

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Letterature e culture dei paesi di lingua inglese

Ciclo XXII

Settore scientifico-disciplinare di afferenza: L-LIN/10 LETTERATURA INGLESE

My place.

Luoghi, viaggi, identità nei romanzi di Janet Frame

Presentata da Andrea Gorini

Coordinatore Dottorato
Prof.ssa Silvia Albertazzi

Relatore
Prof. Franco Minganti

Esame finale anno 2010

Fino a quando l'opera sarà “opera di”, allora sarà anche “opera a” e “opera per”. Ma arriverà il tempo dell'altro-dall'opera in cui l'opera cancellerà i suoi “di”, i suoi “a” e i suoi “per” lasciando forse, al più, le tracce di un’“opera con”. Quel tempo sarà già arrivato mentre gli facciamo spazio con la nostra opera. Alla mia famiglia.

Fino a quando non tornerò, un ringraziamento va a tutto lo staff e agli ospiti dello Stout Research Centre for New Zealand Studies della Victoria University di Wellington per la straordinaria accoglienza.

Fino a quando ci comunicheremo nei nomi propri luoghi, idee, ricordi, parole, tempo...
A Silvia Albertazzi, a Franco Minganti e a Lydia Wevers. Grazie.

My place.

Luoghi, viaggi, identità nei romanzi di Janet Frame

Introduzione p. 6

Coordinate teoriche e metodologiche: alla ricerca di uno spazio

La possibilità di percorrerlo e la possibilità di raccontarlo

1. *HC SVNT DRACONES* p. 13
2. *Esplorazioni, mappe, striature* p. 14
3. *Lo spazio in Kant* p. 19
4. *Per un'ontologia dello spazio: Heidegger* p. 20
5. *Le ossessioni spaziali di Foucault* p. 29
6. *Raccontare lo spazio: De Certeau* p. 34

Primo movimento: linguaggio

Superficie del testo e aperture sullo spazio

- 1.1. *Beginnings...and misunderstandings* p. 43
- 1.2. *«blow, winds, and crack your cheeks!»* p. 50
- 1.3. *Solo perché ti smembrò lacerante inimicizia
siamo ora in grado di ascoltare* p. 62
- 1.4. *Il più pericoloso dei beni* p. 69
- 1.5. *Stare in mezzo all'apertura* p. 76
- 1.6. *“Language?”* p. 88

Secondo movimento: etica

Lo spazio abissale dell'incontro con l'Altro

- 2.1. *Shall I let them in?* p. 99
- 2.2. *This undesirable property* p. 105
- 2.3. *Soltanto un “existential coloring”?* p. 109
- 2.4. *Superficie del testo e superfici di estraneità* p. 114
- 2.5. *«Men of their neighbours became sensible»* p. 118
- 2.6. *People do invade* p. 123
- 2.7. *Lonely Londoners* p. 128

Terzo movimento: trascendenza

Lo spazio della morte e lo spazio del tempo

3.1. <i>Un quasi che è tutto</i>	p. 139
3.2. <i>Village of the damned</i>	p. 142
3.3. <i>Il cavaliere della fede</i>	p. 149
3.4. <i>Uno stato di assedio</i>	p. 158
3.5. <i>Uno stato di angoscia</i>	p. 164
3.6. <i>Uno stato di morte</i>	p. 169
3.7. <i>«Pronounced alive»</i>	p. 179
3.8. <i>A completely different setting</i>	p. 182
3.9. <i>Admitting the unknown</i>	p. 186
3.10. <i>«This necessary division of man and animal»</i>	p. 190
3.11. <i>Necessary repetitions</i>	p. 197
3.12. <i>Necessary substitutions</i>	p. 200
3.13. <i>Culin, kiln, the furnace</i>	p. 204

Quarto movimento: arte

Lo spazio della scrittrice e lo spazio della scrittura

4.1. <i>You are now entering the animal heart</i>	p. 213
4.2. <i>Acts of recognition</i>	p. 219
4.3. <i>The original void of the universe</i>	p. 223
4.4. <i>From the first place of liquid darkness</i>	p. 231
4.5. <i>Dall'uno al due</i>	p. 236
4.6. <i>Dal due al tre, al molteplice e ritorno</i>	p. 240
4.7. <i>The possible impossibilities of space and time</i>	p. 247
4.8. <i>Midnight rain</i>	p. 250

Conclusioni	p. 257
--------------------	--------

Bibliografia	p. 260
---------------------	--------

Introduzione

Se si guarda al panorama della critica, specialmente di quella italiana, è facile notare la marginalità del contesto neozelandese che riflette inevitabilmente la marginalità geografica e culturale di questo spazio, tanto rispetto a un centro tradizionalmente associato con l'Inghilterra e il Nord America, quanto in relazione a altri Paesi anglofoni forti della loro dimensione continentale come l'India o l'Australia. Dovendo motivare la scelta di rivolgere la nostra attenzione alla letteratura neozelandese ammettiamo dunque di aver subito l'attrazione esercitata da questa sua marginalità; questo fattore di esotismo ha indubbiamente mosso la nostra curiosità e il nostro interesse, per lo meno nelle prime fasi della ricerca. D'altra parte, la riflessione sullo spazio e le sue rappresentazioni – il nucleo centrale del nostro lavoro – ci ha portato fin dall'inizio a rivedere proprio gli schemi concettuali che influenzano la relazione con lo spazio, la sua percezione e quindi, indirettamente, anche i presupposti della stessa ricerca sul tema.

Evidentemente la questione dello spazio è una costante che ricopre un ruolo centrale nel discorso relativo all'identità culturale e letteraria della Nuova Zelanda e su questo problema s'innesta anche una lettura in prospettiva postcoloniale della produzione culturale di questo Paese. Del resto, a proposito delle trasformazioni che hanno interessato la Nuova Zelanda nel corso della sua storia, un osservatore attento come James Belich ci pare colga una dimensione paradossale che percorre sotterraneamente l'enorme distanza fisica e culturale che separa la Nuova Zelanda da un "centro" producendo effetti contrastanti: «an amazing transcending of distance, a spatial miracle that made light of 12,000 miles and plugged London almost as firmly as Auckland into the New Zealand socio-economy. For almost a century, 1880s–1970s, it made New Zealand a virtual Scotland».¹ Si pensi a questo proposito all'intuizione della *Gravity Star*, quel curioso fenomeno astronomico descritto da Janet Frame in *The Carpathians* (1988) per cui tutte le distanze tra i pianeti appaiono sconvolte per l'influsso di un corpo celeste sulla prospettiva dell'osservatore. Senz'altro si tratta di un'idea che si alimenta proprio della costante attenzione dedicata al problema della distanza nella cultura neozelandese. D'altra parte, quello della *Gravity Star* è soltanto uno dei molti esempi che presenteremo nel corso di questo lavoro in cui Frame invita a sovvertire il punto di vista sullo spazio per ripensare la distanza e le relazioni tra culture

¹ JAMES BELICH, *Paradise Reforged. A History of the New Zealanders. From the 1880s to the year 2000*, Auckland, Penguin, 2000, p. 547.

in termini che non siano immediatamente identificabili e riducibili a una dialettica degli opposti.

In un'altra occasione, poi, Frame ci sembra riesca a sintetizzare in maniera esemplare la relazione tra la percezione dello spazio e la creazione artistica. Si tratta di un intervento del 1977, pubblicato con il titolo *Departures and Returns*, in cui, per l'appunto, Frame riflette sui rapporti tra culture offrendo un'allegoria particolareggiata che mette a confronto due tipi di scrittori; da un lato l'«international best-seller» – un «travelling modern writer» che esplora luoghi e culture lontane–, dall'altro «a poet whose fare has been paid by a university»: «I think the poet would die rather than admit that the travelling is to “gather material”». ² Anche i risultati della loro arte saranno diametralmente opposti; nel primo caso, «mutually-valued supermarket recognitions make authors, publishers, the Inland Revenue and the readers happy, while changing little, reinforcing prejudices and differences between cultures» (p. 87), nel secondo caso Frame afferma con convinzione: «I believe that the poets do not “take” the pulse of another culture, they become its pulse» (p. 88).

Questa opposizione, per quanto possa risultare estremizzata, ci pare sintetizzi efficacemente la questione di fondo da cui muove il nostro lavoro; ripensare la relazione soggetto-oggetto per riflettere sulla relazione tra la scrittura e lo spazio. Da qui, la necessità di tracciare quelle che abbiamo chiamato “coordinate teoriche e metodologiche” che, a partire dall'iscrizione dello spazio neozelandese nell'orizzonte epistemologico europeo, muove un'esplorazione attraverso alcune dicotomie di base tra le quali si possono ricordare l'opposizione tra spazi e luoghi, tra spazio calcolato e spazio vissuto, tra spazio striato e spazio liscio, e tra spazio della cartografia e spazio della narrazione. Da questo punto di vista, l'intero lavoro può essere letto come una riscrittura e un superamento di queste opposizioni; come una critica che delinea la reciproca compenetrazione e esclusione dei termini di queste coppie.

Per lo meno nella fase iniziale della nostra ricerca, va registrata una tendenza a strutturare queste opposizioni secondo una gerarchia che predilige una concezione che abbiamo chiamato “ontologica” dello spazio. Essa corrisponde a un approccio fenomenologico-esistenziale al tema che apparirà come la soluzione metodologica più appropriata nei confronti della narrativa di Janet Frame, oggetto del nostro studio.

² JANET FRAME, *Departures and Returns*, in *Writers in East-West Encounter*, a cura di Guy Amirthanayagan, London, Macmillan, 1982, pp. 86-87.

D'altra parte, si vedrà che, procedendo in questa direzione, la ricerca problematizza gradualmente gli schemi binari alla luce delle costanti contaminazioni tra la pelle e la mappa, tra la retta e il cerchio, tra una linearità geometrica e analitica e una circolarità fenomenologica e ermeneutica secondo un regime di coappartenenza, conflittuale ma produttivo, di termini e tendenze opposti e apparentemente inconciliabili.

La riflessione si sviluppa tenendo comunque sempre al centro della nostra attenzione i luoghi che sono più in evidenza nei diversi romanzi; è attorno a questi luoghi chiave che Frame costruisce il mondo e la struttura stessa delle sue opere e, a questo proposito, *Owls Do Cry* (1957) rappresenta un caso esemplare. La discarica della cittadina di Waimaru è il luogo dell'infanzia e dell'immaginazione circondato dal mondo degli adulti. Qui, i bambini protagonisti del romanzo recuperano dalla spazzatura i tesori del linguaggio – oggetti comuni, giocattoli, libri di fiabe e racconti – che offrono la possibilità di gettare una luce nuova e straniante sulla realtà. La *rubbish dump* si configura dunque come vertice, sia rispetto allo spazio descritto nel romanzo, sia in relazione alla struttura del romanzo stesso. A questo luogo corrisponde la *Death Room*, la stanza del manicomio in cui è rinchiusa Daphne nella seconda parte del romanzo. È il luogo abissale da cui emerge la voce del poeta che rompe tutte le barriere, sia quelle concrete, sia quelle concettuali, per immergersi nella natura e ricrearla nella sua poesia.

