

**ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**  
SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E INTERPRETAZIONE

Corso di Laurea Magistrale in  
Letterature Moderne, Compare e Postcoloniali

**Englishness, Englishness**  
**Identità nazionale nei romanzi di Julian Barnes**

TESI DI LAUREA IN LETTERATURA INGLESE

Relatore  
Prof.ssa SILVIA ALBERTAZZI

Presentata da  
SARA ALESSIO

Correlatore  
Prof. MAURIZIO ASCARI

**Sessione II**  
**Anno accademico 2013/2014**



# Indice

<b>IDENTITÀ NAZIONALE NEI ROMANZI DI JULIAN BARNES: UN'INTRODUZIONE ....</b>	<b>1</b>
<b>CAPITOLO I: “TAKE DOWN THE UNION JACK” .....</b>	<b>7</b>
1. ENGLISHNESS VS BRITISHNESS: INSEGUENDO UN'IDENTITÀ NAZIONALE.....	7
2. ALL'INDOMANI DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE: DA UNA “RACIAL COMMUNITY OF BRITONS” A UNA “MULTIRACIAL ONE” .....	13
3. IL GIOCO SOLITARIO DI IRLANDA, SCOZIA E GALLES E LA NASCITA DELLA ENGLISH QUESTION.....	26
<b>CAPITOLO II: CROSSING THE CHANNEL .....</b>	<b>33</b>
<b>CAPITOLO III: OFFERING “THE THING ITSELF” .....</b>	<b>79</b>
I.....	88
II.....	100
III .....	129
<b>CAPITOLO IV: UNOFFICIAL ENGLISHMEN .....</b>	<b>141</b>
I.....	152
II.....	165
III .....	182
IV .....	200
<b>CONCLUSIONI .....</b>	<b>213</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>217</b>



## **Identità nazionale nei romanzi di Julian Barnes: un'introduzione**

I nuovi mezzi di trasporto e di comunicazione di massa, il mercato libero, i problemi ambientali che richiedono un approccio globale unitario, hanno avuto come conseguenza l'abbattimento delle barriere nazionali e una maggiore circolazione e sovrapposizione di lingue e culture diverse. In paesi il cui destino è nella multiculturalità, nella multireligiosità e nel multilinguismo si è nel corso del tempo intessuta una riflessione sul concetto d'identità nazionale, sulle sue possibilità inclusive e sui suoi limiti intrinseci.

Infatti, la globalizzazione e la tendenza odierna a incoraggiare contatti con altre culture hanno favorito la formazione di una cultura internazionale, che ha messo in dubbio la legittimità e l'utilità del concetto d'identità nazionale. Inoltre, le identità migranti, a cavallo tra mondi linguistici e culturali diversi, hanno posto il problema di una concezione dell'identità nazionale che impedisce l'assimilazione di un soggetto Altro, cristallizzato nel diverso e il cui senso di appartenenza alla nazione è costantemente avversato. La materializzazione corporea dell'Altro sul territorio nazionale ha contribuito al fatto che fossero anche gli stessi inclusi nel "noi" della narrativa d'identità della nazione a riflettere e riconsiderare la propria identità nazionale.

In letteratura l'accento sulla nazionalità è inizialmente frutto dell'emergere delle letterature postcoloniali, in cui la scrittura si configura come strumento di lotta e di opposizione alla condanna del diverso e a un'identità nazionale perennemente plasmata su una dialettica di opposizione. Dal momento che la letteratura costituisce uno dei mezzi tramite cui si forma la narrativa d'identità di una nazione, è chiaro che la comparsa di opere letterarie che contestano gli assunti di quella medesima narrativa d'identità la attacca dall'interno, decostruendola e favorendone la revisione, e stimola anche gli scrittori radicati in quell'identità ad analizzarla, metterla in dubbio e contestarla.

Questa tesi, in particolare, si propone come scopo l'analisi del concetto d'identità nazionale che emerge nei romanzi di uno scrittore inglese, Julian Barnes, che a tutti gli effetti partecipa alla narrativa d'identità del proprio paese ed è per questo in grado di comprenderla e decostruirla, cercando nelle sue opere di porre le basi di una *englishness* che permetta di mantenere un senso di appartenenza alla nazione, eliminando l'elemento di esclusione in favore dell'incontro culturale e dell'armonia sociale.

Julian Patrick Barnes è nato a Leicester, in Inghilterra, il 19 gennaio 1946. Subito dopo la sua nascita i genitori Albert e Kaye, due insegnanti di francese, si trasferiscono nel sobborgo di Acton e da lì, dieci anni più tardi, si spostano a Northwood, nella periferia di Londra. Dal 1957 al 1964 Barnes frequenta la prestigiosa City of London School. Nel 1959 i genitori lo portano per la prima volta in Francia, nazione che rappresenta il suo primo contatto con una cultura diversa dalla propria. Successivamente ammesso con una borsa di studio al Magdalene College, Barnes sceglie inizialmente di studiare francese e russo. In seguito cambia la propria specializzazione scegliendo filosofia e psicologia come il fratello, Jonathan Barnes, oggi professore universitario, per ritornare infine a studiare francese. La scelta di cambiare specializzazione fu motivata proprio dal senso d'inferiorità nei confronti del fratello maggiore, da sempre considerato il più intelligente dei due, e dall'idea che studiare francese fosse più semplice rispetto allo studio di altre materie. Trascorso il terzo anno universitario in Francia, dove insegna *English conversation* e *English civilization*, nel 1968 si laurea e accetta il lavoro di lessicografo offertogli dall'*Oxford English Dictionary Supplement*, per il quale si occupa prevalentemente di parole scurrili e parole appartenenti al campo semantico dello sport. In seguito Barnes decide di studiare legge, ma preferisce non diventare avvocato, pur avendo superato l'esame di abilitazione, riconoscendo di non provare in quella professione lo stesso piacere che gli dà scrivere articoli, cosa che fa dal 1972 in qualità di giornalista *freelancer*.

È scrivendo recensioni per diverse riviste che Barnes diventa amico di alcuni scrittori di spicco della sua generazione, quali per esempio Ian Hamilton, Clive James e Martin Amis, con cui lavora al *New Statesman*. Negli anni settanta collabora con diversi giornali: il *Sunday Times*, il *New Review*, per cui con lo pseudonimo di Edward Pygge si occupa della rubrica *Greek Street*, e il *Tatler*, per il quale scrive recensioni di ristoranti usando lo pseudonimo Basil Seal. Inoltre diventa anche critico televisivo per il *New Statesman* e per l'*Observer*.

Questi sono anche gli anni in cui Barnes incontra Pat Kavanagh (1940-2008), stimata agente letteraria che sposa nel 1979, anno in cui scrive anche il suo primo romanzo, *Metroland* (1980), pubblicato otto anni dopo l'inizio della sua stesura.

*Metroland*, il romanzo con cui Barnes si è affacciato al mondo letterario in qualità di scrittore, ha fatto vincere all'autore il *Somerset Maugham Award*, un prestigioso premio rivolto alle opere prime. Quest'opera è stata definita un *Bildungsroman* e narra dell'adolescenza di due ragazzi, Toni e Chris, e dell'affievolirsi della loro amicizia con

l'affermarsi in età adulta di due identità individuali contrapposte. L'opera è considerata da diversi critici di natura autobiografica, per via dei numerosi dettagli nel romanzo che collimano con la vita e la personalità dell'autore. Lo stesso titolo, *Metroland*, corrisponde al nome dell'area suburbana in cui Barnes abitava da adolescente e che costituisce l'ambientazione del romanzo.

Nello stesso 1980 Barnes pubblica anche una *detective fiction*, *Duffy*, con lo pseudonimo Dan Kavanagh: questo sarà il primo di una serie di quattro romanzi polizieschi che sono molto diversi dalle opere che l'autore ha scelto di pubblicare usando il suo vero nome.

Nel 1982 esce *Before She Met Me*, una storia di gelosia dal finale tragico che è anche il secondo romanzo pubblicato dall'autore con il suo nome. Nel 1984, invece, è dato alle stampe il romanzo che ha reso Barnes famoso all'estero e che è tutt'oggi il suo più citato e studiato: *Flaubert's Parrot*. Selezionata per il *Man Booker Prize for Fiction*, l'opera è ritenuta postmoderna e vi si ritrovano molte delle riflessioni che riappariranno in tutti gli altri romanzi dello scrittore. In essa Barnes rende esplicito il suo amore per la Francia e per il suo scrittore preferito, Gustave Flaubert, di cui la voce narrante George Braithwaite ripercorre la vita nel tentativo di superare il dolore per la morte della moglie, suicidatasi esattamente come Emma Bovary nel romanzo del famoso scrittore francese. Oltre a essere il primo *best-seller* dell'autore, *Flaubert's Parrot* ha permesso a Barnes di vincere il *Geoffrey Faber Memorial Prize* in Inghilterra e il *Prix Médicis* in Francia.

Alcune delle tematiche e delle idee di questo romanzo costituiscono il nucleo dei due successivi, *Staring at the Sun* (1986) e *A History of the World in 10 ½ Chapters* (1989). Il primo, che ha deluso le aspettative del pubblico e della critica apparendo molto più convenzionale rispetto al romanzo precedente, è in realtà in linea con la sperimentazione in atto già in *Flaubert's Parrot*, dal momento che combina generi diversi, mette in discussione la concezione tradizionale del passato e della storia e propone un'immagina distopica del futuro. L'opera è, tra l'altro, originale nella sua rappresentazione del coraggio, inteso da Barnes non solo come il coraggio di combattere fisicamente, ma anche come una forma di opposizione e di lotta dalle mille sfumature che, nel caso della protagonista Jean Serjeant, si configura nella ricerca di un significato da dare alla vita e nella forza di accettare il vuoto oltre la morte. *A History of the World in 10 ½ Chapters*, che ha invece avuto subito ottime recensioni, è originale non soltanto nel porre ancora in dubbio la possibilità che esista una percezione oggettiva del passato storico, ma

anche nel modo in cui sconvolge l'idea che si ha della forma del romanzo, definendo tale un'opera costituita da storie diverse che per questo si presenta come una raccolta di racconti.

Mentre queste due opere trovano il loro punto di partenza in *Flaubert's Parrot*, le radici di *Talking It Over* (1991), con cui lo scrittore ha vinto il *Prix Femina* in Francia, e del suo sequel *Love, etc.* (2000), vanno invece rintracciate in *Metroland* e *Before She Met Me*. Come i romanzi che li precedono, queste due opere mettono in primo piano i temi del matrimonio e della gelosia, anche se usano una nuova tecnica narrativa, e cioè monologhi giustapposti dei tre protagonisti principali, i quali parlano come se si trovassero di fronte a un intervistatore.

Nel 1992 Barnes pubblica il suo primo romanzo di stampo politico, *The Porcupine*, ambientato in una ex-repubblica sovietica e incentrato sul processo contro il suo dittatore decaduto l'indomani del crollo dell'Unione sovietica. Contemporaneamente, scrive articoli per il periodico americano *The New Yorker* sulla situazione politica e sugli eventi principali della vita del Regno Unito. Gli articoli, scritti dal 1990 al 1995, saranno poi riuniti in una raccolta, *Letters from London* (1995). Questa è la prima opera di Barnes a non appartenere al mondo della *fiction*, a cui faranno seguito *Something to Declare* (2002), una raccolta di saggi sulla Francia e sulla cultura francese, e *The Pedant in the Kitchen* (2003), una collezione di articoli di argomento culinario. Le due raccolte sono legate a doppio filo dalla figura della scrittrice Elizabeth David, che è uno dei protagonisti di *Something to Declare* e una delle autorità in campo culinario che Barnes ha citato in *The Pedant in the Kitchen*. A queste opere di *non-fiction* si è aggiunta nel 2012 un'altra raccolta di saggi, intitolata *Through the Window*, che ha invece come argomento scrittori americani, britannici e francesi per cui Barnes nutre una particolare stima e nelle cui opere evidenzia influenze e punti d'incontro.

Nel 1996 Barnes pubblica invece *Cross Channel*, la sua prima raccolta di racconti. Successivamente ne avrebbe pubblicate altre due: *The Lemon Table* (2004), incentrata sul tema della morte, e *Pulse* (2011), che tratta dell'impulso alla base delle nostre vite in grado di determinarne le scelte.

Nel frattempo pubblica anche altri romanzi: *England, England* (1998), *Arthur & George* (2005) e infine *The Sense of an Ending*, un lavoro incentrato sul tema della memoria, della storia e della fallibilità di entrambe con cui nel 2011 vinse il *Man Booker Prize*. Da allora Barnes si è immerso completamente nella sperimentazione di genere

proseguendo sulla scia di *Nothing to be frightened of*, pubblicato nel 2008, definibile un mix tra *memoir* e saggio. La sua ultima opera, *Levels of Life* (2013), è ritenuta anch'essa un *melange* tra *memoir*, storia e romanzo.

Le opere dello scrittore che si è deciso di prendere qui in considerazione sono la raccolta di racconti *Cross Channel* e i romanzi *England, England* e *Arthur & George*. Cronologicamente vicini, i tre testi hanno come caratteristica in comune quella di avere al centro della narrazione l'identità nazionale, di cui l'autore s'impegna a dimostrare non solo l'esclusività, ma anche l'anacronismo dei principi base e la stessa essenza sostanzialmente vuota e illusoria.

Si è scelto di iniziare l'analisi partendo dalla raccolta di racconti *Cross Channel*, non soltanto per seguire un criterio cronologico, ma proprio perché essa rappresenta l'inizio del discorso sulla nazionalità che Barnes prosegue in *England, England* e conclude in *Arthur & George*. Come è stato fatto notare, Barnes ha infatti la tendenza a riprendere idee non sviluppate nei romanzi precedenti e costruirvi sopra un'opera originale, la quale lega così insieme riflessioni passate e presenti, creando anche una base per un'opera letteraria futura. Non sembra perciò troppo azzardato affermare che l'interesse di Barnes verso il concetto di nazione e quello di *englishness* sia diventato centrale nella sua narrativa proprio a partire da *Cross Channel*, un'opera che nasce dopo cinque anni di riflessioni sulle differenze culturali per i lettori di *The New Yorker* e dopo la stesura di un romanzo, *The Porcupine*, ambientato in una realtà storico-culturale completamente diversa da quella inglese.

Inoltre, non bisogna sottovalutare il contesto storico di riferimento, dal momento che questi sono anni di grandi cambiamenti, collegati alla spinta alla standardizzazione delle culture messa in moto sia dall'influenza statunitense, sia dal progetto dell'Unione europea, e al conseguente desiderio di differenziazione e sopravvivenza delle minoranze in riferimento alle loro identità culturali e linguistiche. Non è un caso che un anno dopo la pubblicazione di *Cross Channel* e un anno prima di quella di *England, England* sia salito al potere, dopo decenni di governo conservatore, il partito laburista, che vi sarebbe rimasto fino al 2007, rendendosi artefice di un'intensa propaganda politica sulla *englishness* e sulla *britishness* che, nelle mani degli apparati dei partiti, hanno finito per trasformarsi in manifesti privi di fondamento.

*Cross Channel* nasce dunque da queste tensioni di fondo, le cui conseguenze sono rappresentate e dibattute nei due romanzi successivi, *England, England* e *Arthur & George*. Nel corso della nostra analisi ci concentreremo in particolare su tre aspetti: sulla dialettica noi/altri alla base della formazione dell'identità nazionale che Barnes mette in luce in *Cross Channel*; sulla decostruzione dell'identità nazionale intesa come un'identità stabile e radicata nel passato che lo scrittore compie in *England, England*; sulla critica al carattere esclusivo dell'identità nazionale, responsabile di episodi di intolleranza, razzismo e ingiustizia sociale simili a quello descritto in *Arthur & George*.

L'analisi dei testi sarà preceduta da un capitolo introduttivo, il cui compito è quello di illustrare i principi teorici su cui si fondano le considerazioni critiche relative ai romanzi, come pure il contesto storico a cui si è accennato e che ha condotto la società inglese, di cui Barnes è rappresentante, a mettere in dubbio la propria identità nazionale e a proporre, nel confronto tra *britishness* e *englishness*, cioè tra idee diverse di nazione, soluzioni alternative in linea con gli schemi del passato nonché innovative rispetto ad essi.

# Capitolo I: “Take down the Union Jack”<sup>1</sup>

## 1. *Englishness vs britishness: inseguendo un’identità nazionale*

*Then the vastness of England swallows you up, and you lose for a while your feeling that the whole nation has a single identifiable character. Are there really such things as nations? (George Orwell)*

In un’epoca globalizzata come la nostra, nella quale sono state abbattute dal mercato libero e dalle nuove tecnologie le barriere e i confini tradizionali che permettevano di distinguere senza ombra di dubbio una comunità dall’altra, una cultura dall’altra, ha ancora senso parlare di nazioni aventi un’essenza propria e inconfondibile, quando indossiamo più o meno tutti gli stessi vestiti, ascoltiamo la stessa musica, guardiamo gli stessi telefilm e leggiamo gli stessi *best-sellers*?

Sembrerebbe non avere senso, ma allora come si spiegherebbe il rogo della bandiera italiana da parte dei tifosi inglesi alla prima partita persa dalla loro squadra ai mondiali di calcio 2014? Puro furore agonistico? Ma cosa può spingere a un gesto tanto estremo e irrispettoso se non un forte sentimento di attaccamento alla propria nazione, che trova sfogo per l’appunto durante le competizioni sportive? Che cos’è una squadra di calcio se non un qualcosa che rappresenta la nazione stessa, insieme ad altri simboli come l’inno nazionale e la bandiera?

Ciò che potrebbe sfuggire è che però l’Inghilterra non è propriamente uno stato-nazione e che la bandiera con cui siamo soliti associarla non è la croce di San Giorgio, stampata sulle maglie della squadra, ma la *Union Jack*. Ma se non è una nazione, che cosa spinge le persone a identificarsi con la croce di San Giorgio e di che cosa stiamo parlando quando ci riferiamo alla *englishness*?

Dovendo definire uno stato-nazione, per prima cosa potremmo dire che si tratta di una forma di governo abbastanza recente, sopraggiunta dopo innumerevoli altre forme di governo e basata su un’idea: quella di nazione. Che la nazione sia innanzitutto un’idea, e non un qualcosa di reale nel senso fisico del termine, è confermato dalla sua esportabilità e

---

<sup>1</sup>Riferimento a una canzone omonima del cantautore inglese Billy Bragg.

dalla sua assimilazione in culture altre. Difatti, i primi stati-nazione si sono costituiti tra il 1776 e il 1838, quando nell'Occidente si sono formate entità politiche che si sono definite repubbliche non dinastiche e che sono diventate i modelli per la formazione di altri stati nel resto del mondo. L'idea di nazione è entrata in gioco nel momento in cui sono crollati tre pilastri fondamentali su cui si basava la concezione culturale dei secoli precedenti: l'idea che ci fossero lingue privilegiate in quanto legate a verità ontologiche a cui permettevano l'accesso; l'idea che le società fossero organizzate intorno a una figura centrale, la quale deteneva il potere per volere divino ed era manifestazione stessa di quel volere; un'idea di temporalità che faceva coincidere cosmologia e storia. A ciò vanno aggiunti i cambiamenti economici, i nuovi sistemi di comunicazione, le scoperte scientifiche e sociali che hanno minato ancora di più le convinzioni tradizionali, creando un senso di fatalità, confusione e perdita. La crisi dei principali sistemi culturali precedenti, la comunità religiosa e il regno dinastico, richiese un nuovo sistema culturale che permettesse di collegare ancora una volta fratellanza, potere e tempo ed è proprio questo che l'idea di nazione è stata in grado di fare. In uno stato-nazione il potere è nelle mani del popolo, tramite i suoi rappresentanti, e i cittadini sono considerati eguali, che è ciò in cui differisce la nazione da ogni altra forma di governo e di aggregazione sociale precedente. In virtù di quest'eguaglianza tra i membri della comunità e della condivisione di territorio e cultura, i cittadini sono portati a pensare gli uni agli altri in termini di fratellanza e cameratismo. Inoltre le nazioni, seppur aventi una storia recente, sono pensate in modo tale da essere radicate in un glorioso passato e sempre pronte a cogliere un altrettanto glorioso futuro: basti considerare la storia dell'Italia stessa, nata soltanto nel 1861 ma conscia di avere alle spalle il glorioso passato dell'Impero romano.

Reportando la definizione dello studioso Benedict Anderson<sup>2</sup>, lo stato-nazione si baserebbe quindi su un'idea di nazione intesa come comunità politica immaginata, limitata e sovrana. È una comunità politica perché si tratta di una formazione di collettività gestita da regole, resa possibile dalla capacità dell'uomo di costituirsi in gruppi. È immaginata perché solo nei villaggi primordiali che contano un numero ristretto di persone si ha un rapporto diretto con ogni membro della comunità. È limitata perché ha uno spazio territoriale proprio ma delimitato dall'esistenza di altre nazioni. Infine è sovrana perché non soggetta a un'altra autorità.

---

<sup>2</sup>Sul concetto di nazione, cfr. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londra e New York, Verso, 1991

Importanti fattori che hanno permesso che la nazione potesse essere immaginata da comunità di individui specifiche sono il relativismo linguistico e la tecnologia della stampa. Infatti, la rivoluzione lessicografica in Europa ha diffuso l'idea che le lingue fossero proprietà di gruppi specifici. È con la stampa che la lingua ha smesso di essere un elemento d'inclusione per diventare uno strumento di esclusione, dando concretezza all'idea dell'esistenza di una comunità di cui il lettore faceva parte e distinguendo questa comunità da altre con cui non aveva alcuna comunanza linguistica. Il meccanismo è lo stesso che sperimentiamo oggi con le nuove tecnologie, come internet, che hanno invece il potere di farci sentire cittadini del mondo mantenendo costantemente in contatto l'una e l'altra parte del globo e utilizzando una lingua, l'inglese, che è diventata una sorta di lingua franca. La lingua, così come i canti popolari, gli inni, i classici della letteratura, permette al parlante di sviluppare un senso di nazionalità comune, di sentirsi legato al passato nazionale e allo stesso tempo di entrare in contatto con un altro membro della stessa comunità. La letteratura, i canti popolari, le tradizioni di un popolo finiscono quindi per dare origine a una narrativa d'identità, necessaria affinché l'idea di nazione proliferi. Questa narrativa d'identità dà concretezza all'immaginario nazionale e mantiene intatta la continuità con il passato, annullando l'idea di fine e creando un'illusione di stabilità ed eternità. A differenza delle persone, la cui vita è narrata dalla nascita fino al presente o alla morte, la storia di una nazione ha inizio nel presente e va a ritroso, seguendo una scia di morte che le dona fama e gloria. Non a caso, è proprio con la formazione degli stati-nazione che vengono istituite le cattedre di storia, perni della creazione di una storia nazionale. Inoltre, sebbene sia fondamentale una cultura pre-esistente affinché si costituisca una nazione, è sempre con la formazione degli stati-nazione che si segna l'inizio delle culture nazionali, responsabili di trasmettere virtù e peculiarità del carattere nazionale e intese come prodotto non solo di narrative e discorsi specifici, ma anche di istituzioni, tradizioni, pratiche collettive. Discorsi specifici, simboli, tradizioni dunque tengono insieme passato e presente di una nazione e sono anche gli strumenti tramite i quali si dà vita a un'identità nazionale.

Un'identità nazionale<sup>3</sup> è quel sentimento di appartenenza che spinge non solo a bruciare le bandiere altrui, ma anche a sacrificarsi per il proprio paese. È un'identità collettiva generatasi allo stesso modo in cui si genera un'identità individuale: tramite identificazione. Ci si può identificare con una persona, con un discorso oppure con un'idea,

---

<sup>3</sup>Sul concetto di identità nazionale, cfr. Antony Easthope, *Englishness and National Culture*, Londra e New York, Routledge, 1999

come in questo caso. Alcuni studiosi, come Hannah Arendt e Jürgen Habermas, ritengono che l'identità nazionale sia qualcosa che può essere attivamente scelto dall'individuo sulla base dei valori che quella particolare collettività rispecchia. Ma è forse questo quello che facciamo? Firmiamo un contratto dove accettiamo di appartenere a un dato gruppo sulla base dei valori e delle idee che quel gruppo rappresenta? O non ci troviamo forse invischiati in un'identità nazionale per via delle profonde radici culturali che abbiamo stretto con quella collettività, a un livello più profondo e inconscio rispetto a quello che prevede un'attiva partecipazione nella scelta? Scegliamo forse di essere italiani o inglesi?

Se accettiamo come valida l'ipotesi che un'identità nazionale sia un'identità collettiva che si costruisce tramite identificazione, ne consegue che la costruzione di tale identità avviene sì tramite un processo di identificazione con un'idea di nazione, portatrice di una serie di tratti e caratteristiche di eccellenza e non che riteniamo propri di un dato gruppo, ma anche tramite un processo di esclusione di un soggetto definito altro, che viene percepito come diverso e talvolta, a causa di tale presunta diversità, perseguitato. Da qui a bruciare una bandiera o a dichiarare guerra il passo è breve, anche se evitabile.

Che cos'è una partita tra due nazionali di calcio se non uno scontro, a livello sportivo, tra due identità nazionali, ognuna delle quali si ritiene migliore dell'altra? *Englishness* contro italianità. Possiamo affermare dunque che la *englishness* è un'identità nazionale, che rappresenta i tratti fondamentali dell'essere inglese. Ma perché dunque abbiamo una squadra di calcio, una bandiera, un'identità nazionale, ma nessuno stato-nazione corrispondente? Perché non esiste la nazionale "Regno Unito" con la *Union Jack* stampata sulla maglia?

Quando si parla di Inghilterra, nella mente di uno straniero compare immediatamente l'immagine della *Union Jack*, più che una bandiera un prodotto che si è dimostrato straordinariamente commerciale, oltre che un simbolo imperituro della gloria britannica. Britannica, appunto. Non inglese. La *Union Jack* altro non è che il simbolo dell'Impero britannico, di un'unione decisa a tavolino e non di una nazione, di un periodo della storia che gli inglesi puntualmente rinnegano o richiamano nostalgicamente alla memoria. È il simbolo di un passato che si sta dissolvendo a causa degli affondi implacabili e feroci del progresso, della globalizzazione e del nazionalismo dei suoi diversi componenti.

Il discorso può non apparire chiaro perché siamo soliti utilizzare in maniera interscambiabile "Gran Bretagna" e "Inghilterra", senza renderci conto che stiamo facendo riferimento a due entità territoriali e politiche completamente diverse. L'Inghilterra

rappresenta soltanto una parte del Regno Unito, che è uno stato multinazionale sviluppatosi tra il XVIII e il XIX secolo a seguito di contrattazioni e campagne di conquista e mettendo insieme quattro anime nazionali diverse. Non a caso, quando si parla di Impero britannico, c'è chi tra gli studiosi fa distinzione tra primo e secondo impero, considerando il primo l'azione imperiale di conquista portata avanti dall'Inghilterra e responsabile della formazione della *Great Britain* in primis, e secondo l'Impero coloniale britannico costituitosi nell'Ottocento e sfaldatosi dopo la seconda guerra mondiale, il quale avrebbe dovuto segnare il passaggio alla "*Greater*" *Britain*. Il primo atto di formazione della Gran Bretagna fu l'unione parlamentare tra Inghilterra e Scozia nel 1707, che seguiva l'unificazione delle due corone sotto Giacomo VI di Scozia e I d'Inghilterra nel 1603. Fu proprio Giacomo il primo re ad autodefinirsi sovrano della Gran Bretagna, chiamando Scozia e Inghilterra Britannia del Nord e Britannia del Sud. Il nuovo stato, che comprendeva anche il Galles da tempo sotto l'egida inglese, cominciò a definirsi Regno Unito soltanto dopo l'unione con l'Irlanda nel 1801, per assumere poi il nome di Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda del Nord dopo la separazione della Repubblica d'Irlanda nel 1921. Nella formazione di questo stato multinazionale non ci fu alcuna necessità di porre a tacere le identità nazionali distinte l'una dall'altra poiché i membri dell'unione (eccezion fatta per gli irlandesi) erano partecipanti attivi della nuova formazione politica, da cui tutti traevano dei vantaggi. Infatti la colonizzazione inglese, in questo caso, può ben definirsi incompleta, dal momento che non soffocò le identità etnico-culturali delle aree conquistate mentre ne facilitò l'integrazione, dando spazio in campo amministrativo e governativo anche a figure non inglesi. Proprio per la presenza di diverse identità nazionali, il Regno Unito non si configura come uno stato-nazione, che risponde al principio uno stato e un'identità nazionale, ma semmai come una prosecuzione del modello dello stato dinastico pre-nazionale oppure come un precursore dei modelli di ordine internazionale che si sono costituiti nel XXI secolo.

Nel momento in cui ci fu l'Atto di Unione tra Scozia e Inghilterra, si sentì però il bisogno di dare vita a un'identità collettiva che facesse da sostegno alla nuova associazione politica e da amalgama tra i diversi elementi nazionali presenti. Fu così che i cittadini del Regno Unito cominciarono a definire se stessi usando il termine "*Britons*" e si costituì un'identità collettiva globale definita *britishness*, un'identità imposta dall'alto che mirava a rendere omogenee culture disparate e che finì per essere esportata nei territori oltremare conquistati dalla Gran Bretagna e trasformati in colonie britanniche. La *britishness* può

essere quindi definita un prodotto o artefatto culturale. L'esistenza di questa nuova identità legata alla altrettanto nuova formazione statale non ha certo significato però la scomparsa delle identità nazionali precedenti. Un individuo può identificarsi con più identità collettive senza che queste entrino in conflitto l'una con l'altra. Ciò è dimostrato dal fatto che i cittadini del Regno Unito non hanno alcuna difficoltà a definirsi, per esempio, scozzesi e britannici contemporaneamente, ad avere una precisa identità etnica e culturale inquadrata in un'altra identità di carattere nazionale.

Il caso degli inglesi risulta essere invece diverso. Così come nota lo studioso Kenneth Lunn<sup>4</sup>, “*English*” e “*British*” o “Inghilterra” e “Gran Bretagna” risultano essere dei sinonimi per via della convinzione di base che l’Inghilterra abbia un diritto naturale di parlare per la Gran Bretagna e di rappresentarla. L’Inghilterra è l’area più vasta e popolata del Regno Unito, ma è anche la fautrice stessa della sua nascita. Ciò significa che il Regno Unito, considerato anche il primo impero britannico, è percepito come una creazione inglese, in cui gli inglesi costituiscono il gruppo etnico di maggioranza. Di conseguenza, gli inglesi sarebbero rimasti intrappolati in quello che Krishan Kumar<sup>5</sup> definisce nazionalismo imperiale o missionario: una nazione imperiale, che differisce dalle altre nel ritenere di avere una missione tendenzialmente civilizzatrice nei confronti del resto del mondo, pur avendo un gruppo etnico dominante non ne incoraggia l’affermazione al suo interno perché ciò lederebbe gli equilibri tra gli altri gruppi etnici che la costituiscono. Gli inglesi si sono trovati a non poter esprimere la propria identità nazionale perché sarebbe stata un’identità collettiva di tipo esclusivo, non il tipo inclusivo di cui il progetto della Gran Bretagna aveva bisogno. Il nazionalismo missionario è dunque caratterizzato da un gruppo etnico dominante che si identifica con una entità statale e una missione da portare a termine, anche se ciò non significa che sia l’unico gruppo che ci si identifichi. Ciò spiega il fervore e la partecipazione in massa di scozzesi e irlandesi al progetto imperiale.

Inoltre, la confusione è aumentata dal fatto che la *britishness* è un’identità collettiva che è stata creata inglobando caratteristiche e tratti propri della *englishness*. Con questo non si intende che la *britishness* sia meramente una *englishness* camuffata, ma piuttosto che la *englishness* ne sia la parte centrale, il cuore stesso. Ne consegue che, essendo state le due per lungo tempo indistinguibili, gli inglesi non hanno mai sentito il bisogno di definirsi “*English Britons*” o di affermare la propria “inglesità” e hanno sempre considerato la

---

<sup>4</sup>Cit. in Wendy Webster, *Englishness and Empire 1930-1965*, New York, Oxford University Press, 2005, p.17

<sup>5</sup>Krishan Kumar, *The Making of English National Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

*britishness* e l'Impero britannico un qualcosa di sostanzialmente proprio. Invece scozzesi, irlandesi e gallesi, in virtù del loro ruolo minoritario, hanno avuto la possibilità di riconoscersi nella *britishness* come identità collettiva e associazione politica senza dover mettere da parte la propria identità etnica e culturale. Dal momento che l'orgoglio nazionalista avrebbe pregiudicato il funzionamento di uno stato multinazionale, gli inglesi, piuttosto che identificarsi con la nazione, hanno finito per identificarsi con l'impero e la sua missione civilizzatrice.

Nel momento in cui l'Impero britannico si è sfaldato, privando l'identità britannica delle sue vesti imperiali e mostrandone il vuoto e l'artificialità, agli inglesi è rimasto l'arduo compito di dover ridefinire se stessi e di ricostruirsi una narrativa d'identità che fosse priva delle connotazioni di aggressività, di conquista e di razza che la *englishness*, travestita da *britishness*, aveva assunto nel corso del tempo in patria e nello spazio coloniale.

Difatti gli ultimi sessant'anni sono stati caratterizzati da tutta una serie di cambiamenti politici, economici e sociali, che hanno ridimensionato la potenza britannica, mostrato la parzialità e il razzismo dietro alla sovrastruttura identitaria della *britishness* e richiesto il recupero di un'identità nazionale in armonia con una società multirazziale e multiculturale quale quella formatasi nel Regno Unito post-imperiale. Gli inglesi non avevano certo previsto che il mondo, di cui erano stati i conquistatori, avrebbe finito con il conquistare loro, cambiando completamente l'aspetto della società inglese e influenzandola a tal punto da richiedere una reinvenzione della propria identità nazionale.

## **2. All'indomani della seconda guerra mondiale: da una “*racial community of Britons*” a una “*multiracial one*”**

La seconda guerra mondiale è sicuramente uno spartiacque temporale, un momento storico che ha avuto una portata tale da cambiare il corso degli eventi non di una nazione sola, ma del mondo intero. La Gran Bretagna entrò in guerra nel momento in cui si rese conto della realtà delle volontà espansionistiche tedesche e della possibilità concreta che l'isola, da sempre considerata una roccaforte ben protetta, avrebbe anche potuto essere invasa dalle forze di Hitler. Ciò che la Gran Bretagna non realizzò nell'appellarsi ai volontari non soltanto sulle isole britanniche ma anche nelle colonie, fu che questo avrebbe comportato un'inversione imprevedibile, il cosiddetto *unexpected turn*: i colonizzati sarebbero diventati i colonizzatori, cioè che non sarebbero state le truppe nemiche a

invadere il Regno Unito ma quell'Altro tanto temuto e demonizzato dalla narrativa coloniale.

Infatti, uno dei risvolti del reclutamento nelle forze armate fu un cospicuo movimento di persone, che vide abbattere davanti ai propri occhi i confini e le barriere tradizionali che li tenevano legati alla propria terra d'origine. Si stima che circa due milioni e mezzo di indiani e seimila caraibici parteciparono alla seconda guerra mondiale. Coloro che vivevano nelle colonie britanniche e si sentivano cittadini britannici furono infatti spinti a partire volontari per proteggere dall'invasione quella che era considerata la madrepatria. Nei territori conquistati era stata esportata e assimilata la *britishness*, l'identità collettiva che nel colonizzato era diventata complementare rispetto alla sua identità collettiva di partenza. Il fascino della *britishness* stava nell'offrire un modello di tolleranza, democrazia, libertà ed eguaglianza che rappresentava tutto ciò che in realtà il colonizzato non aveva e che agognava più di ogni altra cosa. Partire in guerra per proteggere la Gran Bretagna significava proteggere questo modello di virtù, di cui sentiva di far parte. L'impatto con la realtà distrusse ogni illusione.

Quando i volontari delle colonie raggiunsero la Gran Bretagna, furono accolti con tutti gli onori. Erano visti come dei salvatori, pronti a sacrificare le proprie vite per gli ideali e i valori britannici. Ma quando la guerra finì, la popolazione autoctona delle isole britanniche cominciò a chiedersi quando questi alieni invasori avessero intenzione di andarsene. Diverse testimonianze dell'epoca sottolineano come, all'indomani della seconda guerra mondiale, lo sguardo che gli inglesi rivolgevano loro fosse completamente cambiato: non erano più eroi, ma cittadini di rango inferiore, stranieri che era ora riprendessero la strada di casa.

La storica Wendy Webster nel suo studio *Englishness and Empire 1930-1965*<sup>6</sup> ha puntato l'attenzione sui mass media dell'epoca per evidenziare come è cambiato il modo della società di guardare agli immigrati delle colonie. Come sottolineato in precedenza, la letteratura, i canti popolari, i giornali e dunque i mass media in generale sono responsabili di diffondere un senso di nazionalità comune mediante una narrativa d'identità nazionale. All'inizio e durante la guerra ha prevalso l'immagine di "*people's war*" o "*sons of empire*", un'immagine inclusiva di *britishness* che rappresentava una società eterogenea per quanto riguardava razza ed etnicità, ma omogenea nei valori, negli ideali e nell'obbiettivo comune di far trionfare libertà e giustizia. Oltre a ciò, si diffuse un'idea di

---

<sup>6</sup>Wendy Webster, *op. cit.*

*deep horizontal comradeship*<sup>7</sup>, quel pensare la nazione in termini di cameratismo e fratellanza, un'idea che, espressa tramite la simultaneità dell'ascolto della radio, legava insieme madrepatria e colonie in un rapporto paritario. Si desiderava far passare il messaggio che l'impero coloniale si basasse su un'idea di comunità multirazziale costituita da nazioni eguali tra loro, anche per contrastare la campagna negativa che i tedeschi stavano conducendo per screditare la Gran Bretagna e che rischiava di macchiare la sua immagine di paladina dei diritti umani e delle libertà civili agli occhi degli alleati americani. Infatti, la propaganda nazista aveva avuto come risultato quello di creare una forte opposizione negli Usa all'impero coloniale inglese, visto in tutto il suo carattere aggressivo e repressivo. E non avevano certo contribuito a migliorare l'immagine del paese gli squilibri in Irlanda degli anni precedenti, le politiche razziali sudafricane o la decisa e crudele repressione del nazionalismo indiano. C'era dunque la necessità di trasmettere invece l'idea di un impero che non fosse né razzista né oppressivo, il cui perno fosse piuttosto un concetto di *partnership* tra i membri costituenti. Un'idea di impero messa in atto successivamente con la creazione del *Commonwealth* britannico.

Ma dopo la guerra al posto di "*people's war*" abbiamo una sempre più bianca immagine di "*people's empire*", privata della presenza di asiatici o africani e incentrata sull'eroismo dei soldati e dei leader britannici della madrepatria o delle colonie d'insediamento. Ciò è dimostrato dal fatto che nelle produzioni cinematografiche di questo periodo si ricercano attori bianchi per interpretare personaggi africani e indiani. Le colonie d'insediamento, inoltre, erano rappresentate come costituite per lo più dai discendenti dei coloni della Gran Bretagna, e quindi sostanzialmente bianche. Queste colonie erano diventate da tempo domini, un termine entrato in vigore nel 1907 per definire le colonie che, pur mantenendo un legame con la madrepatria, risultavano essere autonome dal punto di vista politico e amministrativo. I bianchi australiani, neozelandesi, canadesi vennero così inseriti nella narrativa d'identità nazionale degli anni '50 e ciò è un'ulteriore dimostrazione di come si stesse concretizzando l'elemento razziale nel concetto di "*people's empire*". Così come afferma Stuart Ward, la *britishness* si era trasformata in un'identità globale basata su un'idea di «racial community of Britons – white Australians, Canadians, New Zealanders, bound to Britain by close ties of kinship and culture»<sup>8</sup>. In questo modo la *britishness* si mantenne sì un'identità globale, ma trasformandosi in identità esclusiva in

---

<sup>7</sup>Sull'idea di nazione come una *deep horizontal comradeship*, cfr. Benedict Anderson, *op. cit.*

<sup>8</sup>Stuart Ward, cit. in Wendy Webster, *Englishness and Empire: 1930-1965*, New York, Oxford University Press, 2005, pp. 3-4.

quanto bianca. I movimenti d'indipendenza e le guerre coloniali che portarono allo sfaldamento dell'impero di lì a poco facilitarono il distacco dall'ideale multirazziale e comunitario precedente, lasciando che prendesse piede l'idea di una società britannica bianca e parlante solo inglese. Ma se fu facile per i cittadini delle isole britanniche scrollarsi di dosso l'impero in una sorta di «collective indifference», tanto da far nascere l'ipotesi che esso fosse stato creato in uno stato di «absence of mind»<sup>9</sup> del popolo, non fu invece altrettanto facile liberarsi degli strascichi della colonizzazione, materializzatisi in carne e ossa in quello che nei media britannici prese il nome di *colour problem* a partire dalla metà degli anni '50.

Per coloro che giungevano dalle colonie fu sconcertante rendersi conto che la madrepatria era molto diversa da come la immaginavano. Innanzitutto erano stati abituati a considerare gli inglesi i signori e fu strano per loro scoprire che esistevano inglesi poveri e analfabeti. Inoltre, mentre essi conoscevano tutto della madrepatria, gli inglesi sembravano non sapere nulla della vita nelle colonie e questo per via della relazione di potere tra metropolis e periferie, che modella la direzione del flusso della conoscenza. Infine, l'elemento di crisi principale consisteva nel fatto che, mentre essi percepivano se stessi come cittadini britannici a tutti gli effetti, tale non era l'immagine che di loro avevano gli inglesi, i quali misero un muro di diffidenza tra se stessi e gli altri che presto si trasformò in legge.

Difatti, prima di allora il governo britannico non aveva mai considerato di approvare un decreto che restringesse le possibilità di ingresso nel paese, e questo perché dominava la volontà che la Gran Bretagna continuasse a rimanere una sorta di *open door*. Fino al 1905, per questa ragione, non c'era stata alcuna legge che regolamentasse l'immigrazione. Successivamente cominciarono a essere introdotte delle norme restrittive, coincidenti non a caso con la prima ondata migratoria dalle colonie causata dalla prima guerra mondiale. Misure sempre più stringenti vennero prese dopo il *British Nationality Act*, data l'impressione da parte dell'opinione pubblica che si stesse verificando una vera e propria invasione.

Nel 1948, infatti, fu introdotto il *British Nationality Act*, col quale si stabiliva il passaggio dall'essere dei "soggetti" britannici al nuovo status di cittadini del Regno Unito e delle colonie: in questo modo un cittadino di uno dei membri del *Commonwealth* era comunque anche un cittadino britannico, e ciò significa che non c'erano restrizioni per

---

<sup>9</sup>David Cannadine, cit. in Stuart Ward, *British Culture and the End of Empire*, Manchester, Manchester University Press, 2001, p.3

quanto riguardava il suo ingresso nel Regno Unito poiché valeva il principio di libera circolazione. Pochi mesi dopo la sua approvazione, *l'Empire Windrush* raggiunse le coste delle isole britanniche con a bordo 492 caraibici e alcuni membri della *Royal Air Force* di ritorno a casa. Era solo l'inizio.

L'atteggiamento di apertura e tolleranza di cui era intriso il *British Nationality Act* cambiò radicalmente con l'aumento dell'immigrazione dall'Asia e dall'Africa negli anni successivi, anche se in verità gli immigrati provenienti da queste aree erano ben al di sotto del 10% della popolazione. Le ansie dell'opinione pubblica erano principalmente legate al colore della pelle, perché precedentemente l'immigrazione verso il paese dal resto del continente europeo era sempre stata rilevante e non aveva mai stimolato movimenti reazionari di opposizione. Anzi, dopo la guerra la Gran Bretagna aveva reclutato manodopera europea che era stata vittima di guerra (*European Volunteers Workers*) per riempire il *gap* occupazionale generato dalla morte di quasi un'intera generazione, e nel 1947 aveva anche emanato il *Polish Resettlement Act*, che offriva la cittadinanza britannica ai soldati polacchi ancora nel Regno Unito che avevano combattuto contro le truppe naziste. Ma i polacchi, così come gli altri europei, seppur non sempre ben visti, erano comunque dei bianchi e quindi considerati non così diversi in fin dei conti da minacciare il retaggio stesso della nazione.

La presenza di tante persone nel paese aventi un colore e una cultura percepita come completamente diversa aveva dato origine a una vera e propria paura di contaminazione di razza, il cui epilogo catastrofico sarebbe stato la scomparsa della popolazione autoctona delle isole britanniche. Venne persino istituita una commissione definita *Royal Commission on Population*, con il compito di analizzare la minaccia reale e prevenirne gli esiti. E il mondo delle arti non era fuori da tutto questo. Nel 1947 venne pubblicato un libro intitolato *The population of Britain*, in cui la scrittrice Eva Hubback parlava con orrore della possibilità che la popolazione britannica della madrepatria e dei domini bianchi si decimasse nel tempo, permettendo che africani, asiatici e immigrati dell'Europa dell'Est li sopraffacessero di numero<sup>10</sup>.

In realtà molti di coloro che emigravano in Gran Bretagna non avevano alcuna intenzione di rimanervi. Per la maggior parte di loro emigrare significava avere un'occasione di migliorare la propria vita e il piano consisteva nel guadagnare il più possibile e ritornare nel proprio paese d'origine. Purtroppo, mentre lo status di cittadino

---

<sup>10</sup>Cfr. Keith Robbins, *Great Britain. Identities, Institutions and the Idea of Britishness*, Londra e New York, Longman, 1998

garantiva subito un trattamento eguale a quello riservato a un inglese per altri gruppi etnici, così non era per i cittadini britannici di colore. Se era vero che non comportava troppe difficoltà trovare un lavoro in un paese industrializzato la cui popolazione maschile era stata decimata dalla guerra, era anche vero che non era altrettanto facile trovare un tetto sotto cui dormire. Molti affrontarono difficoltà tali che non fu per loro possibile ritornare in patria. Altri ci misero talmente tanti anni che, quando vi ritornarono, non riuscirono più a definirla casa o le loro famiglie erano talmente naturalizzate inglesi che era per loro inimmaginabile vivere nelle ex-colonie. Per alcuni di loro l'Inghilterra non era nemmeno una meta agognata ma obbligata, l'unica nazione industrializzata che ancora non aveva chiuso le proprie frontiere, a differenza per esempio degli Stati Uniti che avevano imposto restrizioni all'immigrazione già a partire dal 1952 con il *McCarran Walter Act*. Ovviamente un paese diventava meta d'immigrazione a seconda del suo benessere economico e sviluppo industriale, e il tasso d'immigrazione di un determinato periodo dipendeva dalla disponibilità di posti di lavoro, anche se non solo. Per esempio, nel 1961 si registrò un incremento dell'immigrazione in Inghilterra, legata alla maggior richiesta sul mercato e al *Commonwealth Immigration Act*, che sarebbe entrato in vigore l'anno successivo imponendo limitazioni notevoli all'ingresso nel paese.

Un decreto che ponesse dei limiti all'immigrazione fu ritenuto la mossa giusta per contrastare il clima di violenza che si era diffuso negli ultimi anni, trasformando le città inglesi in aree a rischio guerra civile. Ma il cosiddetto *colour problem* era soltanto un bersaglio, un capro espiatorio su cui sfogare la caduta a picco della Gran Bretagna, da potenza imperiale a satellite degli Stati Uniti. Le prime rappresaglie contro gli immigrati sono infatti scoppiate nelle zone che erano state colpite più duramente dalla recessione economica. La Gran Bretagna non era più il paese guida né dal punto di vista industriale né dal punto di vista del peso politico, come dimostrò largamente la Crisi di Suez in cui Gran Bretagna e Francia furono costrette a indietreggiare dalla netta opposizione degli USA. Inoltre, se prima era la Gran Bretagna a non voler avere niente a che fare con l'Europa, dal 1963, con il veto del generale francese Charles de Gaulle all'ingresso del paese nella CEE, fu chiaro che era una parte di Europa a non volere la Gran Bretagna. A questo si aggiungevano l'aumento delle tasse, la prostituzione, l'assenza di regolamentazione sugli affitti, le difficoltà della decolonizzazione in Africa Orientale e Centrale, la propaganda bianca e il disordine pubblico di cui erano responsabili i gruppi giovanili emergenti, come i *Mods*, i *Rockets* e i *Teddy Boys*.

Molti degli episodi di violenza che caratterizzarono gli anni '50 erano difatti legati alla volontà di ribellione della nuova generazione, più che agli immigrati. I *Teddy Boys*, in particolar modo, erano giovani della *working class* che si atteggiavano a delinquenti. Il loro nome deriva dal loro abbigliamento, modellato sul modo di vestire nel primo decennio del regno di Edoardo VII e sui modelli offerti dal cinema di quegli anni. Non è un caso che tra le prime manifestazioni di violenza associate ai *Teddy Boys* ci sia un episodio di teppismo alla prima del film *Blackboard Jungle* a South London, a Elephant e Castle, nel 1956: i *Teddy Boys* si misero a danzare dentro al cinema e a rompere i sedili usando dei coltelli. E proprio i *Teddy Boys* erano in prima linea allo scoppio degli scontri a Nottingham e Notting Hill due anni più tardi, quando al grido di “*Keep Britain White*” i bianchi presero d’assalto le case delle famiglie di colore. Da allora si diffusero le espressioni emblematiche “*black burying*” e “*lynch the blacks*”, a cui successivamente fece da controcanto, sotto l’influenza dei movimenti antirazzisti americani come i *Black Panthers*, l’altrettanto emblematica risposta delle persone di colore: “*fighting back*”. Il 23 agosto del 1958 è ricordato come il *race riot* di Nottingham, e molte testimonianze sottolineano come la violenza fosse stata tale che la città era paragonabile a un mattatoio dal sangue che era stato versato. Paradossalmente, una violenza simile si ripeté anche la settimana successiva, ma stavolta, non essendoci persone di colore presenti, si ritrovarono a combattere bianchi contro bianchi e questo dimostra ancora una volta come i *race riots* fossero frutto dei sentimenti di frustrazione della popolazione inglese, piuttosto che del razzismo. Infatti essi si ripeterono nuovamente negli anni '70 e negli anni '80, in altri periodi di forte crisi economica e recessione industriale<sup>11</sup>.

Di certo gli episodi di violenza a sfondo razziale che si verificarono in quegli anni convinsero l’opinione pubblica a prestare attenzione al problema generato dall’immigrazione. Precedentemente il *colour problem* era relegato ai possedimenti imperiali e quindi non aveva trovato posto nella narrativa della madrepatria. Ma, dopo il 1945, la narrativa delle aree coloniali e quella della madrepatria finirono per coincidere nel rappresentare comunità bianche rese vulnerabili dalla presenza del diverso, esprimendo una *englishness* che si andava sempre più definendo in opposizione all’impero idealmente multinazionale e multirazziale. In questa narrativa, la donna bianca diventa personificazione dell’Inghilterra, e la possibilità di una sua relazione con un uomo di colore diventa simbolo della violazione della purezza della patria. L’immagine che si vuole

---

<sup>11</sup>Sui *race riots*, cfr. Mike Phillips, Trevor Phillips, *Windrush: The Irresistible Rise of Multiracial Britain*, Londra, HarperCollins Publishers, 1998

trasmettere è quella di una *Little England* sotto assedio, in cui l'ordine dei bianchi è minacciato dal barbarismo dei neri, visti come incapaci di avere legami familiari e comportamenti civili. Il *Commonwealth* era considerato ora un elemento di vulnerabilità e, avendo assunto tale connotazione negativa, non poté più essere un mezzo tramite cui offrire un'immagine di tolleranza e sostenere un'identità britannica di tipo globale. Piuttosto in tal modo ne uscì rivitalizzata la *englishness*, intesa come identità nazionale domestica, intima, ma soprattutto bianca ed esclusiva.

Una figura centrale in questa nuova narrativa d'identità incentrata sull'immagine della *Little England* fu Enoch Powell, membro del partito conservatore dal 1950 al 1974. Sebbene da molti Enoch Powell sia considerato un razzista, ci sono anche studiosi contrari che lo considerano uno dei primi nazionalisti inglesi, i cui discorsi politici non additavano gli immigrati per il loro colore della pelle ma in quanto ostacolo, nella loro diversità, al recupero dell'Inghilterra prima della fase imperiale e della *englishness* pura che l'aveva caratterizzata. La crisi d'identità che era stata generata dalla fine della missione imperiale e dallo smantellamento dell'impero trovava la sua soluzione, dal punto di vista di Powell, in un ritorno al passato incontaminato dall'Altro coloniale. Nel 1966, un anno dopo il *Race Relations Act* che dichiarava illegale la discriminazione razziale nei luoghi pubblici, Enoch Powell divenne il leader del *National Front*, partito di estrema destra appena formatosi. Il 20 aprile 1968 Powell, allora parlamentare oltre che esponente del *National Front*, pronunciò un discorso all'*Annual General Meeting* del *West Midlands Area Conservative Political Centre* a Birmingham destinato a diventare epico, se non altro per aver dato voce a quella parte del paese che davvero sentiva di essere stata invasa. Il suo discorso, da lui chiamato *The Birmingham Speech* e pubblicato dai quotidiani nazionali prima di essere pronunciato, venne soprannominato *Rivers of Blood*. Sebbene queste parole non siano presenti nel testo, ne rappresentano la sostanza e si riferiscono a una citazione dell'Eneide: «As I look ahead, I am filled with foreboding; like the Roman, I seem to see "The River Tiber roaming with much blood"»<sup>12</sup> con cui Powell intendeva simboleggiare la violenza pronta a esplodere, frutto di una politica troppo liberale nei confronti dell'immigrazione e della presenza massiccia di immigrati sul territorio. Il discorso era nient'altro che una critica all'immigrazione in massa dalle aree del *Commonwealth* e alle misure antidiscriminazione che erano state inserite nel nuovo disegno di legge, un altro *Race*

---

<sup>12</sup>Enoch Powell, *Rivers of Blood*, Birmingham, 1968, cit. in Claudia Gualtieri, Itala Vivan, *Dalla Englishness alla Britishness, 1950-2000. Discorsi culturali in trasformazione dal canone imperiale alle storie dell'oggi*, Roma, Carocci, 2008, p. 175

*Relations Act* sotto il governo laburista di Wilson che prevedeva procedure meno discriminanti. La peculiarità del discorso sta nel fatto che Powell si riferisce a conversazioni e lettere da lui ricevute, trasmettendo così l'idea che lui si stesse rendendo portavoce di un malessere comune a gran parte della nazione. Si tratta, inoltre, di un esempio emblematico di rappresentazione di una *englishness* a rischio e di un'Inghilterra sotto scacco:

We must be mad, literally mad, as a nation to be permitting the annual inflow of some 50,000 dependants, who are for the most part the material of the future growth of the immigrant-descended population. It is like watching a nation busily engaged in heaping up its own funeral pyre. [...] If all immigration ended tomorrow, the rate of growth of the immigrant and immigrant-descended population would be substantially reduced, but the prospective size of this element in the population would still leave the basic character of the national danger unaffected. [...] The sense of being a persecuted minority which is growing among ordinary English people in the areas of the country which are affected is something that those without direct experience can hardly imagine.<sup>13</sup>

*Rivers of Blood* ebbe un ampio riscontro mediatico, e non solo. A causa delle sue opinioni ritenute da una larga maggioranza del partito conservatore razziste, l'allora *leader* del partito conservatore Edward Heath decise di rimuovere Powell da ogni incarico. Ciò non significa che le opinioni di Powell non incontrassero davvero il favore e l'appoggio di una parte dell'elettorato, anzi molti ritengono che sono proprio le idee anti - immigrazione di Powell ad aver favorito la vittoria del partito conservatore nel 1970. Inoltre, il fatto che le sue idee politiche fossero avversate pubblicamente da una parte della sua stessa corrente politica, non implica che non si stessero prendendo delle misure atte a impedire quel panorama di guerriglia urbana che Powell aveva descritto usando come esempio i disordini che in quegli stessi anni sconvolgevano gli Stati Uniti. Infatti, sempre nel 1968, venne approvato un nuovo *Immigration Act*, che vietava l'accesso agli immigrati che non avessero un esplicito legame con il Regno Unito, a cui fece eco l'*Immigration Act* del 1989, che inaspriva i controlli e revocava i permessi di residenza alle famiglie che si erano trasferite nel Regno Unito prima del 1973 senza aver subito adeguate verifiche. In aggiunta, nel 1981 era entrato in vigore un nuovo *British Nationality Act*, che revocava il diritto automatico dei figli degli immigrati alla cittadinanza, per ottenere la quale da allora sarebbe stato necessario che almeno uno dei genitori fosse un cittadino britannico di nascita. D'altro canto nel 1976 era stato invece promulgato un altro *Race Relations Act*, per

---

<sup>13</sup>*Ibid.*

promuovere l'eguaglianza razziale e limitare la discriminazione, ed era stata istituita una *Commission for Racial Equality*, un organismo di controllo e di promozione dell'armonia sociale. Queste misure contrastanti tra loro dimostrano come ci fossero due Gran Bretagna diverse: da una parte una nazione che voleva dare un'immagine di sé di tolleranza e libertà, dall'altra una nazione che rifuggiva l'integrazione e rifiutava all'Altro la possibilità di scrollarsi di dosso l'immagine che gli era stata cucita addosso e di entrare a far parte di quella storia e di quella narrativa nazionale che sentiva propria.

Alla fine a prevalere fu la Gran Bretagna reazionaria e dichiaratamente bianca. Infatti, altri esponenti del partito conservatore avrebbero ripreso nei loro discorsi politici le idee che Powell aveva espresso così apertamente. Tra questi si può indubbiamente annoverare Margaret Thatcher.

I quindici anni che videro Margaret Thatcher alla guida del partito conservatore, dal 1975 al 1990, sono gli anni in cui si inaspriscono le restrizioni all'immigrazione e si assiste al rilancio di una narrativa che Wendy Webster definisce di «national greatness»<sup>14</sup>. Il thatcherismo, termine coniato da Stuart Hall, consistette in una politica di stampo razzista, maschilista e imperialista, che vide con favore e facilitò la liberalizzazione del mercato (ponendo fine al regime di nazionalizzazione post-guerra) e lo smantellamento dello stato sociale (mettendo in crisi proprio quelle istituzioni, come il *National Health Service*, che rappresentavano un elemento di unità nel Regno Unito).

La posizione nei confronti del *colour problem* è più che esplicita in un'intervista televisiva da lei rilasciata nel 1978, in cui sottolinea la paura diffusa che il carattere britannico possa essere “sommerso” dal flusso migratorio:

People are really rather afraid that this country might be rather swamped by people with a different culture and you know, the British character has done so much for democracy, for law and done so much throughout the world that if there is any fear that it might be swamped people are going to react and be rather hostile to them coming in. So, if you want good race relations, you have got to allay people's fears on numbers.<sup>15</sup>

Se ciò non fosse stato sufficiente, la popolazione di colore fu certa di non trovare alcuna rappresentazione nella figura del primo ministro di quegli anni in occasione di un episodio controverso della storia del paese: l'incendio di Deptford del 18 gennaio 1981. L'incendio scoppiò in una casa a South London dove si stava tenendo una festa di compleanno. Nel rogo morirono 13 giovanissimi di colore e non fu mai individuata in

---

<sup>14</sup>Wendy Webster, *op. cit.*, p.218

<sup>15</sup> Margaret Thatcher, interview, Granada television, 30 Gennaio 1978, in Wendy Webster, *op. cit.*, pp.218-219.

maniera certa la causa, così come il responsabile dell'incendio. Il 2 marzo 1981, poi passato alla storia come *The Black People's Day of Action*, fu organizzata una manifestazione di protesta al suono di “*thirteen dead and nothing said*” e “*It could have been me, it could have been you*”. Con questa manifestazione, a cui parteciparono sia bianchi che neri, si criticavano non soltanto le indagini inconcludenti, ma l'atteggiamento del primo ministro inglese che non aveva detto una sola parola di cordoglio sull'incendio, a differenza invece del compianto che aveva espresso per un incendio verificatosi a Dublino il 14 febbraio dello stesso anno (lo *Stardust Fire*)<sup>16</sup>.

Il *Deptford Fire* fa parte di una catena di eventi in cui spiccano nuovamente i *race riots* e che portarono alcuni politici, tra cui l'inarrestabile Enoch Powell, a parlare addirittura di rimpatrio. Il problema principale era la discriminazione che le famiglie di colore vivevano ogni giorno, non soltanto nel salario o nel trovare una casa o nel trattamento ricevuto nei luoghi pubblici, ma anche nelle scuole, dove spesso i bambini erano considerati da principio meno intelligenti del dovuto solo per le origini della famiglia o dove era loro insegnato che nessun avanzamento sociale gli sarebbe stato possibile. Uno dei motivi scatenanti dei *race riots* era rappresentato dal rapporto controverso tra comunità di colore e forze dell'ordine, le quali avevano una cultura di base associabile ai valori del *National Front* e che non a caso si erano fortemente opposte alla *Race Relation Legislation*. La polizia era solita fermare persone di colore per controlli a tappeto e sorvegliare i quartieri dove c'era un'alta concentrazione di famiglie di colore. Diversi scontri di stampo razziale ebbero luogo tra la polizia e la comunità di colore nel 1980, fino ai *Brixton riots* del 1981, noti anche con il nome di *operation swamp*, in cui è chiaro il riferimento all'intervista della Thatcher di due anni prima. La rivolta principale, avvenuta l'11 aprile, è soprannominata *Bloody Saturday*, a dimostrazione di quanto la situazione non possa essere certo definita una scaramuccia: 280 feriti tra i membri della polizia e 45 tra i civili. E i numeri aumentano se teniamo conto degli scontri precedenti e successivi a questa data.

Le comunità di colore, non sentendosi né rappresentate dal governo né protette in alcun modo dalle forze dell'ordine, furono costrette a organizzarsi da sole e da qui nacquero diversi movimenti (*Black Parents' Movement, Black Youth Movement, Black Trade Union Solidarity Movement, Black Sections Movement*) che, pur agendo in campi diversi, avevano tutti lo stesso obiettivo: rendere l'integrazione possibile.

---

<sup>16</sup>Su *Deptford Fire* e *Stardust Fire*, cfr. Mike Phillips, Trevor Phillips, *op. cit.*

Il thatcherismo, con tutto il suo lato razzista e xenofobo, ha avuto comunque anche un risvolto positivo e cioè quello di permettere tutto ciò, di permettere cioè alle persone di colore di credere in se stesse e lottare per i propri diritti. Se difatti prima i neri erano rassegnati al ruolo che la società aveva loro assegnato e a poter ottenere il successo solo nei canali resi a loro accessibili (come lo sport e la musica), con la Thatcher abbiamo la diffusione dell'idea che il duro lavoro e lo spirito imprenditoriale siano i capisaldi tramite i quali chiunque può raggiungere il successo. Nel distruggere con la sua politica tutte le certezze a cui si erano fino ad allora aggrappati i cittadini britannici, diede ironicamente la possibilità di ridefinire e ricostruire l'identità britannica, permettendo alle persone di colore di entrare finalmente nella narrativa d'identità e di potervi giocare un ruolo da protagonisti.

Uno dei capitoli che la Thatcher chiuse definitivamente fu quello della *national greatness*, l'identità imperiale di cui ci si era fregiati per secoli e che lei stessa stava tentando di rilanciare. La guerra delle Falkland nel 1982, che vide la Gran Bretagna vittoriosa sull'Argentina che aveva invaso l'arcipelago britannico, fu caratterizzata dal ritorno ai discorsi specifici dell'impero e da un richiamo costante alla grandezza del passato, come dimostra il continuo ricorrere della Thatcher alla figura di Winston Churchill, emblema dell'eroismo della seconda guerra mondiale. La guerra generò un'ondata di patriottismo che ridiede vigore al governo della Thatcher, mascherando per un attimo le difficoltà che stava incontrando nel mantenere l'ordine interno.

Ma già nell'anno successivo, il 1983, Margaret Thatcher e il suo rilancio della Gran Bretagna da potenza declassata a paese di nuovo sulla vetta del mondo subirono un duro contraccolpo e il tracollo definitivo. Difatti la Gran Bretagna subì un ennesimo ridimensionamento con l'occupazione di Grenada da parte degli Stati Uniti, senza che questi avessero informato o consultato il governo britannico nonostante i rapporti più che amichevoli tra i due paesi. La Thatcher non poté far altro, messa di fronte al fatto compiuto, che accettare la perdita dell'isola. Con quest'episodio non ne uscì affondata soltanto la *imperial narrative* del partito conservatore, ma anche quella *special relationship* che si pensava esistesse con gli Stati Uniti e che nutriva un'immagine in concorrenza con quella del *Commonwealth*, e cioè quella di una comunità costituita da persone parlanti inglese. «The fraternal association of the English-speaking peoples»<sup>17</sup> fece la sua comparsa in un discorso che Winston Churchill tenne a Fulton, negli Stati Uniti, nel 1946. Il leader britannico, finita la seconda guerra mondiale, intravedeva all'orizzonte un nuovo nemico,

---

<sup>17</sup>Dal discorso di Fulton di Winston Churchill, cit. in Wendy Webster, *op. cit.*, p.57

rappresentato dal Comunismo, e auspicava la fioritura di una *special relationship* tra *Commonwealth* britannico e Stati Uniti che potesse arginare la diffusione dell'ideologia comunista. Questo rapporto di amicizia con l'America metteva chiaramente in secondo piano il *Commonwealth*, come si denota dalla politica di Margaret Thatcher stessa, amica personale di Ronald Reagan (che la definì anche «the best man in Great Britain»<sup>18</sup>), che nelle sue decisioni politiche non teneva in nessun conto le opinioni degli stati membri del *Commonwealth*. Infatti il primo ministro inglese, per esempio, rimase fermo nel suo rifiuto di imporre delle sanzioni al Sudafrica alle conferenze di Melbourne del 1981, New Delhi del 1983 e Nassau del 1985, nonostante ci fosse una larga maggioranza a favore. Ciò portò 32 paesi a boicottare i giochi del *Commonwealth* di Edimburgo del 1986 e a parlare di un collasso del *Commonwealth* imminente. La predilezione sia di Churchill che della Thatcher nei confronti della relazione con gli Stati Uniti, piuttosto che di quella con il *Commonwealth*, deriva dall'idea che il rapporto con il colosso statunitense garantisse alla Gran Bretagna di mantenere una posizione di *leadership* mondiale, idea che sarà poi propria anche del primo ministro laburista Tony Blair, nonostante la doccia gelata della Crisi di Suez e dell'invasione di Grenada, che rendevano trasparente come la Gran Bretagna fosse considerata più uno stato vassallo che un partner.

Fallita la politica imperialista e razzista, di fronte agli smacchi in politica estera e ai disordini interni che minacciavano la pace e la serenità del paese, l'elettorato britannico si rese conto che era arrivato il momento di cambiare rotta e di affrontare in maniera diversa il problema della crisi d'identità a fronte di una comunità britannica sempre più multirazziale, multiculturale e multireligiosa. La vittoria del partito laburista nel 1997 pose fine all'egemonia del partito conservatore, rimasto ininterrottamente al governo dal 1979, e ricollocò all'ordine del giorno l'identità nazionale, la sua riformulazione e il *rebranding* del marchio *Great Britain*, riconoscendo che non era semplicemente l'esterno ad averne aggredito le fondamenta, ma erano i suoi pilastri costitutivi stessi che avevano iniziato a scricchiolare e a richiederne una revisione.

---

<sup>18</sup>Ronald Reagan, cit. in Wendy Webster, *op. cit.*, p.220

### 3. Il gioco solitario di Irlanda, Scozia e Galles e la nascita della English Question

È proprio sotto il governo laburista di Tony Blair che si realizza la cosiddetta *devolution* di Scozia e Galles, vale a dire il decentramento dei poteri amministrativi di Westminster con la reistituzione di un parlamento scozzese e la formazione di un'Assemblea del Galles e dell'Irlanda del Nord. Questo progetto politico aveva come obiettivo quello di combattere le serpeggianti correnti separatiste, nutrite dagli anni di politica anglocentrica del partito conservatore.

L'indebolimento della *britishness* quale identità globale in cui ogni cittadino britannico poteva riconoscersi ha difatti riportato in auge le identità collettive precedenti, facendo in modo che istanze di autonomia, se non d'indipendenza vera e proprio, fossero formulate, dibattute e sostenute. Al di là delle sfide poste alla *britishness* dal multiculturalismo e dall'immigrazione, fu fondamentale che le imprese che avevano scongiurato lo sfaldamento del Regno Unito, cioè l'impero e la guerra, fossero giunte al termine. Se, così come si è notato in precedenza, lo stato multinazionale basava l'accordo tra i suoi diversi componenti sull'esistenza di un'impresa comune, che aveva permesso unione e identificazione in un'identità politica collettiva, allora lo scomparire di quello scopo comune non poteva che causare una crisi d'identità. In questo vuoto creato da una *britishness* sempre meno inclusiva, i cittadini britannici fecero recuperare alle loro identità collettive di base il primato che avevano perso, relegando l'identità britannica a un secondo posto e destinandola alla dissoluzione. Innegabile l'importanza in questo processo della globalizzazione, che ha eroso i legami tradizionali, della nascita dell'Unione Europea, che ha offerto una sfida al concetto di sovranità nazionale, e della mobilità internazionale, che ha dato un'accelerazione alla supremazia del globale sul nazionale.

La globalizzazione è un concetto che descrive «il passaggio da un mondo di stati nazionali distinti ma interdipendenti a un mondo inteso come spazio sociale condiviso»<sup>19</sup>. Si tratta dunque di un processo politico che comporta la fine della distinzione tra sfera nazionale e internazionale, dal momento che non sono più i confini territoriali dello stato-nazione a delimitare lo spazio economico e lo spazio politico nazionale. I nuovi mezzi di comunicazione di massa e di trasporto hanno permesso di rendere insignificanti distanze

---

<sup>19</sup>David Held, Anthony McGrew, *Globalismo e Antiglobalismo*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2010, p.15 (trad. it. di Raffaella de Gramatica e Maria Luisa Bassi). Edizione originale: *Globalization/Anti-Globalization*, Cambridge, Polity Press, 2007.

fisiche un tempo imprescindibili, dando il via a una deterritorializzazione, cioè rendendo possibile che le attività sociali, economiche e politiche fossero organizzate in maniera slegata da un dato territorio. Ciò ha avuto come conseguenza una dilatazione di tali attività, così da superare le barriere nazionali e da fare in modo che un evento in una parte del globo possa avere risonanza e conseguenze nella parte opposta del pianeta. Inoltre si sono verificati un'intensificazione dell'interconnessione di ogni aspetto della vita sociale, un'accelerazione delle interazioni non solo economiche ma anche culturali, e un legame sempre più stretto tra dimensione locale e globale, di modo che non è soltanto il globale a influenzare il locale ma anche viceversa. Da un punto di vista culturale, la globalizzazione ha portato alla creazione di una sorta di cultura "internazionale", che sfida la cultura nazionale mettendo in crisi la sua stessa esistenza. Basti pensare alla globalizzazione nei suoi effetti sui mass media italiani: ogni giorno la Rai Radiotelevisione Italiana è invasa da *format* televisivi e da serie tv provenienti per la maggior parte dagli Stati Uniti, così come le librerie brulicano di *best-sellers* prodotti da autori americani. Una pressione tale è ancora maggiore in Gran Bretagna, dove non c'è necessità della mediazione della traduzione e la condivisione della lingua provoca una distribuzione a cascata della produzione culturale statunitense. Un fenomeno particolarmente rilevante già a partire dagli anni '50 e '60, quando erano i nuovi generi musicali e il cinema americano a conquistare i cuori inglesi e a offrire molte icone di stile ai giovani, e che non poteva che estendersi con la nuova tecnologia informatica e lo sviluppo continuo degli altri strumenti di comunicazione e diffusione della cultura. La minaccia dell'omologazione del mondo intero, per cui la globalizzazione è da alcuni aspramente criticata, appare, se la si guarda più da vicino, una minaccia di americanizzazione, dettata dai rapporti di forza nell'universo della politica mondiale, e una preoccupazione maggiore per un paese come la Gran Bretagna che ha basato la politica degli ultimi cent'anni su un'idea di *special relationship* con il colosso americano, di fatto lasciando spalancate le proprie porte a una vera e propria colonizzazione culturale.

