discourses on the world¹⁰⁰.

Nonostante esistano, per sua stessa ammissione, diverse verità, Barnes sostiene che sia necessario credere nella verità oggettiva.

2.5 Julian Barnes e “the human passions”: amore, gelosia e tradimento

Il tema della verità è strettamente connesso con il tema dell'amore, poiché nelle situazioni amorose descritte da Barnes, si tratta sempre di scoprire la veridicità dei sentimenti altrui nei propri confronti o di verificare l'intensità delle proprie emozioni verso l'oggetto amato.

A tale proposito Barnes ha affermato in *A History of the world in 10½ Chapters*: “Love and truth, that’s the vital connection, love and truth”.

⁹⁸ Jean Baudrillard, “The Precession of Simulacra”, in *Wallis*, 1984, pp. 253-281.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Lisa Tickner, “Sexuality and/in Representation: Five British Artists”, in *Difference*, 1984, p. 19.

L'amore viene spesso descritto nei romanzi di Barnes in modo a volte doloroso e disturbato, come in *Before She Met Me*, a volte reso difficoltoso da fattori contingenti, come in *The Porcupine*, fino alla narrazione della sua più violenta manifestazione, la gelosia, con i suoi meccanismi e le sue conseguenze.

Riferendosi nello specifico a *Before She Met Me*, ma in realtà più estesamente anche a tutti i suoi romanzi, Barnes ha affermato che "what is constant is the human heart and human passions"¹⁰¹; sentimenti che ritornano in ogni suo lavoro, anche se con un percorso e un'analisi sempre originali.

Quando Barnes scrive dell'amore, anche se si tratta spesso di un amore malato e problematico, è soprattutto all'amore coniugale che si riferisce, come nel caso del mezzo capitolo intitolato "Parenthesis" di *A History of the World in 10½ Chapters*.

Strettamente connesso all'amore e alla gelosia, è il tema dell'infedeltà. Nei romanzi di Barnes, sono essenzialmente gli uomini le "vittime" dell'infedeltà femminile, anche se a volte accade di non trovarsi di fronte ad un vero e proprio adulterio.

In *Talking It Over*, la moglie di Stuart si scopre innamorata di Oliver, amico del marito, e lo tradisce prima ancora di aver avuto con lui una relazione. Il tradimento avviene nel momento stesso in cui la donna decide di non raccontare al marito episodi sintomatici dell'attenzione di Oliver nei suoi confronti. Si rende in questo modo complice del desiderio di quest'ultimo di conquistarla, e si vede costretta anche a riflettere sui suoi sentimenti verso i due uomini.

Ciò che interessa maggiormente la nostra analisi è proprio il tradimento nei comportamenti che questo mette in atto: si intende focalizzare l'attenzione, per esempio, sul non detto, il camuffato, vale a dire tutta quella serie di omissioni, fraintendimenti, bugie, strategie linguistiche e comportamentali che caratterizzano l'atteggiamento sia di colui che tradisce, sia del geloso tradito o timoroso di esserlo.

¹⁰¹ Patrick McGrath, "Julian Barnes", in *Bomb* 21, Fall 1987, p. 21.

Anche in *Before She Met Me*, la storia ha un ruolo decisivo: Graham, il protagonista, è infatti tormentato dalla storia personale della moglie, dal suo vissuto dal quale si sente escluso e che è costretto ad accettare passivamente, senza possibilità di intervento. Paradossalmente è proprio il passato che ama e indaga nel suo quotidiano ruolo di storico a renderlo folle di gelosia in ambito privato.

È in questi termini che la storia, vuoi in senso ampio, come ambito di ricerca nella professione del protagonista, o in senso privato, nella sua relazione con la moglie, è strettamente connessa alla gelosia:

[...] Forgets everything straight away. Think of that - no archives at all. Maybe you'd like that?

...

Wouldn't you? No archives - just the present? Like staring out of a train window all the time. The cornfield, the telegraph poles, the washing lines, the tunnel: no connections, no causation, no sense of repetition¹⁰².

Barnes in questo romanzo porta all'eccesso l'applicazione del metodo di analisi storica, al punto tale che l'ossessiva analisi del passato della moglie condurrà il protagonista alla follia omicida e suicida.

Non solo la storia, l'amore e la gelosia, ma tutti i temi finora citati e ricorrenti nella produzione di Barnes, sono facilmente riscontrabili anche in *Before She Met Me*, il romanzo che tratteremo in modo più ampio e approfondito nel prossimo capitolo.

¹⁰² Julian Barnes, *Before She Met Me*, Picador, 1986, pp. 144-145.

CAPITOLO III

BEFORE SHE MET ME: “ALLA RICERCA DEL TEMPO PERDUTO”

[...] the jealous lover wanders through a labyrinth whose walls are covered with hieroglyphics, projecting over and over again in his or her mind the image of something half heard or half seen, rewriting the past [...]

Rosemary Lloyd, *Closer & Closer Apart*

3.1 *Before She Met Me*: trama e critica

Il romanzo di Barnes scelto come oggetto della nostra analisi è *Before She Met Me*, il cui plot è quello tipico di una storia di gelosia, ma aperto a molteplici altre possibilità di lettura e di interpretazione.

Il protagonista è Graham Hendrick, professore universitario di storia, il quale conduce una tranquilla quanto noiosissima vita coniugale con la moglie Barbara e la figlia Alice. Questo almeno fino al giorno in cui, durante una festa a casa dell'amico scrittore Jack Lupton, incontra la giovane Ann, se ne innamora ed inizia una relazione che lo porta presto a decidere di lasciare la famiglia e di iniziare con lei una nuova vita. Grazie a questo inaspettato amore, Graham si sente un uomo nuovo, risvegliato dall'apatia degli anni precedenti.

L'adorazione di Graham per la giovane moglie si manifesta con una totale dedizione a lei, esemplificata dall'interesse con cui annota scrupolosamente ciò che la moglie indossa o mangia, o dal sentimentalismo con il quale osserva gli avanzi di cibo nel suo piatto o i segni da lei lasciati sul tovagliolo.

Questo assoluto stato di grazia, definito dall'autore *the honey time*¹⁰³, persiste fino al giorno in cui, in modo per lui casuale, ma in realtà pilotato dalla vendetta della ex moglie, assiste con la figlia alla proiezione di un film nel quale Ann ha recitato e la vede commettere adulterio, anche se solo sullo schermo. Graham era ovviamente al corrente del suo passato di attrice, ma non l'aveva mai vista recitare, e gli basta vederla in compagnia del suo partner cinematografico per cominciare ad essere torturato da una forma ossessiva di gelosia retrospettiva.

Graham comincia a questo punto a raccogliere informazioni dettagliate sulle abitudini e i gusti degli uomini con i quali Ann ha avuto una relazione, reale o solo scenica, annotando puntigliosamente tutti gli elementi caratteristici di ogni individuo, scoprendosi ben presto totalmente incapace di distinguere tra finzione e realtà.

La gelosia di Graham invade ogni ambito della loro vita di coppia e rende estremamente difficoltosa anche la scelta di una meta per le loro vacanze, costringendoli a scegliere un luogo che Ann non abbia già visitato in passato con altri uomini.

Entrambi esasperati dal disagio che la gelosia genera in loro, separatamente decidono di recarsi dall'amico Jack in cerca di consigli. La situazione degenera quando Graham comincia a sospettare che anche Jack abbia avuto una relazione con Ann e trova addirittura nei romanzi scritti dall'amico numerose prove di questo tradimento, credendo di riconoscere in certi dettagli o particolari delle donne descritte dei veri e propri riferimenti alla propria moglie.

A questo punto la finzione si è ormai fusa con la realtà rendendole indistinguibili; il passato e il presente hanno perso le loro connotazioni temporali, diventando oscuri e ugualmente minacciosi e il romanzo si avvia verso un finale tragico. Reso ormai completamente folle dalla gelosia, Graham si reca da Jack e lo uccide, per poi suicidarsi prima dell'arrivo di Ann che lo sta cercando, insospettita dalla sua assenza.

¹⁰³ Julian Barnes, *Before She Met Me*, Picador, 1986, p. 1.