Una dialettica tra dentro e fuori è senz'altro cruciale, tanto in *Owls Do Cry*, quanto negli altri romanzi del primo periodo di Frame; si pensi alle stanze di Vera e di Erlene, le protagoniste di *Scented Gardens for the Blind* (1963) chiuse nell'oscurità e nel silenzio del loro autismo, oppure agli spazi dell'internamento dei manicomi neozelandesi di *Faces in the Water* (1961). È evidente inoltre che i luoghi descritti da Frame presentano dei tratti storico-sociali ben marcati che offrono interessanti margini di approfondimento; così la discarica di Waimaru apre intorno a sé il mondo della Depressione degli anni trenta, così come le cliniche psichiatriche rivelano il lato oscuro della società neozelandese, apparentemente opulenta e egualitaria, del secondo Novecento. Infine, la geografia di questi romanzi può essere letta alla luce delle dinamiche postcoloniali che legano la Nuova Zelanda alla metropoli inglese. In tal senso, il viaggio di Edward in *Scented Gardens for the Blind* o, in maniera ancora più marcata, l'esperienza dei protagonisti di *The Edge of the Alphabet* (1962) ci portano in direzione degli altri due elementi che abbiamo voluto affiancare nel titolo del nostro

lavoro ai luoghi di Frame, sottolineandone così l'importanza nell'economia della nostra ricerca: il viaggio e l'identità.

Il viaggio stabilisce inevitabilmente una componente vettoriale che Frame non si è mai stancata di seguire; in un modo o nell'altro, in maniera più o meno evidente, in ogni romanzo che abbiamo considerato, questa tematica è presente e compresente con l'esplorazione di tipo ontologico e esistenziale – di andamento circolare e ermeneutico quindi – che appare invece come il carattere dominante della ricerca artistica di Frame. In questi termini va ripensata anche la questione identitaria, la quale indubbiamente assume la forma di un'interrogazione dello spazio della cultura e della tradizione in cui si è iscritti, ma che diventa soprattutto la ricerca personale e esistenziale di un'artista che ha sempre reiterato i problemi di appartenenza e autenticità gettandoli nel cerchio di un'incessante critica. Qualsiasi formulazione dell'identità in senso statico, sia essa legata alla dimensione nazionale, al postcoloniale, al genere, alla classe sociale, o a un'etichetta stilistica deve essere ripensata di fronte alla scrittura di Frame. Da qui sorge anche l'esigenza di confrontarci, come faremo fin dall'inizio della nostra ricerca, con la tradizione della critica su Frame mettendone a fuoco le tendenze principali e contestandone alcuni assunti che sembrano accompagnarsi a un'eccessiva rigidità di schemi interpretativi.

Soprattutto però, è necessario sottolineare che un ripensamento della questione identitaria ci porterà di volta in volta di fronte a uno spazio che, se da un lato si configura inevitabilmente come spazio articolato in *loci* d'identità, dall'altro si rivela preminentemente essere spazio di relazione e costante negoziazione tra l'Io e il Mondo, tra l'Io e l'Altro, tra lo spazio stesso e il tempo, tra il testo e il fuori testo. A questo proposito, si può individuare un punto di rottura importante nella rappresentazione dello spazio in Frame a partire dalla seconda metà degli anni sessanta. Dal confronto con le tematiche identitarie, che appare urgente anche in funzione dell'esperienza dell'espatrio vissuta dalla scrittrice – si pensi al soggiorno in Inghilterra che vede Frame lontana dalla Nuova Zelanda per otto anni–, si passa a un cruciale cambiamento di prospettiva in cui, da un lato la quotidianità e l'ordinarietà neozelandese vanno a occupare il centro della scena con tutti i cliché, i pregiudizi e i provincialismi che le affliggono, dall'altro è la figura dell'artista a portare avanti, con sempre maggiore consapevolezza del suo ruolo, un sabotaggio degli schemi gnoseologici e metafisici precostituiti per offrire uno

sguardo alternativo sulla realtà.

Non si tratta semplicemente di contrapporre a una società grigia e materialista il potere dell'immaginazione che trova nell'artista il suo naturale rappresentante, quanto piuttosto di assumere una posizione che consentirà a Frame di avviare quelle esplorazioni metafisiche che la porteranno a rileggere la realtà alla luce della solitudine che caratterizza l'esistenza, della morte o del tempo. In questo è evidente quel carattere trascendentale che abbiamo individuato all'interno dei romanzi e al quale si accompagnano interessanti e complessi riflessi di spiritualità che esploreremo soprattutto nel terzo e nel quarto capitolo.

In questo senso, *The Adaptable Man* (1965) suona come l'elegia di un mondo inglese che Frame, proprio grazie alla sua distanza postcoloniale, è in grado di comporre; è il suo "lungo addio" a un'Inghilterra che in seguito occuperà una posizione sempre più marginale nei romanzi. In questa tendenza si riflettono, per altro, i mutamenti di un contesto storico che vede l'Inghilterra cedere il passo agli Stati Uniti, in generale sulla scena della politica internazionale, e in particolare rispetto alla Nuova Zelanda. *A State of Siege* (1966) prima, e *Yellow Flowers in the Antipodean Room* (1968) poi, sono invece le opere in cui si cristallizza in maniera più evidente la spinta trascendentale di Frame. Il primo è un viaggio all'interno dell'esistenza di una donna la cui ricerca d'identità riparte dal suo isolamento dalla società che la tiene, appunto, sotto assedio; l'altro è l'affresco dell'ordinarietà neozelandese, con i suoi taglia-erba e le sue abitazioni di legno verniciate con colori tenui, la cui tranquillità è destinata a essere sconvolta dall'esperienza di Godfrey Rainbird che, suo malgrado, acquisisce un punto di vista nuovo sullo spazio in seguito alla sua straniante resurrezione.

Nei romanzi più recenti, la tendenza metafisica si accompagna inoltre a una componente metaletteraria che assume un ruolo sempre più determinante e che raggiunge i suoi picchi con le sperimentazioni di *Living in the Maniototo* (1979) e *The Carpathians* (1988). L'emergere di questo fattore ci porterà a scoprire gradualmente un altro problema fondamentale che s'intreccia costantemente con la questione dello spazio, quello della scrittura. A questo proposito possiamo evidenziare una tendenza fondamentale che emerge in modo netto; si tratta di un percorso che porta da una riflessione sul linguaggio come origine strutturale dell'opera, con tutte le pretese di purezza che si legano inevitabilmente all'affermazione di concetti quali origine,

linguaggio e struttura, verso l'idea di una scrittura come un lasciar tracce. Se si guarda allo sviluppo della ricerca nel suo complesso, questo percorso apparirà profondamente segnato da una costante e reiterata contaminazione proprio a partire da un invio della parola che la porta necessariamente di fronte all'Altro e di fronte alla temporalità per arrivare a un ritorno non coincidente su se stessa nel momento in cui, nella *fiction* di Frame, il lasciar tracce corrisponde a un'inesorabile cancellazione dei segni della realtà, del soggetto, e dell'Io autobiografico sé-dicente.

In ultima analisi, le tracce a doppio senso, dai luoghi allo spazio e dal linguaggio alla scrittura, possono considerarsi i binari su cui corre la nostra ricerca articolata nei suoi diversi momenti o, meglio, nei diversi movimenti, come abbiamo scelto di chiamarli. Nel termine non si ascolta soltanto l'eco spaziale ma anche quella musicale, nel senso di una sequenza che dà forma a una composizione e in cui ogni parte ha anche una sua coerenza interna. Così, non solo avremo l'opportunità di offrire un'analisi delle opere che seguirà sostanzialmente un ordine cronologico, ma cercheremo inoltre di raccogliere le opere intorno a dei nuclei che le vedono associate per analogie strutturali, oltre che tematiche. Linguaggio, alterità, trascendenza e arte sono i quattro spazi che abbiamo scelto di aprire a partire dalle superfici testuali dei romanzi di Frame; spazi che la *fiction* di questa autrice ci chiamerà a ripensare in una costante reinvenzione degli strumenti interpretativi messi in campo.

Coordinate teoriche e metodologiche: alla ricerca di uno spazio.

La possibilità di percorrerlo e la possibilità di raccontarlo

1. HC SVNT DRACONES³

now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at south America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, When I grow up I will go there.⁴

Sores covered her body and because she could not resist the urge to scratch them they were always bleeding or covered with thin brown scabs; the calves of her legs and her upper arms were marked with great patches of red, and every few minutes as she went about her endless housework she would sit on the coal-bin in the corner by the fire, roll down her stockings, or roll up her sleeves, and begin to scratch; her sores were mapped red like the countries of the British Empire in the *Atlas*. She did not know the name of the disease that afflicted her.⁵

Come fa uno spazio bianco su una mappa a diventare un luogo? Quando un mostro marino non ha più ragione di essere su una carta geografica e lascia il posto a un continente dai contorni ben definiti? Per rispondere a queste domande potrebbe non essere sufficiente interrogare la storia della cartografia. Affrontare le questioni legate al concetto di spazio e alle sue rappresentazioni, anche solo a partire dall'epoca moderna e limitandosi alla tradizione occidentale, significherebbe perdersi all'interno di un'immensa biblioteca simile a quella immaginata da Jorge Luis Borges; un labirinto infinito come la conoscenza.⁶ Possiamo dire infatti che interrogare le rappresentazioni dello spazio significhi interrogare la conoscenza stessa, i suoi presupposti, il suo funzionamento e la sua trasmissione. Proveremo allora a affrontare il problema da un'altra angolazione e a chiederci come sia possibile che i paesi dell'impero britannico si vadano a stampare sulla pelle di una casalinga neozelandese. Ovviamente si tratta soltanto di una similitudine che però offre degli spunti interessanti su cui riflettere; anche in questo caso si possono formulare domande legate allo spazio, alla conoscenza e alla trasmissione del sapere. Si prenda a esempio l'*Atlas* menzionato nel brano;

³ Iscrizione presente sul globo Hunt-Lenox, uno dei più antichi in circolazione. Di datazione incerta (1510 ca), è conservato presso la New York Public Library. L'espressione latina *Hic sunt dracones*, "Qui stanno i draghi", sul globo ricopre una porzione di Asia orientale e è attestata nel lessico comune di molti paesi anglosassoni a indicare un luogo sconosciuto o un argomento di difficile comprensione. Nel caso dell'italiano, il ben più noto motto *Hic sunt leones* ha una funzione analoga; cfr. JERRY BROTTON, *Terrestrial Globalism. Mapping the Globe in Early Modern Europe*, in *Mappings*, a cura di Denis Cosgrove, London, Reaktion Books, 1999, pp. 71-89: 80.

⁴ JOSEPH CONRAD, *Heart of Darkness*, London, Penguin, 1994, p. 11.

⁵ JANET FRAME, *Towards Another Summer*, Auckland, Random House, 2007, p. 129.

⁶ «L'universo (che altri chiamano la biblioteca) si compone di un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo, bordati di basse ringhiere. Da qualsiasi esagono si vedono i piani superiori e inferiori, interminabilmente» (JORGE LUIS BORGES, *La biblioteca di Babele*, in IDEM, *Finzioni*, a cura di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1974, p. 11).

potremmo chiederci che tipo di atlante abbia in mente Janet Frame, oppure che idea potesse avere dell'impero britannico una donna come quella descritta nel brano. Potremmo poi osservare gli elementi che compongono lo spazio domestico come il *coal-bin* o l'angolo del caminetto, ma soprattutto potremmo interrogarci sulle relazioni che legano i vari livelli spaziali rappresentati: la pelle della donna, la casa, la Nuova Zelanda, l'impero britannico.

Non è il caso tuttavia di precipitare le cose e rivolgersi fin da subito all'opera di Janet Frame in cerca di risposte; ci limiteremo per il momento a osservare un aspetto del brano citato da *Towards Another Summer* che ci consentirà di introdurre alcune questioni teoriche e metodologiche da cui partire. In particolare noteremo che la similitudine mette in contatto due spazi molto eterogenei e concettualmente lontani tra loro come lo spazio domestico – unico nella sua intimità e nella sua quotidianità – e lo spazio della mappa, quello di un'istituzione scientifica e politica. La pelle e la mappa; la malattia e l'impero britannico; i lavori domestici e la geografia. Possiamo partire da queste opposizioni, magari troppo schematiche ma efficaci, per introdurre due approcci distinti alla conoscenza e alla rappresentazione dello spazio; uno di tipo statico, geometrico e gnoseologico, e un altro dinamico, esistenziale e ontologico.

