

INDICE

1- Introduzione	pag. 1
2- <i>Flaubert's Parrot</i>	pag. 20
3- <i>A History of the World in 10 ½ Chapters</i>	pag. 69
4- <i>England, England</i>	pag. 116
5- Conclusione	pag. 153
6- Bibliografia	pag. 159

Introduzione

Questo studio è mirato all'analisi di tre romanzi di Julian Barnes: *Flaubert's Parrot*, *England, England*, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, alla luce di un tema ricorrente che caratterizza il suo stile narrativo: il rapporto tra realtà, storia e simulacro.

La narrativa di Barnes è stata spesso associata al termine "Postmodernismo". Questo termine appare nel dibattito degli anni Settanta, soprattutto in relazione all'arte, alla pittura, al cinema, all'architettura. Nel 1979 Jean François Lyotard pubblica *La condizione Postmoderna*, in cui afferma che i cambiamenti nel mondo artistico, politico ed economico degli ultimi trenta anni avevano portato ad una trasformazione radicale della realtà, per cui i criteri di conoscenza validi nell'epoca passata risultavano ora inadeguati.

Il Postmodernismo attua una rottura col periodo precedente. Si contrappone alla modernità intesa come amore per la razionalità, per la scienza e per la tecnologia, al contrario enfatizzando la parte più contraddittoria dell'individuo e proponendo una concezione del sapere priva di quei fondamenti che erano stati alla base dell'epoca moderna. Il Modernismo rifiutava l'autorità e la tradizione del Vittorianesimo, mantenendo fede però alla concezione dell'individuo come fonte di verità e significato. Al contrario, il Postmodernismo rifiuta la sovranità dell'individuo, o meglio delle idee di individualità e di soggettività elaborate a partire dalla cultura illuminista, mettendo radicalmente in discussione tutti i tentativi che sono stati fatti in passato di etichettare, definire, rappresentare l'uomo. I romanzi Postmoderni fanno spesso affidamento alla satira e alla parodia, rivelando

poca tolleranza per gli aspetti della cultura che in passato evocavano sicuramente rispetto, come per esempio le istituzioni (la Chiesa). In particolare il testo Postmoderno rivela scetticismo verso la capacità della Storia di rivelare la Verità assoluta, la capacità del linguaggio di comunicare la realtà. L'autore trasporta questo scetticismo nel testo, costruendo storie frammentate che danno adito a tante possibili verità, senza privilegiare conclusioni nette.¹

In definitiva la teoria Postmoderna rifiuta qualsiasi riferimento ad un'unica realtà referenziale, focalizzando invece l'attenzione sul senso di frammentazione, di decentramento e di caos.

Il Postmodernismo inoltre non racconta la storia dei grandi eroi, parla piuttosto di storie marginali, non raccontate prima o dimenticate; di personaggi che sono rimasti a lungo invisibili. Rifiuta di vedere la storia

¹ www.eng.fju.edu.tw/iacd_2003S/c_pm_lit/, 15/06/2004

come processo lineare, cronologicamente definito e con un significato preciso.²

Una delle caratteristiche del Postmodernismo è, infatti, il pluralismo, vale a dire l'apertura nei confronti di soggetti tradizionalmente marginali ed emarginati (donne, neri, omosessuali, popoli colonizzati) e delle storie che questi soggetti hanno ancora da raccontare.³

Oltre a questa apertura ideologica, i testi postmoderni sono anche aperti al confronto (e allo scontro) intertestuale con altre scritture e ad altri testi. Chi legge un testo postmoderno non riesce a dominare l'opera: l'intreccio di altre opere e significati sfugge al controllo perché rimanda ad una fuga di riferimenti intertestuali potenzialmente infinita. La tecnica usata per rappresentare tutto ciò viene chiamata *collage*, da alcuni definita anche *bricolage*: gli stili e le parole si

² Marshall Brenda, *Teaching the postmodern fiction and theory*, New York, Routledge, 1992

³ Hutcheon Linda, *A poetics of Postmodernism*,

confondono perché il significato non sia mai univoco né stabile.⁴ Sia chi scrive sia chi legge partecipa alla produzione del significato, interpretando a piacere gli elementi del testo. In questo modo il potere dell'autore viene molto sminuito, non può più imporre un significato definito. La sovrapposizione di vari mondi possibili lascia il lettore libero di riflettere su quale mondo sia quello più vicino al suo pensiero. Egli può trarre le conclusioni che crede.⁵

HISTORIOGRAPHIC METAFICTION

Il Postmodernismo ha problematizzato radicalmente il concetto di Storia, sia nella storiografia sia nella letteratura. Ciò che conta non è più semplicemente se un fatto sia accaduto o meno, ma le varie “costruzioni” e interpretazioni di quel fatto. La Historiographic Metafiction, di cui parla Linda Hutcheon, ricostruisce il

⁴ Maggio Elena, *Moderno e Postmoderno*, www.ilgiardinodeipensieri.com/storiafil/moderno.htm, 31 maggio 2004

⁵ Maggio Elena, op. cit.

processo storico rispondendo alla domanda: come si conferisce significato agli eventi? Non si chiede qual è la vera Storia, ma *chi* presenta *quale* storia e *chi* la legge a *quale* scopo. Contrariamente ai parametri umanisti, secondo i quali l'autore doveva rimanere nell'ombra, nel nome del realismo e dell'oggettività, in quelli Postmoderni il produttore e il ricevente di un testo sono situati nello stesso atto enunciativo. La domanda "chi parla" è frequente, ma spesso significa "da quale posizione di autorità, come produttori o fruitori di testi, ci poniamo?".⁶ L'autore scrive per il lettore e lo sfida a partecipare alla creazione del significato.⁷ Questo succede, ad esempio, nel capitolo 8° di *A History of the World in 10 ½ chapters* di Julian Barnes, dove il lettore ha a disposizione solo una serie di lettere scritte dal protagonista per capire qual è il

⁶ Marshall Linda, op. cit.

⁷ Ibidem

corso degli eventi. Lo storico, come il romanziere, è interessato non a raccontare i fatti, ma a raccontare che li sta raccontando.⁸ Ciò significa che non racconta il fatto nudo e crudo, ma ne dà un'interpretazione soggettiva in base ai dati che possiede. Da questo punto di vista, quindi, lo storico si mette sullo stesso piano di chi scrive una storia o un romanzo. La *Historiographic Metafiction* rifiuta di norma la distinzione tra fatto storico e finzione, e l'ipotesi che la Storia sia uguale alla Verità, perché entrambi sono costruzioni dell'uomo.

Caratteristica comune delle rappresentazioni postmoderne, non è la storia di chi ha fatto grandi gesta, ma quella dei non combattenti o dei perdenti, di chi rimane nell'ombra. Per questo le storie contemporanee interrogano il passato da posizioni *ex-centric* (donne,

⁸ Roa Bastos Augusto, *I the supreme*, New York, Aventura, 1986

neri, omosessuali, ebrei).⁹ Un esempio su tutti lo troviamo nel romanzo di Julian Barnes *A History of the World in 10 ½ Chapters*¹⁰, in cui l'autore dedica ogni capitolo ai reietti della società, ai perdenti, agli emarginati, ai clandestini (come i tarli dell'Arca di Noè o gli Ebrei nei campi di concentramento). Protagonisti sono coloro che vivono ai margini della società. Il Postmodernismo inoltre fa una distinzione tra evento e fatto storico. I fatti sono eventi ai quali l'autore dà un significato; per questo motivo da diverse prospettive storiche possono derivare diversi fatti dello stesso evento (che corrispondono a differenti punti di vista). Nella fiction postmoderna la trasformazione di eventi in fatti è rappresentata attraverso il filtro e l'interpretazione di documenti e archivi, proprio come fa Barnes. Ad esempio, partendo dagli archivi risalenti

⁹ Hutcheon Linda, *A poetics of Postmodernism*, cit.

¹⁰ Barnes Julian, *History of the world in 10 ½ chapters*, London, Picador, 1990

al XVI secolo di una cittadina della Francia, Barnes inventa il modo in cui possono essere andati i fatti, aggiungendo particolari che non hanno nessun fondamento scritto. Immagina che la storia sia narrata dai tarli in prima persona, ridicolizzando così l'oggetto della disputa dei paesani e creando una sottile ironia.

Lo storico contemporaneo ha accesso al passato solo attraverso le tracce, che altro non sono se non rappresentazioni. Questo perché lo storico deve colmare le eventuali lacune ipotizzando ciò che può essere successo. Va da sé che queste ipotesi hanno valenza soggettiva, ed è in questo punto che il lavoro dello storico e del romanziere si equivalgono: entrambi devono “creare” una storia. Uno degli scopi del Postmodernismo è quindi capire la cultura attuale tramite le sue rappresentazioni che si riallacciano al

passato.¹¹ Un buon esempio è *England, England*, in cui Barnes mostra come le tradizioni sulla Englishness siano da sempre “inventate”. Le vere condizioni che oggi permettono la conoscenza storica sono quindi relatività e provvisorietà. Il significato della Storia è visto come instabile, provvisorio. Il Postmodernismo afferma che non c’è niente che non abbia una storia; alla conoscenza però non può essere legata la verità assoluta, perché niente è assicurato. Ecco perché chi legge ha una parte attiva nella costruzione del significato.¹² L’autore spesso si fa riconoscere apertamente dal lettore, e lo sfida ad essere complice nella determinazione del senso. Nel passato, quando si raccontavano eventi storici, si credeva che sia lo storico che il romanziere dovessero lavorare rispettando dei vincoli, come per esempio l’esatta cronologia degli

¹¹ Bertens Hans, op. cit.

¹² Marshall Brenda, op. cit.

eventi. Ma cosa succede quando anche questi vincoli vengono relativizzati?

Succede che l'autore interpreta e ricrea personalmente la Storia, come fa Barnes in *A History of the World in 10 ½ Chapters*. Suddivide arbitrariamente la Storia in capitoli, non curandosi dell'ordine cronologico degli avvenimenti e riportandone una personale e soggettiva interpretazione, smentendo anche la Bibbia. Quindi, possiamo conoscere il passato solo attraverso il filtro del presente? Oppure possiamo capire il presente grazie al passato?

Queste sono le domande che si pongono tutti gli scrittori postmoderni. La Historiographic Metafiction accetta il fatto che il passato sia esistito, ma lo confronta col fatto che per noi oggi il passato esiste solo tramite delle tracce testuali. Bisogna dare un'interpretazione a queste tracce, trasformandole in

fatti, perché conoscere il passato non vuol dire solo registrarlo e raccontarlo, ma anche e soprattutto costruirlo. Tutti gli eventi passati possono essere fatti storici, ma quelli che lo diventano, sono quelli scelti per essere narrati.¹³

Umberto Eco ha suggerito che il Postmodernismo è nato nel momento in cui si è scoperto che il mondo non ha un centro fissato.¹⁴ Secondo Brenda Marshall, la *Historiographic Metafiction* utilizza la parodia innanzitutto per affermare che la Storia non rappresenta la pura verità, in secondo luogo per presentare la storia come non l'abbiamo mai vista (per esempio dal punto di vista dei tarli dell'Arca di Noè), e per problematizzare il significato di fatti ed eventi.¹⁵

Tra i teorici della condizione postmoderna che alla fine degli anni Ottanta hanno contribuito ad

¹³ Hutcheon Linda, *The poetics of postmodernism*, cit.

¹⁴ Rosso Stefano, "A correspondance with Umberto Eco", *Boundary 2*, 12(1), 1983, pagg. 1-13

¹⁵ Marshall Brenda, op. cit.

approfondire il dibattito, vanno menzionati in particolar modo Jean Baudrillard e Frederic Jameson.

Nei saggi raccolti in *L'échange symbolique et la mort* (1979), Baudrillard rivela l'esistenza di un legame profondo tra la tecnologia, la cibernetica del regime tardo capitalista, e le strutture di comunicazione ad esso contemporanee, cioè i mass media. Questi ultimi, a causa della loro stessa natura, *impediscono* la vera comunicazione e contribuiscono alla creazione di una dimensione iper-reale, che ha ormai sostituito il reale. I media elettronici hanno scavalcato la realtà perché non la rappresentano più. Infatti, secondo Baudrillard, la pubblicità e la televisione hanno invaso e distrutto sia lo spazio pubblico che quello privato: i più intimi processi della nostra vita sono diventati oggetto di spettacolo e in questo modo la distinzione tra vita pubblica e privata scompare. Diceva Baudrillard, che quello che rimane è

*“the obscenity of transparence and immediate visibility, when everything is exposed to the harsh and inexorable light of information and communication”.*¹⁶

L'autenticità è scomparsa perché un tale surplus di dati conduce alla perdita del reale. Se il reale è prodotto, l'iper-reale è ri-prodotto. In questo mondo l'idea della rappresentazione è diventata irrilevante, perché è venuto a mancare il referente principale: il mondo è un insieme di segni che hanno smesso di riferirsi alla realtà e che hanno, a tutti gli effetti, “ucciso” la realtà. La Postmodernità gioca con i resti di ciò che è stato distrutto, ecco il perché del prefisso “Post”: la storia si è fermata, siamo come in una fase di post-storia, che però non ha alcun significato.¹⁷ Dal capitalismo industriale del XIX secolo, la società contemporanea è arrivata a una nuova forma di capitalismo post-industriale legato

¹⁶ Baudrillard Jean, “The implosion of meaning in the media”, in *In the shadows of the silent majorities: or, the End of the social and other essays*, New York, Semiotexte, 1983

¹⁷ Baudrillard Jean, “Interview: game with vestiges”, *On the beach* 5, 1984, pagg. 19-25

alla tecnologia e all'elettronica, quindi alla "riproduzione" piuttosto che alla "produzione". La moda, l'arte, la musica, tutto viene dettato da modelli ideali presentati attraverso i media. In questo modo il confine tra l'immagine simulata e la realtà si spezza e la distinzione tra reale e non reale risulta molto sfocata. Le simulazioni diventano la norma e i simulacri sostituiscono la realtà.

Anche Fredric Jameson vede una relazione tra il nuovo sviluppo del capitalismo occidentale e l'ascesa del postmoderno.¹⁸ Jameson interpreta la cultura postmoderna soprattutto in termini di perdita di storicità e di egemonia dell'immagine e della "superficie", intesa anche come superficialità. Nello specifico, Jameson vede il Postmodernismo in termini spesso negativi perché influenzato dal capitalismo: il Postmodernismo è la frammentazione del tempo in una serie di presenti

¹⁸ Hawk Byron, www.uta.edu/english/hawk/semiotics/band.htm, 07/05/2004

perpetui; è anche la crisi della rappresentazione, perché la storia è scomparsa e la realtà si è dissolta in immagini. Anche se ci dà accesso ad un'immensa rete di comunicazione, la tecnologia riproduttiva non potrà mai restituirci la realtà.¹⁹

JULIAN BARNES

Julian Barnes è uno dei più eclettici e originali scrittori inglesi dell'epoca post-moderna. Nasce a Leicester il 19 gennaio 1946. Iscritto alla facoltà di letteratura contemporanea ad Oxford, si laurea nel 1968. Inizialmente trova lavoro come redattore e critico televisivo per il *New Statesman*, il *London Observer* e il *London Sunday Times*, poi come lessicografo presso il prestigioso "Oxford English Dictionary Supplement", che però lascia nel 1972 per darsi alla scrittura. Scrive

¹⁹ Jameson Fredric, "Postmodernism, or a cultural logic of late capitalism", *New left review*, 146, 1984, pagg. 53-92

infatti recensioni, articoli e racconti sotto vari pseudonimi (PC49, Fat Jeff, Edward Pygge, Basil Seal). Scrive di letteratura, arte, critica televisiva e cucina per testate eccelse: *Times Literary Supplement*, *Tatler*, *Observer*.

Nel 1980 esce il suo primo libro, *Duffy*, una detective story pubblicata nuovamente sotto pseudonimo: questa volta è Dan Kavanagh. E' dello stesso anno anche *Metroland*, il primo romanzo lungo pubblicato senza ricorrere ad alcuno pseudonimo, che gli vale un premio letterario importante, il Maugham Award, nel 1981.

E' con il romanzo sperimentale *Flaubert's parrot* (1984) che Julian Barnes si guadagna definitivamente i favori del pubblico e della critica letteraria: nominato due volte per il Booker Prize (nel 1984 per *Flaubert's parrot* e nel 1998 per *England, England*), si aggiudica il

Geoffrey Memorial Prize nel 1984 e nel 1986 viene premiato dalla American Academy and Institute of Arts and Letters.

Scrittore audace, eternamente votato alla sperimentazione di stili e temi distanti tra loro, Barnes prosegue la sua ricerca letteraria a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta. Questi i romanzi più conosciuti: *Flaubert's Parrot*(1984), *Staring at the Sun* (1986), *A History of the World in 10 ½ Chapters* (1989), *Talking it Over*(1991), *The Porcupine* (1992), *England, England* (1998), *Something to Declare*(2002)²⁰.

Merrit Moseley afferma che la qualità maggiore di questo scrittore è di immaginare ogni libro in un modo diverso dal precedente e quindi originale.²¹ Fin dall'inizio della sua carriera di romanziere, nel 1980, Barnes è stato chiamato “il camaleonte delle lettere

²⁰ www. Tecalibri.it, 31 maggio 2004

²¹ Moseley Merrit, *Understanding Julian Barnes*, Columbia, University of south Columbia Press, 1997

Britanniche”, uno scrittore “like the teacher of your dreams: playful, epigrammatic”.²² Le storie che racconta sono originali, ogni sua opera è completamente diversa dall’altra. Un tema che Barnes spesso affronta è quello della religiosità: Barnes si è sempre professato ateo o comunque non credente in un’entità superiore.²³ In molti dei suoi romanzi compare questo tema, ad esempio in *England, England* la protagonista non è credente, sebbene si ponga molte domande sull’esistenza di Dio.

Secondo Barnes il romanzo è vita e non una rete intellettuale che s’impone sulle cose. Perché allora non dovrebbe essere innovativo, scherzoso, fuori dalle regole?”.²⁴ Ogni nuovo romanzo è per lui una sfida: ”per scrivere, devi convincerti che stai partendo per un nuovo viaggio, ma non è una partenza solo per te:

²² Ibidem

²³ Mourthé Claude, "Julian Barnes: un savoureux éclectisme", *Entretien*, 315, nov. 1993, 96-102

²⁴ Ibidem

anche per l'intera storia del romanzo".²⁵ Una sua grande qualità è l'originalità e il rifiuto ad attenersi alle regole narrative classiche. Nelle sue opere c'è ritmo, divertimento, arguzia, ma soprattutto accuratezza ed eleganza nel linguaggio. Un altro argomento che è quasi sempre centrale in ogni sua opera è l'amore. In una recente intervista ha affermato: "ciò che è costante è il cuore umano e le passioni".²⁶ Nella maggior parte dei casi, però, l'amore rende infelici i protagonisti. Barnes descrive l'amore squallido, le infedeltà e le umiliazioni. I protagonisti maschili sono spesso vittime dell'infedeltà delle mogli, ciononostante afferma che, anche se spesso non portano felicità, i sentimenti sono un'ancora di salvezza. Sono l'unica cosa che protegge l'uomo nel corso nella Storia. Per questo devono essere salvaguardati.

²⁵ Mourthé Claude, op. cit.

²⁶ Ibidem

I capitoli che seguono sono dedicati all'analisi critica dei tre romanzi principali di Barnes, rispettivamente *Flaubert's Parrot*, *England, England*, *A History of the World in 10 ½ Chapters*. L'analisi cercherà di mettere in evidenza in che modo questi testi rielaborano le suggestioni teoriche e i paradigmi conoscitivi del Postmoderno, soprattutto in riferimento al tema della Storia sul quale Barnes riflette continuamente.