Before She Met Me ha incuriosito ed interessato sia il pubblico che la critica per il tema trattato e per il modo in cui l'animo umano è stato analizzato nella manifestazione della gelosia. Come ha detto lo stesso Barnes in un'intervista a John Goddard:

The logic is completely illogical, yet jealousy is something very fundamental¹⁰⁴.

Barnes ha affrontato spesso questo tema nei suoi romanzi sottolineando come un'emozione fortemente irrazionale come la gelosia, soprattutto quando spinta all'eccesso, faccia comunque parte della vita di ogni individuo, anche il più razionale, in modo spesso più determinante di quanto non si voglia ammettere.

La gelosia di cui soffre il protagonista del romanzo è la peggiore, quella retrospettiva, la quale non lascia nessuna via di scampo, nessuna possibilità di chiarimento e di soluzione. Purtroppo si deve accettare il fatto che gli eventi si siano verificati nonostante la nostra assenza e ci troviamo di fronte ad un nemico troppo forte da combattere: il passato.

È ancora Barnes a illuminarci su questo aspetto:

Retro-jealousy, unlike its more familiar siblings, habitually broadens out into a wider obsession. That previous affair, that earlier lover turn out to be mere nominees for wider areas of baffled resentment: a kind of foolish rage against the immutability of the past, and a metaphysical whinge that things can actually happen despite your absence¹⁰⁵.

Il protagonista di *Before She Met Me* si chiede: "What if your brain became your enemy?"¹⁰⁶ e Mark Abley, in un articolo del 1982, riconosce a Barnes l'originalità di aver scelto come soggetto l'analisi dei tormenti di Graham di fronte al passato di Ann, e la

¹⁰⁴ John Goddard, "Jealousy Never Far Away in Work Of Julian Barnes", in *The Gazette* (Montreal), November 26, 1994, Books, the Literary Scene, p. 12.

¹⁰⁵ Julian Barnes, "Remembrance of Things Past", in *Observer*, July 24, 1983, p. 22.

¹⁰⁶ Julian Barnes, *Before She Met Me*, op. cit., p. 158.

conseguente fascinazione nei confronti di un tempo perduto che niente sembra poter eguagliare:

It's an interesting idea, and one that gives the imagination plenty of room to manoeuvre ¹⁰⁷.

Il senso del ridicolo che sovente nasce dalle manifestazioni di gelosia è ciò che rende la lettura di questo romanzo piacevole e, a tratti, persino divertente. Lo stesso autore, commentando il suo romanzo nel corso di un'intervista, afferma:

In that sort of book [...] you take the extreme case to illuminate the general. The form of jealousy I chose, which is retrospective sexual jealousy, is particularly ludicrous¹⁰⁸.

E ancora:

[It's] a rather nasty book about unpleasant sexual feelings, jealousies and obsessions. It was meant to have had a rather sour and hard-driving edge to it. I think it's my funniest book, though the humor is rather bleak and in bad taste usually¹⁰⁹.

Anche Harriet Waugh ha ribadito la componente degradante e illogica del tema conduttore del romanzo, che rivela il rovescio ironico delle grandi passioni romantiche:

Jealousy is undignified: an unhappy mixture of violence and petulance. It is unpretty and rarely helps anyone's cause. Perhaps all over-mastering passions, including love, are inclined to make those involved in them ridiculous – a compulsive twitch between the head and the genitals. Anyway, that is the general feeling emanating from Julian Barnes's new novel¹¹⁰.

¹⁰⁷ Mark Abley, "Watching Green-Eyed", in *Times Literary Supplement*, April 23, 1982, p. 456.

¹⁰⁸ John Goddard, op. cit.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Harriet Waugh, "Green-Eyed", in *Spectator*, 248, April 17, 1982, p. 22.

Proprio la condizione di tragico umorismo tipica della gelosia ha spinto perciò i recensori del *New York Times* a definirne gli esiti allo stesso tempo “comical and dangerous”:

Mr. Barnes is both a masterful technician and an artist with a quirky vision; and in the case of this novel, he orchestrates the narrative so fluently that Graham’s mounting jealousy is at once comical – and dangerous¹¹¹.

Non tutti i critici hanno apprezzato però questo gusto di Barnes per le situazioni estreme. Lo scrittore e critico Gary Krist ha ritenuto ad esempio artificiosa e forzata l’immagine dello storico che si ammala proprio per l’incapacità di gestire quel passato di cui la sua professione lo vorrebbe padrone:

[...] Now, with the visual evidence before his eyes, Graham quickly succumbs to a fit of what must be called retroactive jealousy. It’s at this point that the novel becomes unconvincing. Graham, turning gradually more obsessive and morose, starts reconstructing his wife’s former affairs – both the on and off screen varieties – by gathering oral and written evidence of her past. He grills her continually about her former lovers and pores over her old books looking for incriminating inscriptions. While this is a clever perversion of Graham’s role as historian, and while Mr. Barnes makes us feel genuine pity for his protagonist, Graham’s transition from lovesickness to pathological jealousy ultimately seems forced¹¹².

In realtà, ciò che Barnes mette in scena è proprio una lotta tutta interna al cervello del suo protagonista, diviso tra Ragione e Passione che si contendono il possesso del Tempo Passato.

¹¹¹ Reviews of Books by Julian Barnes from the New York Times Archives, in *The New York Times* on the web, 1986.

¹¹² Gary Krist, “She Oughtn’t to Have Been in Pictures”, in *New York Times Book Review*, December 28, 1986, p. 12.

Nicholas Shrimpton ci invita per questo a considerare l'epigrafe del romanzo, in cui si legge "man finds himself in the predicament that nature has endowed him essentially with three brains which, despite great differences in structure, must function together and communicate with one another" e scrive in proposito:

Before She Met Me opens with the year's most striking epigraph. Quoting from an article in the Journal of Nervous and Mental Diseases by Paul D. MacLean, Barnes introduces us to the theory that man has three coexisting brains, one reptilian, one mammalian and only the third distinctively human. When the psychiatrist asks the patient to lie on the couch, he is in effect "asking him to stretch out alongside a horse and a crocodile". Graham Hendrick, the hero of *Before She Met Me*, is a rational and restrained man who delightedly discovers the horse of passion, only to find that forgotten croc viciously elbowing him out of bed¹¹³.

3.2 Gelosia e storia: interscambio metodologico

Affrontiamo a questo punto l'analisi di *Before She Met Me*.

Il romanzo si apre con un primo paragrafo forte ed inaspettato che introduce fin dalle righe iniziali il tema centrale della storia, vale a dire l'adulterio di Ann e la conseguente gelosia di Graham:

The first time Graham Hendrick watched his wife commit adultery he didn't mind at all. He even found himself chuckling. It never occurred to him to reach out a shielding hand towards his daughter's eyes¹¹⁴.

In questo preciso istante però, il tarlo della gelosia non si è ancora annidato nella mente di Graham, il quale si sente sicuro di sé e dei sentimenti della giovane moglie che

¹¹³ Nicholas Shrimpton, "The Crocodile File", in *The Sunday Times* (London), April 18, 1982, p. 40.

¹¹⁴ Julian Barnes, op. cit., p. 1.

ha saputo rinnovare completamente la sua vita, fino al loro incontro così monotona e piatta:

[...] He began to feel as if some long-broken line of communication to a self of twenty years ago had suddenly been restored. He felt once more capable of folly and idealism¹¹⁵.

[...] she even managed to freshen for him the memories of pleasure¹¹⁶.

Graham sente di essersi finalmente riappropriato del proprio corpo, con il quale prende confidenza smettendo di percepirlo come un semplice ed inutile involucro della mente:

He also felt as if his body had begun to exist again. By this he didn't just mean that he was seriously enjoying sex (though of course he did mean this too), but that he had stopped picturing himself as merely a brain lodged within a container¹¹⁷.

Graham ed Ann sono profondamente diversi: la giovane donna, così vivace e disinibita e per certi aspetti con un'esperienza di vita maggiore, riconosce di non poter culturalmente uguagliare il marito, il quale è uno studioso meticoloso ed abitudinario:

Sometimes she pitied him for the narrowness of his previous life; at others she felt daunted by the thought that she would never know as many things as Graham, would never be able to argue with the directness and logic which she perceived in him¹¹⁸.

¹¹⁵ Ibid., p. 5.