2. Esplorazioni, mappe, striature

Si consideri ora la regione dell'Oceano Pacifico e le vicende legate alla sua esplorazione e alla sua colonizzazione. Oltre a una storia fatta di conquiste, di scontri tra potenze europee e di incontri – e scontri – tra europei e popolazioni indigene, dobbiamo osservare anche il lavoro incessante e silenzioso di un'episteme intesa, in senso foucaultiano, come condizione di possibilità di un sapere e dei discorsi che fanno riferimento ad esso.⁷ Indubbiamente, immaginare un terra prima di conquistarla, applicare stereotipi al territorio e alle popolazioni, mappare e classificare l'oggetto della conquista attraverso una serie di discipline scientifiche o pseudo-scientifiche sono pratiche discorsive che hanno interessato l'area pacifica fin dall'antichità.⁸

⁷ «I would define the episteme retrospectively as the strategic apparatus which permits of separating out from among all the statements which are possible those that will be acceptable within, I won't say a scientific theory, but a field of scientificity, and which it is possible to say are true or false. The episteme is the "apparatus" which makes possible the separation, not of the true from the false, but of what may from what may not be characterised as scientific» (MICHEL FOUCAULT, *Power/Knowledge. Selected interviews and other writings 1972-1977*, a cura di Colin Gordon, New York, Random House, 1980, p. 197).

⁸ Per una panoramica storica sulle rappresentazioni dell'Oceania da parte del mondo occidentale cfr.

Sappiamo infatti che una terra antipode all'emisfero settentrionale era stata immaginata, sognata, o presupposta, ben prima delle esplorazioni dei navigatori europei. Già la cosmologia di derivazione orfeo-pitagorica prevedeva l'esistenza di un continente australe, un'idea ripresa poi da Platone e da Aristotele. Si tratta di una tradizione ancora vivissima durante l'epoca delle grandi esplorazioni tanto che, a partire dal Cinquecento, portoghesi, spagnoli, olandesi, francesi e inglesi solcarono il Pacifico in cerca del fantomatico continente, conosciuto con il nome latino di *Terra Australis Incognita*. Come è noto, fu James Cook a segnare una tappa fondamentale di questa avventura australe con i suoi viaggi; circumnavigando il globo a latitudini mai raggiunte in precedenza, il capitano inglese contribuì in maniera determinante a confutare un'ipotesi che riscuoteva particolare credito tra i suoi contemporanei secondo la quale il continente australe doveva presentarsi come un'unica massa terrestre molto estesa.⁹ Cook apre dunque la strada alla colonizzazione inglese di questa regione mentre la sua impresa entra a sua volta a far parte di un discorso sul Pacifico in quanto episodio fondante di una dominazione.¹⁰

Nel caso di Cook è inoltre particolarmente interessante osservare il profondo legame che unisce il motivo strategico-politico a quello scientifico. Durante la sua prima spedizione ad esempio, gli astronomi e i naturalisti a bordo dell'*Endeavour*, senza dimenticare lo stesso Cook, hanno modo di classificare nuove specie animali e vegetali e di sperimentare tecnologie innovative per misurare le distanze ed effettuare osservazioni astronomiche. Questo team di scienziati si muove all'interno di un apparato produttore di scientificità, in piena epoca dei Lumi, che rivendica un nuovo metodo e un nuovo rigore. Se consideriamo poi che con questo viaggio Cook porta a termine la circumnavigazione della Nuova Zelanda e l'esplorazione della costa orientale dell'Australia, letteralmente mettendo questi territori sulle carte geografiche per la prima

DONALD DENOON, PHILIPPA MEIN-SMITH, MARIVIC WYNDHAM, *A History of Australia, New Zealand and the Pacific*, Oxford, Blackwell, 2000, pp. 48-54. Sullo stesso argomento vedi anche RICHARD WHITE, *Inventing Australia. Images and identity 1688-1980*, St Leonards (NSW), Allen&Unwin, 1981, pp. 1-2. Per quanto riguarda l'epoca antica vedi GABRIELLA MORETTI, *Gli antipodi. Avventure letterarie di un mito scientifico*, Parma, Pratiche, 1994, pp. 3-22.

⁹ Cfr. J. C. BEAGLEHOLE, *The Life of Captain James Cook*, Stanford (Cal.), Stanford University Press, 1974, p. 273-472. Di Cook vanno ricordati i tre viaggi di esplorazione canonici che la biografia di Beaglehole ripercorre in dettaglio: il primo, dal 1768 al 1771, a bordo dell' *Endeavour* che include la circumnavigazione della Nuova Zelanda, atto cruciale dal punto di vista della mitologia nazionale; il secondo che impegnò Cook dal 1772 al 1775, e il terzo, dal 1776 al 1779, anno della sua drammatica uccisione per mano degli indigeni hawaiani.

¹⁰ Cfr. DONALD DENOON, PHILIPPA MEIN-SMITH, MARIVIC WYNDHAM, *op. cit.*, pp. 56-62.

volta, ci sembra si possa parlare a tutti gli effetti dell'iscrizione di uno spazio – quello del Pacifico meridionale – all'interno di un orizzonte di conoscenza; un'episteme che si è rivelata particolarmente produttiva e duratura, come dimostreremo con gli esempi che seguono.¹¹

Una volta dunque che lo spazio è stato, per così dire, “messo nero su bianco”, la strada è aperta a molteplici cristallizzazioni. Passando in rassegna le mappature del Pacifico che, inaugurate dal Cook cartografo, le diverse discipline scientifiche hanno tracciato, ci si troverà così di fronte a una proliferazione di descrizioni, divisioni e classificazioni che possiamo considerare metaforicamente come una vera e propria “corsa al Pacifico”, uno *scramble* in cui ogni disciplina si ritaglia il suo spazio. In tal senso, il modello proposto da Gilles Deleuze e Félix Guattari basato sull'opposizione e sull'interconnessione tra uno spazio liscio e uno spazio striato si rivela particolarmente adatto a interpretare il processo di mappatura del Pacifico meridionale da parte dell'episteme occidentale. Per Deleuze e Guattari, infatti, «il mare è lo spazio liscio per eccellenza», uno spazio aperto in cui possono aver luogo movimenti di tipo nomade basati su vettori di spostamento piuttosto che su punti fissi. D'altra parte,

[il mare] si è trovato prima di tutti messo a confronto con le esigenze di una striatura sempre più rigida [...] Lo spazio marittimo si è striato in funzione di due acquisizioni, astronomica e geografica: il *punto*, che si ottiene con un insieme di calcoli a partire da un'osservazione esatta degli astri e del sole; la *carta*, che incrocia i meridiani e i paralleli, le longitudini e le latitudini, quadrettando così le regioni conosciute e sconosciute.¹²

Consideriamo dunque alcune delle “striature” più significative che hanno interessato lo spazio Pacifico. Le linee del circolo polare antartico e quelle dei tropici sono probabilmente tra le iscrizioni più note, mentre la linea internazionale di cambio data che segue grosso modo il 180° meridiano è un segno di natura molto particolare in quanto iscrive sulla carta geografica la misura del tempo.¹³ In geologia, si deve al neozelandese Patrick Marshall il tracciato della linea dell'andesite che divide nettamente

¹¹ Cfr. JOHN C. BEAGLEHOLE, *op. cit.*, pp. 153-275. Vedi anche DONALD DENOON, PHILIPPA MEIN-SMITH, MARIVIC WYNDHAM, *op. cit.*, p. 62.

¹² GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, vi, *Apparato di cattura*, iv, a cura di Giorgio Passerone, Roma, Castelvecchi, 1997, p. 99.

¹³ La linea di cambio data è così chiamata perché determina un cambio di fuso orario di dodici ore in più o in meno rispetto a Greenwich, quindi un giorno in più o in meno a seconda del senso in cui la si attraversa. Da notare l'andamento spezzato della linea segno della sua natura arbitraria e della sua funzione politico-amministrativa: tendenzialmente infatti i territori di un unico stato rientrano nello stesso fuso. Per le implicazioni storico-politiche del tracciato di questa linea vedi AVRAHAM ARIEL, NORA ARIEL, *Plotting the Globe. Stories of Meridians, Parallels, and the International Date Line*, Westport (Conn.), Praeger, 2006, pp. 127-186.

il bacino del Pacifico in due zone dalle caratteristiche geologiche molto differenti mentre altre scienze naturali non hanno mancato di produrre divisioni e tracciare confini nell'area del Pacifico meridionale, solcata anche dal *Beagle* con a bordo Charles Darwin tra 1835 e il 1836.¹⁴ Un altro celebre naturalista dell'Ottocento, Alfred Russell Wallace, dà il nome, ad esempio, a un confine zoogeografico – la linea di Wallace – che divide la zona di distribuzione dei mammiferi marsupiali da quella dei placentari; separando in altri termini la fauna australiana da quella tipica del sudest asiatico. Sarà interessante notare che Wallace in realtà non si è limitato a questo ma ha suggerito anche una divisione degli abitanti del vasto arcipelago malese in due diverse razze: Malesi e Papuani. D'altra parte, alcune delle classificazioni su base razziale dello spazio Pacifico si registrano ancora prima dei viaggi, come quella proposta dallo scienziato e filosofo francese Charles De Brosses mentre si deve a un altro francese, il navigatore Jules Dumont D'Urville – che invece aveva effettivamente esplorato l'area –, la divisione tra polinesiani, melanesiani e micronesiani.¹⁵

La correlazione diretta tra luogo e razza – tra clima e carattere – è forse una delle invenzioni più antiche e durature tra quelle che danno forma alle epistemi occidentali;¹⁶ essa si è rivelata un criterio produttivo, non solo per provare una differenza e una superiorità europea nei confronti del colonizzato, ma anche per determinare le identità nazionali delle stesse colonie britanniche. Così, nella relazione sui lavori della *New Zealand Federation Commission*, incaricata dal governo neozelandese nel 1900 di considerare la possibilità di unire il paese al Commonwealth australiano, si legge:

The climates of the Commonwealth and the Colony are as unlike as are the landscapes, and some people think that the branches of the Anglo-Saxon race which inhabit them are already developing different characteristics [...] The history of all races shows that continental races and insular races diverge further and further apart.¹⁷

¹⁴ Cfr. DONALD DENOON, PHILIPPA MEIN-SMITH, MARIVIC WYNDHAM, *op. cit.*, p. 13. Su Marshall vedi anche W. A. WATTERS, *Marshall, Patrick 1869 - 1950*, in *Dictionary of New Zealand Biography*, www.dnzb.govt.nz mentre su Darwin cfr. JANET E. BROWNE, *Charles Darwin*, iii, *Voyaging*, i, London, Cape, 1995.

¹⁵ Cfr. ALFRED RUSSEL WALLACE, *The Malay Archipelago. The Land of the Orang-utan and the Bird of Paradise*, New York, Dover, 1962, pp. 446-458 e DONALD DENOON, PHILIPPA MEIN-SMITH, MARIVIC WYNDHAM, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶ «historically, space has been the most enduring trope of essential difference» (SYED MANZOORUL ISLAM, *The Ethics of Travel. From Marco Polo to Kafka*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1996, p. 6).

¹⁷ WILLIAM CURZON-SIGGERS, *NZ Federal Commission Evidence*, 14 febbraio 1901, p. 109, cit. in DONALD DENOON, PHILIPPA MEIN-SMITH, MARIVIC WYNDHAM, *op. cit.*, p. 32.