Da un punto di vista politico, la globalizzazione non solo ha messo in crisi la cultura nazionale, base fondamentale del concetto di nazione, ma ha anche sferrato un attacco al concetto di sovranità e di legittimità stessa degli stati-nazione poiché essi non sono più liberi di perseguire i loro obiettivi unilateralmente. Difatti il loro raggio d'azione è ridimensionato dalla presenza di forze intergovernative, transnazionali e sovranazionali con cui sono costretti a ricercare una collaborazione. Ne deriva che

La sovranità è messa in discussione perché l'autorità politica stessa dei singoli stati è sostituita e compromessa da sistemi di potere politico, economico e culturale di livello regionale e globale. La legittimità è messa in discussione perché, data la crescente interdipendenza a livello regionale e globale, gli stati non sono in grado di fornire ai propri cittadini beni e servizi fondamentali senza una cooperazione internazionale [...].<sup>20</sup>

Un'ulteriore sfida alla sovranità della nazione arriva dalla costituzione dei modelli di associazione politica, economica e amministrativa di tipo sovranazionale. L'Unione Europea è l'esempio perfetto di un modello di questo tipo: si tratta di «un sistema sovranazionale al cui interno la sovranità viene esercitata congiuntamente dagli stati membri in un crescente numero di aree di interesse comune»<sup>21</sup>. Anche se non è obiettivo dell'Unione quello di far scomparire gli stati-nazione, è certo chiaro come essa ponga dei limiti alla loro sovranità, determinandone le manovre economiche e le scelte politiche, sia a livello nazionale che internazionale. Non a caso, la Gran Bretagna è considerata il componente euroscettico per eccellenza: non soltanto ha fin dal principio guardato con diffidenza alla formazione di associazioni economiche europee, a cui si è accodata molto tempo più tardi, ma ha sempre considerato più forte il legame con gli Stati Uniti che quello con l'Europa, giacché la sua è un'identità che si è costituita nel tempo identificando inizialmente l'Altro col continente e definendosi di conseguenza (un esempio è l'opposizione religiosa tra Regno Unito protestante e Francia cattolica, che ha consolidato l'unione e che tiene ancora oggi ancorati alla corona gli irlandesi del Nord contro l'assimilazione nella cattolicissima Repubblica d'Irlanda). Già è complicato per uno stato che non riconosce le sue radici europee associarsi a un'unione di questo tipo, figuriamoci poi quando l'Unione rischia di minare la stabilità dello stato stesso. Infatti l'Unione Europea offre ai componenti desiderosi di ottenere l'indipendenza (come la Scozia) la possibilità di continuare a muoversi in un panorama internazionale, nonché di promuovere al parlamento europeo i propri interessi, quando invece in uno stato multinazionale sono gli interessi comuni, piuttosto che quelli di un'area sola, a trovare spazio e voce politica. Inoltre, il fatto che si siano formate delle istituzioni europee è d'intralcio all'identità politica stessa della Gran Bretagna, che, a differenza di altri stati, è fondata proprio sull'esistenza di istituzioni comuni. Come sottolinea David Willetts,

What do foreign tourists want to visit and photograph to capture the distinctive otherness of a different country? When they are in Paris they want to see the Impressionist paintings and enjoy French cuisine but they do not queue up outside the Assemblée Nationale or photograph the Elysée. In Italy it is

---

<sup>20</sup> *Ibid.* p.40

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp.35-36

similarly culture and history which matter. But when tourists are in London they photograph Parliament and stand outside Buckingham Palace and Downing Street – these national symbols are also political institutions. These institutions have a long and continuous history, another reason why we have invested so much in them as sources of pride and belonging<sup>22</sup>.

In quest'ottica, l'Unione Europea può essere interpretata come un progetto politico in concorrenza con quello ormai logorato della *Great Britain* e della *britishness*. Se poi a ciò aggiungiamo la mobilità internazionale, sia per quanto concerne gli studi sia per trovare lavoro, ne consegue che i cittadini sono sempre più portati a riconoscersi in una cultura internazionale, a dare meno importanza alle divisioni territoriali e, nel caso dei cittadini europei, a identificarsi man mano in un'altra identità, alternativa a quella nazionale, fondata su valori, storia e interessi comuni: quella europea, appunto.

Come si è detto in precedenza, tutti questi fattori hanno contribuito all'indebolimento della *britishness* insieme al crollo di quelle istituzioni che erano solite rappresentare l'unità del paese: il *welfare state* (da un *British National Health Service* si è passati a quattro *National Health Service* distinti) seguito da una massiccia privatizzazione degli anni '70, la fine del servizio militare obbligatorio, e un'immagine sempre più plurale e sempre meno unita di Gran Bretagna trasmessa dalla BBC, l'istituzione che ha giocato un ruolo principale nella rappresentazione delle peculiarità del carattere britannico permettendo alla comunità di essere "immaginata".

L'emergere delle identità nazionali dei singoli membri e il consenso crescente dei partiti nazionalisti a discapito dell'identità politica britannica e dei partiti unionisti non hanno soltanto permesso che il processo di *devolution* avesse inizio, ma hanno anche scatenato un dibattito sul possibile *breaking up* della Gran Bretagna se l'autonomia si fosse infine concretizzata in indipendenza. Di fronte a questo scenario, il partito laburista a capo del governo, chiamato a essere il partito dell'unione e a difendere la propria fetta di elettorato dalle attrattive dei partiti nazionalisti, ha iniziato al suo interno un processo di revisione e di rivitalizzazione della *britishness* di cui si è reso protagonista il primo ministro Gordon Brown. Da qui derivano diverse iniziative per aumentare il senso di appartenenza e di affiliazione alla *britishness*: l'istituzione di una festa della nazione, la proposta di insegnare storia britannica, dibattiti pubblici sulla *britishness* e così via. Il *rebranding* della *britishness* da parte dei laburisti aveva l'obiettivo di rinsaldare le antiche

---

<sup>22</sup>David Willetts, «England and Britain, Europe and the Anglosphere», in Andrew Gamble, Tony Wright, *Britishness: Perspectives on the British Question*, Chichester, West Sussex, UK and Malden, MA, Usa, Wiley-Blackwell in association with The political quarterly, 2009, p. 59

alleanze tra i componenti nazionali del Regno Unito, sottolineando come la *britishness* non si configurasse semplicemente come un'associazione politica retta da delle istituzioni comuni, ma come un insieme di interessi e di valori condivisi, quali la libertà individuale, il *fair play*, il rispetto reciproco, l'eguaglianza, la moderazione, la tolleranza. Il fatto che molti di questi valori siano in realtà propri del mondo occidentale, non semplicemente comuni ai componenti del Regno Unito, ha reso problematica e controproducente la definizione di *britishness* su queste basi, così come l'uso sinonimico nei discorsi politici del primo ministro Brown di *Great Britain* e *England*, *British* e *English*. È chiaro che la strada verso una ridefinizione di *britishness* è ancora lunga.

Un'altra conseguenza della *devolution* è la nascita della cosiddetta *English Question* e del nazionalismo inglese. Nella fase imperiale, come si è già sottolineato, non ci sono manifestazioni nazionaliste inglesi, tanto da ritenere che un sentimento nazionale inglese non esistesse, e questo perché gli inglesi erano a capo di uno stato multinazionale e far prevalere uno solo dei caratteri nazionali presenti ne avrebbe minato la stabilità. Ma la *devolution* ha rovesciato gli equilibri precedenti, scatenando l'improvviso sventolare della bandiera di San Giorgio e un'improvvisa crescita del sentimento nazionale inglese. Infatti, come riporta David Marquand<sup>23</sup>, nel 1992 solo il 31% della popolazione inglese si definiva "English" e non "British", mentre nel 2007 il dato è salito al 40%, così come è salito il dato degli elettori a favore della formazione di un parlamento inglese, che tra il 1999 e il 2003 era intorno al 17% mentre nel 2007 è registrato addirittura al 60%.

Queste percentuali segnalano il malcontento inglese di fronte all'ulteriore squilibrio creato dalla *devolution*: se prima, con un governo e un'amministrazione centrale filo-inglesi, gli interessi di Galles, Scozia e Irlanda del Nord rischiavano di passare sempre in secondo piano, ora agli elettori inglesi sembra invece che l'autonomia garantita agli altri tre membri abbia finito per mettere in secondo piano l'Inghilterra, ridotta a mero amalgama di regioni rispetto allo status nazionale distintivo degli altri tre componenti. A parte questioni relative a diversi standard di vita, tassazione, distribuzione non eguale delle risorse, i nazionalisti inglesi si sono concentrati soprattutto sulla cosiddetta *West Lothian Question*, a cui si riferisce lo slogan del leader conservatore William Hague alle elezioni del 2001: "English votes on English laws". *The West Lothian Question*, conosciuta anche semplicemente come *The English Question* fa riferimento alla possibilità che parlamentari eletti in Scozia, Galles e Irlanda del Nord votino su leggi ed emendamenti che riguardano

---

<sup>23</sup> David Marquand, «Bursting with Skeletons: Britishness after Empire » in Andrew Gamble, Tony Wright, *op. cit.*, p. 18

soltanto l'Inghilterra. La questione fu sollevata per la prima volta da Tam Dalyell, parlamentare laburista per la circoscrizione scozzese denominata West Lothian, ed è tornata al centro del dibattito politico nel momento in cui si sono costituiti il parlamento scozzese e le assemblee del Galles e dell'Irlanda del Nord. Diverse sono state le proposte portate avanti per risolvere la questione, dall'astensione dei parlamentari delle aree non inglesi sulle leggi che si riferiscono solo all'Inghilterra fino all'indipendenza dell'Inghilterra e alla formazione di un vero e proprio parlamento inglese, proposte per lo più sostenute dal partito conservatore, che deve la sua sopravvivenza proprio all'elettorato inglese essendo il primo partito d'Inghilterra. In realtà è molto più difficile di quel che si possa pensare trovare una soluzione alla *English Question*. Anche solo la proposta di astensione sulle leggi inglesi risulta essere nella maggior parte dei casi inattuabile, dal momento che non esiste un qualcosa che si possa davvero definire legge inglese: infatti all'interno di una legge ci possono essere parti in cui si fa riferimento a un territorio e parti in cui si fa riferimento a un altro. Ancora oggi si cerca di delineare delle procedure tramite le quali sia possibile che le legislazioni che riguardano l'Inghilterra siano votate solo dai suoi rappresentanti<sup>24</sup>.

Finora si è fatta menzione del nazionalismo inglese di stampo politico, che mira a risolvere gli strascichi negativi della *devolution*. Ma questa ha dato il via anche allo sviluppo di un altro tipo di nazionalismo, di stampo culturale, che condivide col nazionalismo politico i sentimenti di alienazione e di perdita di fronte all'isolamento e alla mancanza di un'identità ben definita. Come ci si batte affinché l'Inghilterra riconquisti la rappresentanza politica che le è dovuta, così in questi anni si ritiene che sia giunto il momento di riconquistare anche la propria identità nazionale, di smettere di far confluire «everything that is English into the common property of Britishness»<sup>25</sup>. Dalla metà degli anni '90, infatti, in coincidenza con gli accadimenti sopracitati, la *englishness* entra nelle discussioni accademiche generando tutta una serie di saggi incentrati sulla cultura e sulla storia inglese, sui valori del popolo inglese e sulle sue presunte caratteristiche. Diverse visioni di Inghilterra si susseguono l'una dopo l'altra, alcune ancorate al passato e altre alla ricerca di un'immagine plurale e innovativa, tentando ognuna di definire questo sfuggente carattere inglese. È possibile distinguere due correnti principali: una ancorata all'idea di una *englishness* esclusiva, basata sull'omogeneità culturale, e l'altra legata a un'idea di

---

<sup>24</sup>Sulla *West Lothian Question* e sulla *English Question*, cfr. Arthur Aughey, *The Politics of Englishness*, Manchester, Manchester University Press, 2007, e Robert Hazell, *The English Question*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2006

<sup>25</sup>Bernard Crick, cit. in Robert Hazell, *op. cit.*, p. 51.

*englishness* in cui etnicità e *cultural continuum* sono subordinati alla condivisione di valori comuni e alla valorizzazione della diversità. Ovviamente il cinema, la musica, la letteratura non potevano rimanere fuori dalla formazione di una nuova narrativa d'identità, dato che è tramite tali strumenti che s'immagina la nazione, si esprime un carattere che le è proprio e prende forma un sentimento nazionale. Uno dei personaggi di spicco nel dibattito sulla *englishness*, per esempio, è sorprendentemente un cantautore, Billy Bragg, che nella sua canzone dal titolo *England, half English* critica la visione esclusiva di una *englishness* conservatrice che tollera a malincuore le differenze senza integrarle e senza rendersi conto che sono ormai parte di quella stessa identità:

My mother was half English  
and I'm half English too  
I'm a great big bundle of culture  
tied up in the red, white and blue  
I'm a fine example of your Essex man  
I'm well familiar with the Hindustan  
'Cause my neighbors are half English too<sup>26</sup>

Tra gli scrittori che hanno contribuito alla ridefinizione della *englishness* nel nuovo contesto storico-politico e culturale delineato in queste pagine si distingue certamente Julian Barnes, le cui opere saranno al centro della mia analisi. In particolar modo, ci si concentrerà sulla raccolta di racconti *Cross Channel*<sup>27</sup> e sui romanzi *England England*<sup>28</sup> e *Arthur & George*<sup>29</sup>, in cui si snoda un lungo percorso di riflessione sul concetto d'identità nazionale, sul processo d'identificazione con la nazione e sull'incontro/scontro con l'Altro, con lo scopo di definire una *englishness* britannica che non guardi al passato ma al futuro, e che in questo futuro contempra l'integrazione, al di là di sangue, razza e religione.

---

<sup>26</sup> Billy Bragg and the Blokes, *England, Half English*, 2002, cit. in cit. in Claudia Gualtieri, Itala Vivan, *op. cit.*, p. 212.

<sup>27</sup> Julian Barnes, *Cross Channel* (1996), Londra, Vintage Books, 2009

<sup>28</sup> Julian Barnes, *England, England* (1998), Londra, Vintage Books, 2012

<sup>29</sup> Julian Barnes, *Arthur & George* (2005), Londra, Vintage Books 2012

## Capitolo II: Crossing the Channel

*Cross Channel* è il titolo della raccolta di racconti che Julian Barnes pubblicò nel 1996, la prima delle sue opere a puntare l'attenzione sulle differenze culturali, sull'idea di nazione e sull'identità nazionale. L'interesse nei confronti della nazionalità, che lo scrittore ha maturato in questo periodo e che proseguirà nelle opere successive, è da collegare, innanzitutto, ai cambiamenti politici, sociali e culturali in atto, cioè, come si è detto in precedenza, alla formazione dell'Unione Europea e alle premesse di *devolution* nel Regno Unito, che hanno generato spinte contrapposte verso l'omologazione e la differenziazione, creando una diffusa preoccupazione riguardo alla salvaguardia dell'identità distinta delle nazioni e all'integrità territoriale della Gran Bretagna.

All'epoca della pubblicazione di *Cross Channel*, Barnes era già un scrittore affermato grazie a *Flaubert's Parrot*, il romanzo pubblicato nel 1984 che lo fece considerare dai critici un autore postmodernista e che mise in luce il suo amore per la Francia e per Gustave Flaubert. Già il primo romanzo di Barnes, *Metroland*, pubblicato nel 1980, era caratterizzato dalla contrapposizione simbolica tra l'*hinterland* della capitale inglese e l'ambiente parigino, al quale era assegnato un valore positivo a paragone con l'ipocrisia e il puritanesimo dei sobborghi inglesi. I riferimenti al paese al di là del mare si ripetono poi numerosi anche in opere successive, dove la Francia appare spesso come patria adottiva dei protagonisti, luogo di evasione o di villeggiatura, e dove gli autori canonici della letteratura francese costituiscono il più delle volte l'universo culturale dei personaggi.

Non soltanto ritroviamo la Francia così presente nelle sue opere, ma Julian Barnes è anche l'unico scrittore britannico ad aver ricevuto sia il *Prix Médicis* che il *Prix Femina*, due prestigiosi premi letterari francesi, nel 2004 è stato anche insignito del titolo di *Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres* ed è persino traduttore di un'opera dello scrittore francese Alphonse Daudet, *In the Land of Pain*<sup>30</sup>.

C'è un evidente correlazione tra l'amore per la Francia, che si ripete anche in questa raccolta, e l'interesse dell'autore per la nazionalità. Non si può infatti ridurre la francofilia di Barnes, che lo ha portato anche a essere definito uno scrittore «mid-Channel»<sup>31</sup>, al fatto

---

<sup>30</sup>Alphonse Daudet, *In the Land of Pain*, Londra, Jonathan Cape, 2002 (trad. inglese di Julian Barnes). Edizione originale: *La Douleur (La Douleur): 1887–1895 et Le Trésor d'Arlatan: 1897*, Parigi, Librairie de France, 1930

<sup>31</sup>Merritt Moseley, «Crossing the Channel: Europe and the Three Uses of France in Julian Barnes's *Talking It Over*», in Sebastian Groes, Peter Childs (a cura di), *Julian Barnes. Contemporary Critical Perspectives*, Londra e New York, Continuum International Publishing Group, 2011, p.71

che i suoi genitori erano entrambi insegnanti di francese, a un legame fin dall'infanzia con la cultura e la letteratura del paese gallico, alle vacanze che vi ha trascorso fin dall'adolescenza o al fatto che ha studiato francese all'università. Se a tutto ciò non si può certo negare un'influenza, la ricorrenza costante della Francia indica, tuttavia, un ruolo ben più importante di una semplice ambientazione alternativa all'interno delle sue opere. Così ha sostenuto, per esempio, lo studioso americano Merritt Moseley, affermando che la Francia potrebbe rappresentare nella *œuvre* barnesiana una sineddoche che sta per Europa. Di conseguenza, secondo Moseley, quando si analizza il rapporto di Julian Barnes con la cultura francese sarebbe più corretto parlare della relazione che lo scrittore ha con la tradizione europea in senso lato, così come quando si parla di amore o avversione per la Francia si potrebbe tranquillamente sostituire quest'ultima con l'Europa<sup>32</sup>.

Del resto, la Francia ha sempre rappresentato per gli inglesi il primo contatto con un mondo altro, sia dal punto di vista linguistico che dal punto di vista culturale. Nel corso dei secoli in cui Inghilterra e Francia sono state a fasi alterne alleate e rivali, il paese al di là del Canale della Manica ha finito per simboleggiare un'Europa che gli inglesi percepivano e percepiscono tutt'oggi come diversa da sé, proprio perché hanno delineato e plasmato la propria identità in contrapposizione con le caratteristiche attribuite al continente europeo, che per loro altro non era, appunto, che la Francia cattolica, romantica, sentimentale. Ciò è reso esplicito da Barnes stesso che definisce la Francia «what we first mean by Abroad; it is our primary exotic»<sup>33</sup> e che in *Something to Declare*, una delle sue raccolte di saggi, afferma:

Francophobia remains our first form of Europhobia, though not of xenophobia (ethnic minorities have edged out the French in that regard). The French are genuinely puzzled by the bile of our tabloid press, shocked that a country known for phlegm and decorous manners can also deal in such jeering contempt. It's not really you... it's just that you are more than yourselves, you have become the symbol of all that is foreign; everything, not just Frenchness, begins at Calais. Whereas you may look across your different frontiers and be offered a choice of four great civilizations, we in our offshore island are surrounded by you on one side and fish on the other three. No wonder we feel about you more strongly, more obsessively – whether as Francophile or Francophobe – than you feel about us.<sup>34</sup>

Ma nell'universo letterario di Barnes la Francia sembra piuttosto rappresentare la necessità di trovare una patria adottiva nella quale riconoscersi e poter rifuggire le

---

<sup>32</sup>Cfr. Merritt Moseley, «Crossing the Channel: Europe and the Three Uses of France in Julian Barnes's *Talking It Over*», in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*

<sup>33</sup>Julian Barnes, *Letters from London*, Londra, Picador, 1995, p.320

<sup>34</sup>Julian Barnes, *Something to Declare. Essays on France and French Culture*, Londra, Picador, 2002, p.xv

caratteristiche negative attribuite al proprio paese e perciò a sé stessi, nonché la possibilità di costituirsi un idealizzato mondo parallelo, nel quale si dà per scontato che sia possibile vivere una vita migliore, veder realizzati i propri sogni. Così sostiene lo scrittore in *Cross Channel*, affermando: «In any case, you don't really want answers to every question. About your own country, perhaps. But about others? Leave some space for reverie, for amical invention»<sup>35</sup>. E ancora:

Judgements on other countries are seldom fair or precise: the gravitational pull is towards either scorn or sentimentality. The first no longer interested him. As for sentimentality, that was sometimes the charge against him for his view of France. If accused, he would always plead guilty, claiming in mitigation that this is what other countries are for. It was unhealthy to be idealistic about your own country, since the least clarity of vision led swiftly to disenchantment. Other countries therefore existed to supply the idealism: they were a version of pastoral.<sup>36</sup>

Le altre nazioni rappresentano, dunque, una visione idilliaca, che non ha nulla a che fare con la realtà. Come scrive ancora in *Something to Declare*, «knowing a second country means choosing what you want from it, finding antitheses to your normal, English, urban life»<sup>37</sup>, una preferenza nei confronti di un'altra nazione dettata, perciò, da una volontà di distanziarsi dalla propria patria, dalla propria cultura. Così appare in *Metroland* (1980), in cui la Francia «is a set of symbolic markers that mean 'not England'»<sup>38</sup>: i protagonisti inseriscono nei loro discorsi, oltre a riferimenti alla cultura e alla letteratura della Francia, diverse parole francesi, anche anglicizzandone la forma, nel tentativo di definirsi un'identità che non sia strettamente inglese, una *condition of rootlessness* propria casomai dell'identità migrante che vive una reale condizione di *inbetweenness*. Riconoscersi in qualcosa che non è Inghilterra come atto di ribellione, ma anche come posa intellettuale che Barnes ammette essere un aspetto autobiografico di *Metroland*, sottolineando come lui stesso avesse vissuto una fase simile e dando adito a speculazioni sulle somiglianze tra lui e la voce narrante del romanzo, Chris:

Doubtless there was an element of cultural snobbery in my initial preference for things Gallic: their Romantics seemed more romantic than ours, their Decadents more decadents, their Moderns more modern. Rimbaud versus Swinburne was simply no contest; Voltaire seemed just smarter than Dr Johnson.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p.122

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.207

<sup>37</sup> Julian Barnes, *Something to Declare. Essays on France and French Culture* cit., p.xiii

<sup>38</sup> Merritt Moselet, «Crossing the Channel: Europe and the Three Uses of France in Julian Barnes's *Talking It Over*», in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*, p.73

<sup>39</sup> Julian Barnes, *Something to Declare. Essays on France and French Culture* cit., p.xii-xiii

Mentre in *Metroland* lo scrittore riflette sulla possibilità che un altro luogo, un'altra cultura, un'altra lingua possano diventare spazi simbolici ed elementi attivi nel processo di costruzione della propria identità, in *Flaubert's Parrot* (1984) la Francia e la letteratura francese sono uno strumento di evasione dalla desolazione della realtà quotidiana del narratore. Anche in *Talking It Over* (1991) la Francia rappresenta una via di fuga per Gillian e Oliver, che cercano di lasciarsi alle spalle il fantasma di Stuart e di salvare il loro matrimonio fuggendo dall'Inghilterra. È in *Cross Channel*, però, che lo scrittore non usa la Francia come pretesto o simbolo, ma la trasforma in vero e proprio protagonista della raccolta per riflettere sugli incontri culturali avvenuti nel corso della storia tra inglesi e francesi, sul rapporto dell'individuo con la propria nazione e le nazioni altre, sulle differenze, reali e fittizie, tra culture e le conseguenze di queste differenze sulle possibilità di comunicazione o di incomunicabilità.

La raccolta è costituita da dieci racconti ed è da considerarsi tale, non un romanzo come nel caso di *The History of the World in 10 and ½ Chapters* (1989), perché, come ha dichiarato Barnes, si tratta, sì, di racconti legati da un tema comune che fa da filo conduttore, l'esperienza dell'incontro con l'Altro da parte degli inglesi in Francia, ma ciascuna storia è da considerarsi un universo narrativo a sé stante per la presenza di altre tematiche e per il modo diverso in cui il tema principale stesso è trattato in ognuna<sup>40</sup>. Dal momento che ogni storia è a se stante, alcuni critici preferiscono parlare di *short fictions* o *fictions*, piuttosto che di *short stories*, sottolineandone così la completezza strutturale e tematica<sup>41</sup>. I racconti sono stati scritti tra il 1990 e il 1995, gli stessi anni in cui l'autore fu corrispondente da Londra per la rivista americana *The New Yorker*, sostituendo Mollie Panter – Downes che lo era stata fin dal 1939. Proprio scrivendo gli articoli per *The New Yorker*, Barnes cominciò a sviluppare un interesse nei confronti delle differenze e degli scontri culturali e ad analizzare le tematiche che poi saranno protagoniste della raccolta. Infatti il suo ruolo di corrispondente nel proprio paese per un pubblico che, pur parlando la stessa lingua, si differenziava da quello inglese culturalmente parlando, lo ha costretto a fare le veci di un mediatore interculturale e a guardare alla propria patria in maniera distaccata e critica:

---

<sup>40</sup>Cfr. Julian Barnes, in Nicholas Clee, «Windows onto the French», 27 ottobre 1995, *Bookseller*, cit. in Vanessa Guignery, *The Fiction of Julian Barnes: A Reader's Guide to Essential Criticism*, Houndmills e New York, Palgrave Macmillan, 2006, p.116

<sup>41</sup>Cfr. Frederick Holmes, *Julian Barnes*, Houndmills e New York, Palgrave Macmillan, 2009 e Michiko Kakutani, «Fictional Fiction Writer Demonstrates His Magic», in *The New York Times*, 16 aprile 1996, [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)

I was, in effect, to be a foreign correspondent in my own country. This brought with it a technical challenge I'd not encounter before in journalism. My readership would be sophisticated and would understand every single word I used, but the situations and events I was describing might seem as culturally strange to them as those of ancient Rome. [...] So it was a useful discipline not to take even the most obvious sentence for granted. "The next general election, which will take place in either May or October..." Hang on, an American heckler in my skull would go, how come you don't know? Oh, you mean elections aren't held regularly? And the government chooses the election date itself? You're *kidding*. Who ever thought *that* was a good idea? And so on.<sup>42</sup>

Che gli articoli pubblicati in questo periodo possano essere definiti una sorta di *first draft* di *Cross Channel* è dimostrato dal fatto che vi ritroviamo numerosi passi in cui l'autore sottolinea la possibilità che eventi in Inghilterra potessero avere conseguenze completamente diverse in un'altra nazione o le differenze imprescindibili tra *englishness* e *frenchness*. Un esempio esplicativo è rappresentato dal caso Rushdie, di cui Barnes parla nell'articolo "Five years of the Fatwa". La *fatwa*, cioè la condanna a morte comminata dall'Ayatollah Khomeini nei confronti dello scrittore britannico Salman Rushdie dopo la pubblicazione di *The Satanic Verses* nel 1989, ha cambiato completamente la vita dell'autore indiano naturalizzato inglese, costringendolo a vivere da prigioniero nel suo stesso paese per non rischiare di essere assassinato da un qualunque estremista islamico. Questa minaccia di morte ha richiesto uno spiegamento di forze da parte del governo britannico per la protezione di Rushdie e ha sollevato sia incoraggiamenti a resistere sia polemiche. L'atteggiamento del governo britannico nel corso del caso Rushdie fu però molto blando: gli venne sì assicurato il massimo livello di protezione possibile, ma poche furono inizialmente le mosse in campo internazionale per contrastare gli iraniani a difesa della libertà di espressione. Che Barnes si riferisca proprio a questo caso è di una certa rilevanza, dal momento che, come nota Simon Gikandi, il *Rushdie Affair* ha contribuito a mettere in dubbio il mito imperiale nello stesso spazio domestico (il Regno Unito)<sup>43</sup>, dimostrando ancora una volta quanto la *britishness* non fosse altro che un «imperial construct»<sup>44</sup>, incapace, per la sua stessa artificialità, di annullare razzismo e intolleranza. Barnes non nasconde, infatti, come il governo britannico non sia stato nemmeno capace di convincere la *British Airlines*, la sua compagnia di bandiera, a permettere a Rushdie di salire sui suoi voli e come le reazioni di indignazione più decise contro la *fatwa* fossero state espresse da altri paesi europei, in primis la Germania e la Francia. Naturale che quindi

---

<sup>42</sup>Julian Barnes, *Letters from London* cit., p.x

<sup>43</sup>Cfr. Simon Gikandi, *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism*, New York, Columbia University Press, 1996

<sup>44</sup>Arthur Aughey, *op. cit.*, p.75

Barnes abbia finito per chiedersi cosa ne sarebbe stato di Salman Rushdie se invece fosse stato cittadino di un altro paese, dal carattere nazionale diverso da quello inglese e i cui esponenti politici non fossero così tanto accecati dalla distinzione *Britons/non-white Britons*<sup>45</sup> da far confessare a Rushdie che «the place where there has been the most hostility has been in my own country»<sup>46</sup>, cosa che non si stenta a credere se si considerano dichiarazioni come quella del politico conservatore Norman Tebbit, il quale ha affermato:

is villain a strong enough word for one who has insulted the country that protects him and betrayed and reviled those to whom he owes his wealth, his culture, his religion and now his very life? Happily, villains such as Rushdie are rare. What a pity it is our country in which he chose to live.<sup>47</sup>

Barnes ha deciso, allora, di analizzare il caso Rushdie come se si trattasse della trama di un romanzo, considerando il diverso modo in cui si sarebbe sviluppata la vicenda se fosse stata ambientata in un altro paese, ancora una volta la Francia:

A second alternative narrative is to imagine the affair taking place in another country. When I put this hypothesis to Rushdie, he replied that in another country he might very well be dead by now. Still, it's revealing to compare British and French attitudes. There is no close parallel to the Rushdie case, but we could remember the time when de Gaulle got Régis Debray out of a South American jail. Despite a profound political antipathy between the two men, the Presidential view was that their shared Frenchness remained the overriding consideration. The French tend on the one hand to refer to basic humanitarian principles, and on the other to be practically effective in obtaining the release of hostages and pseudohostages [...] The British stiffly view this as hypocrisy; but it came as a bracing relief when an Air France spokesman, asked about the British airways ban, simply replied, "We respect the French custom regarding the rights of man, which means that we transport passengers without discrimination. If Mr. Rushdie wished to travel with Air France he would not be refused."<sup>48</sup>

Un altro articolo in cui si nota un diretto collegamento con *Cross Channel* è "Froggy! Froggy! Froggy!", titolo che si riferisce allo slogan di protesta "*Froggy! Froggy! Froggy! Out! Out! Out!*" gridato dalla folla al passaggio della *Rolls-Royce* del presidente francese François Mitterand a Canterbury per la firma dell'accordo sul Tunnel della Manica del 1986.

Nell'articolo Barnes mette in evidenza l'ostilità da sempre presente in tutte e due le sponde del canale all'idea che potesse verificarsi un avvicinamento o costituirsi un collegamento diretto tra le due nazioni:

---

<sup>45</sup>Sul concetto di "*racial community of Britons*", cfr. Wendy Webster, *op. cit.*

<sup>46</sup>Cit. in Julian Barnes, *Letters from London* cit., p.304

<sup>47</sup>*Ibid.*

<sup>48</sup>*Ibid.*, p.301

In Flaubert's *Botward et Pécuchet*, there is a scene in which Pécuchet, who has temporarily turned geology student, explains to his friend Bouvard what would happen if there were an earthquake beneath the English Channel. The water, he maintains, would all rush out into the Atlantic, the coastlines would begin to totter, and then slowly the two landmasses would shuffle across and reunite. On hearing this prophecy, Bouvard runs away in terror – a reaction, we are invited to conclude, not so much to the idea of cataclysm as to that of the British coming any nearer.<sup>49</sup>

Il canale della Manica ha infatti svolto nel corso della storia il ruolo fondamentale di primo baluardo difensivo nei confronti del nemico proveniente dal continente europeo, rappresentando anche però una fondamentale via di collegamento culturale ed economico con l'Europa. Il suo carattere ambivalente spiega l'opposizione di parte dell'opinione pubblica inglese alla costituzione di un collegamento diretto e veloce come quello del tunnel sotto il mare, visto come la fine dell'insularità dell'Inghilterra e quindi della sua purezza e della sua inviolabilità. Barnes riporta una ricerca effettuata dalla rivista *Automobile Association* dalla quale è risultato che, mentre il 32% dei contrari al Tunnel affermava di non voler perdere la sicurezza derivante dall'essere un'isola o semplicemente di apprezzare il fatto di essere un'isola, ben il 40% era contrario perché convinto che il Tunnel avrebbe favorito l'arrivo in Inghilterra di animali con la rabbia, una paura di subire una contaminazione o del propagarsi di un'infezione che nasconderebbe invece paura nei confronti dello straniero. Questa paura del contagio era già stata espressa nella letteratura inglese dell'epoca imperiale, in cui il timore di una contaminazione, come sottolinea Silvia Albertazzi, simboleggia la paura più profonda di «vedersi regredire allo stato barbarico in cui sono dipinte le popolazioni locali, di essere contagiati dalla loro natura selvaggia, contaminati dalla loro diversità»<sup>50</sup>.

L'opinione contraria al tunnel ha invece in Barnes radici ben più profonde e nulla a che vedere con la paura del diverso. Infatti, come sostiene Moseley:

Barnes's nostalgia for the old channel crossing is more than just the old fartery he acknowledges; it is an insistence that France remains different. Understandably, if the point of another country is to displace one's idealism and romanticism, to check one's nationalism or insularity, then there must be a perceptible *difference*. [...] In this brave new Europe, one might miss the sense of national borders, with guards and passports checks and money to change, along with some inconvenience and disequilibrium, of traveling on the

---

<sup>49</sup>*Ibid.*, p.312

<sup>50</sup>Silvia Albertazzi, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Roma, Carocci editore, 2013, p.38

continent in the old days. Only where there are frontiers can thoughtful people cross them, intellectually and culturally.<sup>51</sup>

Si tratta quindi, semmai, della paura di perdere «the specialness of going to France» in un attraversamento del canale che «has become too easy, thus too automatic, thus too meaningless»<sup>52</sup>, del venir meno, cioè, della percezione della differenza nella semplicità del viaggio nel tunnel, in cui non si assiste allo scomparire piano della propria terra e all'apparire di un' altra, e nella dilagante standardizzazione del continente europeo. Così afferma, infatti, Barnes stesso in *Letters from London*:

So the experience of transition has deteriorated in recent years. You do not have to be anti-European or xenophobic to like the idea of the frontier. On the contrary: it seems to me that the more Europe becomes integrated commercially and politically, the more each nation should confirm its cultural separateness. [...] Frontiers are therefore useful. It is good to be reminded that over here is the place you are leaving, where you come from, while over there is the place you are going to, where you don't come from, and where things are done differently. It's one thing to know this, another to be made to feel it.<sup>53</sup>

La frontiera è ciò che permette di vivere a pieno il salto nell'elemento sconosciuto dell'Altro ed è quello che il canale della Manica ha rappresentato per secoli, prima della costruzione del Tunnel. Non poteva quindi esserci titolo più appropriato per una raccolta che ha appunto come tema l'incontro con l'Altro di *Cross Channel*, in cui con “*cross channel*” è ora chiaro che l'autore non vuole fare solo riferimento al canale in sé, ma allo sforzo dell'attraversamento di una barriera nel protendersi verso il diverso, nel tentativo di entrare in comunicazione con esso, di permettere un incontro reale.

L'espressione “*cross channel*” è stata in realtà già usata più volte nella *œuvre* dello scrittore britannico e con il medesimo significato. In particolar modo, in *Flaubert's Parrot* “*cross channel*” appare diverse volte in funzione aggettivale ed è uno dei primi gruppi di parole che troviamo nell'incipit del romanzo, dove accompagna il sostantivo «invasion»<sup>54</sup> con cui l'autore si riferisce allo sbarco in Normandia e all'invasione dell'Inghilterra, nove secoli prima, da parte di Guglielmo il Conquistatore. “Cross Channel” è anche il titolo del settimo capitolo del romanzo, dove, tramite il narratore George Braithwaite, Barnes anticipa l'idea della percezione della diversità nell'attraversare il Canale della Manica che ritroviamo in *Letters from London* e che è al centro di *Cross Channel*:

---

<sup>51</sup>Merritt Moseley, «Crossing the Channel: Europe and the Three Uses of France in *Talking It Over*», in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*, pp.70-71

<sup>52</sup>*Ibid.*, p.70

<sup>53</sup>Julian Barnes, *Letters from London* cit ., p.325

<sup>54</sup>Julian Barnes, *Flaubert's Parrot* (1984), Londra, Picador, 1985, p.14

It is a change. The light over the Channel, for instance, looks quite different from the French side: clearer, yet more volatile. The sky is a theatre of possibilities. I'm not romanticizing. Go into the art galleries along the Normandy coast and you'll see what the local painters liked to paint, over and over again: the view north. A strip of beach, the sea, and the eventful sky. English painters never did the same, clustering at Hastings or Margate or Eastbourne to gaze out at a grumpy, monotonous Channel.<sup>55</sup>

Infatti proprio in *Cross Channel* un'altra voce narrante, discendente di George Braithwaite, commenta allo stesso modo la certezza della perdita di qualcosa con l'avanzare del progresso, che ha ridotto l'esperienza del viaggio in una partenza e una destinazione, trasformando quella che un tempo era un'occasione d'incontro in un asettico non-luogo in cui si perde ogni possibilità di contatto con la diversità:

As the train erased grandly out of King's Cross he reflected, as he did everytime, on the surprising banality that within his lifetime Paris had become closer than Glasgow, Brussels than Edinburgh. He could leave his house in north London and barely three hours later be heading down the mild decline of the boulevard de Magenta without even a flap of his passport.<sup>56</sup> [...] Nowadays ... yes, nowadays the journey was too swift across the new European *zollverein*, food was brought to you at your seats, and no one smoked. The Death of the Compartment Train and Its Effect Upon the Social Interaction of Travel.<sup>57</sup>

Non dovrebbe stupire dunque, viste finora le corrispondenze con *Letters from London* e *Flaubert's Parrot*, che i racconti della raccolta ripetano in un certo senso idee e immagini già presenti in altre sue opere e trattino spesso eventi storici a cui Barnes aveva già accennato precedentemente. In *Cross Channel*, in particolare, è presente una commistione tra fatti o personaggi storici e finzione narrativa su cui poggiano i temi cardine della narrativa barnesiana: la memoria fallace, sia essa collettiva o individuale, le differenze culturali, il passato e il rischio che scompaia dimenticato, l'impossibilità di acquisire una verità univoca, i resoconti storici come un altro genere letterario tra tanti, la figura dell'artista e l'importanza dell'arte nella vita dell'uomo, il ruolo della religione, l'amore come ancora di salvezza, la vecchiaia e la paura della Big D, cioè della morte. Secondo Michiko Kakutani, nella raccolta emergerebbero in particolar modo l' «unreliability of memory and the irretrievability of the past»<sup>58</sup>, due filoni tematici che sono caratteristici un po' di tutte le opere della *œuvre* barnesiana, nonché dei due romanzi che si analizzeranno in seguito, *England, England* e *Arthur & George*.

---

<sup>55</sup>Julian Barnes, *Flaubert's Parrot* cit., p.83

<sup>56</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p. 191.

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 197.

<sup>58</sup>Michiko Kakutani, *op. cit.*

A differenza di altre opere dello scrittore che presentano tematiche simili e precedono cronologicamente la pubblicazione della raccolta, in *Cross Channel* questi temi finiscono per intrecciarsi ognuno in maniera particolare con il tema principale dell'incontro con l'Altro, dando origine, come si è detto in precedenza, a riflessioni originali riguardanti l'identità nazionale, il legame di un individuo con la propria nazione e il suo rapporto con la diversità, rappresentata dall'esistenza di altre nazioni e di identità nazionali diverse dalla propria. Così sostiene anche Kakutani, che sottolinea come «The stories all work variations upon a single theme: the British experience of France over several centuries»<sup>59</sup>. In alcuni racconti il tema compare soltanto *en passant*, tramite allusioni a eventi storici, paragoni tra le due cucine nazionali, famosi errori linguistici, mentre in altri

Mr Barnes uses his British character's attitudes toward France (and to a lesser degree, his French characters' attitudes toward England) to explore their own conflicted feelings about themselves: their nostalgia for a vanished youth; their romantic dreams of escape from a humdrum existence, their resentment of strangers' effort to define them.<sup>60</sup>

L'abilità di Barnes sta, inoltre, nel far emergere questo tema da storie di vita del singolo, che conferiscono alla raccolta una nota sentimentale e intimistica. Infatti le storie

delineate (or at least suggest) a lifetime: the journey from innocence to disillusionment to bitterness or wisdom, the sacrifices made for dreams realized or unmet, the marathon dress game of emotions played by longtime couples<sup>61</sup>

dimostrando, come afferma Michael Wood, quanto sia difficile attraversare non soltanto una barriera culturale come quella rappresentata dal Canale della Manica, ma anche «the channel between people, within a marriage, for instance, or within a friendship»<sup>62</sup>.

Saranno proprio queste storie, in cui sono enfatizzate le differenze culturali e nazionali così come le differenze e l'incomunicabilità tra i personaggi, a essere al centro di quest'analisi.

Come è stato già detto in precedenza, i racconti che costituiscono la raccolta sono dieci: "Interference", "Junction", "Experiment", "Melon", "Evermore", "Gnossienne", "Dragons", "Brambilla", "Hermitage" e "Tunnel". I racconti si riferiscono a epoche diverse, ma non sono disposti in ordine cronologico. Infatti, come nota il critico Holmes,

---

<sup>59</sup>*Ibid.*

<sup>60</sup>*Ibid.*

<sup>61</sup>*Ibid.*

<sup>62</sup>Michael Wood, «Another Country», in *The New York Times*, 21 aprile 1996, [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)

The volume moves from the early twentieth century, with 'Interference', a story about a monstrously arrogant British composer's isolated final years in France, back to the mid nineteenth century, with 'Junction', which narrates the building of a railway line by British navies between Paris and Rouen, and then ahead to the late twentieth century with 'Experiment', in which the narrator recounts his uncle Freddy's tale of having participated, during a visit to France in the 1920s, in a sexual experiment designed by the surrealists.<sup>63</sup>

La storia conclusiva della raccolta dal titolo "Tunnel", invece, non porta il lettore in un'epoca passata, ma lo proietta addirittura nel futuro. La storia fa da cornice a tutti gli altri racconti ed è ambientata proprio sull'Eurostar che viaggia attraverso il tunnel sotto la Manica così poco apprezzato dallo scrittore in *Letters from London*. Il racconto è da considerarsi autobiografico dal momento che il narratore afferma di essere «the elderly Englishman»<sup>64</sup> che, ritornato a casa, ha scritto i racconti appena letti, cioè lo stesso Julian Barnes. Si nota già un'attenzione particolare nei confronti dell'età senile e della difficoltà di accettarla: il narratore, infatti, riflette sull'aggettivo "elderly" e sulla sua propensione a non riferirlo a se stesso, come se gli riuscisse difficile rassegnarsi al passare degli anni così come alla morte. Queste riflessioni sulla vecchiaia e sulla fine della vita collegano quest'opera ad altre della *œuvre* dello scrittore, come *Staring at the Sun* (1986), un romanzo in cui al centro ritroviamo proprio l'età senile e la paura della morte, così come il coraggio di accettarla, *The Lemon Table* (2004) e *Nothing to Be Frightened of* (2008), entrambe incentrate sul tema della morte, nonché *The Sense of an Ending* (2011), il cui protagonista, ormai diventato anziano, riflette su quello che gli rimane, su quello che ci si aspetta da lui e su quanto valga la pena di continuare a vivere in condizioni simili.

Come nota Vanessa Guignery<sup>65</sup>, ci sono anche diversi indizi all'interno del testo che identificano il personaggio con Barnes. Innanzitutto l'uomo avrebbe sessantanove anni e, dato che la storia è ambientata nel 2015, l'anno di nascita non può che essere il 1946, lo stesso di Barnes. Inoltre, il narratore afferma di abitare nella stessa zona di Londra dello scrittore inglese. In aggiunta, oltre alle somiglianze fisiche che risaltano nella descrizione del viso nella foto sulla carta d'identità europea, il narratore afferma di aver lavorato a Rennes cinquant'anni prima, e con ciò alluderebbe all'incarico come insegnante di inglese di Barnes a Rennes tra il 1966-1967, e osserva «the green stud he now wore in his buttonhole»<sup>66</sup>, che invece alluderebbe alle decorazioni ricevute in Francia dallo stesso Barnes per le sue opere. Ci troviamo quindi di fronte a una proiezione dello scrittore nel

---

<sup>63</sup>Frederick M. Holmes, *op. cit.*, p.45

<sup>64</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p. 191

<sup>65</sup>Cfr. Vanessa Guignery, *op. cit.*

<sup>66</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p.209

futuro, così come nel racconto “Gnossienne” compare un altro alter-ego di Barnes con il nome di Clements.

Il titolo del racconto non soltanto vuole indicare il tunnel che collega la sponda inglese e francese, ma anche il tunnel della memoria che il protagonista attraversa e da cui trae la linfa vitale per scrivere le sue storie. Infatti, in questo racconto il protagonista riferisce al lettore ricordi di episodi e incontri da cui sarebbe partita l’idea dei racconti: una donna incontrata durante un viaggio in treno è un’esperta di vini e rappresenta la fonte d’ispirazione di “Hermitage”, i football hooligans protagonisti di un ricordo passato sono invece il collegamento con “Dragons”, mentre le riflessioni sui cimiteri dei caduti di guerra trasformati in campi agricoli fanno da eco alle paure di Miss Moss in “Evermore”. In questo modo Barnes esplicita il tema della memoria che, insieme a questi «subtle links»<sup>67</sup>, costituisce un collegamento tra le storie della raccolta. Lo scrittore, afferma Barnes nei panni dell’anziano viaggiatore, è colui che lavora attingendo ai ricordi: «What was he, finally, but a gatherer and sifter of memories: his memories, history’s memories? Also, a grafter of memories, passing them on to other people»<sup>68</sup>. L’artista sarebbe colui che riceve le storie, le assimila e le trasforma permettendo che continuino a vivere non soltanto nella memoria individuale, ma anche in quella collettiva. I ricordi, però, hanno «a quality of cancerous growth»<sup>69</sup>, pesano con l’accumulare degli anni e non sono sempre attendibili:

Yes, but even so ... he remembered ... no, that verb, he increasingly found, was often inexact. He seemed to remember, or he retrospectively imagined, or he reconstructed from films and books with the aid of a nostalgia as runny as old Camembert [...]<sup>70</sup>

Ciò a cui si fa riferimento nel passo è la *fabulation*<sup>71</sup>, la manipolazione della realtà, del proprio passato così come del passato nazionale, che è alla base dell’invenzione della tradizione, del racconto storico nonché della narrativa. Sostituendo “*remembered*” con l’espressione “*retrospectively imagined*”, infatti, Barnes vuole ribadire l’idea che la storia, quella individuale e nazionale, così come la narrativa, si basi su «imagined reconstructions that have little pretensions to ‘truth’ but [...] do have claims to revealing truths»<sup>72</sup>, che

---

<sup>67</sup>Michal Wood, *op. cit.*

<sup>68</sup>Julian Barnes, *Cross Channel cit.*, p.210

<sup>69</sup>*Ibid.*

<sup>70</sup>*Ibid.*, p.197

<sup>71</sup>Sul concetto di *fabulation*, cfr. Vanessa Guignery, «“History in Question(s):an Interview with Julian Barnes”», 2000, *Sources*, in Vanessa Guignery, Ryan Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009

<sup>72</sup>Peter Childs, *Julian Barnes*, Manchester and New York, Manchester Press University, 2011, p.127

ripropongono sotto una luce positiva elementi negativi del passato o coprono i buchi neri della memoria individuale come di quella collettiva.

In “Tunnel” l’immaginazione sarebbe stimolata proprio dai vuoti della memoria, come afferma Michiko Kakutani:

There are holes in his memories, as well as distortions, elisions and conflations, and out of these slips, the old man spins a series of stories embroidered with imaginative speculation, stories that are meant to illuminate the process of fiction-making itself.<sup>73</sup>

Non a caso, il racconto ci riporta anche una descrizione del processo creativo che avrebbe generato i protagonisti e la trama delle altre storie e che si basa sulla *fabulation* della realtà presente e passata, assumendo così una funzione metanarrativa all’interno della raccolta:

Why not a Crazy Horse girl? That would fit. She had the height, the bones, the grooming. Going back for a reunion: that’s what they did, didn’t they? Madame Olive’s class of ’65 or whatever. [...] Beyond the men in suits he saw an unstrung hop field and the half-cocked chimney of an oast-house. He pulled in his focus and tried to do the blokes justice. The one with glasses and a newspaper seemed to be examining the carriage window in some detail: all right, make him a civil engineer. [...] The other one ... oh, count your prune stones: thinker, traitor, solderer, whaler ... well, you couldn’t do everyone, he’d already found that out.<sup>74</sup>

Che il protagonista, stavolta, sia l’autore stesso permette a Barnes di dare maggior spazio a digressioni riguardanti l’attività dello scrittore e di legare il tema a un altro a lui caro, e cioè il modo in cui si intrecciano arte e vita. In particolar modo il protagonista si domanda quale sia il miglior modo di rapportarsi alla vita per trasformarla in arte:

Young, middle-aged, elderly, old, dead: this was how life was conjugated. (No, life was a noun, so this was how life declined. Yes, that was better in any case, life *declined*. A third sense there too: life refused, life not fully grasped. ‘I see now that I have always been afraid of life’, Flaubert had once conceded. Was this true of all writers? And was it, in any case, a necessary truth: in order to be a writer, you needed in some sense to decline life?).<sup>75</sup>

Il tema era già apparso in *Flaubert’s Parrot*, dove all’idea flaubertiana che l’artista, per essere tale, dovesse distanziarsi dalla vita vera, fa da controcanto il diverso approccio che ha all’arte l’amante dello scrittore, la poetessa Louise Colet, la quale nel romanzo afferma che per essere poeti, romanzieri, artisti bisogna farsi trascinare dalla vita, esserne risucchiati per trarne la bellezza agghiacciante ed essere in grado di trasformarla in arte:

---

<sup>73</sup>Michiko Kakutani, *op. cit.*

<sup>74</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p.195

<sup>75</sup>*Ibid.*, p.194

He loved to quote Epictetus to me: Abstain and Hide your Life. To me! A woman, a poet, and a poet of love! He wanted all writers to write obscurely in the provinces, ignore the natural affections of the heart, disdain reputation, and spend solitary, back-breaking hours reading obscure texts by the light of a tiring candle. Well, that may be the proper way to nurse genius; but it is also the way to suffocate talent. Gustave didn't understand this, couldn't see that *my* talent depended on the swift moment, the sudden feeling, the unexpected meeting: on life, that's what I'm saying.<sup>76</sup>

Una posizione simile a quella di Flaubert è invece quella che assume Leonard Verity, il compositore inglese protagonista di “Interference”, secondo cui per essere artisti bisogna ritirarsi dalle regole e dalle imposizioni provenienti dalla società, convinzione che per lui si è tradotta nella necessità di abbandonare la propria patria, l’Inghilterra. In questa prospettiva, l’identità nazionale è vista come un peso che impedisce all’artista di librarsi, o meglio di lasciarsi plasmare dalle metamorfosi che l’arte richiede e di vivere la vita al di là delle convenzioni e delle regole. È esattamente questo che Leonard cerca di spiegare alla sua compagna di una vita, Adeline, a cui comincia a pesare l’isolamento estremo di cui il compositore ha bisogno per scrivere musica:

He was an artist, did she not see? He was not an exile, since that implied a country to which he could, or would, return. Nor was he an immigrant, since that implied a desire to be accepted, to submit yourself to the land of adoption. But you did not leave one country, with its social forms and rules and pettinesses, in order to burden yourself with the parallel forms and rules and pettinesses of another country. No, he was an artist. He therefore lived alone with his art, in silence and in freedom. He had not left England, thank you very much, in order to attend a *vin d’honneur* at the *mairie*, or to tap his thigh at the local *kermesse* and offer a cretinous grin of approval to a squawking bugler.<sup>77</sup>

Essere un artista necessita isolamento e solitudine, che per Leonard Verity si traducono in una condizione d’esilio senza che vi sia la nostalgia che tale condizione è solita implicare. L’Inghilterra è vista dal compositore come la tomba stessa dell’arte, per via del puritanesimo dei suoi abitanti, dello stretto legame tra cultura e religione, della censura che si opera sull’arte e sull’artista nel nome di Cristo e dell’avversione verso il peccato:

England was death to the true artist. [...] They had no concept of freedom, of the artist's needs. It was all Jesus and marriage in London Town. [...] It was not permitted to be an artist in England. You might be a painter, or a composer, or a scribbler of some kind, but those foggy brains did not understand the essential precondition behind all the subsequent professions: that of *being an artist*. In Continental Europe they did not laugh at such an idea. [...] In England, the soul lived on his knees, shuffling toward the non-existent God

---

<sup>76</sup>Julian Barnes, *Flaubert's Parrot* cit., pp.150-151

<sup>77</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p.8

like some butcher boy. Religion has poisoned art. [...] You had to leave England to find the upper slopes, to let the soul roar. That comfortable island dragged you down into softness and pettiness, into Jesus and marriage. Music is an emanation, an exaltation of the spirit, and how can music flow when the spirit is pegged and tethered?<sup>78</sup>

In contrapposizione con l'Inghilterra, la Francia appare la patria della libertà, del sentimento, in cui l'artista è in grado, libero dalle restrizioni, di entrare in contatto con la sua anima e dunque con l'essenza della sua arte. Non soltanto egli ha scelto di non tornare mai più in Inghilterra, «He had not returned for three decades – perhaps it was almost four – and his bones would not do so on his behalf»<sup>79</sup>, ma anche di legarsi a una donna francese che, proprio in virtù di questa sua *frenchness*, non si aspetta che lui si abbassi a suonare l'organo di domenica o che la aiuti a fare la marmellata o ancora che il loro rapporto si sottoponga alle convenzioni proprie della morale comune, quali il matrimonio e il dovere di procreare.

Adeline, che ha scelto di unire il suo destino a quello di Leonard, ne capisce i bisogni perché è un'artista anche lei, oltre che francese, e capace quindi di intuire e comprendere la necessità di una certa *rootlessness*, di sporgersi al di là dei confini nazionali e culturali per produrre la purezza dell'arte. Anche lei, non solo Leonard, ragiona per opposizioni e ricorda come il giovane compositore non le fosse affatto sembrato all'inizio della loro storia d'amore l'inglese tipico dello stereotipo razziale, rigido e freddo, incapace di amare la vita e di goderla a pieno. Un uomo certo ben diverso da quel vecchio irascibile e severo che la sgrida come se fosse una bambina, in maniera dura, e che la sta condannando alla solitudine, richiedendo che continui a vivere una vita da eremita, deridendola per la nostalgia nei confronti della famiglia con cui ha chiuso ogni rapporto proprio per lui e condannandola a mantenere la porta chiusa a qualsiasi pensiero riguardante Dio, anche ora che la morte si fa sempre più pressante. Così come lui ora assomiglia sempre di più allo «stiff Englishman»<sup>80</sup> dello stereotipo sugli inglesi, lei è allo stesso modo diventata per lui una «ignorant, foolish Frenchwoman»<sup>81</sup>, troppo sentimentale e troppo romantica per non lasciarsi attirare dalla vuota illusione della religione, pronta a girare le spalle ai bisogni dell'arte e ai valori di una vita vissuta insieme pur di avere un po' di compagnia e il futuro assicurato dai diritti di una relazione ufficializzata nel matrimonio.

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp.12-13

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.4

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.7

In realtà, ad apparire sentimentale e romantico nel racconto è proprio Leonard che, pur avendo consapevolmente e volontariamente abbandonato la sua patria tanti anni prima, decide ora, a un passo dalla morte, di scrivere un'ultima composizione musicale e di intitolarla *Four English Seasons*, richiamando a sé una terra da lui sconosciuta come se invece di desiderare che giunga la fine, come afferma nell'incipit, desideri riabbracciare la sua Inghilterra, con i suoi odori, sapori, squarci di luce. La sua ultima composizione è infatti un dolce e appassionato richiamo alla memoria, affinché ricostruisca per lui la bellezza della patria a paragone con un'altra terra, diversa e dalla differenza con la propria sminuita, resa inevitabilmente altra e inferiore. Essa rappresenta tra l'altro l'ennesima contraddizione di un uomo che, pur affermando di non voler aver nulla a che fare con la sua patria, scrive musica sull'Inghilterra che viene registrata in Inghilterra e ascoltata in Inghilterra: nessuno infatti sembra conoscerlo in Francia e lui stesso non ha alcuna intenzione di entrare in relazione con la nazione, rimanendo legato alla sua cultura come dimostra il suo attaccamento ai palinsesti radiofonici inglesi.

L'ipocrisia insita nell'inno d'amore di un uomo che ha denigrato e allontanato da sé la patria amata e che ora, dall'altra sponda dell'Atlantico, sembra volerla chiamare a sé o domandarle perdono, tale appare ad Adeline, che non riesce a riconoscere il genio di Leonard nella descrizione che le fa dell'opera, verso la quale prova da subito una repentina repulsione, come se avvertisse che essa è il simbolo della negazione in letto di morte da parte di lui, e non di lei, di quei valori che avevano dettato le regole del loro vivere in comune, intrappolandoli in uno schema fisso esattamente come le restrizioni che Leonard affermava di voler sfuggire:

She had thought, from the moment he had first talked about it, then blocked it out with his thinned fingers on the piano, that the scheme was misconceived. When it told her it was in four movements, one for each season, beginning with spring and ending with winter, she judged it banal. When he explained that it was not, of course, a mere programmatic representation of the seasons but a kinetic evocation of the memory of those seasons filtered through the known reality of other, non – English seasons, she judged it theoretical. When it chuckled at the notion that each movement would fit perfectly on the two sides of the gramophone record, she judged it calculating. Suspicious of the early sketches, she had liked the work no more in published form; she doubted that hearing it would convert her.<sup>82</sup>

Dal punto di vista di Adeline, ascoltare *Four English Seasons* darebbe origine a una rottura insanabile con il compagno, perché rappresenta una finzione, un'ipocrisia in grado di minare l'amore che prova verso Leonard. Mentre lui ritiene che lei si sia in un certo

---

<sup>82</sup>*Ibid.*, p.6

senso lasciata andare, che la loro relazione stia giungendo a un termine perché lei non è più in grado né di capire lui né di capire l'arte e spera che la sua ultima opera riesca a farle di nuovo voltare lo sguardo verso di lui nello stesso modo in cui i suoi occhi lo avevano guardato a Berlino e Montparnasse, quando erano stati giovani e innamorati, spera cioè di poterla salvare dal suo «later self»<sup>83</sup>, di poter salvare la sua anima dall'ottusità della gente e della morale comune da cui sembra essere stata contagiata, Adeline ha invece paura che sia avvenuto il contrario, che lui stia voltando le spalle a ciò in cui ha sempre creduto e che stia cercando di corteggiare una nazione che lui stesso aveva voluto abbandonare, fingendo tra l'altro una nostalgia, un sentimento, che non è convinta lui provi davvero.

Quando la composizione di Leonard sta per essere trasmessa per radio, Adeline, che non sapeva sarebbe stata trasmessa, corre a perdi fiato per tentare di far spegnere ogni motore e strumento tecnologico in uso nel villaggio che interferisce con le frequenze radio. Nella concitazione del momento, la donna, che era sempre stata il tramite tra Leonard e i francesi della zona, non riesce a pronunciare altro che un borbottio indistinto, simbolo della stessa mancanza di comunicazione e comprensione tra lei e il compagno, che nel frattempo muore. Adeline è dunque convinta di aver tradito Leonard, perché non ha creduto in lui. Come sottolinea Michael Wood,

The suggestion is not that Verity was necessarily right about his late work, or that Adeline might have been right all along. It's that she didn't hear the work when hearing it mattered; when the present was not yet the past.<sup>84</sup>

Così, alla fine del racconto, Adeline distrugge i dischi appena arrivati di *Four English Seasons*, perché ormai non ha più alcuna importanza ascoltarli.

Il titolo "Interference" fa riferimento proprio all'interferenza nelle frequenze della *British Broadcasting Corporation* provocata dalle varie attività nel villaggio francese in cui la coppia risiede. Secondo Peter Childs, le difficoltà che incontra Verity nel sintonizzarsi sulla stazione radio rappresentano «an excellent metaphor for the place of (even English) art in French life and the miscommunications that pepper all Barnes's stories»<sup>85</sup>. Il termine "interference" compare anche nel corso del racconto, quando Adeline torna a casa sapendo che Leonard è morto e lo trova con gli occhi chiusi, forse per «human interference»<sup>86</sup>. Ed è proprio l'interferenza umana in generale che Leonard ha sempre cercato di evitare, andando a vivere in un'area il più lontana possibile dal villaggio ed

---

<sup>83</sup>*Ibid.*, p.14

<sup>84</sup>Michael Wood, *op. cit.*

<sup>85</sup>Peter Childs, *op. cit.*, p.130

<sup>86</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p.19

evitando di mescolarsi ai suoi abitanti. La sua idea di Francia è quella appunto di una terra romantica, di aree rurali e provinciali dove la presenza dell'uomo non è contemplata. Si tratta quindi di un luogo che non esiste, privo d'identità, anch'essa in un certo senso un non-luogo dove la presenza dell'Altro è un'interferenza fastidiosa che si cerca di annullare o ignorare.

Secondo la studiosa francese Vanessa Guignery, Leonard Verity è un personaggio basato su un compositore inglese realmente esistito, Frederick Delius, ipotesi sostenuta anche da Peter Childs<sup>87</sup>. Delius, nato nel 1862 e morto nel 1934, si sposò con un'attrice e visse per gran parte della sua vita in una piccola cittadina francese, dove morì. In questo caso, quindi, non è un ricordo alla base del processo creativo che dà origine alla narrazione, ma un personaggio storico. Questo è un espediente particolarmente usato da Barnes, che si rifà spesso a persone o fatti storici da cui trae spunto per creare e sviluppare i personaggi e le trame delle sue opere, e ha portato il critico James Wood a definirlo «An English empirist ... for whom facts, real ones and faked ones, are all pieces of information»<sup>88</sup>.

Proprio un evento storico è alla base del racconto successivo, "Junction". Il titolo allude alla *Grand Junction Railway*, la prima società ferroviaria del Regno Unito e il nome della linea ferroviaria da Warrington a Birmingham, che fu aperta nel 1837. Successivamente la compagnia si unì con la *Liverpool and Manchester Railway* e la linea fu collegata con la *London and Birmingham Railway* e la *Birmingham and Manchester Railway* per formare la *London and North Western Railway*, entrata in funzione nel 1846, la prima linea ferroviaria al mondo a lunga distanza con trazione a motore. Il titolo "Junction" però, da *junction* con il significato di giunzione o collegamento, potrebbe anche alludere al tentativo di collegare Francia e Inghilterra sia fisicamente, tramite le linee ferroviarie nazionali dei due paesi attraverso il canale della Manica, sia metaforicamente tramite la comunanza nella stessa area di lavoratori inglesi e francesi. E infatti nel corso della narrazione si sottolinea come l'estensione della linea ferroviaria verso Le Havre ha come obiettivo quello di collegare le due capitali e con esse i due popoli.

Il racconto è ambientato negli anni quaranta dell'Ottocento, cioè quando sotto la guida dell'ingegnere Locke e grazie al denaro di Thomas Brassey e William Mackenzie, truppe di operai inglesi sbarcarono in Francia costruendo le basi di quelle che sarebbero poi diventate le ferrovie nazionali francesi e dando l'idea che stesse avvenendo una vera e

---

<sup>87</sup>Cfr. Vanessa Guignery, *op. cit.*, e Peter Childs, *op. cit.*

<sup>88</sup>Vanessa Guignery, *op. cit.*, p.117

propria invasione. Infatti nel testo si fa spesso riferimento agli inglesi utilizzando termini propri del lessico di guerra, come “*warriors*” o “*army*”. In particolar modo, il racconto si riferisce all’arco temporale in cui gli operai erano impegnati nella costruzione del tratto di Le Havre e in cui avvenne il disastro del crollo del viadotto di Barentin.

Riferimenti alla costruzione della linea ferroviaria francese sono già presenti, oltre che in *Letters from London*, in *Flaubert’s Parrot*, in cui un intero capitolo, “The Train Spotter’s Guide to Flaubert”, è dedicato all’avversione di Flaubert nei confronti della linea ferroviaria, un’avversione che Barnes fa intendere dovuta al passaggio del treno proprio vicino alla casa di Croisset in cui lo scrittore si era ritirato dopo i primi attacchi epilettici. Il narratore Braithwaite sottolinea come il tratto ferroviario in questione nel racconto di *Cross Channel* tranci in due l’antica proprietà dei Flaubert a Déville e come forse questo sia stato il motivo della sua vendita a favore dell’acquisto della casa di Croisset:

The Paris to Rouen railway was being extended to Le Havre, and the line cut straight through Dr Flaubert’s land; part of it was to be compulsorily purchased. You could say that Gustave was shepherded into creative retreat at Croisset by epilepsy. You could also say he was driven there by the railway.<sup>89</sup>

Questa non è però l’unica coincidenza che unisce il racconto a *Flaubert’s Parrot*, dal momento che il Dr Achille che compare nel racconto altri non sarebbe che Achille-Cléophas Flaubert, il fratello dello scrittore. Che si tratti proprio di lui è avvalorato da un commento del medico, mentre ammira la costruzione della linea ferroviaria: «I cannot think [...] why my brother, who claims to be an artist, cannot see the immense beauty of the railways. Why should he dislike them so intensely? He is too young to be so old-fashioned»<sup>90</sup>. È chiaro che il fratello artista a cui si riferisce è Gustave Flaubert, e l’allusione è resa ancora più esplicita dalla risposta che dà ad Achille sua moglie, Mme Julie: «He maintains, I believe, [...] that scientific advances make us blind to moral defects. They give us the illusion that we are making progress, which he contends to be dangerous»<sup>91</sup>, risposta che fa eco alle parole di Braithwaite: «But he didn’t just hate the railway as such. He hated the way it flattered people with the illusion of progress. What was the point of scientific advance without moral advance?»<sup>92</sup>.

Il dottor Achille Flaubert, insieme alla moglie Julie e a uno studente di medicina di nome Charles-André, costituisce il cosiddetto «French party»<sup>93</sup>, in opposizione a quello

---

<sup>89</sup> Julian Barnes, *Flaubert’s Parrot* cit., p.108

<sup>90</sup> Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p.39

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Julian Barnes, *Flaubert’s Parrot* cit., p.108

<sup>93</sup> Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p.23

che potremmo definire ugualmente *The English party*, e cioè gli operai venuti dall'altra parte del canale della Manica che si occupano di costruire la linea ferroviaria. Da subito viene inserita una distinzione sulla base della nazionalità dei personaggi, che crea due gruppi di riferimento e che per tutto il corso del racconto si snoderà sulla base di stereotipi razziali. Infatti gli inglesi sono «Les Rosbifs»<sup>94</sup> perché, come sottolinea Charles-André, «an English navvy might eat up to five kilogrammes of beef in a normal day»<sup>95</sup>, mentre i francesi sono i «frog-eaters»<sup>96</sup>, riferimento al fatto che in Francia le rane sono considerate una prelibatezza culinaria. E infatti Yorkey Tom soprannomina il medico «Mossoo Frog»<sup>97</sup>, Signor Rana, così come il barbiere francese è «Mossoo barber»<sup>98</sup>, in cui “Mossoo” è una storpiatura di *Monsieur*, interpretabile come una volontà di ridicolizzare l'attributo nel momento in cui lo si riferisce a dei francesi o come una storpiatura necessaria a rendere più visibile il cambio di prospettiva dal narratore onnisciente al discorso indiretto libero del personaggio. Il trio lo osserva come se lui fosse «some specimen in the zoological garden»<sup>99</sup> e l'inglese non può fare a meno di chiedersi se non è il caso di «growl and hare his teeth, slamp his feet and cry *D—n*»<sup>100</sup>. È proprio con quell'aspettativa, in un certo senso, che i tre si erano avvicinati alla linea ferroviaria e al luogo dove gli operai inglesi erano soliti riposarsi. Mme Julie aveva domandato al marito se non fosse il caso di portare con sé qualche arma da difesa, avendo sentito che la zona pullulava di «gypsies, banditti, wandering Israelites and locusts»<sup>101</sup>. Così, quando si erano trovati nei pressi del campo, massima era stata la loro delusione alla calma che vi regnava, convinti che tutto quello che gli inglesi fossero capaci di fare fosse

[...] go on a randy, fighting Jack-come-first, spending their wages in cabarets and low taverns, swallowing French brandy as they would English beer, getting drunk and then diligently sustaining that drunkenness so that by the time all had be rounded up the horses at the workface would have been rested a full three days.<sup>102</sup>

Yorkey Tom è, ai loro occhi velati dagli stereotipi razziali, un «ferocious consumer of beef»<sup>103</sup>, ma non solo: è colui in grado di spalare venti tonnellate di terra al giorno, e

---

<sup>94</sup>*Ibid.*, p.27

<sup>95</sup>*Ibid.*, p.24

<sup>96</sup>*Ibid.*, p.36

<sup>97</sup>*Ibid.*, p.25

<sup>98</sup>*Ibid.*

<sup>99</sup>*Ibid.*

<sup>100</sup>*Ibid.*

<sup>101</sup>*Ibid.*, p.23

<sup>102</sup>*Ibid.*, p.23

<sup>103</sup>*Ibid.*, p.36

perciò, secondo Mme Julie, «assuredly a monster [...] And with the diet of a monster»<sup>104</sup>; è colui che, essendo inglese, non può che essere un ubriacone; è colui che vive in catapecchie, il non civilizzato che il dottor Achille soprannomina il Minotauro (e chi era il Minotauro se non un appestato, perché diverso nella sua deformazione fisica, un essere al di fuori del mondo civilizzato e giudicato incapace di potersi inserire nella società?); è colui che salta un manico di scopa e si ritrova sposato con una donna, che poi è capace di vendere per una pinta di birra che, se fosse «a gallon of *English beer*»<sup>105</sup>, indicherebbe una transazione troppo svalutante per la donna perché tutto quello che è inglese, inevitabilmente, è peggiore, inferiore, privo di valore.

L'osservazione che l'operaio inglese subisce da parte del trio francese ricorda l'esposizione a cui invece era soggetto il colonizzato una volta portato nel paese del colonizzatore, dove veniva messo in mostra, solitamente per il piacere di nobili, intellettuali e ricchi borghesi, come se la sua vita umana avesse lo stesso valore di un qualsiasi oggetto preso in Egitto o in India. È lo stesso Yorkey Tom a confermare come l'incontro tra inglesi e francesi si configuri innanzitutto nell'atto dell'esaminare e successivamente in uno scontro, dettato dal rifiuto di comprendere e di accettare la diversità:

He appeared exotic, yet sturdy, a strange but commonsensical beast. He was also quite content to be observed, for the eyelid he kept quarter-open to guard his hat also gave him a view of these gawping frog-eaters.