¹¹⁶ Ibid., p. 7.

¹¹⁷ Ibid., p. 5.

¹¹⁸ Ibid., p. 12.

He read a great deal, he gardened, he did the crossword, he protected his property. At thirty-eight, it felt a bit like being retired already¹¹⁹.

La sua vita, fino a quel momento, è dunque ordinaria e del tutto priva di scosse e Graham ne è cosciente, ma in occasione del primo scambio di battute con Ann, egli elenca ironicamente le caratteristiche che contraddistinguono un accademico e tra queste, cita anche una certa propensione alla gelosia:

[...] They wear glasses and brown tweed jackets and have humps on their backs and mean, jealous natures and they all use Old Spice.

Ann looked at him. He had glasses and a brown corduroy jacket¹²⁰.

Alla soglia dei quarant'anni, quando si sente ormai escluso dalla vita e dalle emozioni, è proprio con Ann che si riscopre nuovamente vivo e realmente tormentato da una natura gelosa che non sospettava di possedere.

L'esperienza di attrice che Ann ha fatto è un aspetto del suo passato di cui Graham è al corrente, ma che non ha mai avuto l'occasione di conoscere da vicino. Quando assiste con la figlia alla proiezione di "Over the Moon", cadendo nella trappola della sua ex-moglie, è decisamente impreparato a ciò che vede ed è perciò con un tuffo al cuore che riconosce Ann nella donna sdraiata a letto in quell'unica scena in cui recita:

The damaged detective at once started opening all the doors of the flat. In the bedroom he found Graham's wife. She was wearing dark glasses and reading a book; the sheets were chastely swaddled round her breasts, but the implications of the rumbled bed were clear¹²¹.

¹¹⁹ Ibid., p. 5.

¹²⁰ Ibid., p. 3.

¹²¹ Ibid., p. 26.

Come conferma il paragrafo iniziale del romanzo, la prima volta che vede sua moglie commettere adulterio durante questa scena cinematografica, Graham non si preoccupa affatto:

Though naturally, at the time he didn't think of it as adultery¹²².

In modo del tutto razionale, spiega alla figlia che “she was only acting”¹²³ e con Ann adotta un modo scherzoso per informarla di averla vista recitare:

Nearly caught you, today, *in flagrante* with the other fellow¹²⁴.

Di fatto però, questo è l'episodio scatenante di tutti i suoi dubbi e tormenti futuri:

[...] I told you about the *film* at such length because it was the catalyst. *That* was what sparked it all off. I mean, obviously I knew about some of Ann's chaps before me; I'd even met a few of them. Didn't know them all, of course. But it was only *after* the film that I started to care about them. It suddenly began to hurt that Ann had been to bed with them. It suddenly felt like ... I don't know – adultery, I suppose. Isn't that silly¹²⁵?

È importante sottolineare che Graham è un uomo pratico e razionale, ma è soprattutto un docente di storia, abituato per preparazione e forma mentale allo studio di fatti circostanziati e documentabili, oltre che analizzabili con rigore metodologico.

Il carattere di Graham e la metodica con la quale affronta anche gli episodi della vita quotidiana sono chiari fin dalle pagine iniziali, quando riferendosi al suo rapporto con la prima moglie, Barnes lo descrive nel seguente modo:

¹²² Ibid., p. 1.

¹²³ Ibid., p. 29.

¹²⁴ Ibid., p. 32.

[...] He was incompetent at arguing with Barbara; she always operated on such fearlessly non-academic principles. With his students he could argue quite well: calmly, logically, on a basis of agreed facts. At home, there was no such basis; you never seemed to start the discussion (or rather, the system of one-way reprimands) at the beginning, but splashed in at the middle, while the accusations he had to counter were a home weave of hypothesis, assertion, fantasy and malice¹²⁶.

Nel capitolo iniziale abbiamo confrontato l'ambito di indagine storica con la ricerca privata attuata dall'individuo geloso e i metodi utilizzati per entrambe.

In *Before She Met Me* il rapporto tra gelosia e storia è analizzato partendo proprio da Graham e dal modo in cui affronta la relazione con la seconda moglie, ed è la totale coincidenza tra lo storico e il geloso e i meccanismi che questa coincidenza scatena a fornire la chiave di lettura del romanzo. Ricontriamo infatti a pieno titolo che lo storico e il geloso, entrambi rappresentati da Graham, si muovono su binari assolutamente paralleli, effettuando un viaggio a ritroso nel tempo per conoscere i fatti passati, mediante un meticoloso lavoro di indagine, raccolta del materiale e interpretazione dello stesso. In entrambi i casi, lo scopo è colmare i vuoti della propria conoscenza, vuoti dell'epoca storica presa in esame o della vita della propria moglie.

Secondo il tradizionale concetto di realismo il racconto storico ha un valore di verità assoluta ed inconfutabile, mentre nell'ambito della letteratura postmoderna, nel quale si inserisce il romanzo di Barnes, il racconto storico perde questa prerogativa di veridicità assoluta e diventa solo uno dei tanti racconti possibili, frutto di una interpretazione dei fatti a cura dello storico che li analizza. Nel romanzo di Barnes, la demistificazione del tradizionale metodo storico avviene proprio nel momento in cui Graham rivela le componenti di interpretazione e di costruzione del passato implicite nel suo criterio di

¹²⁵ Ibid., p. 46.

¹²⁶ Ibid., p. 13.

indagine. Convinto infatti di poter risalire alla verità della storia pubblica così come di quella privata della moglie, Graham si scontra via via con le manipolazioni e le distorsioni di quei criteri che reputava scientifici, finendo per mostrarne tutta la fallibilità.

Anche Ann, d'altro canto, manipola i fatti passati al fine di tutelare il rapporto con Graham, eludendo ulteriori motivi che possano scatenare la sua gelosia, e lo fa chiedendo a Jack di nascondere la relazione che hanno avuto in passato:

I'm sorry to rewrite your past for you.

Don't bother, I'm always doing it myself. Every time I tell a story it's different.

Can't remember how most of them started off any more. Don't know what's true. Don't know where I came from¹²⁷.

Interviene così su un passato che, in quanto tale, è ovviamente già scritto, modificando i fatti e fornendo una nuova versione di quanto accaduto.

Abbiamo letto nella precedente citazione che anche Jack, quando scrive o racconta, interviene sul passato, proponendo storie ogni volta diverse, come se dimenticasse quanto realmente accaduto a vantaggio della necessità narrativa del momento, giustificando così anche qualche fantasia o qualche piccola bugia:

[...] He'd never been let into Lupton history before: Jack's declared policy of living only in the present involved a stylized forgetting of the past. If asked about his early life, he would either refer you to his fiction, or invent a baroque lie on the spur of the moment. Of course, there was no knowing whether he wasn't even now trimming a myth to fit Graham's particular needs. Though always frank, the novelist was never wholly sincere¹²⁸.

[...] That was his job, after all, wasn't it: smelting order out of chaos, rendering fear and panic and agony and passion down into two hundred pages and six quid ninety-five. [...] The percentage of lying was about the same as well¹²⁹.

¹²⁷ Ibid., pp. 75-76.

¹²⁸ Ibid., pp. 49-50.

¹²⁹ Ibid., p. 52.

Nel confronto tra lo storico Graham e il romanziere Jack ritroviamo perciò l'apparente distanza tra l'analisi storica, che dovrebbe precludere la menzogna intesa come riscrittura dei fatti, e il lavoro creativo della "fiction", che ammette appunto una continua reinvenzione del passato. La distanza tra queste due modalità si assottiglia però nel romanzo, dal momento che gli stessi criteri scientifici di Graham si avvicinano sempre più alla fiction.