Si confronti il brano con il seguente passaggio dalle *Lezioni sulla filosofia della storia* (1837) di Hegel:

Quel che importa è conoscere non il suolo come luogo estrinseco, ma il tipo naturale della località, che coincide esattamente col tipo e col carattere del popolo che di tale suolo è figlio. Questo carattere è appunto il modo in cui i i popoli si fanno avanti nella storia del mondo, e vi prendono posto e posizione.¹⁸

Questo genere di determinismo spaziale e storico, non solo si lega a una concezione statica dello spazio, ma trasferisce tale fissità anche agli uomini che lo abitano. Nelle *Lezioni sulla filosofia della storia*, applicando il principio della corrispondenza tra clima e carattere, Hegel mette a tema l'intero globo: «La zona calda e quella fredda non sono quindi, come tali, teatro della storia del mondo [...] Così, nel complesso, è la zona temperata che deve fungere da teatro per lo spettacolo della storia del mondo» (p. 211). Il risultato è un'operazione di “striatura” dei continenti che vede l'Asia come culla di civiltà ormai in decadenza, l'Africa fuori dalla storia, con i suoi abitanti a rappresentare l'epitome della barbarie, e infine l'America e l'Australia caratterizzate da un'“immaturità geografica” che si riflette sulle rispettive popolazioni. Ecco come si esprime Hegel a proposito del Pacifico in particolare:

il mare insulare tra l'America del Sud e l'Asia manifesta una immaturità fisica anche quanto alla sua origine: la più gran parte delle isole giace su coralli; ed è conformata in modo da non esser che un rivestimento di terra per gli scogli che emergono da immense profondità, e che hanno il carattere di qualcosa di sorto solo posteriormente. (p. 221)

Diremmo che per Hegel, pensatore della storia per eccellenza, lo spazio rappresenti una dimensione accessoria, considerata in senso concettuale e idealistico soltanto come modo in cui lo spirito assoluto si aliena nella natura.¹⁹ È nostra intenzione invece cercare un punto di vista sullo spazio che ne riveli la flessibilità e l'accessibilità; lo cercheremo quindi in una prospettiva ontologica ed esistenziale. A tal fine sarà necessario però ripartire dalle basi dell'epistemologia moderna e considerare il contributo imprescindibile di Immanuel Kant.

¹⁸ G. W. FRIEDRICH HEGEL, *Lezioni sulla filosofia della storia*, iv, *La razionalità della storia*, i, a cura di Guido Calogero, Corrado Fratta, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 208.

¹⁹ Cfr. *Spazio*, in *Enciclopedia di filosofia*, Milano, Garzanti, 2004, p. 1067.

3. Lo spazio in Kant

L'importanza del contributo kantiano alla concezione dello spazio si manifesta in due aspetti cruciali del suo pensiero: da un lato lo sforzo di conciliare l'approccio scientifico con quello filosofico al problema dello spazio – questione che si inserisce nel più ampio progetto dell'epistemologia kantiana, –, dall'altro la sua attenzione per le scienze pratiche, in particolare per la geografia, che le sue ricerche hanno contribuito a formalizzare nell'accezione moderna.²⁰

Già il Kant scienziato precritico aveva tentato di combinare in modo originale le due concezioni dello spazio che all'epoca dominavano la ricerca scientifica e quella filosofica: una concezione leibniziana e relazionale dello spazio come ordine di coesistenza degli oggetti, e un approccio newtoniano di uno spazio governato dalle leggi fisiche assolute.²¹ L'idea elaborata in questa fase da Kant, quella di uno spazio relativo ma allo stesso tempo obbiettivamente reale, verrà successivamente corretta e definitivamente abbandonata tra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta del Settecento. Kant avanza allora una concezione dello spazio come ordine assoluto in grado di regolare le relazioni tra le cose, ma di una natura ideale; in altre parole, pensa ad uno spazio che non derivi dalla conoscenza sensibile ma che sia un'intuizione pura del soggetto.²² Questa svolta sarà alla base di un nuovo modo di concepire i rapporti tra la conoscenza data dai sensi e le idee della ragione; la concezione dello spazio s'inserisce così nell'ambizioso progetto kantiano di fondare l'epistemologia su basi solide, nel tentativo di risolvere il dualismo cartesiano tra *res cogitans* e *res extensa*.²³ La questione impegnerà Kant per più di dieci anni, fino a quando il problema non troverà una sistemazione con la *Critica della ragione pura* (1787) dove spazio e tempo vengono considerati come forme a priori della conoscenza. Rivolgamoci dunque direttamente al testo:

²⁰ Sul pensiero geografico di Kant vedi in particolare J. A. MAY, *Kant's Concept of Geography and its Relation to Recent Geographical Thoughts*, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press, 1970.

²¹ Sulla *querelle* che vide coinvolti i due filosofi e i loro discepoli vedi ALFRED R. HALL, *Philosophers at War*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980. Per la posizione di Kant nei confronti questo dibattito cfr. IMMANUEL KANT, *Pensieri sulla vera valutazione delle forze vive*, a cura di Ivano Petrocchi, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000. Vedi anche AUGUSTO GUERRA, *Introduzione a Kant*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 8.

²² A questo proposito il *De mundi sensibilis* è da considerarsi come un punto di svolta; cfr. IMMANUEL KANT, *Forma e principi del mondo sensibile e del mondo intelligibile. Dissertazione del 1770*, a cura di Ada Lamacchia, Milano, Rusconi, 1995. Vedi anche AUGUSTO GUERRA, *op. cit.*, pp. 36-37.

²³ Cfr. SYED MANZOORUL ISLAM, *op. cit.*, p. 7.

Le nostre esposizioni insegnano quindi la realtà (cioè la validità oggettiva) dello spazio riguardo a tutto ciò, che ci si può presentare esternamente come oggetto, ma insegnano al tempo stesso l'idealità dello spazio riguardo alle cose, quando esse sono considerate in se stesse dalla ragione, cioè senza che si tenga conto della costituzione della nostra sensibilità. Noi asseriamo dunque la realtà empirica dello spazio (rispetto a ogni possibile esperienza esterna), e nondimeno la idealità trascendentale dello spazio, cioè asseriamo che esso è nulla, non appena noi tralasciamo la condizione della possibilità di ogni esperienza, e lo assumiamo come un qualcosa che sta a fondamento delle cose in se stesse.²⁴

Proseguendo in questa esposizione, Kant sottolinea la validità della sua formulazione come fondamento della geometria. Solo pensando allo spazio come intuizione a priori del soggetto, infatti, è possibile considerare la geometria come «scienza, che determina le proprietà dello spazio sinteticamente, e tuttavia *a priori*» (p. 81). A sua volta, la geometria euclidea offre basi solide per lo studio della geografia che di fatto Kant inaugura come scienza empirica moderna per mezzo della quale è possibile misurare distanze e classificare luoghi.²⁵

In particolare, la geografia fisica, che Kant distingue da quella matematica e da quella politica, esamina la natura «con la razionale curiosità di un viaggiatore che va dappertutto alla ricerca del notevole, dello strano e del bello, e mette a confronto le osservazioni così accumulate e riflette sul suo piano».²⁶ Le note di genuina curiosità e di esotismo di questa affermazione non devono però portarci fuori strada; oggetto di studio della geografia fisica per Kant è anche l'uomo, «considerato con metodo comparativo, secondo le differenze della sua conformazione naturale e del suo colore, nelle diverse regioni della Terra» (p. 181). Ritroviamo quindi in Kant lo stesso determinismo spaziale e razziale che Hegel riprenderà nelle forme che abbiamo avuto modo di ricordare. Lo spazio a fondamento geometrico di Kant risulta essere così uno spazio che si presta alle divisioni nette, alle striature e alle classificazioni essenziali.

4. *Per un'ontologia dello spazio: Heidegger*

Risulterà chiaro a questo punto che l'indagine epistemologica presuppone una separazione netta tra il soggetto e lo spazio che lo circonda; solo così è garantita al soggetto la possibilità di orientarsi e comprendere lo spazio, ove per comprendere

²⁴ IMMANUEL KANT, *Critica della ragione pura*, a cura di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 1976, p. 84.

²⁵ Cfr. SYED MANZOORUL ISLAM, *op. cit.*, pp. 8-9.

²⁶ IMMANUEL KANT, *Entwurf und Ankündigung eines Collegii der physischen Geographie*, in *Kant's gesammelte Schriften*, II, Berlin, Gruyter, 1910, p. 3 cit. in MARIANO CAMPO, *La genesi del criticismo kantiano*, Varese, Magenta, 1953, pp. 180-181.

dobbiamo intendere un movimento di appropriazione: il portare a sé di un'episteme a cui è garantita la possibilità di striare uno spazio e ridurlo a categorie familiari. Può capitare però di perdersi e di muoversi in uno spazio che le coordinate epistemologiche non siano più in grado di restituire. Può succedere allora che uno spazio bianco sulla mappa si trasformi in un cuore di tenebra. Così, in *Heart of Darkness* (1902), Marlowe avverte i suoi ascoltatori dei pericoli che si corrono esplorando un territorio in cui «the earth seemed unearthly»:²⁷ «you lost your way on that river as you would in a desert, and butted all day long against shoals, trying to find the channel, till you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything you had known once – somewhere – far away – in another existence perhaps». Come è noto, la risalita del fiume Congo nel romanzo di Conrad è un viaggio attraverso una foresta impenetrabile e indietro nel tempo, «to the earliest beginnings of the world» (p. 48). In questo luogo non è a rischio soltanto la possibilità di orientarsi, ma la possibilità stessa di conoscere e vivere uno spazio; la follia di Kurtz è emblematica in proposito, così come le sue ultime parole prima di morire: «The horror! The horror!» (p. 100).

Possiamo tuttavia considerare un'alternativa a tanto orrore; una scoperta della dimensione ontologica dello spazio che consenta di viverlo in modo diverso rivelandone la sua alterità e la sua ricchezza. Ci rivolgeremo ancora una volta a *Towards Another Summer* per far luce su questa possibilità. Verso la fine del romanzo Grace Cleave, la protagonista *alter ego* di Frame, si ritrova sola in una stanza. È in casa di una famiglia di amici che la ospitano per un week-end nel nord dell'Inghilterra e qui scopre che lo studio dei suoi ospiti può rivelarsi un luogo molto congeniale dove scrivere:

You may look from every window – in Winchley, London, New Zealand, the World, and never find the Special View. Yet here, in the attic, Grace decided, little effort or encouragement would be needed to draw aside the curtains of the secret window, to smash the glass, enter the View [...] to go or stay, to return through the window whose one side is a mirror, or inhabit the blood-cave and slowly change from one who gazed the view to one who is a part or whole of the view itself; and from there [...] to pass beyond the view, beyond oneself to – where?²⁸

La “visione speciale” a cui Frame fa riferimento permette di superare la distanza tra l'osservatore e il luogo contemplato, per entrare a far parte della visione stessa. Attraverso l'immaginazione, con un gesto brusco e violento, è possibile accedere a una dimensione “altra” dello spazio in cui i piani dell'osservatore e del luogo osservato si

²⁷ JOSEPH CONRAD, *op. cit.*, p. 51.

²⁸ JANET FRAME, *Towards Another Summer*, cit., pp.170-171.

compenetrano. La resa della tradizione epistemologica di fronte al cuore di tenebra e le possibilità aperte dalla *Special View* scoperta in *Towards Another Summer* ci portano dunque a ricercare un modello interpretativo diverso che lasci scoprire una dimensione esistenziale dello spazio. In tal senso, la riflessione di Martin Heidegger si rivela particolarmente ricca di spunti.