They were at least politely keeping their distance. He had been in France for the best part of five years, and during that time he had been poked and prodded, gazed at and spat upon; dogs had been set on him and local bullies had mistakenly shown a desire to try their strength.<sup>106</sup>

Non ha un'opinione migliore degli uomini giunti dall'Inghilterra il curato di Pavilly, ossessionato dal peccato e dalle eresie dopo i blasfemi eventi di Ménilmontant. L'eresia a cui fa riferimento, e da cui sembra ossessionato, è niente di meno che il Sansimonismo, ipotesi avvalorata dal fatto che nomina l'ideatore del movimento il conte Henri de Saint-Simon, il suo discepolo Enfantin («the priest found it useful in his sermons to allude to the *Nouveau Christianisme* and to the diabolic behaviour of the followers of Enfantin»<sup>107</sup>), nonché il processo a cui i componenti sono stati sottoposti («he had experienced joyful

---

<sup>104</sup>*Ibid.*, p.27

<sup>105</sup>*Ibid.*, p.28

<sup>106</sup>*Ibid.*, p.36

<sup>107</sup>*Ibid.*, p.26

relief at the trial of 1832 and the breaking up of the sect»<sup>108</sup>). Inoltre, più avanti, il curato parla di scienziati e ingegneri che «had for years proposed the building of a canal at the Isthmus of Suez<sup>109</sup>», riferendosi ancora una volta a Enfantin e ai suoi discepoli che, dopo il processo, si rifugiarono in Egitto e proposero appunto la costruzione del canale. Ancora una volta, dunque, ci troviamo di fronte alla mescolanza di fatti storici e finzione narrativa. Il Sansimonismo è un movimento socialista francese della prima metà del XIX secolo che credeva nel progresso e nella scienza come mezzi attraverso cui migliorare la società e ottenere l'unione tra i popoli. Che si tratti del Sansimonismo è dunque confermato dagli attacchi dello stesso curato al progresso, alla tecnologia e alle idee del movimento sulla condizione della donna. Infatti durante una delle sue omelie il curato afferma:

The curé explained how those heresies most dangerous to Christian doctrine were the very ones which seem to propose themselves as an agreeable and seductive version of the true faith: such was the Devil's way. The Comte de Saint-Simon, for instance, had affirmed, among other matters, that society must strive towards the amelioration of the moral and physical existence of the poorest class. Such an idea was not strange to those familiar with the teaching of Our Lord in his Sermon on the Mount. And yet what, upon closer examination, did the heretic actually intended? That the direction of society, of Christian society, be handed over to men of science and to the industrial chieftains! That the spiritual leadership of the world be taken from the Holy Father in Rome and transferred to the makers of machines!<sup>110</sup>

E chi sono gli inglesi se non i “*makers of machines*”, coloro che portano in Francia la tecnologia rischiando di infettare le anime del curato? Successivamente il curato sottolinea come i seguaci di Enfantin siano fautori della prostituzione, screditando il vincolo matrimoniale e schierandosi a favore dell'amore libero (e questa era in effetti la posizione di Enfantin, che differiva invece da quella di Bazard, altro capo spirituale del gruppo per cui emancipazione non doveva necessariamente significare negazione del matrimonio), e cosa sono gli inglesi se non uomini capaci di maritarsi saltando su un manico di scopa e di sciogliere quel vincolo il giorno dopo, famosi per la loro «notorious godlessness»<sup>111</sup>? In questo racconto è espressa dunque una visione ben diversa da quella che ci offre Leonard Verity in “Interference”, in cui gli inglesi sono semmai considerati troppo religiosi, puritani, bigotti, e ciò dimostra come possano essere diverse le percezioni che si hanno di una nazione per chi vi appartiene e per chi, invece, l'ha cristallizzata nel simbolo del diverso da sé e perciò del negativo, dell'inferiore, della non civiltà.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.34

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.30-31

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.32

Infatti la critica del progresso che viene dall'altra parte della Manica appare essere un velato tentativo di screditare e condannare lo straniero, così come la rabbia è la scusa degli inglesi contemporanei per nascondere il terrore di una contaminazione con il diverso. Il razzismo velato nel discorso del curato risalta immediatamente nel momento in cui compare, quasi *en passant*, il popolo simbolo di tutti i perseguitati, cioè gli ebrei. Infatti il curato, condannando le opere di ingegneria che non preparano la strada verso Dio ma sono espressione dell'arroganza dell'uomo quanto la torre di Babele, avvalora la sua opinione sottolineando come sia stato un ebreo, Péreire, ad aver definito la ferrovia uno strumento di civilizzazione. Péreire era un finanziere ebreo rivale degli inglesi Rotschild, anch'essi ebrei, e richiama ovviamente l'idea dell'avidità del popolo ebraico e avvolge così la grande opera della linea ferroviaria di un'aria di malignità dovuta a tutto un immaginario culturale e letterario legato alla figura dell'ebreo (si pensi, per esempio, alle opere di Marlowe e Shakespeare). Agli occhi del curato di Pavilly, gli inglesi sono «the Devil's army»<sup>112</sup> che si avvicina al villaggio e si prepara a contaminare le anime di coloro sotto la sua custodia: «It was his duty to warn his parishioners in the sternest of terms against contact with the approaching army of Philistines and Barbarians»<sup>113</sup>. Dal punto di vista del curato, gli operai e ingegneri inglesi non possono certo essere messi a paragone con i costruttori delle cattedrali gotiche francesi, ma la loro arroganza è semmai paragonabile a quella dei costruttori della Torre di Babele, che avevano preteso di elevarsi fino a Dio, e meritano per la loro blasfemia di essere puniti allo stesso modo. Ed è così che il curato interpreta come una punizione divina il crollo del viadotto di Barentin il 10 gennaio 1846, che si presume essere stato provocato dalla scarsa qualità del limo della zona.

Il crollo, come ogni evento negativo all'interno di una comunità nazionale in cui esistono minoranze etniche non amalgamate, provoca nel racconto un atteggiamento xenofobo nei confronti dei lavoratori inglesi:

Whether the fault lay in over-hasty construction, inadequate local, or the tempestuous conditions, remained unclear; but the French newspapers, among them the *Fanal de Rouen*, encouraged a xenophobic response to the calamity. Not only were Mr Locke the Engineer, and Mr Brassey and Mr Mackenzie the contractors, all three of them English, but so were most of the labourers, and also most of the investors in the project. What interest could they have except that of extracting money from France while leaving behind faulty workmanship?<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup>*Ibid.*, p.26

<sup>113</sup>*Ibid.*, p.37

<sup>114</sup>*Ibid.*, p.40

Forse questo dovrebbe farci pensare che Barnes ritenga che ci sia solo possibilità di scontro, e non di incontro, nell'amalgama tra culture? Non è certo questo ciò che lo scrittore sembra credere. Insieme a espressioni di odio e di violenza verso lo straniero, c'è anche il rovescio della medaglia e cioè in primis la possibilità che l'atto dell'osservazione sia non soltanto un esame ma una volontà di conoscere l'Altro, senza essere sviati dai pregiudizi, come ci fa capire sempre Yorkey Tom:

Against this, he had also been applauded, bussed, embraced, fed and fêted. In many parts the local Frenchies regarded the excavations as a kind of free entertainment, and the English navvies would sometimes respond by putting on a show of how hard they could work.<sup>115</sup>

Anche il trio costituito dal medico, la moglie e lo studente, al termine del racconto dimostra di essersi ricreduto, di non ritenere più gli inglesi delle bestie ignoranti e incivili, e di aver capito che, se un inglese è pagato più di un francese per il suo lavoro, c'è un fondamento logico (cioè l'inglese lavora di più e ha più esperienza rispetto al francese che ha lui stesso addestrato) e non un pregiudizio di natura razziale.

Inoltre la convivenza forzata tra lavoratori inglesi e lavoratori e abitanti della zona di nazionalità francese ha costretto i due gruppi a non potersi ignorare l'un l'altro e a dover trovare un modo di comunicare:

As they strolled back towards the encampment, they heard a language not their own, yet not a foreign tongue either. Two men were repairing a shovel, whose shaft was loose on its blade. The larger fellow giving instruction was an English ganger, and the smaller one, owner of the shovel, a French peasant. Their patois, or *lingua franca*, was partly English, partly French, and the rest an *olla podrida* of other languages. Even those words familiar to listeners, however, were forced into a distorted shape; while grammar was wrenched violently out of its true way. Yet the repairers of the shovel, fluent in this macaronic, understood one another perfectly.<sup>116</sup>

Si è dunque creata una lingua franca, che richiama alla mente del lettore le lingue pidgin e creole che si sono formate nelle aree sottoposte alla colonizzazione degli europei affinché fosse possibile, qualora necessario, il dialogo tra colonizzato e colonizzatore. Ma mentre, parlando di lingue creole, si ha subito un'immagine di dominio e di oppressione in cui una lingua artificiale è andata a sostituirsi alla lingua esistente del colonizzato fino a condannarla all'oblio, il *patois* che definisce Barnes è invece nato da uno sforzo di comunicazione, dal desiderio non di dominio e di oppressione ma di dialogo. Secondo lo studente Charles-André, il patois rappresenta il nostro futuro linguistico:

---

<sup>115</sup>*Ibid.*, p.36

<sup>116</sup>*Ibid.*, p.33

‘That is how he shall talk in the future,’ claimed the student with sudden confidence. ‘No more misapprehensions. Nations shall mend their differences as these two fellows are mending their shovel.’

‘No more poetry,’ said Mme Julie with a sigh.

‘No more wars,’ countered Charles-André.

‘Nonsense,’ Dr Achille responded. ‘Merely different poetry, different wars.’<sup>117</sup>

Secondo il dottor Achille però il *patois*, semmai fosse davvero il linguaggio del futuro, non è certo la soluzione alle guerre o la fine della vena poetica dell’uomo perché una lingua comune non pone fine alla diversità e alla bellezza nella diversità. Le nazioni non risolveranno le loro divergenze usando una lingua comune, perché non sono né la lingua né le differenze culturali a creare lo scontro, ma il rifiuto di accettare l’altro per quello che è e la necessità che continui a costituire quello specchio che ingigantisce e fa apparire la nazione migliore. Infatti, «the need for national otherness» altro non è che «a mirror of our own search for difference»<sup>118</sup>, differenza che è alla base dei meccanismi che definiscono l’identità e perciò imprescindibile<sup>119</sup>.

La volontà dell’incontro nella diversità è la strada verso la costituzione di una società capace di vivere in pace e orgogliosa delle sue differenze, ed è proprio con un’immagine di armonia che Barnes chiude il racconto, a sottolineare che non si tratta di un’utopia ma di un’attuabile possibilità:

Later, there was a feast for the English navvies. The French cavalry stood guard while several oxen were roasted and the labourers drank their fill. They remained good-natured despite intoxication, and afterwards danced vigorously, directing their partners with the firm dexterity they daily used upon their barrows. Adèle was swung between Yorkey Tom and Straight-up Nobby. When it grew dark they set off fog signals in celebration of the day, and the sudden noise caused alarm among the fearful. The *Fanal de Rouen* reported the event at length, and while recalling once more the downfall of the Viaduct at Barentin, praised the Homeric stature of the English navvies and, in a benign confusion of cultures, likened them one last time to the builders of the great cathedrals.<sup>120</sup>

“Interference” e “Junction” non sono gli unici racconti della raccolta che si basano su fatti storici e trattano di religione e nazionalità, quest’ultima quasi un *leitmotiv* all’interno di *Cross Channel*. Un altro racconto in cui ritroviamo questa particolare ricetta è “Dragons”, ambientato in Francia all’epoca della revoca dell’Editto di Nantes, che assicurava ai protestanti libertà di culto e un trattamento eguale a quello dei cattolici, e

---

<sup>117</sup>*Ibid.*, p. 37

<sup>118</sup>Michael Wood, *op. cit.*

<sup>119</sup>Cfr. Benedict Anderson, *op. cit.*, e Antony Easthope, *op. cit.*

<sup>120</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p. 42

della promulgazione dell'Editto di Fontainebleu, con cui si metteva fine alla libertà di culto e si dichiarava nullo l'editto precedente. Secondo Gerald Mangan, «the word-play in the title (“dragoons” in French as well as “dragons”) gives it a sinister mythological resonance»<sup>121</sup>. Al di là del gioco linguistico, voluto o meno da Barnes, il titolo “Dragons” si riferisce ai soldati che, per decreto reale, il suddito Pierre Chaigne e la sua famiglia sono costretti a ospitare in casa propria finché non saranno in grado di pagare la tassa reale in quanto protestanti. Più precisamente, Barnes fa riferimento alle *dragonnades* istituite nel 1681 e che consistono nell'obbligo per i protestanti di offrire alloggio ai dragoni, un corpo militare al servizio del re autorizzato a usare qualsiasi mezzo per provocare la conversione al Cattolicesimo dei sudditi che avevano abbracciato la religione protestante. Barnes però non nomina mai la religione a cui appartiene la famiglia dei perseguitati, verosimilmente protestanti appunto, che è definita semplicemente come il loro culto, probabilmente per sottolineare che in questi casi non si tratta mai della religione in sé ma del desiderio di annientare tutto ciò che non è omologato, che si distingue dalla norma. Si basa su eventi realmente accaduti, che scossero l'Europa e in particolar modo i paesi a religione protestante che, in molti casi, offrirono asilo e agevolazioni a coloro costretti a scappare dal proprio paese. Nel racconto si parla anche dell'esilio volontario scelto da alcune famiglie, la cui fuga aveva come conseguenza un aumento della tassa per i rimanenti, obbligati a farsi carico della quota non pagata dai fuggitivi. La storia è certamente la più cruda della raccolta: i *dragons*, piazzati nella casa di Chaigne, non si fanno scrupolo a usare davvero qualsiasi mezzo per forzare alla conversione i membri della famiglia. gli eventi descritti, come nota Mangan, sono narrati tramite una sorta di «undemonstrative lyricism» che

allows the deeper human issues to emerge without strain and its understatement serves to intensify the horror of events, while drawing out all the ironies of religiously inspired slaughter.<sup>122</sup>

La prima a cedere è Anne, sorella della madre di Pierre, che prima era di fede cattolica e si era convertita al protestantesimo dopo essersi trasferita in casa del nipote alla morte del marito. Ammalatasi, è la prima ad abiurare: i soldati, in un gesto di gentilezza che dura soltanto fino alla conversione della donna, le offrono il letto al posto del pavimento dove avevano relegato tutti gli Chaigne e, dichiarandola prossima alla morte, convocano il prete affinché le sia possibile avere un'ultima occasione per convertirsi. Infatti era stabilito da

---

<sup>121</sup>Gerald Mangan, «Trés British», in *The Times Literary Supplement*, 19 gennaio 1996, p.24

<sup>122</sup>*Ibid.*

un'ordinanza reale che, quando un eretico protestante era in procinto di morire, un prete dovesse fargli visita in modo tale che potesse, eventualmente, riunirsi alla Chiesa Cattolica. Queste visite dovevano avvenire in presenza di un magistrato, di cui però si fa a meno nella conversione di Anne. Durante la visita del prete cattolico nessuno dei parenti ha il permesso di entrare in casa e dopo sei ore l'anziana donna è piegata e convinta a tornare tra le braccia del Cattolicesimo. Il secondo ad abiurare è invece il più piccolo dei figli di Pierre, carpentiere rimasto vedovo con due maschi, di quindici e nove anni, e una femmina di tredici. L'ultima ordinanza del re, infatti, ha abbassato l'età in cui un bambino può distaccarsi dalla religione dei genitori a sette anni e così il piccolo Daniel, intrigato dagli odori e dai colori del rito cattolico, è convinto ad abiurare e allontanato dalla famiglia. L'educazione di ogni figlio di protestante rientrato nei ranghi del Cattolicesimo è, ovviamente, sulle spalle dei genitori e si va ad aggiungere alla tassa da pagare. Il terzo ad abiurare è Henri, che pensa con la conversione di porre un freno ai dragoni che stuprano ormai quotidianamente la sorella. I dragoni però non cambiano atteggiamento ed Henri, accusato di blasfemia per aver sputato l'ostia durante la messa, è condannato alla morte sul rogo. Infine Marthe, la sorella, decide di abiurare su consiglio di uno dei dragoni che le preannuncia quello che sarà il seguito se lei si ostina a non convertirsi: rimarrà incinta e il padre sarà accusato di incesto ed entrambi condannati a morte. A quel punto, dopo la conversione di Marthe, i dragoni abbandonano la casa di Pierre Chaigne, rimasto solo ma non per questo meno saldo nella sua fede.

Il racconto è stato considerato dallo studioso Moseley<sup>123</sup> molto simile, per il suo modo di guardare alla religione, al capitolo intitolato "The Wars of Religion" in *A History of The World in 10 and ½ Chapters*<sup>124</sup>, in cui Barnes inscena un processo contro le tarme del legno come effettivamente se ne verificavano all'epoca, colpevoli di aver preso residenza nella chiesa di Saint-Michel e di aver mangiato una gamba del trono del vescovo, provocandone la caduta e la demenza. In effetti i due testi additano entrambi alla bizzarria e all'ipocrisia della religione che, pur proclamando amore, pace e tolleranza, si dimostra essere, in molti casi, strumento di tortura e condanna.

Un aspetto invece interessante che riguarda la nazionalità è che i *dragons* che gli Chaigne sono costretti a ospitare non sono francesi, ma inizialmente ci vengono presentati come coloro che vengono dal Nord esattamente come tutte le altre cose negative:

---

<sup>123</sup>Cfr. Merritt Moseley, *Understanding Julian Barnes*, Columbia, University of South Carolina, 1997

<sup>124</sup>Julian Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters* (1989), Londra, Vintage Books, 2009

Everything bad came from the north. Whatever else they believed, the whole town, both parts of it, knew that. It was the north wind, arching over the Montagne Noire, that made the ewes give birth to dead lambs [...] It was to the north, in the forest on the other side of the Montagne Noire, that the Beast of Gruissan lived. And now, they said, the dragons were coming, from the north, the north.<sup>125</sup>

Questo misterioso nord da cui i *dragons* arrivano è poi trasformato in un luogo ben definito dal soldato che convince Marthe a convertirsi:

Eventually the girl said, 'Where do you come from?'  
The soldier laughed at the unexpectedness of the question. 'From the north.'  
'Where? *Where?*'  
'A country called Ireland.'  
'Where is that?'  
'Beyond the water. Near to England'  
'Where is that?'  
'Beyond the water too. In the north.'<sup>126</sup>

L'Irlanda e l'Inghilterra si trovano quindi in quel famoso nord, da cui tutto ciò che è diverso, strano, malvagio e violento giunge. Ci si potrebbe chiedere perché scegliere proprio dei soldati irlandesi e non inglesi, il cui risultato sarebbe stato lo stesso rimanendo comunque fedeli al tema principale della raccolta degli incontri culturali tra inglesi e francesi. La prima risposta da dare a questa domanda è ovvia: gli inglesi sono una nazione protestante (tra piccoli alti e bassi causati dalla successione al trono) e sarebbe quindi stato strano trasformarli nei persecutori di coloro che praticano la stessa religione, mentre l'Irlanda è una delle nazioni più famose al mondo per il suo attaccamento alla Chiesa Cattolica. Inoltre, inserire degli irlandesi, piuttosto che raccontare semplicemente della persecuzione di una famiglia in un paesino sperduto della Francia, permette a Barnes di collegarsi a un altro filone narrativo, a un'altra storia di persecuzione etnica e religiosa ben più nota agli inglesi, cioè la conquista dell'Irlanda con a capo dell'esercito Oliver Cromwell:

'If u have not heard of England then you have not heard of Cromwell.'  
'Who is he?'  
'He is dead now.'  
'Is he your king? Did he recruit you? To come here and persecute us?'  
'No. On the contrary.'  
'The soldier began to remember things it did no good to remember, things which had fixed his life for ever, many years ago. Childhood, its sights, and its terrifying sounds. The harsh voices of England. 'Yes, I suppose he did. He recruited me, you could say.'<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p.131-132

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.145-146

<sup>127</sup> *Ibid.*, p.146

Le memorie amare del soldato si riferiscono a una conquista dell'Irlanda tramite violenza, fame e malattia. È ancora oggi uno degli episodi più controversi della storia inglese, che ha la capacità di stimolare tutt'oggi l'odio irlandese, e che rende Cromwell un personaggio storico così poco appetibile per l'Irlanda. Una delle conseguenze della conquista dell'isola fu la modifica delle leggi penali irlandesi di modo che colpissero i cattolici romani, così che si potessero sequestrare loro beni e terreni e sottomettere più facilmente la popolazione, a maggioranza cattolica, al giogo inglese. Non bisogna dimenticare che gli irlandesi sono stati ritenuti dagli inglesi nel corso della storia esseri inferiori, degni di essere sottomessi e degni della stessa considerazione data al colonizzato dalla pelle scura, che anzi faceva meno ribrezzo dell'irlandese proprio perché non bianco e perciò in qualche modo più lontano dal modello europeo dell'essere civilizzato superiore, meno spaventoso di un irlandese bianco in cui, a occhio nudo, era difficile notare le differenze con se stessi<sup>128</sup>. Inserendo questo elemento, si capisce come la violenza dei dragoni non è dovuta, come uno di loro dice a Marthe, al fatto che i non cattolici offendono la Chiesa in quanto eretici, ma all'odio che i dragoni provano verso i protestanti per la persecuzione che da loro hanno subito. Barnes ha così messo in atto un circolo storico di persecuzioni, di cui è difficile scorgere la fine e di cui la religione altro non è che un pretesto, dietro al quale nella maggior parte dei casi si nasconde odio razziale e motivazioni di ordine politico ed economico.

Nella narrativa barnesiana la storia del mondo, protagonista in *A History of the World in 10 and 1/2 Chapters*, appare costituita non soltanto da una sequela infinita di persecuzioni, ma da una catena inarrestabile di guerre che vede gli incontri tra nazionalità diverse configurarsi in confronti violenti, talvolta atti anche allo sterminio reciproco. Proprio questa storia è protagonista del racconto "Evermore", che riflette su «how do we seize the foreign past?»<sup>129</sup> quando si interseca con il nostro individuale, ma non per questo meno importante, nonché, come nota Childs, sulla «'collective memory' and [...] the ambiguity inherent in the notion of the passing on of memories»<sup>130</sup>, cioè sulla paura che questo passato si perda nella collezione di eventi che costituisce la memoria storica di un popolo, pilastro imprescindibile della sua identità nazionale.

La protagonista del racconto, ritornata a essere la signorina Moss dopo aver deciso di chiudere il suo matrimonio con il reduce di guerra Denis, squassato dalle crisi epilettiche e

---

<sup>128</sup>Cfr. Silvia Albertazzi, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature* cit.

<sup>129</sup>Julian Barnes, *Flaubert's Parrot* cit., p.90

<sup>130</sup>Peter Childs, *op. cit.*, p.128

dai ricordi di una guerra che lo ha reso inabile alla vita vera, è una lessicografa (lavoro che svolse anche Barnes tra il 1969 e il 1972) che usa le sue uniche vacanze per fare visita in Francia alla tomba del fratello Sam, morto al fronte il 21 gennaio 1917, e a tutti gli altri cimiteri delle vittime della prima guerra mondiale.

Il critico James Wood<sup>131</sup> ha notato come il racconto sia piuttosto simile nelle sue linee generali a “The Gardener” di Rudyard Kipling<sup>132</sup>. Ambientato anch’esso all’epoca della prima guerra mondiale, narra la storia di una donna, Helen, che ha cresciuto il nipote Michael come se fosse figlio suo e che, ritrovato dalle autorità il corpo del ragazzo morto in guerra, si reca in Belgio a far visita alla sua tomba.

In entrambe le storie ritroviamo un elemento discriminatorio: Sam, infatti, il fratello della protagonista di “Evermore”, è ebreo, mentre in “The Gardener” si lascia intendere che i genitori di Michael non erano veramente sposati, ragion per cui il ragazzo pensa, senza preoccuparsene però più di tanto, che la gente parli alle sue spalle. Inoltre Michael è nato non in Inghilterra ma in India, dove il padre, considerato uno scavezzacollo, lavorava come ispettore della polizia indiana.

In tutti e due i racconti, tra l’altro, la morte sembra aver colpito non soltanto i due ragazzi, ma le stesse protagoniste, le cui vite si sono fermate il giorno in cui hanno ricevuto la notifica della morte di Sam e Michael. Infatti, così come Miss Moss sembra vivere in attesa della prossima visita al cimitero in cui riposa il fratello, anche Helen afferma che la vita che conduce altro non è che una facciata, dal momento che il tempo per lei si è fermato nel momento in cui il nipote è morto:

Michael had died and her world had stood still and she had been one with the full shock of that arrest. Now she was standing still and the world was going forward, but it did not concern her – in no way or relation did it touch her. She knew this by the ease with which she could slip Michael’s name into talk and incline her head to the proper angle, at the proper murmur of sympathy.<sup>133</sup>

Inoltre, entrambi i corpi dei ragazzi, ritrovati e riconosciuti, sono seppelliti in terra straniera, cosa che obbliga Miss Moss e Helen ad attraversare il canale della Manica e a entrare nel mondo dell’Altro per far visita alla tomba del proprio caro. Così scrive difatti Kipling:

The agony of being waked up to some sort of second life drove Helen across the Channel, where in a new world of abbreviated titles, she learnt that

---

<sup>131</sup>Cit. in Vanessa Guignery, *op. cit.*, p.118

<sup>132</sup>Rudyard Kipling, «The Gardener», [www.greatwar.nl](http://www.greatwar.nl). Edizione originale in Rudyard Kipling, *Debits and Credits*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 1926

<sup>133</sup> Kipling, *op. cit.*

Hagenzeele Third could be comfortably reached by an afternoon train which fitted in with the morning boat [...]<sup>134</sup>.

Lo stile con cui Kipling, con disarmante semplicità, descrive le modalità del triste viaggio che la protagonista si accinge a intraprendere, ha come risultato quello di amplificare l'orrore e il dolore che prova Helen. Simile è la tecnica narrativa usata da Barnes che, descrivendo le tappe ai vari cimiteri che Miss Moss compie prima della visita alla tomba del fratello, lascia che sia il punto di vista della protagonista a emergere nella narrazione e a dirigerla, così che il dolore della perdita risulta espresso esplicitamente, alternando elementi prosaici ed elementi lirici:

Before, it had been the boat train, the express to Amiens, a local stopper, a bus or two. Since she had acquired the Morris, she had in theory become freer; and yet her routine remained almost immutable. She would drive to Dover and take a night ferry, riding the Channel in the blackout alongside burly lorry-drivers. It saved money, and meant she was always in France for daybreak. No Morning Dawns ... He must have seen each daybreak and wondered if that was the date they would put on his stone ... Then she would follow the N43 to St-Omer, to Aire and Lillers, where she usually took a croissant and *thé à l'anglaise*.<sup>135</sup>

I due racconti, pur così simili tra loro, si distinguono, innanzitutto, per il diverso sguardo rivolto alla religione. Infatti, nel finale del racconto di Kipling, Helen è guidata alla tomba di Michael da colui che scambia per il giardiniere, il quale, nel vederla, afferma di sapere dove si trova sepolto il figlio. Che lui parli di Michael come del figlio di Helen, e non del nipote, può far pensare che, in realtà, il ragazzo fosse davvero il figlio della donna, nato da una relazione clandestina che lei ha tenuto segreta, oppure che il presunto giardiniere le riconosca il ruolo di madre che lei ha svolto per Michael, e con esso il diritto al dolore amaro della perdita di un figlio. Questa scena richiama l'episodio biblico delle donne al sepolcro, quando Maria Maddalena scambia, a sua volta, Gesù risorto per un ortolano. Questa prospettiva cristologica, presente, in virtù del riferimento, nel testo di Kipling, manca completamente nel racconto di Barnes, in cui a dominare è l'ateismo dello scrittore e l'idea, comune a tutte le sue opere, che la religione non sia in grado di dare un senso alla vita dell'uomo.

Inoltre, i due racconti si differenziano anche nelle tematiche, dal momento che, se in Kipling a prevalere è l'orrore della guerra e il vuoto che essa lascia a coloro che restano, in Barnes ritroviamo una narrativa più marcatamente riflessiva, incentrata, come si è già

---

<sup>134</sup>*Ibid.*

<sup>135</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., pp.94-95

detto, sul valore della memoria, ma anche sul concetto d'identità, individuale e nazionale, e sul razzismo.

Il titolo del racconto, "Evermore", introduce da subito il tema della memoria riferendosi all'iscrizione che si legge sui monumenti commemorativi all'ingresso dei cimiteri dei soldati morti nella prima guerra mondiale: «THEIR NAME LIVETH FOR EVERMORE»<sup>136</sup>. Quella che possiamo definire deformazione professionale porta la protagonista a riflettere sul significato delle parole e a dichiararsi scontenta di quell'*"evermore"*:

Their name liveth for evermore: here at Thiepval, also at Cabaret Rouge, Caterpillar Valley, Combles Communal Cemetery Extension, and all the larger memorials. It was of course the correct form, or at least the more regular form; but something in her preferred to see it as two words. EVER MORE: it seemed more weighty like this, with an equal bell-toll on each half. In any case, she had a quarrel with the Dictionary about *evermore*. 'Always, at all times, constantly, continually.' Yes, it could mean this in the ubiquitous inscription. But she preferred sense 1: 'For all future time'. Their name liveth for all future time. No morning dawns, no night returns, but what we think of thee. This is what the inscription meant. But the Dictionary had marked sense 1 as '*Obs. exc. arch.*'<sup>137</sup>

Il significato che Miss Moss intende dare a *"evermore"*, cioè *"for all future times"*, contiene in sé la speranza che il passato non venga dimenticato e che la memoria possa in qualche modo rinvigorirsi e penetrare nelle menti delle nuove generazioni. La protagonista è infatti ossessionata dalla paura che la Grande Guerra venga dimenticata non appena tutti coloro che l'hanno vissuta saranno morti e considera perciò la seconda guerra mondiale una sorta di nemico, che ha spazzato con le sue atrocità gli altrettanto atroci eventi di quella precedente che si era portata via, insieme a tanti altri, suo fratello Sam:

She hated Hitler's war for diminishing the memory of the Great War, for allotting it a number, the mere first among two. And she hated the way in which the Great War was held responsible for its successor, as if Sam, Denis and all the East Lancashires who fell were partly the cause of that business. Sam had done what he could – he had served and died – and was punished all too quickly with becoming subservient in memory. Time did not behave rationally. Fifty years back to the Somme; a hundred beyond that to Waterloo; four hundred more to Agincourt, or Azincourt as the French preferred. Yet these distances had now been squeezed closer to one another. She blamed it on 1939-1945.<sup>138</sup>

Il passare del tempo è in questo contesto visto come nemico della memoria, sia di quella collettiva che di quella individuale. Il cambiamento delle circostanze e il ricorrere di

---

<sup>136</sup>*Ibid.*, p.94

<sup>137</sup>*Ibid.*, p.100

<sup>138</sup>*Ibid.*, p.105

nuovi eventi modifica il peso di quelli passati e può provocarne la scomparsa del ricordo. Così pensa miss Moss, che ritiene infatti che quell' "evermore" sia una menzogna:

Soon – in fifty years or so – everyone who had served in the War would be dead; and at some point after that, everyone who had known anyone who had served would also be dead. What if memory-grafting did not work, or the memories themselves were deemed shameful? [...] Then the war memorials would come down, with their important statistics. [...] Then the great forgetting could begin, the fading into the landscape.<sup>139</sup>

E così sembrerebbe pensare anche lo stesso Barnes, che in "Tunnel" fa affermare al suo alter-ego che la storia non fa altro che eliminare, cancellare, e riporta una presunta proposta al parlamento europeo di razionalizzazione dei cimiteri della prima guerra mondiale, come se la memoria collettiva non avesse bisogno di simboli per rimanere viva. Barnes ha affermato in un'intervista che «"Evermore" is about the fear that things will be forgotten, but history will be forgotten just as people will be forgotten»<sup>140</sup>, e così fa sostenere a miss Moss, che si chiede se un evento storico nazionale possa avere una celebrazione conclusiva e poi essere cancellato dalla memoria collettiva, così come il funerale è il momento celebrativo che conclude il passaggio di un individuo sulla terra e dopo il quale si viene man mano dimenticati, cancellati dalla morte e dal tempo che passa. Lo stesso concetto è ribadito in "Tunnel", dove, ricordando come il nonno non parlasse mai dell'esperienza della guerra, il narratore afferma come ormai quell'esperienza e lo stesso ricordo di lui siano irrimediabilmente andati perduti, strappati dal tempo inclemente:

And there it was. Nothing to be done about it now. His grandfather had joined the Missing of the Somme. He had come back, it was true; it was just that he had lost everything later. [...] No act of will could recreate that putteed and perhaps mustachioed figure of 1915. He was gone beyond memory, and no plump little French cake dipped in tea would release those distant truths. They could only be sought by a different technique, the one in which this man's grandson still specialised. He, after all, was meant to thrive on knowing and not knowing, on the fruitful misprision, the partial discovery and the resonant fragment. That was the *point de départ* of his trade.<sup>141</sup>

Non è un richiamo sensoriale alla Proust, secondo Barnes, che permetterà alla figura del nonno di rivivere, di risalire dai meandri della memoria perduta. Piuttosto sarà in grado di risorgere tramite la tecnica che usa il nipote, e cioè l'arte della narrativa che da un frammento costruisce una storia, giocando proprio su quello che non si conosce. E in questo non c'è differenza tra memoria individuale e collettiva, tra vita dell'individuo e vita

---

<sup>139</sup>*Ibid.*, p.110

<sup>140</sup>Vanessa Guignery, «History in Question(s): An Interview with Julian Barnes», *op. cit.*, in Vanessa Guignery, Ryan Roberts, *op. cit.*, p.59

<sup>141</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p.206

della nazione messe a paragone nel racconto dalla protagonista («if this happen to the individual, could not it happen on a national scale»<sup>142</sup>): per entrambi interviene il procedimento definito *memory-grafting*, che Miss Moss teme fallisca, ma che è alla base dell'attaccamento dell'individuo alla propria nazione. La memoria collettiva ha la possibilità di essere trasferita dalle vecchie alle nuove generazioni tramite una narrativa d'identità, che unisce storia e *fabulation* e che poggia la grandezza della nazione non solo sulle sue vittorie ma anche sull'eroismo dei suoi caduti.

La paura che il passato venga dimenticato è strettamente legata alla paura di perdere la propria identità, quell'identità che è stata sottratta dalla guerra al marito della protagonista, restituito alle sue sorelle dalla moglie come se si trattasse di un pacco e non di un uomo. Come sottolinea Childs<sup>143</sup>, per Denis è impossibile vivere il presente perché il passato, su cui la sua identità e la realtà che vive sono fondate, è stato cancellato dallo shock che ha vissuto e dal senso di colpa proprio del sopravvissuto:

When she woke him, he could never remember what had been happening. He had guilt and pain, but no specific memory of what he felt guilty about. She knew: Denis had been hit by shrapnel and taken back down the line to hospital without a farewell to his best pal Jewy Moss, leaving Sammy to be killed during the next day's Hun bombardment.<sup>144</sup>

Che cosa siamo noi, dunque, se non la somma dei nostri ricordi? E che cos'è una nazione, se non la somma degli eventi chiave della sua storia? È quello che si domanda Miss Moss, riflettendo sulla possibilità che i cimiteri e dei monumenti vengano eliminati, e con essi la memoria di quei soldati la cui identità è andata perduta, distrutti dal peso dell'orrore o ridotti a brandelli da una bomba che ne ha cancellato i tratti, la storia, il futuro. Perdendosi la memoria del loro sacrificio, si perderà anche la memoria dello loro stessa esistenza, della loro identità cancellata che li ha resi «lost men»<sup>145</sup>, irricognoscibili e ripudiati dalla storia della nazione:

She could not bear the thought of these lost men, exploded into unrecognisable pieces, engulfed in the mud-fields, one moment fully there with pack and gaiters, baccy and rations, with their memories and their hopes, their past and their future, crammed into them, and the next moment only a shred of khaki or a silver of shin-bone to prove they had ever existed.<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup>*Ibid.*, p.111

<sup>143</sup>Cfr. Peter Childs, *op. cit.*

<sup>144</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p.101

<sup>145</sup>*Ibid.*, p.96

<sup>146</sup>*Ibid.*

Persa la memoria dell'individuo, l'uomo diventerebbe nient'altro che «a clerical error corrected by death»<sup>147</sup>.

Ma può davvero la morte cancellare l'arco dell'esistenza di una persona, ciò che quella persona era, la sua identità? Di certo non sembra cancellarne l'identità nazionale, dal momento che i cimiteri sono divisi per nazionalità, non soltanto mettendo lontani coloro che combattevano l'uno contro l'altro, ma anche distinguendo tra alleati chi è francese e chi è inglese. Il sacrificio è un elemento fondamentale della narrativa d'identità della nazione, poiché dà lustro al popolo intero. Così la protagonista non può sopportare che la tomba del fratello, che già subisce l'onta di riposare in terra straniera e non in patria e a cui lei non potrà mai ricongiungersi perché i resti dei civili non possono essere accolti nei cimiteri dei soldati defunti in guerra, sia ricoperta da erba francese che le appare inadatta ad abbellire le spoglie di un valoroso soldato inglese:

The grass at the cemetery was French grass, and it seemed to her of the coarser type, inappropriate for British soldiers to lie beneath. Her campaign over this with the Commission led nowhere. So one spring she took out a small spade and a square yard of English turf kept damp in a plastic bag. After dark she dug out the offending French grass and relaid the softer English turf, putting it into place, then stamping it in.<sup>148</sup>

Non è però solo l'erba francese a deturpare la tomba del fratello, ma anche i vandali che insultano con i loro atti vandalici la memoria del fratello perché ebreo. Che si tratti di episodi di razzismo, e non di atti vandalici indiscriminati, è testimoniato dal fatto che le uniche tombe prese di mira siano appunto le uniche tre in cui campeggia la stella di David:

Arriving shortly after dawn, she found something on the grass which at first she put down to a dog. But when she saw the same in front of 1685 Private W. A. Andrade 4<sup>th</sup> Bn. London Regt. R. Fus. 15<sup>th</sup> March 1915, and in front of 675 Private Leon Emanuel Levy The Cameronians (Sco. Rif.) 16<sup>th</sup> August 1916 aged 21 And the Soul Returneth to God Who Gave it – Mother, she judged it most unlikely that a dog, or three dogs, had managed to find the only three Jewish graves in the cemetery.<sup>149</sup>

Anche in questo racconto dunque Barnes inserisce, e stavolta non solo un accenno, l'elemento ebraico, solo che in questo caso non si vuole strizzare l'occhio alla tradizione letteraria inglese ma richiamare la storia dell'olocausto della seconda guerra mondiale e con essa il razzismo in generale. Infatti si sottolinea come ci fosse una bonaria presa in giro tra commilitoni per il fatto che «Jewy Moss»<sup>150</sup> era, appunto, ebreo. Ciò indica ancora una

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.98

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.108

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.109

volta la difficoltà che ha una nazione ad accettare le minoranze come parte integrante di sé e della propria narrativa d'identità, derivante dalla cristallizzazione di un modello come proprio e di un altro come eternamente diverso e, in virtù di ciò, impossibile da assimilare nel modello dominante. Difficoltà che non capisce e non accetta però la protagonista, la quale si sente inglese e rifiuta l'idea che si possa mettere in dubbio l'identità nazionale sua e di suo fratello sulla base dell'appartenenza etnica o religiosa. Sam era un inglese, sacrificatosi per la propria patria, e tutto il resto è solo odio, paura, intolleranza, a cui non dare troppa importanza e da lasciarsi dietro le spalle:

A British soldier buried beneath the Star of David: she kept her eyes on that. Sam had written from training camp that the fellows chaffed him, but he had always been Jewy Moss at school, and they were good fellows, most of them, as good inside the barracks as outside, anyway. They made the same remarks he'd heard before, but Jewy Moss was a British soldier, good enough to fight and die with his comrades, which is what he had done, and what he was remembered for. She pushed away the second war, which muddled things. He was a British soldier, East Lancashire Regiment, buried at Cabaret Rouge beneath the Star of David.<sup>151</sup>

Riflessioni su identità individuale e nazionale entrano in gioco anche nel racconto "Experiment", che Merritt Moseley definisce «Barnes's finest short story. It's witty, oblique, and sophisticated»<sup>152</sup>. Secondo lo studioso americano, il racconto riassume temi dei romanzi precedenti e, pur non avendo un'impostazione postmodernista, ritorna a mettere in crisi l'idea che ci sia una verità unica e che essa sia verificabile. Il protagonista, zio Freddy, che rassomiglia, secondo Vanessa Guignery<sup>153</sup>, al personaggio di *Metroland* zio Arthur e al personaggio di *Staring at the Sun* zio Leslie, è rimasto solo dopo la morte della moglie. Tra lui e il nipote si è instaurata la tradizione di andare fuori a cena la sera del compleanno dello zio e, una volta tornati a casa, di bere fino a ubriacarsi. È proprio dopo che l'alcol ha avuto modo di sciogliere i suoi freni inibitori e le sue remore che lo zio racconta al nipote, a ogni compleanno, una sua particolarissima avventura giovanile in Francia. L'avventura che lo zio riferisce, nota il nipote, assume ogni volta contorni diversi e nuovi particolari, tanto da convincerlo che si tratti davvero di una storia inventata. Ma quando il nipote gli fa notare le contraddizioni del suo racconto, lo zio afferma: «'Marvellous, the subconscious, isn't it?' [...]. 'So inventive.'»<sup>154</sup>. Ancora una volta dunque si accenna al meccanismo della memoria, che usa l'immaginazione là dove

---

<sup>151</sup>*Ibid.*

<sup>152</sup>Merritt Moseley, *op cit.*, p.162

<sup>153</sup>Cfr. Vanessa Guignery, *op. cit.*

<sup>154</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p.46

vengono meno i ricordi esattamente come fa uno scrittore nell'atto di scrivere un'opera o uno storico che si muove basandosi su ipotesi lì dove non ci sono documenti certi. La storia in questione riguarda un incontro avvenuto in Francia tra il personaggio zio Freddy e i poeti francesi realmente esistiti, tra cui spiccano i nomi di André Breton (1896-1966) e Jacques Prévert (1900-1977). Non soltanto abbiamo inseriti dei personaggi realmente esistiti, ma Barnes riferisce che l'incontro si sarebbe verificato nel marzo del 1928, scegliendo di inserire nel racconto un testo autentico, *Recherches sur la sexualité, janvier 1928- août 1932*, esattamente come autentiche sono alcune delle battute dei Surrealisti nel testo. Barnes riproduce anche un'appendice fittizia nel testo autentico in cui ci sarebbe la trascrizione di un incontro tra i Surrealisti e un misterioso T. F., a cui gli intellettuali francesi fanno domande sulla sua vita sessuale e sui suoi desideri più reconditi. Di fronte alla trascrizione, il nipote del protagonista, ormai morto da cinque anni, immagina che il misterioso T. F. altri non sia se non lo zio, che quindi non gli aveva mentito in tutti quegli anni. Il protagonista aveva raccontato al nipote di come i Surrealisti si fossero dimostrati interessati alla sua vita sessuale (gli chiedono ad esempio se ha mai avuto rapporti sessuali con una francese o con degli animali) e di come lui avesse deciso di contribuire alle loro ricerche rivelando una delle sue fantasie:

'T.F.': I used to look at these twin sisters, who were in all visible respects identical, and ask how far that identity continued.

ANDRE BRETON: You mean, if you were having sexual relations with one, how could you tell it was she and not the other?

'T.F.': Exactly. At the beginning. And this in turn provokes a further question. What if there were two people - women - who in their ...

ANDRE BRETON: In their sexual movements...

'T.F.': In their sexual movements were exactly the same, and yet in all other respects were completely different.<sup>155</sup>

Secondo il nipote, questa è una di quelle domande che non ci si pone mai e di cui non si vuole avere una risposta su se stessi. Ci si aspetta che in quel frangente ci si distingua, non che ci possa essere similarità, che si mantenga l'individualità di ciascuno. Che ci possa essere similarità, in questo caso, è visto come una minaccia stessa all'identità della persona.

I Surrealisti trasformano subito la fantasia dello zio Freddy da una questione d'identità personale a una questione d'identità nazionale. Il passaggio da un piano all'altro era già in un certo senso stato anticipato dallo zio, che aveva giustificato il suo disagio nel dire oscenità davanti ai Surrealisti dicendo: «Almost like betraying your country, talking smut

---

<sup>155</sup>*Ibid.*, p.50

to a group of foreigners. Unpatriotic, don't you think?»<sup>156</sup>, come se dare una determinata immagine di sé si traducesse in un'immagine simile della propria nazione. Così, il giorno dopo la sessione con i Surrealisti, lo zio Freddy viene informato di un regalo che intendono fargli: la possibilità di fare sesso con una ragazza francese, dal momento che lui aveva detto di non averne ancora avuto l'occasione. In realtà il dono si rivela più complicato e meno generoso del previsto. I Surrealisti vogliono infatti usarlo per un vero e proprio esperimento (da qui il titolo del racconto), tramite il quale sperano di scoprire se c'è differenza in campo sessuale tra una donna inglese e una francese. Durante l'esperimento lo zio era stato bendato e non gli era stata data la possibilità di parlare con le ragazze in modo che non capisse, dall'accento, il loro paese di provenienza. Il terzo giorno, dopo i due incontri con le due diverse ragazze, avrebbe dovuto dire ai Surrealisti se era stato in grado di capire quale delle due donne era inglese e quale francese. In realtà lo zio Freddy racconta al nipote di non aver mai più rivisto i Surrealisti, trovando tutta la faccenda del riferire loro degli incontri sessuali avuti sconcia e sbagliata nei confronti delle ragazze. Non si trattiene però dal dire al nipote che la ragazza secondo lui francese, a differenza di quella inglese, gli aveva leccato via le gocce di pioggia dal viso. Proprio sul battello che lo riportava in Inghilterra, lo zio aveva poi incontrato la moglie Kate, con cui si sarebbe sposato di lì a tre mesi. Ma quello che è successo appare ben diverso al nipote, alla luce dell'appendice alle *Recherches* che si ritrova tra le mani e che riporta di una donna inglese coinvolta negli esperimenti dei Surrealisti e citata semplicemente come K.

Barnes fa dunque intendere che la donna fosse proprio la Kate che Freddy ha incontrato sul battello e successivamente sposato. Secondo Miquel Pomar<sup>157</sup>, il personaggio di Kate rappresenterebbe il paradosso di un doppio che ha un solo corpo e un solo "self", cioè un modo postmodernista di rivoltare il tema letterario del doppio, tra l'altro esplicitamente accennato nel racconto da uno dei surrealisti che, commentando la fantasia erotica dello zio Freddy sulle gemelle, le definisce «erotic doppelgangers, yet social dispartes»<sup>158</sup>. Che lo zio Freddy avesse creduto di trovarsi davvero con due donne diverse di due nazionalità diverse derivava, secondo le considerazioni del nipote, dalla sua stessa percezione e cioè solo dal fatto che gli era stato detto così e dunque dal potere della suggestione, così come succede per lo stesso vino in due bottiglie diverse:

---

<sup>156</sup>*Ibid.*, p.55

<sup>157</sup>Pomar Miquel, «Experiment(ing) on the Double with Julian Barnes», 2011, *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol.3, pp.139-144, [www.ucm.es](http://www.ucm.es)

<sup>158</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p.51

Apparently if you take a magnum and decant it into two separate bottles and put them into a blind tasting, then it's extremely rare for even wily drinkers to guess that the wine in those two particular bottles is in fact the same one. People expect all the wines to be different, and their palates therefore insist that they are.<sup>159</sup>

Lo stesso si potrebbe dunque dire delle nazioni e culture in generale e delle due nazioni rappresentate dalle ragazze in particolare, l'Inghilterra e la Francia, la cui sostanza è considerata senza dubbio diversa e in contrapposizione forse soltanto per le due "etichette" che suggeriscono l'esistenza di questa stessa diversità inconciliabile.

Un altro racconto che si basa sempre su una commistione di fatti storici e finzione letteraria e riflette su memoria e ruolo del passato è "Melon", che insieme a "Gnossienne" e "Hermitage" arricchisce la raccolta con una visione idilliaca di una Francia rurale, costituita da piccoli villaggi, paesani accomodanti e un paesaggio naturale florido e incontaminato.

Le tre parti in cui il racconto si divide corrispondono a tre distinti periodi storici: la prima parte si svolge infatti nel 1774 ed è costituita da una lettera che il protagonista, Hamilton Lindsay, scrive alla cugina Evelina, colei che diventerà sua moglie, in cui le racconta il suo viaggio in Francia insieme a Mr Hawkins, suo tutore; la seconda parte invece si svolge nel 1789, quando una partita di cricket tra giocatori inglesi e giocatori francesi che si deve svolgere a Parigi viene cancellata a causa della Rivoluzione francese; infine la terza parte riporta la melanconia e la nostalgia del generale Lindsay nel 1801, tenuto prigioniero in Francia da Bonaparte.

Il titolo "Melon" si riferisce a un passo della lettera che Hamilton scrive a Evelina, in cui il ragazzo si stupisce della diversa misura e del diverso sapore del frutto del melone in Francia rispetto a quello che mangia in Inghilterra:

You cannot imagine the melons we have been devouring since we reached the southern extremity of the country – from the esplanade where we walk there is a prospect of the Mediterranean Sea to one quarter & the Sevens Mountains to the opposite one – you would not think that the fruit so prized & pampered at Nesfield – so protected from the red spider – could be so easy & abundant in another place – it is like another species the flesh rich & golden & sweet & fragrant – it would turn me voluptuary or at least Frenchman [...].<sup>160</sup>

Questa è soltanto una delle mille differenze tra Inghilterra e Francia che colpiscono il giovane inglese, il quale inizialmente, in un moto di nostalgia verso l'Inghilterra e di odio

---

<sup>159</sup>*Ibid.*, p.62

<sup>160</sup>*Ibid.*, p.71

verso la diversità, aveva criticato ogni cosa per poi pentirsi e rivalutare quella nazione così diversa dalla propria:

I blush at the memory of my first letters - & would have them back if there were a manner for effecting this – they were the letter of a young cub, & a spole one who missed his cousin & judged difference mere peculiarity [...]. But I had not then shrugged off my melancholy and I regret that on occasions suspicion and hostility overcame me.<sup>161</sup>

Dopo lo scontro ha inizio il vero incontro culturale, quello che Lindsay definisce «warmer understanding»<sup>162</sup> e gli permette di descrivere onestamente e con dovizia di particolari alla cugina Evelina l’attaccamento dei francesi alla religione (che provoca l’inflessibilità dei giorni in cui si vede servita la carne e i giorni in cui riceve un rifiuto), le differenze in fatto di pulizia tra inglesi e francesi sia poveri che ricchi, la varietà di specie animali distinte da quelle inglesi e in particolar modo il carattere nazionale dei francesi, che ai suoi occhi appaiono una “razza” impulsiva, ma anche calorosa e ospitale:

We have witnessed the filth & disarray of their houses because of their natural hospitality & warmth which they extend even to a bear cub and his ill-humoured tutor – they are indeed the friendliest & most welcoming race I have met although you will say that my evidence is less than it could be but I have been in Edinburgh do not forget.<sup>163</sup>

Nella seconda parte Lindsay è completamente assorbito dall’incontro di cricket che avverrà a breve. È importante notare come ci sia una certa attenzione da parte di Barnes nei confronti dello sport, che risulta spesso essere rappresentativo di una nazione: basti pensare al calcio, uno degli emblemi dell’Italia, o al football, simbolo degli Stati Uniti. Lindsay stesso ne traccia l’importanza, affermando che essere poco dediti allo sport è da intendersi una debolezza di una nazione. Infatti, come sottolineato precedentemente, le competizioni sportive sono anche un’occasione in cui emerge l’attaccamento alla patria, in cui si trasforma il modo stesso di giocare in un’espressione del carattere nazionale. Non stupisce dunque che in *Cross Channel* appaiano due sport in due racconti diversi: il cricket in *Melon* appunto, che può essere considerato lo sport simbolo dell’Inghilterra, e il ciclismo, simbolo invece della Francia, che domina il racconto *Brambilla* (il titolo altro non è che il cognome di un ciclista italiano naturalizzato francese nel 1949, Pierre Brambilla) in cui, tra vari *flashbacks*, si snoda l’avventura di Andy al *Tour de France* e si tocca il tema controverso dell’uso della droga in ambito sportivo. L’incontro di cricket a cui Lindsay deve partecipare a Parigi si terrà però in Inghilterra, dal momento che l’insorgere della

---

<sup>161</sup>*Ibid.*, pp.67- 68

<sup>162</sup>*Ibid.*, p.68

<sup>163</sup>*Ibid.*, pp.69-70

rivoluzione ha costretto lo stesso ambasciatore Dorset a ripiegare in patria così come ha costretto alla fuga in Inghilterra diverse personalità di spicco della Francia dell'epoca.

Nella terza parte ci troviamo nuovamente in Francia con Lindsay, diventato generale, sua moglie Evelina e Dobson, aiuto giardiniere della coppia ma soprattutto abile giocatore di cricket. Il generale è prigioniero in terra francese, così come lo è in terra inglese il generale de Rauzan. Impossibilitato a ritornare in patria dal disinteresse di Bonaparte per uno scambio tra lui e il generale francese, Lindsay comincia a cadere in uno stato di melanconia che lo imprigiona nel passato, in particolar modo nel periodo in cui si sarebbe dovuta tenere la partita di cricket tra inglesi e francesi e che gli fa ricordare una Francia che ormai non esiste più. In questo caso Barnes si concentra su come la rivoluzione abbia significato non tanto libertà e fratellanza, ma un'altra forma di oppressione e violenza: le condanne a morte compiute a sangue freddo, lo smantellamento delle chiese cattoliche, i preti costretti a scegliere tra matrimonio ed esilio, i credenti obbligati a sputare sulle immagini sacre. Quella nazione che prima, agli occhi di Lindsay, si distingueva per «the great amount of religion»<sup>164</sup>, ora invece si distingue per la sua volontà di cancellare la religione dall'equazione. Se in “Dragons” sono prima i cattolici irlandesi a subire violenza dagli inglesi protestanti e poi i calvinisti o protestanti francesi a subire violenza dai cattolici francesi per mano degli irlandesi, ora sono nuovamente i cattolici francesi a subire violenza per mano di un'ideologia che non contempla l'esistenza della divinità, chiudendo il ciclo di persecuzioni della raccolta ma non certo quello della storia dell'uomo a cui sembra non esserci fine.

Tra queste immagini di degrado e devastazione, l'Inghilterra, che Evelina vorrebbe continuasse a rappresentare il futuro per il marito, è ormai la terra a cui Lindsay pensa di non poter ritornare, perduta esattamente come la Francia dell'idillio della sua gioventù:

He judged it probable that all gentlemen of his age in some way loved themselves when young, and naturally extended such tenderness to the surrounding circumstances of their youth. For Sir Hamilton, this time had been that of his tour with Mr Hawkins. Now he had returned to France, but it was to a country changed and reduced. He had lost his youth: well, every living soul lost that. But he had also lost his England and his France. Did they expect him to endure that also?<sup>165</sup>

L'impossibilità di relazionarsi con un presente che lo atterisce spinge Lindsay a nascondersi nel passato. Per questo, il generale inglese continua a richiamare alla memoria la partita di cricket che si sarebbe dovuta tenere in Francia e coloro che insieme a lui

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.71

<sup>165</sup> *Ibid.*, p.83

facevano parte della squadra inglese. Ma la memoria si dimostra ancora una volta fallace, dal momento che Lindsay non riesce mai a ricordare tutti e una volta il giocatore dimenticato era addirittura lui stesso. «How could this happen, that a man forget himself?»<sup>166</sup>, fa chiedere Barnes a Lindsay. Secondo Peter Childs

This final question rings throughout Barnes's work in which people are repeatedly unsure or distrustful of their memories of themselves. If memory forges identity, forgetfulness feeds imagination but detaches the individual from life; losing the past precipitates an inclination towards death.<sup>167</sup>

Se è vero dunque che i vuoti di memoria incentivano e incrementano le capacità immaginative di un individuo, e così generano storia e narrativa, è anche vero però che dimenticare il proprio passato, che rappresenta una parte costitutiva dell'identità individuale, può portare a perdere il contatto con la realtà e a mettere in dubbio la propria identità. Lo stesso si può affermare delle nazioni, le quali, dimentiche del passato nazionale, rischierebbero di mettere in gioco la propria esistenza, dal momento che è sul passato nazionale che si forma l'identità di nazione di una comunità nonché il senso di appartenenza dei suoi membri<sup>168</sup>.

All'interno di "Melon" è presente anche una riflessione di Lindsay sul vino di Borgogna da lui bevuto in Francia, così diverso da quello imbottigliato e venduto in Inghilterra. Questo passo crea un collegamento palese tra questo racconto e un altro della raccolta, che si intitola "Hermitage":

After Lyons we travelled through Burgundy which afforded us the instruction of observing the vandange. The very hills and mountains of this region seem laid out by God so that the vines which cover every slope from the northern to southern extremity receive the fullest generosity of Phaeton. The bunches of grapes lie like pearls on the branches & even entwined with the thorns & thickets of the hedgerow – Mr Hawkins and I felt enjoined to essay the consequence of their crushing – in truth the burgundy wine we found there was watery & lacking in strength compared to any one might purchase in London & my fancy for obtaining a hogshead of the new vintage on our return was discarded by the road's side – it is probable therefore that the best wine of burgundy is exported & sold abroad – for when we reached the Dauphiné we drank wine called ermitage which contained such strength we could not find in burgundy [...].<sup>169</sup>

Come è evidente, c'è un chiaro riferimento al racconto tramite il nome del vino *ermitage*, che è lo stesso vino citato nell'altra storia oltre a costituirne anche il titolo. Inoltre Lindsay accenna anche alla tematica principale di "Hermitage", e cioè la frode nella

---

<sup>166</sup>*Ibid.*, p.86

<sup>167</sup>Peter Childs, *op. cit.*, p.128

<sup>168</sup>Sull'importanza del passato nazionale e dell'insegnamento della storia, cfr. Benedict Anderson, *op. cit.*

<sup>169</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p.67

produzione del vino e nella vita in generale, affermando che il vino della regione francese non era comparabile in sapore e consistenza allo stesso vino che si vendeva a Londra.

“Hermitage” è ambientato in una Francia rurale e dedita alla vendemmia, in cui due giovani donne inglesi decidono di trasferirsi per fuggire alla desolazione delle loro vite in Inghilterra:

They had travelled in France together for five summers now. In hotels they shared the same bed; at meals they permitted themselves wine; after dinner Florence would smoke a single cigarette. Each year had been a heady escape, both a justification of their life among the turnip-farmers and a rebuke to it. Their excursions among the French had so far been light-hearted, flirtatious. [...] In the spring of 1890 the two women transplanted themselves irrevocably to France, taking with them no specific reminders of England [...].<sup>170</sup>

Per loro, così come per Leonard Verity in “Interference”, la Francia rappresenta innanzitutto una via di fuga ma, a differenza di Verity, esse non hanno bisogno né di portarsi dietro un qualcosa di specifico che ricordi loro la patria né di qualcosa che le mantenga in collegamento con essa: Emily e Florence hanno scelto di “trapiantarsi” in Francia. Il verbo è appropriato sia perché fa riferimento alle piante e quindi alla vendemmia, che domina con i suoi vari passaggi il racconto e la vita delle due donne, sia perché induce nel lettore l’immagine dello sradicamento delle radici di una pianta e l’atto di trapiantarla in un altro vaso o luogo, che è esattamente ciò che fanno le protagoniste strappando le loro radici dal suolo inglese e scegliendo un terreno più fertile in cui continuare le loro vite. Secondo Michael Wood, «The very language here is a love song to a certain France, and also a tribute to the way in which another country can become your own»<sup>171</sup>. La contrapposizione tra un’Inghilterra poco accogliente, scialba, sterile e una Francia invece florida, calda e piena di vita è espressa anche dagli stessi francesi, che giudicano positivo l’arrivo delle inglesi, perché comprando un antico casale con vigna hanno creato nuovi posti di lavoro, e ritengono la loro eccentricità legata appunto a «the impoverished existence they must have previously endured on that distant island in whose cold, wet climate not even an Alsatian vine could flourish»<sup>172</sup>.

Una volta comprato il proprio «hermitage»<sup>173</sup>, un posto tutto loro in cui rifugiarsi e nascondersi dal resto del mondo, Emily e Florence cominciano una vita insieme e, si lascia intendere, portano avanti una relazione amorosa che in Inghilterra non sarebbe stata possibile: le due infatti a *Chateau Haut Railly*, come è stato rinominato, condividono il

---

<sup>170</sup>*Ibid.*, pp.170-171

<sup>171</sup>Michael Wood, *op. cit.*

<sup>172</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p.172

<sup>173</sup>*Ibid.*, p.169

letto e al ballo di fine vendemmia ballano insieme con Florence vestita da uomo. Inoltre alla fine del racconto Florence chiede ad Emily di mostrare la lingua per dimostrare di non aver mangiato neppure un chicco d'uva, inscenando la tradizione secondo cui il padrone della tenuta aveva il diritto di controllare che le lavoranti in tempo di vendemmia non avessero mangiato nulla e di pretendere, in caso lo avessero fatto, un bacio. Si lascia dunque intendere che tra le due non ci sia un semplice legame di amicizia o un rapporto tra sorelle, ma qualcosa di più che in Inghilterra non avrebbe potuto avere lo spazio di crescere e trasformarsi. Le due donne si lasciano assorbire dalla produzione del vino, facendo in modo che il ritmo delle loro vite sia segnato dai tempi naturali della vendemmia. In particolare è Emily, la più giovane delle due, che si informa e studia tutto ciò che si deve sapere sulle vigne e su come si fa il vino e a entrare in contrasto più volte con l'«homme d'affaires» Monsieur Lambert e il «régisseur»<sup>174</sup> Monsieur Collet, che da anni si occupavano della tenuta e della vigna prendendo da soli le decisioni. Il primo scontro avviene quando Emily propone di curare la vigna innestando un ceppo americano. Monsieur Lambert è infatti contrario all'idea, ritenendo che sia proprio l'introduzione delle viti americane ad aver causato la malattia dell'unica specie di vite europea, la *vinis vitifera*, e ricordando ad Emily che aveva giurato di non essere un' "*Américaniste*", sarebbe a dire favorevole all'introduzione delle specie americane. Infatti, prima che le donne comprassero la tenuta, la domanda se Emily fosse o meno un' "*Américaniste*" era stata posta da Monsieur Lambert, che aveva ricevuto una risposta negativa senza che però Emily sapesse, allora, a che cosa lui si stesse riferendo. Anche quest'episodio può essere definito come un accenno alla sempiterna paura del diverso e della contaminazione della "razza" che la sua presenza genererebbe.

Gli scontri tra Emily e i due uomini si concludono solitamente con i due che la spuntano sulla più giovane delle proprietarie, anche grazie all'appoggio di Florence che tende sempre a placare la compagna cercando di mantenere un'atmosfera di accordo e serenità. La grande crisi nella conduzione della vigna, così come è definita da Barnes, avviene nell'estate del 1895, quando Emily vede arrivare delle botti di vino piene che chiaramente non hanno nulla a che fare con il vino prodotto da loro. Monsieur Collet, messo alle strette, confessa ad Emily che il vino serve per il "*vinage*", cioè per un procedimento tradizionale in anni in cui la vendemmia è stata particolarmente povera che ha lo scopo di migliorare il vino dell'annata. Nonostante l'illegalità del metodo, sia

---

<sup>174</sup>*Ibid.*, p.172

Monsieur Collet che Monsieur Lambert ne sostengono la validità appellandosi alla tradizione:

‘[...] do you know the verb *hermitager*? [...] It means to put the wine of Hermitage, a wine of the Rhône as you perhaps know, into a red Bordeaux. To give it weight. To accentuate its virtues’.

‘They do that at Latour?’

‘Perhaps it does not happen at the château itself. On the Chartrons, in London ... the négociant, the shipper, the bottler ...’M. Lambert’s hands sketched a conspiracy of necessary virtue. ‘In poor years it has to be done. It has always been done. Everyone knows.’<sup>175</sup>

Il passo appare inequivocabilmente speculare a quello prima segnalato in *Melon*, dove si fa riferimento a un sapore diverso del vino comprato a Londra e al medesimo vino, l’ “*ermitage*”, dal sapore più forte. Emily però non può accettare questa tradizione che va contro alla presunta purezza del vino che Monsieur Lambert e Monsieur Collet avevano chiamato in causa per scoraggiarla dall’inserire viti americane, così come non può sopportare che il vino venduto sia un falso, una menzogna agli occhi del consumatore che si fida dell’etichetta e non immagina il miscuglio dietro a ciò che sta bevendo. Dal punto di vista di Emily si tratta non solo di una frode, ma di un riproporsi della menzogna e della falsità che caratterizzavano la sua vita in Inghilterra:

‘Florence, we do not talk about such things, and I am happy that it should remain that way, but when we moved here, when we gave up the turnip-farmers, we did so, as I understand it, because we could not live pretendingly, shut up in all that cold formality, waiting for those four weeks of the year in which we might escape. We could not bear the fraud in our lives [...] Then we must not live pretendingly, or with fraud, or believe, as Monsieur Collet expressed it to me this morning, that “tradition is permission”.’<sup>176</sup>

Opporsi al *vinage* vuol dire opporsi alla falsità, alla menzogna, alla frode, alla finzione; appoggiare questa tradizione, ritenerla ammissibile, vuol dire ritenere ammissibile la frode stessa, tornare indietro a quando era la finzione a governare le loro vite.

Con questo racconto, Barnes accenna a due temi a lui particolarmente cari e cioè la tradizione e l’inautenticità. In “*Hermitage*” la tradizione è ciò che avvallava un comportamento e ha come conseguenza un prodotto che pecca in autenticità, un prodotto irrimediabilmente falso, un artefatto. Ed è così che Barnes interpreta la tradizione stessa, come un qualcosa di costruito che altro non è che un’invenzione. Questi stessi temi, insieme ad altri filoni tematici che caratterizzano la raccolta, quali la memoria, il passato,

---

<sup>175</sup>*Ibid.*, p.182

<sup>176</sup>*Ibid.*, p.184

l'identità, faranno la loro comparsa anche nelle opere successive di Barnes e, in particolar modo, in *England, England*, dove la memoria collettiva e la tradizione culturale di un paese sono rappresentate come frutto di un “*vinage*” fatto di eventi reali e immaginazione, la cui impurità dà fondamento alla narrativa d'identità della nazione e a un'identità nazionale ritenuta, al contrario, pura.

### Capitolo III: Offering “*the thing itself*”

*England, England*, romanzo che Barnes pubblica nel 1998 e che è stato anche selezionato per il *Man Booker Prize*, prosegue riflessioni già presenti nelle opere precedenti dell'autore, concentrandosi sull'identità individuale e nazionale, sul ruolo del passato e della memoria, sul potere dell'amore e la funzione della religione, e legando inscindibilmente questi capisaldi della narrativa barnesiana al dibattito sulla *englishness* di quegli anni. Accenni alle tematiche trattate nel romanzo in questione si ritrovano in particolar modo in due dei testi che lo precedono: in primis in *Cross Channel* che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, tratta sempre, anche se in maniera diversa, di identità nazionale e dove nel racconto “Melon” compare persino la frase «England, England and the future»<sup>177</sup>, un riferimento lampante all'opera ancora da scrivere e un «appeal»<sup>178</sup>, come lo definisce il critico Peter Childs, a rivedere l'identità nazionale del paese in considerazione del futuro verso cui si guarda e del tipo di società che si vuole essere; secondariamente in *Letters from London*, dove, secondo Vanessa Guignery, l'articolo “Fake!” rappresenterebbe, per varie ragioni che vedremo nel corso dell'analisi, il romanzo in embrione o una sua anticipazione.

Quello che era però un tema marginale nelle sue opere precedenti, la *englishness*, finisce per diventare il cuore stesso di *England, England*, la cui narrazione si snoda tra diverse versioni dell'identità nazionale che ne rivelano la natura costruita e artificiale. Diversi sono i romanzi, pubblicati in questo periodo, che si dedicano al tema della *englishness*, tentando così di richiamare l'attenzione sul rischio di sfaldamento del Regno Unito, minacciato dal processo di *devolution* in atto, e di rilanciare un'identità nazionale, quella inglese, di cui non si riconoscono i pilastri fondanti. Richard Bradford, in particolar modo, ha notato da una parte il proliferare di romanzi in cui spiccano elementi irlandesi, scozzesi o gallesi e un senso di nazionalità deciso se non ancora ben definito, e dall'altra opere letterarie che esprimono invece il senso di smarrimento di un'Inghilterra che ha barattato la propria identità nazionale con un sogno imperialista ormai infrantosi, in cui

---

<sup>177</sup>Julian Barnes, *Cross Channel* cit., p. 81

<sup>178</sup>Peter Childs, *op. cit.*, p.8

The only discernible sense of England as a driving force [...] is not a sense of nation itself but rather of a region which, more by geographical circumstance than conscious awareness, happens to be English.<sup>179</sup>

È questo certo il caso di *England, England*, in cui lo scrittore ha voluto proprio analizzare il senso di smarrimento degli inglesi e la corrosione e la corruzione dell'idea d'Inghilterra in un'epoca sempre più dominata e condizionata dalla logica di mercato, esasperando nel romanzo, così come afferma lui stesso in un'intervista, alcune delle tendenze negative della società inglese contemporanea:

[...]what is the idea of England? What has become of it? The English are not very self-conscious the way the French are, so I wanted to consider the idea of England as the millennium turned. England as an idea has become somewhat degraded, and I was interested in what happens if you pushed that, fictionally, to an extreme. You take some of the tendencies that are implicit in contemporary Britain, like the complete dominance of the free market, the tendency of the country to sell itself and parody itself for the consumption of others, the increasing dependence on tourist dollars; then you add in one of my favourite historical notions, the invention of tradition.<sup>180</sup>

Ma mentre a Bradford appare contraddittorio che sia proprio un autore francofilo e tendenzialmente legato alla tradizione europea come Barnes ad affrontare così apertamente il tema della *englishness* e della sua essenza illusoria, *England, England* è invece la logica prosecuzione di una *œuvre* intenta ad analizzare l'esperienza dell'incontro e della convivenza con l'Altro, in cui il modo di guardare e di concepire se stessi in quanto comunità immaginata è essenziale nella costruzione di un'identità nazionale e delle sue capacità di includere piuttosto che escludere.

In generale, come si evince dal passo citato sopra, *England, England* è un romanzo sull'idea dell'Inghilterra e sul mutamento di quest'idea nel corso del tempo, ma non solo. Come afferma Barnes stesso, dando una definizione dei temi principali dell'opera in un'altra intervista, il romanzo riguarderebbe:

[...] the idea of England, authenticity, the search for truth, the invention of tradition, and the way in which we forget our own history. Towards the end, it's about if and how a nation, like a person, can start again. It plays a public and semi-farcical Grand Project, the building of a replica of England in the isle of Wight, against the private story of a woman, Martha Cochrane, who ends up working for the Project.<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup>Richard Bradford, «Julian Barnes's *England, England* and Englishness», in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*, p.92

<sup>180</sup>Shusha Guppy, «Julian Barnes, The Art of Fiction No. 165», *The Paris Review* 157, 2000, [www.theparisreview.org](http://www.theparisreview.org)

<sup>181</sup>«He's turned towards Python (but not the dead Flaubert's parrot sketch)», *Observer*, 30 agosto 1998, [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)

Al centro dell'interesse di Barnes nella realizzazione dell'opera ritroviamo quindi diverse altre tematiche che s'intrecciano al tema dell'idea dell'Inghilterra: innanzitutto le nozioni di autenticità e di verità, che la letteratura postmoderna pone al centro della sua narrativa mettendo in dubbio l'idea che possa esistere qualcosa di autentico o una verità univoca; a queste si ricollega l'idea che la storia sia sostanzialmente il resoconto dei vincitori, un genere narrativo tra tanti, ricco di elementi finzionali legati a fatti realmente accaduti, in cui si presenta una versione rimaneggiata degli avvenimenti adatta all'epoca, alle circostanze e a colui a cui ci si vuole rivolgere; oltre a ciò in *England, England* si analizzano i meccanismi responsabili della costruzione di una determinata identità (sia essa individuale o nazionale) e il modo in cui la nazione costituisce, basandosi sul passato e sulla sua *fabulation* e riscrittura, la propria narrativa d'identità; infine ci si chiede “*if and how a nation, like a person, can start again*” e che ruolo giochi in tutto questo “*the invention of tradition*”.

Quest'ultimo è un riferimento esplicito da parte di Barnes alle teorie espresse da Hobsbawm e Ranger nel loro influente saggio dal titolo, appunto, *The Invention of Tradition*<sup>182</sup>. In quest'opera gli studiosi affermano che molte delle nostre tradizioni, che riteniamo essere antiche e che sono parte integrante della nostra cultura nazionale, sono in realtà pratiche piuttosto recenti e talvolta inventate che mirano, tramite la loro stessa ripetizione, a diffondere determinati valori e un senso di appartenenza alla comunità:

‘Invented tradition’ is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic motive, which seek to inculcate certain values and norms of behavior by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past.<sup>183</sup>

Sarebbero frutto di questo processo di invenzione, per esempio, anche i nuovi simboli comparsi con la formazione degli stati-nazione, quali l'inno nazionale, la bandiera o un personaggio particolare che è personificazione della nazione stessa.

Le tradizioni inventate sono fondamentali non soltanto nella costituzione, ma anche nella riproposizione e riformulazione di una identità nazionale (un esempio è il carnevale della minoranza caraibica a Londra, a cui non ha mancato di farsi fotografare il leader conservatore Heath in un tentativo di dare un'immagine di sé e del suo partito più

---

<sup>182</sup>Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983

<sup>183</sup>*Ibid.*, p.1

tollerante e meno aggrappata a una *englishness* bianca e anglosassone), e dunque determinanti nel caso in cui una nazione voglia rilanciare se stessa o, usando le parole di Barnes, “*start again*”. Da questo punto di vista, *England, England* è stato anche considerato una critica nei confronti dell’operazione di *rebranding* dell’Inghilterra messa in atto dal partito laburista di Tony Blair. Così ha sostenuto, ad esempio, Navarro Romero in “Playing with Collective Memories: Julian Barnes, *England, England* and New Labour’s Rebranding of Britain”<sup>184</sup>, affermando che l’immagine d’Inghilterra che nel romanzo l’ideatore del progetto Sir Jack Pitman vuole trasmettere ai visitatori corrisponderebbe a quella «idea of Britain being modern, young, urban and culturally tolerant»<sup>185</sup> dello stesso Tony Blair nel suo tentativo di trasformare la nazione in un nuovo *brand* da lanciare sul mercato.