2 - FLAUBERT'S PARROT

Nell'analisi di questo romanzo emergono tutte le caratteristiche della narrativa barnesiana, sia per quanto riguarda i temi affrontati che per gli stili in cui vengono affrontati.

Il romanzo Postmoderno, votato alla sperimentazione e alla soggettività, viene solitamente contrapposto al romanzo realista o moderno, legato all'oggettività e alla razionalità. Secondo Amy J. Elias, però, con *Flaubert's parrot*, Barnes ha sconvolto questi

canoni consolidati, tanto che i critici stanno già parlando della nascita di un nuovo genere, il Realismo Postmoderno.²⁷ Potrebbe sembrare una contraddizione in termini, ma non è così: un soggetto realistico e razionale viene calato in un mondo postmoderno. Nell'opera, infatti, l'argomento base è il conflitto tra Arte e Vita e lo strumento per affrontare tali temi è il protagonista. Egli affronta una catastrofe personale talmente traumatizzante da sconvolgere la sua esistenza. In tutto ciò che egli pensa e afferma, l'autore ha voluto fare riferimento a molte delle idee base del pensiero postmoderno.

Con quest'opera Barnes ha conosciuto il successo in Francia, riuscendo a convincere non solo la critica, ma anche ad entrare nel cuore dei Flaubertiani.²⁸ Inoltre, secondo Vanessa Guignery, i critici esitano a

²⁷ Elias Amy J., *Sublime desire: history and post 1960's fiction*, London, Baltimore, 2001

²⁸ Guignery Vanessa, *Julian Barnes. L'art du mélange*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001

qualificare l'opera come romanzo, dato il suo carattere ibrido; oscilla infatti tra biografia, critica letteraria, saggio, narrazione. Si trova a metà tra studio critico, indagine biografica e *fabulation*.²⁹ E' stato definito anche *trans-generic prose text* da J. B. Scott³⁰ per la sua contaminazione di generi che puntualmente deludono le aspettative del lettore.

Nell'opera compaiono riflessioni sulla natura della rappresentazione letteraria e sulla relazione tra storia e narrativa. Barnes favorisce l'intrusione del narratore nel testo, inserisce parodia e struttura a cornice, mescola metanarrativa e realismo. Il credo del postmodernista Barnes non è analizzare la Verità assoluta, che è compito dello storico, ma tutte le verità non ufficiali, specificando chi è che le racconta. Si analizzano verità

²⁹ Ibidem

³⁰ Scott James B., "Parrot as paradigms: infinite deferral of meaning in *Flaubert's parrot*", *Ariel*, 21(3), luglio 1990, p.58

alternative e comunque possibili, raccontate non dai protagonisti della storia, ma da personaggi minori.

Secondo Jean Pierre Salgas, Barnes ha inventato un genere letterario che è a un tempo narrazione, cronaca, opera critica, diario personale: un calderone nel quale l'autore ha mescolato tutti i generi facendo uso di digressioni, interruzioni, voci narranti alternative.³¹ Per citare alcuni esempi, egli permette a Louise Colet di parlare in prima persona, oppure alterna prima e terza persona disorientando il lettore, o inserisce citazioni da opere e lettere di Flaubert. L'incipit può trarre in inganno perché compare la parola "biografia". Il romanzo vuole esserlo, ma allo stesso tempo è qualcosa di molto più complesso.

Nel XIX secolo lo scrittore onnisciente era veicolo di istruzione morale. Con la crescente consapevolezza

³¹ Salgas Jean Pierre, « Julian Barnes n'en a pas fini avec Flaubert », *La Quinzaine litteraire*, maggio 1986, p. 16-31

delle pluralità culturali, l'unità narrativa non è più un'alternativa praticabile; l'autore non può più imporre la sua visione morale sul mondo e il romanzo contemporaneo non può più essere visto come rappresentazione di un'unica realtà, ma di una tra tante possibili. Il Postmodernismo vede il soggetto come un'entità multipla, un processo aperto che è in perpetua e costante costruzione.³²

Il romanzo racconta in prima persona la storia di Geoffrey Braithwaite, medico in pensione, e della morte della moglie infedele, per la quale non smette di incolparsi. Questa è la base del racconto, che occupa però solo una quindicina delle duecentocinquanta pagine totali. Infatti Geoffrey ripercorre parallelamente alla sua, anche la vita di Gustave Flaubert, deciso a

³² Sesto Bruce, *Language, history and metanarrative in the fiction of Julian Barnes*, New York, Peter Lang Publishing, 2001

trovare il vero pappagallo che ispirò lo scrittore per la stesura di *Un coeur simple* (1877).

Geoffrey è un nuovo tipo di narratore, un narratore riluttante: istruito e percettivo, ma che ha visto qualcosa di così traumatico che può parlarne solo indirettamente.³³ Egli usa la vita di Flaubert come scudo per affrontare il tradimento e la morte della moglie. Lo scopo di Braithwaite è doppio e paradossale, secondo Guignery³⁴: studiare la personalità di Flaubert tramite l'accumulazione di episodi e fatti della sua vita privata, e modificare i canoni delle biografie tradizionali sostituendole con una nuova forma che interagisce costantemente con gli scritti di Flaubert, estratti dalle sue opere e lettere private. Egli esorcizza le sue angosce proiettando desideri e sogni in Flaubert: ultimo sacerdote dell'Arte che nella sua opera realizzò

³³ Higdon David, "Unconfessed confession: the narrators of Graham Swift and Julian Barnes" in *The British and Irish novel since 1960*, New York, St. Martin's press, 1991

³⁴ Guignery Vanessa, op.cit.

gli ideali di oggettività, perfetto equilibrio e impersonalità: caratteristiche cui il protagonista vanamente aspira.³⁵

Il romanzo si presenta diviso in quindici capitoli, che sono in realtà altrettante microstorie, completamente differenti l'una dall'altra sia per il contenuto che per lo stile narrativo. Per questo motivo è necessario analizzare ogni unità singolarmente, per poterne mostrare al meglio le diverse caratteristiche e per poter capire lo scopo dell'autore e quale messaggio ha voluto comunicare al lettore.

CAPITOLO 1

So you can take the novelist either way: as a pertinacious and finished stylist; or as one who considered language tragically insufficient.(p. 15)

Durante un viaggio sulla costa normanna, il narratore visita il luogo di nascita di Flaubert, l'Hotel Dieu.

³⁵ Giovannelli Laura, *Viaggi ai margini: i mondi narrativi di Julian Barnes e J.M. Coetzee*, Pisa, Servizio editoriale universitario, 1999

Prima ospedale, ora museo, contiene oltre ad effetti personali dello scrittore, anche un'esposizione di utensili chirurgici del XVIII e XIX secolo. A Geoffrey sembra strano accostare la letteratura alla chirurgia, ma poi si ricorda un fumetto di Lemot in cui Flaubert è intento a dissezionare il corpo di Emma Bovary e a estrarne, trionfante, il cuore. "The writer as a butcher, the writer as a sensitive brute"(pag. 9)³⁶. Proseguendo il tour, in una sala si trova faccia a faccia con un pappagallo impagliato, sulla cui targhetta è scritto: "Psittacus[...] Parrot borrowed by G. Flaubert from the Museum of Rouen and placed on his work table during the writing of *Un coeur simple*, where it is called Loulou, the parrot of Félicité, the principal character in the tale" (p.10). Alcuni giorni dopo, visitando la casa di Flaubert nei dintorni di Croisset, il narratore scopre un secondo pappagallo impagliato. Anche questo, secondo

³⁶ Barnes Julian, *Flaubert's parrot*, London, Bloomsbury publishing Ltd, 1992

la guida, è l'esemplare originale che ispirò lo scrittore francese. L'uomo lascia la città, deciso a risolvere il mistero. Inizia così per il protagonista la ricerca della verità, che lo vedrà viaggiare attraverso la Francia, scrivere lettere, analizzare documenti, intervistare autorità. Egli crede che scoprire qual è il vero pappagallo lo aiuterà a saperne di più sulla vita e sulle opere di Flaubert.

CAPITOLO 2

I am the obscure and patient pearl-fisherman who dives into the deepest waters and comes up with empty hands and a blue face. (p.39)

Chronology è diviso in tre sezioni: le prime due contengono la cronologia degli eventi più significativi della vita di Flaubert; la terza contiene riflessioni dello scrittore a proposito di letteratura e filosofia.

La prima sezione presenta i fatti oggettivi della sua vita, come l'anno di nascita e di morte, gli studi, gli amori, i romanzi pubblicati e i viaggi: il tutto in tono positivo e trionfante: "1880- full of honour, widely loved, and still working hard to the end, Gustave Flaubert dies at Croisset" (p. 28/29). Anche la seconda sezione racconta fatti oggettivi, ma si sofferma solo sulle tragedie: la morte di familiari e amici che in genere non compare come prima voce di una biografia, le delusioni sentimentali, le malattie contratte, i fallimenti letterari. Sono i lati più oscuri della vita dello scrittore. "1880- impoverished, lonely and exhausted, Gustave Flaubert dies"(p.36). La terza sezione è diversa dalle altre in primo luogo perchè è scritta in prima persona da Flaubert. Inoltre presenta un elenco di pensieri, massime, similitudini scritti dall'artista, il quale parla di sé e della vita, alternando l'entusiasmo

per la scrittura a momenti di stanchezza. “When will the book be finished? That’s the question. If it is to appear next winter, I haven’t a minute to lose between now and then. But there are moments when I’m so tired that I feel I’m liquefying like an old Camembert”(p.46).

Secondo Bruce Sesto, in quest’ultima sezione Barnes suggerisce come dovrebbe essere scritta una biografia; troppo spesso infatti si omettono riferimenti al pensiero dell’artista in questione.³⁷ L’autore mostra inoltre come sia facile interpretare lo stesso evento in maniera diversa e ciò dipende dal soggetto che lo interpreta. La vita non può mai essere pienamente descritta e interpretata in una biografia; qualsiasi ricostruzione sarà frammentaria e incompleta, inficiata dall’opinione del biografo e dai suoi pregiudizi, perciò non renderà mai la verità oggettiva. Come Geoffrey afferma: “You can define a net in one or two ways,

³⁷ Sesto Bruce, op. cit.

depending on your point of view. Normally you would say that it is a meshed instrument designed to catch fish. But you could[...] define it a collection of holes tied together with string”(p.47). I dati delle tre sezioni spesso non combaciano, mostrando il carattere inafferrabile della verità e rendendo impossibile fissare un unico significato.³⁸

CAPITOLO 3

You can define a net in one of two ways, depending on your point of view.[...]a meshed instrument[...]or a collection of holes tied together with string. (p.47)

Il narratore è impegnato nell'intento di presentare l'oggetto dei suoi studi in maniera esaustiva, tuttavia si accorgerà presto che la conoscenza del passato è possibile solo tramite delle tracce. Egli capisce che alcuni episodi della vita di Flaubert non hanno lasciato alcuna testimonianza, perciò la conoscenza sarà

³⁸ Guignery Vanessa, op. cit.

necessariamente lacunosa. A questo proposito, *Finders keepers* presenta la storia di Juliet Herbert, la governante Inglese di Flaubert che fu al servizio della sua famiglia per 55 anni. Ad una fiera libraria, Geoffrey incontra Ed Winterton, il quale lo informa di possedere delle lettere che testimoniarebbero la *liaison* tra la Herbert e Flaubert. I due si incontrano e il sig. Winterton confessa a Geoffrey di aver appena bruciato tutta la corrispondenza in suo possesso perché lo scrittore avrebbe voluto così, una volta deceduto. Geoffrey è disperato e seriamente alterato. Infatti, come in precedenza aveva affermato, non esistono tracce, documenti o lettere che possano far supporre un qualsiasi tipo di rapporto tra i due. “We know nothing. Not a single letter to or from her has survived. We know almost nothing about her family. We do not even know what she looked like. No description of her

survives, and none of Flaubert's friends thought to mention her after his death”(p.51). L'accumulazione di sei forme negative legate al verbo *to know*, puntualizza qual è il compito del biografo e allo stesso tempo ne risalta l'impossibilità³⁹. La sincerità di Geoffrey che ammette volentieri la sua ignoranza, si distingue dalla pratica biografica o storica abituale, dove chi scrive vuole presentare un quadro chiaro e completo dei fatti. Barnes si prende gioco dei biografi che si credono esaustivi: “the biography stands, fat and worthy-burgherish on the shelf, boastful and sedate: a shilling life will give you all the facts, a ten pound one all the hypotheses as well”(p.47). Non si può pretendere di conoscere il passato in maniera esaustiva: una biografia dà solo l'illusione della completezza.

CAPITOLO 4

³⁹ Guignery Vanessa, op. cit.

It isn't so different, the way we wander through the past. Lost, disordered, fearful, we follow what signs there remain; we read the street names, but cannot be confident where we are. (p.84)

The Flaubert's bestiary rappresenta un'altra delle digressioni di Braithwaite. Egli compila una lista di tutti gli animali che Flaubert nella sua vita ha visto, immaginato, a cui si è paragonato, con cui ha cenato.

Lo studio preciso e pignolo del narratore ha risvolti comici in questo capitolo: l'elenco minuzioso degli animali e dei vari aneddoti correlati, il più delle volte futili, ha lo scopo di deridere l'ossessione dei biografi per la verità. Secondo Bruce Sesto, questa enorme mole di materiale è anche segno della *parrotry* di Geoffrey, il quale, riportando diari e lettere dello scrittore, è come se ripetesse all'infinito la sua arte, proprio come un

pappagallo ripete la voce dell'uomo.⁴⁰ Ad esempio, alla voce "The bear", Flaubert scriveva: "I am a bear and I want to stay a bear in my den,[...] far away from the bourgeois and the bourgeoises"(p.65). Nella sezione intitolata "The parrot", il narratore inserisce vari aneddoti in cui sono protagonisti pappagalli. "Parrots are human", come spiega Geoffrey, "*peroquet* is a diminutive of Pierot; *parrot* comes from Pierre; Spanish *perico* derives from Pedro"(p.78). Nel paragrafo "Dogs" si parla del cane di Elisa Schlesinger. Flaubert era solito baciare il cane dove era sicuro che si fossero posate anche le labbra della donna. La frase messa tra parentesi ha lo scopo di far sorridere: " (the location of the kiss remains a matter of debate: some say on the muzzle, some say on the top of the head) " (p.86), come a suggerire che gli studiosi perdono tempo a scoprire questi futili dettagli. L'ironia raggiunge l'apice nella

⁴⁰ Sesto Bruce, op. cit.

nota conclusiva: “if we are to complete the list of known domestic creatures to which Gustave played host, we must record that in October 1842 he suffered an infestation of crab-lice”(p.88). Il rigore estremo nella ricerca dei dati si scontra con la poca importanza di questi dettagli, cosa che provoca un effetto comico immediato.⁴¹

CAPITOLO 5

I don't much care for coincidences[...]: you sense momentarily what it must be like to live in an ordered, God-run universe.[...] I prefer to feel that things are chaotic, free-wheeling. (p.95)

Snap! è interamente dedicato a considerazioni sulle coincidenze.

Il narratore afferma di non credere alle coincidenze, perché non gli piace pensare di vivere in un universo regolato da un essere superiore. Anche nei romanzi le

⁴¹ Sesto Bruce, op. cit.

eliminarrebbe perché “there’s something cheap and sentimental about the device”(p.96). L’unico modo per legittimarle, secondo lui, è di chiamarle “ironia”. Flaubert amava molto utilizzare l’ironia nelle sue opere, e Geoffrey ne riporta alcuni esempi, molti dei quali dal romanzo *Madame Bovary*. Braithwaite afferma che Flaubert era solito girare per le vie di Parigi nascosto in una carrozza con le tende tirate, per non rischiare di incontrare Louise Colet. “Thus he maintained his chastity by using a device he would later employ to facilitate his heroine’s sexual indulgence” (p.98). Infatti lo scrittore utilizzerà lo stesso mezzo come luogo dell’adulterio di Emma. Un altro esempio di come la vita imiti e ironizzi l’arte è tratto dall’ultima riga dello stesso romanzo, dove il borghese farmacista Homais riceve la Légion d’honneur. Dieci anni dopo l’uscita del romanzo, Flaubert, che era anti-borghese per eccellenza

e ostile a qualsiasi tipo di governo, riceve lo stesso riconoscimento di Homais. Scrive Geoffrey: "the last line of his life parroted the last line of his masterpiece" (p.99).

CAPITOLO 6

Let me tell you why I hate critics. (p.108)

In *Emma Bovary's Eyes* Braithwaite apre una polemica nei confronti dei critici letterari, accusandoli di inaccuratezza e di pedante ristrettezza di vedute. Secondo Enid Starkie, infatti, Flaubert avrebbe prestato poca attenzione alla descrizione dell'aspetto fisico di Emma, tanto che parlando dei suoi occhi le attribuisce in tre occasioni diverse, tre differenti colori. Quello che secondo il narratore non capisce Starkie, è il diritto dell'artista in quanto tale di prendersi certe libertà con i suoi personaggi. Il cambiamento del colore degli occhi di Emma non deriva dalla poca attenzione dello

scrittore, ma è legato ai diversi stati d'animo della donna. "Writers aren't perfect" (p.111), scrive Geoffrey, perciò noi lettori non possiamo permetterci di sindacare sul lavoro di uno scrittore, specialmente se l'oggetto di discussione ha così poca rilevanza. Nello stesso capitolo Geoffrey porta l'esempio di una poesia di Tennyson che recita: "into the valley of death/ rode the six hundred". Il "Times", che in un articolo parlava di questo episodio, riportava che in realtà i soldati erano seicentotantatré e non seicento. Ciononostante il poeta non cambiò mai ciò che aveva scritto, perché riteneva che metricamente 600 fosse più corretto che 673. Il professor Christopher Ricks rivela questo episodio considerandolo un errore da parte del grande poeta: secondo lui doveva attenersi alla realtà dei fatti. Il pensiero del narratore, facilmente riconducibile a quello di Barnes, è che se l'artista si deve sempre

attenere alla verità, allora l'ironia e la fantasia diventano complicati da utilizzare: "if you don't know what's true, or what's meant to be true, then the value of what isn't true, or isn't meant to be true, becomes diminished" (p.114).