«Il problema del senso dell'essere deve esser *posto*»;²⁹ con questo imperativo Heidegger apre *Essere e tempo* (1927) segnando così una prima e netta rottura con la storia del pensiero che lo aveva preceduto; ai maestri della tradizione Heidegger rimprovera infatti di aver trascurato la questione legata alla definizione dell'essere e le sue conseguenze.³⁰ Resta inteso che lo scopo del nostro lavoro non ci consente di approfondire adeguatamente il pensiero di Heidegger e di dare conto della complessità di un'opera come *Essere e tempo*, possiamo tuttavia proporre alcune riflessioni soffermandoci in particolare sulle pagine in cui Heidegger espone la sua originale concezione dello spazio. A questo proposito, l'imperativo iniziale ci fornisce subito un'indicazione importante; non bisogna dimenticare infatti che nelle intenzioni dell'autore *Essere e tempo* doveva rappresentare soltanto l'avvio di un progetto più ampio, il cui ambizioso obiettivo doveva essere un sovvertimento (*Destruktion*) radicale della metafisica tradizionale.³¹ Heidegger lascerà l'opera incompiuta ma, ciò nonostante, *Essere e tempo* rimane un contributo fondamentale e radicalmente innovativo al pensiero, sia per l'oggetto della sua ricerca, sia per le modalità con cui le questioni sono affrontate. A questo proposito, Adriano Fabris sottolinea il carattere performativo dell'indagine che si sviluppa in quest'opera come ricerca che è «anche una realizzazione in atto delle questioni stesse delle quali si occupa nella propria indagine» e che ha per oggetto «ciò che più propriamente mi concerne».³² In altri termini, il

²⁹ MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, a cura di Pietro Chiodi, Milano, Longanesi, 1976, p. 20. Per informazioni sulle edizioni in tedesco e le traduzioni italiane dell'opera cfr. ADRIANO FABRIS, *Essere e tempo di Heidegger. Introduzione alla lettura*, Roma, Carocci, 2000, pp. 42-45 e 215. Nel nostro caso ci riferiremo all'edizione del 1970 seguendo le indicazioni di Fabris che, pur ricordando i difetti della traduzione di Chiodi, dice: «Questa versione è stata davvero di grande significato, non solamente perché ha contribuito in maniera decisiva alla diffusione del pensiero di Heidegger nel nostro paese, ma soprattutto perché ha reso possibile il formarsi, all'interno del dibattito filosofico italiano, di un lessico heideggeriano autoctono» (p. 43). Una scelta leggermente diversa è operata da Gianni Vattimo che predilige la prima traduzione di Chiodi del 1953; cfr. GIANNI VATTIMO, *Introduzione a Heidegger*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 3.

³⁰ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., pp. 17-19.

³¹ Cfr. PIETRO CHIODI, *Introduzione all'edizione italiana*, in MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., pp. iii-xv.

³² ADRIANO FABRIS, *op. cit.*, p. 30.

problema dell'essere si contraddistingue per la sua concretezza e la sua dinamicità: caratteristiche che permettono di «coinvolgere autore e lettore in un percorso comune» (p. 76).

Consideriamo dunque come Heidegger imposta la sua indagine che, come abbiamo visto, ha per obiettivo la scoperta del senso dell'essere. Egli si propone di interrogare un ente in particolare che può dirsi privilegiato, da un lato perché gli uomini stessi sono questo ente, dall'altro perché si tratta di un ente in grado di comprendere il suo essere; «Questo ente, che noi stessi sempre siamo e che fra l'altro ha quella possibilità d'essere che consiste nel porre il problema, lo designiamo con il termine *Esserci* [*Dasein*]». ³³ Sarà interessante sottolineare alcuni elementi chiave di questa definizione preliminare dell'*Esserci* che confermano i caratteri evidenziati da Fabris. In particolare, l'espressione *noi stessi* dimostra l'intenzione di Heidegger di coinvolgere il lettore nel percorso della sua indagine mentre il *sempre* non sta ad indicare continuità ma si riferisce piuttosto alla possibilità per l'uomo di rapportarsi a se stesso in ogni istante. Infine, lo stesso termine *Esserci*, che traduce il composto tedesco *Dasein*, rivela concretezza e immediatezza; è da intendersi infatti nel suo senso letterale dove il *Da* implica necessariamente anche un carattere spaziale di questo ente. ³⁴

Altra conferma del carattere dinamico dell'indagine condotta in *Essere e tempo* la ritroviamo all'inizio del primo capitolo che serve, per così dire, a preparare il terreno alla ricerca di Heidegger; è in questa sede che vengono introdotti alcuni tratti fondamentali dell'ente privilegiato che Heidegger si propone di interrogare: «L'“essenza” dell'*Esserci* consiste nella sua esistenza». ³⁵ Si deve notare qui la contrapposizione tra un concetto tradizionale, “essenza” – Heidegger usa le virgolette per indicare i termini nel loro significato ordinario–, e il concetto di *esistenza* (*Existenz*) che rappresenta il termine dinamico della coppia: da un lato abbiamo un concetto che si riferisce tradizionalmente alla realtà come *semplice-presenza* (*Vorhandenheit*), dall'altro il termine *esistenza* si riferisce alla possibilità che l'*Esserci* ha di comprendersi. In altre parole, non è possibile definire staticamente l'*Esserci* con delle proprietà, piuttosto ciò che lo contraddistingue dinamicamente sono le sue diverse modalità di essere:

³³ MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 23.

³⁴ Cfr. ADRIANO FABRIS, *op. cit.*, p. 52 e pp. 76-77. Vedi anche ALFREDO MARINI, *Lessico di “Essere e tempo”*, in MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, a cura di Alfredo Marini, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1424-1425 e pp. 1443-1444.

³⁵ MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 64.

L'Esserci è sempre la sua possibilità, ed esso non l'“ha” semplicemente a titolo di proprietà posseduta da parte di una semplice-presenza. Appunto perché l'Esserci è essenzialmente la sua possibilità, questo ente *può*, nel suo essere, o “scegliersi”, conquistarsi, oppure perdersi e non conquistarsi affatto o conquistarsi solo “apparentemente” (p. 65)

Sempre in questo primo capitolo, Heidegger si riferisce a un ulteriore aspetto che conferma le caratteristiche di concretezza e dinamicità dell'indagine sull'Esserci, denominata per l'appunto *analitica esistenziale*. Secondo Heidegger essa dovrà rivolgersi all'ente preso in esame nella sua *quotidianità* (*Alltäglichkeit*) o *medietà* (*Durchschnittlichkeit*). Soltanto scoprendo l'Esserci nella sua medietà, infatti, si possono determinare, da un lato gli *esistenziali* (*Existetialen*) – cioè le sue strutture fondamentali–, e dall'altro le *categorie* (*Kategorien*) – cioè le strutture che riguardano le cose con cui entriamo in contatto nel quotidiano e che le rendono a noi accessibili.³⁶ Si tratta di un punto da tenere ben presente prima di ogni ulteriore approfondimento perché il richiamo alla dimensione quotidiana è preliminare alla considerazione del rapporto tra l'uomo e il mondo, da cui deriva la concezione dello spazio esposta in *Essere e tempo*.

Se, come abbiamo già avuto modo di notare, non è possibile definire l'Esserci in termini di proprietà ed essenza, allora anche il suo rapporto con ciò che lo circonda, l'*essere-nel-mondo* (*In-der-Welt-sein*), sarà pensato come struttura fondamentale dell'Esserci, cioè come un esistenziale.³⁷ Da ciò derivano importanti conseguenze sul piano delle relazioni tra l'uomo e il mondo. Per prima cosa l'uomo va concepito “già sempre” in relazione con il mondo che gli si rivela, non secondo lo schema soggetto-oggetto tipico dell'epistemologia, ma come il *mondo-ambiente* (*Umwelt*) della sua esistenza quotidiana che è già sempre dato all'uomo.³⁸ Il mondo stesso diventa allora un momento strutturale dell'Esserci: «Ontologicamente il mondo non è affatto una determinazione *dell'ente difforme* dall'Esserci ma è al contrario un carattere dell'Esserci stesso» (p. 89). In secondo luogo, le “cose” (“*Dinge*”) che costituiscono tale mondo-ambiente sono da intendersi come potenziali strumenti *a portata di mano* (*Zuhandeneith*) con cui l'uomo entra in contatto nella sua quotidianità; essi si rivelano dunque nella loro possibilità di essere usati e non come cose in sé, *semplicemente-presenti*.³⁹ Con questo però non si deve intendere una riduzione del mondo a una grezza

³⁶ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., pp. 66-68.

³⁷ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 76.

³⁸ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 91.

³⁹ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., pp. 93-94. A questo proposito Heidegger riflette

materialità, al contrario uno strumento serve sempre ad uno scopo – cioè rimanda a qualcos'altro, non solo al suo utilizzo, ma anche alla totalità degli altri strumenti:

A rigor di termini, *un* mezzo isolato non “c'è”. L'essere del mezzo appartiene sempre alla totalità dei mezzi, all'interno della quale un mezzo può essere ciò che è. Un mezzo è essenzialmente “qualcosa per...” [...] Nella struttura del “per” è implicito un *rimando* di qualcosa a qualcosa. (p. 94)

Se poi consideriamo una particolare classe di strumenti, i segni, notiamo che il loro essere a portata di mano, cioè la loro *utilizzabilità*, coincide esplicitamente con la loro funzione di rimandare ad altro da sé e di significare. Heidegger ci dimostra che tale coincidenza, esplicita nei segni, è implicita anche negli altri strumenti che, di conseguenza, andranno considerati come totalità di significati.⁴⁰ Infine, la relazione dell'uomo con il mondo, genericamente indicata come *commercio* (*Um-gang*), implica una comprensione delle potenzialità delle cose, delle loro relazioni e, in definitiva, della totalità dei loro significati. Tale facoltà è indicata come *Umsicht* che Chiodi traduce con *visione ambientale preveggenste*: «il commercio col mezzo sottostà alla molteplicità dei rimandi costitutivi del «per». La visione connessa a un processo del genere, è la *visione ambientale preveggenste*» (p. 95).

Vediamo dunque come è possibile concepire lo spazio alla luce dei risultati ottenuti con l'analitica esistenziale. Consideriamo prima di tutto la spazialità delle cose che Heidegger indica come *utilizzabili intramondani* e come totalità di significati;⁴¹ il loro spazio sarà dato, per l'appunto, dal complesso di relazioni che tengono insieme gli utilizzabili e dalla totalità dei loro significati:

Il posto [*platz*] e la molteplicità dei posti non possono esser intesi come il “dove” di un esser-semplimente-presenti delle cose. Il posto è sempre determinato “là” e “qui” dell'esser-al-suo-posto da parte di un mezzo. L'esser-al-suo-posto dipende dal carattere di mezzo dell'utilizzabile, cioè dal suo rientrare [...] in una totalità di mezzi. (p. 134)

Quella degli utilizzabili si configura quindi come una spazialità molteplice e provvisoria a cui la *Umsicht* dà forma determinando di volta in volta ciò che Heidegger chiama *l'essere-attorno-a-noi* delle cose:

sull'uso termine *cosa* (*Ding*) che considera inadatto a un'indagine ontologica in quanto implica una considerazione della materialità degli enti che incontriamo. Facendo un parallelo con il termine greco *pragmata*, Heidegger introduce allora la denominazione *Zeug* che Chiodi traduce con i termini *mezzo* o *strumento*.

⁴⁰ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., pp. 104-118. Vedi anche ADRIANO FABRIS, *op. cit.*, pp. 94-99 e GIANNI VATTIMO, *Introduzione a Heidegger*, cit., pp. 26-28.