Un chiaro esempio dell'ossessivo lavoro di indagine e di raccolta di informazioni svolto da Graham con metodo storico è la meticolosa annotazione in un diario degli abiti indossati quotidianamente da Ann. Graham svolge questo compito senza lasciare spazio al ricordo o all'immaginazione, ma con lo stesso rigore che applicherebbe alla ricostruzione di una precisa epoca storica. Questo metodo, di per sé valido ed efficace, quando è messo in atto all'interno del rapporto di coppia risulta eccessivo e sintomo di una vera e propria patologia amorosa, la quale provoca in Graham, nel corso del romanzo, atteggiamenti paranoici e talvolta feticisti verso l'essere amato:

I'll tell you another thing. After she's gone to work, the first thing I do is take out my diary and write down everything she's got on. Shoes, tights, dress, bra, knickers, raincoat, hair-grip, rings. What colour. Everything. Often it's the same, of course, but I still write it down. And then occasionally, throughout the day, I take out my diary and look it up. I don't try and memorize what she's looking like – that'd be cheating. I get out my diary – sometimes when I'm teaching and pretend to be thinking about essay titles or something – and I sit there, sort of dressing her. It's very ... nice¹³⁰.

Come abbiamo visto nel primo capitolo¹³¹, rifacendoci alla definizione di Rosemary Lloyd, anche nel caso specifico di Graham la gelosia, nella sua riscoperta del passato, agisce come una "memoria involontaria" che dovrebbe permettere il recupero e la

¹³⁰ Ibid., p. 54.

¹³¹ Cfr. cap. I, p. 23.

rielaborazione di episodi passati, assicurando una migliore conoscenza dell'altro e di se stesso in rapporto all'altro.

Prendiamo come esempio il ritrovamento di alcune vecchie cartine stradali servite ad Ann in occasione di viaggi fatti in passato e la reazione di Graham di fronte a questa incursione nel vissuto di Ann:

All of Ann's maps had been put away as if they'd been interrupted in mid-use. This made them more personal and Graham suddenly realized, more threatening to him. A map, for him, once folded back into its proper order, lost its user's stamp: it could be lent or given away without touching on any feelings of attachment. Looking at Ann's awkwardly squashed maps with their overruled creases was like seeing a clock stopped at a certain, significant time, or – and worse, he realized – like reading her diary. Some of the maps (Paris, Salzburg, Madrid) had biro marks on them: crosses, circles, street numbers. The sudden particularities of a life previous to him¹³².

Quando Graham apre queste cartine e le ritrova non archiviate in un meticoloso quanto asettico ordine, ma con le tracce ancora evidenti delle loro emozioni, ne è innanzitutto fortemente attratto, poiché le percepisce come feticci di Ann e si sente poi, suo malgrado, immerso nell'atmosfera di quei viaggi a lui estranei e soffre di fronte all'evidenza di una vita vissuta precedentemente a lui.

Come egli stesso afferma, è come se leggesse il diario di Ann e violasse dunque la sua intimità. Attraverso la lettura dei suoi appunti è la Ann di quegli anni che Graham cerca di recuperare, ma le annotazioni di Ann hanno un carattere privato ed hanno senso solo nel loro contesto epocale. Pertanto la lettura a posteriori effettuata da Graham, necessita di un lavoro di interpretazione che sarà ovviamente condizionato dalla sua gelosia.

¹³² Ibid., p. 63.

Nonostante il suo approccio sia di tipo storico e egli si aspetti come d'abitudine di trovarsi di fronte a dei documenti anonimi da analizzare, in realtà si vede costretto ad affrontare i dettagli della vita passata di Ann, ancora riconoscibili su queste mappe. Appare chiara pertanto la sua impossibilità di gestire questo materiale in modo anonimo e distaccato, senza lasciarsi condizionare dall'interesse privato.

Per Graham è comunque necessario osservare questi segni che provengono dal passato della donna che ama, poiché rappresentano uno dei pochi modi disponibili per raccogliere informazioni, per colmare i vuoti, per completare il puzzle della vita di Ann, permettendogli di conoscerla meglio e di illudersi di poter condividere con lei gli stessi ricordi, annullando la distanza degli anni precedenti al loro incontro.

Rifacendoci a quanto detto nel primo capitolo a proposito della particolare funzione conoscitiva esercitata dalla lettera e dal suo soggettivo utilizzo, possiamo affermare che anche le cartine di Ann, così come un diario o una lettera, sono dei mezzi privati di comunicazione, aperte però a nuove modalità di fruizione. Si instaurano infatti nuove interazioni conoscitive tra l'autore degli scritti e il loro eventuale lettore, che nel caso specifico del romanzo in oggetto, coincidono con il rapporto tra i due amanti.

In questo senso, sia il testo che l'amata devono essere decodificati e interpretare gli appunti di Ann equivale ad esercitare un controllo su di lei e a gratificare il bisogno di possesso di Graham.

Anche la lettura dei romanzi dell'amico Jack Lupton innesca in Graham un ulteriore moto di gelosia retrospettiva, poiché egli individua in certe descrizioni dei chiari riferimenti alla propria moglie, sospettando una passata relazione sentimentale tra i due.

Ancora una volta è il passato di Ann che torna a risvegliare il suo bisogno di sapere e la sua incontrollabile gelosia.

Tra le righe di questi romanzi, Graham cerca le prove del tradimento che sospetta. Il coinvolgimento personale nella vicenda non ostacola la sua ricerca critica, la stessa che è

solito applicare quando svolge il suo incarico di storico; gli impedisce piuttosto di razionalizzare la variante costituita dalla sua gelosia, la quale rende falso il criterio di partenza sul quale si basa per selezionare le prove:

[...] He flipped through *Out of the Dark* for a hundred of pages or so on either side of the passage he'd just discovered, and tore out all the other references to Ann's affair with Jack¹³³.

[...] A phrase of Ann's; a description of her breasts; a mannerism while making love; a dress. The more evidence Graham found, the easier it became to find yet more; and in the exhilaration of his critical pursuit he seemed to forget the precise significance of what he was finding out. Only later, when he assembled the torn-out evidence – which added up to half the length of a late-period Lupton – did he stop for thought¹³⁴.

[...] He read through the collected evidence ...¹³⁵

[...] Not knew it all in the straightforward factual sense – about Jack and Ann, for instance – but knew it all in the wider sense¹³⁶.

L'analisi di tutti i fatti raccolti (definiti appunto in termini di "evidence", di prove documentarie) gli permette di acquisire una conoscenza molto più ampia: Graham non possiede solo le prove, ma è in grado di dar loro vita, di ricostruirle in un racconto che gli fornisce la certezza assoluta di conoscere la verità, la quale, paradossalmente, lo fa sentire meglio, più tranquillo:

[...] This sudden wisdom had disconcerted him at first; now he felt calm about it¹³⁷.

¹³³ Ibid., p. 185.

¹³⁴ Ibid., p. 186.

¹³⁵ Ibid., p. 186.

¹³⁶ Ibid., p. 197.

¹³⁷ Ibid., p. 197.

È proprio in considerazione del mancato criterio di obiettività che la conoscenza acquisita da Graham e la certezza di poter datare l'inizio della relazione tra Ann e Jack offrono in realtà una parodia di quella che dovrebbe essere, nell'intento e nella procedura, una ricostruzione storica:

[...] Over the next few days Graham read and re-read the passages from *Out of the Dark* and the later works. There could be no doubt at all. Jack's affair with Ann had started in 1971, had continued during the time he was first getting to know Ann, and then through all their marriage. *Hot Certainties*, *The Doused Fire* and *Rage, Rage* contained the necessary evidence¹³⁸.

Nella fase conclusiva del romanzo, quando ormai la tragedia si sta per consumare, è lo stesso Jack a confessare all'amico la sua abitudine di inserire nei romanzi le persone che conosce realmente, confermandogli involontariamente la veridicità del tradimento scoperto:

[...] I mean, if I *am* to put you in my next novel, I've got to feel more what's going on inside you, haven't I?
Put you in my next novel ... Oh yes, and will you give me a mole on the end of my nose so that I won't recognize myself? Make me thirty-nine instead of forty-two? Some sophisticated little touch like that¹³⁹?

Il metodo di scrittura di Jack implica, per sua stessa ammissione, l'uso di persone reali, solo marginalmente camuffate nei personaggi dei suoi romanzi, nei quali, pertanto, la realtà e la finzione si alternano perfettamente amalgamate tra loro.

¹³⁸ Ibid., p. 187.

¹³⁹ Ibid., p. 199.

Merritt Moseley sostiene che Barnes, attraverso questa riflessione relativa all'attività di Jack, abbia gettato le basi per un'analisi che sarà approfondita in *Flaubert's Parrot* e che verterà sulle relazioni tra arte e vita e sui rapporti necessari e consentiti tra questi due ambiti ¹⁴⁰.