Come spiega Alison Lee, la relazione problematica tra Arte e Vita in *Flaubert's Parrot* è rappresentata dalla contraddizione che Braithwaite esibisce nei suoi rispettivi ruoli di personaggio e narratore. Come personaggio, Barnes crede che l'accumulazione di fatti biografici condurrà ad una maggiore comprensione della vita dell'artista e che ciò gli permetterà di apprezzare maggiormente la sua narrativa. Come personaggio, egli giura fedeltà alla *veracity of facts*⁴². Come narratore, le continue digressioni e le reticenze sulla sua vita privata tendono a sovvertire il realismo che presenta come personaggio. Il personaggio

⁴² Lee Alison, *Realism and power: postmodern British fiction*, London, Routledge, 1990

Braithwaite è ossessionato da dettagli, riferimenti, documenti; il narratore Braithwaite crede che uno scrittore non dovrebbe rivelarsi troppo, ma rimanere nell'ombra."He is self-conscious and intrusive".⁴³

CAPITOLO 7

The author in his book must be like God in his universe, everywhere present and nowhere visible.
(p.134)

Secondo Bruce Sesto, come la maggior parte degli scrittori Postmoderni, Barnes utilizza la strategia metanarrativa del decostruzionismo per mostrare l'incapacità del linguaggio (in particolare quello narrativo) di imitare o riflettere la realtà, rivelando così l'instabilità dei testi narrativi.⁴⁴ La metanarrativa punta l'attenzione sull'atto dello scrivere per mostrare che la narrativa è finzione e non l'esatta riproduzione della

⁴³ Ibidem

⁴⁴ Sesto Bruce, op. cit.

realtà. In *Cross Channel* Geoffrey parla dell'impersonalità di Flaubert: "the author in his book must be like God in his universe, everywhere present and nowhere visible"(p.134). Geoffrey, la cui storia personale dopo molte digressioni è ancora inconclusa, critica duramente tutti i romanzi, come ad esempio quello di John Fowles *The French Lieutenant's Woman*, che forniscono al lettore molteplici finali, dandogli la possibilità di scegliere. Ma il narratore afferma: "such a choice is never real, because the reader is obliged to consume both endings"(135). Per il romanziere che vuole mettere su carta le infinite possibilità della vita, Geoffrey propone un'ironica soluzione: fornire al lettore più buste contenenti diversi finali, cosicché egli possa scegliere quello preferito (p.135). L'intrusione dell'autore/narratore propria dell'epoca postmoderna,

serve a rendere il lettore consapevole dei vari livelli di significato presenti nell'opera.

Lo studio di Braithwaite si estende, più avanti, all'imprecisione del linguaggio stesso, cioè al diverso significato che ricevente e parlante danno alla stessa parola. Ad esempio, tutti sanno che Flaubert era un gigante, tuttavia era alto solo sei piedi. Il narratore afferma: "tall, but not gigantic, shorter than I am, in fact"(p.137). Anche a proposito del tramonto di Trouville, paragonato dallo scrittore francese ad un grande disco di *redcurrant jam*, Geoffrey cerca di scoprire se il colore di quella marmellata ai tempi di Flaubert era lo stesso, o se magari qualche additivo chimico lo ha alterato. Geoffrey crede perciò che tali aggettivi dovessero avere una diversa accezione in passato. Sostiene che "we can study files for decades, but every so often we are tempted to throw up our

hands and declare that history is merely another literary genre: the past is autobiographical fiction pretending to be a parliamentary report”(p.137). Secondo James Scott⁴⁵, se le parole sono significanti che nel tempo acquistano una pluralità di significati, allora la Storia diventa un discorso narrativo il cui significato viene continuamente riplasmato. E’ emblematica la descrizione delle carrozze di un artista contemporaneo di Flaubert: molto più strette e scomode di come le dipinge lo scrittore in *Emma Bovary*, tanto che Geoffrey è deluso: la famosa scena della seduzione doveva essere in realtà meno romantica.

La ricerca dell’identità di Flaubert attraverso episodi e ricordi non conduce, come dovrebbe, alla conoscenza. I significanti non corrispondono per forza a precisi significati. Ciò che ne consegue è che il passato è

⁴⁵ Scott James, op. cit.

inafferrabile: “the past is a distant, receding coastline, and we are all in the same boat” (p.155).

CAPITOLO 8

Sometimes the past may be a greased pig; sometimes a bear in its den; and sometimes merely the flash of a parrot, two mocking eyes that spark at you from the forest. (p.175)

In *The train-spotter's guide to Flaubert*, il narratore racconta che Flaubert disprezzava i treni come mezzi di locomozione, anche se erano essenziali per favorire i suoi incontri sessuali con Louise Colet. La donna abitava a Parigi e lui a Rouen; per evitare pettegolezzi i due si incontravano a metà strada, a Mantes. L'invenzione del treno aveva ridotto il viaggio da un giorno a un paio d'ore. Geoffrey ci informa che lui stesso sta ripercorrendo la linea Rouen-Mantes: in questo modo, come sostiene Bruce Sesto, egli sta

“parroting” la vita dello scrittore.⁴⁶ Secondo l’opinione di Patti White, raccogliere frammenti e particolari della vita di Flaubert è uno dei tanti modi per rendere tangibile e rappresentabile la natura incompleta e arbitraria della Storia di un individuo.⁴⁷ Nonostante gli sforzi, però, la biografia presentata dal narratore diventa un mosaico, lungi dal produrre una completa conoscenza dell’autore. Secondo James Scott, la fusione dei vari generi letterari (biografia, saggio, narrativa), decostruisce le distinzioni convenzionali tra ciò che è considerato narrativa e ciò che non lo è, così che le convenzioni della *fiction* (la biografia presenta i fatti, la narrativa presenta la fantasia) non funzionano più. Il lettore è libero dalle delusioni di significati fissati.⁴⁸

CAPITOLO 9

⁴⁶ Sesto Bruce, op. cit.

⁴⁷ White Patti, *Gatsby’s party: the system and the list in contemporary narrative*, Indiana, Purdue University Press, 1992

⁴⁸ Scott James B., op. cit.

It is not the houses. It is the spaces between the houses. (p.179)

The Flaubert Apocrypha è un capitolo anomalo, perchè basato su ciò che Flaubert avrebbe voluto fare nella sua vita, ma in realtà non ha mai fatto, come per esempio andare a vivere in un altro Paese, sposare Louise ed avere dei figli, scrivere un'autobiografia, ecc. Geoffrey suggerisce che il vero piacere è quello dell'attesa e non il soddisfacimento. "Perhaps the sweetest moment in the writing is the arrival of that idea for a book which never has to be written" (p.180).

Ancora una volta il narratore ripercorre le strade del suo amato scrittore, questa volta però supera se stesso, mettendo in pratica ciò che Flaubert non riuscì a fare. Infatti si reca al British Museum per visitare il sarcofago di Micerino che Flaubert avrebbe tanto voluto vedere. Geoffrey elenca inoltre una serie di

progetti per dei romanzi che Flaubert non mise mai in pratica. Egli afferma: "all these unwritten books tantalise" (p.189). I libri che Geoffrey trova "allettanti" sono le opere incompiute, dove il tentativo di sottomettere il mondo intero rimane solo un tentativo. Secondo James Scott, l'indeterminatezza delle parole e la suggestività infinita degli indizi rappresentano una *quest*, una piacevole ricerca che non deve per forza terminare con la conferma di ciò che si sta cercando. Forse, come Frédéric e Deslauriers nell'*Education sentimentale*, dovremmo preferire la consolazione del non-fulfilment. "Isn't the most reliable form of pleasure, [...] the pleasure of anticipation? Who needs to burst into fulfilment's desolate attic?" (p.5). La consolazione del non-compimento e l'impossibilità della conclusione sono le basi del romanzo, come

suggerisce l'incipit di questo capitolo: "It is not the houses. It is the spaces between the houses" (p.179).

CAPITOLO 10

If you quite enjoy a writer's work[...], then you tend to like that author unthinkingly. (p.199/200)

Lo sforzo che compie Geoffrey per comprendere il significato della vita, del suo matrimonio e del suicidio della moglie, è un parallelo della stessa lotta per scoprire la verità sul conto di Flaubert. Ciò che il narratore dice di sé è frammentario e incompleto, esattamente come ciò che sa della vita dello scrittore. Questo capitolo mostra l'alternarsi di personaggi storici e di fantasia. Il narratore riflette sulle cause del suo matrimonio fallito, poi discute sui vari capi d'accusa mossi contro Flaubert negli anni da lettori e critici. Nel tentativo di capire la relazione con sua moglie, Geoffrey apre il capitolo con la frase "what makes us

want to know the worst?” (p.198). Secondo lui si vuole conoscere sempre la verità, anche se ci farà soffrire, quando si ama qualcuno in maniera totale e onesta. “I loved Hellen, and I wanted to know the worst”(p.199), afferma. Applica questo principio anche alla letteratura: quando si ama uno scrittore ci si vuole immergere nella sua vita.

Flaubert's Parrot dimostra in chiave ironica, come ciò che succede al protagonista succeda anche a Charles Bovary, personaggio principale del romanzo più conosciuto di Flaubert. Geoffrey è dottore monogamo, sposato con un'adultera, la quale alla fine si uccide. Egli sa che la sua storia è già stata scritta, ma vuole lottare per evitare di diventare il “parrot” di Flaubert, di un altro marito che ripete le vicende di Charles Bovary.⁴⁹ Questi parallelismi tra arte e vita mostrano la distinzione tra la “vera” vita di Geoffrey e quella

⁴⁹ Higdon David, op. cit.

“narrata” di Charles. Se Barnes vuole mostrare come arte e vita si confondono, deve creare l’illusione che Geoffrey sia una persona reale, deve cioè spiegare che la sua vita è più reale di quella di Charles, nonostante il fatto che entrambi i personaggi figurano in un romanzo di Julian Barnes. Ci riesce in parte concedendo a Geoffrey di focalizzare l’attenzione sul suo ruolo di narratore, come se avesse vita al di fuori del romanzo.⁵⁰

CAPITOLO 11

Vanity[...] is a parrot which hops from branch to branch and chatters away in full view. (p.243)

Dato l’intento del narratore di scoprire per quanto possibile la verità sul conto di Flaubert, e dopo aver dato ampio spazio a pensieri, lettere e opinioni dello scrittore, Geoffrey dedica l’undicesimo capitolo alla versione dei fatti di Louise Colet.

Secondo Vanessa Guignery, la donna parla in prima persona e in tono colloquiale, allo scopo di conquistare la fiducia del lettore. Questo

⁵⁰ Sesto Bruce, op. cit.

capitolo porta giustamente il nome di “versione” perché implica un punto di vista che è parziale, come parziali sono i dati su Flaubert. L’ammirazione del narratore per lo scrittore si concretizza mettendo in evidenza la sufficienza della donna, molto sicura di sé: ”I did not need Gustave to come into my life[...] I was beautiful[...] Victor Hugo called me sister; Béranger called me Muse” (p.219). In un altro brano afferma:”he feared me because he feared himself[...]; for Gustave[...] I represented life”(p.236).

Ciò che stupisce è che il narratore non tragga conclusioni su ciò che dice la donna. Anche nel capitolo successivo egli rispetta la dualità delle opinioni su Louise, proponendone un giudizio positivo e uno negativo: ”a) Tedious, importunate, promiscuous woman[...] b) Brave, passionate, deeply misunderstood woman”(p.247). Questa mancanza di presa di posizione può essere interpretata secondo Guignery, come segno di grande rispetto verso i due protagonisti, oppure come il segno di un’incapacità di arrivare ad una visione precisa e definitiva.⁵¹

CAPITOLO 12

IRONY

The modern mode: either the devil’s mark or the snorkel of sanity. Flaubert’s fiction poses the question: does irony preclude sympathy? There is no entry for

⁵¹ Guignery Vanessa, op. cit.

ironie in his Dictionary. This is perhaps intended to be ironic. (p.249)

Braithwaite's dictionary of accepted ideas consiste in una parodia del *Dictionnaire des idées reçues* di Flaubert.

Geoffrey riproduce fedelmente il procedimento stilistico sviluppato dallo scrittore, proponendo voci scritte in maiuscolo e classificate in ordine alfabetico, con una breve descrizione che spiega il significato del termine. Quest'ultima però non è una vera definizione linguistica; piuttosto è un insieme di pensieri e considerazioni. Il narratore usa figure impiegate anche da Flaubert, come la paratassi e l'asindeto, oppure moltiplica frasi e imperativi. Questo capitolo mostra, secondo Vanessa Guignery, fino a che punto le parole dello scrittore soppiantano a volte il testo di Braithwaite. Lo scopo dei due dizionari, però, è differente. Mentre Flaubert propone una satira del discorso borghese, che egli giudica semplicista e

stupido, Geoffrey offre un campionario di idee su Flaubert e un elenco degli uomini e delle donne che egli frequentò. Le pseudo-citazioni che appaiono nel dizionario di Flaubert sono dei clichés imputati alla borghesia, mentre le citazioni di Geoffrey sono autentiche e attribuite a Bouilhet, Louise Colet, i fratelli Goncourt e Gustave stesso. Il risultato è molto più modesto del lavoro che fece Flaubert. Infatti Geoffrey inserisce 26 voci, una per ogni lettera dell'alfabeto, in genere nomi propri, mentre lo scrittore francese inserì 1500 voci, in maggioranza nomi comuni. Il capitolo appare più che altro come un indice dove ogni voce fornisce una notizia biografica.⁵²

CAPITOLO 13

I loved her; we were happy; I miss her. She didn't love me; we were unhappy; I miss her. (p.258)

⁵² Guignery Vanessa, op. cit.

Il romanzo volge ormai al termine: è stato fin qui un elenco di notizie, lettere, dettagli anche insignificanti sulla vita di Flaubert. Il narratore sembra dimenticarsi della morte di sua moglie, il che alimenta la curiosità del lettore. In realtà egli ha difficoltà a confessarsi. Fino ad ora Geoffrey ha evitato di parlare in maniera diretta e trasparente di se stesso. Infatti, nel capitolo 7 afferma: “directness confuses[...]. Flaubert is usually looking away in his portraits and photographs”(p.158). Piuttosto che affrontare il dolore per la perdita di sua moglie, rende saturo il testo di riferimenti alla vita e alle opere di Flaubert. In *Pure story*, però, qualcosa cambia perché il narratore decide finalmente di parlare apertamente della sua Ellen.

In precedenza, ogni volta che si riferiva alla moglie lo faceva utilizzando puntini di sospensione, frasi a metà, rimandi ad altri capitoli. “I remember...But I’ll keep that for another time”(p.112). “My wife... not now, not now”(p.163).

Quando utilizza l'espressione "my wife", il narratore si nasconde dietro un dettaglio "my wife's eyes were greeny-blue"(p.116), o un aneddoto senza importanza "my wife and I once went into a pharmacie in Montauban and requested a packet of bandages"(p.126). Ma in questo capitolo egli acconsente finalmente a raccontare la sua storia, che aveva annunciato circa duecento pagine prima. Così scrive la biografia di sua moglie in un unico paragrafo lapidario:"She was born in 1920, married in 1940, gave birth in 1942 and 1946, died in 1975"(p.259), come se volesse nascondersi dietro dei dati oggettivi, distanziandosi da un coinvolgimento personale. Si rende conto, però, che non può liquidare con poche frasi la compagna di una vita e propone di iniziare da capo: "I'll start again"(p.260). Il paragrafo successivo parla della tendenza di Ellen a farsi male facilmente e il narratore conclude ancora:"I'll start again"(p.260), sottolineando la sua tendenza ai giri di parole e ad evitare i soggetti traumatici.

Geoffrey affronta quindi la questione dell'infedeltà della moglie. "My wife went to bed with other men"(p.262). Incapace di rivelare le ragioni del suicidio della donna, egli ripete per due volte la stessa litania:"I loved her; we were happy; I miss her. She didn't love me; we were unhappy; I miss her"(p.258,260) e più avanti ne ripete un'altra simile:"We were happy; we were unhappy; I miss her"(p.262,265). Geoffrey soffre perchè l'unica certezza è quella del dolore e della solitudine e si lascia trasportare da questo turbine ripetitivo e vertiginoso di affermazioni contraddittorie.

Mentre il narratore descrive la scena dove la donna giace su un letto d'ospedale mantenuta in vita artificialmente, una frase precisa spiega quali sono i turbamenti interiori dell'uomo: "I switched her off"(p.270). La concisione di tale frase riflette la rapidità del gesto, che Geoffrey presenta come il semplice uso di un qualsiasi interruttore, inoltre

l'impersonalità cede il passo ad una confessione che rivela la portata della colpa dell'uomo: "I switched her off. I stopped her living. Yes" (p.271). Il ritmo sincopato, le frasi brevi e scarse sottolineano la difficoltà a dire l'inammissibile. La sua reticenza è causata dal fatto che egli si assume tutta la responsabilità di ciò che ha fatto. Posticipa fino all'ultimo la confessione perché è troppo difficile da rivelare.

Flaubert's parrot però non si accontenta di riprodurre fedelmente il modello imposto da *Madame Bovary*. Ad esempio i personaggi cambiano nome, oltre che personalità. Geoffrey è fine e colto, a differenza di Charles. Il romanzo viene incentrato sul narratore, prima come marito tradito e poi come vedovo, invece di puntare l'attenzione sulla moglie come succede nell'opera di Flaubert. Mentre Emma muore nel suo letto, Ellen è in coma all'ospedale. Il testo di Barnes riflette quindi quello di Flaubert, ma lo tradisce in alcuni

punti, rivelando l'originalità e la specificità dell'opera dello scrittore Inglese.

CAPITOLO 14

Candidates must answer four questions: both Parts of section A, and two questions from Section B.[...]

Time: three hours. (p.275)

Flaubert's Parrot è Postmoderno anche nel modo in cui Barnes usa le varie tecniche meta-narrative per evidenziare le strutture dell'opera. Un esempio su tutti si trova in *Examination paper*. Barnes presenta una serie di domande d'esame in cui chiede all'ipotetico candidato di commentare i testi proposti. Le domande affrontano temi come la relazione tra Arte e Vita, ma soprattutto mettono a confronto Eleanor Marx con Emma Bovary, cercando di stabilire un parallelo tra la figura storica e quella inventata. Secondo Bruce Sesto, nel campo della Historiographic Metafiction,

l'introduzione di figure storiche serve anche ad assottigliare il divario tra finzione e realtà, ma soprattutto a puntare l'attenzione su quanto sia indeterminata la conoscenza storica.

CAPITOLO 15

They gazed at me like three quizzical, sharp-eyed, dandruff-ridden, dishonourable old men.[...] I stared at them for a minute or so, and then dodged away. Perhaps it was one of them.(p.297)

Nell'ultimo capitolo *And the parrot...*, il narratore arriva al termine del suo viaggio, che finisce dove era iniziato: a Rouen. L'uomo si trova al piano superiore del museo Hotel Dieu, dove ha avuto il permesso di esaminare altri tre esemplari di pappagallo, ognuno dei quali potrebbe essere quello preso in prestito da Flaubert. Ma come capire qual è quello giusto? A complicare le cose, il guardiano del museo informa Geoffrey che nel solaio si trovano altri 50

esemplari dello stesso animale. A questo punto Geoffrey è completamente disorientato e conclude: “*Perhaps it was one of them*”(p.297). Tutto il significato del romanzo, secondo Bruce Sesto, sta nella parola *perhaps*. E’ strano che la ricerca del protagonista si concluda con un nulla di fatto, ma bisogna partire da quest’ultima frase per capire tutto il pensiero di Julian Barnes. Vanessa Guignery sostiene che ciò che Barnes vuole comunicare è l’impossibilità di conoscere la Verità. Anche se lettere, documenti e archivi ci danno l’impressione di poter capire e studiare il passato, quest’ultimo è inafferrabile.

Nonostante l’esistenza di un archivio che attesta il prestito dell’animale fatto a Flaubert, non sappiamo veramente l’uso che lo scrittore ne fece. Barnes dimostra che le fonti a volte sono lacunose, a volte precarie, comunque sempre contraddittorie. Secondo il narratore né lo storico, né il

biografo potranno mai avere accesso ad una verità univoca e incontestabile sui fatti passati. In una biografia e nella storiografia ci sono dei tratti comuni: incompletezza, manipolazione, creatività. Così nella sezione del Bestiario dedicata ai cani, Braithwaite, biografo dall'ossessione per i dettagli, facendo allusione al Terranova di Elisa Schlesinger ammette di non conoscere il nome: "if we believe Du Camp, he was called Nero; if we believe Goncourt, he was called Thabor" (p.85). Più avanti riporta un aneddoto del gennaio 1851, quando Flaubert e Du Camp viaggiavano verso Eleuthera, ma vennero bloccati e disorientati dalla neve. Il narratore dice di basarsi sui *Souvenirs littéraires* di Du Camp, ma a fine capitolo aggiunge una nota di scetticismo: "is it fair to add that Gustave's journal offers a different version of the story?" (p.93), concludendo così: "what happened to the truth is not recorded" (p.94). La frase è isolata, il che conferisce all'intero capitolo un alone di mistero.⁵³

⁵³ Sesto Bruce, op. cit.