*England, England* si potrebbe dunque definire, considerandone questo aspetto, un romanzo politico come *The Porcupine*, pubblicato nel 1991 e incentrato proprio sulle possibilità di una nazione ex sovietica di ricominciare da capo dopo il crollo del Comunismo. A definirlo tale è innanzitutto proprio Barnes che, ancora in un’intervista sul romanzo, rifiuta di associarlo al genere della satira (come farebbe pensare la seconda parte, intitolata *England, England* e in cui nasce e si sviluppa il progetto del parco a tema sull’Inghilterra), preferendo invece parlare di semi-farsa:

I think *England, England* is farcical rather than satirical. I don’t have the illusion that Rupert Murdoch is going to read *England, England* and behave differently. And I would also call the book a political novel rather than a satire.<sup>186</sup>

L’aspetto farsesco non sarebbe da ricercare soltanto nella caricatura dei personaggi, ma nel progetto stesso del parco a tema che, come notano diversi critici tra cui Matthew Pateman, Vera Nünning e George Rubinson, è una caricatura di analoghi parchi a tema realmente esistenti. Lo stesso Barnes lascia intendere di essersi ispirato a questi nella stesura del suo romanzo, facendo soprattutto riferimento in un’intervista all’esistenza di un hotel a Las Vegas che riproduce addirittura il centro storico di una città italiana, Venezia<sup>187</sup>.

---

<sup>184</sup> Betsabé Navarro Romero, «Playing with Collective Memories: Julian Barnes, *England, England* and New Labour’s Rebranding of Britain», *Revista de Filologia Inglesa* 32, 2011, pp.247-268, [www.betsabenavarro.weebly.com](http://www.betsabenavarro.weebly.com)

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.257

<sup>186</sup> Rudolf Freiburg, Jan Schnitker, «Do You Consider Yourself a Postmodern Author? Interviews with Contemporary English Writers», in Vanessa Guignery, Ryan Roberts, *op. cit.*, p.46

<sup>187</sup> Cfr. Vanessa Guignery, «“History in Question(s):an Interview with Julian Barnes”», 2000, *Sources*, in Vanessa Guignery, Ryan Roberts, *op. cit.*, p.60

Seppur sia anch'esso definito da Barnes un romanzo politico, la struttura dell'opera è ben diversa rispetto a quella di *The Porcupine*. Infatti, a differenza di quest'ultimo, il romanzo è diviso in tre parti come altre due opere dell'autore, *Metroland* e *Staring at the Sun*. Nella prima parte la protagonista, Martha Cochrane, rivive tramite il "tunnel della memoria" alcuni episodi del suo passato essenziali nella costruzione della propria identità; nella seconda parte la protagonista entra a far parte del progetto ideato da Sir Jack Pitman per la realizzazione di un parco a tema sull'isola di Wight, che mira a riprodurre caratteristiche e luoghi simbolo dell'Inghilterra e della *englishness*, e diventa, grazie a un ricatto, manager del progetto, trasferendosi nell'isola per poi essere licenziata e cacciata via da Sir Jack non appena si invertono le posizioni nel loro gioco di potere; nella terza parte ritroviamo invece una Martha affacciata al tramonto della vita, che sceglie di ritornare in un'Inghilterra spopolata e regredita, completamente soppiantata dalla sua copia messa in scena sull'isola di Wight.

Se si considera il genere narrativo, ciascuna delle parti che costituisce la struttura triadica di *England, England* si distingue dall'altra. La difficoltà nel trovare una categoria di genere che calzi a pennello a questo romanzo dipende dal fatto che vi coesistono elementi diversi, i quali hanno prodotto un'opera ibrida.

Infatti, secondo Christine Berberich, «while the beginning and concluding part of the novel are realist in their narrative tone, the middle and longest section is postmodern in that it blends a variety of techniques and philosophical ideas»<sup>188</sup>: le prime due sezioni del romanzo sarebbero quindi condizionate nel genere dal fatto di farsi portavoce della vita della protagonista, Martha Cochrane, contenuto che richiederebbe un'impostazione realista, mentre la seconda parte sarebbe da definirsi postmoderna perché, oltre a essere incentrata sul lavoro di Martha nella reinvenzione di una *englishness* che assicuri il successo del progetto del parco a tema, mette in campo le teorie del filosofo francese Jean Baudrillard sul rapporto tra originale e replica, contesta che ci sia una versione storica univoca e mette in dubbio non soltanto l'esistenza di qualcosa di autentico ma lo stesso valore dell'autenticità, che sono tutti aspetti propri del genere postmoderno. Anche secondo Nick Bentley<sup>189</sup> il genere del romanzo non può che essere definito ibrido, ma mentre la prima parte sarebbe da considerarsi classico-realista e la seconda postmodernista, la terza invece è da lui interpretata come un'elegia pastorale, definizione che si associa a

---

<sup>188</sup>Christine Berberich, «“A peculiarly English idiosyncrasy?” Julian Barnes's Use of Lists in England, England», in *American, British and Canadian Studies*, issue 2:2009, p.76, [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com)

<sup>189</sup>Cit. in Anna Boehme, *Challenging Englishness: Rebranding and Rewriting National identity in Contemporary English Fiction*, Justus-Liebig-Universität Gießen, 2012, p.175, [geb.uni-giessen.de](http://geb.uni-giessen.de)

quella di «merry dystopia»<sup>190</sup> data da Valentine Cunningham, che definisce addirittura la terza parte una sorta di paradiso e che nega dunque il carattere negativo del futuro del paese così rappresentato.

Sembrerebbe dunque, alla luce di ciò che è stato finora detto, che sia abbastanza corretto definire *England, England*, così come ha fatto il critico Peter Childs, un romanzo convenzionale nella forma e postmoderno nel contenuto. Che sia in parte postmoderno nel contenuto è sostenuto anche da Vera Nünning, la quale, nel suo saggio “The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes’s *England, England*”<sup>191</sup>, ha sottolineato come l’opera presenti tutte quelle caratteristiche che Linda Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*<sup>192</sup> definisce proprie del genere postmoderno denominato “*historiographic metafiction*”:

Yes, like other historiographic metafiction, *England, England* is “both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay[s] claim to historical events and personages”. Yes, Barnes’ novel also reflects that feature which has been the major focus of attention in most of the critical work on postmodernism, a self-conscious assessment of the status and function of narrative in literature, history and theory [...] And once again yes, using history as both a reference to the “real” past world and a discursive construct, *England, England*, just like historiographic metafiction in general, “differs substantially from the use of history in the traditional historical novel where history, as a group of facts which exists extra-textually and which can be represented as it ‘really was’, is never in question”.<sup>193</sup>

Pur essendo d’accordo con la Nünning, che afferma che *England, England* non può comunque semplicisticamente essere accantonato come un altro esempio del genere, dimostrandosi un romanzo ben più complesso, è innegabile quanto esso rispecchi le caratteristiche che la Hutcheon individua per definire la *historiographic metafiction*, che sarebbe un’altra modalità narrativa tramite cui si può narrare il passato da aggiungere alle tre individuate da Umberto Eco: «the romance, the swashbuckling tale, and the historical novel»<sup>194</sup>. Oltre alle caratteristiche citate dalla Nünning, il romanzo è certamente caratterizzato dalla pluridiscorsività propria delle opere postmoderne, dalla presenza di più

---

<sup>190</sup>Valentine Cunningham, «On an Island of Lost Souls», *Independent* (29 agosto 1998) in Vanessa Guignery, *op. cit.*, p.108

<sup>191</sup>Vera Nünning, «The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes’s *England, England*», *Anglia* 119, 2001, pp.58-76, su [www.julianbarnes.com](http://www.julianbarnes.com)

<sup>192</sup>Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londra e New York, Routledge, 1988.

<sup>193</sup>Vera Nünning, *op. cit.*, p.4

<sup>194</sup>Linda Hutcheon, *op. cit.*, p.113

voci, da un narratore eterodiegetico ingombrante dai cambiamenti di tono ben percepibili e dalla volontà di instaurare un legame tra passato personale e passato nazionale, vita del singolo e vita della comunità, rendendo inestricabili due elementi tanto diversi quali il pubblico e il privato, lo storico e il biografico. Questo è indubbiamente quello che Barnes vuole cercare di ottenere in *England, England* tramite il contrasto tra la realtà, intima e privata, della vita della protagonista, e il *theme park project* in cui lei stessa lavora, che rappresenta l'aspetto pubblico:

There are these disparities and opposing extremes running through the book between the public and the private, between the fake and the authentic .... And what's happening in the public story is the creation of something that is completely false and what's going on in the private story is the search for some sort of inner truth about life and love.<sup>195</sup>

La prima e l'ultima sezione del romanzo, rispettivamente intitolate "England" e "Anglia", possono essere perciò definite, seguendo questa interpretazione, come quelle che maggiormente si riferiscono all'elemento privato e biografico, al contrario della parte centrale nettamente più estesa, "England, England"<sup>196</sup>, che invece è da associare all'elemento pubblico e che riporta la nascita dell'idea del parco a tema e le fasi della sua realizzazione.

Gregory Rubinson invece offre un'interpretazione completamente diversa degli aspetti postmoderni della seconda sessione del romanzo, affermando come essi non dimostrino l'appartenenza al postmoderno stesso, ma piuttosto la satira che se ne vuole fare. Rubinson ascrive il romanzo a un nuovo genere letterario che lui definisce *theme park fiction*:

a new literary genre which I call "theme park fiction" has begun to emerge. It is a genre that parodies our trend towards commodifying the hyperreal as manifested in theme parks. What I'm calling "theme-park fiction" might be considered the offspring of a coupling between parody and the carnivalesque.<sup>197</sup>

Con "*hyperreal*" Rubinson si riferisce alle teorie di Baudrillard su realtà e simulacro, in cui *hyperreality* è un termine usato per indicare una contaminazione di realtà e fantasia così come si verificherebbe nei parchi a tema, dove la finzione sarebbe appunto spacciata per realtà finendo per sovrapporsi alla stessa realtà e sostituirla e dove si cerca di vendere non un'attrazione qualsiasi, ma l'emozione dell'esperienza autentica. Secondo

---

<sup>195</sup>Penelope Denning, «Inventing England», *Irish Times* (8 settembre 1998) in Frederic Holmes, *op.cit.*, p.93

<sup>196</sup>Da qui in poi si userà *England, England* per riferirsi al romanzo, "England, England" per indicare la sessione centrale e 'England, England' per riferirsi al parco a tema

<sup>197</sup>George J. Rubinson, «Truth Takes a Holiday: Julian Barnes's *England, England* and Theme Park as Literary Genre», in *American, British and Canadian Studies.*, issue 2:2009, p.39, [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com)

Rubinson, *England, England* sarebbe un esempio di questo nuovo genere letterario perché, mettendo in scena un parco a tema che semplifica, purifica e ridicolizza la storia nazionale, lo scrittore britannico starebbe spingendo agli estremi l'idea postmoderna che non esista nessuna verità stabile a cui aggrapparsi, che tutto sia inevitabilmente relativo e che ciò che riteniamo autentico non è altro che l'ennesima replica, dimostrando come abbandonare il concetto di verità possa avere conseguenze irreparabili per la vita dell'uomo, finendo per svuotarla di significato. Nel caso esemplificato nel romanzo, le conseguenze sono che la nazione e la sua storia finiscono per trasformarsi in un prodotto commerciale così come ogni altro aspetto della vita dell'uomo, lasciando che sia il modello dell'imperialismo americano a prendere il sopravvento.

Che nella seconda parte gli elementi postmoderni possano essere presenti a scopo satirico è un'ipotesi che ha del fondamento, avvalorata dal fatto che all'inizio della sezione si dà spazio alla descrizione della tenuta di Pitman, il cui mix di stili potrebbe essere definito dagli osservatori "*ironic post-post-modernism*", come forse potrebbe essere definito anche il genere del romanzo. Non si può però negare, d'altro canto, che non c'è atteggiamento più postmodernista della "*self-reflexivity*" che spingerebbe Barnes a riflettere, a mettere in dubbio e a ridicolizzare le idee postmoderne che lui stesso ha contribuito a consolidare.

Lasciando da parte la ricerca di un'etichetta che definisca perfettamente un romanzo il cui successo si fonda proprio sul suo carattere ibrido, possiamo aggiungere che la seconda parte di *England, England*, estremamente più lunga rispetto alle altre due, è stata anche definita "un romanzo nel romanzo". Considerandola tale, la storia di Martha su cui sono incentrate le altre due sezioni dell'opera potrebbe essere interpretata come una cornice, avente la funzione di aggiungere un tocco di realtà e di sentimentalismo al racconto o di fare da *trait d'union* tra i diversi temi dell'opera.

Il critico Wiegand ritiene invece che la funzione della storia personale della protagonista sia ben diversa: Martha potrebbe difatti essere una personificazione dell'Inghilterra stessa e delle varie fasi da lei vissute della storia nazionale, quali la fase bucolica (rappresentata da "England"), la fase industriale (rappresentata da "England, England") e la fase post-industriale (rappresentata invece da "Anglia"). Un'ipotesi, questa, appoggiata anche dalla Nünning che ritiene la Martha bambina un simbolo dell'«*infant state of rural England*»<sup>198</sup>. Non sarebbe la prima volta, inoltre, che la storia inglese si

---

<sup>198</sup>Vera Nünning, *op. cit.*, p.9

ritrova a essere semplificata in queste tre fasi, individuate anche da Ivana Vivan e Claudia Gualtieri nell'atto di commentare il brano *Three Englands*, tratto da *English Journey* di John Boynton Priestley:

Delle tre Inghilterre che Priestley identifica, l'immagine della *rural England* spesso coincide, nello stereotipo, con la descrizione stessa dell'Inghilterra per la presenza pervasiva di immagini della campagna e della natura. Questa *old England* è in gran parte sparita ad opera dell'industrializzazione sin dai primi anni dell'Ottocento, o comunque è radicalmente mutata per l'avvento delle novità tecnologiche che hanno contribuito a forgiare una diversa Inghilterra in cui le differenze di classe diventano sempre più evidenti. Nel contesto post-industriale, l'immagine della *rural England*, più che celebrare la pastoralità e annunciare nostalgia per la sua perdita con l'avvento della modernità, propone un'ideologia della *Englishness* di cui la qualità rurale è parte costitutiva, perno dell'eredità nazionale e referente identitario nei momenti di crisi della nazione.<sup>199</sup>

Lo stesso si potrebbe dire anche dell'opera di Barnes. Infatti, l'isola maggiore finisce per assumere proprio la denominazione di "*Old England*", ormai privata del proprio prestigio e del ruolo un tempo giocato a livello internazionale dalla fama della sua replica, cioè il parco tematico denominato 'England, England' che, riunendo in sé tutti i simboli della *englishness* e dell'Inghilterra, si è trasformato in una vera e propria riproduzione della nazione. Nella terza parte, invece, ci troviamo ad avere a che fare con una riproposizione della "*rural England*", dal momento che gli inglesi rimasti a vivere a "*Old England*", ora ribattezzata "*Anglia*" (richiamo sempre a un passato antico e glorioso, ma diverso da quello a cui si guardava in precedenza), tentano di ritrovare se stessi e la propria identità nazionale nel carattere elegiaco-pastorale della *englishness* responsabile dell'immagine radicata nella tradizione di un'Inghilterra verde e sostanzialmente immutata nel tempo.

Martha, però, non rappresenta né una personificazione né l'aggiunta di una componente emozionale, o per lo meno non soltanto questo. La sua è difatti una storia a sé stante dotata di una propria carica narrativa. A questo proposito, Barnes ha affermato di aver riletto, isolate dal contesto del romanzo, le parti che riguardano la vita della protagonista proprio per verificare che esse fossero indipendenti e che corrispondessero davvero al suo intento di raccontare la storia individuale di Martha e della costruzione della sua identità<sup>200</sup>. Questa storia di una donna dedita alla ricerca della verità e dell'autenticità delle cose e delle persone, reinserita nel contesto narrativo di *England, England*, fa da contrasto alla falsità e alla finzione che dominano il progetto e che si diffondono ovunque

---

<sup>199</sup>Claudia Gualtieri, Ivana Vivan, *op. cit.*, p.120

<sup>200</sup>Cfr. «He's turned towards Python (but not the dead Flaubert's parrot sketch)», *Observer*, 30 agosto 1998, [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)

nell'isola di Wight, permettendo all'autore di creare un collegamento diretto tra memoria individuale e collettiva, storia del singolo e storia nazionale del paese, crescita personale e formazione di un'identità nazionale.

Qui di seguito si analizzeranno le tre parti in cui è suddiviso il romanzo singolarmente, in modo da rendere più facile individuare i filoni tematici che le caratterizzano e che le collegano tra di loro e tutte e tre al tema che più ci interessa, e cioè quello della *englishness*.

## I

Come è stato detto in precedenza, "England" è la prima sezione del romanzo e ci introduce all'infanzia e all'adolescenza della protagonista disseminando qua e là accenni alle tematiche che saranno poi ulteriormente sviluppate nelle sezioni successive. In questa prima parte, in particolar modo, Barnes si dilunga sul tema della memoria creando un parallelismo tra la memoria individuale e la costruzione dell'identità dell'individuo da una parte e la memoria collettiva e la nascita di un senso di appartenenza a una comunità nazionale dall'altra, proseguendo le riflessioni su passato personale e passato nazionale che già erano presenti in *Cross Channel*, soprattutto nei racconti "Evermore" e "Tunnel".

Dal punto di vista di Martha, non esiste memoria del nostro passato che non sia un costrutto, che non abbia subito nel corso del tempo una trasformazione, sia essa conscia o inconscia, e non sia dunque diventata una raffinata bugia. Proprio per questo, Martha ritiene che non abbia senso rispondere con un ricordo alla domanda «What's your first memory?»<sup>201</sup>, perché non c'è niente che si possa definire tale:

Your first memory wasn't something like your first bra, or your first friend, or your first kiss, or your first fuck, or your first marriage, or your first child, or the death of your first parent, or your first sudden sense of the lancing hopelessness of the human condition – it wasn't like any of that. It wasn't a solid, seizable thing, which time, in its plodding, humorous way might decorate down the years with fanciful detail – a gauzy swirl of mist, a thundercloud, a coronet – but could never expunge. A memory was by definition not a thing, it was... a memory. A memory now of a memory a bit earlier of a memory before that of a memory way back then. So people assertively remembered a face, a knee that bounced them, a springtime meadow; [...] They remembered all this confidently, uncontradictably, but whether it was the report of others, a fond imagining, or the softly calculated attempt to take the listener's heart between finger and thumb and give it a tweak whose spreading bruise would last until love had struck – whatever its source and its intent, she mistrusted it.<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> Julian Barnes, *England, England* cit., p.3

<sup>202</sup> *Ibid.*, pp.3-4

In questo passaggio Barnes fa riferimento alle teorie della psicanalisi, e in particolar modo a Freud, secondo cui i primi anni della vita di un individuo sono fondamentali nella costruzione della sua identità, seppur non se ne conservino ricordi. Il riferimento è reso esplicito anche da un passaggio successivo dove Martha, riferendosi a un ricordo della sua infanzia, afferma di essere quasi sicura della sua veridicità poiché aveva già raggiunto «the age when memories harden into facts»<sup>203</sup>. Quel che si ricorda dei primi anni di vita invece altro non è che una fabbricazione, un'invenzione della nostra mente. «Memories of childhood were the dreams that stayed with you after you woke»<sup>204</sup> afferma Martha, con un chiaro accenno al mondo dell'inconscio, ma anche all'idea che dietro al ricordo ci possa essere nient'altro che il lavoro mentale, esattamente come per i sogni.

La fabbricazione artificiale dei ricordi infantili è una parte centrale, dunque, della formazione dell'identità dell'individuo e Barnes ritiene corrisponda alle modalità tramite cui nella formazione dell'identità nazionale interpretiamo il passato della nazione costruendone una versione artificiale: «Getting its history wrong is part of becoming a nation. And we do the same thing with our lives. We invent, ransack and reorder our childhood»<sup>205</sup>, afferma infatti lo scrittore in un'intervista a Penelope Dening. Il paragone sarà ribadito successivamente anche da un altro personaggio, il Dr Max, che afferma che le persone ricordano la storia «in the same conceited yet evanescent fashion as they recalled they own childhood»<sup>206</sup>.

Il tema della falsità dei nostri primi ricordi era già stato toccato da Barnes in altre opere, come nota Peter Childs sottolineando che già il personaggio di Oliver in *Love, etc.* aveva affermato riguardo ai suoi ricordi di infanzia di non ricordare quali fossero quelli veramente suoi e quali quelli prodotti dalla “*Cyclopedia of False Memory*”. Inoltre, il modo che ha Martha di approcciarsi ai propri ricordi sarebbe uno dei tanti aspetti per cui il romanzo somiglierebbe a *Staring at the Sun* non soltanto nella struttura ma anche nel contenuto, così come nota Pateman:

As with *Staring at the Sun*, the main character is a woman looking back on her life. Not only that, Martha looks back and asks pretty much the same questions as Jean and arrives at pretty much the same sorts of answers. Martha ponders memory and, in contradistinction to her questioners, answers ‘it wasn’t like any of that’ [...] Jean ponders memory and in contradistinction to her questioners replies ‘it wasn’t like that’. [...] Both approach old age with a

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.14

<sup>204</sup> *Ibid.*, p.6

<sup>205</sup> Penelope Dening, «Inventing England», *Irish Times* (8 settembre 1998) in Frederic Holmes, *Julian Barnes* cit., p.92

<sup>206</sup> Julian Barnes, *England, England* cit., p.82

certain stoic disappointment, both have nearly had lesbian affairs, both have been bruised by love, and both have childhood memory that motivates later narrative moments [...].<sup>207</sup>

Dal momento che i ricordi possono talvolta rivelarsi degli artefatti frutto della nostra mente, anche Martha come Oliver non solo non si fida di essi, ma è spinta a considerare i suoi stessi ricordi delle bugie che si è costruita ad hoc nel corso del tempo, con lo scopo di proporre e proporsi una certa immagine di sé. Ciò la porta ad analizzare strenuamente ogni ricordo per individuare in ciascuno quel brandello che davvero corrisponde alla realtà passata. Questo atteggiamento è lo stesso di un altro personaggio barnesiano, Tony, protagonista di *The Sense of an Ending* (2011), che, diventato anziano, s'interroga sui propri ricordi, cercando di rintracciare in essi le vere ragioni del suicidio dell'amico Adrian.

Mettendo costantemente sotto esame la memoria propria e degli altri, Martha fa mostra fin dal principio della narrazione dei due tratti distintivi del suo personaggio: la sfiducia nei confronti di ogni cosa e persona e il desiderio di carpire la verità dietro alla finzione, di trovare la natura autentica delle cose come degli altri e come di se stessa. In questo, Martha ricorda invece il narratore di *Flaubert's Parrot*, George Braithwaite, e la sua vana ricerca del pappagallo impagliato autentico a cui Flaubert si sarebbe ispirato per Lulù di *Un coeur simple*.

Una bugia sarebbe la definizione esatta del primo ricordo di Martha, sorto dalla somma di tanti momenti simili che lei definisce «amalgamation»<sup>208</sup>, limata in maniera tale da dare origine a una narrazione lineare e commovente, capace di confluire un sapore veritiero alla menzogna:

So she lied too.

Her first memory, she said, was of sitting on the kitchen floor, which was covered in loosely woven raffia matting, the sort with holes in, holes she could poke a spoon into and make bigger and get smacked for – feeling safe because her mother was singing to herself in the background – she always sang old songs when she cooked, not the ones she liked listening to at other times – and even today, when Martha turned on the radio and heard anything like 'You're the Top' or 'Shall We Gather at the River' or 'Night and Day' she would suddenly smell nettle soup or frying onions, wasn't that the strangest thing? – and that was another, 'Love Is the Strangest Thing', which always meant the sudden cut and seep of an orange for her – and there, spread out on the matting, was her Counties of England jigsaw puzzle.<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> Matthew Pateman, *Julian Barnes*, Regno Unito, Northcote House Publishers Ltd, 2002, p.74

<sup>208</sup> Julian Barnes, *England England* cit., p.6

<sup>209</sup> *Ibid.*

Innanzitutto ci troviamo di fronte a un esempio di quella *fabulation* del ricordo che, come abbiamo visto in “Tunnel”, è alla base del processo di *fiction-making* e rappresenta una possibilità tramite cui tappare i buchi della memoria. Inoltre, così come ha notato Ilaria Anichini, lo scrittore ha qui capovolto il processo proustiano tramite cui si attinge al pozzo dei ricordi: in *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust è il sapore delle *madeleines* che richiama alla mente del protagonista il ricordo della nonna facendogli rivivere il dolore del lutto, mentre per Martha avviene l’inverso poiché sono le canzoni che sente alla radio che richiamano il senso del gusto<sup>210</sup>. Se dunque in “Tunnel” Barnes sembra ritenere il passato dell’umanità (rappresentata dal nonno defunto) un qualcosa di inafferrabile che nessuna *madeleine* potrà mai ricondurre alla realtà di colui che vive nel presente, qui lo scrittore ridà invece valore alle teorie di Proust per quanto concerne il passato individuale, trasformandole nel meccanismo principale tramite cui accedere alla porta segreta della memoria.

Le canzoni che la protagonista ascolta alla radio rappresentano per la Martha adulta uno strumento tramite il quale accedere alla memoria dell’infanzia e recuperare anche tutti gli altri dettagli del ricordo legato alla sensazione uditiva, perché avevano per la Martha bambina un valore importante, cioè indicavano la presenza della madre che le canticchiava in cucina e che la faceva sentire al sicuro.

Tra gli altri dettagli del ricordo ricostruito da Martha, uno che risalta particolarmente, e che avrà un ruolo importante proseguendo nella narrazione, è il puzzle delle contee dell’Inghilterra, che Martha era solita fare da bambina. Il puzzle costituisce un elemento che contribuisce più di altri, secondo lei, a far sembrare il ricordo, generato dall’amalgama di ricordi diversi, vero nella sua interezza, perché è un gioco che ogni bambino conosce e perché, a quanto dice lei stessa, a volte i suoi interlocutori avevano posseduto un puzzle simile.

Agli occhi della piccola Martha, l’Inghilterra rappresentata dal puzzle appare una «bulgy old lady sitting on a beach with her legs stretched out»<sup>211</sup>. Che il puzzle rappresenti proprio la nazione non è, ovviamente, una mera coincidenza. Inserito in un discorso riguardante la memoria e l’artificialità dei ricordi, il puzzle della nazione, oltre a essere, come afferma Peter Childs, una metafora per indicare le forzature e le riscritture nel flusso dei nostri ricordi e «a metonym for Part Two of the book, in which pieces of England are

---

<sup>210</sup>Cfr. Ilaria Anichini, *Fenomenologie e cortocircuiti della duplicazione. Un’analisi di England, England di Julian Barnes*, Università degli Studi di Pisa, facoltà di lingue e letterature straniere, 2002-2003, su [www.julianbarnes.com](http://www.julianbarnes.com)

<sup>211</sup>Julian Barnes, *England, England* cit.

assembled and forced into place to provide a potted toytown version of the country»<sup>212</sup>, simboleggia l'idea postmoderna che la nazione stessa altro non sia che qualcosa di costruito, cioè una serie di tessere che si è deciso di riunire insieme per poi dare a quel medesimo insieme un nome a garanzia d'unità.

In effetti è innegabile che la formazione degli stati-nazione sia avvenuta più o meno in questo modo, con una serie di guerre che hanno generato unità territoriali con confini talvolta stabiliti a tavolino. Il comportamento dei politici, che decidono del destino di un territorio e della comunità che vi vive senza tener conto, il più delle volte, del parere di quella stessa comunità, è impersonato dalla bambina e dai suoi tentativi di terminare il puzzle conficcando le tessere a caso:

[...] she didn't even know the word Cornwall, or what colour the piece was, and you know what children are like with jigsaws, they just pick up any old piece and try to force it into the hole, so she probably picked up Lancashire and made it behave like Cornwall.<sup>213</sup>

Con queste considerazioni, Barnes vuole mettere in crisi l'idea che la nazione sia un qualcosa di naturale, dovuto alla comunanza di lingua, cultura e storia della popolazione che vive in quel medesimo territorio, sottolineando invece come la formazione di quel territorio unito sia un'operazione artificiale e come la comunanza di lingua, cultura e storia sia casomai dovuta a quella narrativa d'identità necessaria a permettere che la popolazione s'immagini una comunità<sup>214</sup>.

Un altro esempio dell'artificialità della nazione è dato dalla presenza nel puzzle del tassello rappresentante Pembrokeshire, nonostante Pembrokeshire si trovi in Galles e non in Inghilterra, che accenna alla confusione provocata dalla sovrapposizione di identità imperiale e identità nazionale:

[...] and she would usually work her way round the coastline – Cornwall, Devon, Somerset, Monmouthshire, Glamorgan, Carmarthen, Pembrokeshire (because England included Wales – that was the bulgy old lady's stomach) [...].<sup>215</sup>

Questa sovrapposizione è responsabile del tratto di regionalità che l'idea d'Inghilterra ha assunto agli occhi degli inglesi stessi, nonché del rapporto di sinonimia che Inghilterra e Regno Unito hanno avuto per lungo tempo e che continua a perdurare in particolar modo nella mente dello straniero.

---

<sup>212</sup>Peter Childs, *op. cit.*, p.110

<sup>213</sup>*Ibid.*

<sup>214</sup>Sul concetto di comunità immaginata, cfr. Benedict Anderson, *op. cit.*

<sup>215</sup>Julian Barnes, *England, England* cit., p.5

Lo stesso puzzle può essere considerato un mezzo attraverso cui instillare ai bambini fin da piccoli una conoscenza della nazione e un senso di appartenenza ad essa, la stessa funzione che è svolta nel romanzo dai «chants of history»<sup>216</sup> imparati dagli studenti in classe per assimilare la storia nazionale:

Stranger and hotter than either were the chants of history. Here they were encouraged to an urgency of belief out of place at morning Assembly. The chants of religion were said in a hurringly mumble; but in history miss Mason, hen-plump and as old as several centuries, would lead them in worship like a charismatic priestess, keeping time, guiding the gossellers.

55BC (clap clap) Roman Invasion  
1066 (clap clap) Battle of Hastings  
1215 (clap clap) Magna Carta  
1512 (clap clap) Henry the Eighth (clap clap)  
Defender of Faith (clap clap)

[...]

Miss Mason would lead them down the ages and then return them, from Rome to Rome, back to the beginning. This was how she warmed them up and made their minds supple. Then she would tell them tales of chivalry and glory, plague and famine, tyranny and democracy; of royal glamour and the sturdy virtues of modest individualism; of Saint George, who was patron saint of England, Aragon and Portugal, as well as protector of Genoa and Venice; of Sir Francis Drake and his heroic exploits [...]. Much later, when everything that would happen in her life had happened, Martha Cochrane could still see a date or a name in a book and hear Miss Mason's clappy response in her head.<sup>217</sup>

Nel passaggio citato, Barnes pone le basi di una critica, che si snoda anche nella seconda parte del romanzo, del modo di insegnare e di guardare alla storia secondo un'ottica patriottica, che prevede che essa sia una versione semplificata in cui ad emergere sono i momenti edificanti del passato della nazione. La storia nazionale è paragonata a una vera e propria religione, che è in sostanza la forma che il patriottismo, spinto all'estremo, assume: l'insegnante di storia, Miss Mason, è una "*priestess*" che guida i bambini in preghiera ("*worship*") aiutandoli a intonare i loro gospel, cioè le risposte a ritmo di applauso alle domande del suo quiz storico. A differenza dei canti religiosi, recitati in fretta e in un mormorio, quelli storici prevedono fervore e abnegazione, come se la storia nazionale, e con essa l'amore verso la patria, avesse sostituito la devozione verso la divinità in un mondo occidentale sempre più incline all'ateismo, ma non per questo guarito dal bisogno di qualcosa a cui aggrapparsi, in cui riconoscersi e per cui sacrificarsi.

I "*chants of history*" hanno per Martha un'importanza superiore rispetto ai "*chants of religion*", dal momento che la storia del suo paese è parte integrante della sua identità,

---

<sup>216</sup>*Ibid.*, p.11

<sup>217</sup>*Ibid.*, p.11-12

mentre la religione ha smesso nell'epoca contemporanea di essere un tassello imprescindibile dell'identità nazionale in società che sono votate, per la loro stessa sopravvivenza nella multiculturalità, alla tolleranza religiosa e alla presenza sul territorio di diversi credi religiosi.

Difatti Martha non crede in Dio e ciò la porta a macchiarsi di blasfemia, cioè a modificare e ridicolizzare la preghiera che gli studenti sono obbligati a recitare a scuola prima dell'inizio delle lezioni:

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

Alfalfa, who farts in Devon,  
Bellowed be thy name.  
Thy wigwam come.  
Thy swill be scum  
In Bath, which is near the Severn.  
Give us this day our sandwich spread,  
And give us our bus-passes,  
As we give those who bus-pass against us,  
And lead us not into Penn Station,  
Butter the liver and the weevil.  
For thine is the wigwam, the flowers and the story,  
For ever and ever ARE MEN.<sup>218</sup>

Nel caso della religione ci si trova sempre, come per la storia nazionale, di fronte a un'operazione d'indottrinamento che prevede assimilazione senza comprensione e che, guarda caso, si basa sulla ripetizione e sul sentire di appartenere a qualcosa di superiore. La narrativa d'identità nazionale stessa è dunque paragonata alla dottrina religiosa: entrambe presentano una sorta di idolo (la nazione e la divinità), entrambe prevedono canti e cerimonie in onore dell'idolo, che hanno lo scopo di incrementare la narrativa d'identità e con essa il senso di comunità, ed entrambe includono come ingrediente imprescindibile l'idea del sacrificio, che crea un legame di fratellanza indistruttibile tra i membri della comunità grazie alla convinzione di essere ognuno pronto a sacrificarsi per l'altro in difesa di ciò che li accomuna.

Criticando l'insegnamento di una versione storica fatta di semplificazioni e stereotipi, Barnes critica quindi lo stesso modo di concepire l'identità nazionale, la cui narrativa ha per l'appunto al centro gli eventi storici che rendono glorioso il passato della nazione ed è costituita da quelle stesse semplificazioni e da quei medesimi stereotipi. La narrativa della *englishness* sarebbe infatti basata su un'appetibile versione della storia,

---

<sup>218</sup>*Ibid.*, p.12-13

come nel caso di Guglielmo il Conquistatore, un soggetto coloniale che, come nota Gikandi<sup>219</sup>, è usato e trasformato da normanno a inglese per dare lustro alla storia dei colonizzati.

Sarà solo più avanti però che Martha si renderà conto che la storia su cui si basa la sua identità nazionale è soltanto una versione, che corrisponde sempre alla verità dei vincitori e non dei vinti. Così Francis Drake, i cui “*heroic exploits*” le vengono insegnati da Miss Mason, si trasforma, nell’opinione della sua collega d’università, Cristina, in un pirata, dimostrando a Martha come anche la storia, così come la memoria, sia soggetta a un processo di *fabulation* e sia per questo “*unreliable*”, inevitabilmente parziale e inaffidabile:

At university Martha had made friends with a Spanish girl, Cristina. The common history of their two countries, or at least the contentious part, lay centuries back; but even so, when Cristina had said, in a moment of friendly teasing, ‘Francis Drake was a pirate’, she had said No he wasn’t, because she knew he was an English hero and a Sir and an Admiral and therefore a Gentleman. When Cristina, more seriously this time, repeated, ‘He was a pirate’, Martha knew that this was the comforting if necessary fiction of the defeated. Later, she looked up Drake in a British encyclopaedia, and while the word ‘pirate’ never appeared, the words ‘privateer’ and ‘plunder’ frequently did, and she could quite see that one person’s plundering privateer might be another person’s pirate, but even so Sir Francis Drake remained for her an English hero, untainted by this knowledge.<sup>220</sup>

Per Martha Sir Francis Drake, eroe inglese cristallizzato in esempio emblematico del valore del popolo, non può che rimanere tale anche dopo che la protagonista del romanzo ha conosciuto un’altra versione della storia, una verità dell’Altro che non vuole ascoltare, perché farlo implicherebbe rivedere non soltanto la propria storia, ma anche la propria identità nazionale che su quella stessa storia è plasmata.

L’identità nazionale, così come l’identità individuale, si baserebbe dunque non sulla verità ma su una operazione di «continuing self-deception»<sup>221</sup>, di modifica e revisione del passato individuale nel caso di una persona e parallelamente del passato nazionale nel caso di una nazione, con l’obiettivo di mostrare il lato più gradevole e più conveniente di se stessi, che non è necessariamente quello più veritiero:

If a memory wasn’t a thing but a memory of a memory of a memory, mirrors set in parallel, then what the brain told you now about what it claimed had happened then would be coloured by what had happened in between. It was like a country remembering its history: the past was never just the past, it was what made the present able to live with itself. The same went for individuals, though the process obviously wasn’t straightforward. Did those whose lives had disappointed them remember an idyll, or something which justified their lies

---

<sup>219</sup>Cfr. Simon Gikandi, *op. cit.*

<sup>220</sup>*Ibid.*, p.7

<sup>221</sup>*Ibid.*, p.6

ending in disappointment? Did those who were content with their lives remember previous contentment, or some moment of well-arranged adversity heroically overcome? An element of propaganda, of sales and marketing, always intervened between the inner and the outer person.<sup>222</sup>

Il passato, afferma Barnes, non è semplicemente passato perché è ciò che costituisce l'identità nazionale presente; anzi, esso è modificato, nella percezione che se ne ha, da quel che è successo nel frattempo. La narrativa d'identità nazionale procede, nella sua operazione di *marketing* della nazione, dal presente ai tempi remoti della fondazione della stessa, facendo in modo che tutti gli eventi gloriosi del passato siano contemporaneamente presenti e influenti sulla formazione dell'idea stessa della nazione<sup>223</sup>. Nel far ciò c'è sempre un elemento di propaganda, nel senso che il passato è ricordato in modo tale da risultare glorioso, da dare lustro alla nazione e al suo popolo anche lì dove non ci sarebbe nulla di cui andare fieri: così lo sterminio di una popolazione inerte diventa una guerra alla pari, mentre un pirata si trasforma in un eroe nazionale.

In questo, passato nazionale e passato individuale, come si è detto, presenterebbero gli stessi meccanismi: anche il passato individuale sarebbe cioè modificato a seconda dell'idea di se stessi che si vuole dare o della versione di esso che più ci aggrada, o percepito in maniera diversa a seconda dei fatti che hanno seguito un determinato evento. È quello che succede a Martha, la quale, dopo che il padre se n'è andato abbandonando lei e la madre senza dare alcuna spiegazione e portando via con sé la tessera del puzzle che rappresenta Nottinghamshire, prima cerca di negare la dura verità, convincendosi che il padre è solo alla ricerca della tessera scomparsa, e poi, affrontando la realtà dell'abbandono, finisce per dubitare di quello che a lei era sembrato un giorno felice passato in famiglia:

When she looked back, then, she saw lucid and significant memories which she mistrusted. What could be clearer and more remembered than that day at the Agricultural Show? A day of frivolous clouds over serious blue. Her parents took her softly by the wrists and swung her high into the sky, and the clumpy grass was a trampoline when she landed. [...] But nothing had gone wrong, not that day, not in her memory of that day.<sup>224</sup>

“*Not in her memory of that day*” esprime certamente la sfiducia che ha Martha nella memoria, nonché la possibilità che esistano due versioni diverse del ricordo così come della storia delle nazioni. Che la storia, sia essa nazionale come quella riguardante Francis

---

<sup>222</sup>*Ibid.*, p.6

<sup>223</sup>Cfr. Benedict Anderson, *op. cit.*

<sup>224</sup>Julian Barnes, *England, England* cit., p.7-8

Drake o individuale come quella di Martha e suo padre, possa essere interpretata o ricordata in modo diverso a seconda delle nazioni o delle persone è rimarcato anche alla fine della sessione, quando Martha ricorda l'incontro avuto col padre ormai adulta in cui emerge come i due abbiano ricordi diversi del periodo trascorso insieme:

This all seemed – what? – not untruthful, but irrelevant, not a way of filling the exact, unique, fretsaw-cut hole within her. She asked him for Nottinghamshire.

‘Sorry?’

‘When you went off, you had Nottinghamshire in your pocket.’

‘I thought that’s what you said.’

‘I was doing my Counties of England jigsaw.’ She felt awkward as she said it; not embarrassed, but as if she were showing too much of her heart. ‘You used to take a piece and hide it, then find it in the end. You took Nottinghamshire when you left. Don’t you remember?’

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

‘You don’t remember?’

He looked at her.

‘You really, really don’t?’<sup>225</sup>

In questo caso il padre non ha infatti alcun ricordo del puzzle che Martha era solita fare e che invece ha avuto una fondamentale importanza nella costruzione dell'identità della figlia, la quale dall'abbandono del padre ha perso qualsiasi fiducia negli uomini nonché la capacità di aprirsi e di fidarsi del prossimo, mentre si ricorda benissimo della passione passeggera per i puzzle dell'altro figlio, Richard, forse perché un maschio o forse perché nato dalla donna da lui veramente amata. Ciò sottolinea come la figlia Martha costituisca per lui una sorta di affetto secondario e contribuisce ancora a minare la fiducia della ragazza, ormai affacciatasi all'età adulta, che non a caso afferma che, nonostante ritenga che dopo i venticinque anni non si possano più incolpare i genitori di nulla, «she would always blame him for that»<sup>226</sup>.

Il puzzle gioca nell'episodio dell'abbandono un ruolo importantissimo: la tessera mancante è simbolo del vuoto provocato in Martha dall'abbandono del padre e di ciò che ha comportato per la sua crescita personale: l'identità individuale, che si forma in quelle particolari fasi della vita rappresentate dall'infanzia e dall'adolescenza, si è formata in Martha all'ombra di quell'abbandono, uscendone indubbiamente condizionata e danneggiata. Il puzzle dell'Inghilterra non è dunque solo un mezzo tramite cui parlare di

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, pp.24-25

<sup>226</sup> *Ibid.*

identità nazionale, ma anche un simbolo della stessa identità individuale: le tessere, come si è accennato in precedenza, rappresenterebbero i ricordi dell'individuo, le esperienze da lui vissute che gli hanno permesso di costruire il suo carattere e di diventare la persona che è. Ne deriva che l'insieme risultante dall'unione delle tessere potrebbe indicare l'identità dell'individuo stesso. Sarebbe per questo che la scomparsa di una tessera ha sempre provocato un senso di desolazione, di fallimento, di delusione nella bambina, che si affida al padre per ritrovarla:

And she would get to the end and a piece would be missing. Leicestershire, Derbyshire, Nottinghamshire, Warwickshire, Staffordshire – it was usually one of them – whereupon a sense of desolation, failure, and disappointment at the imperfection of the world would come upon her, until Daddy, who always seemed to be hanging around at this moment, would find the missing piece in the unlikeliest place. What was Staffordshire doing in his trouser pocket? How could it have got there? Had she seen it jump? Did she think the cat put it there? And she would smile her Nos and headshakes at him, because Staffordshire had been found, and her jigsaw, her England and her heart had been made whole again.<sup>227</sup>

Il ritrovamento della tessera permette non soltanto al puzzle, ma anche all'Inghilterra e al cuore di Martha di rimettere insieme i propri pezzi. Quando capirà che il padre se n'è andato per sempre, Martha deciderà di voltare le spalle al puzzle, disperdendolo una tessera alla volta nel pullman che la porta a scuola. Se si concorda che il puzzle rappresenti l'identità stessa di Martha, la dispersione delle tessere potrebbe voler simboleggiare la volontà di distaccarsi affettivamente dal padre e di voltare le spalle a se stessa in uno sforzo d'identificazione in qualcosa di diverso, forse in quel modello di donna indipendente che la madre, nel suo rifiuto della femminilità e nella sua rabbia nei confronti del genere maschile, cerca di diventare per la figlia:

[...] her mother stopped weeping and had her hair cut short. No doubt she was building her character. In this new house, which was smaller, there were no photographs of her father. Her mother told less often that the men were either wicked or weak. She told her instead that women had to be strong and look after themselves because nobody else could be relied upon to do it for them.

In response to this, Martha made a decision. Each morning, before leaving for school, she pulled the jigsaw box from beneath her bed, opened the lid with her eyes closed, and took out a county. [...] On the bus, she would reach behind her and push the county down the back of the seat. [...] There were about fifty counties to dispose of, and so it took her almost the whole term. She threw the sea and the box into the dustbin.<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p.5-6

<sup>228</sup> *Ibid.*, p.17

Disperdere le tessere del puzzle non è l'unica reazione di Martha nei confronti dell'abbandono del genitore. La ragazzina, infatti, tenta di ricostruirsi una nuova vita che non preveda nemmeno più il ricordo del padre riproducendo, e simulando così il processo di falsificazione del ricordo, quell'ultima giornata di loro tre come una famiglia felice senza che il padre ne possa fare più parte, chiedendo cioè alla madre di farla partecipare all'Agricultural Show.

Che questo ricordo sia primario per Martha è testimoniato dal fatto che lei ancora conservi «The District Agricultural and Horticultural Society's Schedule of Prizes»<sup>229</sup> che è per lei «a magic kit»<sup>230</sup> e «a prompt-book of memory»<sup>231</sup>, cioè un foglio che indica tutte le categorie in gara nella fiera agricola. L'opuscolo è la prima delle innumerevoli liste del romanzo con cui Barnes intende criticare l'ossessione che spinge la società moderna a etichettare qualsiasi cosa, compresi i componenti della stessa identità nazionale, e di cui la lista delle *Fifty Quintessences of Englishness* che troviamo nella seconda parte è certamente capostipite. In questo caso la lista riguarda i prezzi dei prodotti di una fiera agricola, che, come nota Christine Berberich, è un elemento rappresentativo delle aree rurali inglesi e perciò una parte integrante della *englishness*. Il fatto che le fiere agricole siano organizzate in maniera rigida e dunque qualcosa di costruito starebbe ad indicare, secondo la Berberich, lo stesso carattere di ordine artificiale proprio dell'identità nazionale<sup>232</sup>.

Pur non comprendendo tutte le parole, la Martha bambina aveva deciso di conservare l'opuscolo perché «there was something about lists – their calm organization and their completeness – which satisfied her»<sup>233</sup>. La lista rappresenterà per Martha nel corso degli anni quell'ordine e quella chiarezza che ricercherà per tutta la vita, nonché un simbolo della felicità infranta dall'abbandono del padre.

La sua preoccupazione è però di non aver compreso la strada da percorrere nella formazione di un'identità propria, per crescere. Martha non capisce cioè se ci si aspetti da lei che ricordi e affronti il proprio passato, come sta cercando di fare, o che invece lo dimentichi:

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> Cfr. Christine Berberich, «“A peculiarly English idiosyncrasy?” Julian Barnes's Use of Lists in England, England» cit.

<sup>233</sup> Julian Barnes, *England, England* cit., p.9

She did not know whether she was meant to remember or to forget the past. As this rate she would never build her character. She hoped there was nothing wrong with thinking so much about the Show; in any case, she could not stop it glowing in her mind. Their last outing as a family.<sup>234</sup>

Nel passo si fa riferimento all'idea barnesiana che il processo del ricordare implichi inevitabilmente anche l'atto del dimenticare, che si ricollega all'idea espressa in *Cross Channel* che i ricordi avrebbero qualità cancerogena, per cui la dimenticanza sarebbe necessaria alla sopravvivenza dal proprio passato, e al fatto che il *marketing* di se stessi come della nazione implica cancellare aspetti negativi e far risaltare invece quelli positivi. Martha, che non riesce ad accantonare il ricordo dell'*Agricultural Show*, è convinta per questo che non sarà più in grado ormai di “*build her character*” tramite un atto di volontà, proprio perché nella formazione della sua identità, nonostante i suoi sforzi, le sta accadendo non di plasmare ma di essere plasmata dalle esperienze e dai ricordi, i quali giocano un ruolo tutt'altro che irrilevante nelle sue scelte: lo stesso ruolo che il passato giocherebbe nel plasmare l'identità della nazione.

## II

Se in “England” ci si concentra sulla memoria e sul ruolo del passato nella formazione dell'identità, sia individuale sia nazionale, in “England, England” si ampliano questi temi inscenando, nel tentativo di decostruirli, i meccanismi tramite cui si costruisce e si abbellisce l'identità nazionale, interrogandosi anche sulla nozione di autenticità, sul rapporto tra replica e originale e sul ruolo che gioca l'amore nella ricerca della verità e della felicità.

Come è stato detto precedentemente, la seconda parte può essere anche interpretata, per il suo carattere narrativo autonomo, “un romanzo nel romanzo” e non a caso è anch'essa divisa in tre parti, come se Barnes volesse rappresentare a sua volta una replica del romanzo integrale. Così difatti il titolo della sezione, “England, England”, farebbe pensare, accennando già di per sé al tema della copia e del suo rapporto con l'originale. Inoltre, la riproposizione nel romanzo di stilemi, temi e caratteristiche propri anche di altre sue opere, spinge l'ipotesi un po' più in là fino a far ritenere, come sostiene per esempio Pateman, che Barnes abbia sviluppato una sorta di replica di tutta la sua *œuvre* «deploying

---

<sup>234</sup>*Ibid.*, p.17

the strategies of simulacra, inauthenticity, and fake in order to tell a story of simulacra, inauthenticity, and fake»<sup>235</sup>.

Mentre “England” è di ambientazione bucolica (così come sarà poi la terza parte) ed è caratterizzata da paesaggi naturali e dalla semplicità propria della vita di campagna, la seconda parte vede il lettore catapultato in uno scenario contemporaneo e nella logica odierna di stampo capitalistico. Il contrasto tra l’una e l’altra sessione è marcato innanzitutto facendo sottolineare da vari personaggi che Martha è, a differenza degli altri, una *country girl*. Inoltre, che la prima parte possa essere considerata la *England* pre-industriale e la seconda parte la fase dell’Inghilterra nella sua piena industrializzazione è un’ipotesi avvalorata dalle riflessioni di Sir Jack, qui protagonista indiscusso a fianco di Martha, che afferma il distacco del tempo in cui vive lui rispetto all’idolatrato passato bucolico della nazione:

Satisfied, he tapped his stick against a stone wall regular as a Scrabble board, and set off through the late-autumn countryside. Sir Jack liked to speak in praise of simple pleasures – and did so annually as Honorary President of the Ramblers’ Association – but he also knew that no pleasures were simple any more. The milkmaid and her swain no longer twirled the maypole while looking forward to a slice of cold mutton pie. Industrialization and the free market had long since disposed of them.<sup>236</sup>

Con queste parole di Sir Jack, Barnes introduce la critica, sviluppata per tutto il corso del romanzo, nei confronti di quell’immagine d’Inghilterra incontaminata e idilliaca che, pur non avendo più alcun legame con lo stato attuale delle cose, continua ad essere alla base di una *englishness* irrimediabilmente ancorata nel passato. Che Barnes si schieri contro un’identità nazionale fondata soltanto su elementi culturali legati al passato è testimoniato anche dai numerosi riferimenti ai Beatles e alla loro musica, che fanno da contrasto alla decisione di Sir Jack di non considerare nel sondaggio sulle caratteristiche della *englishness* roba per ragazzini o gruppi musicali pop. Infatti, come nota la Nünning, nel testo ritroviamo Paul Harrison, il nome di un personaggio che è coniato dall’unione tra Paul McCartney e George Harrison, una citazione direttamente da una canzone dei Beatles, «with a little help from our friends»<sup>237</sup>, e gli stessi Beatles citati nel testo quando gli abitanti di Anglia, non riconoscendo *Land of Hope and Glory*, pensano che si tratti di una vecchia canzone della band. In questo modo Barnes non solo vuole opporsi alla mancanza d’integrazione di elementi nuovi nella narrativa d’identità della nazione, inserendo un

---

<sup>235</sup>Matthew Pateman, *op.cit.*, p.75

<sup>236</sup>Julian Barnes, *England, England* cit., p.40

<sup>237</sup>*Ibid.*, p.46

simbolo della musica inglese nel mondo e un'icona della nazione stessa e dimostrando come l'identità nazionale non sia qualcosa di statico e fissato nel passato, ma anche schierarsi contro quegli inglesi che si considerano dei patrioti e che poi si rifanno, per musica, cinema e arte, alle icone della tradizione europea piuttosto che inglese.

Sir Jack è emblema di questi inglesi, colui che si descrive «a patriot»<sup>238</sup> e che ha contemporaneamente come idolo il compositore tedesco Beethoven. Come afferma Barnes stesso in alcune interviste, la figura di Sir Jack sarebbe ispirata in parte a Rupert Murdoch<sup>239</sup>, magnate australiano naturalizzato americano, e a Robert Maxwell<sup>240</sup>, un magnate del mondo dei mass media, di origini cecoslovacche, che anglicizzò il proprio nome ed ebbe perfino un seggio in parlamento, prima che la sua morte nel 1991 rivelasse gli ammanchi milionari dei fondi pensionistici da cui aveva attinto per coprire la bancarotta delle sue compagnie. Entrambi i magnati, come nota Vanessa Guignery, sono già citati in “Fake!”, l'articolo pubblicato in *Letters from London* che lei considera una sorta di bozza preparatoria di *England, England*.

Come i due individui su cui il suo personaggio sarebbe basato, anche Sir Jack sembra essere, piuttosto che inglese, naturalizzato tale, se consideriamo vere le speculazioni sul suo nome che, secondo alcuni, avrebbe perso «its Mitteleuropäisch tinge»<sup>241</sup> soltanto qualche decennio prima. Il cambio di cognome ben collimerebbe con l'importanza che il personaggio dà alle apparenze, come dimostra il fatto che sia solito indossare vestiti, scarpe e accessori “made in England” (come se volesse ostentare una certa inglesità che però è solo superficiale) o il fatto che il suo autista paghi la consumazione al pub prima che lui vi si rechi in modo che il proprietario possa poi, davanti a tutti, fingere di aver offerto il pasto a Sir Jack come se si trattasse di una qualche celebrità.

Non soltanto il suo compositore preferito è un tedesco, ma anche gli oggetti che circondano Sir Jack nel suo ufficio, che è espressione della sua identità, non sono, a differenza delle decorazioni o dei vestiti che sceglie di indossare, tipicamente inglesi:

Now he stood in the exact centre of his double-cube snugery, beneath the Murano chandelier and equidistant from the two Bavarian hunting-lodge fireplaces. He had hung his jacket on the Brancusi in a way that – to his eye, at

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p.42

<sup>239</sup> Cfr. Rudolf Freiburg, «“Novels come out of life, Not out of Theories”: An Interview with Julian Barnes», 1999, in Robert Freiburg, Ian Schnitker, *Do You Consider Yourself a Postmodern Author?: Interviews with Contemporary English Writers*, Münster, LIT, 1999, pp.39-56, in Vanessa Guignery, Ryan Roberts, *op. cit.*, pp.31-52

<sup>240</sup> Cfr. Shusha Guppy, *op. cit.*

<sup>241</sup> Julian Barnes, *England, England* cit., p.33

least – implied joshing familiarity rather than disrespect, and was displaying his roundedly rhomboid shape to his PA and his Ideas Catcher.<sup>242</sup>

Più che citare gli oggetti, qui ritroviamo riportate le marche, a sottolineare come il consumismo sia una parte integrante della personalità di Sir Jack, che valuta cosa comprare in base al valore di mercato e alla fama dell'oggetto. Così è sempre in termini di mercato che Sir Jack valuta l'Inghilterra e la sua situazione politica ed economica attuale insieme all'avvocato Jerry Cabot della Cabot, Albertazzi and Batson, alla ricerca di un'ultima grande idea attraverso cui essere ricordato per sempre:

'Your new client is England.'  
'England?'  
'Just so.'  
'Are you buying, Jack?'  
'Let's dream that I am. In a manner of speaking.'<sup>243</sup>

«It's a question of placing the product correctly»<sup>244</sup> affermerà infatti seguendo una logica capitalistica inappuntabile Jerry, il quale ritiene che la storia nazionale sia nient'altro che un prodotto commerciale, da rendere appetibile sul mercato per poter ricavare un guadagno:

You – we – England – my client – is – are – a nation of great age, great history, great accumulated wisdom. Social and cultural history – stacks of it, reams of it – eminently marketable, never more so than in the current climate. Shakespeare, Queen Victoria, Industrial Revolution, gardening, that sort of thing. If I may coin, no, copyright, a phrase, *we are already what others may hope to become*. This isn't self-pity, this is the strength of our position, our glory, our product placement. We are the new pioneers. We must sell our past to other nations as their future!<sup>245</sup>

Vendere il proprio glorioso passato alle altre nazioni sarebbe la soluzione da adottare per risollevare le proprie sorti in campo internazionale e smettere di essere «an emblem of decline, a moral and economic scarecrow»<sup>246</sup> come alcuni vorrebbero rimanesse. Dal punto di vista di Jerry Batson, è arrivato il momento per l'Inghilterra di «face facts. We're in the third millenium and your tits have dropped. The solution is not a push-up bra»<sup>247</sup>, di ammettere cioè di essere usciti ridimensionati dal crollo dell'Impero britannico e che esiste la possibilità di una frammentazione del Regno Unito, da considerare non come una catastrofe, ma come una opportunità:

---

<sup>242</sup>*Ibid.*, p.30

<sup>243</sup>*Ibid.*, p.36

<sup>244</sup>*Ibid.*, p.39

<sup>245</sup>*Ibid.*, p.39-40

<sup>246</sup>*Ibid.*, p.39

<sup>247</sup>*Ibid.*, p.37

There were still old-timers around nostalgic for the British Empire; just as there were others soiling their pants at the idea that the United Kingdom might break up. [...] He didn't, for instance, see anything except historical inevitability in the notion that the whole of Ireland should be governed from Dublin. If the Scots wanted to declare independence, then Jerry [...] would not stand in their way. Ditto Wales, for that matter. [...] Britain had once held dominion over great tracts of the world's surface, painted it pink from pole to pole. As time went by, these imperial possessions had spun off and set themselves up as sovereign nations. Quite right too. So where did that leaves us now? With something called the United Kingdom which, to be honest and facing facts, didn't live up to its adjective. [...] And would England ever lose her strong and unique individuality established over so many centuries if, just for the sake of the argument, Wales and Scotland and Northern Ireland decided to bugger off? Not in Jerry's book.<sup>248</sup>

La soluzione è dunque quella del *rebranding* di un'Inghilterra che ha a lungo dimenticato se stessa, la quale, piuttosto che biasimare il suo passato, deve sapersene fregiare. È così che Sir Jack decide di trasformare la sua stessa nazione e la sua identità nazionale in un prodotto da lanciare sul mercato, facendo leva proprio sulla grandezza del passato inglese.

È più che evidente che a essere additata e criticata qui è l'Inghilterra degli anni novanta, che, come sottolinea Roberto Bertinetti,

è una società compiutamente postindustriale, con un'economia che, rileva il "Financial Times", assomiglia a una top model: sottile fino all'anoressia, senza un filo di grasso, gambe lunghe ma leggere, flessuosa, asciutta, competitiva. Il benessere del paese, sottolinea Antonio Polito, non riposa più sull'acciaio, sul carbone, sulla chimica o sul tessile. Prospera, invece, grazie ai servizi (avanzati e sofisticati come in nessun altro luogo d'Europa), al sistema bancario, al mercato immobiliare, e al turismo, che ogni dodici mesi scarica ben 13 milioni di visitatori su Londra, trasformando la città nella meta di un giubileo laico a cadenza annuale.<sup>249</sup>

Infatti, la logica di mercato di Sir Jack rispecchierebbe la stessa alla base della cosiddetta *heritage culture*, che mira a sfruttare il patrimonio culturale al fine di guadagnare. *England, England* in questo modo sosterebbe, secondo Childs, l'opinione del critico Robert Hewison, il quale, considerando le decisioni prese dalle istituzioni culturali dopo i tagli dei fondi a loro disposizione previsti nei *National Heritage Acts* del 1980 e del 1983, aveva affermato che queste ultime stavano "manufacturing heritage", cioè producendo attraenti versioni del passato che fossero appetibili sul mercato<sup>250</sup>. Anche secondo la Nünning Barnes si starebbe riferendo alla *heritage culture*, criticandone non la

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p.37-38

<sup>249</sup> Roberto Bertinetti, *Dai Beatles a Blair: la cultura inglese contemporanea*, Roma, Carocci editore, 2001, p.114

<sup>250</sup> Cfr. Peter Childs, *op. cit.*

ricerca di un profitto, ma il fatto che preservazione e conservazione del passato nazionale si siano trasformati in una vera e propria ossessione, «manifested, for instance, by ‘living-history’-ventures and theme parks like Wigan Pier or the Black Country Museum»<sup>251</sup> di cui il progetto di Sir Jack sarebbe in questo senso una riproduzione. L’ultima grande idea in grado di far ricordare Sir Jack per l’eternità è infatti quella di un parco a tema che dovrebbe riprodurre «England’s genuine cultural heritage»<sup>252</sup>, basato sui luoghi simbolo e sulle caratteristiche più peculiari della *englishness*.

L’accozzaglia di simboli, immagini, semplificazioni e stereotipi su cui il progetto si basa e che è riprodotta, in un ammasso anacronistico, sull’isola di Wight, dà origine a un non luogo, che «non simboleggia né identità né relazione né tanto meno storia, ma soltanto spazio tradotto in immagini e spettacolarizzato»<sup>253</sup>. Un non luogo, come afferma Marc Augé, è il contrario di un luogo, cioè

uno spazio in cui colui che lo attraversa non può leggere nulla né della sua identità [...] né del suo rapporto con gli altri e, più in generale, dei rapporti tra gli uni e gli altri, né a fortiori della loro storia in comune.<sup>254</sup>

Possono essere definiti non luoghi, per esempio, gli aeroporti, che rappresentano uno spazio standard, creato appositamente, privo di un’identità propria perché avente in ogni paese le medesime caratteristiche e costituito per un fine specifico. Lo stesso si può dire del progetto di Pitman, dal momento che il suo parco a tema rappresenta uno spazio *ad hoc*, costituito a scopo di lucro, che si basa sulla spettacolarizzazione della storia e della differenza, pur essendo privo sia dell’una che dell’altra. Come sostiene Silvia Albertazzi,

Sir Jack Pitman costruisce un mondo di falsi che viene a porsi come perfetta figurazione della “surmodernità” teorizzata da Marc Augé e caratterizzata da “eccesso di tempo” (gli avvenimenti che hanno segnato il divenire storico inglese sono ravvicinati e ripercorribili nel volgere di un pomeriggio) ed “eccesso di spazio”(tutta la storia e la cultura inglesi sono ristretti al perimetro dell’isola, rendendo fisicamente tangibile il “restringimento del pianeta” di cui parla Augé). Risultato è che, come nella surmodernità di Augé, nel parco a tema di Pitman l’accelerazione della storia e il restringimento dello spazio portano al fluttuare dei punti di riferimento collettivi provocando una tendenza all’individualizzazione dei percorsi e alla spettacolarizzazione della realtà.<sup>255</sup>

---

<sup>251</sup>Vera Nünning, *op. cit.*, p.9

<sup>252</sup>*Ibid.*

<sup>253</sup>Silvia Albertazzi, *In questo mondo. Ovvero, quando i luoghi raccontano le storie*, Meltemi Editore srl, 2006, p.200

<sup>254</sup>Marc Augé, *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p.75 (trad. di Alfredo Salsano). Edizione originale: *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Éditions Payot & Rivages, 1997

<sup>255</sup>Silvia Albertazzi, *In questo mondo. Ovvero, quando I luoghi raccontano le storie* cit., p.208

Questa spettacolarizzazione della nazione inglese e della sua storia, che si fonda su segni che di base non sono simboli dell'identità della nazione, ma che essendo diventati *markers* della stessa per il mondo esterno (es. il centro commerciale Harrods, il giardinaggio, le cartoline con Robin e la neve ) hanno finito per trasformarsi anche in *makers* della *englishness*, dovrebbe offrire ai visitatori del parco non una copia sbiadita dell'Inghilterra ma «*the thing itself*»<sup>256</sup>. Barnes riporta qui le idee del filosofo francese Jean Baudrillard, secondo cui l'epoca odierna è caratterizzata dalla preponderanza del simulacro, della replica sul suo originale, della finzione sul reale. Così ritiene anche Augé, che afferma:

Ci fu un tempo in cui il reale si distingueva chiaramente dalla finzione, in cui ci si poteva fare paura raccontandosi storie ma sapendo che erano inventate, in cui si andava in luoghi specializzati e ben delimitati (parchi di divertimenti, fiere, teatri, cinema) in cui la finzione copiava il reale. Ai nostri giorni, insensibilmente, si sta producendo l'inverso: il reale copia la finzione.<sup>257</sup>

Alla finzione e al falso è attribuito un maggiore godimento estetico, dovuto al fascino derivante dalla confusione tra reale e immaginario, ed è questa emozione a determinare il successo del simulacro e la sua precedenza sul reale.

Queste idee sono espresse apertamente nel romanzo tramite un non meglio definito «French intellectual»<sup>258</sup> che nomina perfino lo stesso Baudrillard pur differenziandosi da lui nell'atteggiamento, cioè lodando invece di criticare la preferenza della società moderna per il simulacro:

It is well established – and indeed it has been incontrovertibly proved by many of those I have earlier cited – that nowadays we prefer the replica to the original. We prefer the reproduction of the work of art to the work of art itself, the perfect sound and solitude of the compact disc to the symphony concert in the company of a thousand of victims of throat complaints, the book on tape to the book on lap. [...] It is important to understand that in the modern world we prefer the replica to the original because it gives us the greater *frisson*. [...] We must demand the replica, since the reality, the truth, the authenticity of the replica is the one we can possess, colonize, reorder, find *jouissance* in, and , finally, if and when we decide, it is the reality which, since it is our destiny, we may meet, confront and destroy.<sup>259</sup>

Al tema della preferenza del falso rispetto all'autentico, e in particolare della “*reproduction of the work of art to the work of art itself*” Barnes si era già largamente dedicato in “Fake!”, l'articolo di *Letters from London* in cui l'autore si concentra sulla falsificazione delle opere d'arte e si chiede per quale motivo non dovremmo apprezzare il

---

<sup>256</sup> Julian Barnes, *England England* cit., p.59

<sup>257</sup> Marc Augé, *Disneyland e altri nonluoghi* cit., p.45

<sup>258</sup> *Ibid.*, p.52

<sup>259</sup> *Ibid.*, pp.53-55

falso quanto l'originale se è in grado di trasmetterci la stessa emozione e quanto la nozione di autenticità abbia ancora senso. "Fake", che è il titolo dell'articolo, è anche uno dei titoli che Barnes ha considerato per il romanzo stesso. Che la Guignery ritenga quest'articolo un'anticipazione dell'opera non stupisce dunque, dal momento che in esso sono presenti, più che esplicite, le medesime considerazioni sulla nozione di autenticità applicata non soltanto all'arte, ma anche all'identità individuale e nazionale:

The British are good at tradition; they're also good at the invention of tradition [...]. And like any other nation, they aren't too keen on having this invented traditions exposed as bogus: they react like the boggling Harry of *When Harry met Sally* in the face of a faked public orgasm. If we can't believe that, what can we believe? And since individual identity depends in part upon national identity what happens when those symbolic props to national identity turn out to be a foreigner [...]?<sup>260</sup>

Quello a cui Sir Jack vuole dare vita sarebbe quindi una replica dell'Inghilterra che sia preferibile all'originale, che sia possibile possedere e di cui si possa godere, un'attrazione turistica che miri a una clientela di un certo livello e che non sia un semplice parco di divertimenti:

'We are not talking theme park,' he began. 'We are not talking heritage centre. We are not talking Disneyland, World's Fair, Festival of Britain, Legoland or Parc Asterix. [...] We are not seeking twopenny tourists. It is world-boggling time.'<sup>261</sup>

La copia, pur non possedendo il carattere di autenticità proprio dell'originale, deve essere infatti in grado di suscitare nel visitatore le stesse emozioni e gli stessi sentimenti che proverebbe nell'esperire l'autentico dell'originale, cioè deve essere in grado di sostituirlo. Con ciò Barnes si riferisce direttamente al concetto dell'iperrealtà di Baudrillard, che rappresenta il terzo ordine della simulazione (interpretata dal filosofo francese come «un cortocircuito della realtà e il suo raddoppiamento attraverso i segni»<sup>262</sup>) insieme alla rappresentazione del reale, che ne costituisce il primo stadio, e la perdita di distinzione netta tra la realtà e la sua rappresentazione, che è invece il secondo ordine della simulazione. L'iperrealtà sarebbe infatti la fase in cui noi, soggetti postmodernisti, viviamo, dove alla replica sarebbe dato più valore dell'originale tanto da finire col

---

<sup>260</sup> Julian Barnes, *Letters from London* cit., p.27

<sup>261</sup> Julian Barnes, *England, England* cit., p.59

<sup>262</sup> Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura: bestie Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli, 1980, p.76 (trad. di Pina Lalli). Titoli originali degli articoli: *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Galilée, 1977; *Territoire et metamorphoses*, in «Traverses», n.8, maggio 1978; *La précession des simulacres*, in «Traverses», n.10, febbraio 1978. Titoli originali dei saggi: *L'horizont sacré des apparences* e *L'histoire, un scénario rétro*, copyright di Jean Baudrillard.

sostituirlo. Questa «exchangeability of the real and the replica»<sup>263</sup> è quello che Sir Jack prova a spiegare a Mark, uno dei suoi dipendenti, nel dimostrargli che non è importante che il paesaggio naturale che sta osservando sia in realtà stato modificato e reso così com'è dalla mano dell'uomo, perché quello che è importante è che sappia dare quel senso di pace, di bellezza e di ordine che solo lo spettacolo della natura può offrire, che riesca cioè anche nelle emozioni che suscita a sostituire la natura originale di cui è copia.

Se dunque l'obiettivo è quello di offrire l'essenza stessa dell'Inghilterra e con essa l'esperienza dell'autentico, la replica di Sir Jack deve essere tanto perfetta da sostituire il reale o creare confusione tra ciò che è reale e ciò che non lo è. A partire dall'ubicazione. Così Sir Jack sceglie di costruire 'England, England' sull'isola di Wight, perché si tratta di un'isola esattamente come lo è l'Inghilterra e perché non presenta nessuna specie rara o edificio antico che possa creare ostacoli alla realizzazione del progetto. L'isola di Wight è stata scelta invece da Barnes come *location* del parco a tema perché, come afferma lui stesso in un'intervista al *Daily Telegraph*, rappresenta uno dei primi posti in Inghilterra ad essere stato trasformato in nient'altro che una destinazione turistica, che è esattamente ciò che diventerà anche per Sir Jack.

Dopo aver scelto il luogo, Sir Jack chiede al suo *Project Manager*, Mark, di fare un sopralluogo sull'isola, al suo *Concept Developer*, Jeff, di scoprire a livello mondiale quali siano le cose più famose dell'Inghilterra e degli inglesi, e al suo *Official Historian*, Dr Max, di scoprire che cosa gli inglesi sanno sulla loro stessa storia nazionale per poter, sulla base di quei risultati, ricostruire gli eventi storici e i miti chiave della narrativa d'identità della nazione. Infatti, come sottolinea Silvia Albertazzi, il progetto di Pitman, essendo innanzitutto una operazione di *marketing*, necessita di immagini «facilmente identificabili, ma anche prevedibili, che costituiscano, nell'immaginario collettivo, la quintessenza della *Englishness*»<sup>264</sup> (quello che dovrebbe uscir fuori, cioè, dalla ricerca di Jeff) nonché di una versione della storia miticizzata ed arricchita che sia comunque basata, per mantenere un velo di credibilità, sui miti e gli eventi almeno superficialmente presenti nella memoria culturale degli inglesi.