Il meccanismo di ricerca storica è percepibile anche nel lungo processo che conduce alla scelta di una meta per le loro vacanze. Il luogo deve essere sicuro, vale a dire non contaminato dai ricordi di Ann legati a viaggi precedenti, che risveglierebbero la gelosia di Graham:

[...] He gazed at the map, following the route he knew Ann had taken with Benny a decade before he had met her. Down the coast, through Genoa to Pisa, across to Florence, Rimini, Urbino, Perugia, Arezzo, Siena, back to Pisa and up again. Benny had just removed a great slice out of Italy for him¹⁴¹.

[...] he stopped worrying about India. He worried a lot about Italy, and Los Angeles, and the South of France, and Spain and Germany, but he did at least have no cause to worry about India. There was not a single Indian in India, he reflected, who had ever seen Ann walking side by side with someone who wasn't him. That was a solid, unshiftable fact¹⁴².

Il fatto di aver individuato una meta sicura per le vacanze, un luogo assolutamente nuovo e inesplorato per Ann, permette anche alla mente di Graham di prendersi una pausa, ma sicuramente non guarisce la sua maniacale gelosia, la quale riappare, puntuale, non appena ritornano a Londra:

¹⁴⁰ Merritt Moseley, *Understanding Julian Barnes*, 1997, University of South Carolina, p. 66.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴² *Ibid.*, p. 64.

[...] After about a mile, they passed a garage. Four star, three star ... carwash. Graham knew that he was back. The *fermeture annuelle* of the cinema inside his head was over¹⁴³.

L'accurata raccolta di materiale, sempre connesso con i precedenti viaggi di Ann, comprende anche la sua collezione di monete straniere e di scatole di fiammiferi, per le quali risulta per altro più complesso attribuire ad ogni ricordo il nome di un accompagnatore e soddisfare così la sete di precisione che caratterizza il metodo investigativo di Graham:

He opened the walnut box in which she kept her foreign coins. [...] Lire meant Benny, or that other fellow, or – well, he had to admit it – himself, and their five days in Venice after they were married. Nickels, quarters and a single silver dollar meant Lyman. Francs meant Phil, or that creep with the jeep – Jed, or whatever he called himself. Marks meant, oh stuff it.

[...] He played the same game with her wicker basket full of book matches. She didn't smoke, but collected matches from restaurants, hotels, clubs – anywhere that gave them away. The only difficulty he struck, as he rooted through the relics of careless cocktails and drunken dinners, of dozens upon dozens of wholly Grahamless occasions, was working out whether or not Ann had actually been to the places whose free publicity he was now sifting.

[...] So how could he get his bearings? There was no point in getting jealous unless you were accurate about it; or so it seemed to Graham¹⁴⁴.

Anche in questo frangente notiamo che la gelosia di Graham è in qualche modo legittimata, per il protagonista stesso, dalla meticolosità con la quale si verificano le informazioni raccolte. Obiettività storica e distorsione “patologica” si alimentano insomma a vicenda, mettendo così in ridicolo le pretese di accuratezza metodologica (la raccolta e catalogazione dei reperti, ad esempio) su cui dovrebbe fondarsi la verità del passato.

¹⁴³ Ibid., p. 131.

¹⁴⁴ Ibid., pp. 65-66.

Quando siamo ormai prossimi all'epilogo del romanzo, è Ann a trovare con stupore nello studio del marito un'enorme quantità di materiale relativo al suo passato, raccolto in modo puntiglioso, seguendo appunto il rigoroso metodo di indagine storica che Graham conosce bene. Diversamente dal corretto approccio che uno storico dovrebbe avere nella gestione del materiale a sua disposizione, Graham, non riuscendo a gestire ed accettare il passato di Ann, interviene in prima persona inquinando le fonti con annotazioni, commenti e giudizi personali. La ricostruzione della vita di Ann che ottiene sovrapponendo fonti di diversa provenienza, non tutte verificabili o attendibili, non è certo obiettiva e non può essere considerata il risultato del lavoro di uno storico, ma semplicemente il punto di vista distorto di un uomo geloso:

[...] It was Graham's secret record of her life before they met: photos; reviews of her films (understandably few of which ever referred to her); xeroxes of a couple of sweater adverts she'd modelled for when she was hard up (how had he found out about *them?*); even copies of the few occasions – the very few, thankfully – when her name had appeared low down in gossip columns¹⁴⁵.

[...] She opened the envelope and found bundles of pages which had been torn out of a book; or several books. There were red squiggles down the sides of some of the pages, underlinings and exclamation marks. She half-recognized one of the pages as being from some novel of Jack's, then gradually perceived their communal source. She flipped through them, noticing that almost every page referred to sex in some way¹⁴⁶.

[...] But if he thinks all this is about *me*, he's mad, she thought; then checked herself. Graham wasn't mad. Graham was sad; upset; drunk sometimes; but he was not to be called mad. Just as he was not to be called jealous. That was a word she wouldn't use of him. Again, he was sad; upset; he couldn't handle her past; but he wasn't jealous. When Jack had referred to him as "my little

¹⁴⁵ Ibid., p. 207.

¹⁴⁶ Ibid., p. 208.

Othello”, she’d been annoyed: not just because it was patronizing, but because it disturbed her view of events¹⁴⁷.

Graham sottopone allo stesso tipo di indagine storica anche gli attori con i quali Ann ha recitato, documentandosi in modo esasperato sulle loro abitudini e sulle loro vite, scoprendo particolari che la stessa Ann non ricorda o addirittura non ha mai conosciuto, ma che per Graham assumono un’importanza fondamentale, convinto com’è di dover assolutamente conoscere tutto di questi individui che hanno suscitato l’interesse di Ann, per ottenere un quadro completo della personalità della moglie e convincersi di possederla interamente:

[...] Ann had never seen the commercial before. [...] How had Graham discovered that? Even when she knew that it was Devlin, she could still only just recognize him in the final three recordings. And why the eight versions? [...] Always the same page: the guide to cinemas. Each one was marked with blurry circlings of red felt pen. Frequently she found that she hadn’t even heard of the films marked; any supposed connection they might have with her was incomprehensible¹⁴⁸.

L’atteggiamento paranoico e la precisione maniacale con la quale Graham conserva le recensioni di tutti i film in cui compaiono i partners di Ann, indicano che egli non è più in grado di avere un comportamento obiettivo, di scegliere le fonti, di soppesarle in base alla loro valenza. Camuffato da un’illusoria parvenza di razionalità, ma in realtà alterato dalla gelosia, Graham deforma la storia, ne crea una del tutto nuova, irriconoscibile anche per la stessa Ann, la quale non trova in questa ricostruzione nessuna connessione con quanto ha effettivamente vissuto.

¹⁴⁷ Ibid., pp. 209-210.

¹⁴⁸ Ibid., p. 209.

Questa esasperata applicazione in ambito privato delle sue conoscenze storiche, intese soprattutto come capacità di studiare e rielaborare il passato, è descritta con precisione dalle parole di Gary Krist, il quale parla di “a clever perversion of Graham’s role as historian”¹⁴⁹.

Il sentimento d’amore che sicuramente Graham prova per la moglie è alterato e reso morboso dal suo forte senso di possesso e dall’ossessivo bisogno di averla sempre accanto fino a fondersi con lei in un unico essere, nel disperato tentativo di possederla non semplicemente dal punto di vista fisico, ma entrando nei suoi pensieri, nel suo io. È così morbosamente coinvolto in questa relazione da percepire la propria esistenza solo in funzione di quella di Ann, come se fosse un suo prolungamento, arrivando a provare un totale senso di vuoto e di inadeguatezza ogni qual volta la giovane moglie si allontani da lui. Addirittura Graham vorrebbe essere Ann per realizzare in modo assoluto la fusione con l’essere amato, per possederla veramente in modo completo:

Sometimes this meticulous passion became desperate and driven. He envied the things she touched. He was contemptuous of the years he had spent without her. He felt frustrated at not being allowed to *be* her, not even for a day. Instead, he conducted interior dialogues; one part of him acting Ann, while another part acted himself¹⁵⁰.