⁴¹ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 133.

Tutti i “dove” sono scoperti in base alle direzioni e ai percorsi del commercio quotidiano e sono interpretati ad opera della visione ambientale preveggenza [...] Le prossimità non sono costituite dal sommarsi delle cose semplicemente presenti-assieme, ma sono già sempre utilizzati in ciascuno dei loro posti [...] Così il sole, la cui luce e il cui calore sono usati quotidianamente, riceve i suoi posti particolari dalla visione ambientale preveggenza in funzione dell'uso di ciò che essa dona: il sorgere, il mezzogiorno, il tramonto, la mezzanotte. (p. 135)

In maniera analoga, anche lo spazio dell'essere-nel-mondo è determinato dalla relazione con gli utilizzabili a partire dalla *Umsicht* secondo i modi di essere del *dis-allontanamento* (*Ent-fernung*) e dell'*orientamento* (*Ausrichtung*). Con il primo termine Heidegger indica un criterio soggettivo, intuitivo, eppure valido per stabilire la lontananza relativa delle cose:

Il disallontanamento non implica necessariamente la valutazione esplicita della lontananza di un utilizzabile dall'Esserci. La lontananza non vi è intesa come distanza. Quando la lontananza dev'essere valutata lo è a partire dai disallontanamenti nei quali l'esserci si mantiene quotidianamente. Dal punto di vista del calcolo queste valutazioni possono risultare imprecise e mutevoli, tuttavia posseggono una *determinatezza loro propria* e una comprensibilità generale. (p. 140)

Incidentalmente, possiamo chiederci se questo modello esistenziale non offra una chiave per leggere la distanza percepita tra il soggetto e la sua cultura di appartenenza. Si consideri Grace Cleave, la scrittrice neozelandese emigrata in Inghilterra e protagonista del già citato *Towards Another Summer*; da un lato si sente così lontana dal suo paese d'origine da trasformarsi in un uccello migratore, dall'altro i ricordi della sua infanzia, la poesia, o le immagini del suo paese la riportano irresistibilmente vicina a casa.⁴² Attraverso le dinamiche di *dis-allontanamento* ipotizzate da Heidegger possiamo forse leggere le fughe e i ritorni, tutti giocati sul piano dell'immaginazione e della memoria, a cui assistiamo nel romanzo. Per il momento ci limitiamo a proporre questo spunto che dovrà poi essere sviluppato e messo alla prova con l'analisi degli spostamenti attraverso lo spazio che possiamo ritrovare anche negli altri romanzi di Frame.

Sarà interessante notare invece che, per spiegare il concetto di orientamento, Heidegger chiama in causa direttamente Kant, non tanto per confutare la sua esposizione della facoltà umana di orientarsi, quanto per attaccare l'idea kantiana di spazio come intuizione a priori.⁴³ Secondo Kant infatti ciò che rende possibile

⁴² «I'm a migratory bird. I live in London. The southern cross cuts through my heart instead of through the sky» (JANET FRAME, *Towards Another Summer*, cit., p. 17).

⁴³ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., pp. 142-144.

l'orientamento in uno spazio sarebbe «il semplice senso della diversità dei miei due lati» (p. 142). Dietro a questo concetto sta l'idea dello spazio come facoltà a priori della mente su cui abbiamo già avuto modo di riflettere. Relativamente al primo assunto Heidegger ammonisce: «che io sia già sempre in un mondo, è non meno costitutivo della possibilità dell'orientamento del senso di destra e sinistra». In secondo luogo, Heidegger rifiuta la concezione aprioristica dello spazio con questo argomento: «“Soggettivo”, qui [in Kant], significa a priori. L'a priori dell'orientamento a destra e a sinistra si fonda in realtà sull'a priori “soggettivo” dell'essere-nel-mondo, il quale però, non ha nulla a che fare con le determinazioni di un soggetto senza mondo» (p. 143). Piuttosto, l'orientamento secondo Heidegger va inteso come la possibilità di stabilire una direzione nel rapporto con gli utilizzabili: «al pari del dis-allontanamento, l'orientamento è dato dal fatto che l'Esserci, in quanto essere-nel-mondo, ha già sempre scoperto un “mondo”» (p. 144).

Occupandosi infine della spazialità dell'Esserci Heidegger conclude la sua esposizione sul problema dello spazio richiamando ancora una volta la concezione kantiana di spazio a priori: «Né lo spazio è nel soggetto, né il mondo è nello spazio. È piuttosto lo spazio ad essere “nel mondo”, perché l'essere-nel-mondo, costitutivo dell'Esserci, ha già sempre aperto lo spazio» (p. 145). A questo proposito risulta cruciale comprendere il valore della preposizione *nel* dell'essere-nel-mondo; Heidegger ci ricorda infatti l'etimologia della locuzione *in*: «“In” deriva da *innan*-abitare, *habitare*, soggiornare; *an* significa: sono abituato, sono familiare con, sono solito...: esso ha il significato di *colo*, nel senso di *habito* e *diligo*» (p. 78). Questa idea di familiarità, che Heidegger attribuisce all'Esserci in rapporto con il mondo, fonda dunque una spazialità esistenziale che, pur non escludendo lo spazio geometrico o lo spazio dell'orientamento epistemologico, potremmo dire che li scavalchi perché presuppone un rapporto più diretto e primordiale con lo spazio. Riassumendo, possiamo evidenziare tre caratteri dell'interpretazione del concetto di spazio in *Essere e tempo*: la *familiarità* di uno spazio quotidiano che scopriamo nel mondo-ambiente, la *dinamicità* del rapporto con le cose, intese come totalità di significati che possiamo porre in relazione tra loro, avvicinare o allontanare, e la *molteplicità* della dimensione spaziale dell'essere-nel-mondo che deriva proprio dal rapporto dinamico che lega l'Esserci alle cose.

Quello esistenziale è dunque uno spazio dinamico, frammentato e molteplice; un'idea confermata anche da Maurice Merleau-Ponty che affronta la questione in *Fenomenologia della percezione* (1945) dove arriva a affermare: «ci sono altrettanti spazi che esperienze spaziali distinte».⁴⁴ Attraverso l'esposizione di alcuni casi-limite, come possono essere quelli dati dal sogno, dalla follia, o dall'allucinazione, Merleau-Ponty vuole dimostrare che la varietà delle esperienze dello spazio non può essere semplicemente ricondotta al modello assoluto dello spazio geometrico kantiano: «La novità della fenomenologia non consiste nel negare l'unità dell'esperienza, ma nel fondarla diversamente dal razionalismo classico». Per dare conto della varietà dell'esperienza è necessario, per Merleau-Ponty, considerare uno spazio primordiale e mitico che sia conforme alla fluidità del rapporto tra soggetto e spazio:

lo spazio naturale e primordiale non è lo spazio geometrico, e correlativamente l'unità dell'esperienza non è garantita da un pensatore universale che ne dispiegherebbe di fronte a me i contenuti e mi assicurerebbe, nei suoi confronti, ogni scienza e ogni potere. Essa è solo indicata dagli orizzonti di oggettivazione possibile.

Merleau-Ponty può quindi parlare di tanti spazi quanti sono le esperienze spaziali e ricordarci che lo spazio è esistenziale: «avremmo potuto dire altrettanto propriamente che l'esistenza è spaziale, e cioè che, per una necessità interna, essa sbocca in un "fuori"» (p. 383). In modo analogo, ma considerando la sfera delle rappresentazioni letterarie, Gaston Bachelard – anche lui pensatore di scuola fenomenologica – con *La poetica dello spazio* (1958) ci mette al corrente dei limiti di un approccio metafisico-tradizionale all'esistenza e di un'impostazione geometrica alla questione dello spazio: «E' più produttivo a nostro parere, seguire, per uno studio dell'essere, tutti i circuiti ontologici delle diverse esperienze di essere».⁴⁵ La sua poetica dello spazio vuole dunque rompere con le divisioni e le opposizioni nette per frammentarle infinitamente:

Comunque sia, il dentro e il fuori vissuti dall'immaginazione non possono più essere assunti nella loro semplice reciprocità; allora, non parlando più di geometrico per dire le prime espressioni dell'essere, scegliendo punti di partenza più concreti, più fenomenologicamente esatti, ci renderemo conto che la dialettica del fuori e del dentro si moltiplica e si diversifica in innumerevoli sfumature. (p. 237)

⁴⁴ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, a cura di Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 2003, p. 381.

⁴⁵ GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, a cura di Ettore Catalano, Bari, Dedalo, 1975, p. 235.

Come abbiamo potuto notare nell'episodio di *Towards Another Summer* in cui la protagonista scopre una *Special View*, anche in Frame la relazione tra uno spazio interno – quello dell'immaginazione – e lo spazio esterno presenta un'estrema fluidità e proprio per questo, non solo può produrre epifanie, ma anche mettere totalmente in discussione la realtà percepita. A questo proposito, ci sembra che l'analitica esistenziale in *Essere e tempo* e gli sviluppi della fenomenologia in ambito francese possano aiutarci a leggere la ricchezza e complessità dei romanzi di Frame in relazione alla tematica dello spazio. Tuttavia, per interpretare adeguatamente le epifanie, le fughe dalla realtà ordinaria, e persino i sovvertimenti ontologici radicali che si registrano in alcune opere di Frame pensiamo che non si possa prescindere dalla considerazione di uno spazio concreto e vissuto in cui l'autrice e i suoi personaggi si muovono. In altre parole, è necessario leggere lo spazio o, meglio, la pluralità di spazi che Janet Frame abita e percorre con i suoi romanzi considerandone la dimensione socio-culturale nel suo intreccio con la ricerca esistenziale e artistica dell'autrice.

5. *Le ossessioni spaziali di Foucault*

Partiremo ancora una volta da una dicotomia, certamente troppo manichea, ma che ci proponiamo di problematizzare gradualmente: l'opposizione tra uno spazio interno e uno spazio esterno. È Michel Foucault a riproporre questa distinzione riferendosi proprio al lavoro di Merleau-Ponty e Bachelard in *Eterotopia*, un testo redatto nel 1967 ma pubblicato soltanto nel 1984: «le descrizioni dei fenomenologi ci hanno insegnato che non viviamo in uno spazio omogeneo e vuoto, ma al contrario, in uno spazio carico di qualità [...] queste analisi, per quanto fondamentali per la riflessione contemporanea, riguardano soprattutto lo spazio interno»; in questo saggio, breve ma denso di spunti, Foucault concentra invece la sua attenzione sullo «spazio del di fuori [...] nel quale viviamo, dal quale siamo chiamati fuori da noi stessi, nel quale si svolge concretamente l'erosione della nostra vita, del nostro tempo e della nostra storia, questo spazio che ci rode e ci corrode è anch'esso uno spazio eterogeneo». È in questa cornice che Foucault introduce il concetto di *eterotopia* e ne descrive le diverse tipologie: «[i luoghi] che più mi interessano hanno la curiosa proprietà di essere in relazione a tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei

rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati».⁴⁶

Alcuni degli esempi che Foucault presenta sono di estrema rilevanza per gli sviluppi della nostra ricerca; la nave, la colonia, la clinica psichiatrica sono infatti luoghi che, non solo sono stati descritti nei romanzi, ma fanno parte del vissuto dell'autrice. Del resto, per Foucault, l'attenzione a una certa tipologia di luoghi non costituisce certo una novità introdotta con *Eterotopia* ma è diffusa in molti dei suoi studi; basti pensare alle navi dei folli o agli ospedali di *Storia della follia* (1961), oppure alle prigioni di *Sorvegliare e punire* (1975).⁴⁷ Tuttavia, come sottolinea Deleuze in una monografia dedicata a Foucault, non lo si dovrà considerare riduttivamente come il pensatore dell'internamento; diremmo piuttosto che l'interesse per alcuni luoghi strategici è funzionale a una riflessione di più vasto respiro.⁴⁸ È lo stesso Foucault a precisare le ragioni della sua "ossessione" per lo spazio e a definire l'ampiezza del suo progetto in maniera molto chiara e sintetica in un'intervista per la rivista di geografia *Hérodote* che citeremo in traduzione inglese: «People have often reproached me for these spatial obsessions, which have indeed been obsessions for me. But I think through them I did come to what I had basically been looking for: the relations that are possible between power and knowledge».⁴⁹

Per capire dunque in quali termini Foucault si occupa di certi spazi in particolare è necessario approfondire la relazione tra potere e sapere, nucleo concettuale fondamentale nell'economia del suo pensiero. A questo proposito possiamo notare che il termine *eterotopia*, prima di essere utilizzato per descrivere spazi concreti e fortemente caratterizzati da una valenza sociale e culturale, viene introdotto da Foucault in *Le parole e le cose* (1966) in riferimento alla giustapposizione di elementi differenti

⁴⁶ MICHEL FOUCAULT, *Eterotopia*, in *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, a cura di Tiziana Villani, Pino Tripodi, Milano, Mimesis, 1994, pp. 12-20: 12-13.