Di interesse certamente superiore alla relazione di Mark, che è interessante solo nella misura in cui sottolinea come l'economia da sempre votata al turismo abbia finito per cristallizzare o rallentare la vita dell'isola rendendola la *location* perfetta per il progetto, è invece il risultato della ricerca di Jeff, il cui compito in qualità di *Concept Developer* è

---

<sup>263</sup>Vera Nünning, *op. cit.*, p.25

<sup>264</sup>Silvia Albertazzi, *In questo mondo. Ovvero, quando i luoghi raccontano le storie* cit., p.205

quello di sviluppare il progetto e trovare soluzioni a eventuali problemi. Il suo sondaggio dà alla luce una lista definita da Barnes delle *Fifty Quintessences of Englishness*, le cinquanta cose sull'Inghilterra e sugli inglesi più famose al mondo. Christine Berberich fa riferimento a diverse liste, recenti e non (cita George Orwell e John Major, per esempio), di cui quella di Barnes sarebbe una riproduzione e tramite le quali si è cercato, nell'indeterminatezza di cosa costituisca e definisca un'identità nazionale, di definire la *englishness*, sottolineando come «when all else fails, a simple listing of things, events and people one associates with a particular country can be offered in a place of a proper definition»<sup>265</sup>. Dal suo punto di vista, queste liste sarebbero strettamente in relazione con il concetto di *lieux de mémoire* dello storico francese Pierre Nora: gli elementi eletti icone della nazionalità sarebbero dei fissi *sites of memory*, cioè dei posti, dei personaggi storici o letterari che simboleggiano il passato nazionale proprio della memoria collettiva e contribuiscono a far nascere e a mantenere intatto il senso di comunità di una nazione. Come sottolinea Augé, i luoghi della memoria sono «i luoghi in cui apprendiamo essenzialmente la nostra differenza»<sup>266</sup> rispetto alle nazioni altre e che, in riferimento alla proliferazione di non luoghi antropologici nell'epoca in cui viviamo, hanno il compito circoscritto e specifico di continuare a segnalare quella differenza costitutiva dell'identità. E infatti la lista che Barnes introduce nel romanzo presenta proprio queste caratteristiche, dal momento che è costituita da personaggi, luoghi, eventi e modi di dire che sono propri del bagaglio culturale di ogni inglese e che ne definiscono l'identità. In essa dunque non possono essere presenti elementi che non fanno parte di questo bagaglio e che non collimano con l'identità nazionale pura che si vuole trasmettere e con l'immagine di omogeneità che si vuole dare. Non a caso, nella lista dei piatti da selezionare per rappresentare l'Inghilterra (un'altra delle tante liste che costellano il progetto) vengono immediatamente esclusi, nemmeno discussi, il «Welsh rarebit», le «Scotch eggs» e l'«Irish stew»<sup>267</sup> che non sono, appunto, tipicamente «inglesi».

Nella lista stilata da Barnes, tra persone famose (Queen Victoria, Francis Drake, Winston Churchill), eventi storici (*The Battle of Britain*, *Magna Carta*) e simboli della nazione (*Union Jack*, *Big Ben*, *cup of tea*) spuntano anche qualità negative attribuite al popolo inglese dallo stereotipo razziale diffuso all'estero: *plegh/stiff upper lip*, *snobbery*,

<sup>265</sup>Christine Berberich, «“A peculiarly English idiosyncrasy?” Julian Barnes's Use of Lists in England, England» cit., p.76

<sup>266</sup>Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Milano, Editrice A coop. sezione Elèuthera, 1993, p.53 (trad. di Dominique Rolland). Titolo originale: *Non-lieux*

<sup>267</sup>Julian Barnes, *England, England* cit., p.91

*emotional frigidity, not washing/ bad underwear*. La reazione di Sir Jack di fronte a questi risultati negativi è semplicemente quella di eliminarli dalla lista, dimostrando ancora come nella costruzione dell'identità di una nazione ci sia sempre un elemento di propaganda che mira ad eliminare o ignorare gli aspetti negativi del sé e di come la scelta degli elementi costitutivi di un'identità nazionale sia sempre «subjective and selective»<sup>268</sup>:

Alone, Sir Jack considered the printout again. It frankly deteriorated towards the end. He crossed off items he judged the result of faulty polling technique [...]. Sir Jack prodded a forefinger down Jeff's list again, and his loyal growl intensified with each item he'd crossed off. This wasn't a poll, it was bare-faced character assassination. Who the fuck did they think they were, going around saying things like that about England? His England. What did they know? Bloody tourists, thought Sir Jack.<sup>269</sup>

Un altro problema che offre la lista è quello rappresentato dal suo numero uno, e cioè la famiglia reale. Convincere il re e la regina a firmare un contratto con il progetto e a trasferirsi nella copia di Buckingham Palace costruita sull'isola è inizialmente molto più problematico di quello che aveva pensato Sir Jack, il quale però non vuole rinunciare ad avere, oltre alle comparse, anche i reali veri. Secondo Vera Nünning,

The reason for Sir Jack's apparent preference of the original soon becomes obvious, however, because the king, variably characterized as "a wonderfully parodied Prince Charles," in one review, and as "an oversexed moron" in another, demonstrates the interchangeability of the authentic and the imitation, by managing to be both at the same time.<sup>270</sup>

I membri della famiglia reale appaiono incarnare due opposti, e cioè autenticità e finzione: sono realmente di sangue reale, ma allo stesso tempo sono degli attori che recitano un copione (steso e provato durante dei veri e propri "*script meeting*") tentando di riprodurre la grandezza e i modi dei loro antenati. A questo tema Barnes aveva già fatto un accenno in *Letters from London*, dove, a proposito della famiglia reale, ha affermato:

Given this colorful dramatis personae, it's tempting to think of the Royal Family as a supersoap, Britain's longest running TV export, the PBS hit that outgrossed *Brideshead Revisited*. But the Royals are not played by actors; they merely (however hammily at times) play themselves. [...] With the Royals there is no original talent that gave rise to their myth, simply the myth itself, which arises from the awful luck of being born or marrying into this extremely rich, well-connected, landowning family. They cannot do, they can only be; so mythic reality is all they can have for us.<sup>271</sup>

---

<sup>268</sup>Christine Berberich, «"A peculiarly English idiosyncrasy?" Julian Barnes's Use of Lists in England, England» cit., p.83

<sup>269</sup>Julian Barnes, *England, England* cit., pp.85-86

<sup>270</sup>Vera Nünning, *op. cit.*, p.20

<sup>271</sup>Julian Barnes, *Letters from London* cit., p.156

Rappresentano, dunque, un'attrazione irrinunciabile, essendo già una copia che si basa su un mito e sui meccanismi dell'invenzione della tradizione. Il re e la regina, che successivamente cederanno a Sir Jack in virtù dei vantaggi contrattuali, mostrano un'iniziale titubanza a firmare il contratto perché, in un certo qual modo, significherebbe ammettere di essere ormai nient'altro che burattini, non dei veri capi di stato, i cui poteri sono ormai nelle mani del Parlamento e il cui titolo è soltanto onorifico. «What if the king decided he really wanted to reign?»<sup>272</sup> è infatti quello che si domanda Martha, quando è già manager del progetto e si trova ad affrontare gli inceppi del meccanismo di riproduzione su cui si basa, sottolineando così come i Windsor già di per sé rappresentino una replica.

Convincere la famiglia reale a diventare parte integrante del progetto non è però l'unico ostacolo che si trova davanti Sir Jack: anche l'acquisto dell'isola di Wight comporta lunghe trattative senza alcun risultato. Questo perché, a differenza delle colonie che hanno riconquistato la loro indipendenza o che sono state vendute al miglior offerente, vendere l'isola di Wight corrisponderebbe a svendere un pezzo di sé, incrinando la propria integrità nazionale nonché la propria identità:

These sources also reported, disappointingly, that Westminster had hardened its position on selling the Isle of Wight to a private individual. Specious objections of national integrity had been adduced. Despite pressure from Sir Jack's loyal group of backbenchers, the Government simply refused to put a price to sovereignty. Not for sale, they said.<sup>273</sup>

Al problema Sir Jack ovvierà facendo convincere da Mark i cittadini dell'isola di Wight a richiedere l'indipendenza, dichiarando falso il trattato di cessione dell'isola all'Inghilterra siglato secoli prima, e facendosi da loro eleggere governatore con facoltà di sciogliere il parlamento e prendere il controllo dell'isola.

Stranamente, nella lista di Jeff non compaiono alcune delle caratteristiche di cui gli inglesi sono sempre andati fieri: l'amore per la libertà, l'orgoglio, il pragmatismo. L'amore per la libertà non trova rappresentazione nel romanzo, dato che Sir Jack instaura, senza oppositori, un regime di natura autocratica. Il pragmatismo e il mercantilismo su cui per secoli si sono basati invece i successi economici inglesi potrebbero essere rappresentati nel romanzo dallo stesso Sir Jack, anche se il suo spirito imprenditoriale potrebbe solo essere un riflesso della cultura capitalistica in cui è inserito. Il fatto che caratteristiche di cui gli inglesi si sono sempre fregiati non siano appunto rappresentate potrebbe essere un esempio

---

<sup>272</sup>Julian Barnes, *England, England* cit., p.225

<sup>273</sup>*Ibid.*, pp. 106-107

di come spesso, come afferma Randall Stephenson<sup>274</sup>, il senso d'identità di una nazione sia anche determinato, nella rappresentazione che poi la nazione ne dà, da quello che il mondo esterno si aspetta che lei sia.

Perfino la letteratura inglese, tanto celebrata in patria, compare soltanto al diciassettesimo punto della lista e solo grazie alla fama di Shakespeare in generale, non a qualcuna delle sue opere in particolare. Nel parco a tema 'England, England', non a caso, la letteratura sarà abbastanza accantonata, a dimostrazione della scarsa attrattiva che possiede in chiave turistica, e le sue rare apparizioni nel progetto saranno solo sotto forma di scrittori particolarmente famosi o di personaggi letterari: così abbiamo la tomba di Shakespeare e i processi di Oscar Wilde e Connie Chatterley e Alice in carne ed ossa.

Molti dei punti della lista stilata da Jeff sono collegati alla storia nazionale. A questo proposito, il Dr Max è incaricato di scoprire quello che gli inglesi sanno sulla loro stessa storia. Il personaggio, che secondo Pateman ricorda Oliver in *Talking it Over*, racchiude nel nome, coniato ai tempi delle apparizioni in televisione che hanno reso lo storico famoso e che hanno convinto Sir Jack a sceglierlo per quel ruolo, la volontà di mantenere un titolo formale pur apparendo una persona alla mano. In realtà Dr Max, che rappresenta la categoria degli storici ed è un altro esempio di intellettuale distaccato dalla realtà all'interno del romanzo, non è così poco avulso dal mondo accademico come la sua frequentazione degli ambienti televisivi faceva pensare. Infatti, le sue spiegazioni prolisse ed estremamente dettagliate annoiano Sir Jack, il quale è costretto a chiedere a Jeff di spiegare all'*Official Historian*, prima che compia la propria ricerca, che il compito che si richiede alla storia nel progetto non è quello di istruire, ma quello di far sentire meglio i turisti, dando loro una versione della storia che conoscono e approvano e che li lasci nell'impressione di essere meno ignoranti. Dal punto di vista di Jeff:

most people don't want what you and your colleagues think of as history – the sort you get in books [...]. So we don't threaten people. We don't insult their ignorance. We deal in what they already understand. Perhaps we add a little more. But nothing unwelcomely major.<sup>275</sup>

Il Dr Max analizza l'intervista di un uomo di quarantanove anni, caucasico, di classe sociale media, inglese, che rappresenterebbe il campione ideale per scoprire «what they know»<sup>276</sup> come Sir Jack gli ha ordinato. Al soggetto scelto, che non sa lo scopo reale

---

<sup>274</sup>Cit. in Christine Berberich, «“A peculiarly English idiosyncrasy?” Julian Barnes's Use of Lists in *England, England*» cit., p.79

<sup>275</sup>Julian Barnes, *England, England* cit., pp.70-71

<sup>276</sup>*Ibid.*, p.58

dell'intervista a cui viene sottoposto, si fanno domande su eventi famosi della storia inglese, a cui l'uomo risponde in maniera approssimativa e telegrafica come se fosse un concorrente di un quiz televisivo:

The subject was asked what happened at the Battle of Hastings.  
Subject replied: '1066.' Pause. 'King Harold. Got an arrow in his eye.'  
Subject behaved as if he had answered the question.<sup>277</sup>

Le risposte dell'uomo sono le medesime di Martha ai tempi della scuola quando, come tanti altri bambini, assimilava le tappe della storia nazionale tramite i *chants of history*. Troviamo quindi rappresentato il frutto di un insegnamento simile, cioè una conoscenza superficiale che a stento nasconde l'ignoranza, un modo di rammentare la storia che Dr Max paragona agli offuscati ricordi dell'infanzia. In questo modo, secondo la Nünning, Barnes «deconstructs the notion that educated citizens' knowledge of history provides any reliable basis for the retrieval of specifically English traits»<sup>278</sup>, dato che dall'intervista si deduce come la storia nazionale non occupi poi un gran posto nella memoria culturale, sul cui contenuto l'identità nazionale si fonda. Infatti lo storico, che sarebbe portato a ritenere «unpatriotic to know so little about the origins and forging of your nation», è ben consapevole del fatto che invece «patriotism's most eager bedfellow was ignorance, not knowledge»<sup>279</sup>, cioè di come una buona dose d'ignoranza sia necessaria affinché la versione corretta, rivisitata ed abbellita della storia nazionale, la versione che poi costituisce le basi storiche dell'identità nazionale, prosperi e contribuisca all'amor di patria e al desiderio di sacrificio per essa.

Una versione corretta, rivisitata ed abbellita della storia nazionale è quello a cui Dr Max è costretto a contribuire, insieme agli altri dipendenti di Sir Jack, come nel caso del mito di Robin Hood al numero 7 della lista di Jeff. Fondamentale nella narrativa d'identità della nazione (Robin Hood essendo il delinquente buono, emblema di altruismo e giustizia), il mito è rivisto in maniera tale da accontentare i palati dei diversi visitatori del progetto: Robin Hood e i suoi *Merry Men* diventano vegetariani, disabili, gay. La rivisitazione del mito di Robin Hood è uno dei tanti esempi di come la definizione della *englishness* da esibire vada «hand in glove with its involuntary deconstruction»<sup>280</sup>, mettendo in luce il carattere artificiale dell'identità nazionale, che è in continuo evolversi tramite appunto meccanismi di costruzione e decostruzione.

---

<sup>277</sup>*Ibid.*, p.80

<sup>278</sup>Vera Nünning, *op. cit.*, p.15

<sup>279</sup>Julian Barnes, *England, England* cit., p.82

<sup>280</sup>Vera Nünning, *op. cit.*, p.13

All'idea che sia necessaria una rivisitazione del mito, che Martha propone ricordando al gruppo che sviluppare il progetto riguarda anche «the repositioning of myths for modern times»<sup>281</sup>, risponde però un oltraggiato Jeff, al quale sembra assurda la proposta di rivedere quello che è un «primal English myth»<sup>282</sup>. Non sembrerebbe un caso che a difendere la versione originale sia proprio Jeff, che rappresenta l'uomo sposato e fedele, il padre di famiglia calmo e posato che, stranamente per Martha, non fa alcun tentativo di corteggiarla e che corrisponde così bene allo stereotipo della frigidità e della rigidità vittoriana. Jeff ritiene che non si possa «messing around»<sup>283</sup> riguardo al mito di Robin Hood, e questo perché è una parte integrante della sua stessa identità. La stessa opposizione si ritroverà in Mark riguardo all'idea che gli attori del Progetto si mischino ai turisti una volta sopraggiunta la sera, e questo perché parte integrante dell'identità inglese di Marc è quell'*emotional frigidity* che Sir Jack cancella dalla lista delle caratteristiche della *englishness*, la stessa *emotional frigidity* che si scorge nella vita di Martha, che però appoggia la creazione di un'esperienza tipicamente inglese come quella del *chatting up* al pub sottolineando come i visitatori non saranno inglesi e come dunque la *englishness* rappresentata si stia sempre di più allontanando da quella vera degli inglesi.

Una versione corretta, rivisitata ed abbellita è ancora la rielaborazione finale della storia di Nell Gwynn, una donna di umili origini diventata l'amante di re Carlo II, che è chiamata in causa da Sir Jack per risollevarne il buon nome degli inglesi riguardo al sesso. Che si tratti soltanto di una versione che non ha più niente a che fare con la storicità del personaggio è dichiarato da Martha stessa, la quale, riflettendo sulla Nell reinventata dal progetto, afferma come «her essence, like her juice, had been concentrated, and she remained a version of what she had once been»<sup>284</sup>. Come nota Mark, il sesso non è un argomento che si può tralasciare se si vogliono attirare più turisti possibili, essendo questo una delle aspettative principali che essi hanno sulle proprie vacanze. Dal punto di vista di Martha, che il sesso sia il motore del viaggio sarebbe stato dimostrato dagli inglesi stessi:

The British always used to go abroad for sex. The Empire was built on the inability of the British male to find sexual satisfaction outside of marriage. Or inside it, for that matter. The West always treated the East as a brothel, upmarket or downmarket. Now the position's reversed. We're chasing Pacific Rim dollars, so we have to offer a historical *quid pro quo*.<sup>285</sup>

---

<sup>281</sup> Julian Barnes, *England, England* cit., p.148

<sup>282</sup> *Ibid.*, p.146

<sup>283</sup> *Ibid.*, p.148

<sup>284</sup> *Ibid.*, p.186

<sup>285</sup> *Ibid.*, p.92

L'opinione di Martha sull'Impero britannico è, secondo Sir Jack, una «scandalous analysis of our nation's glorious past»<sup>286</sup>, ma comunque una delle tante interpretazioni possibili, come conferma, con grande dispiacere di Pitman, *l'Official Historian*. Per mettere da parte l'idea di un'Inghilterra vittoriana, frigida e repressa o peggio dedita a sodomia, incesto e pedofilia, come alcuni dei personaggi più celebri lascerebbero pensare, Sir Jack propone di offrire ai turisti un personaggio storico capace di riportare il sesso al suo candore genuino, e cioè Nell Gwynn. Ma anche nel suo caso Dr Max è in grado di dimostrare come ci siano sempre più versioni della stessa storia e come l'elemento di «lovely self-deception»<sup>287</sup> nella narrativa d'identità finisca per far prevalere la versione che si preferisce. *L'Official Historian* infatti svela a Sir Jack come la storia di Nell Gwynn non sia esattamente un esempio di purezza e candore:

‘It’s not really my p-eriod,’ the Official Historian began, a disclaimer which rarely led to a briefer lecture, ‘but as I recall, little Nell’s background was not exactly riddled with family values. She referred to herself openly as a “Protestant whore” – the King being Catholic at the time, you understand. Two bastard children by him, shared the pleasures of his mattress with another favourite whose name temporarily escapes me...’

‘You mean, three-in-a-bed stuff,’ muttered Sir Jack, envisaging the headlines.

‘...and obviously I would have to check, but her career as King’s mistress did start at a relatively tender age, so we might have to factor in the child-sex angle.’<sup>288</sup>

Secondo questa interpretazione storica, Nell era dunque una donna che vendeva succo d'arancia diventata amante del re quando era ancora una bambina, traviata dunque in tenera età e trasformata in una dissoluta prostituta d'alto borgo. Ciò non le impedisce di essere comunque scelta per far parte del progetto, eliminando di lei quei dettagli considerati inaccettabili per l'immagine d'Inghilterra, in rapporto al sesso, che si vuole trasmettere:

‘We could make her older,’ suggested Martha brightly, ‘lose the children, lose the other mistresses, and lose the social and religious background. Then she could be a nice middle-class girl who ends up marrying the King.’<sup>289</sup>

Inoltre la Nünning sottolinea come la scelta di Sir Jack sia ricaduta su una ragazza lontanissima dai canoni di bellezza dello stereotipo inglese, pur essendo spacciata per una tipica ragazza della zona.

---

<sup>286</sup> *Ibid.*

<sup>287</sup> *Ibid.*, p.97

<sup>288</sup> *Ibid.*, p.94

<sup>289</sup> *Ibid.*

Mentre il trattamento che subiscono il mito di Robin Hood e la storia di Nell Gwynn rappresenta il meccanismo tramite cui il passato viene plasmato a seconda delle mode del momento, il mito inventato di Betsy, che apparirà più tardi nel romanzo, è un chiaro esempio dei meccanismi alla base dell'invenzione della tradizione, su cui le versioni che di volta in volta si formano dell'immagine della nazione e dell'identità nazionale sarebbero basate.

Il tema dell'invenzione della tradizione già fa capolino qualche pagina prima, in una storia che Paul, *Ideas Catcher* di Sir Jack, racconta a Martha al loro primo appuntamento. Paul le racconta di un compositore russo ai tempi di Stalin incaricato insieme a tanti altri musicisti di recarsi nelle province remote della Russia e riportare i canti della tradizione popolare. Purtroppo la politica di Stalin, che aveva avuto come risultato l'abbandono dei villaggi e il rastrellamento dei contadini, aveva distrutto anche la cultura popolare e di conseguenza i suoi canti. Il compositore, messo di fronte a questa dura realtà, avrebbe deciso di inventare di sana pianta dei canti folkloristici per non incorrere nella furia del dittatore. Quello che Martha non può fare a meno di chiedersi, e a cui Paul non può rispondere perché «history doesn't relate»<sup>290</sup>, è quale sia stata la reazione del popolo a quei canti inventati, se sono comunque serviti allo scopo di risollevarli gli animi così come ci si aspettava dai canti autentici.

Nella storia in questione ritroviamo innanzitutto un esempio di tradizione inventata in cui si dimostra come l'invenzione non sia fine a se stessa, ma abbia appunto lo scopo di tenere unita la comunità immaginata facendola sentire parte di un qualcosa e legata alla terra in cui abita e in cui ritrova le sue origini. Dalle parole di Martha inoltre risulta chiaro come ci si domandi se l'autenticità e l'originalità siano davvero fondamentali per i fini che ci si è preposti. Una nozione, quella di autenticità, messa in dubbio nella sua importanza e imprescindibilità dal progetto stesso, che si basa sull'accantonamento dell'autenticità in favore di una riproduzione in grado di dare le stesse emozioni dell'oggetto autentico. Non è un caso da questo punto di vista che si faccia riferimento alla Russia, un paese portatore di versioni storiche diverse da quelle che proliferano in Occidente (per esempio si accenna nel testo alla Grande Guerra Patriottica, cioè come viene denominata in Russia la seconda guerra mondiale), dove esistono diversi musei che esibiscono soltanto copie dell'arte greca e romana, che i russi visitano avidamente e con entusiasmo come se si trovassero di fronte agli originali. La stessa Martha, diventata manager, sottolineerà come non esista differenza

---

<sup>290</sup>*Ibid.*, p.68

per il turista che esperisce l'opera d'arte tra copia e originale e che, messo di fronte alla possibilità di fare un lungo e tortuoso viaggio per vedere l'originale, il turista sceglierà nella maggior parte dei casi la copia dell'opera d'arte:

‘Towards the end of the last century,’ Miss Cochrane explains, ‘the famous statue of David by Michelangelo was removed from the Piazza della Signoria in Florence and replaced by a copy. This proved just as popular with visitors as the “original” had ever been. What’s more, ninety-three percent of those polled expressed the view that, having seen this perfect replica, they felt no need to seek out the “original” in a museum.’<sup>291</sup>

La storia narrata da Paul è dunque rilevante perché, come sottolinea Peter Childs, «deals in the fragmented, (mis)remembered popular inheritance of national education and stands back from engaging with less marketable aspects of the past»<sup>292</sup>, esattamente come il progetto di Pitman, ed è una replica dei meccanismi di invenzione della tradizione messi in atto nel progetto.

Ritornando al mito inventato di Betsy, suggerito dal Dr Max durante la discussione per trovare un logo adatto, possiamo dire che in esso ritroviamo la stessa riflessione che gioca sulle nozioni di invenzione della tradizione e di autenticità nella storia di Paul. Fino a quel momento i loghi proposti dai creativi, semplici rivisitazioni di temi già visti, costituiscono all'interno del romanzo un'altra lista di simboli della *englishness*. Nessuno di questi loghi però accontenta Sir Jack, per il quale è fondamentale che il logo sia intriso di “*magic*”, che i visitatori abbiano l'impressione di trovarsi improvvisamente in un luogo parallelo, anche se familiare, in cui tutto avviene diversamente. Si tratta di far dimenticare il confine della realtà perdendosi nella finzione (siamo nel secondo ordine della simulazione di Baudrillard), non di tenere invece, come avrebbe voluto Mark, «*reality and illusion separate*»<sup>293</sup>. Mark, non a caso, è il personaggio che più appare disinteressato al progetto: per lui la realtà, che non è ancora una nozione superata, ha come caratteristica principale quella di essere molteplice così come la sua *englishness*, non delineabile tramite simboli definiti. In questo, Mark rispecchierebbe quegli inglesi che, come risulta dai vari sondaggi condotti, non sono in grado di definire la propria identità nazionale, confusi dalle varie narrative d'identità che si sono sovrapposte nel corso della storia.

Per aggiungere l'elemento della magia, il Dr Max racconta una vicenda, che si sarebbe a detta sua verificata a metà del XIX secolo, quando l'ombrello era appena stato inventato: una donna, precipitata dalla scogliera a causa del vento forte, si sarebbe salvata

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p.181

<sup>292</sup> Peter Childs, *op. cit.*, p.119

<sup>293</sup> Julian Barnes, *England, England* cit., p.111

proprio grazie all'ombrello, atterrando sul terreno senz'altro danno che delle uova rotte cadute dal cesto che aveva in mano. Sir Jack decide di utilizzare la storia, ovviamente rivisitata per adattarla ai tempi moderni. Disegnato il logo, la donna viene battezzata Betsy per via del vago ricordo di un modo di dire, "*Heavens to Betsy*", di cui nessuno ricorda il significato ma che ben si addice al senso di magia che si vuole creare. Inoltre, per aggiungere alla magia l'elemento del presente, la storia diventa "*the Island Breakfast Experience*", in cui si cerca di replicare in maniera sicura per i visitatori e profittevole per Sir Jack il volo di Betsy dalla scogliera:

The result would be guest-safe and all-weather. Marketing provided the clinching refinement: the Heavens to Betsy Bunjee Experience would become the Island Breakfast Experience. At the top of the cliff would be a free-range hen facility aswagger with plumed and coiffed birds; fresh eggs would be flown in daily; and the Visitor would descend to the beach with a clip-on Betsy Basket.<sup>294</sup>

I tentativi che vedono il gruppo agli ordini di Sir Jack scegliere un nome e il tipo di esperienza da offrire ai visitatori replicano il modo attraverso cui una tradizione viene inventata e si può trasformare in un rito.

Martha è convinta che la storia raccontata dal Dr Max sia del tutto inventata, ritenendo che lui possa aver pensato che «a bogus project ought to have a bogus logo»<sup>295</sup>. Barnes esplicita così il discorso sull'autenticità, lasciando che sia il Dr Max a farsene portavoce. Innanzitutto il Dr Max nega di aver inventato la storia, sottolineando di essere uno storico e perciò un uomo che non inventa, ma al massimo ipotizza. Secondariamente, l'*Official Historian* si oppone all'idea di Martha che il progetto sia "*bogus*", cioè qualcosa di fittizio, falso, proprio perché è la stessa nozione di autenticità ad essere artificiosa e ciò con cui noi abbiamo la possibilità di avere a che fare è sempre e solo la replica:

'Bo-gus implies, to my mind, an authenticity which is being betrayed. But is this, I ask myself, the case in the present instance? Is not the very notion of the authentic somehow, in its own way, bogus?<sup>296</sup>

Dal punto di vista del Dr Max non esiste davvero un "*prime moment*", un punto di origine, un momento in cui tutto è iniziato che noi possiamo veramente riconoscere come tale, dunque ciò che noi studiamo, viviamo e di cui facciamo esperienza è sempre la replica. In questo passaggio il riferimento è sempre all'idea di Baudrillard che «il reale è

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p.123

<sup>295</sup> *Ibid.*, p.131

<sup>296</sup> *Ibid.*

non soltanto ciò che può essere riprodotto, ma ciò che è sempre già riprodotto»<sup>297</sup>, cioè, come afferma Fulvio di Paola, «ogni cosa non esiste se non in quanto ritorna, copia di un'infinità di copie che non lasciano sussistere originale e neppure origine»<sup>298</sup>. Non è un caso che ne sia portavoce, tra l'altro, uno storico, che analizza il susseguirsi di eventi e filosofie come facenti parte di un ciclo e che non ha mai la possibilità di esperire la storia, che è un resoconto (perciò anch'essa una riproduzione) di ciò che è accaduto o, come afferma Barnes in "Parenthesis", la somma di rimaneggiate verità dal carattere soggettivo:

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. This God-eyed version is a fake – a charming, impossible fake, like those medieval paintings which show all the stages of Christ's Passion happening simultaneously in different parts of the picture.<sup>299</sup>

È la stessa idea della storia a cui Barnes rimane fedele, riproponendola, anche in *The Sense of an Ending*, in cui Adrian, l'amico poi suicidatosi del protagonista Tony, anticipa l'inutilità dell'atto di scandagliare il passato alla ricerca delle ragioni che lo hanno spinto a togliersi la vita, affermando che, se mai uno storico indagasse sul suicidio di Robson appena avvenuto, mancherebbe un tassello fondamentale: la versione di Robson. Ne deriva, dunque, che anche tutte le altre conclusioni sull'evento in sé altro non sono che versioni, *subjective truths* perciò prive di valore.

In *England, England*, negando la possibilità dell'uomo di giungere a una verità univoca, così come l'esistenza di un *prime moment*, Barnes mira a decostruire «the idea that we gain unmediated access to the reality of earlier epochs»<sup>300</sup>. Essendo il passato qualcosa di irrecuperabile nella sua essenza, non ha nemmeno senso (ed è questo che Barnes sottintende) ricostruire la propria identità nazionale ricercandola nel passato, sia perché si tratta di una realtà plasmata da circostanze che non ci appartengono più, sia perché la nostra incapacità di rappresentarla fedelmente non permette il recupero di quell'identità, ma genera soltanto il ricorso, nel tentativo, a una tradizione inventata.

Ciò non significa però che la storia, lo studio del passato, non abbia senso di per sé. Tra i discorsi del Dr Max e il suo comportamento c'è difatti contraddizione, dal momento

---

<sup>297</sup>Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Giacomino Feltrinelli Editore, 2009, p.87 (trad. di Girolamo Marcusi). Edizione originale: *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Editions Gallimard, 1976

<sup>298</sup>Fulvio di Paola, «Noialtri barocchi e Baudrillard», in Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura: bestie Beaubourg, apparenze e altri oggetti* cit., p.129

<sup>299</sup>Julian Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters* cit., p.245

<sup>300</sup>Frederic Holmes, *op. cit.*, p.92

che, pur ritenendo la nozione di autenticità, a sua volta, *bogus*, lui stesso non abbandona la ricerca di quell'autenticità indossando un profumo ricreato sulla base di una ricetta di due secoli prima, mirando così non a una replica ma all'originale autentico. Questa contraddizione potrebbe significare che, seppur il passato appaia qualcosa di inconoscibile e infinitamente lontano da noi, esso è comunque parte di noi e vale la pena di impegnarsi ad analizzarlo e comprenderlo perché in parte continua a costituire quello che siamo oggi. Sebbene infatti l'identità nazionale non sia qualcosa di remotamente rintracciabile nel passato, non si può negare come essa vi sia comunque legata, dal momento che sono le interpretazioni di questo passato a infondere la nazione di un senso di comunità nel presente.

Che al Dr Max non piaccia il progetto è legato tutt'al più, come afferma lui stesso, a un giudizio meramente estetico e sociale, non certo alla sua artificiosità. Anzi, il Dr Max dichiara ad una scettica e stupita Martha che non ha alcun senso disprezzare il progetto per la sua artificiosità, dal momento che la stessa realtà che viviamo, compresi noi stessi, è in un certo senso costruita:

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

'As for being c-constructed ... well, so are you, Miss Cochrane, and so am I, constructed. I, if I may say so, a little more artfully than you.'<sup>301</sup>

L'opinione del Dr Max sull'artificiosità della stessa identità individuale è contrastata dalla ricerca dell'autenticità della natura umana che caratterizza la vita di Martha, la quale inizia una relazione con Paul nella convinzione di entrambi che l'amore, forse, possa permettere all'individuo di comprendersi e completarsi ed essere allo stesso tempo una via di accesso alla felicità. Secondo Vanessa Guignery, infatti, «the romantic relationship between Martha and Paul Harrison is presented as a possible antidote to the hyperreal world of the project» e sarebbe per questo che è descritta «using the language of the real»<sup>302</sup>. Infatti Paul, che, come è stato detto precedentemente, è l'*Ideas Catcher* di Sir Jack e cioè colui che è responsabile di registrare le parole di Sir Jack in modo che le sue idee geniali non si perdano, ma siano conservate per i posteri, descrive la relazione che ha con Martha qualcosa di autentico, che riesce a rendere quello che lo circonda reale:

---

<sup>301</sup> Julian Barnes, *England, England* cit., p.133

<sup>302</sup> Vanessa Guignery, *op cit.*, p.112

- he couldn't believe how falling in love with Martha made things simpler. No, that wasn't the right word, unless 'simpler' also included the sense of richer, denser, more complicated, with focus and echo. Half his brain pulsed with gawping incredulity at his luck; the other half was filled with a sense of long-sought, flaming reality. That was the word: falling in love with Martha made things real.<sup>303</sup>

A differenza delle donne che l'hanno preceduta, Martha non ha un atteggiamento artificioso nei suoi confronti, non ride alle sue battute se non le trova divertenti ed è attenta ad essere onesta con se stessa, oltre che con lui, e a dire sempre quello che pensa. Anche per Martha, Paul rappresenta una ventata di nuovo, e questo perché lui, a differenza degli altri, è pronto a correre il rischio derivante da una vera condivisione, da un rapporto in cui si rigetta la finzione e si ricerca il vero contatto umano in uno sforzo di conoscenza dell'altro. Ciò è dimostrato dalla scena di sesso tra i due: se con gli altri Martha tende ad estraniarsi dal rapporto sessuale, ricercando il piacere nella sua testa, disinteressandosi di ciò che succede al suo stesso corpo e fingendo di provare sensazioni che in realtà non la colgono, con Paul vive un rapporto amoroso vero in cui non sono ammesse finzioni. Questo rapporto amoroso in cui ricerca l'autenticità e la genuinità del sentimento rappresenta però un'eccezione nelle "history of sexuality" di Martha e Paul, in cui si evince come tendenzialmente i protagonisti abbiano costruito «their sexuality out of replicas and imitations»<sup>304</sup> e si ribadisce, al di là di ogni tentativo di negarlo, il carattere costruito dell'identità individuale. Queste storie riguardanti le esperienze sessuali che i due avrebbero avuto prima di incontrarsi sono, infatti, sotto forma di lista, un mezzo narrativo già sfruttato nel romanzo e che è emblema stesso del carattere costruito dell'identità che si cerca di definire.

Se la realtà che ci circonda è un artefatto e la nazione è un artefatto a sua volta così come l'identità nazionale, allora lo stesso può valere anche per l'identità individuale, come Barnes ha già cercato di dimostrare all'inizio, riferendo l'artificialità dei ricordi costitutivi di questa medesima identità e costellando il romanzo di identità sovrapposte e identità fasulle.

Primi esempi del gioco delle identità in *England, England* sono gli avvocati Cabot e Albertazzi, completamente inventati da Jerry Batson come suoi soci, e la segretaria personale di Sir Jack, che il magnate sostituisce continuamente dimenticandosi, altrettanto

---

<sup>303</sup> Julian Barnes, *England, England* cit., p.103

<sup>304</sup> Vanessa Guignery, *op. cit.*, p.113

velocemente, il nome della nuova assunta e finendo per chiamarle tutte, indistintamente, Susie perché insicuro proprio circa la loro identità:

‘Tell Woodie it’s time,’ he said to his PA, whose name he could never remember. In one sense, of course, he could: it was Susie. This was because he called all his PAs Susie. They seemed to come and go at some speed. So it was not really her name he was unsure of, but her identity. Just as he’d been saying a moment ago – to what extent was she real?<sup>305</sup>

Sir Jack, stimolato dalla paura della morte e dell’essere dimenticato e sostituito, non può infatti fare a meno di interrogarsi su cosa possa definirsi reale. Siamo nella fase dell’ideazione del progetto, che si sviluppa in lui dalla percezione che tutto è transeunte, che ogni cosa sia sostituibile:

What is real? This is sometimes how I put the question to myself. Are you real, for instance – you and you? Sir Jack gestured with mock courtesy to the room’s other occupants, but did not turn his head from his thought. ‘You are real to yourselves, of course, but that is not how these things are judged at the highest level. My answer would be No. Regrettably. And you will forgive me for my candour, but I could have you replaced with substitutes, with... simulacra, more quickly than I could sell my beloved Brancusi.<sup>306</sup>

Sir Jack non s’interroga soltanto sull’identità degli altri, ma anche sulla propria. «Is my name real?»<sup>307</sup>, si domanda il magnate, riferendosi alle dicerie sulle sue origini e dando adito all’idea che la sua, in primis, sia un’identità fasulla. La grande idea che egli vuole mettere in scena dovrebbe assicurare a lui stesso di non poter essere sostituito come potrebbe invece tranquillamente sostituire i suoi assistenti, cioè tramite dei simulacra. In realtà, Sir Jack si ritroverà vittima del suo stesso progetto, dal momento che dopo la morte diventerà una delle tante attrazioni di ‘England, England’, con una sua replica in carne ed ossa pronta a intrattenere i visitatori e capace di sostituire la realtà e l’autenticità della tomba del magnate.

Oltre ad aver probabilmente cambiato il proprio nome in uno più inglese nella forma, Pitman si fa chiamare Victor dalla proprietaria del bordello che è solito frequentare, dando origine nel suo personaggio a una sovrapposizione d’identità. Anche la proprietaria del bordello è ribattezzata dallo stesso Pitman con un altro nome, zia May, un’identità a fasulla che serve a celare ai suoi collaboratori e al mondo il vero scopo delle sue visite a quella casa. Queste due non sono tra l’altro le uniche identità false che ritroviamo nel bordello. Tra queste vi è anche Lucy, il cui vero nome è Heather, che sta preparando la sua tesi di dottorato in studi psico-sessuali e per questo lavora al bordello sotto falso nome.

---

<sup>305</sup> Julian Barnes, *England, England* cit., p.34

<sup>306</sup> *Ibid.*, p.31

<sup>307</sup> *Ibid.*, p.32

Lei, con il nulla-osta di zia May, aiuterà Gary Desmond, un reporter licenziato dallo stesso Sir Jack e ingaggiato in qualità di investigatore privato da Martha e Paul, a riprendere Sir Jack nel bordello. In questo episodio entra in gioco il tema della sorveglianza, che già era stato accennato dalla scena in cui Paul, costretto da Sir Jack a fargli da autista, aspetta il suo capo in macchina fuori da quella che lui pensa essere la casa della zia. In quest'occasione Paul si rende conto che Sir Jack sa della sua relazione con Martha grazie ai tabulati dei telefoni installati sulle auto della compagnia. Così, in un attimo di ribellione generato dall'orribile scoperta di essere stato sorvegliato, Paul estrae il registratore e accende il microfono che Sir Jack ha sempre addosso e ascolta tre parole (“*Titty*”, “*Nappy*”, “*Poo*”) pronunciate dal suo capo, che gli rivelano che la donna da cui si trova non è certamente sua zia. Grazie al filmato girato da Gary Desmond, Paul e Martha rispondono al tentativo di licenziarli di Sir Jack con la minaccia di diffondere il video, costringendo Sir Jack a ritirarsi dal progetto affidandone la conduzione a Martha, che designa Paul suo “*chief adviser*”.

Il tema della sorveglianza, centrale nella letteratura distopica e inserito anche in “*Anglia*” dove nessun fatto passerebbe inosservato, comparirà anche più tardi, quando Martha, manager dell'isola, osserva tutti direttamente dal suo ufficio mediante telecamere piazzate un po' ovunque. In tal modo Barnes intende criticare un aspetto della società odierna e cioè la mancanza di *privacy*, come confermato da vari accenni all'attività diffamatoria dei rotocalchi e al suo effetto sulla vita delle persone. Uno di questi accenni è lo sconvolgimento della vita di una delle ragazze sorprese a letto col principe da Gary Desmond e convinta a rilasciare un'intervista. Barnes fa raccontare direttamente alla ragazza, tramite un magistrale cambio di punto di vista nella narrazione, come sia stata abbandonata al suo destino dal giornalista, così premuroso e attento prima di avere tra le mani lo *scoop*, e come le sue stesse parole siano state distorte nell'articolo, dando adito a un'immagine di lei che non la rappresenta. Riconosciuta e additata per la strada, la ragazza si ritrova con la reputazione rovinata, peggiorata dai suoi ex fidanzati che si lanciano in descrizioni spinte e non veritiere delle loro relazioni con lei, e con un padre che non vuole più rivolgerle la parola.

Il più eclatante dei riferimenti al potere coercitivo e diffamatorio della stampa, in cui il tema appare nuovamente unito a quello delle identità sovrapposte, è rappresentato dall'aeroplano che, con lo striscione “SANDY DEXTER AND THE DAILY PAPER GREET HIS MAJ”, passa vicino all'aereo del re e della regina che stanno per atterrare

sull'isola di Wight per la cerimonia di apertura del parco a tema: Sandy Dexter non sarebbe altro che un magnate dei media, i cui tabloid sono costantemente alla ricerca di nuovi scandali riguardanti la famiglia reale. Sottesa è l'idea di Baudrillard che i media siano come un codice che muta il reale nell'iperreale, mentre è palese il riferimento al comportamento della stampa nei confronti di Lady Diana, di cui non a caso in 'England, England' ritroviamo una riproduzione della bara come attrazione turistica. La figura di Diana costituisce sia un simbolo di tutte le vittime dei giornali scandalistici, sia un modello diverso rispetto a quelli che il passato nazionale propone, ed è perciò fondamentale se si vuole rappresentare l'Inghilterra e gli inglesi. Infatti, come sottolinea Bertinetti,

[...]per le persone che si commuovono e scendono nelle strade e nelle piazze dopo aver appreso la notizia dell'incidente [...] Lady Diana costituisce l'emblema della libertà, è la sposa ripudiata, l'avversaria della fredda regina, una Cenerentola sfuggita alle trappole della corte, la vittima dei fotoreporter.[...] Diana, sostengono molti studiosi, sintetizza il conflitto tra modernità e tradizione esploso nel mondo britannico. [...] Un po' per caso e un po' per scelta, la principessa ha quindi dato voce, volto e sostanza a un profondo desiderio di libertà individuale contro l'oppressione di norme sociali giudicate non più adatte ai ritmi e alle idee dell'epoca contemporanea.<sup>308</sup>

L'episodio che Barnes inserisce nel romanzo consiste, come nel caso di Lady D, in quello che è percepito dai reali come un atto persecutorio da parte della stampa, solo che in questo caso lo scrittore immagina cosa succederebbe se la vittima dei *tabloid* reagisse, piuttosto che subire passivamente. Così la regina Denise, infastidita, chiede al re di fare qualcosa e quest'ultimo, con il suo comportamento, finisce per incitare senza volerlo il *Wing Commander* 'Johnnie' Johnson a colpire l'aereo del magnate. Infatti l'aereo dei reali è accolto nei cieli dell'isola da uno *Spitfire*, guidato appunto da Johnnie Johnson, e da un *Hurricane*, i modelli che effettivamente sconfissero la *Luftwaffe* nella *Battle of Britain*. Johnnie Johnson, confuso tra realtà e finzione dopo aver appena recitato nella battaglia riprodotta dal parco a tema, spara all'aereo, provocandone lo schianto e la morte del conducente, come se si trovasse di fronte a un aereo nazista che minaccia la libertà del proprio paese. Secondo Richard Bradford,

Barnes is playing an ingenious game with the reader who will have witnessed the manner in which the popular press can manipulate perceptions of individuals, sometimes procuring for them a cult of celebrity and just as frequently destroying their public image – while seemingly remaining immune from any responsibility in this. Many readers will at some point have wondered

---

<sup>308</sup>Roberto Bertinetti, *op. cit.*, pp.115-116

how victims of tabloid scrutiny would, if they could, take revenge and 'Johnnie', equipped with machine guns, enacts a fair number of hypotheses.<sup>309</sup>

Lo stato di confusione in cui versa il pilota, tanto da non essere più in grado di distinguere tra realtà e simulazione e che corrisponde sempre al secondo ordine di simulazione di Baudrillard, è causa dei problemi che Martha, in qualità di manager, dovrà affrontare sull'isola collegati all'identità degli attori, che, recitando il loro ruolo e confondendo piano del reale e piano della finzione, finiranno per perdere la distinzione tra realtà e finzione, convincendosi di essere la persona che dovevano soltanto interpretare e perdendo dunque la propria identità, oltrepassando quel confine tra realtà e imitazione e entrando nella dimensione dell'iperrealtà in cui, come abbiamo visto, la replica assume più valore rispetto all'originale, cioè l'identità fittizia finisce per essere quella vera che, nel contempo, si è svuotata di significato. Quest' eccesso di identificazione che colpisce gli attori del progetto è, come sottolinea Vanessa Guignery<sup>310</sup>, sottolineato dal fatto che gli attori non sono conosciuti tramite quello che è il loro vero nome, ma tramite il nome del personaggio che interpretano.

I casi più emblematici sono quelli degli attori che interpretano Samuel Johnson, che addirittura ha cambiato nome tanto che nella dicitura del contratto appare, paradossalmente, che il progetto abbia assunto Samuel Johnson per interpretare Samuel Johnson, e Robin Hood e i suoi *Merry Men*, anche se tutti coloro che partecipano al progetto sembrano essersi ammalati di personalità multipla. Un esempio è Nell Gwynn che, lamentandosi con Martha delle attenzioni sgradite del re (quello vero, che però si è immedesimato nel suo antenato), mantiene l'accento che non le appartiene e che ha dovuto imparare per interpretare il suo personaggio. L'atto d'interpretazione viene descritto più come una possessione del corpo, da cui gli attori fanno difficoltà a liberarsi anche fuori dal "palco". Così i trafficanti trafficano, gli adulteri tradiscono, i piloti si barricano davvero nella base aerea aspettando un improvviso attacco dei tedeschi.

I casi di Samuel Johnson e Robin Hood sarebbero, tra questi, quelli più eclatanti perché in questo caso gli attori perdono completamente qualsiasi contatto con la realtà, diventando in tutto e per tutto il personaggio a cui dovevano soltanto dare voce in scena. Così cenare con Samuel Johnson diventa sgradevole per i visitatori che hanno scelto questa attrazione tra tante, proprio perché l'attore comincia a comportarsi come avrebbe fatto il

---

<sup>309</sup>Richard Bradford, «Julian Barnes's *England, England* and Englishness», in Sebastian Groes, Peter Childs, *op cit.*, p.95

<sup>310</sup>Cfr. Vanessa Guignery, *op. cit.*

Johnson vero, ad essere scorbutico, lunatico e razzista con i clienti tanto da attirarsene le lamentele. Quando Martha lo convoca per cercare di capire qual è il problema, l'attore sembra essere appunto posseduto e non riuscire più a distinguere tra la sua identità d'individuo e la maschera che per contratto deve indossare.

Allo stesso modo, Robin Hood si lamenta con Ted Wagstaff per il cibo vegetariano, per i diversamente abili che rallentano il lavoro degli altri, per la presenza di omosessuali, per i visitatori che possono osservarli in ogni momento e per Marion, che non vuole fare sesso con lui. Il disturbo della personalità di Robin Hood e la sua banda arriva a tal punto da far loro cacciare, di nascosto e illegalmente, gli animali della riserva naturale dell'isola. Gli attori, che sembrano quasi posseduti, incarnano però certamente un'immagine più veritiera di quello che davvero Robin Hood e i suoi dovevano essere nella realtà storica della loro vita: dei fuorilegge, misogini, probabilmente omofobi e razzisti. Con questa regressione della banda e degli altri attori, Barnes ha l'occasione di puntare il dito sulla «discrepancy between the contemporary image of allegedly representative English traits and historical reality»<sup>311</sup>, sul fatto che la realtà non sempre corrisponde a come noi la dipingiamo esattamente.

Non potendo in questo caso semplicemente sostituire gli attori con altri, come ha fatto invece per i trafficanti, per via del successo che Robin Hood e i suoi riscuotono tra i visitatori, Martha decide di organizzare uno scontro inter-epocale tra Robin Hood e i suoi *Merry Men* e gli uomini della sicurezza del parco tematico, così da rimettere in riga la famosa banda di ladri e contemporaneamente offrire ai visitatori uno spettacolo unico, ovviamente a prezzi esorbitanti.

Quello che Martha non si aspettava è che la battaglia si verificasse per davvero, cioè che, invece di inscenare uno scontro, Robin Hood e i suoi uomini sostituissero le loro armi con armi vere, provocando feriti e un panico reale tra le guardie. Lo spettacolo è però applaudito come nessun altro. Ciò sembrerebbe controbilanciare le teorie sulla realtà e sull'autenticità quali nozioni da accantonare, dal momento che l'attrazione capace di offrire ai visitatori il brivido più grande è stata proprio quella che si è distinta per il suo carattere reale e autentico. L'incidente dimostra anche come i visitatori, in quanto soggetti postmoderni, non siano più in grado di distinguere realtà e finzione, originale e copia, avendo ormai completamente accantonato la nozione di realtà.

---

<sup>311</sup>Vera Nünning, *op. cit.*, p.12

Usando come scusa la perdita di controllo sugli attori durante l'evento, Sir Jack riesce a cacciare Martha, approfittando di un voltafaccia di Paul, deluso per la piega che la loro relazione ha preso. In realtà, essere licenziata da manager è una liberazione per Martha, che può in questo modo togliersi la maschera da CEO e concludere anche la relazione con Paul, che ormai si stava trascinando senza ragione di esistere. Infatti, che Martha si trovi anch'essa a recitare un ruolo è reso esplicitamente nel romanzo, quando, calzando nuovamente la scarpa che l'attore Samuel Johnson le ha tolto nel colloquio appena avuto, il narratore sottolinea che «she sat down, worked her feet into her shoes, and became a CEO again»<sup>312</sup>. Quello che infatti Martha fa a lavoro è, sostanzialmente, recitare: fingere (e male) di credere nel progetto; quello che invece non riesce a fare a casa è fingere di amare Paul, che si è allontanato da lei sempre di più dopo il ricatto da loro due messo in atto contro Sir Jack, proprio perché quello che lei cerca nella sua vita intima è l'autenticità dell'esistenza. Martha non è in grado di reggere le maschere che Paul e 'England, England' vorrebbero sue perché il suo dictat, oggi come ieri, è essere «true to your nature»<sup>313</sup>, dunque fedele alla propria identità, qualsiasi essa sia. Proprio per questo non è in grado di licenziare il Dr Max, ora che non ci sarebbe più bisogno di lui: *l'Official Historian* appare ai suoi occhi l'unico forse ad essere rimasto sincero nei confronti della sua natura, non nascondendo la sua omosessualità e non lasciando che altri definissero il suo ruolo così come i confini della sua identità. Allo stesso modo non riesce a decidere di far ricoverare Johnson, l'attore risucchiato dal personaggio e assorbito dal male di vivere, cosa che invece farà Sir Jack appena ripreso in mano il timone del comando, perché riconosce nel suo dolore, al di là del falso della sua identità acquisita, un'autenticità assente in tutti gli altri personaggi "sani" del romanzo e che riecheggia l'autenticità del suo medesimo dolore, generato dall'incapacità di ritrovare il vero del sé nel falso della sua esistenza.

Il fallimento nel trovare la felicità nell'amore e l'impossibilità di individuare quella se stessa a cui rimanere fedele spingono Martha a tentare una delle vie, insieme ad amore e arte, che nella narrativa barnesiana sono concepite per dare un senso all'esistenza dell'uomo, e cioè la religione. Dal punto di vista di Martha, la sua nella Chiesa di Aldwyn non è ricerca di Dio, ma ricerca di un «larger context»<sup>314</sup> rispetto a se stessi, che possa rendere la vita più «serious, and therefore better, and therefore bearable»<sup>315</sup> e dunque meno

---

<sup>312</sup> Julian Barnes, *England, England* cit., p.212

<sup>313</sup> *Ibid.*, p.226

<sup>314</sup> *Ibid.*, p.237

<sup>315</sup> *Ibid.*

una «triviality»<sup>316</sup> dove «despair is the only option»<sup>317</sup>. Anche in questo caso è chiaro il parallelismo tra identità dell'individuo e nazione: che cos'è stata la missione imperialista dell'Inghilterra se non un “*larger context*” che elevasse la nazione a civilizzatrice del mondo intero? Il parallelismo tra individuo e nazione è anche esplicitato da Martha stessa, che paragona il suo momento di spaesamento allo stesso che sta vivendo l'Inghilterra:

An individual's loss of faith and a nation's loss of faith, aren't they much the same? Look what happened to England. Old England. It stops believing in things. Oh, it still muddled along. It did OK. But it lost seriousness.<sup>318</sup>

È dunque una perdita di fede in se stessa quella che la vecchia Inghilterra, sotto le colpe del proprio passato e delle correnti separatiste, sta vivendo, soppiantata ora anche dalla replica ideata da Pitman. Ed è la stessa perdita di fede in sé che sta vivendo Martha. Anche se le sue visite alla Chiesa di Aldwyn sono da lei minimizzate dicendo che si tratta solo di un luogo in cui poter rimanere sola, è chiaro invece che Martha sta cercando, nella finzione della sua vita, di aggrapparsi a qualcosa che si possa definire autentico nell'iperrealtà che la circonda. Il dialogo con Paul, che le chiede se sta uscendo con un altro, ricorda un racconto di Doris Lessing, *To Room Nineteen*<sup>319</sup>, in cui c'è appunto una scena analoga: la protagonista, Susan, si reca ogni volta che può in una stanza d'albergo, la numero 19, per sfuggire alla finzione che è diventata la sua vita da quando ha scoperto che il marito la tradisce. Il marito, che ha scoperto di questa stanza d'albergo tramite un investigatore privato, le chiede se si sta vedendo con qualcuno e Susan sceglie di mentire, confermando i sospetti del marito, e infine di suicidarsi riconoscendo nella morte una via d'uscita. Al contrario, Martha non mente a Paul, ma contemporaneamente non ha il coraggio di porre fine a una storia che rende entrambi infelici. Sarà dunque solo il tradimento di Paul a offrire a Martha una via d'uscita e la possibilità di ricostruirsi una vita autentica, in linea con la sua vera natura.

---

<sup>316</sup>*Ibid.*, p.236

<sup>317</sup>*Ibid.*

<sup>318</sup>*Ibid.*, p.237

<sup>319</sup>Doris Lessing, *To Room Nineteen*, a cura di Malcolm Bradbury, *The Penguin Book of Modern Short Stories*, Londra, Penguin Books, 1987

### III

Se “England, England” è un «falso codificato» che rappresenta una delle tante versioni possibili della *englishness*, “Anglia” è invece la «caricatura di un mito»<sup>320</sup>, una riproposizione dell’idillio pastorale della tradizione letteraria e culturale inglese.

La terza parte del romanzo ci riconduce a una Martha ormai sul cammino del tramonto, ritornata dopo anni di spostamenti nella vecchia Inghilterra, la patria a cui non aveva mai rinunciato davvero, continuando a pagare le tasse e mantenendone la cittadinanza.

Si può dire che questa sezione riassume i filoni tematici di quelle precedenti, conferendo anche una struttura ciclica all’intero romanzo. In effetti, oltre al fatto che il romanzo di per sé già rappresenta un ciclo, e cioè quello della vita umana nel personaggio di Martha, ritroviamo nella terza parte la medesima ambientazione bucolica della prima nonché nuovamente la festa agricola, con cui lo scrittore pone fine alla narrazione così com’era iniziata. In questa sezione, però, l’ambientazione bucolica, e qui comincia la caricatura, è innanzitutto un mezzo tramite cui segnalare la povertà e l’arretratezza in cui è scivolata *Old England* dopo essere stata dimenticata dal mondo a favore della sua copia. Non sono infatti presenti aspetti tipici della vita moderna, per esempio le luci di notte, che tanto contraddistinguono la città dalla campagna, o le superstrade che fanno apparire il paese dall’alto come un vasto campo desolato. La vista del paese in questo stato è prova, secondo i piloti di ‘England, England’ che ne sorvolano il territorio, del fallimento della nazione stessa. Infatti, dall’apertura del parco, si possono distinguere due diverse fasi nella storia dell’Inghilterra: un primo periodo in cui *Old England* avrebbe cercato di tenere il passo e reggere la concorrenza della sua copia, e un secondo periodo in cui l’Inghilterra, arresasi alla recessione economica e abbandonata dal resto del mondo, avrebbe preso la decisione di chiudersi, basando la propria economia sull’autosufficienza alimentare ed energetica.

In questa parte Barnes fa riferimento ad alcune delle radicate paure che alimentano il dibattito politico in Inghilterra in riferimento alla *devolution* e all’Unione Europea. Nel romanzo la crisi economica che l’Inghilterra sta vivendo, che ha visto i nobili e gli investitori trasferirsi e rivolgere la loro attenzione all’isola di Wight, costringe gli inglesi a vendere parte dei loro territori alla Scozia e al Galles, che si separano dall’Inghilterra combattendola anche nel momento in cui essa tenta di riprendersi con la forza quei

---

<sup>320</sup>Silvia Albertazzi, *In questo mondo. Ovvero, quando i luoghi raccontano le storie cit.*, p.209

medesimi territori da lei venduti. L'Unione Europea, d'altra parte, favorisce l'ingresso delle regioni del Regno Unito resesi indipendenti, rifiutando di aiutare economicamente l'Inghilterra e facendo così pensare che la sua sia una rivalsa nei confronti della ex-potenza mondiale, da sempre scettica sull'idea dell'unione come progetto politico ed economico. Che si tratti di una rivalsa è dimostrato anche dalla decisione di umiliare il paese, sostituendo il meridiano di Greenwich con il meridiano di Parigi e trascrivendo sulle mappe «The French Sleeve» al posto di «the English Channel»<sup>321</sup>. È presente anche un esplicito e lungimirante riferimento alle politiche di *austerity* dell'Europa nel campo dell'economia e dell'immigrazione, che posiziona lo scrittore in aperta polemica con esse. Infatti, nel romanzo si sviluppa un geniale rovesciamento delle parti, dal momento che sono proprio i greci, che nella vita reale sono economicamente in ginocchio e vessati dalle richieste dell'Unione, a pattugliare il canale della Manica, ora francese, per impedire agli inglesi di emigrare:

Europe, in a sub-clause to the Treaty of Verona, withdrew from the Old English the right to free movement within the Union. Greek destroyers patrolled the Sleeve to intercept boat people. After this, depopulation slowed.<sup>322</sup>

Uno degli aspetti più interessanti del declino dell'Inghilterra riguarda proprio l'emigrazione e l'immigrazione, temi caldi della politica inglese accennati in “Anglia” quando Martha sottolinea di appartenere alla categoria dei «Permitted Immigrant»<sup>323</sup>. Se nell'Inghilterra non romanizzata una parte dell'opinione pubblica e l'ala più conservatrice della politica inglese si sono sempre dimostrate contrarie all'immigrazione dalle ex-colonie, in nome di una *englishness* bianca e di un'idea di società “pura”, nell'Inghilterra di Barnes sono gli ex-coloni a fuggire dal paese ormai impoverito, abbandonandolo al suo destino:

Mass depopulation now took place. Those of Caribbean and Subcontinental origin began returning to the more prosperous lands from which their great-great grandparents had once arrived. Others looked to the United States, Canada, Australia and Continental Europe; but the Old English were low on the list of desirable immigrants, being thought to bring with them the taint of failure.<sup>324</sup>

In tali circostanze, in cui l'Inghilterra sembra aver perso la sua storia e «since memory is identity»<sup>325</sup>, come Barnes ha cercato di dimostrare, anche «all sense of

---

<sup>321</sup> Julian Barnes, *England, England* cit., p.252

<sup>322</sup> *Ibid.*, p.252

<sup>323</sup> *Ibid.*, p.250

<sup>324</sup> *Ibid.*, p.252

<sup>325</sup> *Ibid.*, p.251

itself»<sup>326</sup>, i nuovi leader politici si vedono costretti, per la sopravvivenza stessa del paese, a prendere alcune discutibili decisioni: uscire dall'Unione, dichiarare il proibizionismo, proibire proprietà privata di cittadinanza non inglese, permettere l'emigrazione ma non l'immigrazione (tranne casi particolari), introdurre un complicato sistema di rilascio del visto. L'Inghilterra è ormai una nazione «fatigued by its own history»<sup>327</sup> ed è forse per sfuggire a un passato troppo ingombrante, capace soltanto di accentuare ancora di più lo stato di decadenza a cui si è giunti, che essi scelgono di cambiare addirittura lo stesso nome del paese:

The old administrative division into counties was terminated, and new provinces were created, based upon the kingdoms of the Anglo-Saxon heptarchy. Finally, the country declared its separateness from the rest of the globe and from the Third Millenium by changing its name to Anglia.<sup>328</sup>

Il nuovo nome, oltre ad allontanare il paragone continuo con 'England, England', fa risaltare un passato antico e un'immagine d'Inghilterra diversa da quella imperiale e imperialista con cui l'Inghilterra attuale non è più in grado di reggere il confronto. Interpretata in questo modo, "Anglia" risulterebbe essere una critica al richiamo nostalgico di alcuni all'immagine dell'Inghilterra bucolica, bianca ed anglosassone, un'immagine chiaramente non più in linea con le esigenze del mondo reale e che tra l'altro è idilliaca e per niente legata alla realtà del vero mondo bucolico e pastorale. È proprio un'interpretazione di questo tipo, che vede in *Old England* soltanto una terra arretrata ed abbandonata a se stessa, ad aver fatto parlare i critici di distopia.

D'altra parte, però, l'ambiente di campagna rappresentato non ha soltanto un valore negativo, come sottolinea il narratore eterodiegetico affermando che «the village was neither idyllic nor dystopic»<sup>329</sup>. Nel romanzo si fa infatti notare come, alla sparizione delle grandi città, delle superstrade e della tecnologia avanzata, abbia fatto da contrappeso il ritorno di alcune specie animali che si pensava avessero abbandonato per sempre il paese:

The pilots had seen what they wanted to see: quaintness, diminution, failure. Quieter changes evaded them. Over the years the Seasons had returned to Anglia, and become pristine. Crops were once again the product of local land, not of air freight [...]. Chemicals drained from the land, the colours grew gentler, and the light untainted; the moon, with less competition, now rose more dominantly. In the enlarged countryside, wildlife bred freely. [...] migratory birds which for generations had passed swiftly over the toxic isle now stayed longer, and some decided to settle.<sup>330</sup>

---

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> *Ibid.*, p.253

<sup>328</sup> *Ibid.*, p.253

<sup>329</sup> *Ibid.*, p.256

<sup>330</sup> *Ibid.*, pp.254-255

Ci troviamo perciò di fronte a una critica che può essere definita ambientalista, perché si rivolge contro un mondo teso verso consumo ed eccesso, il cui comportamento ha come conseguenza la distruzione del suo habitat naturale.

Inoltre, la critica si estende anche a un altro aspetto dello stile di vita della nostra società, la quale ha finito per dare meno importanza al rapporto tra le persone e a perdere di vista gli aspetti genuini dell'esistenza dell'uomo. Infatti nell'isola, priva di tecnologia e dei divertimenti propri dell'epoca che viviamo, la vita degli abitanti, che hanno scelto di vivere in questo modo e che vedono nel loro stile di vita un'autenticità prima del tutto assente, sembra averci guadagnato in maggior contatto con la natura e maggior spazio dato ai rapporti umani:

The village where Martha had lived for five years was a small agglomeration where the road forked towards Salisbury. For decades, lorries had stirred the cottages' shingly foundations and fumes darkened their renderings; every window was doubleglazed and only the young or the drunk crossed the road unnecessarily. Now the split village had recovered its wholeness. [...] Without traffic, the village felt safer and closer; without television, the villagers talked more, even if there seemed less to talk about than before.<sup>331</sup>

Barnes sottolinea, però, anche gli aspetti di questa vita che sono propri dei piccoli paesi, e cioè la scarsità di argomenti di cui parlare e il fatto di non poter far nulla senza che l'intero villaggio lo sappia, a dimostrazione di come lo scrittore intenda offrire una versione non idealizzata della vita in campagna.

Quest'ultima sezione del romanzo è ricca di riflessioni analoghe a quelle precedenti sui temi della memoria, dell'identità e dell'invenzione delle tradizioni, quasi a voler fare un sunto di ciò che si è detto in precedenza permettendo poi al lettore, come sempre nella narrativa barnesiana, di trarre da sé le proprie conclusioni.

Per quanto riguarda la memoria, in "Anglia" il tema si ricollega a quello, caro a Barnes, dell'età senile. La protagonista, ormai anziana, ritrova tra le pagine dell'opuscolo della fiera una foglia vecchia che aveva conservato da bambina:

Pages fell from the booklet's rusted staples; then a dried leaf. She laid it, stiff and grey, against her palm; only its scalloped edge told her it was from an oak. She must have picked it up, all those years ago, and kept it for a specific purpose: to remind herself, on just such a day as this, of just such a day as that. Except, what was the day?<sup>332</sup>

---

<sup>331</sup>*Ibid.*, p.255-256

<sup>332</sup>*Ibid.*, p.247

È significativo che la protagonista non si ricordi della foglia essiccata tra le pagine dell'opuscolo della fiera agricola perché quella è la medesima foglia che la Martha bambina raccolse dopo l'abbandono del padre, credendo che, conservando quella foglia autunnale che poteva essere una delle tante che solitamente si attaccavano alla suola delle scarpe del padre, prima o poi il genitore sarebbe ritornato a casa. Un ricordo così fondamentale svanisce dunque dalla memoria di Martha, a dimostrazione di come, così sottolinea lei stessa, i meccanismi della memoria cambino inevitabilmente con l'età:

The operation of memory was becoming more random; she had noticed that. Her mind still worked with clarity, she thought, but in its resting moments all sorts of litter from the past blew about. Years ago, in middle age, or maturity, or whatever you called it, childhood was remembered in a succession of incidents which explained why you were the person you had turned out to be. Nowadays there was more slippage – a bicycle chain jumping a cog – and less consequence. Or perhaps this was your brain hinting at what you didn't want to know: that you had become the person you were not by explicable cause-and-effect, by acts of will imposed on circumstance, but by mere vagary. You beat your wings all your life, but it was the wind that decided where you went.<sup>333</sup>

Il passato, che è così basilare nella formazione dell'identità di un individuo, non si ricorda perciò come si potrebbe pensare tramite una serie di sequenze in cui domina il principio di causa ed effetto, ma tramite una serie di lampi di memoria in cui compaiono eventi significativi nella formazione della persona che siamo diventati. Che poi alcuni eventi, ritenuti un tempo di primaria importanza, scompaiano dalla nostra memoria, è dovuto al fatto che siamo diventate persone diverse sulla scia di altri eventi che hanno reso alcuni di quelli precedenti meno importanti. Martha, infatti, non ricorda nulla delle circostanze in cui ha raccolto la foglia perché «She had failed her younger self by losing the priorities of youth. Unless it was that her younger self had failed by not predicting the priorities of age»<sup>334</sup>. In altre parole, nel corso del tempo e crescendo, è diventata una persona diversa che dà importanza a cose diverse e, essendo la memoria inevitabilmente selettiva, è dunque normale che l'io adulto ricordi in base a quelle che sono le sue priorità, non in base alle priorità che aveva in gioventù. Ciò che si sta mettendo in dubbio, quindi, è l'idea che l'identità di un individuo si formi in un dato momento e rimanga tale per tutto il resto della vita. Così sostiene Barnes anche in *The Sense of an Ending*, in cui il protagonista Tony, rileggendo la lettera piena di rancore che ha scritto da giovane all'amico Adrian, dopo aver saputo che quest'ultimo aveva iniziato una relazione con la sua ex-ragazza, afferma: «My younger self had come back to shock my older self with

---

<sup>333</sup> *Ibid.*, p.242

<sup>334</sup> *Ibid.*, p.247

what that self had been, or was, or was sometimes capable of being»<sup>335</sup>. Con queste parole, simili se non identiche a quelle che Barnes ha messo in bocca a Martha una decina di anni prima, lo scrittore fa ribadire a Tony l'essenza fluida e in continuo mutamento dell'identità individuale.

Non soltanto Martha afferma che l'identità di una persona non si forma tramite la volontà dell'individuo che si impone sulle circostanze, come le avevano fatto credere da piccola, essendo, invece, le circostanze a dettare ciò che noi diventiamo, ma aggiunge anche che la nostra identità è inevitabilmente plasmata da ciò che gli altri pensano di noi. Così, quando un ragazzino di nome Billy Temple le dice che suo padre la definisce una *old maid*, Martha realizza che «for all a lifetime's internal struggling, you were finally no more than what others saw you as. That was your nature, whether you liked it or not»<sup>336</sup> ed è pronta a calarsi nella parte che ci si aspetti che lei reciti o ad accettare la persona che è diventata e che altri hanno compreso prima di lei. Lo stesso accade per le nazioni, le quali, come si è sottolineato precedentemente nel romanzo, sono in parte plasmate nell'immagine che danno di sé dal modo in cui le altre nazioni le considerano<sup>337</sup>. Per questo l'avvocato Batson ritiene che ci si aspetti dall'Inghilterra che diventi un simbolo di decadenza e uno spauracchio per le altre nazioni, perché è già così che esse la vedono. E in effetti Anglia appare al mondo esterno proprio questo, un'immagine di declino che è un campanello d'allarme costante per gli altri paesi.

Quello che Martha si domanda, dunque, alla luce di ciò che Anglia appare, è e simboleggia, è se questa evoluzione del paese sia un mero adeguamento alle “circostanze”, nella forma della crisi economica e del modo in cui si guarda al paese dall'estero, o sia invece davvero un cambio di rotta per rilanciare la nazione, un modo della nazione per imporre la propria volontà alla forza del vento e ricominciare:

She was not sure if she had done right, if Anglia had done right, if a nation could reverse its course and its habits. Was it mere willed antiquarianism, as the time alleged – or had that trait been part of its nature, its history, anyway? Was it a brave new venture, one of spiritual renewal and moral self-sufficiency, as political leaders maintained? Or was it simply inevitable, a forced response to economic collapse, depopulation and European revenge?<sup>338</sup>

---

<sup>335</sup> Julian Barnes, *The Sense of an Ending* (2011), Londra, Vintage Books, 2012, p.98

<sup>336</sup> *Ibid.*, p.259

<sup>337</sup> Cfr. Christine Berberich, «“A peculiarly English idiosyncrasy?” Julian Barnes's Use of Lists in England, England» cit.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p.257

Anglia è interpretabile come una via di mezzo tra le due, cioè come un ridimensionamento della nazione a fronte del collasso economico e come un tentativo di farla rinascere dalle proprie ceneri. Fanno parte del tentativo di rinascita i meccanismi d'invenzione della tradizione che sono messi in atto in questa sezione del romanzo, i quali, come si è visto già nella seconda parte, sono imprescindibili nel momento in cui si cerca di costruire la *englishness* facendo solo riferimento al passato. Un primo esempio di *invention of tradition* lo si trova nella *Fête*, che nasce da una volontà di recuperare l'autenticità dell'ambiente bucolico dell'Inghilterra pre-industriale, ma che si dimostra essere non una riproduzione della fiera agricola passata, una sua mera copia, ma una reinvenzione, una sua rivisitazione. Infatti, l'opuscolo della fiera agricola, che Martha ha conservato ed esibisce a coloro che organizzano la *Fête* e le chiedono di aiutarli a crearsi un'idea della stessa, viene rigettato e accantonato perché non corrisponde alle aspettative degli organizzatori, perché è simbolo di una realtà passata che essi non riescono a comprendere e che non saranno nemmeno in grado di riprodurre fedelmente. Vediamo qui riproposte le teorie che il Dr Max esprime sull'impossibilità dell'uomo di accedere all'autenticità delle epoche passate. La *Fête*, seppur il maestro del paese Mr Mullin sia descritto con un'enciclopedia in mano a cercare un riscontro nel passato a ciò che si sta tentando di riprodurre, prende un suo corso unendo tradizione e innovazione e sostanzialmente "stabilendo" (il verbo utilizzato per la *Fête* è proprio "*establish*") qualcosa di nuovo. Per esempio, un elemento tradizionale, anche se rivisitato, della *Fête* è l'elezione della *Queen of May*, in cui gli abitanti non sanno se interpretare "*may*" come maggio (che rappresenterebbe un problema perché la *Fête* si sta svolgendo a giugno) o come l'albero. Mr Mullin, libri alla mano, riporta che per tradizione "*may*" si riferisce ai fiori che coronano la ragazza vincitrice e che, verosimilmente, fiorivano a maggio, ma ciò non cambia il corso degli eventi: l'elezione, col titolo *Queen of May*, si tiene comunque con la ragazzina adornata non di fiori, ma di decorazione di cartone dorato.