È questo che Graham cerca di fare nel presente, ma rimane comunque ossessionato dall’incapacità di recuperare il suo passato, il quale, mediante un continuo lavoro della sua mente, interferisce nella vita di Graham, offuscando la serenità del suo rapporto con Ann:

¹⁴⁹ Gary Krist, op. cit.

¹⁵⁰ Ibid., p. 21.

How strange the ways in which the past caught up and tugged at the present¹⁵¹.

Ciò che colpisce è proprio il modo in cui Graham consente al passato di entrare nel loro presente, senza poterlo gestire con quel distacco che il suo ruolo di storico gli imporrebbe. Paradossalmente infatti, pur amando la moglie e la loro attuale vita insieme, Graham è alla ricerca della Ann del passato, quella che non ha mai conosciuto e che lei stessa, riguardandosi in una fotografia, fatica a riconoscere. Ma è proprio la Ann di allora che Graham vorrebbe ad ogni costo riportare in vita:

[...] The only thing that had changed was the photograph of her above the desk. Graham used to have a picture of her taken at their wedding – the happiest photo of her ever taken, she thought. Now he had replaced it with one she had almost forgotten giving to him: she was fifteen, awash with puppy fat, an Alice band in her hair, and precariously maintaining on her face a smile which approved of the world and all its doings¹⁵².

3.3 Gelosia e immagine riflessa: lo schermo cinematografico come “jealous glass”

La donna che Graham non ha mai conosciuto e che desidera recuperare è in parte consegnata, nel romanzo, allo schermo cinematografico. Lo schermo agisce qui in effetti proprio come quello specchio deformante che caratterizza la prospettiva del soggetto geloso.

Lo schermo del cinema al pari di uno specchio o di una finestra offre infatti solo una visione limitata e mediata della persona che vi appare, la cui conoscenza è tutt'altro che completa. Nel caso specifico di Graham, il punto di vista parziale che si ottiene rappresenta una sorta di “jealous glass” attraverso il quale viene confermata l'esistenza di

¹⁵¹ Ibid., p. 101.

¹⁵² Ibid., p. 205.

Ann, ma con una connotazione negativa, in quanto offre un'immagine distorta della realtà che la riguarda, mettendo nello stesso tempo Graham nella posizione di colui che spia la donna amata.

Ci riferiamo naturalmente all'immagine di Ann con un altro uomo, un'immagine che da questo momento in poi abiterà la mente di Graham come proiezione delle sue paure e delle sue fantasie masochistiche, attuando quel meccanismo di cristallizzazione teorizzato da Stendhal che trasforma lo schermo in un'immagine di sé e non dell'altro.

Appare dunque evidente l'importanza dello sguardo inteso come strumento di conoscenza e come meccanismo di costruzione della gelosia di Graham. Egli ha assoluto bisogno di vedere e rivedere i film nei quali Ann ha recitato, spinto, suo malgrado, da quella "compulsion to look" che caratterizza l'ossessione del geloso:

I went back to see that film three times in one week. [...] The second time – the third time – I suppose that was the puzzle. Why did I go back then? I just did. I felt I ... ought to. I felt I had a hunch: a hunch about myself, that's all I can say¹⁵³.

Continuare a vedere gli stessi film in cui Ann ha recitato equivale per Graham a conoscerla pienamente, o meglio, contribuisce secondo lui a completarne la conoscenza, includendo anche episodi del suo passato che Graham non ha potuto condividere con lei. Il protagonista è morbosamente attratto dalla visione di Ann sullo schermo, poiché vederla equivale a possederla sempre di più ed è dipendente da questa necessità al punto di sentirsi completamente smarrito nel caso in cui non siano previste ulteriori proiezioni.

Anche nel caso della riflessione riportata di seguito, come per tutte le indagini riguardanti Ann, Graham applica un metodo di selezione logico, distinguendo tra tradimenti di scena e reali. Questa distinzione è chiaramente il risultato della paranoia di Graham e dell'intervento della sua fantasia nella percezione della verità.

Lo scontro tra il rigore storico e la confusione provocata dalla gelosia, genera comicità e svalorizza, delegittimandolo, il metodo storico, impropriamente utilizzato da Graham:

Not a single one of his wife's films was showing. Not one. Graham felt as if a branch of the social services which particularly affected him had suddenly been withdrawn. Did they realize the effects of their cuts? He couldn't, today, go to any cinema in London or its immediate suburbs and see a film in which his wife, though remaining chaste on screen, had committed adultery offscreen with one of the actors. The two categories, he noticed, were beginning to get blurred in his head.

That left two further categories of film he could still catch up on: other films featuring actors with whom his wife had committed adultery onscreen (but not off); and other films featuring actors with whom his wife had committed adultery offscreen (but not on)¹⁵⁴.

Come egli stesso spiega all'amico Jack, è proprio il valore che attribuisce allo sguardo a disturbarlo e a indurlo a riflettere sul maggiore impatto che ora esercita su di lui tutto ciò che è visivo rispetto alle parole:

Why should this happen: this, on top of Ann's films and his magazines? Up in his brain, had a set of points suddenly been switched to make him visually responsive? But could that happen after forty-odd years of being a words man¹⁵⁵?

[...] And then I went to see *Over the Moon* and it all changed. Now why should I, who have been untouched by the visual for my whole life, suddenly go under like that? I mean, haven't you thought about it yourself – it must affect you, professionally, I mean, if some people get more out of films than books¹⁵⁶.

¹⁵³ Ibid., pp. 44-45.

¹⁵⁴ Ibid., pp. 107-108.

¹⁵⁵ Ibid., p. 158.

[...] But seeing my wife there, up there on the screen, it was all quite different. I mean the visual – the visual is just a lot more powerful than the word, isn't it¹⁵⁷?

Graham si stupisce di questa esperienza del tutto nuova, verso la quale si sente impreparato, convinto com'era di essere un uomo razionale che ha estrema fiducia nelle parole, nei fatti inconfutabili riportati dai libri:

[...] So why did he consider Jack an authority? Partly because Jack wrote books, and Graham respected books in both an abstract and a practical way, acknowledged a gut deference to their jurisdiction¹⁵⁸.

La confusione che questo nuovo atteggiamento genera in Graham, lo autorizza a pensare che la sua parte razionale, la sola che abbia finora regolato la sua esistenza, lo abbia tradito, e lo spinge a chiedersi smarrito:

What if your brain became your enemy¹⁵⁹?

Egli non può inoltre esimersi dal provare fastidio al pensiero che altri individui possano aver posato il loro sguardo su Ann, e che ancora lo possano fare come spettatori dei suoi film, arrivando persino a desiderare di entrare nella finzione cinematografica per avere una relazione con lei:

Maybe it's the public thing as well – thinking of other people seeing her up there. A sort of public cuckolding¹⁶⁰.

Graham spent twenty minutes of his first class looking at his male students and wondering if any of them wanted to go into films and commit adultery with his wife¹⁶¹.

¹⁵⁶ Ibid., p. 142.

¹⁵⁷ Ibid., p. 142.

¹⁵⁸ Ibid., pp. 52-53.

¹⁵⁹ Ibid., p. 158.

¹⁶⁰ Ibid., p. 142.

La sua mente è ossessionata dalle immagini di Ann che commette adulterio, che ha visto e rivisto fino a farle proprie, e comincia a sua volta a costruirsi delle personali visioni di adulteri e di vendette che si traducono in sogni e agitano le sue notti, instillandogli al risveglio dubbi ed interrogativi destinati a rimanere senza risposta:

[...] But how could you know whom your wife might have fancied before she fancied you¹⁶²?

[...] So why couldn't you have post-monitory dreams? It was, if anything, a more plausible concept. He could easily have picked up something from Ann at a subliminal level, and then his brain might decide to break the news to him tactfully in his sleep. Why not¹⁶³?

What if it were true? Graham had woken up in a silent, taut-muscled panic. What if it were true? It couldn't be true. He knew Ann too well. They'd even – haltingly – discussed their sexual fantasies with each other, and she'd never mentioned *that*. But then, of course, if she'd already done it, it wouldn't be a fantasy any more, would it? No, it couldn't be true. But what if it referred to a sort of truth? Did he feel confident that he satisfied her? No. Yes. No. Yes. Don't know¹⁶⁴.