⁴⁷ Le navi dei folli (*Narrenschiffen*, in tedesco) rappresentano un tema diffuso nella poesia e nella pittura tardo medievale; la tradizione a cui si rifà anche Foucault vuole questi battelli carichi di folli risalire i fiumi dell'Europa centrale senza mai approdare stabilmente in nessun luogo. Per Foucault, costituiscono un esempio del modo in cui la società medioevale, pur escludendoli, integrava spiritualmente e assegnava un posto alla pazzia. Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, a cura di Franco Ferrucci, Milano, Rizzoli, 1979, p. 34 e *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, a cura di Alceste Tarchetti, Torino, Einaudi, 1976.

⁴⁸ «sarebbe un errore credere che Foucault sia interessato agli ambiti di internamento in quanto tali: l'ospedale e la prigione sono innanzitutto luoghi di visibilità dispersi in una forma di exteriorità, che rinvia a una funzione estrinseca, al separare, al quadrettare» (GILLES DELEUZE, *Foucault*, a cura di Aldo Rovatti, Federica Sossi, Napoli, Cronopio, 2002, p. 84). Vedi anche MAURICE BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, a cura di Giuliana Ferrara, Torino, Einaudi, 1977, p. 266.

⁴⁹ MICHEL FOUCAULT, *Questions on Geography*, in *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*, a cura di Jeremy Crampton, Burlington, Ashgate, 2007, pp. 173-182: 177.

all'interno di un discorso secondo il principio dell'*eteroclito*, termine da intendere il più vicino possibile alla sua etimologia: «nell'*eteroclito* le cose sono “coricate”, “posate”, “disposte” in luoghi tanto diversi che è impossibile trovare uno spazio che li accolga, definire sotto gli uni e gli altri un *luogo comune*». Da qui l'introduzione dell'eterotopia come “luogo altro”:

[le] *eterotopie* inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la “sintassi” e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa “tenere insieme” (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose.⁵⁰

Vediamo che in questo caso il termine eterotopia viene utilizzato per evidenziare una caratteristica dei discorsi che un sapere produce. Del resto, come abbiamo visto nel caso della conoscenza europea del Pacifico, il sapere di un'episteme non prevede soltanto degli enunciati che, distribuiti secondo una certa regolarità, intrattengono una certa relazione con i loro soggetti e i loro oggetti ma implica anche dei rapporti con delle formazioni non discorsive quali istituzioni, pratiche e processi economici.⁵¹ Di conseguenza, i risultati dell'indagine archeologica sul sapere porteranno necessariamente a considerare una prospettiva genealogica che studi la produzione concreta dei discorsi in relazione agli ambiti non discorsivi, cioè alla sfera del potere. Il lavoro di Foucault diventa così quello del “cartografo” per il quale il potere svolge un ruolo determinante in quanto produttore di conoscenza, mentre la ricerca assume un carattere spiccatamente nietzschiano che lo stesso Foucault spiega in questi termini: «Since Nietzsche this question of truth has been transformed. It is no longer, “What is the surest path to Truth?”, but, “What is the hazardous career that Truth has followed?”».⁵²

Non si tratta soltanto di una differenza di metodo o di una ricerca di nuovi strumenti di analisi, ma di una novità sostanziale nel modo di concepire il potere e la sua relazione con il sapere che apparirà evidente se consideriamo le riflessioni su questo

⁵⁰ MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, a cura di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 7-8.

⁵¹ Per la definizione che Foucault dà del concetto di *enunciato* e l'analisi delle relazioni che legano gli enunciati cfr. MICHEL FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, a cura di Giovanni Broglio, Milano, Rizzoli, 2006, pp. 105-179. Vedi anche GILLES DELEUZE, *Foucault*, cit., pp. 13-37.

⁵² MICHEL FOUCAULT, *Questions on Geography*, cit., p. 175. Per maggiori informazioni sulla svolta nietzschiana nell'indagine di Foucault vedi anche STEFANO CATUCCI, *Introduzione a Foucault*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 82-87. Di un Foucault cartografo parla invece Deleuze; cfr. GILLES DELEUZE, *Foucault*, cit., p. 39.

tema proposte in *La volontà di sapere*: «con il termine potere mi pare si debba intendere innanzitutto la molteplicità dei rapporti di forza immanenti al campo in cui si esercitano e costitutivi della loro organizzazione». Partendo da questo assunto, Foucault prosegue individuando due caratteri fondamentali: da un lato, la formazione di «una catena o un sistema» di questi rapporti di forza e, dall'altro, «le strategie [...] in cui realizzano i loro effetti, e il cui disegno generale o la loro cristallizzazione istituzionale prendono corpo negli apparati statali, nella formulazione della legge, nelle egemonie sociali». Sottesa a questa concezione c'è infine la condizione di possibilità del potere stesso che non andrebbe cercata in un punto centrale: «è la base mobile dei rapporti di forza che inducono senza posa, per la loro disparità, situazioni di potere, ma sempre locali e instabili [...] Il potere è dappertutto; non perché inglobi tutto, ma perché viene da ogni dove».⁵³ Per indicare questa onnipresenza e capillarità delle relazioni di potere, in *Sorvegliare e punire*, Foucault introduce l'espressione «microfisica del potere» che presuppone uno sviluppo di vere e proprie tecnologie che abbiano per oggetto dei «corpi docili».⁵⁴ «Metodi che permettono il controllo minuzioso delle operazioni del corpo, che assicurano l'assoggettamento costante delle sue forze ed impongono loro un rapporto di docilità-utilità: è questo ciò che possiamo chiamare “le discipline”» (p. 150). Tale progresso tecnologico caratterizza per Foucault una determinata epoca, compresa grosso modo tra il Seicento e il Settecento, in cui si formalizzano e si cristallizzano le strutture di una vera e propria società carceraria, un arcipelago di luoghi in cui la prigione costituisce soltanto un possibile approdo:

L'“invenzione” di questa nuova anatomia politica non deve certo essere intesa come un'improvvisa scoperta ma come una molteplicità di processi spesso minori [...] Li ritroviamo all'opera molto presto nei collegi; più tardi nelle scuole elementari; in seguito investono lentamente lo spazio ospedaliero e, in pochi decenni, ristrutturano l'organizzazione militare. (p. 150)

La disciplina, agendo sui corpi docili, ci rivela dunque in modo chiaro la relazione tra potere e sapere; da un lato infatti prevede regolamenti, analisi e classificazioni basati su un'estrema attenzione al dettaglio, dall'altro attua i dispositivi necessari al controllo e alla sorveglianza agendo sullo spazio. Foucault fornisce un esempio pratico di questi meccanismi in una lezione tenuta a Rio de Janeiro nel 1974 che citeremo in traduzione

⁵³ MICHEL FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, a cura di Pasquale Pasquino, Giovanni Procacci, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 82.

⁵⁴ MICHEL FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 30 e p.148.

inglese. In questo caso l'attenzione del filosofo si concentra sul processo storico che ha portato l'istituzione ospedaliera a essere considerata uno strumento terapeutico: «Discipline is, above all, analysis of space; it is individualization through space, the placing of bodies in an individualized space that permits classification and combinations». Così come le prigioni, le scuole, le caserme, o gli opifici esaminati in *Sorvegliare e punire*, anche nel caso della clinica la prima funzione della disciplina in relazione allo spazio è quella di dislocare i corpi; in secondo luogo: «Discipline is a technique of power, which contains a constant and perpetual surveillance of individuals [...] to ensure activity takes place all the time and submit them to a perpetual pyramid of surveillance». Infine, la disciplina presuppone dispositivi che assicurano la continua e efficiente registrazione di dati: «annotations of the individual, relation of events, disciplinary elements, and communication of the information to the higher ranks, so that no detail escapes the top of the hierarchy».⁵⁵ Indirettamente siamo arrivati a delineare le caratteristiche di base di una delle eterotopie – la clinica – che avevamo menzionato all'inizio del paragrafo. A questo punto, possiamo esaminare più in dettaglio il concetto di eterotopia soffermandoci su alcuni degli esempi indicati da Foucault.

Prima di tutto è necessario sottolineare un aspetto. Quella delle eterotopie è una categoria molto ampia che comprende spazi anche molto diversi e concettualmente lontani fra di loro; del resto, come abbiamo già avuto modo di ricordare, Foucault individua una caratteristica di fondo comune: il loro essere spazi «assolutamente altri»,⁵⁶ spazi cioè che rimandano ad un fuori e che stabiliscono delle relazioni con altri spazi. In secondo luogo le eterotopie sono fortemente caratterizzate dal punto di vista sociale e culturale e, proprio per questo, Foucault propone alcuni esempi sulla base del diverso funzionamento che le norme sociali prevedono per esse. In questa prospettiva, il sistema di chiusura e di apertura di alcune eterotopie – in altri termini, la relazione che stabiliscono tra interno e esterno – risulta cruciale; la clinica, la prigione, o la caserma si caratterizzano infatti per una particolare serie di procedure e regolamentazioni che stabiliscono i criteri di ingresso o uscita.⁵⁷ Un altro esempio rilevante è quello della colonia, un caso che dimostra, da un lato, la complessità dei legami tra l'eterotopia e il concetto di utopia e, dall'altro, la relazione tra eterotopia e lo spazio restante: «[le

⁵⁵ MICHEL FOUCAULT, *The Incorporation of the Hospital into Modern Technology*, in *Space, Knowledge and Power*, cit., p. 147.

⁵⁶ MICHEL FOUCAULT, *Eterotopia*, cit., p. 14.