Un altro esempio di *invention of tradition* è rappresentato dalle storie che racconta Jez Harris agli antropologi, un personaggio come tanti nel romanzo dall'identità dubbia (finge di essere un nativo del luogo ma è in realtà un americano, prima esperto legale e poi trasformatosi, nell'Anglia che guarda al passato, in un tutt'fare a metà tra fabbro e giardiniere, il cui nome era precedentemente Jack Oshinsky). Uno dei divertimenti di Jez è quello di prendere in giro quegli esperti che, mascherati da turisti, cercano di estrapolare da lui l'autenticità della cultura popolare. Il suo modo di ingannarli consiste nel raccontare

loro delle storie inventate, che non hanno nulla a che fare con la tradizione folkloristica del villaggio, tra cui in particolar modo una certa storia scabrosa di cui protagonista sarebbe una altrettanto inventata Edna Halley. Il suo comportamento provoca disapprovazione negli abitanti, i quali ritengono che «Harry's fabulation and cupidity were proof of the farrier's unAnglian origins»<sup>339</sup>: qui entra in gioco il classico pregiudizio nei confronti dello straniero, che accentua come alla base del blocco all'immigrazione nella “*re-born*” Anglia ci sia, più che considerazione di natura economica, un poco “*re-born*” ma molto antico e radicato razzismo.

Mr Mullin disapprova a sua volta il comportamento fraudolento di Jez, che spaccia le sue storie per vere e le scambia con cibo e bevute, e a Martha confessa di essere infastidito non dalla transazione in sé, ma dal fatto che quelle storie siano appunto inventate, quando invece Jez potrebbe tranquillamente utilizzare quelle del folklore popolare tramandate dai libri:

‘[...] I wish he wouldn't *invent* these things. I've got books of myths and legends he's welcome to. There's all sorts of tales to choose from. He could lead a little tour if he wished. Take them up to Gibbet Hill and talk about the Hooded Hangman. Or there's Old Mother Fairweather and her Luminous Geese.’

‘They wouldn't be *his* stories, would they?’

‘No, they'd be *our* stories, they'd be ...*true*.’ He sounded unconvinced himself. ‘Well, maybe not true, but at least recorded.’<sup>340</sup>

Nel passo citato ci sono ben due spunti interessanti. Il primo riguarda il fatto che le storie di Jez, straniero, sono soltanto le “*sue*” storie e non rispecchiano dunque la cultura del villaggio in cui abita, che si pone nei suoi confronti in un rapporto di opposizione, perché di quella cultura, di quell' “*us*”, lui non fa parte. Se Jez raccontasse invece le storie di quella cultura, esse sarebbero indubbiamente “*vere*” perché una versione accettata dalla comunità, anche se probabilmente a suo tempo inventata nello stesso modo in cui Jez inventa i suoi racconti.

Inoltre, qui il concetto di verità è legato allo scritto. Le storie del folklore che Jez dovrebbe raccontare secondo Mr Mullin, se proprio non possono essere definite vere perché non abbiamo nulla, a parte quella registrazione scritta, che dimostri siano vere, sarebbero però più accettabili proprio in virtù del fatto che sono state tramandate in quella forma.

---

<sup>339</sup> *Ibid.*, p.244

<sup>340</sup> *Ibid.*, p.245

Il dialogo tra Mr Mullin e Martha anticipa la discussione che si crea durante la “*dressing-up competition*”, un’altra delle gare in programma alla *Fête*. La *dressing-up competition* è una gara di travestimenti, a cui si presenta proprio Jez Harris, travestito dal personaggio di sua invenzione Edna Halley. Oltre a Edna Halley, altri personaggi che fanno la loro comparsa sono Lord Nelson, la regina Vittoria, Biancaneve, Robin Hood e Boadicea. Alcuni di questi personaggi sono gli stessi, dunque, che fanno la loro comparsa in ‘England England’, ma, nota Holmes, «the masquerading» degli abitanti di Anglia «exemplifies the playfulness, the openness to change and the fluidity of identity»<sup>341</sup> a differenza del finto carnevale del parco a tema di Sir Jack, che non è altro che «a flattening out of the past into mere visual display sold as commodity»<sup>342</sup>. Il travestimento di Jez fa scalpore e provoca l’ira di Mr Mullin, che chiede che l’uomo sia squalificato perché non si è travestito da persona reale come era stato chiesto ai partecipanti. Ma perché Edna Halley dovrebbe essere considerata meno reale di Biancaneve o di Robin Hood? Riallacciandosi alla seconda parte e al discorso del Dr Max, che afferma di non disprezzare il progetto in quanto *bogus* perché è la stessa nozione di autenticità che potrebbe essere definita tale, Barnes mette nuovamente in dubbio l’idea che abbiamo dell’autentico e del reale tramite Jez, che con la sua inventiva svela l’inautenticità e l’irrealtà di ciò in cui spesso crediamo e che consideriamo reale.

Sono tre le diverse opzioni per distinguere il reale che gli abitanti del villaggio propongono per decidere se squalificare o no Jez. Queste opzioni, nella loro relatività, contestano ancora la nozione di realtà in sé e per sé mostrandone le fragili fondamenta:

Some said you were only real if someone had seen you; some that you were only real if you were in a book; some that you were real if enough people believed in you.<sup>343</sup>

Secondo Mr Mullin, le storie folkloristiche della comunità sono vere perché si trovano in un libro, così come gli altri personaggi della competizione, a differenza di Edna Halley. Ma se si considera invece reale ciò in cui un buon numero di persone crede, allora anche Edna è tale nella misura in cui Jez, gli antropologi e i bambini possono credere in lei. Quest’ultima opzione del reale si ritrova per esempio nella religione, essendo indiscutibilmente la divinità un qualcosa in cui un buon numero di persone crede e, ripetendo il parallelismo religione/culto della nazione della prima parte, anche nella maniera in cui consideriamo reale la nazione: così come la divinità esiste se abbastanza

---

<sup>341</sup>Frederic Holmes, *op. cit.*, p.100

<sup>342</sup>*Ibid.*

<sup>343</sup>*Ibid.*, p.264

persone credono in lei, anche la nazione esiste nel momento in cui un numero di persone si considera una comunità e s'impegna nella costituzione di una narrativa d'identità che consolidi il sentimento di fratellanza e la realtà della comunità stessa.

Martha, che ha votato per Edna nella *dressing-up competition*, si dimostra disinteressata alla discussione tra Mr Mullin e Jez perché lei, forte della sua esperienza, riconosce l'artificialità in entrambe le concezioni del reale. Ciò la porta ad avere un atteggiamento distaccato verso i travestimenti, riconoscendo in essi soltanto gli abitanti che ridicolizzano in un certo senso se stessi e ammettendo così di non essere più in grado di recuperare l'innocente doppio sguardo del bambino, che è capace di vedere Ray Stout mascherato e considerare reale sia lui sia la regina Vittoria che interpreta. Secondo Holmes,

The dualistic mindset of the children suggests an ability to accept the fabrications of individual and national identities as necessary fictions that need not wholly destroy our capacity to experience life as real<sup>344</sup>

È questa un'abilità che Martha ha perso lavorando al progetto di Pitman e che ora sta cercando, nella placidità e semplicità della sua nuova vita, di recuperare.

È proprio questa volontà di vivere l'esperienza della vita "*as real*", accettandone le contraddizioni e le fabbricazioni, che distingue il dibattito degli abitanti di Anglia dalle discussioni durante la stesura del progetto di 'England, England' e questa sezione da quella che la precede. Anche in Anglia abbiamo infatti non un'autenticità della vita di un tipico villaggio bucolico inglese, ma una copia di quello che gli abitanti, che hanno in sé fatti propri i valori moderni, presumano quella vita involva. Si tratta, dunque, sempre della messa in atto di una idealizzata versione di *englishness*, solo che in questo caso lo scopo non è il profitto, ma "*to start again*". Che ad Anglia e alla sua opera di revisione e "*repositioning of myths*" Barnes assegni un valore positivo, a differenza di come sono giudicati i medesimi meccanismi alla base del progetto di Pitman, è dimostrato da come si conclude il romanzo. Infatti, ritornando a casa, Martha è distratta da un fruscio: un coniglio le si para davanti, «fearless and quietly confident of its territory»<sup>345</sup>. Anche questo è un richiamo alla seconda parte, in cui il Dr Max aveva paragonato la realtà a un coniglio che le persone immaginano come un animale carino e dolce, mentre non saprebbero che farsene della sua versione selvaggia e certamente più veritiera se non stufarla in pentola. Il coniglio che si muove davanti agli occhi di Martha è però selvaggio, fiero e sicuro nel

---

<sup>344</sup>Frederic Holmes, *op. cit.*, p.101

<sup>345</sup>Julian Barnes, *England, England* cit., p.266

proprio territorio, e ciò sarebbe simbolo, come afferma Peter Childs, del fatto che «Anglia's history is wild rather than domesticated», a differenza di quella del parco a tema, e di come ciò rappresenti una virtù di tale storia, seppure entrambe alla fine siano «based on false memory»<sup>346</sup>.

Il romanzo si conclude così, sulle note di riflessioni irrisolte su una serie di temi (memoria, identità, ruolo del passato, della religione e dell'amore, invenzione della tradizione, nozione di autenticità, realtà, verità) che, chi più e chi meno, come si è dimostrato nel corso dell'analisi, si intrecciano tutti al tema di nostro interesse, e cioè la *englishness* che è qui rappresentata come «nothing but a heterogeneous mixture of invented traditions»<sup>347</sup>. Rispetto a *Cross Channel*, in cui l'interesse era concentrato sugli scontri culturali, *England, England* è un romanzo in cui lo scontro è quello tra le immagini stesse di una nazione, avvolta nei suoi paradossi alla ricerca di un'identità stabile nella sua gloria seppur in continuo divenire storico. Decostruendo la *englishness*, Barnes non elimina però la possibilità che possa esservi un sentimento genuino di appartenenza in essa, che è simboleggiato, secondo Bradford, dall'attaccamento di Martha per il suo puzzle, la "sua" Inghilterra. Questo genuino senso di appartenenza è il perno attorno al quale ricostruire, di volta in volta, l'identità nazionale in base alle circostanze del presente e al modello di società cui si aspira.

La *englishness* che Barnes decostruisce, in modo che si possa ricostruire dalle ceneri un nuovo modo di concepire l'identità nazionale, non solo è radicata in idealizzate versioni del passato (questo sia in "England, England" sia in "Anglia"), ma diffonde un modello di società in cui il diverso è guardato a vista, costantemente escluso, condannato a far parte di un "loro" che non si riconosce parte di un'identità nazionale: è la *englishness*, che ha fatto della sua purezza un vessillo al vento. Come nota Vera Nünning,

The tools forging the selection and enhancing of features that are ultimately presented as English are largely Anglo-Saxon, middle-class, and male. The English tradition that is the result of this process of invention comes dangerously near to be chauvinist, xenophobic and racist: Just as other accounts of Englishness, Sir Jack's island does not include any Scottish, Welsh or Irish feauturs, let alone immigrants, blacks or slaves.<sup>348</sup>

È proprio il razzismo, il carattere esclusivo e xenofobo della nazionalità, il tema centrale di un'opera successiva di Julian Barnes, *Arthur & George*, in cui la denuncia

---

<sup>346</sup>Peter Childs, *Julian Barnes* cit., p.123

<sup>347</sup>Vera Nünning, *op. cit.*, p.26

<sup>348</sup>*Ibid.*

vuole essere anche proposta di cambiamento verso quel modello di società multirazziale, multiculturale e multireligiosa in cui il Regno Unito ha bisogno di trasformarsi per la sua stessa sopravvivenza.

## Capitolo IV: Unofficial Englishmen

Non si poteva non concludere quest'analisi sull'identità nazionale nelle opere di Julian Barnes se non prendendo in considerazione *Arthur & George*, un romanzo in cui l'ambientazione storica favorisce la rappresentazione della *englishness* di stampo imperiale e delle sue contraddizioni, mostrando le falle di un progetto che prevedeva contemporaneamente l'inclusione e l'esclusione del soggetto coloniale nella narrativa d'identità della nazione.

Se dunque con *England, England* si critica l'idealizzazione dell'Inghilterra bucolica e pastorale e la degradazione a prodotto commerciale della nazione stessa, con *Arthur & George* si fa un salto in piena epoca edoardiana, in cui l'immagine dominante è invece quella dell'impero britannico, dunque di un'Inghilterra indomita e dal potere incontrastato, e in cui si è consolidata la confusione e la sovrapposizione tra *britishness* e *englishness*.

Pubblicato nel 2005 e selezionato per il *Man Booker Prize for Fiction*, il romanzo è basato su una storia vera: il caso Edalji, «a miscarriage of justice»<sup>349</sup> che si verificò agli inizi del Novecento e in cui intervenne Sir Arthur Conan Doyle, l'ideatore di Sherlock Holmes. Barnes lesse per la prima volta di un “caso Edalji” in un libro dell'inglese Douglas Johnson, in cui lo studioso di storia francese definiva the *Great Wirley Outrages* il parallelo britannico dell'Affaire Dreyfus<sup>350</sup>. Alfred Dreyfus era un ufficiale alsaziano ebreo, che nel 1894 fu accusato, processato e condannato ai lavori forzati per spionaggio. In realtà, colpevole era un maggiore appartenente a un'antica famiglia nobile francese. Il caso ebbe grande risonanza, dal momento che molti si schierarono a favore dell'innocenza di Dreyfus, come per esempio lo scrittore Émile Zola. Incuriosito dal paragone, Barnes ha affermato di aver cercato di saperne di più su Edalji e di non essere riuscito a trovare nulla di più recente del resoconto di Arthur Conan Doyle sul caso<sup>351</sup>. Da qui l'idea di scrivere lui stesso sulla storia di George Edalji, collegando il pregiudizio razziale di allora con quelli odierni:

[...] at the very, very beginning of it I didn't know what sort of book it was going to be and I didn't know whether it might have been a short nonfictional account of the case. At one point I thought of writing it differently. I thought, “I don't want to write a novel that only happens in the past; I'll write

---

<sup>349</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.466

<sup>350</sup>Cfr. Stuart Jeffries, «It's for Self-Protection», *The Guardian*, 6 luglio 2005, in Vanessa Guignery, Ryan Roberts, *op. cit.*, p.131

<sup>351</sup>Cfr. Xesús Fraga, «A entrevista a Julian Barnes: o documento completo», 30 luglio 2006, trad. in Vanessa Guignery, Ryan Roberts, *op. cit.*, p.134

a novel with that story and then a contemporary story of racial prejudice”. But I thought that would be too convoluted, and, partly, the strength of the original story was such that you don’t have to put a parallel story today into the book in order for people to realize that it’s about today as well as it is about a hundred years ago. So at one point I thought, “No, the story will do for itself.”<sup>352</sup>

E la storia pura e semplice di George Edalji è effettivamente una storia dal carattere estremamente attuale, tanto che si è addirittura ipotizzato che lo scrittore fosse stato influenzato dalla caccia alle streghe negli Stati Uniti post 11 settembre, in cui qualsiasi immigrato e musulmano in genere era sospettato a priori di essere un terrorista. Seppur non si possa negare l’influenza indiretta che gli attentati dell’11 settembre 2001 possono aver avuto sui romanzi pubblicati in quegli anni così prossimi, Barnes ha sottolineato chiaramente come non ci fosse nella stesura di *Arthur & George* nessun collegamento voluto con gli eventi in questione<sup>353</sup>, anche se la stessa ipotesi di un riferimento simile testimonia l’attualità della storia del romanzo e lo schema ancora valido, in una società che si definisce avanzata, di addossare la colpa delle cose più disparate (dalle malattie ai delitti più efferati) al diverso in opposizione al quale si è costruita la propria identità. Non è un caso infatti che una reazione comune alla crisi economica di questi anni sia quella di chiudere le frontiere e di accusare l’altro, l’immigrato a cui non si permette mai veramente di integrarsi, di esserne responsabile. Questo perché la stessa esistenza dell’immigrato sul territorio nazionale è vista come una minaccia. Come afferma Augé: «se gli immigrati allarmano tanto (spesso assai astrattamente) gli indigeni, è forse innanzitutto perché essi dimostrano la relatività delle certezze iscritte nel suolo»<sup>354</sup>, cioè mettono in luce la possibilità che esista un modo diverso di assimilare e comprendere l’identità nazionale.

Il tema del diverso inteso come un capro espiatorio o come un individuo inevitabilmente sospetto e malevolo già era affiorato sia in *Cross Channel*, dove nel racconto “Junction” i francesi ritengono che il crollo della galleria sia stato provocato dagli stessi inglesi che lavorano alla costruzione della linea ferroviaria, sia in *England, England*, come abbiamo appena visto, in cui l’inventiva di Jez è, agli occhi degli altri abitanti del villaggio, una frode le cui cause sono da ricercare nel suo essere in realtà americano.

In *Arthur & George* il capro espiatorio è appunto George Edalji (1876-1953), un avvocato di 27 anni che nel 1903 fu accusato e condannato sulla base di prove indiziarie

---

<sup>352</sup>*Ibid.*, p.135

<sup>353</sup>*Ibid.*, p.144

<sup>354</sup>Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità* cit., p.109

per aver mutilato e provocato la morte di diversi animali, unico sospettato dei cosiddetti *Great Wirley Outrages* semplicemente perché di origini indiane. George fu rilasciato dopo tre anni di lavori forzati e successivamente scagionato dall'aver commesso le mutilazioni, cosa che gli permise di essere riammesso all'albo e di riprendere la sua attività di avvocato. Il suo caso contribuì alla formazione della Corte di Appello nel 1907, soltanto un anno dopo la sua scarcerazione.

Il romanzo si pone come obiettivo quello di ricostruire la storia di George insieme a quella di Arthur Conan Doyle, raccontando parallelamente le loro vite a partire dall'infanzia e procedendo fino alla morte di Sir Arthur. La critica Elsa Cavalié sottolinea come le due storie che Barnes ricostruisce siano «two sides of the same coin – that of the construction of an English identity *within* two young men at the turn of the century»<sup>355</sup>, quando cioè il passaggio dall'epoca vittoriana al Novecento segnò il crollo di diverse certezze, tra cui quella di un'identità, individuale e nazionale, da considerare stabile.

Raccontando le loro storie personali, Barnes non riporta semplicemente gli avvenimenti essenziali nelle vite dei due personaggi come se queste fossero due binari paralleli, i quali si sono incrociati soltanto nel momento in cui George si è rivolto al grande scrittore per richiederne l'aiuto, ma le ricostruisce intrecciando il carattere, le esperienze e le opinioni personali dei protagonisti in modi molteplici, rendendoli molto più simili di quello che a primo acchito il lettore avrebbe potuto pensare.

Il romanzo è diviso in quattro parti: “Beginnings”, “Beginning with an Ending”, “Ending with a Beginning”, “Endings”. I titoli delle sezioni sono speculari, danno un'idea ciclica e si riferiscono contemporaneamente al ciclo della narrazione e al ciclo della vita, rassomigliando in questo la simbologia già riscontrata nella divisione triadica di *England, England*. Inoltre, come nota Peter Childs, i titoli si riferiscono al fatto che

Arthur & George is framed as a book of endings and beginnings with a deep skepticism towards both, preferring the image of the door ajar to the certainty of the door closed or open. The novel's four parts advertise this arrangement in their titles and Barnes often enters into the repeated discussion of the difficulties of starting points and conclusions.<sup>356</sup>

L'immagine della *door ajar*, infatti, compare direttamente nell'incipit del romanzo e fa a sua volta riferimento all'attitudine al compromesso, centrale nel corso della narrazione, e all'atteggiamento di Arthur Conan Doyle verso la morte, di cui rifiuta il

---

<sup>355</sup>Elsa Cavalié, «Constructions of Englishness in Julian Barnes's *Arthur and George*», in *American British and Canadian Studies*, 2/2009, p.90, [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com)

<sup>356</sup>Peter Childs, *op. cit.*, p.141

carattere definitivo preferendo immaginarla come una soglia da superare verso una nuova fase della vita dello spirito.

Da una sezione all'altra rimbalzano domande e risposte sui medesimi argomenti, talvolta usando l'espedito della ripetizione delle stesse parole o addirittura di frasi intere, creando così un intreccio tra le parti che contribuisce al carattere coerente e unitario della narrazione. Ogni sezione è suddivisa in capitoli il cui titolo è costituito dal nome del personaggio di cui, nel capitolo in questione, si assume il punto di vista, segnalandone così l'alternanza nel corso della narrazione. L'alternanza dei punti di vista era già presente, come tecnica narrativa, anche in altri due romanzi dello scrittore, *Talking It Over* e il suo sequel *Love, etc.*

Il capitolo intitolato per primo "George & Arthur" è quello in cui Barnes fa entrare in scena l'autore dei crimini di cui George è stato accusato, che è tutt'oggi ignoto, descrivendo nei particolari una delle tante mutilazioni agli animali della zona di cui si rese responsabile. In questo modo lo scrittore evidenzia l'inizio della storia in comune dei due protagonisti, che senza i crimini commessi e la condanna di George non si sarebbero verosimilmente mai incontrati. Successivamente altri capitoli saranno intitolati usando entrambi i nomi dei protagonisti e il primo dei personaggi nominati sarà anche quello di cui si esprimerà il punto di vista.

Il titolo dell'opera, che riprende, anche se capovolto, quello del capitolo che segnala il momento in cui si incrociano le vite di George e Arthur, è il risultato di una scelta editoriale e non dell'autore, per cui rappresentava soltanto un *working title* e che ha affermato di non apprezzarlo particolarmente<sup>357</sup>. Barnes aveva stilato una lista di trenta e più titoli tra cui scegliere in cui spiccano *Conviction* e *The Skin of Things*, che avrebbe permesso di far risaltare subito sia il pregiudizio razziale, riferendosi al colore della pelle di George, sia un altro filone tematico del romanzo, altrettanto importante, che è quello del vedere al di là della superficie delle cose sia nel caso giudiziario in cui è finito implicato George, sia relativamente a ciò che succede dopo la morte<sup>358</sup>.

Come nota Christine Berberich<sup>359</sup>, anche in questo caso, come per *England, England*, si ha a che fare con un romanzo dal genere ibrido. Infatti l'opera sembrerebbe

---

<sup>357</sup>Cfr. Stuart Jeffries, «It's for Self-Protection», *The Guardian*, 6 luglio 2005, in Vanessa Guignery, Ryan Roberts, *op. cit.*, p.131

<sup>358</sup>Cfr. Xesús Fraga, «A entrevista a Julian Barnes: o documento completo», 30 luglio 2006, trad. in Vanessa Guignery, Ryan Roberts, *op. cit.*, 140

<sup>359</sup>Cfr. Christine Berberich, «'All Letters Quoted are Authentic': The Past After Postmodern Fabulation in Julian Barnes's *Arthur & George*», in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*, pp.117-128

racchiudere in sé le caratteristiche di tre generi diversi: si può parlare di *Bildungsroman*, dal momento che la narrazione inizia dall'infanzia dei protagonisti e imita in tal senso un romanzo di formazione; si può parlare di romanzo biografico, dato che la narrazione procede in base alle tappe fondamentali delle vite reali di George e Arthur, cercando di rappresentarne il lato pubblico come quello più intimo e privato, fino alla morte di Conan Doyle; infine si può parlare di una *detective story*, per come il romanzo riproduce come si sarebbero svolte realmente le indagini in epoca edoardiana e, nelle parti riguardanti l'investigazione di Sir Arthur sulle mutilazioni, gli stessi romanzi dello scrittore, al quale fa assumere perfino alcune caratteristiche del detective da lui inventato. La *detective fiction* è, tra l'altro, un genere con cui Barnes ha una certa dimestichezza, dal momento che all'inizio della sua carriera Barnes ha pubblicato ben quattro romanzi che possono essere definiti *detective stories*, usando lo pseudonimo "Dan Kavanagh".

Al di là di questo suo ibridismo, diversi critici hanno sottolineato come *Arthur & George* si distinguerebbe dalle opere che lo precedono per la sua apparente convenzionalità. Infatti, l'autore sembrerebbe aver abbandonato nel romanzo il carattere sperimentale e postmoderno delle sue opere precedenti, preferendo una narrazione di tipo realista, sostenuta da un narratore eterodiegetico, con cui intende riprodurre non solo l'ambientazione storica, ma le stesse modalità narrative del romanzo dell'epoca.

In realtà lo stile che Barnes adotta, e che la Cavalié definisce «a retro-Victorian style»<sup>360</sup>, riproduce soltanto superficialmente quello del periodo letterario a cui fa riferimento.

Innanzitutto il narratore, pur essendo sì una voce narrante in terza persona ed esterna alle vicende al centro della narrazione, non è il classico narratore onnisciente che corregge le impressioni del lettore, ne plasma gli stati d'animo ed è infallibile nelle informazioni che riferisce, il tipo di narratore, cioè, che ritroveremmo in un romanzo vittoriano. Barnes sceglie infatti volutamente di dimostrare la fallibilità delle informazioni fornite dal narratore nel testo:

The month the persecutions stop marks the twentieth anniversary of Shapurjii Edalji's appointment to Great Wirley; it is followed by the twentieth – no, the twenty-first – Christmas celebrated at the Vicarage.<sup>361</sup>

---

<sup>360</sup>cit. in Christine Berberich, « 'All Letters Quoted are Authentic': The Past After Postmodern Fabulation in Julian Barnes's *Arthur & George*», in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*, p.119

<sup>361</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.67

Come nota Peter Childs, il riferimento alla possibilità del narratore di sbagliare indica già la volontà nel romanzo di mettere in dubbio «the notion of an accurate version of events»<sup>362</sup> e, insieme alla mancanza di fedeltà rispetto ad alcuni aspetti reali della vita dei protagonisti, collega *Arthur & George* a un altro romanzo di Barnes, *Flaubert's Parrot*, in cui il protagonista nonché narratore George Braithwaite si domanda «whether factual mistakes matter in fictional works»<sup>363</sup>. Il modo di incespicare della voce narrante sul numero esatto da riferire al lettore ha, inoltre, due ulteriori intenti: quello di riprodurre, anche nella modalità del narrare, il carattere inattendibile del resoconto di un testimone oculare, così come sono inattendibili le testimonianze e le prove che sono presentate al processo di George, nonché di rappresentare l'inattendibilità della stessa memoria, quella individuale e quella collettiva, tema che già era stato protagonista in *England, England* e che ritroviamo, come verrà dimostrato più avanti, anche in questo romanzo.

Secondariamente, come nota Frederic Holmes, il narratore si può definire onnisciente solo per quanto riguarda la coscienza dei personaggi, «in having complete access to his protagonists' inner lives»<sup>364</sup>, dal momento che per il resto egli dimostra di avere a disposizione soltanto le stesse informazioni dei protagonisti. Questo completo accesso ai pensieri dei due personaggi è reso personalizzando il linguaggio della narrazione. Per esempio, nella prima parte in cui si narra l'infanzia di George, la voce narrante adotta un linguaggio costituito da frasi brevi e semplici e da parole proprie del linguaggio infantile, nel tentativo di riprodurre il modo in cui avrebbe veramente potuto pensare e parlare George da bambino, essendo suo il punto di vista di riferimento. Questa scelta narrativa, che Peter Childs paragona tra l'altro al medesimo approccio usato da James Joyce in *The Portrait of the Artist as a Young Man*, è necessaria a Barnes per raggiungere il suo scopo e cioè, come afferma lui stesso in un'intervista, fare in modo che i due protagonisti sembrino a tutti gli effetti delle persone reali.<sup>365</sup> Inoltre, come sostiene Christine Berberich<sup>366</sup>, ciò permette al lettore di vedere e sentire esattamente le stesse cose che vedono e sentono Arthur e George, permettendogli così di giocare al *detective* ma anche di scegliere, tra i punti di vista dei protagonisti e quelli delle persone che li avversano, la propria verità a cui credere.

---

<sup>362</sup>Peter Childs, *op. cit.*, p.139

<sup>363</sup>*Ibid.*

<sup>364</sup>Frederic Holmes, *op. cit.*, p.59

<sup>365</sup>Cfr. Xesùs Fraga, «A entrevista a Julian Barnes: o documento completo», trad. in Vanessa Guignery, Ryan Roberts, *op. cit.*

<sup>366</sup>Cfr. Christine Berberich «'All Letters Quoted are Authentic': The Past After Postmodern Fabulation in Julian Barnes's *Arthur & George*», in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*

Oltre a ciò, la voce narrante assume un tono ben diverso a seconda del punto di vista espresso nel capitolo considerato. Un esempio si ritrova nella scena in cui Arthur discute con il commissario capo Anson: qui il narratore si riferisce al protagonista non usando “Sir Arthur” o “Arthur”, come negli altri capitoli del romanzo, ma utilizzando invece il cognome “Doyle”, che esprime un certo distacco da parte della voce narrante verso le opinioni espresse dal personaggio e una netta disapprovazione nei suoi confronti, un atteggiamento che non è imputabile al narratore in sé ma al punto di vista che esprime, cioè quello del commissario capo che considera l’analisi di Arthur sul caso mera speculazione di uno scrittore di gialli. Infatti questo capitolo, che si trova nella terza sezione del romanzo ed è intitolato “Anson”, è uno dei pochi che non prende il titolo dal nome di Arthur e George o dalla somma dei medesimi ma che, insieme ad altri tre nella seconda sezione del romanzo (che sono intitolati Campbell dal nome dell’ispettore della polizia che investiga sulle mutilazioni), presenta un modo di vedere la vicenda completamente diverso rispetto ai protagonisti, dando la possibilità al lettore di analizzarla da più angolazioni.

Oltre ai cambi di tono legati ai punti di vista dei personaggi, ci sono anche delle parti in cui il narratore passa da un tono piatto e sostanzialmente descrittivo a un tono ironico, tipico della narrativa barnesiana, e sono proprio quelle le parti in cui a emergere in maniera evidente è il punto di vista dell’autore.

Un’altra particolarità di *Arthur & George*, che lo rende meno convenzionale di quello che si può pensare a una prima lettura, è l’uso che la voce narrante fa dei tempi verbali. Come difatti sottolinea Terrence Rafferty:

Barnes narrates in a preternaturally calm, controlled third person, alternating skillfully between Arthur and George, and everything flows so smoothly that you barely notice he's doing something terribly cunning with tenses. George's passages are in the present tense until his arrest, when the progress of his life, as he sees it, comes to an unscheduled stop; Doyle's are in the past until he meets Jean and begins a relationship that, he tells himself, "has no past, and no future that can be thought about; it has only the present."<sup>367</sup>

Secondo Peter Childs, l’alternanza verbale nel romanzo focalizza l’attenzione su un tema di particolare interesse per Barnes, e cioè la relazione tra passato, presente e futuro. Dal suo punto di vista, una delle ragioni per cui nella prima parte è la storia di Arthur a essere narrata al passato è il fattore cronologico, essendo Conan Doyle nato sedici anni prima rispetto ad Edalji. Nella seconda parte tutti i capitoli assumono il tempo passato

---

<sup>367</sup>Terrence Rafferty, «The Game’s Afoot», in *The New York Times*, 15 January 2006, [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)

tranne quelli intitolati George, che sono al presente fino al suo processo, momento in cui avviene il passaggio dal tempo verbale presente a quello passato per indicare, come sottolineava anche Rafferty, la brusca fermata a cui la vita di George è stata soggetta. Dal momento in cui Arthur incontra Jean fino all'incontro con George è la sua storia ad assumere invece il presente, come se l'amore per Miss Leckie avesse dato inizio alla sua vita vera, al di là dei piani giovanili e degli schemi tradizionali. Nella terza e nella quarta sezione però, afferma Childs, l'alternanza verbale si fa sempre più complicata: nella terza sezione infatti, dove la presenza di capitoli intitolati "Arthur & George" o "George & Arthur" si fa più massiccia, l'uso del tempo passato o presente dipende dal personaggio di cui si è scelto, in quel capitolo, di far prevalere il punto di vista, dunque al primo dei protagonisti nominati è assegnato il passato e al secondo, invece, il presente; la quarta sezione, addirittura, è per metà al passato e per metà al presente e contiene tre domande finali, le quali in realtà ne rappresentano una sola al passato, al presente e al futuro, come se la stessa sezione volesse rappresentare il fluido scorrere del tempo, in cui il futuro è reso dal tempo della lettura.

Per quanto riguarda invece l'ambientazione storica, è interessante notare come anche questa non sia ottenuta dallo scrittore in maniera convenzionale, cioè per esempio mediante l'inserimento di digressioni sul periodo storico in questione o di dettagli sull'abbigliamento, ma tramite lo stesso modo di esprimersi dei personaggi:

I suppose my way of getting into that period and evoking that period for readers today is to do it through the way the characters think and the way that they talk and through the language of the prose rather than amassing a great amount of historical detail. There are occasional references to clothes or furniture, but not really very many. That seems to me a very ponderous way to write a historical novel. You can do a lot more using just a few words that give you the period.<sup>368</sup>

Se difatti lo scopo dell'autore fosse semplicemente quello di replicare lo stile e le tecniche narrative dei romanzi dell'epoca, allora Barnes avrebbe dovuto anche riprodurre l'ossessione maniacale verso merletti, ghette e cappelli che li caratterizza. Creare l'atmosfera del periodo tramite qualche parola qua e là distanzia l'opera di Barnes anche dal genere del romanzo storico moderno, rappresentato, per esempio, dalle opere di Edward Rutherford, in cui invece si ritrovano infiniti dettagli e riferimenti atti a contestualizzare storicamente la narrazione.

---

<sup>368</sup>Xesùs Fraga, «A entrevista a Julian Barnes: o documento completo», trad. in Vanessa Guignery, Ryan Roberts, *op. cit.*, p.135

Un passaggio significativo sia per quanto riguarda l'ambientazione storica, sia per quanto riguarda la peculiarità del narratore del romanzo lo si ritrova già all'inizio di *Arthur & George*, quando Barnes riflette sull'attendibilità del primo ricordo di Sir Arthur:

A small boy and a corpse: such encounters would not have been so rare in the Edinburgh of his time. High mortality rates and cramped circumstances made for early learning. The household was Catholic, and the body that of Arthur's grandmother, one Katherine Pack. Perhaps the door had been deliberately left ajar. There might have been a desire to impress upon the child the horror of death; or, more optimistically, to show him that death was nothing to be feared.<sup>369</sup>

Secondo Christine Berberich, il passo citato dimostra l'emergere di una coscienza storiografica nella narrazione, dal momento che «the narrator presents the facts within a clear historical framework, while the 'Perhaps' suggests clearly where knowledge spills over into speculation and extrapolation»<sup>370</sup>. Esso è dunque sia un esempio della tecnica che Barnes usa per ricreare l'atmosfera di quei tempi, basata sulla riproduzione di un linguaggio proprio di quell'epoca e sull'inserimento di pochi dettagli atti ad abbozzare il contesto storico, sia un esempio di come la voce narrante si appoggi palesemente nella ricostruzione della vita dell'epoca come di quella dei protagonisti non solo su dati reali, ma anche e soprattutto sul potere dell'immaginazione, fatto che mette ancora più in dubbio la sua attendibilità.

Inoltre, così come in *Cross Channel* si ritrovava una frase interpretabile come un'anticipazione di *England, England*, anche nel passo citato di questo romanzo è presente una frase, “*death was nothing to be feared*”, che sembra anticipare le riflessioni sulla morte e sulla religione in un'altra opera di Barnes, intitolata similmente *Nothing to Be Frightened of* e pubblicata nel 2008. E infatti le riflessioni sulla religione e sulla morte sono tema fondamentale di *Arthur & George* e lo collegano così non soltanto a *Nothing to Be Frightened Of*, ma a diverse altre opere che sono incentrate su questo tema, come *The Lemon Table*, *Levels of Life* e, in particolare, *The Sense of An Ending*, in cui la ricerca di Tony dei motivi alla base del suicidio dell'amico Adrian richiama la ricerca di Arthur di una continuità oltre la morte, capace di garantire un senso alla vita dell'uomo.

In aggiunta a ciò che si è già segnalato, il romanzo non è convenzionale anche nella misura in cui ha come obiettivo quello di decostruire i generi che rappresenta. Se è vero infatti che per alcuni aspetti lo si può considerare in parte una *detective story*, è anche vero

---

<sup>369</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.3

<sup>370</sup>Christine Berberich, « 'All Letters Quoted are Authentic': The Past After Postmodern Fabulation in Julian Barnes's *Arthur & George* », in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*, p.120

che, più che rappresentare il genere, Barnes lo decostruisce trasformando Sir Arthur stesso in un *detective* che, nell'imitare il personaggio di Sherlock Holmes, usa deduzione e immaginazione per arrivare alle conclusioni sbagliate o semplicemente a niente che non sia più di un'ipotesi, dimostrando come la realtà sia molto più sfaccettata e incomprensibile rispetto alla sua pallida imitazione nei romanzi gialli. Barnes infatti ha affermato che uno dei suoi obiettivi era quello di dimostrare che

Life is not a detective story. In life you don't necessarily find out who did it, you don't necessarily get justice, half justice. And you really don't know who the bad guy was in the end.<sup>371</sup>

Childs lo ha anche addirittura definito «an anti-Holmes novel»<sup>372</sup>, per il riferimento a delitti dell'epoca rimasti irrisolti (come quello di Sophie Hickman, la cui storia appare parallela nei giornali del tempo al processo di George) e per l'indecisione e la mancanza di risposte definitive che predominano nel romanzo, che simboleggerebbero il passaggio nell'età edoardiana «from Victorian certainties prior to general understanding of the theories of relativity that were to pervade science and culture after the Great War»<sup>373</sup>.

La critica nei confronti del *detective novel* è diretta anche verso l'approccio all'identità e alla soggettività dei personaggi. Infatti Ana-Karina Schneider nota come i *detective novels* di Wilkie Collins e Arthur Conan Doyle inseriscano nella narrativa letteraria del tempo le nuove scoperte in campo psicologico e forensico, mettendo in dubbio i metodi narrativi di costruzione dell'identità propri del romanzo biografico vittoriano, e come invece Barnes a sua volta metta in dubbio l'approccio eccessivamente scientifico propagandato da quegli stessi romanzi, dimostrando come la «experiential evidence» sia spesso «misleading and detrimental» e appoggiando un'idea d'identità che «emphasizes its narrative constructedness»<sup>374</sup>, ribadendo così le possibilità uniche della narrativa di accedere alla soggettività dell'individuo.

Ciò non significa che il genere biografico in sé, di cui in parte si riafferma la validità sostenendo l'importanza dell'analisi delle narrative private per accedere all'essenza identitaria individuale, non sia a sua volta decostruito. Infatti, così come si riscontra anche in altre opere di Barnes e come si è anticipato prima parlando del narratore, la trama si fonda su una commistione tra fatti reali ed elementi finzionali. Come in

---

<sup>371</sup>Xesùs Fraga, «A entrevista a Julian Barnes: o documento completo», trad. in Vanessa Guignery, Ryan Roberts, *op. cit.*, p.146

<sup>372</sup>Peter Childs, *op. cit.*, p.155

<sup>373</sup>*Ibid.*

<sup>374</sup>Ana-Karina Schneider, «Competing Narratives in Julian Barnes's Arthur & George», in *American, British and Canadian Studies*, 2/2009, p.56, [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com)

*Flabert's Parrot* e *Cross Channel*, dove abbiamo inseriti nella narrazione dei personaggi realmente esistiti, anche in questo caso abbiamo due protagonisti che rappresentano dei personaggi storici, le cui vite sono ricostruite sulla base di dati biografici, lettere e atti giudiziari reali accompagnati però da un processo costante di *fabulation* riguardo a quegli aspetti della vita privata, pensieri e dialoghi della vita di tutti i giorni, che difficilmente un biografo sarebbe in grado di rintracciare. Questa caratteristica del romanzo, che dà origine a un insieme di elementi finzionali ed autentici in cui il lettore si trova in difficoltà a distinguere tra realtà e finzione, oltre a essere esplicitata in più punti nel corso della narrazione, è anche enfatizzata dalla nota dell'autore alla fine dell'opera, in cui Barnes sottolinea come tutte le lettere riportate tranne una siano autentiche. In base a queste considerazioni, quindi, in *Arthur & George* si rivela anche una riflessione sul sottogenere della biografia, che è anch'essa obbligata, se non vuole consegnare al lettore un resoconto piatto e solo lontanamente vicino alla realtà della vita che cerca di ricostruire, a romanzare quei frammenti del quotidiano che altrimenti sarebbero irrecuperabili.

Secondo la Guignery, il fatto che *Arthur & George* sia una sorta di ibrido, a metà tra romanzo e biografia a causa della commistione di elementi propri a entrambi i generi, lo renderebbe tra l'altro rappresentante di un sottogenere emergente condiviso da altri tre scrittori britannici, autori di romanzi su episodi della vita di Henry James: Emma Tennant, Colm Tóibín e David Lodge<sup>375</sup>.

Tramite la decostruzione del genere biografico, più che distaccarsene, *Arthur & George* si dimostra in linea con i romanzi più sfacciatamente postmoderni dell'autore, quali *Flabert's Parrot* e *A History of the World in 10 ½ Chapters*, presentando la stessa volontà di svalutare la scientificità del resoconto storiografico mostrandone il nascosto carattere speculativo e immaginativo.

Tutti questi elementi appena menzionati contribuiscono a sostenere l'idea che il romanzo sia nella *œuvre* di Barnes e nel panorama letterario contemporaneo «something new, an ingenious combination of realism and postmodern historiography»<sup>376</sup>, e non una convenzionale riproduzione di un romanzo storico-biografico su modello vittoriano.

Per quanto concerne invece i temi dell'opera, il romanzo, come si è accennato in precedenza, prosegue alcune riflessioni caratteristiche della narrativa barnesiana: il ruolo della religione, l'importanza del passato individuale e nazionale, l'inattendibilità della

---

<sup>375</sup>ci si riferisce a *Felony* (2002) di Emma Tennant, *The Master* (2004) di Colm Tóibín e *Author, Author* (2004) di David Lodge, cit. in Vanessa Guignery, *op. cit.*, p.130

<sup>376</sup>Christine Berberich, «'All Letters Quoted Are Authentic': The Past After Postmodern Fabulation in Julian Barnes's *Arthur & George*» in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*, p.122

memoria individuale e collettiva, la critica nei confronti della storia, la paura della morte, la formazione dell'identità individuale.

Questi temi, così come accade in *England, England*, compaiono già tutti, più o meno definiti, nella prima parte del romanzo, dove Barnes crea da subito, così come nel caso di Martha, un legame tra i meccanismi di formazione dell'identità individuale e dell'identità nazionale. Quest'ultima è la *englishness* dell'età edoardiana, di cui Barnes dimostra il carattere instabile e costruito, decostruendo ancora una volta «the mythical notion of a secure English identity»<sup>377</sup>.

La particolarità che distingue però *Arthur & George* dalle opere che lo precedono è che, se prima l'attenzione era puntata su come l'identità nazionale si plasmi sulla base di una dialettica noi/loro (*Cross Channel*) e sul carattere costruito dell'essenza dell'identità nazionale, radicata in un passato lontano e rimaneggiato in varie versioni compiacenti (*England, England*), ora Barnes giunge con questo romanzo a una conclusione dei discorsi precedenti, mettendo infine sotto accusa il carattere esclusivo di un'identità nazionale concepita in questo modo e mostrando quanto la *englishness* di ieri e di oggi sia anacronistica, poiché contrasta con la multiculturalità della società inglese che è frutto di quella versione della storia che oggi si vorrebbe dimenticare.

## I

«A child wants to see. It always begins like this, and it began like this then. A child wanted to see»<sup>378</sup>, comincia così la prima sezione del romanzo, che s'incentra sull'infanzia e l'adolescenza dei protagonisti come la prima parte di *England, England* rappresenta la prima fase della vita di Martha. Questa sezione, non a caso, è intitolata "Beginnings", inizi, con cui ci si riferisce sia all'inizio della vita che all'inizio della storia narrata, dal momento che, come si vedrà meglio più avanti, il modo in cui ha inizio e si snoda la vita di un individuo è paragonato allo stesso modo in cui la trama di un romanzo è inventata e sviluppata.

L'incipit presenta innanzitutto un pronome, "it", che non si sa a che cosa si riferisce e che indica subito il ruolo di partecipante attivo che è richiesto al lettore, il quale si trova a ogni passo a investigare e riflettere coi protagonisti per giungere a conclusioni proprie. Il passaggio repentino dal tempo presente al tempo passato introduce immediatamente l'idea del ciclo, enfatizzando anche il carattere storico-biografico che si

---

<sup>377</sup> *Ibid.*, p.123

<sup>378</sup> Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.3

vuole conferire alla narrazione e l'ingresso nell'ambito della memoria. Inoltre, la frase in sé anticipa i meccanismi di alternanza dei tempi verbali che sono, come si è detto prima, uno strumento narrativo vero e proprio all'interno dell'opera. Infine, in questa prima frase Barnes inserisce dal principio anche il tema del "vedere", che collega in molteplici modi le quattro parti del romanzo e le vite dei protagonisti, fungendo da *fil rouge* nel corso della narrazione. Come nota infatti Ana-Karina Schneider,

the novel's competing *Bildungsromans* are tailored for contrast, with two interlaces discursive polarities organizing their narratives of memory: seeing and blindness, and imagination and the lack of.<sup>379</sup>

Ciò che il bambino voleva vedere è il corpo della nonna, in una stanza che è stata forse opportunamente lasciata aperta. Questo, almeno, è quello che Sir Arthur Conan Doyle ha definito il suo primo ricordo:

What he saw there became his first memory. A small boy, a room, a bed, closed curtains leaking afternoon light. By the time he came to describe it publicly, sixty years had passed. How many internal retellings had smoothed and adjusted the plain words he finally used? Doubtless it still seemed as clear as on the day itself. The door, the room, the light, the bed, and what was on the bed: a 'white, waxen thing'.<sup>380</sup>

In questo passaggio il narratore, interagendo con il lettore e chiedendo fin da subito la sua partecipazione attiva, si domanda quanto del ricordo che Sir Arthur ha dato alle stampe sia autentico e quanto invece frutto di una continua manipolazione della memoria nel corso del tempo. A essere in dubbio, in realtà, è lo stesso ricordo nella sua essenza, dal momento che sembra al narratore/Barnes troppo opportuno che un uomo, destinato a diventare uno scrittore di *detective stories* e uno dei più famosi sostenitori dello spiritismo, abbia come primo ricordo quello di un cadavere. Così sostiene anche Jon Barnes che, commentando proprio questo passo del romanzo, ha affermato:

For the author of the Holmes stories it seems so right, so apposite in its morbid Gothicism, the clear origin of that scarlet skein of mortality which was to run through the whole of his life. But it is also too convenient, Barnes asks. Is it suspiciously apt that Doyle's first memory should be something so macabre? Why a cadaver as opposed to something more prosaic, his mother hunched over a sink, say, or his father in the bath? Can memory be trusted?<sup>381</sup>

Al carattere artificiale del ricordo accenna anche la descrizione del corpo stesso, inteso già dal bambino come un contenitore vuoto, esattamente come sarà definito successivamente da Arthur quando, rifiutando l'idea religiosa di una resurrezione dei corpi,

---

<sup>379</sup>Ana-Karina Schneider, *op. cit.*, p.54

<sup>380</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit, p.3

<sup>381</sup>Jon Barnes, «The pig-chaser's tale. A curious case for the creator of Sherlock Holes, reopened by Julian Barnes», in *The Times Literary Supplement*, 8 luglio 2005, p.19

affermerà il loro ruolo di contenitori dello spirito, il cui destino sarebbe invece quello di perdurare anche dopo la morte.

Il corpo della nonna non è rappresentato come un contenitore vuoto soltanto perché ciò che potremmo definire “anima” lo ha, a parer di Arthur, abbandonato, ma anche perché con la morte, che ne ha annullato l’identità, si perde quella capacità che secondo Barnes distingue gli uomini dagli altri esseri viventi, e cioè l’acquisizione della memoria:

A grandchild who, by the acquisition of memory, had just stopped being a thing, and a grandmother who, by losing those attributes the child was developing, had returned to that state.<sup>382</sup>

La memoria è qui rappresentata come fondamentale nel passaggio dall’essere un contenitore vuoto a diventare un individuo, in quanto si dimostra meccanismo imprescindibile di formazione dell’identità. Il momento in cui il bambino comincia a ricordare e a costruire il proprio bagaglio di ricordi corrisponderebbe alla fine della sua esistenza priva di una coscienza e all’inizio della formazione del sé nella sua unicità. Da qui deriva l’importanza di un primo ricordo, considerato il primo e il più importante tassello dell’identità, e l’ipotesi che possa essere manipolato o inventato con lo scopo di dare una determinata immagine di sé.

Anche in questo romanzo è palese il parallelismo tra memoria individuale e memoria collettiva: è indubbio, infatti, che una comunità smetta di essere un semplice agglomerato di persone (un contenitore vuoto) nel momento in cui riconosce di avere una storia comune, sulla base della quale si costituisce la narrativa d’identità che consolida il sentimento di appartenenza (si forma l’identità della nazione e di conseguenza la nazione stessa assume consistenza e un carattere distintivo). Oltretutto, l’importanza del primo ricordo può essere paragonata all’importanza che ha per una nazione il mito della propria fondazione, frutto anch’esso di un processo di manipolazione e *fabulation* anche se spacciato generalmente per una versione storica e attendibile. In entrambi, come già si era ribadito in *England, England*, a vincere non è la verità ma l’elemento di propaganda che caratterizza ogni narrativa d’identità, sia essa individuale e nazionale, trasformandola in una *self-deception*.

Il primo ricordo di Arthur Conan Doyle sarebbe stato dunque limato, se non inventato di sana pianta, sulla base delle esperienze e delle convinzioni del protagonista ormai adulto. Interpretato in questo modo, il ricordo non sarebbe nient’altro che una bugia,

---

<sup>382</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.4

un artefatto frutto dei continui *retellings* del nostro passato nel corso del tempo, così come era un'elaborata bugia il primo ricordo inventato da Martha.

Ma i riferimenti al romanzo precedente di Barnes non si fermano qui. Se infatti Arthur sembrerebbe aver arrangiato come gli conveniva il suo primo ricordo così come ammette di aver fatto la protagonista di *England, England*, parallelamente George riprende la riflessione di Martha sul fatto che non esista qualcosa che si possa definire il primo ricordo e sull'impossibilità di recuperarlo senza contraffarne l'autenticità:

George does not have a first memory, and by the time everyone suggests it must be normal to have one, it is too late. He has no recollections obviously preceding all others – not of being picked up, cuddled, laughed at or chastised.[...] And while other children might make good the lack – might forcibly install a mother's dotting face or a father's supporting arm in their memories – George does not do so. For a start, he lacks imagination.<sup>383</sup>

Nel passo appena citato ci sono diversi aspetti degni di nota. Prima di tutto, George afferma di non avere nessun ricordo che sembri precedere gli altri, facendo eco così alle parole di Martha che afferma che siamo noi, nell'atto di manipolare i ricordi, a sistemare l'aggrovigliarsi indistinto dei flash della memoria in una sequenza temporale definita. Proprio per questo, quando riferisce più avanti nel romanzo quello che identifica come il suo primo ricordo «when I was four, I was taken to see a cow. It soiled itself. That is almost my first memory»<sup>384</sup>, George usa l'avverbio “almost”, mettendo in dubbio la veridicità di ciò che sta dicendo e avvalorando l'idea che il ricordo sia prevalso su altri più per la sua carica emotiva che per un fattore puramente cronologico.

Secondariamente, George sottolinea come spesso quelli che le persone definiscono primi ricordi sono in realtà delle forzate rielaborazioni di quello che si ritiene appropriato dover ricordare, frutto di un atto immaginativo che non ha niente a che fare con la realtà inafferrabile del nostro passato.

Infine, mentre Martha si sforza di compiere quest'atto immaginativo, costruendo e mentendo sul suo primo ricordo, George è impossibilitato a fare lo stesso dalla sua mancanza d'immaginazione, che è uno dei tratti distintivi del suo personaggio e, come si è accennato, un tema principale nell'opera. George è infatti identificato come colui che non è in grado di vedere al di là dell'aspetto superficiale delle cose. La miopia di cui si scopre che soffre fin da bambino, che è una delle ragioni che convincono subito Sir Arthur della sua innocenza, è una miopia fisica tanto quanto mentale, ed è per questo che George non

---

<sup>383</sup> *Ibid.*

<sup>384</sup> *Ibid.*, p.145

sarà in grado di riconoscere il pregiudizio razziale come causa delle innumerevoli persecuzioni a cui è soggetto nel corso della sua vita.

Per lo stesso motivo George non ama le parabole, che non è in grado di capire perché anch'esse richiedono uno sforzo di comprensione, un salto immaginativo, che va oltre il significato letterale del racconto. Non stupisce che nel corso della vita di George la religione finisca per essere soppiantata dalla legge, dotata di una chiarezza di discorso che nella fede non è prevista né ritenuta necessaria. La religione prevede infatti una capacità interpretativa che, senza l'immaginazione, risulta a George impossibile, impedendogli sostanzialmente di sviluppare quella fede religiosa che il padre, il parroco di Great Wirley, tenta di trasmettergli:

‘I am the way, the truth and the life’: he is to hear this many times on his father’s lips. The way, the truth and the life. You go on your way through life telling the truth. George knows that this is not exactly what the Bible means, but as he grows up this is how the words sound to him.<sup>385</sup>

Nel romanzo la sua mancanza d'immaginazione è collegata alla sua indole, che lo porta a cercare la verità e a rappresentarla nella maniera più fedele possibile, alla sua professione, che lo porta a razionalizzare ogni cosa e a mantenere tutto sul piano del reale e del verosimile, e all'educazione che ha ricevuto, in cui l'immaginazione è condannata perché interpretata come una forma di menzogna:

When they say that a child has ‘too much imagination’, it is clearly a term of dispraise. [...] George himself is never urged to tell the truth: this would imply that he needs encouragement. It is simpler that this: he is expected to tell the truth because at the Vicarage no alternative exists.<sup>386</sup>

Completamente diversi sono invece i metodi educativi della madre di Arthur, che rappresenta quell'alternativa che nella canonica del reverendo Shapurij Edalji non è nemmeno contemplata, cioè l'incoraggiamento a sviluppare il potere dell'immaginazione, e che offre a Barnes la possibilità di inserire fin da subito la dicotomia verità (George) vs finzione (Arthur) su cui si fonda la narrazione. L'educazione di Arthur è costituita dall'insegnamento della religione e dai racconti della madre sulla storia della nazione e sul passato nobile dei loro antenati. Agli occhi del bambino, questi racconti appaiono più veritieri, perché più appassionanti, della versione della verità impartita dalla religione, nonché altrettanto ricchi di insegnamenti:

He understood that what he learned there was the truth; but his imagination preferred the different, parallel version he was taught at home. His

---

<sup>385</sup> *Ibid.*, p.5

<sup>386</sup> *Ibid.*

mother's stories were also about far distant times, and also designed to teach him the distinction between right and wrong. [...] At home he learned extra commandments on top of the ten he knew from church. 'Fearless to the strong,; humble to the weak', was one, and 'Chivalry towards women, of high and low degree'. He felt them to be more important, since they came directly from the Mam.<sup>387</sup>

Sono proprio le storie della madre a giocare un ruolo fondamentale nella formazione dell'identità di Arthur, sia quella individuale che quella nazionale. Infatti i racconti della madre, innanzitutto, trasmettono tutta una serie di valori che egli fa propri e che lo porteranno a identificarsi nell'eroe e a sviluppare l'attitudine a difendere i deboli e a lottare per il trionfo della giustizia, quella stessa attitudine che lo spingerà a schierarsi dalla parte di George e a fare di tutto per riabilitare il suo nome. Proprio per questo il critico Holmes definisce Arthur

a character whose biography shows especially clearly that subjectivity is constituted by narratives, stories that individuals tell themselves to generate a coherent sense of personal identity, to answer the question 'who am I?'<sup>388</sup>

La passione di Arthur per le storie che la madre gli racconta pone tra l'altro i semi della sua futura attività di scrittore. Infatti, è imitando l'arte del narrare di lei che Arthur inventa e rifinisce i suoi primi racconti, che narra agli studenti del collegio in cui trascorre l'adolescenza in cambio di un pasticcino o di una mela.

Oltre a essere fondamentali nella formazione di Arthur come individuo, questi racconti, che si riferiscono alla storia nazionale del paese, sono responsabili della formazione in Arthur, nato in Scozia con sangue irlandese nelle vene, del senso di appartenenza imprescindibile nell'assimilazione di una determinata identità nazionale, in questo caso di quella inglese:

Irish by ancestry, Scottish by birth, instructed in the faith of Rome by Dutch Jesuits, Arthur became English. English history inspired him; English freedoms made him proud; English cricket made him patriotic. And the greatest epoch in English history – with many to choose from – was the fourteenth century: a time when the English archer commanded the field, and when both the French and Scottish kings were held prisoner in London. [...] For Arthur the root of Englishness lay in the long-gone, long-remembered, long-invented world of chivalry. There was no knight more faithful than Sir Kaye, none so brave and amorous as Sir Lancelot, none so virtuous as Sir Galahad. There was no pair of lovers truer than Tristan and Iseult, no wife fairer and more faithless than Guinevere. And of course there was no braver or more noble king than Arthur.<sup>389</sup>

---

<sup>387</sup> *Ibid.*, p.5-7

<sup>388</sup> Frederic Holmes, *op. cit.*, p.63

<sup>389</sup> Julian Barnes, *Arthur and George* cit., p.31-32

Barnes evidenzia qui ancora una volta il ruolo centrale che svolge il passato nazionale nella nascita di un senso di appartenenza alla nazione, ed enfatizza come questo senso di *belonging*, spesso mitologizzato e ritenuto ancestrale e innato, sia in realtà qualcosa che si può imparare e assimilare, senza necessariamente far parte da generazioni e generazioni di quella medesima comunità, senza nemmeno che altri membri della nostra famiglia debbano necessariamente condividere quella stessa identità nazionale. Arthur non nasce quindi inglese, ma lo diventa tramite lo studio della storia inglese, il rispetto per il suo amore delle libertà individuali, l'orgoglio sportivo. Ciò è possibile perché, se si ritiene valida l'idea che la nazione sia sostanzialmente un artefatto e che l'identità nazionale, costituita dalle «stories we tell ourselves about where we fit in the world»<sup>390</sup>, non faccia parte dunque del nostro corredo genetico e non sia altro che un costrutto, allora non si può negare che possa venire assimilata anche da coloro che ne sono stati esclusi, sulla base dei medesimi meccanismi tramite cui l'identità nazionale viene artificialmente costituita.

Non deve infine stupire che siano dei racconti a trasmettere il passato nazionale e a costituire il senso di appartenenza alla base dell'identità nazionale del protagonista, dal momento che, come sostiene Benedict Anderson<sup>391</sup>, tra i responsabili della narrativa d'identità di una nazione troviamo in primis la letteratura, i mass media e le tradizioni della comunità.

Se per Arthur è la madre che rappresenta l'autorità e che guida la formazione della sua identità individuale e nazionale, per George l'autorità è invece rappresentata dal padre, che consolida l'identità nazionale del figlio non tramite la storia nazionale, come avviene per Arthur e per Martha in *England, England*, ma tramite la religione che lui stesso, in qualità di parroco, simboleggia:

Sometimes, in the early morning, when dawn is beginning to show at the edges of the curtains, Father will catechize him.  
'George, where do you live?'  
'The Vicarage, Great Wirley.'  
'And where is that?'  
'Staffordshire, Father.'  
'And where is that?'  
'The centre of England.'  
'And what is England, George?'  
'England is the beating heart of the Empire, Father.'  
'Good. And what is the blood that flows through the arteries and veins of the Empire to reach even its farthest shore?'  
'The Church of England.'

---

<sup>390</sup> Ana-Karina Schneider, *op. cit.*, p.52

<sup>391</sup> Cfr. Benedict Anderson, *op. cit.*

‘Good, George.’<sup>392</sup>

Quello che fa il padre è “catechizzare” George in quello che potremmo definire il culto della nazione. Come nel caso dei *chants of history* che Martha canta in *England, England*, anche nel caso di George l’assimilazione dell’identità nazionale si basa su un botta e risposta che sembra più un indottrinamento che un insegnamento, un lavaggio del cervello ottenuto tramite la ripetizione continua delle medesime domande e che avviene, non a caso, all’alba, quando cioè la mente del bambino, ancora in fase di sonnolenza, è più malleabile. La *englishness* che ne deriva, afferma Elsa Cavalié, «presented as an almost religious faith, is not here to be questioned nor even doubted»<sup>393</sup>.

Inoltre, come ha notato sempre la Cavalié, il fatto che il padre di George, un parsi convertitosi alla Chiesa anglicana, definisca il luogo dove vive il centro dell’Inghilterra, dimostrerebbe «a void in his identity»<sup>394</sup>, un’insicurezza forse nei confronti della sua stessa identità di migrante che vive in un paese non suo e in cui l’integrazione gli è proibita, e rappresenterebbe una «quest for belonging»<sup>395</sup> in cui ritrovare delle certezze a cui aggrapparsi. Dire che la Chiesa d’Inghilterra, di cui è parroco, rappresenta il sangue che scorre nelle vene dell’impero raggiungendo tutte le terre che lo costituiscono sarebbe quindi il suo modo di includersi nella narrativa d’identità della nazione e di opporsi all’impossibilità di farne parte. La Cavalié evidenzia come lo spaesamento identitario di Shapurij, che lo spinge ad aggrapparsi a un’identità nazionale che non gli appartiene, corrisponda allo stesso vuoto d’identità che prova la madre di Arthur e che la spinge a trasmettere al figlio una *englishness* basata sul codice cavalleresco, che mal si adatta ai mutamenti dell’età edoardiana. Nel caso della signora Doyle lo spaesamento non è dovuto, ovviamente, al trovarsi in un paese che la rigetta dalla propria narrativa, ma alla sensazione di essere decaduta da quella medesima narrativa d’identità per via della condizione di povertà a cui è ridotta e che è un’onta in riferimento ai suoi nobili natali (si parla di un collegamento con il ducato di Brittany e con i Percy di Northumberland).

L’indottrinamento di George da parte del padre permette a Barnes di esplicitare il tema dell’impero britannico, di cui numerosi sono i riferimenti e gli accenni nel testo, ancor prima di nominare persino il cognome della famiglia. Infatti la Cavalié nota che

At the beginning of the novel, Barnes cleverly delays the mentioning of George’s family name, while the internal focalisation on George allows the

---

<sup>392</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.23

<sup>393</sup>Elsa Cavalié, *op. cit.*, p.91

<sup>394</sup>*Ibid.*

<sup>395</sup>*Ibid.*

reader a proximity with him that conveys the incomprehension the boy feels when confronted with racism [...].<sup>396</sup>

Alla fine della “lezione di catechismo”, George si figura le colonie come se fossero parti di un corpo umano:

He lies there thinking of arteries and veins making red lines on the map of the world, linking Britain to all the places coloured pink: Australia and India and Canada and island dotted everywhere. He thinks of tubes being laid along the bed of the ocean like telegraph cables. He thinks of blood bubbling through these tubes and emerging in Sidney, Bombay, Cape Town.<sup>397</sup>

L’immagine, che dovrebbe essere quella di parti diverse che cooperano per il funzionamento complessivo, è in realtà ironica e da leggere in maniera inversa. Come sottolinea il critico Dominic Head<sup>398</sup>, l’autore intende qui raffigurare le conseguenze negative dell’impero britannico sui suoi possedimenti oltremare, rappresentandolo come una sorta di sanguisuga che succhia le energie vitali dei paesi conquistati, accaparrandosi le loro ricchezze e privandoli della loro autonomia.

Le storie di Mrs Doyle invece spingono Arthur a riflettere sullo stato di decadenza della propria famiglia e a ripromettersi di trovare un modo per assicurare alla madre un futuro agiato. L’unica ingiustizia della sua vita, a parte un padre alcolista che ha delapidato la fortuna di famiglia, è non ricevere una borsa di studio, da lui onestamente vinta. Per il resto il suo è un cammino in discesa: prosegue con gli studi in medicina, conosce e sposa Louisa Hawkins, la sua damigella in pericolo (orfana di padre e sorella di un paziente di Arthur morto di meningite) da cui avrà due figli, e una volta diventato oculista, nello studio medico deserto, scrive le storie di Sherlock Holmes destinate a dargli fama e ricchezza. La sua buona stella gli permette di mantenere la promessa di prendersi cura della sua famiglia e di riportarla ai fasti di un tempo, con l’unica ombra grigia rappresentata dalla madre, che si rifiuta di trasferirsi nella casa del figlio preferendo rimanere nel cottage offertole a poco prezzo da Bryan Waller, medico e proprietario terriero con cui sembra avere più che un rapporto d’amicizia.

Ma mentre Arthur trova la strada spianata, assicurategli dalla bravura nello sport, dalla capacità di raccontare e dall’essere a tutti gli effetti un cittadino britannico, la vita di George, tra contrasti e similitudini rispetto a quella di Arthur, assume in parallelo un carattere certo più negativo, dal momento che l’unico ruolo in cui gli è possibile

---

<sup>396</sup> *Ibid.*, p.94

<sup>397</sup> Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.23-24

<sup>398</sup> Cfr. Dominic Head, «Julian Barnes and a Case of English Identity», in Philip Tew, Rod Mengham, *British Fiction Today*, Londra e New York, Continuum International Publishing Group, 2006

identificarsi è quello di vittima. Questo ruolo è tra l'altro implicito proprio nel codice cavalleresco assimilato da Arthur, che necessita inevitabilmente di un oppresso e di un debole per far emergere il valore del cavaliere.

Per quanto infatti il parroco Shapurij "anglicizzi" l'identità del figlio, a quest'ultimo l'integrazione nella società inglese è comunque proibita dal colore della pelle e dai tratti somatici tipicamente indiani, che lo allontanano dal modello inglese (bianco e di origine anglosassone) e lo condannano a una lunga serie di persecuzioni fin dall'infanzia. Non bisogna infatti dimenticare che il periodo storico di riferimento è proprio quello che vede diffondersi e trionfare le teorie sulla razza e sulla superiorità dei bianchi.

Barnes inserisce diversi episodi in questa prima parte dedicata all'infanzia e all'adolescenza dei protagonisti in cui George è ignorato, deriso, minacciato a causa della sua diversità. Fin dal primo giorno di scuola, George è infatti etichettato da un suo compagno, Wally Sharp, che lo accuserà, senz'altra ragione se non il pregiudizio razziale, di non essere «a right sort»<sup>399</sup>, una frase che ritornerà nelle lettere minatorie di cui la famiglia Edalji sarà infelice destinataria tra il 1892 e il 1896.

Anche la servitù si dimostra ostile nei confronti della famiglia. Una cameriera, Elizabeth Forster, sarà difatti licenziata dopo aver scritto diversi insulti contro gli Edalji sui muri delle case dei dintorni, e già precedentemente era stata redarguita dal reverendo Shapurji per aver accusato George di guardarla in maniera strana, accusa probabilmente dovuta allo strano sguardo del ragazzo, molto miope, e al pregiudizio che la ragazza ha nei suoi confronti in quanto indiano.

Un episodio dell'adolescenza di George, in particolare, mostra come la polizia, ben prima che si verificassero i *Great Wirley Outrages*, fosse già prevenuta nei confronti del ragazzo. Quando George trova sui gradini della porta della canonica una chiave, che si scoprirà essere della scuola di Walsall che il giovane Edalji nemmeno frequenta, riceve una visita a casa da parte del sergente Upton, il quale lascia intendere di ritenere George l'unico responsabile del furto. Il pregiudizio razziale che guida le azioni del sergente è subito accennato dal suo atteggiamento aggressivo e dall'accento che pone sul cognome di George, a sottolinearne la non anglicità:

'Name?'  
'You know my name.'  
'Name, I said.'  
The Sergeant really could be more civil, George thinks.  
'George.'

---

<sup>399</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.29

'Yes. Go on.'  
 'Ernest.'  
 'Go on.'  
 'Thompson.'  
 'You know my surname. It's the same as my father's. and my  
 mother's.'  
 'Go on, I say, you uppish little fellow.'  
 'Edalji.'  
 'Ah yes,' says the Sergeant. 'Now I think you'd better spell that out for  
 me.'<sup>400</sup>

In un episodio successivo il razzismo del sergente è reso ancora più esplicito, con George che viene definito «a clever young monkey»<sup>401</sup> e apertamente minacciato:

Is that what you think? A so-li-ci-tor? What a big word for a little  
 mongrel like you. You think you'll become a so-li-ci-tor if Sergeant Upton says  
 you won't?<sup>402</sup>

L'atteggiamento ostile della polizia si ripete quando il padre di George decide di riferire al commissario capo il comportamento indisponente e irrispettoso del sergente nei confronti del figlio. La risposta di Anson non incontra minimamente le aspettative del parroco, dal momento che il commissario capo, anch'egli chiaramente razzista come si vedrà meglio più avanti, lascia intendere tra le righe di ritenere George complice, se non proprio autore, nel furto della chiave della scuola. Questi primi screzi con la polizia rappresentano un'anticipazione del pregiudizio delle forze dell'ordine nei suoi confronti, che avrà come conseguenza, come si è detto, il suo stesso arresto.

Un'altra persecuzione, che non riguarda soltanto George ma coinvolge tutta la sua famiglia, è rappresentata, invece, dalle lettere anonime contenenti minacce e insulti di ogni tipo, che gli Edalji ricevono, come si è detto in precedenza, per ben quattro anni, dal 1892 al 1896. Oltre alle lettere, gli Edalji trovano uccelli uccisi davanti alla porta di casa, leggono annunci sul giornale che loro stessi avrebbero fatto pubblicare, ricevono persone che affermano di essere state convocate dal padre di George.

Molti episodi secondari nel romanzo dimostrano inoltre come ignoranza e pregiudizio siano diffuse un po' ovunque, e come le grandi e piccole persecuzioni di ogni giorno non siano dovute a persone singole, sole nel proprio razzismo. In particolar modo, i personaggi che gli Edalji incontrano sembrano dare per scontato che essi siano nati e vissuti in India e che appartengano alla religione indù: così il sarto, convocato dall'anonimo autore delle lettere per un vestito da sposa, non si scompone nel vedere che la

---

<sup>400</sup> *Ibid.*, p.35-36

<sup>401</sup> *Ibid.*

<sup>402</sup> *Ibid.*, p.42

figlia del parroco è solo una bambina e anzi domanda «if she is to be the child-bride in some Hindoo ceremony»<sup>403</sup>, nonostante si trovi in una canonica e sia palese che, essendo Shapurji un reverendo, non avrebbe alcun senso che la figlia fosse sposa bambina in un rito che non fa parte di quelli previsti dalla Chiesa d'Inghilterra.

Le lettere assumono col passare del tempo un carattere sempre più minaccioso, fanno pensare a un fanatico religioso per i vari riferimenti a Dio e per la firma blasfema Dio-Satana e dimostrano un razzismo sempre più marcato:

His father receives a letter in the same unformed hand: 'Every day, every hour, my hatred is growing against George Edalji. And your damned wife. And your horrid little girl. Do you think, you Pharisee, that because you are a parson God will absolve you from your iniquities?'<sup>404</sup>

Di fronte a un tale odio e una tale violenza verbale è il reverendo Shapurji che per primo, già riguardo alle lettere così come riguardo all'arresto di George, comincia a immaginare che la causa di tanto rancore e disprezzo sia il pregiudizio razziale, come farà anche Sir Arthur Conan Doyle dopo aver incontrato George e notandone il marcato aspetto indiano. Il tema del razzismo è chiaramente esplicitato da Barnes già in questa prima sezione, quando il padre di George, scoprendo che altri hanno ricevuto lettere simili, si illude pensando che la persecuzione non sia diretta solo alla sua famiglia e non possa semplicemente essere dovuta a ideologie razziste:

'And I am also encouraged in one respect by the persecution of the Brookes family. This proves it is not merely race prejudice'.  
'Is that a good thing, Father? To be hated for more than one reason?'<sup>405</sup>

Come nota George però, anche se l'odio non fosse dovuto solo al mero colore della pelle, rimane odio e dunque sostanzialmente un pericolo.

A parte cercare il colpevole, un'altra reazione del padre di George alla trafila di lettere che minacciano perfino di morte il figlio è quella di "catechizzarlo" nuovamente, ma stavolta ai successi e all'identità del popolo che Shapurji, abbandonando l'India, si è lasciato alle spalle:

His father has also chosen to respond to the crisis in what seems to George a peculiar fashion: by giving him short lectures on how the Parsee have always been much favoured by the British.<sup>406</sup>

---

<sup>403</sup> *Ibid.*, p.51

<sup>404</sup> *Ibid.*, p.47

<sup>405</sup> *Ibid.*, p.57

<sup>406</sup> *Ibid.*, p.62

Ciò destabilizza George che non capisce l'intento del padre visto che, a differenza di Shapurji che si trova a vivere tra due mondi diversi pur appartenendo a entrambi, l'unica identità che definisce George è quella inglese:

'But I am not a Parsee, Father.' In George's head the words come back: the centre of England, the beating heart of the British Empire, the flowing bloodline that is the Church of England. He is English, he is a student of the laws of England, and one day, God willing, he will marry according to the rites and ceremonies of the Church of England. This is what his parents have taught him from the beginning.