Il filo conduttore dell'opera è costituito soprattutto dalle riflessioni sul passato. Geoffrey si domanda per tre volte: "how do we seize the past?"(p.7, 136, 154). Possiamo conoscere il passato? In che modo? La versione che propone uno storico o un biografo non è l'unica ricostruzione accettabile, al contrario è soggetta a evoluzione. Gli strumenti che permettono di conoscere il passato, cambiano in base alla vicinanza o lontananza di quest'ultimo; lo storico deve trovare il miglior telescopio e adattarlo alla distanza che separa il "battello" dal "litorale", come dice il narratore:"the past is a distant, receding coastline, and we are all in the same boat" (p.155).

La vana ricerca del vero pappagallo che ispirò Flaubert è la metafora dell'impossibilità di conoscere il passato con sicurezza. Nel primo capitolo il narratore vede il pappagallo come emblema della voce dello scrittore, ma quando le sue ricerche si rivelano infruttuose, nell'ultimo capitolo definisce

l'animale emblema inafferrabile della voce dello scrittore. Sia il volatile che il passato sono inafferrabili.

Barnes dimostra le sue grandi doti narrative quando paragona il cammino incerto dell'individuo attraverso il caos del passato a quello di Frédéric Moreau, eroe dell'*Education Sentimentale*. Dopo l'insurrezione del 1848, vagando per le vie bombardate della capitale, nota da una finestra il trespolo di un pappagallo senza l'animale, metafora del percorso di chiunque si mette alla ricerca del passato (p.84). Esistono le tracce che qualcuno cerca di interpretare, ma l'essenza del passato è impalpabile, perché ciò che prevale è l'incertezza. Braithwaite si trova davanti ai tre pappagalli e pensa che forse uno dei tre è quello giusto: "perhaps it was one of them": l'ultima parola sembra affermare che non esiste una sola interpretazione dei fatti, come non esiste un solo pappagallo.⁵⁴

Secondo James Scott, proprio come il pappagallo impagliato è solo un fac-simile della *parrottness*, anche la

⁵⁴ Guignery Vanessa, op. cit.

parola lo è del significato. Così ogni animale, che il curatore assicura essere quello vero, è in realtà un fac-simile selezionato arbitrariamente, che acquista significato solo se le convenzioni glielo attribuiscono, funzionando quindi come le parole. La risposta alla domanda “qual è il vero pappagallo?” è: non importa saperlo. La mancanza di una conclusione è sintomatica della mancanza di un significato unico e fissato una volta per tutte.⁵⁵

Alcuni critici hanno descritto *Flaubert's Parrot* come uno dei più grandi capolavori del Postmodernismo.

Secondo Terence Rafferty è un testo modernista con cuore ottocentesco, un romanzo francese con tatto e lucidità inglesi.⁵⁶ Sven Birkerts invece afferma che il romanzo applica una metodologia postmoderna a una figura decisamente neo-moderna. Barnes esplora “the fragile constructedness of our

⁵⁵ Scott James B., op. cit.

⁵⁶ Rafferty Terence, “Walking the detectives”, *The Nation*, 241, 6/13 July 1985, p.22

understandings. The more he penetrates the real details, the less certain things become”.⁵⁷

Altri critici, come John Updike⁵⁸, hanno trovato nell’opera molte incongruenze. In primo luogo egli critica il modo in cui Barnes ci prepara alla rivelazione di Braithwaite, nascondendo la sua tragedia personale dietro i fatti della vita di Flaubert fino alla fine. Ogni capitolo accresce la curiosità del lettore, che alla fine è irritato e stanco della voce del narratore. In effetti sembra quasi che Geoffrey non voglia confessare il suo dolore, che sia quasi costretto a farlo, ma che rivelarlo non gli sia di nessun conforto. La seconda critica riguarda i troppi epigrammi sul rapporto tra Arte e Vita, di cui è infarcito il testo, per esempio “superior to everything is Art. A book of poetry is preferable to a railway”, “the past is autobiographical fiction pretending to be a parliamentary report”, “books are where things are explained to you; life is

⁵⁷ Birkerts Sven, “Julian Barnes (1946-)”, in George Stade- Carol Howard, *British writers: supplement IV*, New York, Schribner’s, 1997

⁵⁸ Updike John, “A pair of parrots”, *The New Yorker*, 61(86), 22 July 1985

where things aren't". Il risultato è ricordare costantemente al lettore che sta semplicemente leggendo un libro. Secondo Updike, anche se il romanzo appartiene al genere sperimentale, ad un certo punto dovrebbe dimenticarsene e fare posto agli eventi. In *Flaubert's Parrot* questo punto arriva troppo tardi e ci mostra troppo poco. Forse lo scopo di Barnes è di ricordarci che le sfortune della vita rimangono crude e violente anche se la letteratura fa da tramite. Tale sforzo per stabilire la priorità del reale sulla narrativa sembra invece artificiale e ci lascia indifferenti.

Nonostante queste critiche, *Flaubert's Parrot* rimane uno dei più brillanti romanzi di Barnes, che si guadagna una nomination per il Booker Prize nel 1984 e nello stesso anno si aggiudica il Geoffrey Memorial Prize. Nel 1986 viene premiato dalla American Accademy and Institute of Arts and Letters.

3 - A HISTORY OF THE WORLD IN 10 ½ CHAPTERS

Il romanzo analizza la capacità dell'uomo di infliggere crudeltà sui suoi simili e sul mondo naturale, nonché la tenacia dello spirito umano nel sopravvivere a tale crudeltà. Secondo Sesto Bruce, per i lettori abituati alle tecniche narrative postmoderne (flashback, flashforward, collage, narrazione retrospettiva), non dovrebbe sorprendere il fatto che le 14 storie che compongono il romanzo non siano legate da nessuna sequenza cronologica, cosa che contrasta con il titolo, il quale promette una Storia del mondo. Né dovrebbe

stupire chi conosce le tecniche della “Historiographic Metafiction”⁵⁹ che molti degli eventi storici che Barnes registra, non hanno alcun riscontro con i fatti realmente accaduti, e che l’autore si sia preso delle libertà con gli eventi di cui parla.⁶⁰

Sebbene le varie storie sembrano non avere alcuna relazione tra loro, il romanzo è legato da un certo numero di motivi e immagini ricorrenti. Il principale è quello dell’acqua e del mito del Diluvio Universale. 7 delle 14 storie sono ambientate in mare, anche se alcune solo in parte (*Stowaway, The visitors, The survivor, The upstream, Shipwreck* e 2 storie del capitolo *Three simple stories*). Le altre 7 storie hanno scenari che non c’entrano niente con l’acqua, comunque in tutto il romanzo si fanno riferimenti a Noè e al Diluvio. Così, mentre l’assenza di continuità temporale serve a

⁵⁹ Hutcheon Linda, *A poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988

⁶⁰ Sesto Bruce, *Language, history and metanarrative in the fiction of Julian Barnes*, New York, Peter Lang Publishing, 2001

indicare che la Storia non è coerente, i temi ricorrenti rivelano che la Storia progredisce come una serie di infinite variazioni sullo stesso tema.

Il romanzo, come quello precedente, si presenta diviso in dieci capitoli, ognuno dei quali è una storia a sé. Per questo motivo ogni unità sarà analizzata singolarmente.

CAPITOLO 1

I temi portanti dell'opera sono tutti presentati nel primo capitolo, *Stowaway*: la storia di Noè, il tema dell'acqua, la separazione tra puri e impuri, le renne, i tarli, i naufraghi e il monte Ararat. Il narratore in prima persona è un tarlo, che con altri sei membri della sua specie è riuscito ad imbarcarsi sull'Arca di Noè da clandestino.

Barnes riflette sui motivi della selezione e dell'esclusione che trovano origine nella Genesi. Il capitolo racconta il mito del

Diluvio dal punto di vista del tarlo, la cui identità viene svelata solo a fine capitolo. Lo stile è diretto, proprio del linguaggio parlato e il lettore viene interpellato spesso, cosa che lo rende più attento e più fiducioso verso chi narra. Dal resoconto del narratore emergono tratti che non si riscontrano nei testi sacri. Secondo l'opinione del tarlo, infatti, Noè non era una persona perbene: "He was a monster"(p.12).⁶¹ Invece di essere un vecchio patriarca venerabile e gentile, Noè è un "old rogue with a drink problem"(p.8), che conduce la sua arca come fosse un penitenziario. Egli viene descritto come violento, ubriaco e incompetente a guidare un'imbarcazione. Il tarlo afferma che la Bibbia è piena di errori e imprecisioni. Innanzitutto Noè non aveva solo una barca, ma un'intera flotta composta da 8 vascelli, la maggior parte dei quali persi durante il viaggio, insieme a molte specie animali. Uno degli sfortunati vascelli è capitanato dal figlio più giovane di Noè, Varadi, la cui bontà d'animo con gli animali non serve a farsi amare dal resto della

⁶¹ Barnes Julian, *A history of the world in 10 ½ chapters*, London, Picador, 1990

sua famiglia. Il narratore dà una possibile spiegazione al fatto che Varadi non compaia nella Genesi: "Varadi had a sense of humour" (p.5). Secondo il tarlo il grande scandalo è rappresentato dalle azioni disciplinari repressive che Noè e la sua famiglia infliggevano agli animali, ad esempio quelli malati venivano gettati in mare, altri venivano puniti se non si comportavano correttamente, come l'asino che voleva montare una giumenta. Alcuni animali che oggi non esistono più, come il basilisco, il grifone, la sfinge e l'ippogrifo furono sterminati da Noè perché era terrorizzato dagli incroci e da semplici somiglianze con altre specie.

La principale preoccupazione della famiglia di Noè era come procurarsi il cibo. Come afferma il tarlo "they ate us, of course" (p.13); questo spiega anche perché alcune specie a bordo avevano sette rappresentanti e non solo due. I cinque rappresentanti in più erano considerati puri e perciò potevano essere mangiati. Il tarlo sospetta anche che Noè abbia seguito

l'appello di Dio non per devozione, ma per avere qualcosa di cui nutrirsi dopo la fine del Diluvio. A volte l'uccisione degli animali era motivata dai più bassi istinti, come invidia, avidità, vendetta. Ad esempio il carbuncolo viene ucciso perché la moglie di Ham voleva la perla che credeva nascosta nel suo cranio. L'episodio più triste è quello che ha per protagonista l'unicorno: nonostante abbia usato il suo corno per evitare alla moglie di Ham di cadere in acqua, per questo atto di eroismo venne cotto in padella. Il narratore, secondo Laura Giovannelli, mette in evidenza il lato "animalesco" della specie umana, contrapposto alla saggezza degli animali, per spiegare la degradazione morale e fisica dell'uomo.⁶²

Sebbene il narratore attribuisca la morte e il disagio degli animali alla bassezza morale di Noè, egli mette anche in dubbio alcune azioni di Dio. Definisce Dio un "*oppressive role model*", suggerendo così la complicità dell'Onnipotente con le atrocità

⁶² Giovannelli Laura, *Viaggi ai margini: i mondi narrativi di Julian Barnes e J.M. Coetzee*, Pisa, Servizio editoriale universitario, 1999

compiute nell'Arca. Perché Dio ha deciso di salvare solo la vita di un uomo i cui valori etici sono dubbi? Il narratore non è offeso solo dal modo in cui Noè tratta gli animali, ma anche da come si comporta con i suoi familiari, per esempio quando Ham scopre la nudità del padre. Il narratore conclude che l'uomo non è una specie completamente evoluta. A differenza delle specie inferiori, che sanno sempre esattamente chi sono e dove si trovano nella catena umana, gli uomini non sono mai soddisfatti della loro posizione.

La principale critica rivolta a Noè riguarda però il suo alcolismo: come può l'uomo timorato di Dio e scelto da quest'ultimo, essere dedito all'alcohol e maledire uno dei suoi figli? L'irriverenza e l'ironia del tarlo sono rivolti alla Bibbia e alla teoria di Darwin, che accorda un posto privilegiato all'uomo.⁶³ Barnes considera il punto di vista degli emarginati, dei dissidenti, dei non desiderati, dei dimenticati, di coloro che sono ridotti al silenzio e privati del diritto di dire la loro storia.

⁶³ Guignery Vanessa, *Julian Barnes. L'art du mélange*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001

Secondo Guignery, lo scopo di Barnes è di riscoprire il potere perduto della narrativa, che può far vacillare la parola dominante. L'ironia del tarlo è una strategia che rende più efficace la critica di Barnes perché indiretta e discreta.⁶⁴

CAPITOLO 2

The visitors è liberamente ispirato all'incidente sulla nave Achille Lauro del 1981 e riprende il tema degli intrusi affrontato anche nel primo capitolo. Anche qui ci sono persone in viaggio sul mare: scopo del viaggio è la visita alle rovine del mondo Classico e pre-Classico, attraverso i mari Mediterraneo, Adriatico ed Egeo. La guida è Franklin Hughes, un cinquantenne Inglese. Quando lo incontriamo per la prima volta, egli si trova sul ponte della nave abbracciato ad una giovane donna, Tricia Maitland, una delle tante assistenti che lo accompagnano nei suoi viaggi. Come sull'Arca, i passeggeri si imbarcano in "obedient couples"(p.33). Dieci giorni dopo aver salpato, la nave viene dirottata da un gruppo di terroristi Arabi

⁶⁴ Guignery Vanessa, op. cit.

chiamato “The black thunder”. Il loro scopo è di assicurarsi la liberazione di tre compagni che sono stati arrestati dagli americani. Dopo aver condotto tutti i passeggeri nella sala da pranzo in fila per due, i terroristi li dividono in gruppi, a seconda della nazionalità. Un ostaggio mormora:”separating the clean from the unclean”(p.44). A causa della sua posizione di conferenziere e delle sue capacità oratorie, Hughes viene scelto dai terroristi come tramite per comunicare con gli ostaggi. Temendo per la vita di Tricia che ha documenti inglesi, Franklin la fa passare per sua moglie. Egli, infatti, prima di partire aveva acquistato un passaporto irlandese, consapevole dell’immagine politica non positiva della Gran Bretagna in quegli anni. Egli crede che i terroristi saranno benevoli verso coloro che, come l’Irlanda, da sempre lottano con atti terroristici. Quando gli Arabi capiscono che le autorità non vogliono esaudire le loro richieste, cominciano ad uccidere due ostaggi ogni ora. Prima però chiedono a Franklin di preparare un discorso in cui

spiegare all'equipaggio i motivi dell'esecuzione. L'uomo è combattuto: se accetta, gli altri penseranno che si è venduto per salvarsi la vita; se non accetta, mette la vita di Tricia in pericolo. Egli decide di parlare, e dopo essere tornato in cabina sente uno sparo: l'esecuzione è iniziata. Molte ore dopo un team di commando americano riesce a salire a bordo e ad uccidere la maggior parte dei terroristi.

Il capitolo parla di storia, retorica e narrativa. Come studioso ed esperto di storia, Hughes è catapultato nel terrore della storia moderna e deve viverla in prima persona. Quando insegna è seduto in poltrona, mentre ora la storia lo obbliga a prendere una decisione da cui dipende la vita degli ostaggi. Egli si trova in un ruolo familiare: presentare le idee altrui come il più possibile credibili. Sia l'area accademica che quella affettiva sembrano invase da paure e mancanza di passione. Ad esempio consiglia a Tricia di considerare la loro escursione come una vacanza dal terribile clima inglese, al che "she nodded

agreement, though as a junior researcher she had not yet witnessed[...] any backstabbing”(p.37). Sappiamo che è stato sposato due volte, che ha una figlia di cui non sa quasi niente e che “he fell lightly in love several times each year”(p.37). Egli è un maestro dell’inganno, si descrive come scrittore solo nella speranza che questo stratagemma lo faccia sentire tale. Questo viaggio però lo costringerà a guardarsi dentro. La vittoria finale sembra non essere né degli arabi, né degli americani, né degli ostaggi, ma dell’ironia: salvando la vita di Tricia, ma mettendo in pericolo quella di tutti gli altri, Franklin perde il rispetto della donna. Forse egli pensa che, nella convinzione di aver agito correttamente, si sia guadagnato il rispetto di se stesso.

CAPITOLO 3

Il tarlo e i continui riferimenti all’Arca di Noè legano il primo capitolo al terzo, *The wars of religion*. Ambientato nella Francia del XVI secolo, affronta l’argomento dell’estremismo religioso e delle superstizioni di quel periodo, rivelando che il

fanatismo porta intolleranza e apre la strada a Inquisizioni e guerre religiose. Il racconto analizza anche i modi in cui la verità può essere distorta per sostenere punti di vista opposti.

Il lato umoristico deriva dalla sproporzione tra la grande erudizione degli avvocati dell'accusa e i termini aulici da loro usati, e la natura del caso, veramente banale. Infatti, dei tarli sono stati citati per aver infestato la chiesa di S. Michel e per aver roso il trono del Vescovo della Diocesi, causandone la caduta e lesioni irreversibili al cervello. Il processo si apre con una protesta dell'accusa: i tarli, dopo varie sollecitazioni, non si sono presentati in aula. I legali richiedono l'espulsione degli animali dal villaggio e la scomunica da parte della Chiesa. Infatti, dato che non c'è nessuna testimonianza della loro presenza sull'Arca (quindi non farebbero parte delle creature amate da Dio), secondo i legali sarebbero stati mandati da Satana, quindi devono essere puniti. L'avvocato della difesa è l'unica persona che sembra notare l'assurdità della situazione:

egli vuole dimostrare che la Corte non ha alcun potere legale sugli animali. La scomunica è un'idea impensabile, dato che i tarli non hanno un'anima immortale e non appartengono a nessuna Chiesa, perciò non possono esserne esclusi. La Corte non ha nessuna autorità per giudicare creature di Dio. La difesa si basa sul fatto che la convocazione dei tarli presuppone la loro capacità di parlare, leggere e giudicare razionalmente. Dato che invece non possono fare queste cose e che la legge proibisce di processare qualcuno *in absentia*, il caso deve essere chiuso. Riguardo all'assenza dei tarli sull'Arca, la difesa afferma che non esistono tracce riguardanti la loro presenza, quindi per la legge è sottinteso che essi c'erano. Mangiando legno gli accusati seguivano semplicemente il loro istinto, inoltre essi erano già dentro al legno quando lo hanno mangiato, quindi la colpa, se proprio c'è, è del falegname. L'apice dell'ironia si raggiunge nelle domande finali della difesa: quanti tarli devono essere giudicati? Tutti? Solo quelli direttamente responsabili del

fatto? Dato che Dio non permetterebbe mai la distruzione della sua Chiesa, la difesa propone di acquistare un terreno esterno al villaggio e darlo in uso ai tarli. Lo scopo di Barnes, secondo Laura Giovannelli, è di puntare il dito contro l'uomo, che si è eletto in modo abusivo giudice delle sorti di esseri creati da Dio.⁶⁵ Anche se in passato ci sono stati processi ad animali (si credeva che il gatto rappresentasse il Demonio), non ci sono tracce di processi intentati a tarli. Ciononostante Barnes ci tiene ad autenticare la veridicità dei fatti, fornendo date, nomi e informazioni precise dei documenti. Il racconto però non ha una conclusione: il manoscritto è incompleto, come ci informa una nota del redattore, inoltre ci sono molte lacune e omissioni. Creando l'illusione della verità storica, questa strategia consente a Barnes di esplorare ulteriormente la relazione tra letteratura e realtà, tra Arte e Vita, rendendo illusorio l'accesso diretto agli eventi e incerta la veridicità dei dati riportati.⁶⁶

⁶⁵ Giovannelli Laura, op. cit.