3.4 Gelosia e verità: la passione per il passato

Il passato dell'altro è, per Graham, anche il luogo che lo ha visto assente, il tempo che lui non ha condiviso. Come lui stesso chiede ad Ann:

¹⁶¹ Ibid., p. 107.

¹⁶² Ibid., p. 96.

Why didn't you learn this with *me* ¹⁶⁵?

Anche se inizialmente questo comportamento sembra essere solo indice di amore e di passione nei confronti di Ann, senza nulla ancora di patologico o tragico, comunque segnala in Graham il sorgere dei primi interrogativi sul passato della moglie e soprattutto le prime sofferenze per la sua assenza, per non essere stato sempre presente nella sua vita, per quegli anni persi che non può recuperare:

Grateful as he was to her for teaching him, approving as he did of her having found out first (without that, how could he ever have learnt?), he sometimes ran up against a residual, nervous vexation that Ann had got there before him¹⁶⁶.

Il passato di Ann rappresenta per Graham che non l'ha vissuto una serie sconnessa di episodi privi di un immediato e sicuro valore, ma ai suoi occhi di uomo geloso, tutti hanno insiti un forte significato potenziale che egli sente di dover interpretare e portare alla luce per completare la conoscenza della donna che ama e dunque, per certi versi, la conoscenza di se stesso.

Per colmare le lacune che, per forza di cose, sono presenti nella sua conoscenza della moglie, Graham è infatti alla continua ricerca della verità relativa al suo passato. Il rapporto tra gelosia e verità è, come abbiamo più volte ricordato, molto stretto: il soggetto geloso è ossessionato dalla verità, la quale, molto spesso, altro non è se non una necessaria creazione personale o una manipolazione dei fatti, entrambe effettuate al fine di giustificare e alimentare i propri sospetti.

¹⁶³ Ibid., p. 97.

¹⁶⁴ Ibid., pp. 104-105.

¹⁶⁵ Ibid., p. 8.

¹⁶⁶ Ibid., pp. 7-8.

È in questo senso che, come osserva Rosemary Lloyd, “jealousy is nothing if not a tale that grows longer in the telling”¹⁶⁷: muovendo con le sue dinamiche modalità investigative e di ricostruzione degli eventi, la gelosia genera narrazione, veicolando informazioni e ricostruendo aneddoti.

È a questo scopo infatti che Graham rivede gli stessi film innumerevoli volte, si documenta sulla vita e le abitudini dei partners che Ann ha avuto, su quanto ha fatto in passato senza di lui, quello che ha visto, letto, annotato sui libri, ecc. In questo modo fornisce alla sua gelosia un continuo nutrimento che la mantiene viva.

Egli è perfettamente in grado di riconoscere i sintomi della malattia di cui soffre, ed infatti parla proprio di gelosia retrospettiva con l’amico Jack Lupton:

[...] “Jealousy”, Graham said suddenly. Then, trying to be helpful, “Sexual jealousy”¹⁶⁸.

[...] It’s sort of ... retrospective, it’s all retrospective. It’s all about chaps before me. Before she met me¹⁶⁹.

Lo stupore che prova sperimentando questa sofferenza che ha le sue radici nel passato di Ann, lo induce a riflettere sulla gelosia e sui meccanismi che la possono provocare anche in un uomo unanimamente considerato mite e razionale:

[...] Given that for some reason there had to be jealousy, why should it operate retrospectively? Why was it the only major emotion that seemed to? The others didn’t.

[...] Why should the past make you crazy with emotion?

¹⁶⁷ Rosemary Lloyd, op. cit., p. 47.

¹⁶⁸ Ibid., p. 43.

¹⁶⁹ Ibid., p. 43.

[...] Why did retrospective jealousy exist *now*, in the last quarter of the twentieth century? Graham wasn't a historian for nothing. Things died out; rages between nations and continents settled down; civilization was becoming more civil, you couldn't deny it, to Graham's eye. Gradually, he didn't doubt, the world would calm down into a gigantic welfare state devoted to sporting, cultural and sexual exchange [...].

[...] Why should it happen to him, him of all people¹⁷⁰?

Dagli interrogativi che popolano la mente di Graham, ci rendiamo di nuovo conto che, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe da uno storico, egli non riesce a mantenersi freddo verso il passato, che, in quanto tale, dovrebbe essere uno spazio ormai chiuso senza possibilità di interferenza nel presente, ma lo registra e lo vive con una partecipazione emotiva così forte da renderlo pazzo.

La gelosia retrospettiva di Graham, diventata nel corso del romanzo sempre più ossessiva, sfocia, nella parte conclusiva, in una vera patologia che gli offusca la mente e provoca la tragedia finale.

Ann ha infatti erroneamente creduto che l'ossessione del marito potesse in qualche modo risolversi con il tempo, proprio perché alimentata non da una situazione presente di cui Graham la ritenesse colpevole, ma da una mancata accettazione del suo passato:

[...] She took faith from a couple of things. The first was a belief that no one could go on being fuelled by such negative emotions for ever. The second was the realization that only rarely did Graham seem to be directly reproaching her: *her now*, that is. He was hostile to a past her, to a present situation, but not to a present her¹⁷¹.

Di fatto però, la maniacale attenzione di Graham per il passato della moglie, con il suo continuo tornare sugli stessi episodi, ha generato una situazione circolare di insostenibile claustrofobia, ben espressa dalle seguenti parole di Rosemary Lloyd:

¹⁷⁰ Ibid., pp. 137-138.

The overall circularity [...] represents the jealous hero's constant replaying of the past in his drive to extract meaning from it and is reinforced, and the sense of claustrophobia intensified, by repetition [...] of a narrow range of images¹⁷².

Come osserva Merritt Moseley¹⁷³, nel suo rapporto con Ann, Graham sente di vivere fin dall'inizio una relazione triangolare, nella quale il terzo polo assume via via diverse identità.

Prima è rappresentato da Barbara, la quale interferisce nella loro vita di coppia, mettendo Graham per la prima volta di fronte al passato di Ann; poi da tutti gli uomini che Ann ha conosciuto, percepiti da Graham come suoi rivali, indipendentemente dal fatto che popolino il passato, la finzione cinematografica o la sua mente. Infine Graham riconosce in Jack il vero terzo membro di questa relazione triangolare, non più ipotizzato o ricostruito dalla sua fantasia, ma vivente, reale e pertanto punibile.

La sua mente ha finalmente individuato il rivale di cui ha bisogno per motivare la sua gelosia ed è contro di lui infatti che si scatena la sua furia omicida poco prima di suicidarsi.

Come sostiene Rosemary Lloyd¹⁷⁴, la gelosia vuole ridurre l'"altro" al silenzio, sia che si tratti di un rivale o dell'oggetto del proprio amore e spesso questo desiderio si realizza con un omicidio.

L'*Othello* di Shakespeare è l'emblema dell'individuo mosso dalla gelosia verso la rabbia omicida e citando ancora Lloyd, possiamo dire che "[...] jealousy enables Iago's logic to invade and transform Othello's logic [...]"¹⁷⁵.

¹⁷¹ Ibid., p. 202.

¹⁷² Rosemary Lloyd, op. cit., p. 50.

¹⁷³ Cfr. Merritt Moseley, op. cit., pp. 55-60.

¹⁷⁴ Cfr. Rosemary Lloyd, op. cit., p. 127.

¹⁷⁵ Ibid., p. 127.

Nel caso di *Before She Met Me* invece, Graham incarna il doppio ruolo di vittima e carnefice di se stesso. La sua mente ha incessantemente lavorato fino ad individuare la ragione dei suoi tormenti, ma anziché liberarsene, si è reso lui stesso vittima della propria gelosia. Come sostiene David Leon Higdon:

Graham needs no Iago; he is Iago to his own Othello¹⁷⁶.

Il rivale di Graham abita infatti la sua mente, anzi la mente è il suo vero rivale, rappresentato dalla sua incapacità di razionalizzare il passato di Ann e di accettarlo in quanto tale, vale a dire come un tempo ormai chiuso nel quale tutto si è già scritto e nulla può essere modificato.

In questo senso mettersi in competizione con il passato è una battaglia persa in partenza e Graham, nonostante da storico si muova in un ambito a lui familiare, non sa combattere contro questa “[...] foolish rage against the immutability of the past [...]”¹⁷⁷ che lo ossessiona fino al punto di ridurre se stesso al silenzio.