'George, this is true enough. You are an Englishman. But others may not always entirely agree. And where we are living –'

'The centre of England.' George responds, as if in bedroom catechism.

'The centre of England, yes, where we find ourselves, and where I have ministered for nearly twenty years, the centre of England – despite all God's creatures being equally blessed – is still a little primitive, George.'<sup>407</sup>

Quello che il padre di George, in quanto soggetto migrante a cavallo tra due mondi, comincia a intravedere (e che sarà costretto ad ammettere più avanti), e George invece non percepisce, è che la diversità stampata nei tratti somatici del figlio gli impedisce di essere accettato per quello che è, cioè un inglese, nonostante questa sia la sua identità nazionale e l'unica che possiede. Per George è impossibile rendersi conto del pregiudizio razziale nei suoi confronti proprio perché per lui non esiste altro mondo al di fuori dell'Inghilterra, nessun'altra realtà nella quale riconoscersi e per cui essere definito un *outsider* come il padre. La colpa di ciò va proprio rintracciata nell'educazione di George. L'opera di anglicizzazione che il padre ha portato avanti nei suoi confronti ha totalmente impedito che l'altra identità, quella parsi, sua per eredità paterna, potesse svilupparsi e rendersi visibile alla coscienza di George. Cercare di aggiustare il tiro successivamente, con un altro "catechismo" per il ragazzo che lo renda cosciente del suo legame con un'altra identità culturale e consapevole dello sguardo esterno, è un modo tardivo di sistemare le cose, come sostiene George parlando con Sir Arthur nella terza sezione del romanzo:

'My father brought me up as an Englishman, and he cannot, when things become difficult, attempt to console me with matters he has never previously stressed.'<sup>408</sup>

La colpa non è però solo da attribuire all'educazione ricevuta dal padre, ma anche alla narrativa d'identità imperiale che proprio ora consolida le basi della distinzione tra *englishness* e *britishness* definita all'inizio del progetto dell'impero, creando in particolare la distinzione tra una *britishness* inclusiva (il progetto imperiale dell'armonia tra le razze

---

<sup>407</sup> *Ibid.*, p.58-59

<sup>408</sup> *Ibid.*, p.305

umane) e una *britishness* contemporaneamente inclusiva ed esclusiva, rappresentata dall'idea di una *racial community of Britons* che legava insieme solo i soggetti britannici che fossero bianchi e di origine anglosassone. George paga il fatto di essere cresciuto secondo i valori ormai superati dell'epoca vittoriana, dunque all'ombra dell'idea di una *britishness* che riunisse in sé tutti gli abitanti dell'impero, senza differenze di trattamento in base alla razza del soggetto britannico in questione. È chiaro che tutti gli altri personaggi responsabili della sua persecuzione, invece, sono già inseriti nella nuova narrativa d'identità che emerge nell'età edoardiana e considerano George escluso dalla *britishness* di cui fanno parte perché di colore<sup>409</sup>.

Alla fine della sezione, dopo un ultimo annuncio fasullo del dicembre 1895 che dichiarava tutti gli oggetti e i mobili della canonica all'asta, s'interrompe il flusso continuo di pacchi, lettere e persone. Gli Edalji tirano un sospiro di sollievo, la persecuzione nei loro confronti sembra essere finita: Dio li ha messi alla prova e loro l'hanno superata, così afferma convinto il reverendo Shapurji. Invece la storia dimostra che la vera persecuzione deve ancora iniziare.

## II

La seconda sezione del romanzo è intitolata "Beginning with an Ending", un titolo che ha diversi significati: da una parte si riferisce alle indagini sulle mutilazioni, le quali conducono a George perché si è deciso fin dall'inizio che lui sia colpevole; dall'altra si riferisce alla fine della persecuzione contro gli Edalji narrata nella prima sezione; infine il titolo fa anche riferimento all'arte della scrittura di Conan Doyle, cioè al fatto che il processo creativo delle sue storie consiste nell'immaginare la conclusione di un romanzo prima del suo inizio:

‘Mr How says, that “Dr Doyle invariably conceives the end of his story first, and writes up to it”. You never told me that, Arthur.’

‘Did I not? Perhaps because it is as plain as a packstaff. How can you make sense of the beginning unless you know the ending? It’s entirely logical when you reflect upon it’<sup>410</sup>

Come si possa trovare un senso all'inizio se non si conosce la fine è una riflessione che si addice non soltanto alla scrittura di *detective stories*, ma anche alla vita stessa. La scelta di Sir Arthur di partecipare a sedute spiritiche e di appoggiare e diffondere le teorie dello spiritismo è appunto legata a questa sua attitudine nell'affrontare ogni tipo di

---

<sup>409</sup>Sul concetto di *britishness* e la sua evoluzione, cfr. Wendy Webster, *op. cit.*

<sup>410</sup>*Ibid.*, p.75

problema: conoscere la fine per dare un senso all'inizio. La fine dell'uomo è rappresentata dalla morte, pertanto la continuazione dopo la morte, in una qualche forma, è ciò che dà secondo Arthur un senso alla vita, la quale sarebbe altrimenti un temporaneo esistere privo di significato.

Ed è la mancanza di uno scopo, di un obiettivo, di un senso che renda valide le sue azioni che spaventa Arthur più di ogni cosa e lo spinge ad essere sempre in movimento, sempre perso in una nuova sfida. A differenza di George, la vita di Arthur, come si è detto, è una corsa verso il successo, verso quella ricchezza che da bambino aveva giurato di ottenere per assicurare alla madre un futuro agiato e degno dei loro nobili antenati. Il problema che Arthur non aveva pensato di trovarsi davanti è che cosa fare del tempo rimasto, che senso dare ancora a una vita in cui si è già ottenuto tutto:

If life was a chivalric quest, then he had rescued the fair Touie, he had conquered the city, and been rewarded with gold. But there were years to go before he was prepared to accept a role as wise elder to the tribe. What did a knight errant do when he came home to a wife and two children in South Norwood?<sup>411</sup>

Se per Arthur la vita è costituita da una serie di imprese cavalleresche, per George, a cui non è mai stato destinato il ruolo dell'eroe o del cavaliere errante ma sempre quello della vittima, la vita dovrebbe invece assumere le caratteristiche di un viaggio in treno, una destinazione precisa, un percorso delineato e nessuno scossone lungo la via:

George finds something both serious and comforting in his daily transit into the city. There is a journey, there is a destination: this is how he has been taught to understand life. [...] The railway suggests how it ought to be, how it could be: a smooth ride to a terminus on evenly spaced rails and according to an agreed timetable, with passengers divided among first-, second- and third-class carriages.<sup>412</sup>

Un particolare di rilievo è come George sottolinei che i passeggeri del treno sono divisi in prima, seconda e terza classe. Ciò fa presumere che egli ritenga che anche nel cammino della vita esistano passeggeri divisi in classi, in base a merito e valore. In questo la seconda parte del romanzo si ricollega alla prima sezione, in cui un George bambino non si capacita del perché Dio dovrebbe preferire o porre sullo stesso piano lui, intelligente, pulito, educato e figlio del reverendo, e i figli dei minatori e degli allevatori, puzzolenti e violenti. Queste considerazioni sono usate da Barnes per controbilanciare il fatto che George sembri soltanto una vittima innocente, inserendo nel suo personaggio, come si

---

<sup>411</sup>*Ibid.*, p.77

<sup>412</sup>*Ibid.*, p.69

noterà meglio più avanti, luci ed ombre, a dimostrare come il mondo reale non si divida, così come accade spesso nei romanzi e in particolar modo in quelli che *Arthur & George* vuole allo stesso tempo riprodurre e decostruire, in bianco e nero, buono e cattivo. Inoltre, questi dettagli permettono un ulteriore collegamento alla vita parallela di Arthur, dal momento che Jean, l'amante di Arthur, afferma che le persone che partecipano alle sedute spiritiche sono gente "comune", esprimendo la stessa attitudine snob che ritroviamo anche in George.

Il treno non soltanto rappresenta la vita, tramite la logorata metafora del viaggio, ma è anche simbolo e anticipazione delle mutilazioni agli animali della zona, di cui George sarà accusato. Il protagonista afferma di apprezzare talmente il viaggio in treno che forse è per questo che si sente «enraged when anyone seeks to harm the railway. There are youths – men, perhaps – who take knives and razors to the leather window straps»<sup>413</sup>. I tagli sulla pelle con cui sono rivestite le diverse parti del treno sono prodotti con un rasoio, esattamente come sarà un rasoio la prima ipotesi della polizia sull'arma usata per ferire gli animali. Inoltre, nella sezione successiva, Sir Arthur accuserà di essere colpevole un giovane soprannominato Speck, che, guarda caso, è lo stesso ragazzo che si era reso responsabile degli atti vandalici sui treni a cui fa riferimento George.

Le due passioni di George, il viaggio in treno e la legge, si uniranno nel progetto di scrivere un libro sulle leggi che regolano diritti e doveri di passeggeri e compagnia ferroviaria. La copertina del libro, pubblicato nel 1901 col titolo *Railway Law for the 'Man in the Train'*, è una delle sole tre immagini che compaiono nel romanzo (le altre sono un disegno della presunta arma usata per compiere le mutilazioni e l'invito al secondo matrimonio di Sir Arthur), Christine Berberich sottolinea come questa di inserire soltanto queste tre immagini, quando avrebbe potuto usufruire di foto di Arthur e George e immagini delle scene delle mutilazioni, distanzi Barnes dall'uso che delle immagini fanno altri scrittori contemporanei e miri a dimostrare che non è necessario vedere per credere<sup>414</sup>. Un'ipotesi avvalorata dall'intreccio del tema del vedere e della fede che Barnes realizza nel corso dell'opera, ponendo così in rapporto dialettico ciò che è «empirically demonstrable and the persuasive power of narratives»<sup>415</sup>.

George conosce la destinazione del suo viaggio: avere un lavoro che gli permetta di essere rispettato, un orologio da taschino, una moglie da amare. Quello che non sa è come

---

<sup>413</sup> *Ibid.*

<sup>414</sup> Cfr. Christine Berberich, «'All Letters Quoted Are Authentic': The Past After Postmodern Fabulation in Julian Barnes's *Arthur & George*, in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*

<sup>415</sup> Ana-Karina Schneider, *op. cit.*, p.51

si ottengano queste cose, anche perché, nonostante tutto quello che George desidera sia una vita normale, senza intoppi lungo la strada, questo non è quello che ottiene. Pur essendo pendolare e lavorando presso uno studio legale a Birmingham, dove si è laureato frequentando il Mason College, George non è infatti riuscito a lasciarsi pregiudizio e persecuzione alle spalle, relegati a Great Wirley, se si considera che è questo il trattamento che afferma di subire sul treno che lo riporta a casa:

Remarks are occasionally passed in his direction which are quite unnecessary: about bleach, and his mother forgetting the carbolic, and enquiries about whether he has been down to the mine that day. Mostly he ignores such words, thought if a young fellow chooses to make himself especially offensive, George might be obliged to remind him who he is dealing with. He is not physically brave, but at such times he feels surprisingly calm. He knows the laws of England, and knows he can count on their support.<sup>416</sup>

Anche nello studio dove lavora subisce delle prese in giro, le quali, pur nell'innocenza dello scherzo, sono sempre legate al colore della sua pelle e alle sue origini indiane:

'George, where do you come from?'  
'Great Wirley.'  
'No, where do you *really* come from?'<sup>417</sup>

Il passo in questione riproduce, capovolgendolo, il dialogo tra George e il padre, mostrando quanto il punto di vista che il padre instilla in George sia irriducibile alla realtà inglese. Sono infatti diverse le persone all'interno del romanzo che si chiedono da dove venga George, e lui stesso sottolinea come le persone rimangano stranite nel momento in cui sostiene di venire semplicemente dall'Inghilterra, di non aver mai visto Bombay e di essere di religione anglicana.

Greenway e Stentson, due suoi colleghi dello studio di Birmingham, pur includendo George volentieri nelle loro attività, fanno sempre ricadere il discorso sul colore della pelle di George, nonostante quest'ultimo dimostri loro che sostanzialmente «their skins are the same colour»<sup>418</sup>, enfatizzando come sia proprio il colore della pelle a distinguerlo e a confinarlo al di fuori di ogni possibilità di poter essere definito inglese. Un esempio è la scena in cui Greenway e Stentson chiedono a George quale sia il colore della pelle di Dora, la fidanzata che George si è inventato sperando così che i due la smettessero di tormentarlo con domande sulle ragazze:

---

<sup>416</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.104

<sup>417</sup>*Ibid.*

<sup>418</sup>*Ibid.*, p.81

‘I say, George, there’s one question we have to ask you about Dora. Is she a darkie?’

‘She’s English, just like me.’

‘Just like you, George? *Just* like you?’<sup>419</sup>

Se Dora fosse inglese “esattamente” come George, dal punto di vista degli altri due che sono degli *insider* nella narrativa d’identità della nazione, anch’ella non potrebbe davvero essere definita tale perché una “*darkie*”, cioè irrimediabilmente diversa dall’ideale bianco anglosassone.

Le prese in giro dei due non si fermano, però, dopo l’invenzione di Dora, anzi. I due spediscono una lettera alla presunta Dora Charlesworth e addirittura parlano di ingaggiare un investigatore per avere informazioni su di lei. In questo modo Greenway e Stentson, che però firmeranno la petizione per la scarcerazione e la revisione del processo di George, ripetono lo schema della persecuzione tramite lettera e simboleggiano anche la futura persecuzione da parte della polizia, con il riferimento all’investigatore. Inoltre questo riferimento si accoda agli altri riguardanti il mestiere del *detective* (per esempio la stessa attività di investigatori di Shapurji e George riguardo alle lettere anonime tra il 1892 e il 1895), i quali, più che anticipare le indagini della polizia, anticipano il futuro ruolo che Sherlock Holmes, impersonato dal suo creatore Arthur Conan Doyle, avrà nella vita di George.

È interessante anche il fatto che Greenway e Stentson paragonino George a William Palmer, noto come *the Rugeley Poisoner* e condannato a morte per aver avvelenato l’amico John Cook nel 1856: «Devilish clever. Do you think he was an Oriental gentleman, this Palmer?»<sup>420</sup>. Innanzitutto i due colleghi di George usano l’aggettivo “*Oriental*”, chiedendosi se Palmer potesse essere definito tale: così Barnes anticipa quelli che saranno i commenti della stampa durante il processo di George, in cui compito degli avvocati difensori sarà anche di rendere il loro assistito più inglese possibile. Infatti, quando George chiede ai suoi avvocati di fare una dichiarazione per rendere chiara alla corte e ai presenti la pronuncia del suo cognome, i suoi avvocati si dimostrano contrari all’idea perché rischierebbero non solo di inimicarsi la corte, ma anche di porre ancor di più l’accento sulle origini orientali di George:

‘What I’m saying, George, is that we should acknowledge the court’s right to decide a prisoner’s name. It’s not written down anywhere, but that’s more or less the fact of the matter. What you call mispronouncing, I would call ... making you more English.’

---

<sup>419</sup>*Ibid.*, p.78

<sup>420</sup>*Ibid.*, p.81

George took a breath. ‘And less Oriental?’  
‘Less Oriental, yes, George.’<sup>421</sup>

Difatti, dove non è l'apparenza fisica a etichettarlo come diverso, basta semplicemente il cognome a distinguerlo e a trasformarlo da inglese a straniero sospetto: «“The accused man, as his name implies, is of Eastern origin.”», così afferma un giornalista in un modo che, secondo George, lo fa sembrare «a Chinaman»<sup>422</sup>. Perdendo il controllo sulla pronuncia del suo stesso cognome, Barnes simboleggia, inoltre, la perdita di controllo di George sulla sua stessa identità.

Così George viene definito dalla *Birmingham Daily Gazette* durante il processo:

He is 28 years of age but looks younger. He was dressed in a shrunken black and white clerk suit, and there was little of the typical solicitor in his swarthy face, with his full, dark eyes, prominent mouth, and small round chin. His appearance is essentially Oriental in his stolidity, no sign of emotion escaping him beyond a faint smile as the extraordinary story of the prosecution unfolded. His aged Hindoo father and his white-haired mother were in court, and followed the proceeding with pathetic interest.<sup>423</sup>

L'aggettivo “*Oriental*” adoperato da Barnes e che compariva davvero nei giornali dell'epoca, di cui lo scrittore ha riportato i passi, richiama le riflessioni sull'abuso nella letteratura occidentale di un certo immaginario riguardante l'Oriente espresse nel famoso saggio di Edward Said, intitolato appunto *Orientalism*<sup>424</sup>. Così sostiene per esempio Holmes, il quale ritiene che «*Orientalism* is the source of the damning narrative about George that the police, journalists, and prosecuting attorneys cobble together»<sup>425</sup>. Nel saggio Said sottolinea come gli scrittori occidentali (per fare un esempio si potrebbe citare il romanzo *Salammbô* di Flaubert) abbiano dipinto l'Oriente come l'altro da sé, facendogli assumere le caratteristiche contrarie a quelle definenti la propria identità e creando uno stereotipo dell'orientale che lo vede selvaggio, disinibito, incivile<sup>426</sup>. Che Palmer sia definito un “*Oriental*” indica la volontà di distanziare da sé un crimine tanto violento e permette al lettore di inquadrare il pregiudizio razziale dell'epoca.

Inoltre, nel testo il termine “*Oriental*” compare diverse volte accompagnato dall'aggettivo “*devilish*”:

---

<sup>421</sup>*Ibid.*, p.166

<sup>422</sup>*Ibid.*, p.154

<sup>423</sup>*Ibid.*, p.157

<sup>424</sup>Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978

<sup>425</sup>Frederic Holmes, *op. cit.*, p.66

<sup>426</sup>Cfr.Edward W. Said, *op. cit.*

Stolid is good, Mr Edalji. And at least they didn't call you inscrutable.  
 Or wily.'<sup>427</sup>  
 'What would that signify?'  
 'Oh, full of devilish low cunning. We like to avoid devilish. Also  
 diabolical. The defence will settle for stolid.'<sup>427</sup>

Il riferimento a Dickens, fosse o meno intenzione di Barnes di creare questo collegamento, è più che evidente. Nel suo romanzo incompiuto, *The Mystery of Edwin Drood*<sup>428</sup>, Dickens utilizza più volte entrambi gli aggettivi, facendo apparentemente ricadere l'accusa di un presunto omicidio su un giovane, Mr Neville, che non a caso viene dalle colonie e il cui aspetto fisico è definito «Un-English»<sup>429</sup> e per questo sospetto. Questa non è tra l'altro l'unica cosa in comune tra i due romanzi. Oltre al presunto carattere selvaggio di Neville e della sorella Helena, dovuto alla loro non anglicità, il giovane è accusato di avere sui vestiti delle macchie di sangue, in realtà provocate dalla rissa appena avvenuta con gli uomini incaricati di acciuffarlo, ma che il pregiudizio razziale trasforma, anche agli occhi di quegli stessi uomini, nel sangue di Edwin. Le macchie di sangue rimandano alle stesse macchie sui vestiti di George, le quali sono interpretate dalla polizia e dall'accusa come residui del sangue dell'animale mutilato, ma che la scientifica sottolinea poter essere anche gli schizzi, per esempio, di una bistecca al sangue. Anche Edwin, colui che nel romanzo di Dickens si presume sia morto, usa un soprannome per riferirsi alla sua promessa, Rosa, come fa Arthur con quasi tutte le donne della sua vita. Inoltre nel romanzo c'è anche un'attenzione particolare nei confronti della luce lunare, che nella narrativa imperiale fa da sfondo all'incomprensibile, al magico e quello che di pericoloso c'è nelle colonie, e una delle ipotesi sulle mutilazioni che verrà fatta nel corso di *Arthur & George* è appunto che il colpevole sia in qualche modo condizionato dalla luce della luna. Infine David Paroissien, nella sua introduzione al romanzo di Dickens, sottolinea l'interesse dello scrittore negli ultimi anni della sua vita verso la psicologia della mente criminale, nonché gli articoli da lui scritti proprio su William Palmer, l'assassino a cui Greenway e Stentson paragonano George<sup>430</sup>.

Il collegamento con la narrativa dickensiana avvalora l'ipotesi che *Arthur & George* possa essere considerato una riproduzione dei romanzi dell'epoca, riproduzione che mira, però, a svelare i loro assunti fallaci e il razzismo di fondo dell'età vittoriana ed edoardiana.

<sup>427</sup> Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.158

<sup>428</sup> Charles Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*, London, Penguin Books, 2002

<sup>429</sup> *Ibid.*, p.162

<sup>430</sup> Cfr. David Paroissien, «Introduction», in Charles Dickens, *op. cit.*, pp.xii-xxxvi

Oltre ad aggettivi negativi come *oriental*, *devilish* o *typical* (che ribadisce la classificazione in base alla razza adottata in questo periodo storico), i giornali dell'epoca riportano anche delle definizioni positive, come *stolid* o *perfect composure*, che rendono George orgoglioso della propria capacità di controllarsi e affrontare la situazione. Secondo Elsa Cavalié, questo è un esempio della sovrapposizione «between 'felt identity' and 'fictional identity' (as expressed by the newspapers)»<sup>431</sup> presente nel romanzo e del ruolo narrativo che vi giocano gli inserti dei giornali.

È dunque in questa seconda sezione che George viene indagato, arrestato, processato e alla fine condannato per un crimine che non ha commesso, e anche in questo caso la persecuzione ha inizio, due anni dopo la pubblicazione del suo libro, con delle lettere che arrivano al suo ufficio a Birmingham e alla centrale di polizia. Alcune delle lettere, indirizzate alle forze dell'ordine, sono firmate William Greator, un ragazzo che George era solito incrociare sul treno, e accusano direttamente George Edalji di far parte di una presunta banda, responsabile delle mutilazioni.

Fin dall'inizio delle indagini della polizia si intravede quanto forte sia il pregiudizio razziale nei confronti di George, che spinge anche le forze dell'ordine, così come fa Arthur Conan Doyle nei suoi romanzi, a indagare partendo dalla fine e non dall'inizio, cioè a considerare le prove partendo da un colpevole già designato.

Dalle prime parole del commissario capo Anson all'ispettore incaricato delle indagini, Campbell, traspare subito la volontà di attribuire questi atti così efferati nei confronti degli animali a qualcuno che non sia inglese. Con ciò Barnes si ricollega subito all'idea, propria, come si è detto, della cultura e dei romanzi dell'epoca, che crudeltà ed efferatezza non potessero che essere attribuiti dello straniero, in modo da allontanare da sé anche solo la possibilità di poter essere soggetti a una tale bestialità:

‘Superintendent Barrett remembers a case years ago of a wretch who fell into debt and killed his own horse for the insurance. But a murderous spree like this ... it seems so foreign. In Ireland, of course, the midnight houghing of the landlord's cattle is practically part of the social calendar. But then, little would ever surprise me of a Fenian.’<sup>432</sup>

Non soltanto Anson definisce i crimini “*foreign*”, ma fa anche un paragone immediato con le tradizioni culturali irlandesi. Questo è un altro esempio del razzismo di Anson, se si considera che gli irlandesi sono sempre stati identificati nel contesto del Regno Unito come esseri inferiori, ancor più disgustosi e spaventosi perché di pelle bianca

---

<sup>431</sup>Elsa Cavalié, *op. cit.*, p.98

<sup>432</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.108

e dunque somiglianti, da un punto di vista fisico, alla razza superiore di cui gli inglesi ritenevano di far parte. È proprio Anson a suggerire quindi a Campbell di indagare su George, ritenendolo ancora colpevole del furto della chiave della scuola di Walsall nonché autore delle stesse lettere anonime rivolte contro la famiglia Edalji.

Quando Campbell chiede al sergente Parsons, che lo aiuta nelle indagini, di parlargli di George, la prima cosa che egli riferisce dell'avvocato sono proprio le sue origini indiane:

‘Well, sir, he’s Indian, isn’t it? Half Indian, that is. Little fellow, a bit odd-looking. Lawyer, lives at home, goes up to Birmingham every day. Doesn’t exactly involve himself in village life, if you understand me. [...] There was some ... ill-feeling when the Vicar was first given the living. People saying they didn’t want a black man in the pulpit telling them what sinners they were, that sort of things.’<sup>433</sup>

Nel passo si fa per la prima volta riferimento a un certo malanimo nei confronti della famiglia Edalji già ai tempi dell’assegnazione dell’incarico e della canonica al reverendo Shapurji, e si sottolinea come gli abitanti della zona non fossero ben disposti nei suoi confronti solo perché si trattava di un uomo di colore. Inoltre “*odd-looking*” è un aggettivo che sarà usato anche da George<sup>434</sup>, per indicare il modo in cui spesso gli altri descrivono il suo aspetto, che Arthur considera una delle grandi differenze tra George, suo padre e suo fratello. Infatti, George è quello dei tre su cui si abbatte di più il pregiudizio razziale proprio a causa del suo aspetto più marcatamente indiano, unito a una forte miopia che gli conferisce uno sguardo strano.

Prevenuti dunque entrambi, sia Parsons che Campbell, nei confronti di George, il loro pregiudizio razziale li porta ad avere fin dal primo incontro, quando George si rivolge alla polizia per le lettere anonime che ricomincia a ricevere in concomitanza con l’inizio delle mutilazioni, un atteggiamento estremamente ostile nei suoi confronti. Al contrario della comprensione e del rispetto che si aspettava di trovare negli agenti, George è da subito trattato con condiscendenza e preso anche palesemente in giro. Per prima cosa l’ispettore Campbell pronuncia male il suo nome e George è costretto a correggere la pronuncia, «‘It is pronounced Aydlji. Not Ee-dal-ji.’»<sup>435</sup> così come dovrà fare per tutto il corso del romanzo, in cui i malintesi sul cognome e la sua anglicizzazione costituiscono una sorta di *leitmotiv*. Successivamente, l’ispettore Campbell minimizza il pericolo costituito dalle lettere anonime che George ha ricevuto, nonostante esse contengano delle

---

<sup>433</sup>*Ibid.*, p.112-113

<sup>434</sup>*Ibid.*, p.129

<sup>435</sup>*Ibid.*, p.116

esplicite minacce. In particolare, in una di queste lettere compare nuovamente l'idea che lui non sia "a right sort", che già era stata espressa in riferimento a George da un suo compagno di classe, Wallie Sharp, e su cui l'ispettore si concentra:

'Now what do you make of this phrase, towards the middle ... *they do not think you are a right sort?*'

'What do you make of it yourself?'

'Well, you see, it's not anything that's ever been said to me.'

'Very well, Inspector, what I "make" of it is that it is almost certainly a reference to the fact that my father is of Parsee origin.'<sup>436</sup>

La frase non è mai stata riferita a Campbell, ovviamente, perché come sa benissimo lui stesso si tratta di una frase razzista, il cui unico obiettivo è quello di rimarcare le origini non inglesi di George e di etichettarlo come *outsider*. L'atteggiamento indisponente di Campbell, che ha accettato con supponenza in regalo il libro scritto da George, continua nel momento in cui il giovane Edalji suggerisce di usare dei segugi nelle indagini in corso sulle mutilazioni:

'Bloodhounds,' Campbell repeats. 'Indeed, a pair of them. It sounds like something out of a shilling shocker. "Mr Holmes, they were the footprints of a gigantic hound!"'. Then Parsons starts chuckling, and Campbell doesn't order him to be silent.'<sup>437</sup>

Nel passo citato, inoltre, Barnes fa citare da Campbell proprio Sherlock Holmes, riferendosi tra l'altro a uno dei romanzi che George leggerà poi in cella, *The Hound of the Baskervilles*, e accentuando il modo parallelo di raccontare le storie dei due protagonisti mediante questi rimandi interni.

Riconvocato da Anson, Campbell confessa:

The odd thing was, listening to his voice – it was an educated voice, a lawyer's voice – I found myself thinking at one point, if you shut your eyes, you'd think him an Englishman.'<sup>438</sup>

Si evince dunque che, nonostante la padronanza della lingua, nonostante sia nato e vissuto in Inghilterra, di religione anglicana, e nonostante la sua cultura sia quella inglese, l'aspetto, dal punto di vista di Campbell, non permette di considerare George un inglese. Questo distanzia completamente il modo di pensare dell'ispettore e come George si vede, definendo se stesso «a freeborn Englishman»<sup>439</sup>.

Anson, che concorda con Campbell, accusa George di sentirsi superiore e ciò dimostra come a infastidire Anson non sia solo il colore della pelle del ragazzo, ma anche

---

<sup>436</sup> *Ibid.*, p.117

<sup>437</sup> *Ibid.*, p.119

<sup>438</sup> *Ibid.*, p.124

<sup>439</sup> *Ibid.*, p.126

il suo successo accademico che, nonostante le sue origini “incriminanti”, gli ha permesso di diventare un avvocato. Nel tentativo di incastrare a tutti i costi Edalji, Anson addirittura propone che l’arma del delitto possa essere un tipo di coltello indiano:

Perhaps the mysterious instrument we are seeking is a ritual knife of Indian origin. A kukri or something. Edalji’s father is a Parsee, I understand. Do they not worship fire?<sup>440</sup>

Come sottolinea Campbell, qui ridicolizzando invece di George il suo superiore ed esprimendo dunque il punto di vista di Barnes, anche se fosse vero che i parsi sono devoti al fuoco, avrebbe più senso allora che la bestialità insita in George fosse esplosa in incendi dolosi piuttosto che in mutilazioni. Inoltre, si nota ancora una volta come non venga affatto tenuto in considerazione che il padre di George sia un reverendo e che tutta la famiglia sia di religione anglicana: solo il fatto di essere di origini indiane li condanna tutti a far parte di una cultura e di una religione che non condividono e non conoscono.

Quando giunge direttamente alla polizia una lettera anonima in cui si preannuncia che presto il criminale passerà dalle mutilazioni degli animali agli esseri umani, Campbell si sente costretto a prendere provvedimenti e, dopo l’ennesima mutilazione di un pony, decide di arrestare George Edalji senz’altro in mano che prove indiziarie.

L’interrogatorio condotto dalla polizia è prova di quanto gli agenti fossero prevenuti nei suoi confronti e decisi a dimostrare la sua colpevolezza. Ci sono, infatti, affermazioni chiaramente razziste, come quando, parlando del rapporto di George con gli animali, si lascia intendere che George è, in virtù delle sue origini indiane, considerato come una scimmia e cioè meno di un essere umano:

‘Monkeys?’  
‘There are no monkeys in Staffordshire.’  
‘Quite sure of that, are we?’<sup>441</sup>

Dall’interrogatorio emerge nuovamente l’ignoranza nei confronti dell’India e dei gruppi entro cui la popolazione si distingue:

‘Perhaps you think it’s because your father is a Hindoo.’  
‘My father is actually a Parsee.’<sup>442</sup>

Tutti questi elementi, che dimostrano come l’India e la sua cultura siano in gran parte sconosciute dagli inglesi che incontrano, giudicano e accusano George, indicano anche un sostanziale disinteresse nei confronti della vita delle colonie, intese

---

<sup>440</sup>*Ibid.*, p.125

<sup>441</sup>*Ibid.*, p.146

<sup>442</sup>*Ibid.*, p.147

semplicemente come luoghi in possesso britannico da cui trarre vantaggio, e rappresentano quel distacco inglese nei confronti dell'impero che diversi studiosi, come Benedict Anderson<sup>443</sup>, Wendy Webster<sup>444</sup>, Kenneth Morgan<sup>445</sup>, Robert Hewison<sup>446</sup> e Stuart Ward<sup>447</sup> per citarne solo alcuni, hanno definito responsabile della facilità con cui l'inglese medio, all'indomani dell'indipendenza delle colonie, ha voltato le spalle al progetto imperiale (*the minimal impact thesis*<sup>448</sup>).

Una volta incarcerato, il poliziotto che lo controlla suggerisce a George di confessare per essere condotto in un posto sicuro, intendendo con questo una casa di cura, come George stesso comprende: «'Oh, I see,' [...], his temper suddenly returning. 'You want me to say I am loony.'<sup>449</sup>. La follia aiuterebbe certamente l'accusa, dal momento che, così come sottolinea l'ispettore Campbell parlando con il commissario capo molto prima di arrestare George, sembrerebbe non esserci alcun movente che sia possibile attribuire a un uomo di ventisette anni, con prospettive di carriera e senza alcun legame col villaggio che possa far pensare a rancore, vendetta o gelosia come motivo alla base dei crimini. Inoltre, l'accento alla sanità mentale è un altro rimando ad Arthur, il cui padre è stato rinchiuso in una casa di cura per i suoi problemi di alcolismo, anche se l'epilessia è la motivazione ufficiale addotta per non coprire di vergogna la famiglia.

Nonostante ci siano soltanto prove indiziarie e le testimonianze oculari riguardino non il crimine in sé, ma altri momenti della giornata in cui George è stato visto camminare nei dintorni, Edalji viene incriminato e portato davanti a una corte. Qui l'alibi fornito dal padre, e cioè che il figlio non sarebbe uscito dalla stanza che condividono perché per farlo avrebbe dovuto girare la chiave e di conseguenza svegliarlo, è ridicolizzato, poiché Shapurji, che fino a quel momento il lettore ha visto tramite gli occhi di George e quindi come un uomo autoritario, onesto e degno di rispetto, viene trattato alla stregua di un vecchio facilmente raggirabile.

L'interrogatorio di Shapurji è interpretabile come un simbolo del crollo delle certezze della religione e della validità del suo discorso in un'epoca sempre più dominata dalla scienza e destinata sempre più ad allontanarsi dalla fede. Fintanto che il mondo della famiglia Edalji era rappresentato dal microcosmo della loro casa a Great Wirley, Shapurji

---

<sup>443</sup>Cfr. Benedict Anderson, *op. cit.*

<sup>444</sup>Cfr. Wendy Webster, *op. cit.*

<sup>445</sup>Cit. in Stuart Ward, *op. cit.*, p.2

<sup>446</sup>Cit. in Stuart Ward, *op. cit.*, p.4

<sup>447</sup>Stuart Ward, *op. cit.*

<sup>448</sup>*Ibid.*, p.4

<sup>449</sup>Julian Barnes, *Arthur & George cit.*, p.148

rappresentava infatti un'autorità assoluta, infallibile e incontestata, simboleggiando in questo modo «the God-governed Victorian world»<sup>450</sup> in cui il reverendo è vissuto. Al di fuori di questo microcosmo, l'autorità di Shapurji è diminuita e contestata dalla presenza di spiegazioni e interpretazioni alternative alla sua, le quali rappresentano le stesse alternative che si stanno sostituendo alla religione nel nuovo secolo, come la scienza metafisica per Arthur (lo spiritualismo era considerato una religione che aveva però legittimazione nella sua dimostrazione su base scientifica) o la legge per George. È proprio l'esito del processo del figlio che dimostra al reverendo quanto ormai i «religious, legal and imperial discourses»<sup>451</sup> a cui ha ancorato la propria identità e quella del figlio sono ormai superati, e anzi rischiano di impedire a entrambi di relazionarsi con la nuova realtà, di vederla per quello che è. Shapurji indica anche la crisi del patriarca vittoriano, esplicitata tra l'altro dal disprezzo e dall'indifferenza di Arthur nei confronti della sorte del proprio padre e dalla sua incapacità di essere un *pater familias* che fa qualcosa di più oltre a distribuire soldi a Natale.

George viene condannato non solo per le mutilazioni, ma anche per le lettere anonime di cui lui stesso è stato vittima, sulla base del pessimo lavoro dell'esperto di calligrafia incaricato dall'accusa. Non lo scagiona nemmeno il fatto che si verifichi un'altra mutilazione durante il suo processo, mentre lui si trova in carcere, e questo perché l'ipotesi della polizia, sulla base delle tante lettere anonime arrivate anche a loro, è quella di una *Great Wirley Gang* di cui George sarebbe parte o addirittura capo.

Condannato a sette anni di lavori forzati, George è trasferito al carcere di Lewes, dove viene condotto dal governatore della prigione. Qui per prima cosa gli viene chiesto come si pronuncia il suo nome, la sua religione e le sue origini, tutti aspetti che costituiscono l'identità individuale così come l'identità nazionale di un individuo:

‘Ay-dl-ji,’ repeated the Governor. ‘Not that you’ll be nothing except a number here.’

‘No, sir.’

‘Church of England, it says.’

‘Yes. My father is a Vicar.’

‘Indeed. Your mother ...’ The Governor did not seem to know how to ask the question.

‘My mother is Scottish.’

‘Ah.’

‘My father is a Parsee by birth.’

---

<sup>450</sup>Bozena Kucala, «The Erosion of Victorian Discourses in Julian Barnes's Arthur and George», in *American, British and Canadian Studies*, 2/2009, p.65, [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com)

<sup>451</sup>*Ibid.*, p.61

‘Now I’m with you. I was in Bombay in the Eighties. Fine city. You know it well, Ay-dl-ji?’

‘I’m afraid I’ve never left England, sir. Though I have been to Wales.’<sup>452</sup>

Come si può notare dal passo citato, il governatore della prigione ha un atteggiamento completamente diverso rispetto alla polizia di Staffordshire, forse perché è stato in India ed è abituato al contatto con il diverso. Si sforza di pronunciare il cognome di George nel modo corretto e cerca di capirne l’origine, senza per questo essere troppo invasivo e scortese. Anche lui però, come gli altri personaggi, dà per scontato che George sia indiano e non inglese. Nel passo si fa riferimento al Galles, che qui è ritenuto un’altra nazione rispetto all’Inghilterra. Inoltre il governatore sottolinea che nella prigione George non sarà altro che un numero. La cancellazione del nome a favore di una cifra numerica è un simbolo dell’annullamento dell’identità individuale, che si collega ai vari tentativi di eliminare le origini indiane nella pronuncia del cognome di George e di alterarne così l’identità.

George diventa così un automa, da cui ci si aspetta sottomissione e il compimento di un lavoro ripetitivo. Privato del proprio nome, dei propri vestiti, dei giornali, George confessa al parroco di Portland, dove viene successivamente trasferito, che ciò che più gli manca in prigione è, sostanzialmente, la sua vita.

Questa gli verrà restituita il 19 Ottobre 1906, tre anni dopo il suo arresto e quattro anni prima della fine della sentenza, senza alcuna spiegazione, senza alcuna scusa, senza la possibilità di riprendere il suo lavoro di avvocato. Sarà proprio questo a spingere George a continuare la battaglia che i suoi sostenitori hanno portato avanti nei tre anni della sua prigionia, scrivendo articoli e firmando petizioni per sostenere la sua innocenza, e a inviare una lettera a Sir Arthur Conan Doyle.

Più che una vita di persecuzioni come quella di George, la vita di Sir Arthur è piena, come si è detto, di successo, ricchezza e ammirazione, in gran parte dovute a Sherlock Holmes, il detective che lo scrittore ha inventato nelle lunghe ore d’attesa prive di pazienti nello studio oculistico aperto una volta finiti gli studi in medicina. Diventato *pater familias*, passa le sue giornate tra un’avventura e l’altra, nonché dispensando a sorelle, fratelli e figli denaro, consigli e permessi. E così che Connie, una delle sue sorelle, si deve rivolgere a lui per poter frequentare Ernest William Hornung:

‘Hornung. What is he, this Hornung? Half Mongol, half Slav, by the sound of him. Could you not find someone wholly British?’

---

<sup>452</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit., pp.206-207

‘He was born in Middlesbrough, Arthur. His father is a solicitor. He went to Uppingham.’

‘There’s something odd about him. I can sniff it.’

‘He lived in Australia for three years. Because of his asthma. Perhaps what you can sniff are the gum trees.’

Il riferimento alla non anglicità del cognome del pretendente della sorella anticipa l’ingresso di George nella vita di Sir Arthur, così come il riferimento alle colonie anticipa non soltanto George, ma anche un diretto coinvolgimento di Conan Doyle nella vita dell’impero. Infatti, più avanti un Arthur annoiato e sempre in cerca di una nuova *quest* che possa dimostrare il suo onore di cavaliere, prenderà la decisione di partecipare alla seconda guerra boera in Sudafrica, che vedeva nuovamente contrapposti i britannici ai coloni di origine olandese, e che sua madre non approverà definendo la questione «a scramble for gold»<sup>453</sup>, un commento che si addice certo molto di più alla coscienza storica di Barnes che alla madre di Arthur.

Questi sono gli anni più intensi della vita di Sir Arthur, dominati dalle donne nonostante egli ritenga che siano gli uomini a detenere il potere e perciò solo loro ad avere diritto al voto. Infatti, è in questi anni che la moglie Touie si ammala di tubercolosi e Arthur incontra Jean, una donna straordinariamente bella e molto più giovane di lui, di cui si innamora perdutamente. Questa situazione in cui ritroviamo Arthur, conclusasi la parte narrativa sulla storia di George, è parallela a quella di Edalji, dal momento che anche Arthur si sente imprigionato, intrappolato nella posizione degli scacchi definita *Zugzwang*<sup>454</sup> dalle sue stesse bugie, dalla morale dell’epoca e dalla volontà di non ferire Touie.

Come si è sottolineato precedentemente, è emblematico che il momento dell’incontro con Jean sia evidenziato da Barnes mediante il passaggio dal tempo passato al tempo presente, come se la vita di Arthur iniziasse davvero soltanto allora, nello stesso modo in cui, invece, dal tempo presente si passa al tempo passato quando George viene arrestato, indicando come la sua vita, che fino a quel momento aveva seguito il corso normale degli eventi, avesse subito una forse irrimediabile battuta d’arresto.

L’importanza di Jean nella vita di Sir Arthur Conan Doyle è testimoniata anche dalla madre di Arthur, chiamata in causa per approvare la ragazza e la relazione tra i due, la quale nota come Jean sia «the first intimate woman friend to whom her son has not

---

<sup>453</sup> *Ibid.*, p.256

<sup>454</sup> Con *Zugzwang* s’intende una situazione in cui uno dei due contendenti in una partita a scacchi non può fare alcuna mossa valida senza subire un danno irreparabile.

given a nickname»<sup>455</sup>. Fino a quel momento, suo figlio era sempre stato solito dare soprannomi alle donne della sua vita, compresa la moglie Louisa, soprannominata Touie. La scelta di dare un soprannome è alquanto simbolica e richiama il numero che è assegnato a George al posto del nome: in entrambi i casi abbiamo infatti una volontà di annullare l'identità e di plasmare l'individuo in base all'immagine che si ha di lui o a cosa si vuole che sia. Ben si addice a un uomo come Conan Doyle, per cui le donne sono un mistero, una sorta di mondo a parte, e che, prima di conoscere Jean, non ha mai fatto uno sforzo reale per comprenderle ed entrare in contatto con la loro reale identità. Non stupisce che a Jean non dia un soprannome, anche perché quest'ultima si dimostra quel tipo di donna forte, padrona di se stessa, autonoma e sicura della propria identità con cui lui, se si esclude la madre, non è abituato a trattare e che combatterà per avere un rapporto paritario, basato su dialogo e comprensione reciproca, che Arthur non aveva mai pensato di poter costruire con una donna. Dal punto di vista di Sir Arthur, infatti, le donne sono delle terre lontane in cui non si distingue nulla che possa aiutare a trovare l'orientamento. È ancora una volta la madre di Arthur il personaggio a cui Barnes fa esprimere il proprio punto di vista sulla questione:

‘We are not so distant, Arthur. We are more like a neighbouring county which you have somehow forgotten to explore. And when you do, you are not sure if the place is much more advanced or much more primitive. Oh yes, I know how some men think. And perhaps it is both and perhaps it is neither. So tell me what you wish to say.’

È interessante notare come nel romanzo i riferimenti all'impero si intreccino più volte nel corso della narrazione a una prospettiva di genere. E questo perché le donne, così come gli abitanti delle colonie, rappresentano ugualmente per l'uomo bianco anglosassone l'altro, il diverso da sé. Entrambi sono dunque identificati come il primitivo e il bisognoso, l'irrazionale e istintivo, che ha necessità delle briglie che impone l'uomo civilizzato, a cui è destinato, in virtù della sua superiorità, lo scettro del comando. Anche in questo *Arthur & George* si ricollega a *England, England*, come si farà notare oltre, quando, alla voce di dissenso della madre, si unirà anche, contro Arthur, quella di George.

Oltre a ciò, come si è già accennato, questi sono anche gli anni in cui Arthur, alla ricerca di un senso delle cose che possa giustificare l'esistenza umana e che possa attenuare la paura della morte che la malattia di Touie ha reso più reale, si avvicina allo spiritismo. Secondo diversi storici e critici dei romanzi di Conan Doyle, la sua scelta di

---

<sup>455</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.236

abbracciare lo spiritualismo (a cui preferiva il termine spiritismo, appunto) contrasta la razionalità, la logica e l'amore per la scienza che hanno sempre caratterizzato la sua vita e i suoi romanzi. In realtà, Barnes sottolinea come questa scelta sia in linea con l'attitudine di Conan Doyle a vedere ogni aspetto della vita come un problema da risolvere, da cui non lasciarsi abbattere, a dare un senso a ogni attimo della sua esistenza. Da questo punto di vista, secondo Rafferty, Arthur ricorda il personaggio di Martha, dato che entrambi combattono strenuamente «against the unacceptable idea that all the furious activity of living has no point, no meaning»<sup>456</sup>. Lo spiritismo rappresenta per Arthur un'altra *quest*, alla ricerca della verità e contro la frode di cui sono responsabili alcuni falsi medium, e deriva dalla sua incapacità di rassegnarsi alla possibilità di tornare a essere *a white waxen thing*, l'idea che la morte rappresenti «the end of human identity»<sup>457</sup>. Secondo Childs, il suo approccio allo spiritismo è dunque un primo esempio all'interno del romanzo di «detective work and scientific deduction based on a conviction derived from feeling rather than evidence», dal momento che Arthur parte dal presupposto che lo spirito davvero sopravviva alla morte e anticipa le critiche nella sezione successiva al suo eccesso d'immaginazione, che lo porta, nei romanzi come nella vita vera, a partire da una convinzione e da lì a costruirci sopra una storia il più credibile possibile.

Infatti la sua ricerca di un senso della vita nello spiritismo dimostra di partire dagli stessi presupposti con cui Sir Arthur inizia la stesura di un romanzo. Così si evince dalla conversazione di Arthur con sua sorella Connie che, come George, è scettica sullo spiritismo, facendo così da contrasto nel romanzo alla fede priva di dubbi del fratello. Nel dialogo il personaggio di Conan Doyle ripete le stesse parole con cui aveva descritto alla stampa il processo creativo alla base dei suoi romanzi:

Arthur gives a brief shake of the head. 'So your position could be summed up as Wait and See?'

'I suppose so. Why?'

'Dear Connie – your attitude to the eternal is so English. [...] Many people – most people – are terrified of death, Connie. They're not like you in that respect. But they're like you in that they have English attitudes. Wait and see, cross that bridge when they come to it. But why should that reduce the fear? Why should uncertainty not increase it? And what is the point of life unless you know what happens afterwards? How can you make sense of the beginning if you don't know what the ending is?'<sup>458</sup>

---

<sup>456</sup>Terrence Rafferty, *op. cit.*

<sup>457</sup>Andrew Tate, «'An Ordinary Piece of Magic': Religion in the Work of Julian Barnes», in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*, pp.51-68

<sup>458</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit., pp.268-269

La morte rappresenta, per Conan Doyle, un problema come un altro, la cui incertezza dev'essere sciolta, non soltanto per sé ma, seguendo la sua attitudine all'eroismo, per il mondo intero.

Così deduce Connie, dal discorso che le ha appena fatto il fratello:

Connie reflects for a while. What she makes of it is that her brother is confusing religion with his love of fixing things. He sees a problem – death – and he looks for a way of solving it: such is his nature.<sup>459</sup>

L'approccio del fratello anche in questo caso è di tipo logico e razionale: Arthur sottolinea in diversi punti che molti dei medium in circolazione sono, in realtà, degli impostori, ma questo non significa che tra le molte frodi non ci possa essere del vero, che è quello che lui vuole, tramite attente indagini scientifiche, individuare.

Tutte queste riflessioni sulla morte e la convinzione che essa altro non sia che una barriera oltre la quale allo spirito spetta la vita eterna non preparano comunque Arthur alla morte di Touie, la quale sopravvive alla malattia per quasi dieci anni, superando, grazie alle cure e alle precauzioni che Arthur ha preso, il pronostico di tre mesi della diagnosi iniziale. Perdere la moglie distrugge Arthur più di quanto egli avrebbe mai potuto immaginare, sia perché con la sua morte la verità del suo tradimento (l'amore, pur platonico, per Jean è sempre e comunque un tradimento) gli appare ben chiara, sia perché la morte, che lo sfiora così da vicino, incombe ora a lui sempre più vicina.

È in questo stato d'animo di dolore e incertezza su cosa fare della sua vita che Arthur riceve la lettera di George, la quale lo riporta alla vita attiva, che è quella che per natura gli appartiene, permettendogli di ricoprire il ruolo dell'eroe, che è quello che più gli si confà.

### III

“Ending with a Beginning” è il titolo della terza sezione del romanzo, ottenuto tramite il capovolgimento delle parole che costituiscono invece il titolo della seconda sezione. Con ciò, Barnes accenna subito a come nella terza parte si metta in dubbio il metodo speculativo e immaginativo che Arthur utilizza nella sua indagine sul caso di George, che si basa sui medesimi meccanismi di costruzione della trama dei suoi romanzi:

As he set to work, Arthur felt back on familiar ground. It was like starting a book: you had the story but not all of it, most of the characters but not all of them, some but not all of the causal links. You had your beginning, and you had your ending. There would be a great number of topics to be kept in the

---

<sup>459</sup>*Ibid.*, p.273

head at the same time. Some would be in motion, some static; some racing away, others resisting all the mental energy you could throw at them. Well, he was used to that. And so, as with a novel, he tabulated the key matters and annotated them briefly.<sup>460</sup>

Così Arthur inizia infatti la propria analisi sul caso, presentata al commissario capo Anson e pubblicata su diversi giornali, e definita dal narratore una “*narrative*”, come se si trattasse di un'altra delle storie di Sherlock Holmes:

He began with a sentence he had been working on in trains and hotels and taxicabs, something both dramatic and declaratory:

The first sight which I ever had of Mr. George Edalji was enough in itself both to convince me of the extreme improbability of his being guilty of the crime for which he was condemned, and to suggest some at least of the reasons which had led to his being suspected.

And from there the narrative sped out of him, like a great unrolling chain, its links as hard-forged as he could make them.<sup>461</sup>

Come nei romanzi con protagonista Holmes, anche in questo caso Sir Arthur costruisce una storia partendo dalla fine, cioè decidendo a priori se George sia colpevole o no basandosi sulla prima impressione:

It is not difficult to spot his waiting guest: the only brown face is sitting about twelve feet away from him in profile. [...] So: preliminary inspection reveals that the man he is about to meet is small and slight, of Oriental origin, with hair parted on the left and cropped close; he wears the well-cut, discreet clothing of a provincial solicitor. [...] Edalji, like many another man in the foyer, is barricaded between newspaper and high-winged armchair. Yet he is not sitting quite as others do: he holds the paper preternaturally close, and also a touch sideways, setting his head at an angle to the page. Dr Doyle, formerly of Southsea and Devonshire Place, is confident in his diagnosis. Myopia, possibly of quite a high degree. And who knows, perhaps a touch of astigmatism too.<sup>462</sup>

Nella sua analisi iniziale, Arthur deriva che George è di origini orientali, dal suo aspetto, e che è un avvocato, dai suoi vestiti, tutte informazioni che in realtà già aveva. Quello che intuisce di nuovo è la miopia di George che, a suo parere, lo scagiona totalmente dalla possibilità di aver commesso i crimini. Nessun uomo con un difetto visivo così grave avrebbe potuto camminare al buio nella zona dove la mutilazione che lo avrebbe incastrato è stata commessa, tra l'altro passando in un luogo pattugliato da diversi poliziotti, senza essere visto. La miopia sarà, insieme al pregiudizio razziale, la linea difensiva adottata da Doyle, che farà sottoporre George a visite oculistiche di vari luminari

---

<sup>460</sup> *Ibid.*, p.332

<sup>461</sup> *Ibid.*, p.359

<sup>462</sup> *Ibid.*, pp.293-295

del campo, così da attestare la malattia e presentare prove scientifiche al Comitato istituito per rivedere il caso dal Ministero dell'Interno.

Subito dopo avviene l'incontro tra i due protagonisti. Anche Sir Arthur, così come tutti gli altri prima di lui, sbaglia la pronuncia del cognome di George, che lo corregge precisando: «'I am used to it. But since it is my name ... You see, all Parsee names are stressed on the first syllable.'»<sup>463</sup>. Questa è la prima volta che George adduce una spiegazione per la pronuncia del suo cognome, sottolineando come esso indichi la sua appartenenza al gruppo indiano dei Parsi. Si evince, dunque, come gli anni di carcere siano serviti molto più del "catechismo" del padre a far acquisire a George consapevolezza di quest'altra identità, la quale fa parte comunque, se non del suo personale bagaglio culturale, della storia della sua famiglia e che condiziona il modo in cui gli altri lo vedono. Inoltre, la correzione simboleggia la volontà da parte di George di recuperare il controllo sulla propria identità, perduto durante il processo, così come sul corso della sua vita.

Dal punto di vista di George, il nocciolo della questione è correggere un lampante errore giudiziario, la sua condanna, in modo tale che gli sia possibile riavere indietro la propria vita. Egli non concorda affatto col padre, che ritiene che lui sia stato scelto per essere un martire e che la sua vicenda miri a uno scopo più alto in un'era che si sta affacciando a nuovi rapporti tra le diverse "razze" umane:

'My father, you must understand, believes that this new century will bring in a more harmonious commingling of the races than in the past – that this is God's purpose, and I am intended to serve as some kind of messenger. Or victim. Or both.'

'Without in any way criticizing your father,' says Arthur carefully, 'I would have thought that if such had been God's intention, it would have been better served by making sure you had a gloriously successful career as a solicitor, and thus set an example to others for the commingling of races.'<sup>464</sup>

Sir Arthur è d'accordo con George nell'escludere che le sue vicissitudini rappresentino una sorta di martirio voluto da Dio, anche se dal suo punto di vista, come da quello di Shapurji, è innegabile che alla base di tutto ci sia il pregiudizio razziale. Anzi, secondo Arthur, il reverendo è in grado più del figlio di intravedere il razzismo nel caso proprio perché portatrice di un'identità migrante che, conoscendo entrambe le realtà, è stata infine in grado di vedere più chiaramente. Al contrario George, anglicizzato fin dall'infanzia ed educato a plasmare un'identità non solo nazionale ma anche culturale basata esclusivamente sulla sua realtà inglese e sul concetto inclusivo di *britishness*, non è

---

<sup>463</sup> *Ibid.*, p.295

<sup>464</sup> *Ibid.*, p.298

in grado, come già si è detto, di comprendere i meccanismi in atto nell'identità nazionale inglese che determinano la sua esclusione:

‘Sir Arthur, I should like to make one thing quite clear: I do not believe that race prejudice has anything to do with my case.[...] I was brought up as an Englishman. I went to school, I studied the law, I did my articles, I became a solicitor. Did any one try to hold me back? On the contrary.’<sup>465</sup>

La sua natura razionale, accentuata dalla deformazione professionale, gli impedisce di vedere come non ci sia, invece, nessuna base razionale nel razzismo, che spinge le persone a odiarsi senz'altro pretesto che il colore della pelle o aspetti culturali diversi dai propri, concepiti per via della diversità come peggiori, primitivi e sbagliati. Proprio per questo, alla fine della sezione, quando Sir Arthur gli chiederà un parere sulla sua ipotesi di colpevolezza contro Royden Sharp, George ribadirà nuovamente di non credere al pregiudizio razziale come causa delle sue disavventure, dal momento che per avere un pregiudizio di qualsiasi genere bisogna, purtroppo solo secondo George, prima *conoscere* una persona, perché soltanto dopo si può trovare o inventare un motivo per giustificare la propria antipatia nei suoi confronti:

I am aware that you consider race prejudice to be a factor in the case, Sir Arthur. But as I have already said, I cannot agree. Sharp and I do not know one another. To dislike someone you have to know them. And then you find the reason for disliking them. And then, perhaps, if you cannot find a satisfactory reason, you blame your dislike on some oddity of theirs, such as the colour of their skin.’<sup>466</sup>

Abituato, dunque, a basare ogni sua convinzione su ragionamenti logici, sia che il tema sia il razzismo, sia che si tratti della sua stessa identità nazionale, il suo senso di spaesamento è ancora più grande quando Sir Arthur afferma che entrambi appartengono a una categoria a parte, quella degli “*unofficial Englishmen*”:

‘Mr Edalji –’

‘George, please.’ Sir Arthur’s pronunciation has been slipping back to Ee-dal-jee, and his new patron must be spared embarrassment.

‘You and I, George, you and I, we are ... unofficial Englishmen.’

George is taken aback by this remark. He regards Sir Arthur as a very official Englishman indeed: his name, his manner, his fame, his air of being absolutely at ease in this Grand London hotel, even down to the time he kept George waiting. If Sir Arthur had not appeared to be part of official England, George would probably not have written to him in the first place. But it seems impolite to question a man’s categorization of himself.

Instead, he reflects upon his own status. How is he less than a full Englishman? He is one by birth, by citizenship, by education, by religion, by profession. Does Sir Arthur mean that when they took away his freedom and

---

<sup>465</sup> *Ibid.*, p.300

<sup>466</sup> *Ibid.*, p.421

struck him off the Rolls, they also struck him off the roll of Englishmen? If so, he has no other land. He cannot go back two generations. He can hardly return to India, a place he has never visited and has little desire to.<sup>467</sup>

Dal punto di vista della Cavalié, «the lexicon of “official Englishness”» usato da George «belongs to the semantic field of appearance (“manner”, “fame”, “air”) and partakes of the notion of simulacrum as defined by Baudrillard»<sup>468</sup>: in questo modo Barnes enfatizzerebbe la natura artificiale della *englishness*, evidenziando quanto essa sia costituita dalla riproduzione di valori di epoche passate e dall’aspetto superficiale delle cose, collegandosi a *England, England* per il rifiuto e la decostruzione di una *englishness* basata soltanto sulla replica e sulla riproposizione degli stilemi del passato.

Nel passo citato, inoltre, appare chiaro come George non comprenda l’etichetta di “*unofficial Englishmen*” che Sir Arthur, un *insider* che si identifica invece come *outsider*, attribuisce a entrambi, proprio perché i parametri che lui utilizza per definire la *englishness* sono diversi e non si riconosce nell’escluso. Laddove Sir Arthur vede la Scozia, dove è nato, e la propria discendenza irlandese costituire un’identità culturale diversa da quella inglese, a cui si avvicina, come abbiamo visto, tramite l’assimilazione della storia nazionale dell’Inghilterra, George vede invece «the very ideal of the Englishman»<sup>469</sup>, quell’uomo che, come si dirà dopo la sua morte nella quarta sezione del romanzo, combina in sé tutte quelle caratteristiche che si considerano proprie del carattere britannico:

Mr E.W. Oaten, who once proudly chaired the first large meeting Sir Arthur addressed on Spiritualism, says that no man better combined within himself all the virtues we associate with the British character: courage, optimism, loyalty, sympathy, magnanimity, love of truth and devotion to God.<sup>470</sup>

Come possiamo vedere, anche in questo caso, come per *England, England*, abbiamo a che fare con una lista di quintessenze della *englishness*, in cui ogni elemento negativo è escluso, e con un uomo le cui contraddizioni e la cui realtà vengono cancellate per tramutarlo in simbolo.

Laddove Sir Arthur vede inoltre la distinzione creata dal colore della pelle, George non vede altro che i segni della sua appartenenza indiscussa alla comunità immaginata dell’Inghilterra: è inglese per nascita, per cittadinanza, per educazione, per religione e per professione. Come potrebbe il mero colore della pelle condizionare la sua vita intera,

---

<sup>467</sup> *Ibid.*, pp.303-304

<sup>468</sup> Elsa Cavalié, *op. cit.*, p.93

<sup>469</sup> Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.469

<sup>470</sup> *Ibid.*, p.484

etichettandolo e confinandolo in qualcosa che lui chiaramente non è, ma che comunque gli altri in lui sembrerebbero percepire?

Una volta deciso di seguire il caso di George, Arthur e Wood, il suo segretario, si recano a Great Wirley tentando di dare poco nell'occhio. Appena presentati alla famiglia, Arthur sottolinea somiglianze e differenze tra il padre e il figlio, spiegandosi e spiegando anche al lettore perché ad essere perseguitato con tanta ferocia sia stato George e non suo padre e, verosimilmente, non il fratello Horace:

The Vicar was paler-skinned than his son, with a flattopped head balding at the front, and a strong, bulldoggy aspect to him. He shared the same mouth with George, but to Arthur's eyes looked both more handsome and more Occidental.<sup>471</sup>

Sarebbe stato l'aspetto più "occidentale", come si era anticipato, ad aver permesso al padre infine, dopo una prima opposizione, di essere accettato come pastore delle anime della zona, mentre invece l'aspetto più "orientale" di George ne ha determinato l'esclusione dalla vita del villaggio.

Un altro elemento interessante dell'incontro tra Sir Arthur e la famiglia di George sta nel riconoscimento, da parte della madre, dell'accento scozzese di Sir Arthur. Lo scambio tra i due è molto simile a quello che potrebbero avere due persone provenienti dallo stesso paese, ma che si incontrano in una nazione straniera. Ciò sottolinea ancora una volta come Scozia e Galles, pur facendo parte del Regno Unito, sono percepiti e percepiscono se stessi come delle entità identitarie distinte, per cultura e tradizioni, da quella inglese.

A casa della famiglia Edalji, Arthur legge le lettere anonime incriminanti, le quali presentano le stesse frasi, gli stessi riferimenti e le stesse firme di quelle che Sir Arthur comincerà a ricevere nel momento in cui si scopre che sta indagando per George, e con le quali l'anonimo, probabile autore delle mutilazioni, cerca di spaventarlo e di farlo desistere dall'indagare. Un dettaglio delle lettere colpisce particolarmente Sir Arthur, e cioè la firma *God Satan*, in cui Shapurji identifica, nell'ipotesi che fossero state più di una le persone a inviare le lettere, il mittente più pericoloso e che Conan Doyle commenta così:

God Satan: how peculiarly repellent were the perversions of an institutional religion once it began its irreversible decline. The sooner the whole edifice was swept away the better.<sup>472</sup>

---

<sup>471</sup>*Ibid.*, p.314

<sup>472</sup>*Ibid.*, p.319

In questo passaggio non si fa soltanto riferimento alla corrente spiritica a cui Arthur ha aderito e alle sue convinzioni in contrasto con la dottrina tradizionale, ma anche al tema del fanatismo religioso, già presente in particolare nel racconto “Dragons” di *Cross Channel*. In questo modo, inserendo il tema del fanatismo religioso in una storia in cui la religione è contestata e sembra non offrire nessun conforto ai protagonisti, Barnes decostruisce l’idea che la religione possa essere una delle tre vie, insieme ad amore e arte, tramite cui dare un senso alla propria esistenza nella sofferenza e tra le atrocità che spesso costellano la vita umana, mostrandone la debolezza come sostegno, essendo le sue fondamenta basate sulla fede in qualcosa di cui non si hanno prove, e quanto facilmente da strumento di consolazione essa si trasformi in mezzo di tortura.

Tra le lettere che Shapurji mostra a Sir Arthur e al suo assistente Wood c’è anche la lettera di Anson, nella quale il commissario capo lasciava intendere di ritenere George colpevole del furto della chiave e lo minacciava sottilmente con quella che sarebbe poi diventata davvero la sua condanna, e cioè i lavori forzati. Dal punto di vista di Sir Arthur e di Wood, che riflettono sulle motivazioni dell’acrimonia di Anson nei confronti del ragazzo, non c’è altra ragione più ovvia «That he dislikes people who are coloured»<sup>473</sup>. La linea difensiva basata sul pregiudizio razziale viene così delineata e il caso di George è paragonato per la prima volta a quello di Dreyfus in Francia:

Then he would turn the dossier over to Dr Lindsay Johnson for professional comparison with examples of George’s handwriting. Johnson was the top man in Europe, having been called by Maître Labori in the Dreyfus Case. Yes, he thought: by the time I have finished I shall make the Edalji Case into as big a stir as they did with Dreyfus over there in France.<sup>474</sup>

Per quanto George non voglia riconoscere il pregiudizio razziale nel suo caso, esso è lampante nella conversazione tra il commissario capo Anson e Sir Arthur. Conan Doyle decide infatti di spedire prima di tutto la sua analisi sul caso al commissario capo Anson, la cui ostruzione alle indagini dello scrittore corrisponde allo stesso atteggiamento ostile della lettera agli Edalji. Invitato a cena e a passare la notte a casa Anson, una volta nell’studio Arthur è preso in giro per la sua “analisi”, che Anson definisce niente di più che una storia, pari a quelle di Sherlock Holmes, che nulla ha a che fare con il duro lavoro della polizia, basato su fatti e prove scientifiche, ma che si basa solo sulla convinzione di Doyle dell’innocenza di Edalji:

---

<sup>473</sup> *Ibid.*

<sup>474</sup> *Ibid.*, p.339

‘I have read your ... analysis’ – Anson decided to concede the word this time – [...] I promise to keep your amateur speculations to myself. To broadcast them would do your reputation no good.’ [...] ‘You described how, when you wrote your tales, that it was always the conclusion which first preoccupied you.’

‘Beginning with an ending. You cannot know which path to travel unless you first know the destination.’

‘Exactly. And you have described in your ... analysis how when you met young Edalji for the first time – in the lobby of an hotel, I believe – you observed him for a while, and even before meeting him were convinced of his innocence?’

‘Indeed, for the reasons clearly stated.’

‘For the reasons clearly *felt*, I would prefer to say. Everything you have written proceeds from that feeling. Once you became convinced of the wretched youth’s innocence, everything fell into place.’

‘Whereas once you became convinced of the youth’s guilt, everything fell into place.’<sup>475</sup>

La stessa critica nei confronti di Arthur era già stata mossa contro di lui prima dell’incontro con il commissario capo dal Dr Butter, che durante le indagini della polizia era stato incaricato di analizzare i vestiti e la pelle dell’animale mutilato. Il Dr Butter sottolinea come la sua testimonianza durante il processo si sia basata sui risultati del suo lavoro, basato a sua volta sulla scienza e quindi non confutabile dall’analisi degli eventi di Arthur, la quale sostanzialmente si fonda sulla sola convinzione di Doyle dell’innocenza di George.

Non bisogna dimenticare inoltre, come sottolinea Bozena Kucala, che nel tardo vittoriano «scientific expertise became the most reliable tool of establishing the truth»<sup>476</sup>, ed è proprio a questo che Barnes sta facendo riferimento qui. Infatti Barnes fa sottolineare al Dr Butter che le ipotesi possibili sul caso Edalji, conformi alle prove da lui rilevate scientificamente, sono molteplici e certamente molte più delle due versioni offerte da Sir Arthur e dalla polizia. Il fatto che le sue prove si possano adeguare a narrative diverse dimostra ancora una volta la molteplicità del reale, l’impossibilità di arrivare a una versione univoca degli eventi e l’impossibilità del metodo scientifico di estrapolare conclusioni e giungere alla verità, o almeno a una sua parvenza, senza uno sforzo speculativo e narrativo di sostegno. Barnes sottolinea dunque «the cultural power of narratives»<sup>477</sup>, le quali sono in grado di costruire un intero mondo finzionale e spacciarlo

---

<sup>475</sup>*Ibid.*, pp.373-374

<sup>476</sup>Bozena Kucala, *op. cit.*, p.64

<sup>477</sup>Ana-Karina Schneider, *op. cit.*, p.53

per vero e che, nonostante ciò, rappresentano per l'individuo «the site of the constitution of truth»<sup>478</sup>, l'unico metodo valido per stabilire la verità e la realtà delle cose.

Come suggerisce la risposta di Arthur alle accuse del commissario capo, la sua analisi non è l'unica a essere costruita sulla base di una convinzione, come dimostrano i discorsi di Anson, da cui emerge chiaramente che le sue ragioni a favore della colpevolezza di Edalji non sono altro a loro volta che convinzioni, basate sulla mentalità razzista del commissario capo.

Innanzitutto Anson definisce il matrimonio tra la madre e il padre di George un'assurdità che la famiglia della donna non avrebbe mai dovuto permettere. È chiaro che dal suo punto di vista l'assurdità stia nell'aver permesso a un uomo indiano e di colore di sposare una donna scozzese e di predicare in Inghilterra, assumendo una posizione di potere su uomini bianchi:

‘The family’s. That’s where it all went wrong. The wife’s family. What took it into their heads? Whatever took it into their heads? Doyle, really: your niece insists upon marrying a Parsee – can’t be persuaded out of it – and what do you do? You give the fellow a living ... *here*. In Great Wirley. You might as well appoint a Fenian to be Chief Constable of Staffordshire and have done with it.’<sup>479</sup>

Nell'opinione di Anson, che non risparmia nemmeno questa volta un commento ironico sugli irlandesi enfatizzando la propria natura razzista, Barnes integra un accenno a un altro filone della narrativa dell'impero, proveniente dalle colonie e spesso da penne rette da una mano femminile, cioè il tema narrativo della donna bianca “traviata” e resa impura dal contatto col nativo, generalmente dipinto nei panni del violentatore. In questo tipo di narrativa la donna bianca è elevata a simbolo della nazione stessa, la cui purezza di razza e cultura andrebbe difesa dalla bestialità incivile e primitiva del nativo, così come dell'immigrato in arrivo dalle colonie, il quale corromperebbe, con l'importazione delle sue tradizioni e della sua cultura, l'identità della nazione nonché il suo retaggio genetico, generando figli frutto di una mescolanza di razze<sup>480</sup>.

E infatti i bambini, frutto della “malsana” relazione tra la madre e il padre di George, sono da Anson definiti «three half-caste children»<sup>481</sup>, un termine inequivocabile nelle sue connotazioni dispregiative, lo stesso che usa anche Campbell nel descrivere

---

<sup>478</sup> *Ibid.*, p.52

<sup>479</sup> Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.372

<sup>480</sup> Cfr. Silvia Albertazzi, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature* cit.

<sup>481</sup> Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.373

Maud, la sorella di George, a testimonianza di come il pregiudizio razziale condizioni entrambi gli uomini a capo delle indagini e fautori del destino di George.

Anche Arthur ritiene sbagliata non tanto la decisione del matrimonio, ma quella di conferire un incarico pastorale a Great Wirley al reverendo Shapurji, per ragioni che però Anson travisa: non è certo il reverendo a essere dipinto da Arthur come primitivo e incivile, ma lo stesso distretto di Great Wirley, capovolgendo così sia le idee di Anson, sia quelle della retorica imperiale:

‘No doubt his patron sought to demonstrate the universality of the Anglican Church. The Vicar is, in my judgement, both an amiable and a devoted man, who has served the parish to the best of his ability. But the introduction of a coloured clergyman into such a rude and unrefined parish was bound to cause a regrettable situation. It is certainly an experiment that should not be repeated.’<sup>482</sup>

Ma questa difesa, interpretata da Anson come fosse un sostegno alle sue opinioni, non frena certo le malignità nei confronti della famiglia, in particolar modo del padre di George, il membro “estraneo”, l’agente patogeno che ha colpito una gentildonna scozzese e che ha dato origine a tre bambini di sangue misto. Secondo Anson, non c’è dubbio sul fatto che il padre di George, reverendo della Chiesa d’Inghilterra, abbia mentito durante la sua testimonianza per salvare il figlio, voltando le spalle alla nazione, che, dopotutto, non è la sua, a favore della propria famiglia:

‘Then try to imagine this instead. Imagine a Parsee father putting loyalty to his Parsee Family above a loyalty to a land not his own, even if it has given him shelter and encouragement. He wants to save his son’s skin, Doyle. Skin.’<sup>483</sup>

Le maldicenze di Anson continuano, con l’obiettivo stavolta di screditare George agli occhi di Sir Arthur. Anson mostra a Doyle una lettera in cui George afferma di essere in debito con degli strozzini, a causa di soldi prestati a un amico, e di aver bisogno di un aiuto economico per evitare la bancarotta. Questa lettera, ignorata da Arthur che non vuole fare il gioco di Anson e mettere in dubbio il carattere di George, è inserita da Barnes proprio per contestare l’idea, di cui Arthur appare con la sua vita e con i suoi romanzi un grande sostenitore, che la realtà appaia tutta bianca o nera, facendo notare invece quante siano le sfumature possibili sia di un avvenimento, sia della personalità di una persona. Che non esista bianco o nero, ma solo grigio, è esplicitato proprio da Anson, che sostiene appunto che non esiste nessuno al mondo che possa essere definito completamente

---

<sup>482</sup> *Ibid.*, pp.372-373

<sup>483</sup> *Ibid.*, p.375

innocente, così come Arthur vorrebbe si credesse di George, e che ribadisce il carattere elusivo della verità.