⁶⁶ Sesto Bruce, op. cit.

CAPITOLO 4

Il capitolo presenta la storia di Kathleen Ferris, 38 anni, che vive in Australia col suo compagno Greg. Convinta di potersi realizzare mettendo al mondo un figlio, un giorno, stanca dell'egoismo e del cinismo del suo compagno, gli ruba la barca e con i suoi due gatti parte senza avvertire nessuno. Kathleen crede che il progresso scientifico abbia minato la salute del pianeta, infatti pensa che da qualche parte dell'emisfero Nord sia scoppiata una guerra nucleare, dalla quale cerca di scappare. Dopo molti giorni la donna approda in un'isola deserta dove apparentemente si addormenta e rivive il suo viaggio in una sorta di sogno. Questo sogno include anche altri dettagli della sua vita privata, come la convinzione che le renne possano volare, la sua relazione con Greg e la sua immaginaria reclusione in un ospedale psichiatrico. Il grande ostacolo in questo capitolo è la difficoltà di capire quale degli eventi sognati dalla donna sia successo veramente. Nella parte in cui

parla del ricovero in ospedale, ad esempio, Kathleen viene informata dai dottori che non ha mai raggiunto un'isola come crede, ma è stata salvata "about a hundred miles east of Darwin. Going round in circles"(p.109). I dottori attribuiscono la malattia della protagonista alla sindrome di vittimismo persistente o PVS (persistent victim syndrome). Quando cerca di convincerli del pericolo di una guerra nucleare, i dottori le dicono che sta fantasticando (to fabulate):"you make up a story to cover the facts you don't know or can't accept"(p.109). Il termine *fabulation* è meta-narrativo, perché diventa metafora di ciò che Barnes stesso sta facendo: prendere dei fatti veri e costruire intorno ad essi una nuova storia. Kathleen sembra consapevole di sognare, ma alla fine del capitolo leggiamo:"the next day, on a small, scrubby island in the Torres Strait, Kath Ferris woke up..."(p.111). Quest'ultima frase sembra suggerire che l'ospedale non sia mai esistito. Per complicare ulteriormente le cose, il sogno alterna la prima e la terza persona, il che

consente a Barnes di mescolare sogno e realtà. Questa alternanza disorienta il lettore, perché se entrambi i punti di vista forniscono diverse angolazioni di veduta, essi convergono spesso sulla stessa azione, rendendo difficile separare le due principali narrazioni. La terza persona costruisce la struttura della storia, esternando le sensazioni di Kathleen, mentre la prima trasmette direttamente i suoi pensieri. Ad esempio, la terza persona ci informa che la donna sta avendo dei brutti sogni, mentre la prima descrive il contenuto di quei sogni. Ricompaiono molti dei temi incontrati nel primo capitolo, come la sensazione di pericolo imminente della donna e l'agitazione delle renne, o il tema delle coppie (i gatti). Il parto della gattina richiama il tema della rigenerazione della vita dopo il viaggio dell'Arca. Kathleen allude al disastro nucleare di Chernobyl, si preoccupa dell'inquinamento degli oceani e della salute degli animali, ma si lamenta anche del potere che l'uomo ha sulla donna, metafora di altri poteri oligarchici. All'inizio del

capitolo, infatti, la protagonista confessa che da bambina scoprì la vera identità sessuale delle renne di Babbo Natale: "her Dad said you could tell from the antlers that the reindeer pulling the sleigh were stags[...] Father Christmas ran an all-male team. Typical"(p.83). Da adulta, le manifestazioni del potere maschile continuano ad infastidirla: Greg liquida le sue paure sulla situazione politica mondiale come semplice nervosismo pre-mestruale, affermando che la politica è questione da uomini, mentre Kathleen crede che "women are more closely connected to all the cycles of nature and birth and rebirth"(p.89). Anche in ospedale i dottori sono tutti uomini. Secondo Daniel Barman, sia la femminilità che la Natura sono vittime della civiltà; entrambe devono affrontare la dominazione scientifica dell'uomo.⁶⁷ Il viaggio di Kathleen è una fuga dal terrore di un mondo omo-centrico. Ha l'avversione per gli uomini famosi e per le date (non riesce a ricordare la fine della filastrocca su

⁶⁷ Barman C. Daniel, "From Romanticism to Postmodernity: two different conceptions of nature in Julian Barnes' A History of the world in 10 ½ chapters", *Revista canaria de estudios Ingleses*, 36, abril 1998, p. 173-183

Colombo), perché per lei la Storia non è un insieme di date, ma un ritorno a modi più privati e primitivi di fare le cose. Si ripromette di non prendere più la pillola, perché vuole rimanere incinta, quindi non vuole più ricorrere alla scienza e alla medicina. L'uomo secondo lei deve tornare ad un modo di vivere più naturale. L'uso continuo di strumenti di distruzione di massa porterà alla sua stessa distruzione, come l'orso che muore cadendo nella trappola che lui stesso aveva costruito. In questo turbine di pazzia, la piccola voce di Kathleen vuole affermare la vita semplice e i suoi antichi valori.

CAPITOLO 5

Dalle verità della Religione, Barnes sposta l'attenzione sulle verità altrettanto ingannevoli dell'Arte, mettendo a confronto dei documenti riportanti un naufragio del 1816 con la rievocazione pittorica della stessa tragedia da parte del famoso pittore Thèodore Gericault in “La zattera della Medusa” (1819).

Il capitolo è diviso in due parti. La prima si basa sul resoconto di due superstiti: Savigny e Corrèard. Imbarcata nel 1816, la Medusa, una fregata Francese, faceva parte di una flotta diretta verso il Senegal. Una combinazione di forti venti e mancanza di adeguate conoscenze nautiche fecero disperdere le altre imbarcazioni. Dopo molti giorni di navigazione solitaria, Medusa si abbattè contro una scogliera a largo delle coste Africane, per cui si rese necessaria l'evacuazione. Venne costruita una zattera per trasportare membri dell'equipaggio e derrate alimentari, mentre il resto dei passeggeri avrebbe dovuto raggiungere la costa con le scialuppe. Ma "the plan was traced upon loose sand, which was dispersed by the breath of egotism"(p.116). La zattera era troppo carica, chi non era stato assegnato alle scialuppe si disperava, regnava il caos. Dopo essere stata assicurata alle scialuppe, ad un tratto qualcuno taglia le corde, mandandola alla deriva. Le 150 persone iniziali, a causa di fame, suicidi e uragani scendono a 15. Il tredicesimo

giorno scorgono all'orizzonte un'altra nave, la Argus. Se una prima volta non riescono a farsi notare, la seconda volta vengono tratti in salvo.

La seconda parte del capitolo è un saggio sull'esecuzione tecnica del dipinto di Géricault, inserito visivamente nel testo tramite una riproduzione a colori. Barnes cerca di rispondere alla domanda iniziale: come si trasforma la catastrofe in arte? Il capitolo sembra suggerire la risposta: partendo dai fatti concreti. Il famoso pittore, infatti, prima di cominciare l'opera, legge e rilegge tutti i documenti relativi al caso, compreso il testo dei superstiti, i quali vengono anche convinti a posare per il quadro. Egli commissiona al falegname della fregata una riproduzione in scala, nella quale posiziona con la cera i superstiti. Nonostante questi sforzi, però, il dipinto sembra inconciliabile con il reale svolgimento dei fatti. Le tre principali incongruenze tra il disastro e il dipinto sono: il numero e le condizioni degli uomini a bordo e la scena del salvataggio. Secondo gli autori del

libro c'erano quindici uomini al momento del salvataggio, ma nel dipinto ne compaiono venti. Gli sciagurati sono muscolosi e di aspetto sano e robusto, inclusi i cadaveri, cosa che non poteva essere plausibile dopo giorni di stenti. Nel dipinto si vede la nave Argus molto lontana, infatti lo scopo di Géricault era duplice: dare risalto ai disperati, mettendoli in primo piano, e tenere l'osservatore col fiato sospeso: la nave starà dirigendosi verso di loro o no? La salvezza è vicina oppure no? La luce sembra corrispondere all'alba, che simboleggia in genere speranza e nuovo inizio, le nuvole minacciose si stanno allontanando, quindi si pensa che il pericolo sia passato. Sul lato opposto della zattera si vede una figura barbata che fissa lo spettatore con rassegnazione, mentre tiene tra le braccia un cadavere. Secondo Barnes questa persona anziana sta a rappresentare la rassegnazione di chi sa che non sarà salvato. Da una parte coloro che, rivolti verso l'orizzonte, sperano nella salvezza, dall'altra colui che, guardando indietro, è sicuro che la

salvezza è un miraggio. Barnes spiega che lo scopo del pittore fu di creare emozioni contrastanti nello spettatore.

La verità della Storia contro la verità dell'Arte: il messaggio di Barnes è che sono due prospettive inconciliabili. Forse, come l'Arca di Noè e il trono del vescovo di Besançon, l'icona di Géricault è già minata dalla presenza corrosiva di un tarlo⁶⁸: "and no doubt if they examine the frame they will discover woodworm living there"(p.139). Quindi ciò che è successo nella realtà non si può sapere esattamente, neanche avendo a disposizione delle tracce del passato.⁶⁹

CAPITOLI 6 E 9

The mountain e *Project Ararat* mostrano come idealismo, fede e abnegazione possano condurre all'eccesso e al fanatismo.

Nel 6° capitolo la protagonista, Amanda Ferguson, fervente cattolica, decide di scalare il monte Ararat per salvare l'anima del padre, grande eretico, che è appena scomparso. Amanda si

⁶⁸ Giovannelli Laura, op. cit.

⁶⁹ Sesto Bruce, op. cit.

fa accompagnare da Miss Logan, un'amica di famiglia. Fin dalla preparazione dell'equipaggio si evidenzia il tema principale del capitolo: il conflitto tra scienza e religione. Un esempio su tutti: Amanda getta via il compasso, simbolo per eccellenza della scienza, affermando che non le sarà di nessun aiuto nella ricerca della verità. Durante il cammino, la protagonista rimane sempre più scioccata dalle pratiche religiose dell'Europa dell'Est, come per esempio mettere dei denti nella crepa del muro adiacente una chiesa. La tappa successiva prevede una sosta al monastero di S. James, situato nel villaggio di Arghuri. Tale costruzione si dice sia stata eretta sul luogo esatto dell'insediamento di Noè subito dopo lo sbarco. Il prete dai modi affabili che accoglie le due donne, piace molto a Miss Logan, ma irrita terribilmente Amanda, che lo giudica troppo ossequioso. Questa impressione è confermata quando l'uomo le invita nella sua stanza a passare la notte. L'affronto finale, per la protagonista, è l'offerta del vino proveniente dalle viti di Noè: "It is a blasphemy[...] He

invites women to stay with him. He ferments the grape of the Patriarch. It is a blasphemy”(p.160). Sempre più spesso vediamo Miss Logan accondiscendere a ciò che Amanda dice, ma capiamo che le due donne hanno due punti di vista assolutamente divergenti. Una volta presa una guida kurda, iniziano la scalata. Ad un certo punto una grande scossa di terremoto distrugge completamente il monastero sottostante, il quale fu veramente distrutto nel 1840. Amanda, ancora sconvolta, interpreta il disastro come una punizione divina, mentre Miss Logan crede che tutto ciò sia eccessivo: è pur sempre un monte divino. Il giorno successivo, durante la scalata, Amanda cade e si fa male. I tre sono costretti a rifugiarsi per la notte in una piccola grotta sul lato della montagna. Nonostante Amanda non voglia essere salvata, il giorno seguente Miss Logan e la guida scendono al villaggio per cercare aiuto, ma appena arrivati, la guida scappa e fa perdere le sue tracce. Miss Logan cerca di chiedere aiuto, ma organizzare

una spedizione di soccorso è praticamente impossibile, dato il recente terremoto, così decide di accogliere la richiesta dell'amica e la lascia a se stessa. Riflettendo sulle dinamiche dell'incidente, però, la donna è sempre più convinta che Amanda abbia voluto farsi male intenzionalmente allo scopo di “achieve or confirm whatever it was she wanted to achieve or confirm”(p.168).

All'inizio del capitolo Amanda è descritta come l'opposto di suo padre, scettico e pragmatico, le cui spiegazioni scientifiche (opposte a quelle teologiche) esasperano la sua devota figlia. I due la pensano in maniera diversa su tutto, anche riguardo al famoso dipinto di Géricault sul disastro della Medusa. Dopo aver promesso a sua figlia di andarlo a vedere al museo di Dublino, Mr. Ferguson decide invece di andare al Pavillion per visitare il “Panorama marittimo della fregata Francese Medusa e della zattera fatale”. Non solo il prezzo di entrata al Pavillion era più basso, ma il teatro era riscaldato e la visione dell'opera,

allineata in una serie di pannelli, era accompagnata dalla musica. La copia più comoda e riscaldata aveva superato negli incassi l'originale, il quale non era corredato di effetti speciali. La maggior parte delle liti tra padre e figlia riguarda però il conflitto tra scienza e religione. Come osserva il narratore: “where Amanda discovered in the world divine intent [...], her father had seen only chaos, hazard and malice”(p.148). Per Amanda l'aureola intorno al monte Ararat è segno della sua santità, ma è sicura che il padre l'avrebbe vista semplicemente come un fenomeno naturale. “But who created the vapour, who created the clouds?”(p.154), si chiede la donna. Secondo Laura Giovannelli, anche se la protagonista si presenta come fervente cattolica, nel momento in cui condanna gli abitanti Armeni, colpevoli di aver prodotto vino dalle sacre viti di Noè e volendo morire da sola sul monte, si erge presuntuosamente a giudice dell'umanità, paragonandosi a Noè, il giusto che è stato scelto nella massa di peccatori.⁷⁰

⁷⁰ Giovannelli Laura, op. cit.

Degno erede di Amanda Ferguson, nel XX secolo è l'astronauta Spike Tiggler. Dopo aver partecipato al programma di atterraggio sulla luna "Apollo", rinnega la scienza e le sue scoperte per rispondere alla richiesta di una voce misteriosa udita nello spazio, che gli ordina di trovare l'Arca.

In questo capitolo Barnes trasforma in narrazione la carriera dell'astronauta americano James Irwin. I due fatti principali su cui si basa l'autore sono: una vera missione spaziale, quella sulla Luna nel 1975 e un pellegrinaggio religioso, cioè la spedizione dell'astronauta sul monte Ararat nel 1985. Il capitolo racconta la vita e la carriera di Spike: tutto inizia con la visita di Kitty Hawk, che gli ispira l'iscrizione all'aviazione. Allergico da sempre alla religione, Spike diventa ben presto astronauta del programma spaziale "Apollo". Una volta raggiunta la luna succede qualcosa che lo trasforma per sempre dall'uomo di scienza nell'uomo di Dio. Durante un'esplorazione, ad un tratto sente una voce nel suo casco che per tre volte gli intima: "go

and find Noah's Ark". Tornato sulla Terra, capisce che quella era di sicuro la voce di Dio. Giunto in Nord Carolina per ricevere uno dei tanti premi, egli scorge a lato della strada una replica gigante dell'Arca di Noè, e la interpreta come un segno di Dio. Lascia l'aviazione e spende tutto il suo tempo libero con la Bibbia in mano a guardare il cielo. Infine comunica a tutti la sua volontà di scalare l'Ararat. Insieme a lui partono la moglie, il reverendo Gibson e il geologo Fulgood. Come nel capitolo 6, però, solo due persone saliranno sul monte, questa volta due uomini: Spike che richiama il fervore religioso di Amanda e Fulgood, uomo di scienze e scettico sulla veridicità delle Scritture. Ancora una volta sono messi in parallelo Fede e Dubbio. Spike rifiuta di portare con sé del whiskey, come Amanda rifiuta il vino; entrambi credono che il terremoto del 1840 sia stata una giusta punizione contro la corruzione e la richiesta della Russia di possedere un terzo del monte. Una volta giunti davanti al monte, ironicamente il narratore descrive in

termini scientifici la formazione della nuvola intorno alla cima, proprio come avrebbe fatto il padre di Amanda. Dopo due incursioni sfortunate, alla fine i due trovano uno scheletro umano in una grotta, che Spike attribuisce a Noè. Essendo il compagno scettico, convince Spike a sottoporre le ossa ad analisi: infatti le analisi rivelano che le ossa hanno circa 150 anni e appartengono quasi sicuramente ad una donna. Amanda Ferguson. Alla fine del capitolo, Spike, che non si dà per vinto, torna nel suo paese natale ad annunciare il lancio di un secondo progetto Ararat.

Secondo Vanessa Guignery, Amanda e Spike sono vittime in maniera diversa di letture troppo letterali della Bibbia, e mostrano una credulità esagerata.⁷¹ L'autore tenta di ridicolizzare i due protagonisti. Ciononostante, se da una parte fa bene a mettere in guardia chi è troppo credulone, bisogna anche ricordare che Barnes non crede in Dio, e possiamo

⁷¹ Guignery Vanessa, op. cit.

cogliere dei riferimenti al suo pensiero nei personaggi di Mr. Ferguson e di Mr. Fulgood, troppo cinici e amanti delle scienze.

CAPITOLO 7

Three simple stories contiene tre brevi racconti legati tra loro dal tema del viaggio per acqua: la vita di uno dei sopravvissuti alla tragedia del Titanic, una versione del mito di Giona e un resoconto del viaggio sfortunato della nave St. Louis, che nel 1939, carica di rifugiati ebrei, cercò asilo politico sia in Europa che in America.

La prima storia è una variazione in chiave ironica del tema affrontato in *Shipwreck*, cioè come si può trasformare la catastrofe in arte e illustra ciò che il narratore definisce come “Marx’s elaboration of Hegel: history repeats itself, the first time as tragedy, the second time as farce”(p.175). Il narratore, un diciottenne Inglese, insegna in una scuola elementare il cui fondatore, Lawrence Beesley, è l’autore di “The loss of the Titanic”, basato sulla sua personale testimonianza del disastro

del 1912. Grazie alla popolarità del libro, l'autore veniva spesso consultato da storici, giornalisti e registi. Il ragazzo scopre però che Mr. Beesley sopravvisse al disastro solo perché decise di indossare abiti femminili, potendo così salire per primo sulle scialuppe. La sua popolarità è perciò immeritata. Molti anni prima, durante le riprese di un film sull'incidente del Titanic, Beesley fu assunto come consulente: "he was keen to undergo in fiction an alternative version of history"(p.174). Falsificato il tesserino degli attori, si vestì con gli abiti di scena, questa volta da uomo, e salì per la seconda volta sulla nave. Prima di affondare, però il regista si accorse di lui, e per la seconda volta Beesley dovette scendere dall'imbarcazione.