Alla luce del tragico epilogo della sua storia con Ann e della sua stessa vita, forse Graham, nonostante l’immenso amore per la moglie, vorrebbe usare le stesse parole di Claude Frollo in *Notre-Dame de Paris*, di Victor Hugo:

Before I met you, young lady, I was happy ...¹⁷⁸.

¹⁷⁶ David Leon Higdon, “Unconfessed Confessions: the Narrators of Graham Swift and Julian Barnes”, *The British and Irish Novel since 1960*, New York: St. Martin’s Press, 1991, p. 178.

¹⁷⁷ Julian Barnes, “Remembrance of Things Past”, in *Observer*, July 24, 1983, p. 22.

¹⁷⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 342, citato da Rosemary Lloyd, in *Closer & Closer Apart*, op. cit., foretext p. ix.

BIBLIOGRAFIA

Testo di riferimento

BARNES JULIAN

Before She Met Me, Picador, 1986.

Testi critici

BARNES JULIAN.

A History of the World in 10½ Chapters, New York, Vintage Books, 1989.

England, England, London, Cape, 1998.

Flaubert's Parrot, New York, Alfred A. Knopf, 1984.

Flaubert's Parrot, Jonathan Cape Ltd, 30 Bedford Square, London, 1985.

Metroland, New York, St. Martins, 1980.

Talking It Over, London, Cape, 1991.

The Porcupine, London, Cape, 1992.

BAUDRILLARD, JEAN. "The Precession of Simulacra", in *Wallis*, 1984, pp. 253-281.

BLOOM, HAROLD. "Introduction to Proust", in Catherine Lafarge, *Dilemmas du Roman: Essays in Honor of Georges May*, Saratoga, Calif., Anma Libri, 1990, pp. 311-325.

BROOKS, PETER. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

BURGIN, VICTOR. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press International, 1986.

BYATT, A. S. *Possession: A Romance*, London, Vintage, 1990.

CHAMBERS, ROSS. "Narrative and Other Triangles", in *Journal of Narrative Technique* 19, 1989, pp. 31-48.

DICKINSON, EMILY. "Poem 448", in *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Boston, Little, Brown, 1960.

EAGLETON, TERRY. *Saints and Scholars*, London and New York, Verso, 1987.

GAUTIER, THÉOPHILE. *Le Roi Candaule*, Paris, Garnier, 1963.

GOSSMAN, LIONEL. "History and Literature : Reproduction or Signification", in Canary and Kozicki, *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1978, pp. 3-39.

HIGDON, DAVID LEON. "Unconfessed Confessions: the Narrators of Graham Swift and Julian Barnes", in *The British and Irish Novel Since 1960*, New York, St. Martin's Press, 1991, pp. 174-191.

HUGO, VICTOR. *Notre-Dame de Paris*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, citato da Rosemary Lloyd, in *Closer & Closer Apart*, Cornell University Press, 1995.

HUTCHEON, LINDA. *The Politics of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1989.

KERMODE, FRANK. *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Mass. and London, Harvard University Press, 1979.

LLOYD, ROSEMARY. *Closer & Closer Apart*, Cornell University Press, 1995.

LOCATELLI, ANGELA. "Intertextuality: Theory and Practice", in *Merope*, anno VIII, n. 19 – Settembre 1996, pp. 5-18.

LYOTARD, J.-F. *La Condition Postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

JEFFERSON, ANN. "De l'Amour et le Roman Polyphonique", in *Poétique* 13, 1983, pp. 149-162.

JOHNSON, BARBARA. *A World of Difference*, Johns Hopkins U.P., Baltimore and London, 1987.

MOSELEY, MERRITT. *Understanding Julian Barnes*, University of South Carolina Press, 1997.

PROUST, MARCEL. "La Prisonnière" (vol. VI); "Du côté de chez Swann" (vol. I); *À la Recherche du Temps Perdu*, Éditions Gallimard, 1954.

ROA BASTOS, AUGUSTO. *I The Supreme*, trans. Helen Lane, New York, Aventura, 1986.

RUSHDIE, SALMAN. *Shame*, London, Picador, 1983.

RUSSEL, CHARLES. "The Context of the Concept", in Harry R. Garvin, *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Lewisburg, Bucknell University Press, London, Associated University Press, 1980, pp. 181-193.

SCOTT, JAMES B. "Parrot as Paradigms: Infinite Deferral of Meaning in "Flaubert's Parrot"", in *Ariel: A Review of International English Literature* 21, July 1990, pp. 57-68.

SEGAL, HANNA. *Introduction to the Work of Melanie Klein*, London, Hogarth Press, 1973.

STENDHAL. *De l'Amour*, 1822, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

SWIFT, GRAHAM. *Waterland*, London, Heinemann, 1983.

TICKNER, LISA. "Sexuality and/in Representation : Five British Artists", in *Difference*, 1984, pp. 19-30.

TROLLOPE, ANTHONY. *Kept in the Dark*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

Articoli

ABLEY, MARK. "Watching Green-Eyed", in *Times Literary Supplement*, April 23, 1982, p. 456.

BARNES, JULIAN. "Remembrance of Things Past", in *Observer*, July 24, 1983, p. 22; Reviews of Books by Julian Barnes from the New York Times Archives, in *The New York Times* on the web, 1986.

BILLEN, ANDREW. "Two Aspects of a Writer", in *Observer*, July 7, 1991, pp. 25-27.

BRADBURY, DOMINIC. "Talking It Over About Writing, etc.", in *The Times* (London), Copyright 2000 Times Newspapers Limited, August 2, 2000, printed from Internet.

COLDSTREAM, JOHN. *The Daily Telegraph* (London), July 29, 2000, printed from Internet.

GLENDINNING, VICTORIA. "The Arts: The Joker in the Pack. Julian Barnes Tells Victoria Glendinning about Stamp Collecting, the Peculiarly English Nature of Bovril and the Pleasures of Writing", in *The Daily Telegraph*, April 8, 1995, p. 5.

GODDARD, JOHN. "Jealousy Never Far Away in Work of Julian Barnes", in *The Gazette* (Montreal), November 26, 1994, Books, the Literary Scene, p. 12.

HAZLETON, LESLEY. "Barnes: Just a Normal Guy", in *The Seattle Times*, April 12, 1999, p. E1.

KIDDER, GAYLE. "The World According to Julian Barnes", in *The San Diego Union-Tribune*, November 5, 1989, ed. 1,2, p. E-1.

KRIST, GARY. "She Oughtn't to Have Been in Pictures", in *New York Times Book Review*, December 28, 1986, p. 12.

LOCKE, RICHARD. "Flood of Forms", in *New Republic* 201, December 4, 1992, pp. 40-43.

MARCH, MICHAEL. "Into the Lion's Mouth. A Conversation with Julian Barnes", in *The New Presence*, December 1997, Internet Edition.

McGRATH, PATRICK. "Julian Barnes", in *Bomb* 21, Fall 1987, pp. 20-23.

SALYER, GREGORY. "One Good Story Leads to Another: Julian Barnes's A History of the World in 10½ Chapters", in *Journal of Literature & Theology*, 5, June 1991, pp. 220-233.

SHRIMPTON, NICHOLAS. "The Crocodile File", in *The Sunday Times* (London), April 18, 1982, p. 40.

SMITH, AMANDA. "Julian Barnes", in *Publishers Weekly* 236, no. 18, November 3, 1989, pp. 73-74.

STOUT, MIRA. "Chameleon Novelist", in *New York Times Magazine*, November 22, 1992, pp. 29, 68-72, 80.

WAUGH, HARRIET. "Green-Eyed", in *Spectator* 248, April 17, 1982, p. 22.

WROE, NICHOLAS. "The Guardian Profile: Julian Barnes", "Literature's Mister Cool", in *The Guardian*, July 29, 2000, printed from Internet.

Interviste a Julian Barnes

"Books: He's Turned Towards Python", in *The Observer*, August 30, 1998, The Observer Review Page, p. 15, printed from Internet.

"Let's Talk about Love, etc.", in *Amazon.co.uk Books Interview*, printed from Internet: December 24, 2000.