Arthur, convinto dell'innocenza senza macchia del ragazzo, cerca di giustificare George, affermando che se il rischio di bancarotta si fosse davvero verificato, del fatto sarebbe stata responsabile la generosità della cultura parsi, che ha spinto George ad aiutare un amico e a mettersi in tal modo nei guai. La risposta di Anson è tra le più ironiche del dialogo:

‘Ah, so suddenly he is a Parsee?’

‘What do you mean?’

‘You cannot have him a professional Englishman one moment and a Parsee the next, just as it suits you.’<sup>484</sup>

Il passo in questione indica innanzitutto, secondo la Cavalieri<sup>485</sup>, le difficoltà che ha lo stesso Conan Doyle a categorizzare l'identità ibrida di George, che tanto spaventa gli inglesi qui rappresentati da Anson perché è vista come una minaccia alla superiorità della razza anglosassone. Il rimprovero di Anson nei confronti di Doyle, inoltre, potrebbe suonare perfetto anche nei confronti di Shapurji, il padre di George, per il suo tentativo improvviso di instillare nel figlio la coscienza dei suoi legami con l'India e con la cultura parsi. Così come Conan Doyle non può negare che sia un parsi per poi affermarlo invece un secondo dopo, a convenienza, anche il padre di George non può fare appello improvvisamente a un'identità, la sua, che ha scelto egli stesso di ignorare e di non far conoscere al figlio, per facilitare un'integrazione che, visti i fatti, gli era comunque preclusa dal colore della pelle. È uno dei tanti rimandi da una storia parallela all'altra nel romanzo che, come si è detto in precedenza più volte, contribuiscono a creare un intreccio e a ribadire l'idea di una somiglianza tra i due protagonisti. Questa tecnica è palese anche più avanti in questo stesso dialogo quando, tramite il personaggio di Anson, Barnes fa notare al lettore come Doyle faccia riferimento ai segugi, in questo caso metaforici, proprio come George, che in precedenza aveva consigliato l'uso di cani veri nell'indagine.

Di fronte all'ostilità e alla tracotanza di Anson, che ritiene di star educando Sir Arthur al mondo reale, dove nessuno, a parte il criminale, sa veramente che cosa sia successo realmente, Arthur risponde chiedendo quale sarebbe la molla scatenante in grado di spingere un avvocato beneducato di 27 anni a compiere feroci mutilazioni su animali indifesi.

---

<sup>484</sup> *Ibid.*, p.379

<sup>485</sup> Cfr. Elsa Cavalieri, *op. cit.*

Il movente: questo tema già era comparso nella seconda sezione, quando l'ispettore Campbell, ricevuto il suggerimento di controllare e pedinare Edalji, domanda al commissario capo quale poteva essere la ragione di quei crimini tanto efferati e fuori dal comune. Già allora Anson si era indispettito, criticando l'attitudine della nuova generazione di poliziotti e burocrati a interessarsi un po' troppo ai perché della mente criminale, quando spesso nella maggior parte dei crimini più violenti un perché non è individuabile. Anche in questo passo, con queste considerazioni in particolare, l'autore di *Arthur & George* abbozza l'atmosfera dell'epoca, dal momento che proprio in questo periodo ci si comincia a interessare negli articoli di cronaca nera e negli studi psicologici ai perché dietro alla violenza di alcuni crimini. Un interesse che pare essere, tra l'altro, come si è accennato, un altro riferimento a Charles Dickens, il quale negli ultimi anni della sua vita si è dimostrato sempre più interessato ai casi di cronaca nera e nelle sue ultime opere letterarie ha tentato di dare maggior spazio alla mente criminale e all'introspezione psicologica del personaggio negativo.

Dal punto di vista di Anson, «you cannot understand the ending until you know the beginning»<sup>486</sup>: quindi, se si considerano eventi passati che Doyle non ha preso in considerazione, come l'aggressione che George avrebbe subito da due ragazzi nel novembre del 1900, il perché sarebbe da rintracciare nel rancore di George nei confronti del distretto di Great Wirley, in cui non si è mai sentito accettato, e gli animali sarebbero stati scelti per punire gli abitanti, perché la loro perdita è, prima di tutto, una perdita economica.

Dal momento poi che Anson ritiene che la maggior parte dei crimini violenti non nascondano alla loro base una vera e propria motivazione, l'altra ipotesi che offre a Doyle sulla possibile molla scatenante nel caso di George Edalji sarebbe la pazzia, generata dalla contaminazione di razze che il giovane rappresenta:

‘[...] Some pathological development might occur, some tendency to evil in the blood might inevitably emerge.’

‘Half his blood is Scottish.’

‘Indeed.’

‘And the other half is Parsee. The most highly educated and commercially successful of Indian sects.’

‘I do not doubt it. They are not called the Jews of Bombay for nothing. And equally I do not doubt that it is the mixing of the blood that is partly the cause of all this.’

‘My own blood is mixed Scottish and Irish,’ said Doyle. ‘Does this make me cut cattle?’

---

<sup>486</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.383

‘You make my argument for me. What Englishman – what Scotsman – what half Scotsman – would take a blade to a horse, a cow, a sheep?’

[...]

‘But when the blood is mixed, that is where the trouble starts. An irreconcilable division is set up. Why does human society everywhere abhor the half-caste? Because his soul is torn between the impulse to civilization and the pull of barbarism.’<sup>487</sup>

Secondo Anson, l’efferatezza dei crimini di cui si sarebbe macchiato George sarebbe dovuta alla commistione di sangue scozzese, di per sé accettabile (seppure il razzismo di Anson, come abbiamo notato, non risparmia nessuno che non sia inglese), e di sangue indiano, responsabile di volgere l’anima verso la barbarie. La «deplorable miscegenation»<sup>488</sup> avrebbe poi scaturito un effetto tale solo su George, e non sul fratello Horace, perché, a detta di Anson, è George il fratello che è stato soggetto a condizioni tali (dormire dai dieci anni fino all’arresto nella stessa camera del padre, niente sport a causa dell’elevata miopia e nessuna compagnia di genere femminile oltre alla madre e alla sorella) da non avere mai la possibilità di liberare i suoi impulsi sessuali, i quali avrebbero dunque trovato una via di sfogo attraverso le mutilazioni:

When would he ever achieve any kind of sexual fulfillment? In my view, a continuous period of sexual frustration, year after year, can start to turn a man’s mind, Doyle. He can end up worshipping strange gods, and performing strange rites.<sup>489</sup>

In realtà, questa affermazione potrebbe benissimo essere rivolta anche a Sir Arthur, il quale, generato ugualmente da una mescolanza di sangue “diverso”, scozzese e irlandese, e costretto a un lungo periodo di astinenza sessuale dalla malattia di Touie e dal suo desiderio di non macchiare l’onore di Jean avendo con lei rapporti sessuali completi, avrebbe rivolto la propria mente all’adorazione di “*strange gods*”, cioè allo spiritismo di cui è seguace. Inoltre, questo è un altro dei tanti riferimenti (come la sorveglianza notturna nel collegio dei Gesuiti dove studia Arthur, la decisione di non tenere nella stessa stanza George e Horace forse perché vicini all’ “età del peccato”) al tabù rappresentato dal sesso nell’età vittoriana, che ha diffuso il mito del puritanesimo e della frigidità inglese.

La rabbia verso le opinioni razziste e offensive espresse da Anson convince Arthur a pubblicare la sua analisi, con l’aggiunta di un aspro ritratto del commissario capo, sul *Daily Telegraph*, dando anche la possibilità a altri giornali di ripubblicare il suo scritto, così da far convergere l’attenzione dell’opinione pubblica sul caso Edalji.

---

<sup>487</sup> *Ibid.*, p.385

<sup>488</sup> *Ibid.*

<sup>489</sup> *Ibid.*, p.391

La risposta del popolo inglese all'articolo di Conan Doyle fu tale nella realtà da costringere il Ministero degli Interni a convocare Sir Arthur e Mr Yelveton, uomo di punta nella raccolta di firme a favore di George, per informarsi sul caso.

Intanto, nel romanzo, le investigazioni di Conan Doyle e Wood procedono con l'aiuto di Harry Charlesworth, l'unico "amico" che George ha potuto indicare per aiutare i due a indagare a Great Wirley. Le indagini conducono Conan Doyle a due fratelli, Wallie e Royden Sharp, soprannominato Speck, che Arthur pensa essere autore delle mutilazioni e, insieme al fratello Wallie, l'anonimo delle lettere ricevute dagli Edalji e da altri, compreso se stesso, nel corso di quegli anni. La testimonianza della signora Greatorex, madre di uno dei ragazzi la cui firma fu falsificata dall'anonimo delle lettere, conferma questa ipotesi di Sir Arthur, conducendolo direttamente all'arma del delitto, che fa trafugare da Wood con un'effrazione illegale. Così, dopo l'annuncio da parte del Ministero dell'Interno della formazione di un Comitato d'inchiesta sul caso Edalji, Conan Doyle decide di stendere uno *Statement of the Case against Royden Sharp*, presunto autore delle mutilazioni e delle lettere.

Di grande interesse nel corso delle indagini è la descrizione del rapporto particolare tra Sir Arthur e il suo segretario Wood, che lui soprannomina Woodie, lo stesso nome dell'autista di Pitman in *England, England*. Un'altra similitudine con questo romanzo di Barnes riguarda proprio il soprannome: così come in *England, England* Pitman si indispettisce quando la sua nuova PA parla del suo autista usando il soprannome che lui stesso gli ha attribuito, in *Arthur & George* è lo stesso Wood, invece, a indispettirsi sentendosi chiamare Woodie da Jean, per lui Miss Leckie prima di diventare la seconda signora Doyle, dal momento che considera quel soprannome una prerogativa del suo datore di lavoro. Woodie, assunto per aiutare lo scrittore nella stesura delle sue *detective stories*, è insieme a Anson e al Dr Butter una delle voci discordanti da Arthur in questa sezione, con cui Barnes controbilancia le opinioni del suo protagonista. Il segretario finisce per ricoprire durante le indagini sul caso Edalji il ruolo di Watson: i dialoghi tra i due sulle indagini, la cui natura è definita dallo stesso Wood "costruita", sembrano ricalcati proprio sul modello Holmes-Watson, in cui a Watson sono destinate le conclusioni ovvie per permettere a Holmes di risaltare. Che ci sia un'identificazione Watson-Woodie è evidenziato dallo stesso segretario, il quale, di fronte alla proposta di Sir Arthur di accompagnarlo a casa Anson per rispondere all'invito ironico del commissario capo rivolto a Holmes, pensa che

sarebbe inappropriato e impossibile, date le sue scarse capacità di recitazione, interpretare Holmes dopo aver appena interpretato il ruolo di Watson.

In questo modo Woodie conferma il fatto che Sir Arthur si è invece immedesimato in Sherlock Holmes, una identificazione che Barnes rende non soltanto tramite il suo comportamento, ma anche mettendo in bocca a Doyle le battute della sua stessa creatura, che il romanzo di Barnes riproduce in modi molteplici e fantasiosi. Che Sir Arthur veda effettivamente la vita reale come se si trattasse di un romanzo, nel quale lui ha il ruolo dell'abile *detective* capace con le sue deduzioni di smascherare qualsiasi colpevole, è lui stesso a confermarlo quando, commentando le scoperte fatte sul caso in un solo giorno, afferma:

‘I should know. I’ve written it enough times. It’s not meant to happen by following simple steps. It’s meant to seem utterly insoluble right up until the end. And then you unravel the knot with one of glorious piece of deduction, something entirely logical yet quite astounding [...].’<sup>490</sup>

Qui la confusione tra la realtà della vita e l’imitazione che ne dà Doyle nei suoi romanzi è più che mai esplicita.

Quando George legge le conclusioni a cui Sir Arthur è giunto sul suo caso nei vari articoli da lui pubblicati sul *Daily Telegraph*, innanzitutto avvalora l’idea di Anson che l’analisi di Conan Doyle sia sostanzialmente una finzione, affermando di sentirsi il personaggio di un romanzo:

It was most disconcerting to see oneself described not by some provincial penny-a-liner but by the most famous writer of the day. It made him feel like several overlapping people at the same time: a victim seeking redress; a solicitor facing the highest tribunal in the country; and a character in a novel.<sup>491</sup>

È chiaro qui l’ironico paradosso di Barnes, che fa dire al personaggio di un suo romanzo, che si basa su una persona realmente esistita, di sentirsi come se fosse il personaggio di un’opera letteraria, ovvero quello che George effettivamente è. Con questa affermazione George fa riferimento a come la descrizione che Arthur fa della sua personalità sia romanzata, dimostrandosi così un ritratto non proprio fedele. In questo modo Barnes sottolinea quanto sia difficile arrivare alla conoscenza dell’identità di un individuo, che è transitoria perché in continua mutazione, e quanto la verità in sé sia inafferrabile. Inoltre, con ciò Barnes estremizza la confusione tra realtà e finzione, uno dei temi più frequenti della sua narrativa postmoderna, ed enfatizza per il lettore lo stesso stato di confusione in cui vive Conan Doyle.

---

<sup>490</sup> *Ibid.*, p.410

<sup>491</sup> *Ibid.*, p.416

In aggiunta, anche l'identità di Arthur è, come quella di George, da ritenersi ibrida, nella misura in cui lo stesso scrittore si considera molte persone diverse contemporaneamente: il cavaliere d'Inghilterra, Conan Doyle lo scrittore, il marito di Touie, l'Arthur di Jean, il Conan Doyle medico e quello seguace dello spiritismo, infine l'Arthur *detective* creato da Barnes. Arthur, come si è detto precedentemente, prima di ogni altra considerazione vive la sua vita come se si trattasse di una storia del XIV secolo, in cui egli interpreta immancabilmente il cavaliere errante in cerca di nuove avventure. Secondariamente, nel momento in cui George entra nella sua vita, da cavaliere errante alla ricerca di damigelle in pericolo si immedesima nel *detective* dei romanzi che lui stesso scrive, finendo per sbagliare nel pensare che la realtà, quella vera, dei fatti accaduti si plasmò a suo piacimento come la realtà dei delitti che lui descrive. Molta della confusione, della depressione e del bisogno di essere costantemente in attività del Conan Doyle personaggio è legato proprio alla molteplicità della sua identità, che richiede che lui rispetti il modello che si è imposto e il ruolo che la società ha imposto a lui, essendo allo stesso tempo se stesso.

Secondo George, inoltre, è tutta colpa di Sherlock Holmes se il suo salvatore, Sir Arthur, ha finito per inquinare delle prove che potevano essere importanti per la risoluzione del caso, cioè la presunta arma del delitto che Arthur fa prelevare a Wood una volta saputa la sua ubicazione, nonché per accusare una persona, Royden Sharp, sulla base delle stesse prove indiziarie e speculazioni che avevano causato l'arresto di George. Il creatore di Sherlock Holmes è caduto nella sua stessa rete, comportandosi come il *detective* dei suoi romanzi e in questo modo impedendosi di giungere alla verità, essendo la realtà che si vive ben più complicata di quella dei romanzi in cui le intuizioni di Holmes possono pure continuare a funzionare. La Cavalié sottolinea anche come in questo modo Barnes voglia enfatizzare «the negative influence of fiction over facts»<sup>492</sup>, cioè il potere che la letteratura ha di influenzare, plasmare e condizionare la vita reale con i suoi modelli di riferimento.

Il rapporto del comitato incaricato sul caso di George è pubblicato il venerdì prima di Pentecoste, in modo tale da creare meno scalpore esattamente come Arthur aveva previsto. Il verdetto espresso dal rapporto è disarmante: George è dichiarato innocente per quanto riguarda le mutilazioni, ma ritenuto responsabile della sua stessa incarcerazione perché identificato come l'autore delle lettere anonime che lo accusavano dei fatti, perciò,

---

<sup>492</sup>Elsa Cavalié, *op. cit.*, p.98

seppur le scuse gli siano dovute, non è prevista nessuna compensazione economica per il danno recatogli con l'arresto e i tre anni di lavori forzati.

Arthur descrive il rapporto della commissione «a novella»<sup>493</sup>, diminuendone il valore e screditandolo esattamente come aveva fatto Anson con la sua analisi definendola una storia, ed esprime tutto il suo disappunto nel vedere la nazione delle cui libertà si era innamorato creare un nuovo concetto giuridico, innocente e colpevole contemporaneamente:

'it means, it means, my darling Jean, that this Home Office, this Government, this country, this England of ours has discovered a new legal concept. In the old days, you were either innocent or guilty. If you were not innocent, you were guilty, and if you were not guilty, you were innocent. A simple enough system, tried and tested down many centuries, grasped by judges, juries and the populace at large. As from today, we have a new concept in English law – guilty *and* innocent.<sup>494</sup>

La delusione di Arthur fa eco a quella di George, la cui fiducia nella legge inglese, parte fondamentale del suo senso di appartenenza all'Inghilterra, subisce un ulteriore duro colpo. Entrambi i protagonisti, la cui *englishness* è stata più volte messa in dubbio da loro stessi (in particolar modo Arthur) e dagli altri, cominciano a dubitare dei valori alla base della loro identità nazionale e quindi della sua stessa essenza, rispecchiando in questo una parallela perdita di fede nella religione, la quale conduce Arthur verso un nuovo credo, sempre di stampo metafisico, e George a uno scetticismo tipico del XX (e del XXI secolo). Secondo Elsa Cavalié, nel passo in questione c'è inoltre un chiaro riferimento a *Richard II* di Shakespeare («This royal throne of kings, this sceptred isle, this earth of majesty») e all'Inghilterra dell'opera: Barnes vorrebbe dimostrare come sia a causa di quel tipo esclusivo e idealistico di *englishness* che questi fatti si sono resi possibili:

To Shakespeare's idealistic vision of an essential Englishness which would protect Englishmen from injustice and prejudice, Barnes apposes the dangers of myth that legitimizes racism.<sup>495</sup>

Dal punto di vista di Jean, a cui Arthur legge il *dossier*, si tratta di una posizione di compromesso raggiunta dal comitato che sostanzialmente dà la vittoria a George. Ma quale vittoria può esserci nell'essere scagionati e contemporaneamente accusati di scrivere lettere anonime contro se stessi, ignorando tra l'altro tutte le perizie calligrafiche presentate che

---

<sup>493</sup> Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.430

<sup>494</sup> *Ibid.*, p.434

<sup>495</sup> Elsa Cavalié, *op. cit.*, p.94

affermano esattamente il contrario? Si tratta, secondo Arthur, non di un compromesso ma di un'ipocrisia, un tratto nazionale spesso assegnato agli inglesi dagli stranieri.

L'ingiustizia del verdetto sul caso di George è resa ancora più esplicita dall'affermazione, nel rapporto, di non aver ricevuto abbastanza prove che la miopia di George potesse davvero impedirgli di compiere i fatti in questione, nonostante tutti i resoconti dei medici consultati da Arthur e dovutamente presentati al comitato stesso.

Di fronte a conclusioni tanto assurde, l'idea che alla base ci sia un pregiudizio razziale acquista sempre più fondamento. Così commenta, infatti, il reverendo Shapurji il rapporto sul caso del figlio: «*This may be diplomacy, statecraft, but it is not what they would have done if he had been the son of an English squire or an English nobleman.*»<sup>496</sup> e il caso, dopo continue richieste di inchiesta pubblica sulla vicenda, giunge in parlamento, dove sono gli stessi parlamentari con le loro domande al primo ministro Gladstone a confermare i sospetti di razzismo di Shapurji e di Arthur, quel pregiudizio razziale che George ha sempre negato ma che è impossibile per chiunque, arrivati a un certo punto, ignorare:

«And finally, on 27<sup>th</sup> June, Mr Vincent Kennedy asked: 'Is Edalji being thus treated because he is not an Englishman?' In the words of *Hansard*: '[No answer was returned.]'<sup>497</sup>

“Ending with a Beginning” si conclude con l'invito di George al ricevimento per il matrimonio di Arthur e Miss Jean Leckie all'Hotel Metropol, il 18 settembre 1907, una decisione suggerita da Jean, per consolidare il loro appoggio al suo caso e la fede nella sua innocenza.

Nella descrizione del matrimonio e in particolare del vestito della sposa si nota la capacità di Barnes di passare da un discorso all'altro, da uno stile all'altro. Come nota Christine Berberich, Barnes fa una descrizione che riporta tutte le informazioni che effettivamente un lettore di quei tempi si sarebbe aspettato di leggere, ma in una maniera così dettagliata da far pensare più a una riproduzione degli articoli reperibili nei media attuali<sup>498</sup>. Anche l'invito, riportato nel testo come immagine, nasconde più di quello che appare a prima vista. Infatti Andrew Lycett<sup>499</sup> sottolinea come l'illustrazione dell'invito non sia una replica dell'originale ma un falso messo a punto al computer, una

---

<sup>496</sup> Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.437

<sup>497</sup> *Ibid.*, p.440

<sup>498</sup> Christine Berberich, « 'All Letters Quoted Are Authentic': The Past After Postmodern Fabulation in Julian Barnes's *Arthur & George*, in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*

<sup>499</sup> Andrew Lycett, «Seeing and Knowing with the Eyes of Faith», in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*, pp. 129-133

manipolazione voluta dell'immagine che avrebbe sempre lo scopo di mettere in dubbio ciò che è reale e ciò che invece non lo è.

Successivamente, dalla descrizione dell'evento si passa alla descrizione dello stato d'animo di George, quindi dal reale al finzionale, sconvolgendo poi le barriere tra i due mondi con l'inserzione di frasi tratte dal vero discorso di Sir Arthur al suo matrimonio. È ovvio che, essendoci poche informazioni su George e la sua vita, l'elemento finzionale scatti in particolar modo quando si tratta di definire gli aspetti privati e i sentimenti di questo personaggio. Andando al matrimonio, Edalji è preoccupato all'idea di non conoscere nessuno, a parte Sir Arthur, che in tutto ha visto due volte, e la sua futura moglie, che ha incontrato una volta sola, ma l'evento si trasforma per lui in una sorta di balsamo per le sue ferite, dal momento che gli altri invitati lo riconoscono e gli dimostrano il loro sostegno.

#### IV

La quarta sezione del romanzo si intitola "Endings" e indica contemporaneamente la fine del romanzo, la fine della vita di Sir Arthur e, verosimilmente, l'estinzione del mondo di cui Conan Doyle è simbolo.

Oltre a chiudere l'aspetto ciclico dell'opera, di cui la prima sezione era non a caso, come abbiamo visto, intitolata "Beginnings", "Endings" fa riferimento al tema dello spiritismo, che domina questa parte del romanzo, e al fatto che possano esistere diverse alternative possibili di ciò che succede dopo la morte. In aggiunta, il titolo potrebbe anche fare riferimento, nel suo aspetto plurale, al fatto che possano esistere diversi finali della stessa storia, che è uno degli espedienti narrativi del genere postmoderno per rappresentare le infinite possibilità e sfaccettature che costituiscono la realtà, e di conseguenza la vita vera, e che la distinguono rispetto all'imitazione che la letteratura ne fa.<sup>500</sup>

Dal momento che anche *Arthur & George*, così come *England, England*, presenta una struttura ciclica, non stupisce che l'ultima parte riporti e rifletta nuovamente sui filoni tematici che hanno caratterizzato le precedenti. Questa appare in realtà essere una caratteristica comune alle opere barnesiane, come se il finale, oltre ad essere il momento conclusivo della storia narrata, fosse anche un modo per fare il punto della situazione insieme al lettore, permettendogli di recuperare i temi trattati nel corso della narrazione e di trarre da sé, al termine della lettura, le conclusioni.

---

<sup>500</sup>si vedano per esempio i tre finali del romanzo di John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*.

E così il primo tema che compare nell'ultima parte corrisponde al primo anche della sezione iniziale, e cioè il tema della memoria. La sezione si apre infatti sull'annuncio della morte di Sir Arthur, ventitré anni dopo il suo secondo matrimonio, su un giornale che Maud passa a George. I due fratelli, rimasti soli dopo la morte dei genitori e ignari della sorte di Horace, che ha troncato ogni contatto con la famiglia, vivono insieme ormai da diversi anni a Londra e la loro convivenza continuerà fino alla morte di George, nel 1953. In occasione del decesso di Sir Arthur, la sua famiglia decide di appoggiare l'organizzazione da parte della *Marylebone Spiritualist Association* di un evento pubblico di commiato, nel corso del quale un medium cercherà di entrare in contatto con Conan Doyle. L'evento non è un'invenzione narrativa di Barnes, ma ha realmente avuto corso cinque giorni dopo la morte dello scrittore, il 7 giugno 1930, con la partecipazione della signora Estelle Roberts, che nel romanzo è definita la medium preferita di Sir Arthur. Secondo la Schneider, all'interno del romanzo «the spiritist encounter of the last chapter is foreshadowed in the first»<sup>501</sup> e consolida la replica della «circulation of the spirit»<sup>502</sup> resa già dalla struttura grammaticale e logica dell'incipit.

Di fronte a una delle diverse obiezioni che George avanza alla proposta di Maud di partecipare, in quanto amico di Sir Arthur, all'evento, e cioè che non si potrà vedere nulla a meno che non si trovi un biglietto per un posto vicino al palco, la sorella corre a prendere il binocolo che ha regalato a George il primo Natale insieme, loro due soli, nella casa di Londra. Quel binocolo era stato da lei promesso al fratello durante l'ultima vacanza prima dell'incarcerazione di George. Rivederlo richiama alla mente di George il ricordo di quel Natale nonché di quella vacanza che, seppur avvelenata dalle accuse e dalla persecuzione che stava subendo da parte della polizia, nel corso del tempo ha assunto nella memoria di George l'aspetto di un giorno felice:

'It was a happy day', he said firmly, holding to the memory he had made into certainty by repetition. 'The Belle Vue Hotel. The tramway. Roast chicken. Not going to pick up pebbles. The railway journey. It was a happy day.'

'I was pretending for most of it.'

George was not sure he wanted his memories disturbed. 'I could never tell how much you knew,' he said.

'George, I was not a child. I might have been a child when it all began, but not then. What else did I have to do except work it out? You cannot keep things from someone of twenty-one who rarely leaves the house. You are only

---

<sup>501</sup> Ana-Karina Schneider, *op. cit.*, p.54

<sup>502</sup> *Ibid.*

keeping things from yourself, pretending to yourself, and hoping she will go along with it.<sup>503</sup>

Che Maud confessi a George che la felicità di quel giorno era qualcosa di costruito è un altro esempio dell'esistenza di molteplici versioni della verità, della storia e del ricordo. Così come il padre di Martha in *England, England* non si ricorda del puzzle della figlia, dimostrando di avere memorie completamente diverse del loro rapporto, modificatesi nel corso del tempo e plasmate in base all'immagine che di quel rapporto egli era desideroso di costruirsi e di mantenere, così George ha plasmato il ricordo di quella giornata sulla base del suo desiderio che essa rappresentasse, negli anni bui della sua prigionia, una sorta di raggio di sole a cui continuare ad aggrapparsi, eliminando le incongruenze e le ansie dell'esperienza reale di quel giorno. Proprio per questo, George non desidera davvero ascoltare la verità dell'altro, incarnata dalla sorella, perché ciò equivarrebbe a rovinare la costruzione di quella felicità artificiale che lui stesso ha composto nella sua memoria. Lui stesso evidenzia quanto siano comuni questi meccanismi di manipolazione della memoria commentando la biografia di Sir Arthur, da cui sembra trasparire l'idea che lo scrittore si sia lasciato coinvolgere nel caso di George solo perché era ciò di cui aveva bisogno per strapparsi di dosso l'apatia in cui era caduto dopo la morte della moglie:

No, George thought this was ungracious of him. Sir Arthur was doubtless working from memory, from the version of events he had himself told and retold down the years. George knew from taking witness statements how the constant recounting of events smoothed the edges of stories, rendered the speaker more self-important, made everything more certain than it had seemed at the time.<sup>504</sup>

La memoria individuale non sarebbe altro che un resoconto, pari nella sua incertezza alla testimonianza di un testimone oculare, in cui vari fattori contribuiscono a chiarire ciò che non era chiaro all'inizio, a smussare elementi sgradevoli, ad accentuare quei particolari che ci rendono migliori. Così George giustifica il fatto che la narrazione di Arthur lascia intendere che lo scrittore sia stato l'unico a lottare per George e a gridarne a gran voce l'innocenza, questo perché riconosce quell'elemento di propaganda che agisce nel ricordo, quella medesima *self-deception* che gli fa pensare alla giornata di Aberyswyth come a uno spensierato "*happy day*".

---

<sup>503</sup> Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.461-462

<sup>504</sup> *Ibid.*, p.471-472

La versione di Maud del ricordo di George s'intreccia a doppio filo con un aspetto della storia di Sir Arthur raccontata in parallelo. Maud, infatti, afferma che la sua famiglia non aveva alcuna possibilità di tenerle nascosta la verità, dal momento che ai tempi era già un'adulta e non lasciava quasi mai la casa. In quei sotterfugi e silenzi, Maud non legge una volontà di proteggerla, ma piuttosto la volontà dei suoi familiari di proteggere se stessi dalla verità nuda e cruda, cioè che George sarebbe stato infine arrestato. Questa verità sarebbe apparsa per la prima volta davanti ai loro occhi se fosse stata esternata e così riconosciuta in tutta la sua gravità. Il modo in cui i familiari tentano di nascondere a Maud la verità corrisponde ai tentativi di Arthur di mascherare la sua storia d'amore con Jean. Il trattamento che Maud subisce da parte dei genitori, che per tutta la loro vita la considereranno un'invalida e una ragazzina fragile da difendere e proteggere, è lo stesso trattamento che subisce Touie dopo essersi ammalata di tubercolosi nel 1893. Relegata nella tenuta costruita appositamente per lei e per mantenere stabili le sue condizioni di salute, Touie continuò a seguire la vita dei figli e del marito dal letto a cui la malattia l'ha incatenata, non per questo rimanendo all'oscuro del nuovo amore di Arthur. Infatti, come afferma Barnes nella sua nota d'autore, la figlia Mary, pur avendo detto al padre che la madre le aveva chiesto di prepararsi ad accettare un prossimo matrimonio del genitore una volta rimasto vedovo, non ebbe mai cuore di riferirgli che la madre le aveva anche rivelato il nome della futura moglie di Arthur, Jean Leckie. Ciò è prova tanto del fatto che Touie aveva comunque intuito la verità, quanto del fatto che il cognato di Arthur, William Hornung, aveva avuto ragione a definire disonorevole per lo scrittore anche solo camminare a braccetto con Jean, perché:

'There is always gossip. There is always the tattle of maids and servants. People write anonymous letters. Journalists drop hints in newspapers.'<sup>505</sup>

*Gossip* dunque, pettegolezzi e lettere anonime che avrebbero potuto arrivare fino a Touie, simili alle maldicenze e alle dicerie che la famiglia Edalji non ascolta, ma che sono responsabili dell'arresto di George, un altro legame tra le due storie che Barnes crea tirando i fili della narrazione.

Arthur aveva replicato al cognato di trovarsi nel giusto poiché, non avendo rapporti di natura sessuale con Jean, non ne aveva macchiato l'onore né aveva tradito o disonorato la moglie. Nel suo comportamento, secondo Holmes, Arthur è portato a seguire solo le

---

<sup>505</sup>*Ibid.*, p.247

ragioni della sua coscienza, la quale, in un momento storico in cui non è più sufficiente aggrapparsi alla religione, assume la funzione di arbitro delle scelte dell'individuo. L'indisposizione ai commenti di Hornung è dunque legata all'idea che la morale dell'epoca vittoriana non abbia più alcuna autorità sull'individuo, il quale si configura come l'unico giudice di se stesso. Da qui derivano anche i dubbi di Arthur su cosa sia onorevole e cosa no, dal momento che sono venuti a mancare i vecchi punti di riferimento.

Che la sua relazione con Miss Leckie non sia di natura fisica non cambia però la natura del rapporto d'amore con Jean, e dunque il tradimento perpetrato e giunto alle orecchie della moglie ancora in vita. Che Arthur, così come gli Edalji con Maud, avesse eretto intorno a Touie un muro di silenzio, introducendo addirittura l'amante in casa propria e presentandola alla moglie come un'amica, con la scusa di proteggerla dalla verità, è una bugia, perché, Barnes lascia intendere dalle parole di Maud, Arthur cercava di proteggere solo se stesso dalla sconvenienza del suo stesso comportamento. Di questo si rende benissimo conto lo stesso Arthur alla morte della moglie, quando la sola idea che lei sapesse, che avesse intuito l'amore che provava per un'altra donna, rischia di schiacciarlo, proprio perché l'ipotesi che gli è balenata in mente gli svela ciò che per anni ha tentato di nascondere a se stesso, e cioè l'enormità del tradimento che ha portato avanti per quasi dieci anni.

È interessante notare come, in entrambi i casi, sono delle donne coloro che si cerca di tenere all'oscuro della verità, con la scusa della loro presunta fragilità e nel desiderio di proteggerle. In entrambi i casi, inoltre, a dimostrarsi più forti e più abili nella capacità di vedere al di là della superficie delle cose, altro tema centrale del romanzo, sono proprio Maud e Touie, che in tal modo sfatano l'idea della loro presunta debolezza, dimostrandosi più forti di quegli stessi uomini che altro non volevano che proteggere se stessi. Se Touie dimostra la sua forza morale con il silenzio e tollerando la relazione del marito, Maud invece si dimostra il sostegno migliore per il fratello. Mentre il padre, che aveva considerato George instabile e prostrato tanto da chiedere alla figlia di convincerlo a fare una vacanza, insieme alla madre non riesce a sostenere il figlio negli anni di prigionia, è invece lo sguardo di amore incondizionato di Maud ad aiutare il fratello a superare il calvario a cui viene sottoposto.

Il ruolo paritario che assume Maud nel *ménage* a due che conduce con il fratello a Londra spinge George ad avere una posizione favorevole nei confronti del voto alle donne, a differenza di Sir Arthur, il quale invece ritiene che le convenzioni sociali, che hanno

relegato la donna a una posizione subordinata rispetto all'uomo, siano giuste e necessarie per il buon andamento della stessa società. Questa posizione di Conan Doyle è prevedibile nel momento in cui si considera che lo scrittore è cresciuto ascoltando storie di battaglie e cavalieri, dove il valore di un uomo è determinato dall'eroismo e dalla sua capacità di difendere, proteggere e salvare gli oppressi. E chi è forse più indifeso e oppresso di una damigella in pericolo? Il mantenimento dello status quo, nella relazione tra i sessi, è fondamentale per uomini come Arthur, che da questo gioco di potere hanno definito la propria identità.

Sia i riferimenti al suffragio femminile, sia quelli all'impero (di cui la partecipazione alla seconda guerra boera di Sir Arthur è quello più esplicito) sono fondamentali per delineare il contesto storico di riferimento, cioè l'epoca edoardiana. Considerato una sorta di *belle époque*, in realtà questo periodo della storia britannica, che precede la prima guerra mondiale, è caratterizzato dall'inasprirsi del divario sociale e della lotta di classe, nonché dalla nascita di un forte movimento femminista per il diritto di voto. I dettagli tramite cui Barnes abbozza l'atmosfera dell'epoca sono infiniti, come per esempio i continui riferimenti allo sport che, proprio allora, divenne hobby primario delle classi elevate. Ampi ed espliciti sono gli accenni alla lotta del movimento femminista, a dimostrazione dell'interesse di Barnes verso l'argomento: proprio in quest'ultima parte fa la sua comparsa alla seduta spiritica in onore di Sir Arthur lo spirito di Emily Davies, morta investita da un cavallo mentre protestava per il diritto al voto. Nonostante il personaggio di George, in questo frangente, critichi la Davies per la sua mancanza di rispetto nei confronti della legge, che per lui rappresenta una vera e propria religione, George, a differenza di Arthur, è a favore del voto alle donne perché la sua identità, a differenza di quella del suo "salvatore" (come effettivamente lo definisce George nel romanzo), non si è definita in maniera tale da necessitare di qualcuno da salvare: il suo rapporto con la sorella Maud è molto più simile all'idea paritaria del rapporto tra uomo e donna dell'età contemporanea. In questo caso, George dimostra di esser stato capace di vedere molto più avanti di Arthur, che non fa nessun tentativo di comprendere le donne, le quali devono mantenere un alone di mistero sia per continuare a essere damigelle in pericolo, sia perché si possa continuare a metterle su un piedistallo e a sacrificarsi per loro. Quello stesso piedistallo a cui aveva accennato Martha, dichiarando in *England, England* che nel corso dei secoli la donna si era dovuta adeguare a ciò che l'uomo voleva vedere in lei, e a cui si riferisce Virginia Woolf quando definisce la donna uno specchio, il cui

compito è quelli di ingrandire l'immagine dell'uomo<sup>506</sup>. In ciò si può vedere anche un simbolo della relazione tra madrepatria e colonie e del bisogno che la potenza inglese ha avuto dell'idea di territori oppressi, arretrati e bisognosi di civiltà che, come le damigelle in pericolo delle storie che Arthur ama, dovevano essere "salvati" dalla missione civilizzatrice britannica. Così come per Arthur le donne devono continuare a mantenersi nella posizione di essere salvate per non vedere scalfita la propria identità di uomo, così l'impero ha bisogno che i popoli sottomessi rimangano tali e bisognosi del sostegno della madrepatria, affinché il progetto imperiale si mantenga intatto e saldo nell'identità che si è costruito, la *britishness*, che su quell'idea di missione civilizzatrice si basa.

Non soltanto George non ha bisogno di uno specchio che lo ingrandisca, o di essere trasformato in un eroe, ed è in grado di scorgere l'essenza del femminile e di darle il giusto valore, ma è anche in grado di vedere perché il suo caso non ha avuto la stessa risonanza di quello di Dreyfus, come avrebbe voluto Sir Arthur:

But more than this, he suspected that his obscurity was something to do with England itself. France, as he understood it, was a country of extremes, of violent opinion, violent principles and long memories. England was a quieter place, just as principled, but less keen on making a fuss about its principles; a place where the common law was trusted more than government statute; where people got on with their own business and did not seek to interfere with that of others; where great public eruptions took place from time to time, eruptions of feeling which might even tip over into violence and injustice, but which soon faded in the memory, and were rarely built into the history of the country. This has happened, now let us forget about it and carry on as before: such was the English way. Something was wrong, something was broken, but now it has been repaired, so let us pretend that nothing much was wrong in the first place. The Edalji Case would not have arisen if there had been a Court of Appeal? Very well, then: pardon Edalji, establish a Court of Appeal before the year is out – and what more remains to be said about the matter? This was England, and George could understand England's point of view, because George was English himself.<sup>507</sup>

Lo sguardo di George è quello di un osservatore interno al quale è stata apposta l'etichetta di *outsider*, che gli permette di guardare alla sua nazione da due punti di vista diversi. Il paragone è sempre con la Francia, sia perché il caso Dreyfus si è verificato in Francia, sia perché, come si è affermato analizzando *Cross Channel*, la Francia è quel diverso da sé in opposizione al quale l'identità inglese si è plasmata e che costituisce da sempre il primo termine di paragone. Parlando delle due nazioni, George sottolinea come la narrativa d'identità della Francia sia caratterizzata dall'esaltazione dei momenti di scontro in cui la nazione ha toccato il fondo e da cui, però, è anche rinata (la rivoluzione

---

<sup>506</sup>Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929), Londra, Penguin Modern Classics, 2002

<sup>507</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.467-468

francese, per esempio). Sono questi momenti che costituiscono, più di altri, la storia nazionale e che ne definiscono l'identità. Contrariamente alla Francia, George mette in risalto come l'Inghilterra abbia un'attitudine completamente diversa nei confronti del passato e sia portata a sotterrare e a ignorare i momenti di conflitto sociale, gli errori del governo, le fasi più compromettenti e imbarazzanti della sua storia. È per questo che il suo caso, che impregna di razzismo tutto l'apparato britannico, dall'amministrazione alla giustizia fino al parlamento, è scivolato nell'oblio, così come oggi si cerca di lasciarsi alle spalle e di dimenticarsi quell'immenso scheletro nascosto nell'armadio che è rappresentato dall'impero e dai suoi abusi.

Questa interpretazione è sostenuta anche da Ana-Karina Schneider, la quale afferma che

The tendency of the English to solve a problem, then obliterate it, raises questions about the degree to which they internalize the lessons of the past and appropriate history/ies as part of their national identity narratives or prefer to relegate them to the realm of fiction instead.<sup>508</sup>

Secondo Dominic Head, invece, quello che George definisce un tratto nazionale non è un'attitudine inglese su cui riflettere, ma nient'altro che «an internalization of defeat»<sup>509</sup> da parte dell'oppresso nel sistema di potere in cui vive, tramite cui il protagonista cerca di venire a patti con l'ingiustizia che ha subito.

Il suo caso, come si è detto in precedenza, non solo è scivolato nell'oblio, ma si è concluso con un verdetto di compromesso: “innocent, yet guilty”, come lo definisce Jean mentre lei e Arthur leggono l'esito del ricorso, un verdetto che parallelamente si riferisce anche alla loro stessa storia d'amore e al tradimento nei confronti di Touie. La volontà di ricercare una posizione di compromesso è riconosciuta da George come una peculiarità del carattere inglese ed è proprio questa responsabile dell'oblio in cui scompare l'ingiustizia che gli ha condizionato la vita: l'atto del *forgetting*, come direbbe Barnes, è essenziale affinché la nazione nel suo momento presente possa scendere a patti con il proprio passato e, raggiunta una posizione di compromesso, continuare a proporre una narrativa d'identità che si basi sui lati positivi della storia nazionale, omettendo quelli di cui sarebbe impossibile non vergognarsi. Secondo Bozena Kucala, «the forgotten story has been retrieved by Barnes as revelatory of early-twenty century England, or even, as Theo Tait

---

<sup>508</sup>Ana-Karina Schneider, *op. cit.*, p.59

<sup>509</sup>Dominic Head, «Julian Barnes and a Case of English Identity», in Philip Tew, Rod Mengham, *op. cit.*, p.22

suggested, as “a sort of parable of English identity”<sup>510</sup>: cioè il destino, dalla fama all’oscurità di George, potrebbe simboleggiare anche quello dell’Inghilterra stessa, che è passata dall’essere una potenza imperiale a una sorta di stato vassallo degli Stati Uniti.

Dove non è possibile invece trovare una posizione di compromesso, secondo George, è parlando della morte. Dal suo punto di vista, ci sono solo due possibilità: può aver ragione la Chiesa con la sua versione dei fatti, e cioè che esiste una sorta di paradiso così come d’inferno in cui le anime trovano la loro collocazione fino al giudizio universale, oppure dopo la morte non c’è nient’altro che il nulla, il nostro corpo torna a essere un contenitore vuoto fino a trasformarsi in polvere e noi smettiamo semplicemente di esistere. È a questo che pensa George cercando di analizzare il monumento al principe Alberto, che sembra esistere per ricordargli la caducità dell’esistenza umana. Secondo Kucala,

Edalji’s difficulty in interpreting the sculpture not only testifies once more his flawed vision, but metaphorically exposes the distance between this moment and the zenith of Victorianism. Both the theme and the style of the work of art have already become hopelessly dated; and Edalji momentarily resembles a modern tourist who, although aided by a guided book and binoculars, watches monuments of the past with incomprehension. His epiphany that everyone around will be dead within a hundred years, i. e. as far as his imagination could stretch, signifies an implied awareness of the perspective of the twenty-first century reader.<sup>511</sup>

George appare infatti, dei due protagonisti, quello più moderno, anche perché Conan Doyle, nonostante le contraddizioni che lo rendono meno statico, è cristallizzato nell’età vittoriana ed edoardiana come una sorta di personificazione di quel mondo. George, invece, costretto ad affrontare l’ibridismo della sua identità contro l’idea edoardiana di un’identità stabile e a muoversi tra diverse alternative possibili della storia, sviluppa un atteggiamento scettico che è molto più tipico dell’epoca contemporanea e vive la stessa confusione e lo stesso vuoto di certezze del lettore moderno. Anche il fatto che George affermi di propendere per l’ipotesi della fine assoluta della vita, sia del corpo sia dello spirito, è un accenno alla sua modernità, anche se attenuato dalla decisione, nell’incertezza, di «wait and see»<sup>512</sup>. Questa medesima frase era già stata usata da Arthur per definire l’attitudine di sua sorella Connie verso la morte: dal punto di vista di Arthur, “*wait and see*” incarna un tipico atteggiamento che lo scrittore, essendo un uomo di azione, non condivide. Arthur, non riuscendo a rassegnarsi alla possibilità che la morte rappresenti una fine definitiva, poiché ciò toglierebbe qualsiasi senso alla vita umana, sceglie di

---

<sup>510</sup>Bozena Kucala, *op. cit.*, p.63

<sup>511</sup>*Ibid.*, p.72

<sup>512</sup>Julian Barnes, *Arthur & George* cit., p.468

credere che esista una sorta di limbo in cui lo spirito perdura in eterno e può entrare ancora in contatto con il mondo dei vivi,.

Dal momento che George, invece, rispecchia in questo il tipico atteggiamento inglese, egli non riesce a comprendere il comportamento degli altri partecipanti all'evento, i quali, a differenza di lui, che di fronte all'Albert Memorial Hall e alla morte di Sir Arthur è sconvolto dalla rivelazione che tutti sono destinati a scomparire ed essere dimenticati, sembrano credere alla sopravvivenza dello spirito e dimostrano un fervore verso lo spiritismo e le sue cerimonie che George definisce «un-English»<sup>513</sup>. Non è inglese perché va contro uno degli aspetti caratteristici dell'essere inglesi, e cioè la razionalità che prevale su sentimenti ed emozioni. George sta usando come parametri quelle che sono le peculiarità dello stereotipo dell'*englishman*, come Barnes enfatizza quando mette in ridicolo la seduta spiritica, durante la quale la medium cerca d'imporre un ordine e una compostezza che gli spiriti accalcati sembrerebbero non voler rispettare nella furia di comunicare i propri messaggi ai vivi, e George commenta così:

If these are indeed the spirits of Englishmen and Englishwomen who have passed over into the next world, surely they would know how to form a proper queue?<sup>514</sup>

George crede che si tratti di una messinscena, come dimostrerebbe l'apparire dello spirito di Emily Davies, il cui carattere in vita mal si accorderebbe alla trasmissione pacata di un messaggio tramite un medium. Nonostante ciò, quando sembra da alcuni dettagli che un altro spirito apparso sia quello di suo padre, George sembra vacillare e ciò testimonia come, scetticismo a parte, egli sia davvero pronto ad aspettare e vedere quale sia il vero finale della sua storia, senza trarre conclusioni affrettate. In questo George non contraddice la sua vera natura, che Barnes ha messo in luce nel corso della narrazione e che, a differenza di quella di Arthur, consiste in una predisposizione all'analisi e alla riflessione.

Quando la medium afferma di aver visto lo spirito di Sir Arthur, George addirittura afferra il binocolo e strizza gli occhi, nel tentativo di vederlo. A quel punto la sua vicina sugli spalti gli dice che il binocolo che sta usando è inutile, giacché sarà in grado di vedere Sir Arthur soltanto attraverso «the eyes of faith»<sup>515</sup>.

Questa frase, che collega paradossalmente spiritismo e cristianesimo, richiama a George la fede che Sir Arthur ha avuto nella sua innocenza, quando ha affermato non di crederci e basta, ma di sapere per certo che lui fosse innocente. Un atto di fede, dunque,

---

<sup>513</sup>*Ibid.*, p.483

<sup>514</sup>*Ibid.*, p.488

<sup>515</sup>*Ibid.*, p.499

che George, incapace di vedere e d'immaginare, si sforza inutilmente di compiere per rispetto verso il suo eroe personale.

Al termine della narrazione si ritorna, dunque, ai temi esplicitati già nella prima sezione, che uniscono tutte e quattro le parti del romanzo: i temi del vedere e della capacità d'immaginare. George, miope dalla nascita, non è in grado né di vedere fisicamente da lontano, né di superare quella distanza che gli permetterebbe di vedere ciò che non si può provare, come la divinità, lo spirito e lo stesso pregiudizio razziale nel suo caso, perché il suo giudizio, guidato dalla razionalità, manca di fede da una parte e d'immaginazione dall'altra. Barnes sottolinea così ancora una volta una differenza sostanziale, foriera di molteplici conseguenze nel romanzo, tra Arthur e George, e cioè la capacità di immaginare. Come ribadisce Childs:

Brought up on the truth of the Word, George has little capacity for imagination and cannot see how to believe in the spiritualism experiment; Arthur by contrast has an excess of imagination and cannot distinguish truth from wish-fulfilment.<sup>516</sup>

Entrambi gli atteggiamenti risultano, alla fine del romanzo, condannati: l'eccesso d'immaginazione, perché ha condotto Arthur a confondere la Verità con la *sua* verità, non distinguendo più tra la realtà e l'illusione, e la mancanza d'immaginazione perché impedisce a George di vedere al di là della superficie delle cose, delle persone e dei dettami della dottrina ufficiale. Ma il caso di George appare peggiore di quello di Arthur perché, privato della possibilità di immaginare, è anche privo della possibilità di avere fede, di credere in qualcosa che possa dare un senso più ampio alla sua vita.

George, che manca dello sguardo dell'immaginazione, non può fare a meno di chiedersi

What does he see?  
What did he see?  
What will he see?<sup>517</sup>

Con un ennesimo gioco verbale del romanzo, Barnes si ricollega, chiudendo il ciclo, a quel bambino che voleva vedere nell'incipit del romanzo, rappresentando qui l'attitudine opposta. Dal punto di vista di Ana-Karina Schneider, «the open interrogative of the final [...] further destabilises the rhetoric of vision which organizes the quest for clarity at the heart of the novel, as does the spiritualist context in which it is embedded»<sup>518</sup>,

---

<sup>516</sup>Peter Childs, *op. cit.*, p.144

<sup>517</sup>*Ibid.*, p.501

<sup>518</sup>Ana-Karina Schneider, *op. cit.*, p.50

contestando la capacità di arrivare alla verità e alla conoscenza del solo processo epistemologico. Anche secondo la Berberich i tre diversi tempi verbali sono «symptomatic of the uncertainty regarding not only the Edalji case, but historical events in general»<sup>519</sup>, e ribadiscono il dubbio sulla natura della conoscenza umana e sulla possibilità di conoscere la verità, oltre a rappresentare l'incertezza dell'esistenza in un'epoca come la nostra, priva dei punti di riferimento del passato e in balia di se stessa, in cui la domanda è appunto se sia ancora possibile credere. Sarebbe dunque avere ragione la Schneider nel definire *Arthur & George* un romanzo che recupera sì «an old story», ma che nel farlo «meets and problematises the expectations of twenty-first century audiences»<sup>520</sup>, che, come sottolinea la Berberich, «used to self-reflexive historiographic metafiction of the 1980s and 1990s, would not necessarily expect closure and finality»<sup>521</sup>.

In *Arthur & George* ad essere tematizzate nel testo non sono solo le aspettative del lettore contemporaneo o il suo senso di spaesamento, ma anche i problemi dell'Inghilterra del XXI secolo, la quale non può più ingenuamente affidarsi al passato nazionale per costruire la propria identità se non vuole ripetere, in questo modo, anche gli errori che quel passato si trascina dietro. Come afferma Dominic Head:

[...]the Edalji case reveals the full implications for English identity of the obligations of Empire. When these obligations are ignored, prejudice runs rife, producing an oppression that is also internalized in those oppressed. Conan Doyle's self-conscious adoption of an English code of chivalric intervention supplies a way of attacking the iniquities of Edwardian English self-identity. The gesture of publishing this book in the early twenty-first century suggests that, 100 years on, we have the need for a similarly constructed national identity, among those who wield power, if we are to realize the fluid multicultural society for which George Edalji suffered. As with England, England, however, the undermining of the possible materials of Englishness – in this case, the literary model that makes the pursuit of justice heroic – is a significant complication.<sup>522</sup>

La sfida che Barnes pone, dunque, a se stesso e ai suoi lettori consiste, sulla base della decostruzione delle varie *englishnesses* del passato, nella costruzione di una nuova narrativa d'identità che non si dimostri più uno strumento di esclusione ma di inclusione e che sia in grado di trasmettere, insieme al senso di appartenenza alla nazione, anche la

<sup>519</sup>Christine Berberich, « 'All Letters Quoted Are Authentic': The Past After Postmodern Fabulation in Julian Barnes's *Arthur & George*, in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*, p.128

<sup>520</sup>Ana-Karina Schneider, *op. cit.*, p.51

<sup>521</sup>Christine Berberich, « 'All Letters Quoted Are Authentic': The Past After Postmodern Fabulation in Julian Barnes's *Arthur & George*, in Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*, p.128

<sup>522</sup>Dominic Head, «Julian Barnes and a Case of English Identity», in Philip Tew, Rod Mengham, *op. cit.*, p.25

tolleranza e il rispetto necessario affinché quell'armonico progetto di comunione tra razze che un tempo aveva animato il Regno Unito possa finalmente essere realizzato.

## Conclusioni

Il presente lavoro di tesi si è concentrato sul concetto d'identità nazionale nei romanzi dello scrittore inglese Julian Barnes, con l'obiettivo di analizzare l'evoluzione dell'idea di nazione all'interno della sua *œuvre*.

Nel far ciò, si è partiti dalla definizione di nazione e identità nazionale, illustrando i principi teorici alla base dell'analisi critica condotta sui romanzi, e si sono riportati i principali cambiamenti politici e sociali avvenuti nel corso della storia inglese recente. In questo modo è stato possibile mettere in luce la compenetrazione di vita e letteratura, che è essenziale nella formazione di un sentimento di appartenenza alla nazione. Si è infatti sottolineato come la letteratura costituisca uno dei *media* tramite cui si dà origine a un'idea di comunità, senza la quale sarebbe impossibile immaginare la nazione, e come la narrativa d'identità a cui le opere letterarie partecipano sia inevitabilmente condizionata dal corso degli eventi, riflettendo i cambiamenti di rotta riguardo all'immagine di nazione che si vuole trasmettere agli altri e a se stessi. Questa premessa ha dimostrato, dunque, quanto è importante analizzare opere di narrativa contemporanea come quelle di Barnes, che sono fautrici della narrativa d'identità della nazione presente e portavoce dei mutamenti in atto all'interno della propria società.

Nello svolgimento dell'analisi si sono prese in considerazione tre opere dello scrittore, lasciandosi guidare nella scelta dalla preponderanza in esse, rispetto alle altre, del tema della *englishness*, ma comunque non limitandosi, nei riferimenti e nelle considerazioni, soltanto ai testi selezionati.

Nell'analisi della raccolta di racconti *Cross Channel*, in particolare, è emerso come l'identità nazionale di un popolo sia basata su una dialettica di opposizione, che porta a identificarsi in qualcosa e contemporaneamente a distinguersi da un'altra, alla quale è assegnato un valore negativo. In racconti come "Junction" e "Dragons" ritroviamo, per esempio, due diverse identità culturali e linguistiche, il cui incontro tende a trasformarsi, piuttosto, in uno scontro che dà origine a intolleranza e razzismo. Questo perché lo straniero è sempre percepito come il diverso da sé e, in questa diversità, finisce per essere identificato con un'entità aliena e minacciosa, con la quale il dialogo è concepito quale impossibile e, nella misura in cui l'altro è ritenuto inferiore, anche degradante. Il tema del razzismo è uno dei filoni principali di "Evermore", in cui si sottolinea, invece, quanto un'identità nazionale plasmata su un modello si dimostri esclusiva anche nei confronti

degli stessi membri della comunità immaginata, in questo caso nei confronti di Sam Moss perché ebreo. Nei racconti “Melon”, “Hermitage” e “Interference” ritroviamo, inoltre, l’idealizzazione della nazione, parte fondamentale del processo di propaganda della narrativa d’identità, che può riguardare la propria nazione come le altre, a seconda dell’armonia o del conflitto tra la propria identità nazionale e individuale, e generare un atteggiamento di opposizione e rifiuto nell’atto dell’incontro. Sia l’identificazione basata sull’esclusione dell’Altro, sia l’idealizzazione della nazione sono meccanismi alla base dell’identità nazionale che Barnes condanna, individuando in entrambi le radici dell’incomunicabilità e dell’impossibilità di comprendere l’Altro che sono responsabili della sua eterna esclusione. Come afferma lo scrittore in “Experiment”, le etichette che assegniamo alle cose come alle persone ci distraggono dalla sostanza, impedendoci di coglierne la vera essenza. Infatti, soprattutto in “Junction” e “Melon”, lo scrittore sottolinea come il dialogo e la comprensione siano possibili soltanto nel momento in cui i protagonisti si liberano dei loro pregiudizi, andando al di là dell’immagine stereotipata dell’altro e scegliendo di mettersi in gioco. L’unico modo per entrare davvero in contatto con l’altro ed essere in grado di costruire una società armonica e rispettosa delle differenze è riconoscere in esse una ricchezza, non un difetto, nonché essere in grado di vedere al di là di esse l’uguale che ci unisce, cioè la nostra appartenenza al genere umano.

Analizzando il romanzo *England, England*, invece, si è notato come la riflessione di Barnes sulla nazionalità si sia sviluppata muovendo dalle differenze culturali di *Cross Channel* verso i meccanismi di formazione dell’identità nazionale, come l’invenzione delle tradizioni e i rimaneggiamenti del passato nazionale. In particolar modo, il parco a tema basato sulla riproposizione dei miti e della storia della nazione, che è il fulcro del romanzo, rappresenta una critica nei confronti della svendita della cultura del paese, nonché dell’attitudine di un popolo ad incentrare la propria identità solo ed esclusivamente sui miti del passato, riadattando alla realtà presente precedenti immagini della nazione che nulla hanno a che fare con quella realtà. La riproposizione della propria storia e della propria cultura in chiave turistica ne determina, infatti, un impoverimento e una semplificazione tale da farne perdere la peculiarità e con essa il valore, mentre il riadattamento di immagini passate della nazione impedisce la formazione di una nuova idea di comunità, che sia in linea con la composizione attuale della società e con le sue necessità odierne. Con questo Barnes non vuole negare l’importanza che ha il passato nella formazione dell’identità nazionale, ma contestarne il ruolo eccessivamente di primo piano che vi detiene,

conducendo alla formazione di un'identità che ignora i cambiamenti che sono avvenuti nel corso del tempo e che rendono quel passato non più attuale e fine a se stesso. Con questo scopo, Barnes sottolinea come la paura dell'innovazione e l'idolatria della tradizione, simbolo per eccellenza del passato nazionale e culturale, non abbiano senso, svelando quanto ogni tradizione nasca da un atto voluto di invenzione e immaginazione in un dato momento storico, non rappresentando, dunque, una pratica millenaria di cui non s'intravede l'origine e alla quale bisogna necessariamente inchinarsi. Se con "England, England", la sessione centrale del romanzo, lo scrittore mette in scena le estreme conseguenze della logica di mercato che governa l'età contemporanea e del nostro modo di concepire l'identità nazionale, intesa come un'entità fissa e immutabile nel tempo, descrivibile mediante un elenco di caratteristiche, con "Anglia" la distopia si unisce alla speranza, dimostrando come i meccanismi dell'invenzione della tradizione possano permettere a una nazione di ricominciare da capo e lasciando intravedere al lettore la possibilità, con un approccio al passato che lo veda come risorsa dell'identità e non identità in sé, di ritornare a un genuino senso di appartenenza e amore per la patria.

In *Arthur & George*, infine, la riflessione di Barnes sulla nazionalità raggiunge il suo apice, rifacendosi a un episodio del passato nazionale inglese, il caso Edalji, e puntando l'attenzione sul carattere esclusivo della *englishness*, oggi come ieri. Infatti, il processo d'identificazione intravisto in *Cross Channel*, che esclude il diverso, e il radicamento dell'identità su idee di nazione passate rappresentato da *England England*, sono tutt'oggi responsabili, di riflesso, della formazione di un'identità nazionale che non prevede alcuna possibilità d'inclusione di colui che è eternamente etichettato come l'Altro, riproponendo invariabilmente quell'idea di *racial community of Britons*, cioè di una società i cui membri devono essere rigorosamente bianchi e anglosassoni. George Edalji, accusato, a causa delle sue origini indiane, di un crimine che non ha commesso, è il simbolo non tanto dell'immigrato, quanto dei figli degli immigrati, che si trovano a vivere a cavallo tra due mondi culturali e linguistici diversi ed esclusi sia dall'uno che dall'altro, privati così della possibilità di trovare il proprio posto nel mondo, di avere una patria da poter considerare la propria. Nel romanzo Barnes lascia che sia George a domandarsi da quale punto di vista egli possa non essere definito un inglese, rimarcando di ritenere di aver diritto a questa definizione essendo inglese per cittadinanza, per la religione che pratica, in base al luogo di nascita, alla professione e all'educazione che ha ricevuto. Ciò che George non riesce a capire è che la nazionalità inglese gli è preclusa dal colore della pelle, ed è

proprio questo mito dell'*englishness* bianca e anglosassone, in una società in cui pochi possono definirsi tali, che lo scrittore vuole sfatare.

Al termine dell'analisi, quella che appare è un'idea d'identità nazionale in cui lo scontro dev'essere sostituito dall'incontro, in cui opposizione non deve significare esclusione, in cui passato e presente viaggiano sullo stesso binario verso un futuro meno intollerante e razzista. Un'identità nazionale di questo tipo rappresenta l'occasione di costituire una comunità immaginata non nazionale, ma umana, in cui la differenza non rappresenti una minaccia, ma infinite possibilità.

## Bibliografia

### **Opere di narrativa di Julian Barnes**

*Flaubert's Parrot* (1984), Londra, Picador, 1985

*Staring at the Sun* (1986), Londra, Picador, 1987

*A History of the World in 10 ½ Chapters* (1989), Londra, Vintage Books, 2009

*Cross Channel* (1996), Londra, Vintage Books, 2009

*England, England* (1998), Londra, Vintage Books, 2012

*Arthur & George* (2005), Londra, Vintage Books, 2012

*Nothing to Be Frightened of*, Londra, Jonathan Cape, 2008

*The Sense of an Ending* (2011), Londra, Vintage Books, 2012

### **Altre opere dell'autore**

*Letters from London*, Londra, Picador, 1995

*Something to Declare*, Londra, Picador, 2002

### **Testi critici sull'idea di nazione, sul concetto d'identità nazionale e la storia inglese recente**

Anderson Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londra e New York, Verso, 1991

Aughey Arthur, *The Politics of Englishness*, Manchester, Manchester University Press, 2007

Bertinetti Roberto, *Dai Beatles a Blair: la cultura inglese contemporanea*, Roma, Carocci editore, 2001

Bhabha Homi, *Nation and Narration*, Londra e New York, Routledge, 1990

Easthope Antony, *Englishness and National Culture*, Londra e New York, Routledge, 1999.

Hobsbawm Eric, Ranger Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983

Michael Kenny, *The Politics of English Nationhood*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Kumar Krishan, *The Making of English National Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003

Gamble Andrew, Wright Tony, *Britishness: Perspectives on the British Question*, Chichester, West Sussex, UK and Malden, MA, Usa, Wiley-Blackwell in association with The political quaterly, 2009

Gikandi Simon, *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism*, New York, Columbia University Press, 1996

Gualtieri Claudia, Vivian Itala, *Dalla Englishness alla Britishness, 1950-2000. Discorsi culturali in trasformazione dal canone imperiale alle storie dell'oggi*, Roma, Carocci, 2008

Hazell Robert, *The English Question*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2006

Held David, McGrew Anthony, *Globalismo e Antiglobalismo*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2010 (trad. it. di Raffaella de Gramatica e Maria Luisa Bassi). Edizione originale: *Globalization/Anti-Globalization*, Cambridge, Polity Press, 2007

Phillips Mike, Phillips Trevor, *Windrush, the Irresistible Rise of Multiracial Britain*, Londra, HarperCollins Publishers, 1998.

Robbins Keith, *Great Britain. Identities, Institutions and the Idea of Britishness*, Londra e New York, Longman, 1998

Storry Mike, Childs Peter, *British Cultural Identities*, Londra, Routledge, 1997.

Ward Stuart, *British Culture and the End of Empire*, Manchester, Manchester University Press, 2001

Webster Wendy, *Englishness and Empire 1939-1965*, New York, Oxford University Press, 2005

### **Testi critici di riferimento per l'analisi dei romanzi**

Albertazzi Silvia, *Bugie sincere: narratori e narrazioni 1970-1990*, Roma, Editori riuniti, 1992

Albertazzi Silvia, *In questo mondo: ovvero quando i luoghi raccontano le storie*, Roma, Meltemi Editore srl, 2006

Albertazzi Silvia, *La letteratura postcoloniale: dall'Impero alla World Literature*, Roma, Carocci, 2013

Bradbury Malcolm, *The Modern British Novel*, Revised Edition, Londra, Penguin Books, 2001

Childs Peter, *Julian Barnes*, Manchester and New York, Manchester Press University, 2011

Groes Sebastian, Childs Peter (a cura di), *Julian Barnes. Contemporary Critical Perspectives*, Londra e New York, Continuum International Publishing Group, 2011

Guignery Vanessa, *The Fiction of Julian Barnes: A Reader's Guide to Essential Criticism*, Houndmills e New York, Palgrave Macmillan, 2006

Guignery Vanessa, Roberts Ryan, *Conversations with Julian Barnes*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009

Holmes Frederick, *Julian Barnes*, Houndmills e New York, Palgrave Macmillan, 2009

Hutcheon Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londra e New York, Routledge, 1988

Jameson Fredric, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Stati Uniti, Duke University Press, 1991

Moseley Merritt, *Understanding Julian Barnes*, Columbia, University of South Carolina, 1997

Pateman Matthew, *Julian Barnes*, Regno Unito, Northcote House Publishers Ltd, 2002

Said Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978

Tew Philip, Mengham Rod, *British Fiction today*, Londra e New York, Continuum International Publishing Group, 2006

### **Tesi e Saggi su internet**

Anichini Ilaria, *Fenomenologie e cortocircuiti della duplicazione. Un'analisi di England, England di Julian Barnes*, Università degli Studi di Pisa, 2002-2003, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, <http://www.julianbarnes.com/docs/Ilaria-Anichini.pdf>

Martin, James E., *Inventing Towards Truth: Theories of History and the Novels of Julian Barnes*, (Master of Arts) University of Arkansas, 2001, <http://www.wheatdesign.com/thesis/barnes.php>

Berberich Christine, «“A peculiarly English idiosyncrasy?” Julian Barnes’s Use of Lists in England, England», in *American, British and Canadian Studies*, issue 2:2009, pp.75-87, [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com)

Boehme Anna, *Challenging Englishness: Rebranding and Rewriting National identity in Contemporary English Fiction*, Justus-Liebig-Universität Gießen, 2012, [http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2014/10515/pdf/BoehmeAnna\\_2012\\_09\\_07.pdf](http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2014/10515/pdf/BoehmeAnna_2012_09_07.pdf)

Cavalié Elsa, «Constructions of Englishness in Julian Barnes’s Arthur and George», in *American British and Canadian Studies*, 2/2009, pp.88-100, [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com)

Kucala Bozena, «The Erosion of Victorian Discourses in Julian Barnes’s Arthur and George», in *American, British and Canadian Studies*, 2/2009, pp.61-73, [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com)

Leggett Bianca, «Alternatives to Metanarrative in the Work of Julian Barnes», in *American, British and Canadian Studies*, 2/2009, pp. 26-38, [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com)

Navarro Romero Betsabé, «Playing with Collective Memories: Julian Barnes, England, England and New Labour’s Rebranding of Britain», *Revista de Filologia Inglesa* 32, 2011, pp.247-268, [http://betsabenavarro.weebly.com/uploads/1/4/1/6/14160410/playing\\_with\\_collective\\_memories\\_julian\\_barnes.pdf](http://betsabenavarro.weebly.com/uploads/1/4/1/6/14160410/playing_with_collective_memories_julian_barnes.pdf)

Nünning Vera, «The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes’s England, England», *Anglia* 119, 2001, pp.58-76, <http://www.julianbarnes.com/docs/nunning.pdf>

Pomar Miquel, «Experiment(ing) on the Double with Julian Barnes», 2011, *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol.3, pp.139-144, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num3/pomar.pdf>

Ricci Sara, *Reality, History and Simulacra: 3 Novels of Julian Barnes*, Università degli studi di Macerata, 26 Novembre 2004, <http://www.julianbarnes.com/docs/Ricci/pdf>

Rubinson George J., «Truth Takes a Holiday: Julian Barnes's England, England and Theme Park as Literary Genre», in *American, British and Canadian Studies*, issue 2:2009, pp. 39-49, [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com)

Schneider Ana-Karina, «Competing Narratives in Julian Barnes's Arthur & George», in *American, British and Canadian Studies*, 2/2009, pp.50-60, [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com)

## **Recensioni**

Barnes Jon, «The pig-chaser's tale. A curious case for the creator of Sherlock Holes, reopened by Julian Barnes», in *The Times Literary Supplement*, 8 luglio 2005, p19

Eder Richard, «Tomorrowland», in *The New York Times*, 9 maggio 1999, <http://www.nytimes.com/books/99/05/09/reviews/990509.09ederlt.html>

Kakutani Michiko, «Fictional Fiction Writer Demonstrates His Magic», in *The New York Times*, 16 aprile 1996, <http://www.nytimes.com/1996/04/16/books/books-of-the-times-fictional-fiction-writer-demonstrates-his-magic.html>

Kakutani Michiko, «'England, England': England as a Theme Park», in *The New York Times*, 11 maggio 1999, [http://www.nytimes.com/books/99/05/09/daily/051199\\_barnes-book-review.html](http://www.nytimes.com/books/99/05/09/daily/051199_barnes-book-review.html)

Terrence Rafferty, «The Game's Afoot», in *The New York Times*, 15 January 2006, [http://www.nytimes.com/2006/01/15/books/review/15rafferty.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2006/01/15/books/review/15rafferty.html?pagewanted=all&_r=0)

Wood Michael, «Another Country», in *The New York Times*, 21 aprile 1996, <http://www.nytimes.com/1996/04/21/books/another-country.html>

Gerald Mangan, «Trés British», in *Times Literary Supplement*, 19 gennaio 1996, p.24

## Interviste

Guppy Shusha, «Julian Barnes, The Art of Fiction No. 165», *The Paris Review* 157, 2000, <http://www.theparisreview.org/interviews/562/the-art-of-fiction-no-165-julian-barnes>

Off, Carol, «As It Happens», CBC.ca, 4 November 2011, <http://www.cbc.ca/books/2011/11/julian-barnes-on-crafting-a-story.html>

Stout Mira, «Chameleon Novelist», in *The New York Times*, 22 novembre 1992, <http://www.nytimes.com/books/01/02/25/specials/barnes-chameleon.html>

«He's turned towards Python (but not the dead Flaubert's parrot sketch)», *Observer*, 30 agosto 1998, <http://www.theguardian.com/books/1998/aug/30/fiction.julianbarnes>

## Altre opere

Augé Marc, *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 (trad. di Alfredo Salsano). Edizione originale: *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Éditions Payot & Rivages, 1997

Augé Marc, *Nonluoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Milano, Editrice A coop. sezione Elèuthera, 1993, p.53 (trad. di Dominique Rolland). Titolo originale: *Non-lieux*

Baudrillard Jean, *Simulacri e impostura: bestie Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli, 1980, (trad. di Pina Lalli). Titoli originali degli articoli: *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Galilée, 1977; *Territoire et metamorphoses*, in «Traverses», n.8, maggio 1978; *La précession des simulacres*, in «Traverses», n.10, febbraio 1978. Titoli originali dei saggi: *L'horizon sacré des apparences e L'histoire, un scénario rétro*, copyright di Jean Baudrillard

Baudrillard Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2009, p.87 (trad. di Girolamo Marcusi). Edizione originale: *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Editions Gallimard, 1976

Dickens Charles, *The Mystery of Edwin Drood*, London, Penguin Books, 2002

Daudet Alphonse, *In the Land of Pain*, Londra, Jonathan Cape, 2002 (trad. Inglese di Julian Barnes). Edizione originale: *La Doulou (La Douleur): 1887–1895 et Le Trésor d'Arlatan: 1897*, Parigi, Librairie de France, 1930

Kipling Rudyard, «The Gardener», <http://www.greatwar.nl/books/gardener/gardener.html>.  
Edizione originale in Rudyard Kipling, *Debits and Credits*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 1926

Lessing Doris, *To Room Nineteen*, a cura di Malcolm Bradbury, *The Penguin Book of Modern Short Stories*, Londra, Penguin Books, 1987

Woolf Virginia, *A Room of One's Own* (1929), Londra, Penguin Modern Classics, 2002