Nella seconda storia Barnes esplora la relazione tra mito e realtà, raccontando a modo suo la storia di Giona e della balena. In passato, tra i pittori, la fama di Giona superava di gran lunga quella di Noè. In parte ciò era legato alla paura: paura di essere inghiottiti, soffocati, masticati. La paura è instillata da Dio

stesso, rappresentante dell'autorità. Nel primo capitolo Dio è “the oppressive role model” di Noè, mentre qui è un tiranno la cui creazione esibisce “a crippling lack of free will”(p.176). Dopo aver descritto Dio come “paranoid schizophrenic” e “moral bully”, il narratore affronta il tema della plausibilità. Come può un uomo del XX secolo, dotato di teorie sofisticate per distinguere la realtà dal mito, credere a tale storia? Sappiamo che nessuno può essere ingerito da una balena e sopravvivere, ma l'autore, come per negare l'evidenza della scienza, racconta la storia di James Bartley, che nel 1891 fu ingoiato da una balena ed estratto vivo poche ore dopo. La realtà segue il mito: il mito di Bartley è stato concepito da quello di Noè, il mito preannuncia qualcosa che succederà. A volte, ciò che crediamo impossibile può avere connessioni complesse con la realtà. Bisognerebbe recuperare il mito e considerarlo non tanto cimelio del passato, ma premonizione del futuro.⁷²

⁷² Giovannelli Laura, op. cit.

Nella terza sezione Barnes parla di uno degli eventi più catastrofici della storia dell'umanità: l'Olocausto. Come un documentario, la storia racconta il viaggio della nave tedesca St. Louis, rivelando la natura venale, ipocrita e ingiusta dell'uomo. Il 13 maggio 1939 la St. Louis parte da Amburgo, diretta a Cuba, con 931 rifugiati ebrei. Una volta arrivati a l'Havana però, il governo rifiuta di accogliere i rifugiati perché non aveva ricevuto abbastanza denaro in contropartita. Tutto il mondo sapeva che in caso di rifiuto, la nave sarebbe tornata in Germania, dove era chiaro il destino degli ebrei. La nave ripartì per gli Stati Uniti, ma se per Cuba il denaro era importante, per gli USA l'alto tasso di disoccupazione e la grande xenofobia non permisero lo sbarco. Barnes suggerisce che la colpa di tale catastrofe non deve imputarsi solo alla Germania, ma a tutti gli stati che non vollero schierarsi per salvare quella povera gente. Solo in Europa alcuni stati, come la Gran Bretagna e l'Olanda, accettarono di ospitare gli ebrei, ma la maggior parte finì come

previsto nei campi di sterminio. Coloro che attraccarono a Southampton “were able to reflect that their wanderings at sea had lasted precisely 40 days and 40 nights”(p.188), proprio come il viaggio di Noè. Ancora una volta il mito è diventato realtà.

CAPITOLO 8

Upstream! È composto esclusivamente da lettere scritte dal protagonista, un attore britannico in sud America per lavoro, alla sua fidanzata rimasta a Londra. Nella giungla si sta girando un film su due missionari cattolici che duecento anni prima avevano esplorato la regione, cercando di evangelizzare le tribù autoctone. Charlie recita la parte di padre Firmin, un gesuita autoritario che si oppone al Battesimo degli Indiani, mentre Matt, un egocentrico Americano, impersona il collega più moderno e tollerante, padre Antonio, che è favorevole alla conversione. I due, proprio come nella finzione, anche nella vita privata non vanno d'accordo. Il resto del cast è composto dagli

Indiani, che devono fare ciò che fanno di solito, cioè cacciare e pescare. Charlie riflette su questo *deja vu* storico, chiedendosi se gli Indiani abbiano o no memoria del passato riguardo ai due missionari che arrivarono per civilizzarli, o se la storia sia svanita dal loro passato e non abbia lasciato traccia. E questo film, lascerà traccia nella loro mente?

Uno dei principali tratti del racconto è il contrasto tra uomo primitivo e uomo civilizzato. Inizialmente stupito dalla semplicità dei nativi, dalla loro dignità (non si inginocchiano né si stupiscono per i regali ricevuti) e ingenuità, Charlie col tempo si rende conto che averli conosciuti ha cambiato totalmente il suo punto di vista sulla civiltà. In un passaggio che anticipa *Project Ararat*, Charlie paragona la sua esperienza nella giungla a quella degli astronauti sulla Luna, concludendo che dopo aver visto la Terra piccola come una pallina, “they were all different when they came back”(p.200). Così sta succedendo a lui; questa esperienza lo sta trasformando. Lontano dalla civiltà, egli

riflette sulla corruzione del XX secolo, concludendo che, proprio per l'assenza di tecnologia, gli Indiani sono persone mature. Nelle sue lettere informa la fidanzata che al ritorno vuole assolutamente trasferirsi in campagna e fare un figlio. Alcuni dettagli notati da Charlie sembrano però minare la visione del "Paradiso tropicale"; forse Barnes sta parodiando le opere che, privilegiando i valori delle società primitive, hanno reso popolare l'idea Romantica del "nobile selvaggio".⁷³ Ad esempio il protagonista scopre che la loro età massima è 35 anni e che non soffrono quando muore uno di loro.

Come molti testi postmoderni, *Upstream!* Rappresenta una struttura a scatola cinese: lettere fittizie raccontano la creazione di un film in cui degli attori impersonano uomini non esistenti veramente. Così, mentre l'uso delle lettere conferisce autenticità agli eventi perché il lettore tende a credere alla verità autobiografica, il cinema permette a Barnes di esplorare il confine tra illusione e realtà. Distinguere i veri missionari dagli

⁷³ Sesto Bruce, op. cit.

attori è un problema per gli Indiani, incapaci di comprendere il concetto di “recitazione”, infatti il protagonista sente che la finzione sta cominciando a oltrepassare la realtà. Durante la scena finale del film, quando i due devono fingere di avere una colluttazione, la zattera, che era stata assicurata a degli alberi, si perde invece tra le rapide, mettendo in pericolo i due attori. Charles riesce a nuotare fino a riva, ma Matt scompare. La scena è la stessa di duecento anni prima, a parte la morte di Matt. Le corde che legavano la zattera sono scomparse, come pure cibo e vestiti. Alla fine scompaiono anche gli Indiani, cosa che fa sospettare che essi avessero progettato tutto fin dall’inizio. Ma Charles offre due interpretazioni: 1) gli Indiani hanno capito che i due litigavano a proposito della loro conversione e hanno sciolto le corde che legavano la zattera, ma scoperto che Matt è morto, sono scappati; 2) gli Indiani conoscevano la storia dei missionari e non volevano replicare il capovolgimento della zattera. In effetti, essi credevano di

assistere al ripetersi della Storia, e non ad una finzione. Charles cade vittima di una crisi esistenziale in cui condanna le violenze mascherate dietro l'opera di evangelizzazione. Anche lui sperimenta che l'Amore può fallire: visto che non riceve risposte dalla fidanzata, rompe la relazione e intima alla donna di non farsi vedere più.

CAPITOLO ½

Alle storie di morte, oppressione ed emarginazione si oppone lo slancio ottimistico di *Parenthesis*, una pausa di riflessione il cui scopo è produrre un effetto benefico di straniamento. Barnes propone una via d'uscita alle mistificazioni della Storia, all'odio e alle discriminazioni sessuali e razziali. Egli ripropone sia l'imagery marina che tutti i temi presenti nel romanzo, condannando l'incapacità e la mancanza di volontà dell'uomo di imparare dal passato.⁷⁴

In un passaggio che richiama sia la brutalità a bordo dell'Arca che gli atti di cannibalismo sulla zattera della Medusa,

⁷⁴ Giovannelli Laura, op. cit.

Barnes parla del bisogno di insegnare l'amore. Si potrebbe imparare a scuola, oltre all'ora di educazione sessuale ci potrebbe essere un'ora di educazione all'Amore, affinché i ragazzi non dipendano solo dagli istinti naturali come guida per le loro relazioni. Ci sono infiniti rimandi ad altri capitoli del libro, come la filastrocca recitata da Kathleen in *The survivor*, riferimenti al ritrovamento del Titanic e della Medusa, al tarlo che rode il trono del vescovo. Il capitolo medita sull'amore e sul posto che ha nella storia dell'uomo. Sebbene non garantisca la felicità, l'amore ci rende più veri, conferisce chiarezza di giudizio e ci fa accettare punti di vista differenti dal nostro, il che ci rende cittadini migliori. Dobbiamo credere nell'amore e dobbiamo amare. Il ragionamento parte dal paradosso: "Perhaps love is essential because it's unnecessary"(p.236), perciò l'amore è gratuito, ma soprattutto anti-meccanico e anti-materialista. Solo l'amore permette di credere in una verità più autentica di quella che ci presenta la Storia: "History isn't what

happened. History is just what historians tell us”(p.242), perchè la Religione, vittima di una perdita di credibilità e l’Arte, non accessibile a tutti, non svolgono più questa funzione. Ad evitare che tali temi vengano banalizzati, lo scrittore inserisce una componente autobiografica, precisi riferimenti a situazioni vissute e un recupero originale del quotidiano, come le riflessioni semantiche sulla frase *I love you* detta in varie lingue. L’amore è legato alla verità, perciò deve fare da sentinella contro l’esercito invasore della morale.

Questo è l’unico capitolo non numerato, in cui Barnes usa un tono didattico, senza accenni di ironia o humour. Egli ci offre la sua verità personale sotto forma di digressione, in un’opera che è tutta una serie di digressioni dal corso principale della Storia. Secondo Vanessa Guignery, se alcuni credono che in questo capitolo Barnes dia risposte troppo semplicistiche o

banali, egli spicca se non altro per la sincerità e la delicatezza con cui affronta il tema.⁷⁵

CAPITOLO 10

Il primo e l'ultimo capitolo del libro raccontano storie legate al mito della morte e della resurrezione.

Mentre il primo si basa sul disastro e sull'errore umano, *The dream* parla della continua ricerca della natura umana, che rende l'uomo inadatto ad una vita di eterno piacere. Questo capitolo si lega a tutti quelli precedenti in una sorta di ricapitolazione. E' ambientato in Paradiso, il narratore racconta come passa le giornate ed ogni azione si ricollega a temi e storie precedenti: partecipa a crociere, esplora la giungla, presenzia sedute di processi, si cimenta come pittore, si innamora, finge di essere la prima e l'ultima persona sulla Terra. Il Paradiso per il protagonista è una serie infinita di divertimenti sensuali, culinari e ricreativi, dove tutto è perfetto: incontra persone famose, la sua squadra di calcio vince la coppa del mondo, è abile nel golf,

⁷⁵ Guignery Vanessa, op. cit.

ha incontri sessuali ogni volta che vuole. Dopo molti anni, però, egli inizia a porsi delle domande: perché è trattato così bene? Cosa deve dare in cambio? Perché non ha ancora incontrato Dio? Margaret, l'assistente, cerca di spiegargli che nel vecchio Paradiso la gente riceveva ciò che si meritava, qui invece la gente riceve ciò che vuole. Presto però gli ospiti iniziano ad annoiarsi così tanto che chiedono di soffrire e morire di nuovo. Quando il narratore fa notare che l'idea di una seconda morte cozza con la concezione di immortalità, la donna spiega: "people die when they decide they've had enough, not before. The second time round it's altogether more satisfying because it's willed"(p.305). La percentuale di coloro che chiedono di morire di nuovo è del 100%. All'inizio sono colpiti dalla fortuna di avere ciò che vogliono, ma poi comprendono la loro grande disgrazia: essere sempre loro stessi. Chi rimane in Paradiso più a lungo? In questa risposta si legge tra le righe l'opinione di Barnes: gli avvocati perché "they love going over their old

cases, and then going over everybody else's”(p.306) e gli studiosi (Barnes intende i critici letterari), perché “they like sitting around reading all the books there are. And then they love arguing about them”(p.306). Margaret conclude: dopo un pò di tempo, avere sempre ciò che si vuole, non differisce granchè dal non averlo mai.

Il capitolo ribadisce l'infondatezza di uno schema provvidenziale, dipingendo un Paradiso edonistico simile alla società consumistica del terzo millennio. Il clima permissivo, il fatto di esaudire tutti i propri desideri ed essere viziati fa rimpiangere l'energia positiva della lotta. La continuità tra vita terrena e ultraterrena si rivela sterile perché non porta da nessuna parte, anzi porta ad una stasi che fa sperare e poi ottenere una seconda morte. Solo in questo capitolo finale il bisogno dell'uomo di separare gli esseri viventi tra puri e impuri è abbandonato, in favore di un mondo dove tutti sono uguali e ugualmente annoiati. L'amore che in *Parenthesis* era

considerato essenziale per la sopravvivenza, qui è ridotto a squallide prestazioni sessuali. Lo scopo di *The dream* è allora quello di minare le certezze che *Parenthesis* offriva al lettore? Forse l'uomo è costretto a vivere senza risposte.

Come sottolinea Vanessa Guignery, se nel suo romanzo Barnes mescola storia e fiction, realtà e allegoria, l'insieme conserva tuttavia una dimensione narrativa sostenuta da un progetto di base e i vari generi permettono all'autore di suggerire nuove vie per raccontare la Storia. La confusione dei generi suggerisce l'impossibilità di classificare e categorizzare, al contrario del mondo descritto nel libro, prigioniero della logica della divisione tra puri e impuri, forti e deboli, vincitori e vinti. Per supplire al carattere lacunoso della conoscenza, bisogna inserire componenti inventate, ma queste ultime permettono anche a ciascuno di proteggersi dalle verità insopportabili, per costruirsi delle storie rassicuranti. Data la brutalità e l'arbitrarietà della storia del mondo, l'essere umano

deve la sua guarigione alla sua capacità di narrare. Barnes sottolinea che le incertezze riguardo alla verità storica non devono infatti incitare a rinunciare alla conoscenza.⁷⁶

4 - ENGLAND, ENGLAND

Il romanzo è diviso in tre sezioni. La prima e la terza, rispettivamente *England* e *Albion*, fungono da cornice al corpo dell'opera che si intitola appunto *England, England*.

“‘What’s your first memory?’ someone would ask. And she would reply ‘I don’t remember’”.⁷⁷ Inizia parlando di ricordi la prima sezione del romanzo, che dà un’anticipazione di quelli che saranno i temi trattati dall’autore. In questo breve capitolo si narra l’infanzia di Martha Cochrane, che vive in un paesino non meglio

⁷⁶ Guignery Vanessa, op. cit.

⁷⁷ Barnes Julian, *England, England*, London, Picador, 1999

specificato dell'Inghilterra meridionale, “an England gumming the last sweet crumbs of its past”.⁷⁸ Figlia unica, Martha si diverte a completare dei puzzles che hanno per soggetto le contee Inglesi. Alla fine le manca sempre una tessera, che suo padre le nasconde per gioco e che le ridà a puzzle terminato. Della sua infanzia sappiamo anche che Martha ama le fiere agricole che si svolgono ogni anno nel suo paese: è letteralmente affascinata dall'enorme quantità e qualità di ortaggi esposti, tanto che arriva a coltivarne uno anche lei, anche se non riuscirà mai ad ottenere nessun premio. Il terzo importante particolare legato all'infanzia della protagonista si riferisce alla scuola. L'autore critica implicitamente i criteri usati per studiare la storia, e cioè delle filastrocche con rime improbabili che i bambini dovevano sapere a memoria mentre l'insegnante “would lead them in worship like a

⁷⁸ Eder Richard, “Tomorrowland”, New York Times Book Review, 09/05/1999, pag. 17

charismatic priestess, keeping time, guiding the gossellers”(pag. 11). La critica si fa più serrata nel momento di recitare il Padre Nostro, perché Martha non è credente (come Barnes), e storpia le parole rischiando a volte di essere blasfema. Successivamente i genitori si separano e la grande delusione di Martha è legata al fatto che il padre si dimentica di restituirle l’ultima tessera del puzzle, il Nottinghamshire. Quando lo rivede Martha è ormai venticinquenne; gli chiede indietro la tessera mancante, ma questi non se ne ricorda più. La delusione per quest’episodio supera di gran lunga quella per la separazione dei suoi genitori, così Martha decide di non avere ricordi della sua infanzia per evitare di soffrire ancora. E’ uno dei possibili usi che si possono fare del passato: distorcerlo e modificarlo a proprio piacimento, per ricordare ciò che ci piace di più.⁷⁹ E’ quello che fa Martha: nella

⁷⁹ Eder Richard, op. cit.

prima frase dice di non avere ricordi della sua infanzia perché ha sofferto molto e li ha eliminati (o ci fa credere di averlo fatto). Costruisce con essi un puzzle, e poco importa se quelli inventati corrispondono a fatti mai accaduti: essi rappresentano una corazza, una difesa.

La seconda sezione del romanzo è la più estesa delle tre, ed è quella centrale. Ambientata in un vicino futuro, segue i preparativi e la realizzazione del parco a tema “England, England”, ideato dal magnate della finanza Sir Jack Pitman (un Rupert Murdoch del futuro). Martha, poco più che quarantenne, laureata in Storia, viene assunta da Pitman per fare parte del progetto. L'autore punta l'attenzione su quest'ultimo controverso personaggio, e la sua prima apparizione si focalizza sulla domanda: “What is real?”(pag. 31). Il significato è ambiguo: può significare “cos'è reale”, ma

anche “cos’è il Reale”. Qui entra in scena il secondo grande tema portante del romanzo, cioè il rapporto tra l’originale e la copia. Dato che il progetto prevede di riprodurre i principali simboli e le istituzioni dell’Inghilterra nell’isola del Parco a tema, Pitman si interroga sul valore della verità. “Are you real?[...]Is money real?[...]Is God real?”[...] (pag.31), “Is my name real?” (pag.32).

Nel colloquio con Jerry Batson, il legale della Cabot, Albertazzi & Batson assunto da Pitman, si scopre innanzitutto che gli altri due soci non esistono: “they were early examples of Jerry’s soft-handed skill with the truth” (pag.35). Batson espone poi la sua teoria sulla situazione attuale del Regno Unito, paragonato al resto del Mondo: sebbene patriota fino al midollo, egli ammette il decadimento a livello politico ed economico del suo Paese. Una volta sgretolato l’impero, oggi il

Regno Unito è tale solo nel nome. “Face facts. We’re in the third millennium and your tits have dropped. The solution is not a push-up bra”(pag.37). La potenza, la ricchezza e i fasti del passato non ci sono più, ciononostante la Gran Bretagna non ha mai perso la propria individualità, frutto di secoli di tradizioni. La soluzione per risalire la china è usare al meglio questo passato da pionieri: venderlo agli altri affinché ne facciano il loro futuro. “We are already what others may hope to become”(pag.39). Barnes utilizza le figure eminenti di un avvocato prima, di un intellettuale francese e di uno storico poi, per legittimare e dare credibilità al progetto.

Quello che Martha fa dei suoi ricordi, cioè un puzzle, è la trasposizione di ciò che fa la Gran Bretagna dopo la caduta dell'impero, cercando di rimettere insieme i pezzi di un mondo sgretolato; allo stesso

tempo è ciò che fa Pitman nel suo progetto: una ricostruzione, un assemblaggio di tutte le caratteristiche prettamente legate all'essere "English".

Questa "vendita" rappresenta il progetto di Pitman. Egli vuole costruire un parco a tema sull'isola di Wight, in cui riprodurre tutti i simboli e tutte le caratteristiche che costituiscono la Englishness. Il progetto viene chiamato "Tempo libero di qualità" e attraverso un sondaggio Pitman chiede ai potenziali visitatori residenti in 25 Paesi diversi, di elencare sei caratteristiche, virtù o tratti essenziali suggeriti loro dalla parola "Inghilterra". L'elenco è molto ironico, a tratti critico, in definitiva contiene tutti i luoghi comuni che un turista straniero individua come tratti distintivi dell'essere Inglesi: dai luoghi e personaggi d'importanza storica, ai tratti caratteriali degli Inglesi, ai mezzi di trasporto, alle bevande. Due osservazioni

vanno fatte a proposito di questo sondaggio: la prima è che Pitman modifica il sondaggio, eliminando le caratteristiche poco lodevoli, come lo snobismo, l'ipocrisia, l'omosessualità, la scarsa igiene personale. La seconda è che alcuni dei miti appartengono al passato, e per essere fruibili oggi devono essere rimodernati e resi appetibili alle diverse esigenze del pubblico moderno. L'operazione non è semplice, soprattutto per quanto riguarda le leggende più famose come quella di Robin Hood. Il grande problema da risolvere è soprattutto quello con la Famiglia Reale. Pitman decide che il re è l'unico a non poter essere riprodotto perché rappresenta il primo e ultimo baluardo di Englishness. Solo dietro lauto compenso anche la famiglia reale si trasferirà a "England, England".

Per spiegare ai suoi collaboratori l'idea base del progetto, Pitman un giorno convoca un intellettuale francese, figura rilevante all'interno della storia. Barnes non indica il nome, ma le teorie che espone sul rapporto tra la "replica", la realtà e il simulacro, sono riconducibili alle idee di Jean Baudrillard. In "Simulacres et simulations"⁸⁰ egli sostiene che la simulazione, la riproduzione, la copia hanno distrutto la realtà. Il filosofo amico di Pitman dice: "It is well established [...] that nowadays we prefer the replica to the original"(pag. 53). Si preferisce la riproduzione all'originale perché ci procura maggiore *frisson*, maggiore emozione. Egli afferma che di media i minuti che un visitatore trascorre davanti alla riproduzione di un'opera d'arte, superano sempre quelli passati davanti all'originale. Per quale motivo ci affascina di più la copia? Il filosofo francese afferma che la risposta sta

⁸⁰ Baudrillard Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Editions Galilée, 1981

nel timore atavico che ci assale allorché ci troviamo “face to face with the original”(pag. 54). D'altra parte, nel XX secolo non esiste più nulla in natura o in cultura, che non sia stato trasformato in simulacro dai mezzi e dagli interessi del capitalismo moderno. Preferiamo l'ascolto del CD al concerto dal vivo, il libro su nastro a quello da leggere. I motivi sono tanti: per comodità, per pigrizia, fatto sta che abbiamo dimenticato le emozioni che provoca un'opera originale. “Once there was only the world, directly lived. Now there is the representation- let me fracture that word, the re-presentation- of the world”(pag. 55). Anche in italiano il gioco di parole conserva lo stesso significato: oggi viviamo in un mondo ri-presentato, più che rappresentato. Non è un sostituto di quello vecchio, ma un'esaltazione, un arricchimento. Ciò che afferma l'intellettuale chiamato da Pitman è che il mondo del

terzo millennio, in quanto moderno, deve liquidare come sentimentale e quindi ingannevole ogni cosa definita “originale”. Bisogna invece esigere la riproduzione, perché ciò che siamo in grado di affrontare è solo “the authenticity of the replica”(pag.55). Questo ossimoro sintetizza perfettamente il pensiero di Baudrillard, che Barnes propone in modo sottilmente critico, ridicolizzando il filosofo: “with a few suave gestures he drew doves from his sleeve and a line of flags from his mouth”(53) e prendendo in giro il suo abbigliamento “internazionale”: giacca di tweed inglese, camicia americana, cravatta italiana, scarpe francesi. Il progetto di Pitman dissocia il referente storico dalla realtà, o meglio lo rende simulacro per trarne un profitto. Baudrillard afferma che la cultura postmoderna è un mondo di segni che hanno smesso di riferirsi alla realtà.

Simulare vuol dire creare una realtà sostitutiva che non ha più niente a che fare con quella oggettiva. I mass-media soprattutto, contribuiscono a riprodurre all'infinito una realtà che non ha più referenti. Il mondo in cui viviamo non è più reale, ma iper-reale. Un mondo parallelo.

Ciò su cui Barnes riflette è che, come diceva Baudrillard, la simulazione è una minaccia alla distinzione tra vero e falso. Il Terzo millennio è per Barnes un unico presente sincronico perché ha azzerato il tempo; non c'è più presente, passato né futuro: è la quarta dimensione.

Lo stesso sondaggio che Pitman ordina per trovare la quintessenza di Englishness è completamente manipolabile e reinterpretabile, cosa che Pitman mette in atto per dare un'immagine più positiva possibile del Paese. Se queste caratteristiche sono così malleabili,

quale peso di realtà possono avere per il progetto? In effetti, nessuno. E' difficile trovare la pura Englishness. Lo stesso discorso emerge in un colloquio tra Mark, il direttore del progetto e l'altra figura importante del romanzo, il dottor Max, lo storico ufficiale. Un personaggio schivo quest'ultimo, e molto istruito. Secondo lui è l'uomo che trasforma ogni cosa: ad esempio se guardiamo un bosco crediamo che sia lì da millenni, invece è lì perché l'uomo ha tagliato gli alberi intorno o li ha piantati in quel modo piuttosto che in un altro modo. Crediamo che alcune specie animali siano autoctone, invece spesso è l'uomo che le ha trasportate in una determinata regione, e così via. Se tutto è modificabile, allora è vero che niente è riconducibile alla realtà delle cose. Su questo punto Martha avanza l'ipotesi che questo progetto abbia come base la falsità. Max però nega tutto ciò. L'idea di falsità prevede

l'esistenza di un'autenticità tradita. Ma non è fasullo il concetto stesso di autenticità, dal momento che è molto difficile arrivare all'essenza delle cose? Se prendiamo i segni che ci offre la natura e li interpretiamo, creiamo delle ipotesi, le inventiamo. Sono forse fasulle? "Its intention and purpose are merely being supplied by man, rather than by nature"(pag.132). Non esiste un autentico inizio secondo Max: ciò che osserviamo è quasi sempre la replica di qualcosa di preesistente. Non esiste un'origine pura dei fenomeni. O forse sì? Max suggerisce una soluzione per poter accedere al passato. In un colloquio con Jack, quest'ultimo si accorge che lo storico ha uno strano profumo. Max spiega che la sua fragranza è una miscela di ingredienti riprodotta in base a una vecchia ricetta ed è la stessa dei nobili che vivevano alla corte dello Zar due secoli fa. Il passato può essere conosciuto tramite un libro, uno spartito

musicale, un dipinto. In tutti questi esempi, però, l'olfatto è l'unico senso che non entra mai in gioco. La riproduzione del passato è soggettiva perché un'immagine può essere falsata, delle tracce interpretate in maniera diversa; i sensi invece non possono ingannare. Barnes avanza l'ipotesi che forse tramite essi si potrebbe recuperare l'autentico passato, dal quale gli storici si sono ormai allontanati. Ciononostante, questa ipotesi non è poi ulteriormente sviluppata nel romanzo, rimane solo una parentesi o forse un suggerimento.

Parallela alla storia principale ce n'è un'altra non meno importante: quella della vita privata di Martha, che ad un certo punto del romanzo si lega a quella di Paul. In questi capitolo l'ironia di Barnes non si avverte più, il racconto è realistico, come in un romanzo tradizionale. I sentimenti, suggerisce Barnes, sembrano

essere l'unico ricettacolo di verità rimasto in un mondo dove la finzione è dominante. Innamorandosi di Paul, Martha vuole per la prima volta in vita sua “no games, no deceptions, no pretends, no betrayal”(pag.97). Anche Paul sente che questa storia gli restituisce un rinnovato senso di realtà: “falling in love with Martha made things real”(pag.103). Uno spiraglio di ottimismo sembrerebbe quindi essere portato dai sentimenti, invece l'autore non suggerisce mai che l'amore salva il mondo dalla finzione, tutt'altro, è solo un bagliore, una parentesi. Alla fine infatti vedremo che Paul si è venduto a Pitman in cambio di fama e soldi. I valori in cui Martha sembra credere, cioè l'amore e l'onestà, nel contesto del romanzo sono assolutamente marginali e rendono la protagonista un personaggio interessante, ma alla fine perdente. Martha rappresenta comunque la coscienza critica perché l'autore non ironizza mai

troppo su di lei. Lavora per il progetto, ma non ci crede fino in fondo. Il mondo in cui vive e in cui la storia è ambientata appartiene ad un futuro prossimo ed è come se l'autore ci stesse avvertendo: l'umanità si sta dirigendo dalla parte sbagliata, dove soldi, fama e potere sono gli unici valori che contano e l'amore che è diventato un'eccezione. E' un'utopia negativa, una distopia. Mentre l'utopia immagina l'esistenza di un luogo ideale, che tende verso il Bene assoluto e dove regna l'armonia (pensiamo all'isola che Thomas More immaginò nel 1518), la distopia è un'utopia negativa dove imperano vizio e corruzione, dove il sentimento prevalente è il pessimismo. Il più famoso esempio di distopia è *1984* di Gorge Orwell.⁸¹ “England, England” diventa distopica nel momento in cui non crede più alla democrazia. Il marketing e l'economia di mercato

⁸¹ Fortunati Vita, *La letteratura utopica Inglese*, Ravenna, Longo Editore, 1979

invadono tutti i campi della vita pubblica e privata, neutralizzando una percezione sana della realtà.

Dovendo lavorare sulle attrazioni da presentare ai turisti, nasce il problema dei miti nazionali. Secondo Pitman questi ultimi possono essere riadattati secondo i bisogni dei compratori. Anzi, se si vogliono assecondare i gusti dei turisti del XX secolo, si devono riadattare. L'episodio più rilevante è quello che coinvolge Robin Hood e i suoi Merry Men. Gli amici del fuorilegge erano tutti uomini. Oggi questo particolare dovrebbe essere modificato alla luce del femminismo contemporaneo, ma i collaboratori di Pitman pensano che inserendo delle donne si andrebbe a offendere la comunità gay, altra minoranza che pretenderebbe di essere rappresentata. Chi dice che gli amici di Robin non fossero omosessuali? Alla fine si decide di reclutare omosessuali e minoranze etniche. In

questo modo Barnes sottolinea (mettendoli in ridicolo) che oggi i gruppi minoritari rivendicano sempre più spesso un accesso alla società, a differenza del passato. Oggi tutti devono sentirsi rappresentati, anche se non c'è un passato che definisca la loro identità.

A questo punto il lettore scopre un particolare fondamentale del privato di Pitman. La scusa della visita mensile alla vecchia zia malata serve in realtà per coprire il fatto che egli frequenta una casa d'appuntamenti. Potente e saccente con gli altri, al sicuro da sguardi indiscreti rivela invece le sue debolezze e le sue perversioni sessuali: vuole essere trattato come un bambino, chiamato con un altro nome e accudito e coccolato dalla baby-sitter. Probabilmente l'autore suggerisce che l'infanzia è l'unico stadio della vita umana in cui non si può fingere e si è più

vulnerabili. Martha e Paul però scopriranno questo particolare e lo useranno per ricattare Pitman.

Il giorno dell'inaugurazione l'isola chiede l'autonomia da Westminster e l'annessione all'Europa. Questo passaggio è rischioso per Barnes, che è stato criticato dagli Inglesi, popolo nazionalista per eccellenza. Da questo punto in avanti, l'isola cessa di essere solo una copia: è diventata un'altra entità che gareggia con la vecchia Inghilterra e reclama un'esistenza indipendente. Il consiglio comunale si autoproclama Parlamento dell'isola, viene disegnata una nuova bandiera. In realtà il progetto di Pitman è un altro: diventare l'unico padrone dell'isola e licenziare buona parte dei suoi dipendenti, a cominciare da Paul e Martha, che da quando si sono innamorati non sono più gli stessi. Il suo piano però non può realizzarsi, perché i due hanno assunto un detective privato e hanno

scoperto ciò che succede a casa di zia May. Lo ricattano e Martha diventa responsabile del progetto, relegando il suo ex capo a mere funzioni di rappresentanza. L'ultima parte della sezione 2 si apre con un articolo di giornale che elogia il progetto e spiega il motivo del suo successo: "the Island Experience [...] is everything you imagined England to be, but more convenient, cleaner, friendlier, and more efficient"(pag. 184). I turisti, in genere visitano luoghi celebri per constatarne il valore storico, ma anche l'unicità. Il 90% degli intervistati ha però dichiarato che dopo aver visto la perfetta riproduzione esposta, non sentiva più il bisogno di percorrere chilometri per visitare l'originale: tra un originale scomodo e una riproduzione comoda, la stragrande maggioranza dei turisti opta per quest'ultima. Il progetto rappresenta un'utopia

economica molto inverosimile, perché la politica con le sue leggi è stata sostituita dall' economia.

Non c'è disoccupazione, trionfa il liberismo economico e quello che non funziona viene eliminato (anziani e portatori di handicap vengono trasferiti sulla vecchia Inghilterra). Non c'è criminalità, quindi neanche polizia e carceri, il sistema sanitario è come quello americano: ognuno deve avere un'assicurazione. L'autore fa notare che "England, England" è un progetto vincente grazie soprattutto a questa politica economica. E' una visione distopica del futuro: solo il denaro e l'ottimizzazione delle risorse riescono a far prosperare uno Stato. L'autore ci sta dando anche un avvertimento: il futuro sarà così se lasciamo da parte i sentimenti.

La direzione di Martha è molto diversa da quella di Pitman. Innanzitutto vuole conoscere il vero nome delle

sue assistenti personali, per non chiamarle con un nome fittizio uguale per tutte, come faceva Pitman con le sue “Susie”. In generale, Martha non riesce a fare le scelte giuste, perché si fa sempre influenzare dai sentimenti. Non riesce a licenziare Max perché lo ritiene l’unica persona vera tra i suoi collaboratori. Martha non crede nel progetto e se ne distanzia perché rimane legata all’idea di autenticità che il progetto vuole smontare. Il più grande problema si verifica con gli attori. Come dice il narratore, il progetto non aveva saputo tenere divise le personalità degli attori con quelle dei personaggi che recitavano. “They were happy to be who they had become, and didn’t want to be other”(pag. 198). L’episodio più grave riguarda l’attore che interpreta Samuel Johnson. L’uomo non riesce più a distinguere tra il personaggio e la persona che lui è: adotta pienamente l’identità del suo personaggio e si fa

chiamare Dr. Johnson. E' scortese con i turisti, razzista e maleodorante, non molto brillante nelle conversazioni, né particolarmente allegro. Insomma, interpreta alla lettera il carattere dello scrittore, tuttavia proprio per questo motivo i turisti non lo accettano, perché la replica che è diventata troppo uguale all'originale risulta difficile da accettare. Di fronte alla tristezza dell'uomo, Martha si sente indifesa e intenerita. Sente di avere incontrato un'anima simile alla sua e invece di licenziarlo gli chiede consigli sull'amore. Martha vuole sapere se l'amore può durare per sempre e se può essere la cura all'infelicità, e Dr. Johnson le risponde con aforismi che riecheggiano le parole dell'originale. Alla fine Martha, invece di fare il suo dovere e licenziare l'attore scomodo, lo lascia andare. Quello che Martha pensa contrasta quasi sempre con le sue scelte lavorative, proprio perché non

ha mai creduto nel progetto. Ha nostalgia della realtà, perché sull'isola non ne è rimasto più neanche un brandello. L'episodio disastroso che causa la sua espulsione dall'isola è quello legato a Robin Hood, il quale si stava ribellando a causa del cibo insipido, della freddezza di Marian, dell'assenza di privacy. E' diventato un vero e proprio fuorilegge, e cioè quello che doveva essere per contratto, però a modo suo: ruba il bestiame protetto del parco, esige dei veri combattimenti e dei veri guerrieri. Il vero raid della polizia che Martha organizza, sicura di poter risolvere la situazione, viene scambiato per finto dal pubblico, il quale non riesce più a distinguere la verità all'interno del microcosmo del parco. Il raid si rivela un disastro, i poliziotti vanno a finire all'ospedale. A fronte di questa sconfitta, Pitman ha finalmente un appiglio per poter giustificare il licenziamento di Martha. Come se non

bastasse, per assicurarsi che i suoi vizi segreti rimangano tali, offre a Paul la co-direzione del progetto. Rimasta sola, Martha passa per l'ultima volta nella chiesa di Saint Aldwin: un posto abbandonato e sconosciuto alla maggior parte degli abitanti dell'isola. In questo luogo ritrovava un briciolo di serenità. Di solito non lo frequentava da credente in quanto la religione era per lei un'invenzione: "they made it up to make us feel better about death"(pag.220), tuttavia le piaceva pensare all'esistenza di qualcosa di superiore. Queste idee sono le stesse dell'autore, egli infatti si professa ateo da sempre, o comunque non credente in un Dio che governa tutto dall'alto, ciononostante spera nell'esistenza di un'Entità, perché "I suppose life must be more serious if it has a structure, if there's something larger out there than yourself"(pag.236). La visita di Martha al cimitero dell'isola fa della morte

l'ultimo residuo di realtà: di fronte alla falsità dei sentimenti, alla corruzione del denaro, l'unica realtà che ci riporta con i piedi per terra è la morte, la quale rende tutti uguali e non può essere simulata, per questo appare più autentica. Barnes paragona la perdita di fede di un individuo a quello di un'intera nazione: "look what happened to England. [...] It stopped believing in things"(pag. 237).

La terza e ultima parte del romanzo è ambientata nel futuro. Dopo il licenziamento, Martha passa molti anni della sua vita a viaggiare. Alla fine decide di stabilirsi nella vecchia Inghilterra, che ha cambiato nome, è diventata Albion . Il futuro nella Old England rispecchia però il passato: il successo del simulacro "England, England" ha tolto linfa vitale all'originale, che è regredito: il turismo è scomparso, l'aristocrazia è espatriata, l'agricoltura è l'attività principale, il

progresso è a zero. Martha vive vicino Salisbury, nel Wessex (nome inventato, che aveva usato anche Thomas Hardy per indicare il Dorset). L'Inghilterra non esiste più, erosa dalle conquiste a sud del Galles e a nord della Scozia. Il primo personaggio che incontra il lettore è Jez Harris, fabbro locale, che crede di essere esperto dei miti britannici e li racconta ai turisti, inventando buona parte dei particolari. In realtà il suo nome è fittizio: si chiamava in realtà Jack Oshinsky prima di trasferirsi dall'America, ed era esperto legale presso un'azienda elettronica. In seguito alla crisi economica della vecchia Inghilterra, aveva preferito restare e "backdate both his name and his technology"(pag.243).

Il maestro del paese decide di riscoprire, o meglio di istituire, la fiera agricola. Chiede consiglio a Martha, perché sa che la donna aveva vissuto davvero in

campagna, ma non accetta di prendere come modello il volantino che la donna aveva conservato. Infatti, costituendo la prova concreta di un passato effettivo, non serve più a nessuno. Nemmeno Martha riesce più a collegare il presente al passato, proprio come Old England è un'entità separata da "England, England". Come riporta il Times "Old England had lost its history, and therefore – since memory is identity – had lost all sense of itself"(pag. 251). Albion rappresenta una distopia, proprio come England, England. Barnes descrive la vita com'era prima dell'avvento del progresso, ma ne mette in evidenza solo i lati negativi: il ritorno della locomotiva e della gogna, la grande povertà. Il Paese aveva smesso di interrogarsi su se stesso, e così pure Martha.

L'ultimo "personaggio" che compare nell'opera è un coniglio. Potrebbe sembrare un particolare

trascurabile, in realtà era già comparso in precedenza nel paragone che il dottor Max aveva fatto con la realtà. Secondo lo storico la realtà è come una lepre selvatica: non si può piegare ai nostri voleri e ai nostri gusti. I finanziatori del progetto, invece, volevano una realtà simile a un “pet bunny”(pag.133): un coniglietto addomesticato a cui si può dar da mangiare, che si può domare. Se invece si trovassero di fronte una bestia selvatica che morde, nessuno saprebbe cosa fare. Il coniglio selvatico ricompare nelle ultime righe “fearless and quietly confident of its territory”(pag.266), ed è come se l’autore volesse farci riflettere sulla realtà che resiste alla manipolazione.

Riguardo al nome dato al parco, ottenuto raddoppiando quello della vecchia madrepatria, viene da pensare: l’isola è il clone vero e proprio dell’Inghilterra, il suo vero doppio? No, perché

riproduce solo le cose più interessanti; i lati negativi sono stati eliminati e quelli poco convincenti modificati perché risultassero convincenti. La politica lascia il posto al marketing, il re si fa corrompere per trasferirsi e la copia succhia linfa vitale all'originale. Alla fine la copia diventa patria ufficiale, e l'altra cade nel dimenticatoio, regredisce e deve cambiare nome. Per Barnes coloro che hanno imparato dal futuro possono non avere altra scelta che ripetere il passato.⁸² L'autore è attento ad ogni particolare, ed è come se avesse cercato di avvertire Martha di quello che le sarebbe successo da grande: quand'era bambina il padre si dimentica di ridarle la tessera del Nottinghamshire, ed è proprio il bandito della foresta di Sherwood che causerà la sua rovina.

L'INVENZIONE DELLE TRADIZIONI

⁸² Eder Richard, op. cit.

In un'intervista di Penelope Denning per *The Irish Times*, Barnes afferma: "I'm interested in the invention of traditions. To build up an untrue story is part of becoming a nation: we do the same with our lives. We invent, sack and reorder our childhood".⁸³

England, England analizza e decostruisce l'insieme di caratteristiche conosciute come Englishness, e riflette anche sui processi che sono conosciuti come "invenzione delle tradizioni", espressione coniata da Hobsbawm e Granger. Infatti, nel loro *L'invenzione delle tradizioni*, si afferma che queste ultime, sebbene ci appaiano antiche, hanno spesso un'origine piuttosto recente e talvolta sono inventate di sana pianta.⁸⁴ Per *tradizioni inventate* si intendono sia quelle effettivamente nate dal nulla, che quelle emerse nell'arco di un periodo breve e che si sono imposte con

⁸³ Denning Penelope, "Inventing England", *The Irish Times*, 8/9/1998

⁸⁴ Hobsbawm Eric - Granger Terence, *L'invenzione delle tradizioni*, Torino, Einaudi, 1983

grande rapidità. In sintesi, il loro scopo è quello dell'immutabilità. Vengono inventate perché i vecchi modi di vita non sono più usati, né adattati. Barnes esplora l'invenzione delle tradizioni culturali costruendo e decostruendo sia la Englishness che la nozione stessa di autenticità.⁸⁵ Il progetto di Pitman rappresenta perfettamente l'ossessione britannica del tardo XX secolo per l'eredità nazionale e la tradizione, perché costruisce qualcosa che è simile alla madrepatria ma allo stesso tempo unica: un'originale riproduzione.⁸⁶ Barnes analizza anche i miti nazionali e dimostra come alcune versioni affermate di Englishness siano state invece inventate e sostenute per anni. L'esempio più significativo è quello del mito di Robin Hood. Come afferma John Fowles, tutti conoscono la sua storia almeno fin dal 1400, e più conosciuta di questa è solo la

⁸⁵ Nunning Vera, "The inventing of cultural tradition: construction and deconstruction of Englishness and authenticity in Julian Barnes' *England, England*", *Anglia*, 119(1), 2001, pagg. 58/76

⁸⁶ Nunning Vera, op. cit.

vita di Gesù Cristo. Il fatto che questa credenza popolare non corrisponda poi alla realtà storica è irrilevante. Ciò che conta non è chi era Robin Hood, ma perché è diventato una leggenda popolare.⁸⁷

Gli aiutanti di Pitman capiscono che la trasposizione dei miti nei tempi moderni è una questione complessa e non sempre attuabile, soprattutto si rendono conto di cosa può succedere se la personificazione degli attori comincia a fondersi con la vita vera. I fuorilegge si comportano come tali: cacciano bestiame dalla riserva e rubano ortaggi. Barnes suggerisce che anche un mito popolare può contenere dei tratti sgradevoli: bisogna capire se si vuole rappresentarli o meno.

Anche il progetto stesso, nel tentativo di rappresentare l'Inghilterra nella sua interezza, ne rappresenta solo una parte, per di più modificata. Lo scrittore mostra così l'unilateralità di molte versioni

⁸⁷ Fowles John, "On being English but not British", *Texas Quarterly*, winter 1964, 7(3)

contemporanee della Englishness, che la localizzano solo nel passato. I veri eventi della Storia giocano un ruolo minore, sia nel progetto sull'isola che nel romanzo intero; ciò che si ricorda sono piuttosto le eco del passato. Nonostante la venerazione per la Storia che si studia a scuola, l'inglese medio non conosce molto del passato della sua nazione, come sperimenta il Dr. Max durante un sondaggio. Ogni tentativo di formare un'identità nazionale deve quindi calcolare vaghi ricordi, lacune, visioni distorte della Storia. Nunning afferma che invece di riferirsi alle esperienze del passato, il tentativo di tracciare la Englishness include l'invenzione di qualcosa di nuovo sotto la maschera della tradizione.⁸⁸ Barnes riduce l'importanza delle tracce che aiuterebbero a riallacciarsi al passato. Ad esempio il comitato non prende in seria considerazione i testi letterari, quello che è rappresentato sull'isola è

piuttosto un cliché della Letteratura Inglese, che riconduce a date, nomi, comunque a una conoscenza superficiale. Il lettore è portato a chiedersi: quale descrizione della Englishness e della cultura nazionale si deve accettare come versione autorizzata?

I tentativi di cercare qualcosa di autentico e il modo di costruire versioni di Englishness che piacciono ai visitatori implica che il concetto di Englishness sia esso stesso solo una tradizione inventata. L'invenzione serve per affrontare il presente. Anche Jez Harris, abitante di Albion, inventa favole per turisti, perchè vengono preferite all'originale. Così la banda del paese suona sia canti tradizionali che *Penny Lane* dei Beatles, mantenendosi in una sorta di limbo. E' stata inventata un'altra tradizione che attinge da quella passata, ma allo stesso tempo è nuova, proprio come è successo a

“England, England”. Aggiustare il passato per scopi personali è come inventarlo.

Barnes ci mostra che è impossibile avere una conoscenza storica precisa e totale, quindi non può esserci continuità tra la Englishness passata e quella moderna. Nello specifico, non esiste l'essenza della Englishness, la quale non è altro che una mescolanza di tradizioni inventate. Anche Easthope rifiuta l'idea che la vera Englishness si debba trovare nel passato.⁸⁹

England, England mostra che gli usi e i costumi ritenuti rappresentativi di una nazione da tempi immemorabili, sono spesso di origine recente, modificati per riflettere i bisogni del presente e comunque legati alla storia per avere un fondo di verità al quale legittimarsi. Il romanzo suggerisce però che

⁸⁹ Easthope Anthony, *Englishness and national culture*, London, Routledge, 1999

anche costruire una storia non vera fa parte del diventare nazione.⁹⁰

Nel suo saggio su Julian Barnes⁹¹, Matthew Pateman asserisce che le tre sezioni del libro non sono coerenti e non formano un tutt'uno armonico e fluido. Infatti secondo il critico ci sono due storie parallele che non si incontrano mai: quella di una donna che cerca l'autenticità nella vita privata tramite la ricerca dell'amore e quella di una falsificazione, di denaro e corruzione. Barnes risponde a quest'accusa in un'intervista a Robert Birnbaum⁹², in cui spiega che senza la storia di Martha sarebbe stato un romanzo privo di contenuti umani. Invece, iniziando con l'infanzia della protagonista, il lettore viene orientato, ha qualcosa da seguire. Inoltre, paragonando la storia di Martha a quella dell'Inghilterra, Barnes ha unito i temi

⁹⁰ Nunning Vera, op. cit.

⁹¹ Pateman Matthew, "An island of the time before: England, England" in *Julian Barnes*, Tavistock, Norphede House, 2002

⁹² Birnbaum Robert, www.julianbarnes.com/birnbaum-ee.html, 16/12/2003

per lui più importanti: la memoria storica e quella personale.

La terza sezione del libro, invece, secondo Pateman poteva essere affrontata diversamente: è troppo breve (dato che nella sezione precedente si è parlato a lungo della Storia) e l'autore fa troppa autocommiserazione descrivendo la vita solitaria e primitiva di Martha e dei suoi compaesani. I ricordi della protagonista e del passato di Albion perdono interesse perché non ci crede più nessuno. Martha passa dalla donna d'affari in carriera alla zitella malinconica, e se è vero che la memoria coincide con l'identità, sia Martha che Albion l'hanno persa irrimediabilmente.

Un aspetto che in tutto il romanzo sembra essere posto in secondo piano, fa invece da filo conduttore e in quest'ultima sezione del romanzo acquista particolare rilevanza. Barnes fa affermare più volte ai protagonisti

che l'amore rende le cose più vere, e per un attimo ci credono anche i lettori. Ad Albion però, nonostante Martha abbia amato veramente in gioventù, vive la vecchiaia in completa solitudine. Anche gli abitanti del villaggio sembrano curarsi poco dei sentimenti. L'autore sembra suggerire che nonostante l'amore sia l'unico sentimento per cui vale la pena lottare, il più delle volte causa solo sofferenza, e non si riceve niente in contropartita. Rende le cose più vere, forse, ma dura un istante e ciò non vuol dire che renda anche più felici le persone.

Nell'epoca che stiamo vivendo, che Baudrillard definisce quarta dimensione perché la realtà è stata sostituita dalla riproduzione e dal simulacro, tutto si può riprodurre e modificare a proprio piacimento. Ad eccezione dei sentimenti, i quali ci rendono indifesi e più soggetti alle delusioni. L'autore avverte il lettore:

nel romanzo l'ha fatta franca Paul, che si è fatto corrompere e ha messo da parte gli affetti. Così è il mondo attuale e quello che verrà: se continueremo a contraffare qualsiasi cosa, come faremo a riconoscere il vero amore quando ce l'avremo davanti?

La lepre che sorprende Martha e che corre a valle nell'ultima pagina potrebbe rappresentare la speranza: forse non tutto è perduto. Ma dipende da noi.

5 - CONCLUSIONE

L'opera di Julian Barnes è il frutto dell'arte consumata del *mélange*.⁹³ Come afferma Alan Massie “there is no such a thing as a characteristic Barnes novel. This willingness to experiment is admirable [...]. Wishing to explore a new area of experience, in each

⁹³ Massie Alan, *The novel today. A critical guide to the British novel 1970-1989*, London & New York, Longman, 1990, pag. 49

novel he has necessarily had to find a new means of writing it”.⁹⁴

Lungi dall'appartenere ad un movimento estetico specifico, lo stile dell'autore si sviluppa lungo una linea dalle molteplici biforcazioni e dalle variazioni infinite. Questa poliedricità ha bisogno di sperimentare diverse forme narrative, piuttosto che aggrapparsi ad un filone preciso: si va quindi dalla farsa burlesca e satirica di *England, England* alle guerre di religione di *A History of the World in 10 ½ Chapters*, alla devozione per uno scrittore francese in *Flaubert's Parrot*, passando dal periodo contemporaneo al futuro, tramite percorsi temporali vastissimi.

Le opere di Barnes rispecchiano in pieno le caratteristiche postmoderne dell'indeterminatezza, della frammentazione e del caos, affrontando inoltre alcuni dei temi più discussi dai maggiori critici postmoderni

⁹⁴ Ibidem

come il tema della storia e del rapporto tra realtà e simulacro.

In *England, England*, ad esempio, si avverte l'eco delle tesi di Jean Baudrillard legate al rapporto tra realtà, iper-realtà e finzione. Quello che all'inizio doveva essere un parco giochi contenente le copie dei principali simboli britannici, si trasforma successivamente in uno Stato vero e proprio. Il visitatore non distingue più tra passato e presente, copia e originale ed è costretto a vivere in quella che Baudrillard chiamava Quarta Dimensione.

A History of the world in 10 ½ chapters, come si intuisce dal titolo, affronta il tema della Storia. Secondo il pensiero postmoderno, la Storia è soggettiva, non rappresenta la Verità universale, infatti non si parla più di Storia, ma di singole storie raccontate da mille diversi punti di vista. Protagonisti non sono i grandi

personaggi, ma coloro che in genere rimangono nell'ombra o sono rifiutati dalla società, come i tarli o gli ebrei. Anche l'autore, dal canto suo, racconta la sua particolare visione della Storia, dove solo il male trionfa, dove c'è cattiveria, morte e inganno. Il romanzo non segue un ordine cronologico. Ogni capitolo spazia da un secolo all'altro, senza un criterio preciso, come prevede l'approccio postmoderno.

Anche in *Flaubert's Parrot*, le caratteristiche dominanti sono la disomogeneità e la frammentazione, chiaramente visibili nel testo, come ad esempio nel "Dictionnaire des idées reçues", o nel capitolo che riporta testi di varie prove d'esame.

Barnes affronta la questione della Storia sia su piccola che su grande scala, riflettendo su quali rapporti l'uomo intrattenga con il passato. Egli ammonisce contro il pericolo di fare tabula rasa del passato,

cadendo nella trappola dell'opposizione binaria buono/cattivo, superiore/subordinato; contesta inoltre il potere autoritario della Storia, il fatto cioè che spesso i particolari ignoti o scomodi vengono rimossi o risistemati.⁹⁵ Per questo motivo Barnes è interessato ai punti di vista alternativi, agli spazi trascurati dall'indagine storica ufficiale, alle vicende apparentemente insignificanti. Un esempio tra tutti è la storia di Geoffrey Braithwaite: egli vuole capire a tutti i costi se Flaubert avesse avuto una relazione con la domestica di famiglia e vuole trovare l'animale di cui tanto l'autore aveva parlato, anche se i documenti a sua disposizione sono insufficienti a stabilirlo.⁹⁶

Ogni opera di Barnes testimonia la costante ricerca di nuove modalità di approccio al passato e alla conoscenza storica. In alcuni casi è impossibile

⁹⁵ Giovannelli Laura, *Viaggi ai margini: i mondi narrativi di Julian Barnes e J. M. Coetzee*, Pisa, Servizio Editoriale Universitario, 1999

⁹⁶ *Ibidem*

conoscere il passato esattamente a causa di lacune o di documenti mancanti, ma lo si può sempre ipotizzare, immaginare, inventare.⁹⁷ La verità diventa allora una costruzione linguistica e un artificio. L'unica maniera che ha l'uomo di trovare un punto fermo nel flusso incessante della Storia è di aggrapparsi ai sentimenti. L'amore nelle opere di Barnes ha una forza "vitale, etica, redentrice".⁹⁸ Spesso però i protagonisti sono sfortunati, traditi e ingannati. Martha viene tradita per gli interessi economici, Geoffrey come Charles Bovary per l'insoddisfazione della vita coniugale, Kathleen Ferris ha un compagno maschilista, a Charly non viene perdonato il tradimento.

Nello sforzo di spiegare l'importanza e la forza dei sentimenti, in questo modo l'autore ottiene l'effetto opposto. In tutti e tre i romanzi i protagonisti

⁹⁷ Ercolani Chiara, "Storia come parodia, parodia come storia nella produzione di Julian Barnes", *Letture di Provincia*, aprile 1996, 27 (95), pagg. 47-66

⁹⁸ Giovannelli Laura, op. cit.

rimangono soli e non trovano quello che tanto hanno cercato. Geoffrey non troverà mai il vero pappagallo, Martha invecchierà in solitudine, il protagonista di “Il sogno” è destinato per l’eternità a desiderare di morire. Se è vero che per l’autore i sentimenti hanno una forza redentrice, perché bistrattarli in questo modo? L’amore non può essere sempre tradimento e inganno.

Anche in questo senso Julian Barnes si conferma come autore postmoderno, sempre incline ad accettare verità multiple e mai univoche.

6 – BIBLIOGRAFIA

- **Fonti primarie**

Barnes, Julian, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, London, Picador, 1990

Barnes, Julian, *England, England*, London, Picador, 1999

Barnes, Julian, *Flaubert's Parrot*, London, Bloomsbury publishing Ltd, 1992

- **Fonti secondarie**

Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Editions Galilée, 1981

Birkerts, Sven, “Julian Barnes (1946-)”, IN George Stade-Carol Howard, *British writers: supplement IV*, New York, Schribner's, 1997

Birnbaum, Robert, www.julianbarnes.com/birnbaum-ee.html, 16 dicembre 2003

Candel, Daniel, “From Romanticism to Postmodernity : two different conceptions of nature in Julian Barnes' A History of the world in 10 ½ chapters”, *Revista canaria de estudios Igleles*, 36, abril 1998, p.173-183

Denning, Penelope, “Inventing England”, *The Irish Times*, 8th September 1998

Easthope, Anthony, *Englishness and National Culture*, London, Routledge, 1999

Eder, Richard, "Tomorrowland", *New York Times Book review*, 9th May 1999, p.17

Elias, Amy J., *Sublime Desire: History and Post 1960's Fiction*, London, Baltimore, 2001

Ercolani, Chiara, "Storia come parodia, parodia come storia nella produzione di Julian Barnes", *Lettore di Provincia*, aprile 1996, 27(95), p.47-66

Fortunati, Vita, *La letteratura utopica Inglese*, Ravenna, Longo Editore, 1979

Fowles, John, "On being English but not British", *Texas Quarterly*, winter 1964, 7(3)

Giovannelli, Laura, *Viaggi ai Margini: i Mondi Narrativi di Julian Barnes e J. M. Coetzee*, Pisa, Servizio editoriale Universitario, 1999

Guignery, Vanessa, *Julian Barnes. L'art du Mélange*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001

Higdon, David, "Unconfessed confession: the narrators of Graham Swift and Julian Barnes", IN *The British and Irish Novel since 1960*, New York, St. Martin's press, 1991

Hobsbawm, Eric, *L'invenzione delle tradizioni*, Torino, Einaudi, 1983

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988

Lee, Alison, *Realism and Power: Postmodern British Fiction*, London, Routledge, 1990

Massie, Alan, *The Novel Today. A Critical Guide to the British Novel 1970-1989*, London and New York, Longman, 1990

Nunning, Vera, "The inventing of cultural tradition: construction and deconstruction of Englishness and authenticity in Julian Barnes' *England, England*", *Anglia*, 119(1), 2001, p. 58-76

Pateman, Matthew, "An island of the time before: *England, England*", IN *Julian Barnes*, Tavistock, Norphede House, 2002

Rafferty, Terence, "Walking the detectives", *The Nation*, 241, 6th -13th July 1985, p.22

Salgas, Jean Pierre, "Julian Barnes n'en a pas fini avec Falubert", *La Quinzaine Litteraire*, mai 1986, p.16-31

Scott, James B., "Parrot as paradigms: infinite deferral of meaning in Flaubert's Parrot", *Ariel*, 21(3), July 1990, p.58

Sesto, Bruce, *Language, History and Metanarrative in the Fiction of Julian Barnes*, New York, Peter Lang Publishing, 2001

Updike, John, “A pair of parrots”, *The New Yorker*, 61(86), 22nd July, 1985

White, Patti, *Gatsby's party: the System and the List in Contemporary Narrative*, Indiana, Purdue University Press, 1992