⁵⁷ Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Eterotopia*, cit., p. 19.

colonie] creano un altro spazio, uno spazio reale, così perfetto, così meticoloso, così ben arredato al punto da far apparire il nostro come disordinato, mal disposto e caotico. Si tratterebbe non di un'eterotopia d'illusione ma di compensazione» (p. 19). Connessa a questa eterotopia, ve ne è poi un'altra che a nostro avviso vale la pena menzionare perché particolarmente suggestiva:

la nave è un frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo [...] che di porto in porto, di costa in costa, da case chiuse a case chiuse, si spinge alle colonie per cercare ciò che esse nascondono di più prezioso nel loro giardino [...] la nave è l'eterotopia per eccellenza. Nelle civiltà senza navi, i sogni si inaridiscono, lo spionaggio sostituisce l'avventura e la polizia i corsari. (p. 20)

L'eterotopologia di Foucault ci ha portato dunque a considerare luoghi che, come abbiamo già ricordato, ritroviamo spesso nelle opere di Frame: la clinica psichiatrica, l'ospedale, la colonia e la sua cultura provinciale, ma anche la nave che può offrire la possibilità di viaggiare, allontanarsi e fuggire. Si pensi a questo proposito all'*overseas experience*,⁵⁸ il viaggio in Europa come tappa obbligatoria nella formazione intellettuale di molti neozelandesi e che anche Frame vive e ricrea in alcuni dei suoi romanzi. In tal senso, avremo modo di osservare in Frame le sovrapposizioni tra le possibilità di rottura e di fuga – le eterotopie di crisi, come le definisce Foucault – e gli spazi della disciplina e della sorveglianza;⁵⁹ proprio a partire da questo intreccio si apre uno spazio possibile per la scrittura di Frame.

6. Raccontare lo spazio: De Certeau

In base a quanto suggeriscono le riflessioni di Foucault sul tema dello spazio, saremmo portati a dubitare della possibilità di percorrere e vivere uno spazio che, pur essendo molteplice, si presenta disciplinato fin nel minimo dettaglio. È pur vero che accanto alle eterotopie legate all'internamento e alla reclusione, l'eterotopologia di Foucault ci ha portati a scoprire luoghi “altri”, potenzialmente in grado di offrire una via di fuga dalla capillare rete di sorveglianza dei dispositivi disciplinari. Così, apparentemente, la nave o il viaggio si sottrarrebbero a un'esposizione permanente di luce come quella che caratterizza invece il *panopticon* benthamiano descritto in *Sorvegliare e punire*; in questa struttura ciascun recluso «è visto, ma non vede; oggetto di una informazione, mai

⁵⁸ Cfr. HARRY ORSMAN, ROGER ROBINSON, *Overseas Experience*, in *The Oxford Companion to New Zealand Literature*, a cura di Roger Robinson, Nelson Wattie, Auckland, Oxford University Press, 1998, pp. 421-422 per un approfondimento sulla valenza del termine in ambito neozelandese.

⁵⁹ Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Eterotopia*, cit., p. 15.

soggetto di una comunicazione». ⁶⁰ In ultima analisi quella della nave appare come una figura ambivalente; da un lato offre la possibilità di aprire uno spazio e dall'altro si fa ideale strumento di striatura, come suggeriscono Deleuze e Guattari. ⁶¹ Su questo punto, lo storico francese Michel De Certeau sembra avere le idee molto chiare e, con *L'invenzione del quotidiano* (1990), affronta la questione in un capitolo dal titolo rivelatore: *Navale e carcerario*. ⁶² Secondo De Certeau la nave o il treno offrirebbero solo un temporaneo isolamento dallo spazio e la possibilità di contemplare con malinconia un paesaggio; questa condizione, al più, può portare il viaggiatore/spettatore ad assumere un atteggiamento introspettivo. Per spiegare questo fenomeno De Certeau propone un paragone singolare:

l'oblò del *Nautilus*, cesura trasparente fra i sentimenti fluttuanti dell'osservatore e i movimenti di una realtà oceanica; la ferrovia che taglia lo spazio secondo una linea retta e trasforma nella velocità della loro fuga le serene identità del suolo. Il vetro è ciò che permette di *vedere* e la rotaia ciò che permette di *attraversare*. Sono due modi complementari di separazione. (p. 170)

In altri termini, il viaggio, di per sé, non garantirebbe un contatto autentico con lo spazio; per riprendere l'immagine di Janet Frame, si potrebbe dire che sul *Nautilus* sarebbe impossibile rompere il vetro, passare al di là e entrare a far parte della visione. Tuttavia, come vedremo, con *L'invenzione del quotidiano* ci vengono proposte anche delle possibilità di movimento all'interno di uno spazio.

Nell'insieme, quello di De Certeau è uno studio in prospettiva socio-culturale sulle scelte dei consumatori e sul loro potenziale creativo; l'autore vuole dimostrare che nella società dei consumi gli utenti non sono soltanto dei ricettori passivi dei prodotti offerti quotidianamente dai mezzi di comunicazione, dalle grandi aziende, o dalle istituzioni, ma che il consumo può considerarsi, a suo modo, una forma di produzione. ⁶³ Ecco allora che De Certeau ci porta a scoprire le pratiche quotidiane che mettiamo in atto come abitanti di una metropoli, come utilizzatori di trasporti pubblici, come spettatori televisivi o come lettori. Nel nostro caso ci concentreremo sul riferimento a quelle che

⁶⁰ MICHEL FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 118.

⁶¹ Cfr. GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *op. cit.*, pp. 99-104.

⁶² MICHEL DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, a cura di Alberto Abruzzese, Mario Baccianini, Roma, Lavoro, 2001, pp. 169-172.

⁶³ «l'obiettivo di di quest'indagine è dunque quello di esplicitare le *combinatorie di operazioni* di cui si compone anche (se non esclusivamente) una "cultura", e di riesumare i modelli di comportamento caratteristici degli utenti, la cui condizione di *dominati* (che non vuol dire passivi o docili) viene nascosta sotto la definizione pudica di consumatori. Il quotidiano si inventa attraverso mille forme di *bracconaggio*» (MICHEL DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 6).

De Certeau chiama pratiche di spazio, cioè il modo di vivere, abitare o percorrere uno spazio.⁶⁴ L'analisi proposta da De Certeau ci sembra infatti coerente con l'impostazione metodologica che abbiamo seguito fin ora e che ci ha portati a considerare una dimensione quotidiana e personale dello spazio. Scopriremo inoltre qualcosa in più; un collegamento importante tra la possibilità di vivere uno spazio e quella di raccontarlo. «Ogni racconto è un racconto di viaggio – un'esperienza dello spazio» (p. 174), ci ricorda De Certeau, ma prima di capire come arrivi a questa affermazione è necessario ripartire dall'arcipelago carcerario mappato da Foucault.

In *L'invenzione del quotidiano* De Certeau allaccia il suo discorso proprio alle tesi di Foucault sull'onnipresenza del potere e sulla capillarità della disciplina, indicando tuttavia un'alternativa al *panopticon* o, quanto meno, la possibilità di sopravvivere ad esso: «Se è vero che il reticolo della “sorveglianza” si precisa ed estende ovunque, tanto più urgente è svelare in che modo un'intera società non si riduca ad esso» (p. 9). Di fronte a una microfisica del potere, De Certeau individua delle pratiche altrettanto minuscole e quotidiane; oppone un'antidisciplina alla disciplina foucaultiana e delle tattiche di sopravvivenza alle strategie del potere. Da questa impostazione deriva «un'esperienza “antropologica”, poetica e mitica dello spazio» contrapposta allo «spazio “geometrico” o “geografico” delle costruzioni visive, panottiche o teoriche» (p. 146). Se è vero che De Certeau si concentra soprattutto sui possibili usi di uno spazio urbano disciplinato secondo principi totalizzanti,⁶⁵ propone anche, a un livello più profondo, un parallelismo tra le pratiche spaziali, quelle narrative e l'attività onirica: «non è soltanto perché l'enunciazione predomina in queste tre regioni, ma perché il suo svolgimento discorsivo (verbalizzato, sognato o percorso) si organizza in rapporto fra il *luogo* da cui inizia (origine) e il *non-luogo* che crea (un modo di “passare”)» (p. 158). Da un lato le pratiche spaziali come il percorrere, l'abitare o il sostare, dall'altro le pratiche significative come la possibilità di nominare, ricordare, sognare o raccontare, sarebbero in grado, secondo De Certeau, di dare un senso ai luoghi e di renderli abitabili secondo tre principi fondamentali: il credibile, il memorabile, e il primitivo.⁶⁶

⁶⁴ Cfr. MICHEL DE CERTEAU, *op. cit.*, pp. 143-194. *Pratiche di spazio* è esattamente il titolo della *Parte terza* del lavoro di De Certeau.

⁶⁵ Per De Certeau la città è per eccellenza uno spazio funzionale e disciplinato, eppure percorribile e vivibile secondo pratiche che permettono al singolo di riappropriarsi dello spazio in modo personale e unico; cfr. MICHEL DE CERTEAU, *op. cit.*, pp. 143-158.

⁶⁶ Cfr. MICHEL DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 161.

Innanzitutto De Certeau ci invita a riflettere sul ruolo svolto dai toponimi; i nomi dei luoghi infatti non sarebbero soltanto dei nomi propri assegnati per convenzione da un'autorità o da un ente amministrativo ma possono rendere i luoghi credibili e quindi familiari, vivibili e abitabili, grazie al potere creativo delle pratiche spaziali e delle pratiche significative:

[i nomi] rendono abitabile o credibile il luogo che rivestono con una parola (svuotandosi del loro potere classificatore, acquistano quello di “permettere” altre cose); richiamano o rievocano i fantasmi (morti presunti scomparsi) che si agitano ancora, racchiusi nei gesti e nei corpi in cammino; e, in quanto nominano ovvero impongono un'ingiunzione venuta dall'altro (una storia) e alterano l'identità funzionalista distaccandosene, creano nel luogo stesso quest'erosione o non luogo che vi scava la legge dell'altro. (p. 161)

La funzione del credibile andrebbe poi accostata a quella del memorabile: «I racconti di luoghi sono dei *bricolage*. Sono fatti coi resti del mondo». Infine, i ricordi, in particolare quelli legati all'infanzia, sono importanti perché assumono una valenza primitiva: «Praticare lo spazio significa dunque ripetere l'esperienza *esultante* e silenziosa dell'infanzia; significa essere *altro e passare all'altro* nel luogo» (p. 163). A questo proposito possiamo considerare alcuni esempi tratti dall'autobiografia di Frame e applicare ad essi il modello di De Certeau che abbiamo appena descritto per testarne la validità. Si pensi all'attenzione che Frame dedica ai luoghi della sua infanzia, alle case in cui ha abitato e alle comunità in cui ha vissuto con la sua famiglia; in questi casi i ricordi restituiscono una presenza e un significato a questi luoghi, sono resi abitabili perché credibili e memorabili.⁶⁷ Nelle primissime pagine, ad esempio, Frame ricorda i frequenti spostamenti di cittadina in cittadina tra la regione del Southland e quella di Otago a cui la sua famiglia era costretta per seguire il padre ferroviere. Ecco come descrive la casa a Wyndham: «Wyndham, the Southland town of rivers, with our house the usual kind of railway house by the railway line but this time in a street with a name – Ferry Street – which I interpreted as *Fairy Street*». Notiamo l'attenzione per un nome che nella percezione della bambina si trasforma immediatamente. Ma questa non è la sola pratica significativa attraverso cui l'immaginazione rende credibile la casa a Wyndham; il luogo appare infatti popolato da personaggi reali e fantastici:

And because, in a tally of people I had known, those of fiction (and of the past and distance that transformed them into a kind of fiction – ancestors, relatives, rulers, [...] bogies and pixies and fairies) and the people in songs and in fantasy exceed those of flesh

⁶⁷ Cfr. JANET FRAME, *An Autobiography*, Auckland, Random House, 1989, pp. 7-41.

and blood, I thought Ferry Street as a place of mysterious people who might appear in the flesh or just as readily in poems and songs.⁶⁸

Parenti, vicini, filastrocche, canzoni, oggetti comuni, favole, leggende e miti costituiscono un patrimonio quasi inesauribile che anima i luoghi descritti nell'autobiografia. A nostro avviso, possono considerarsi come i frammenti del *bricolage* di cui parla De Certeau e attraverso cui un luogo viene reso memorabile. Se poi consideriamo che questa ricchezza di spunti caratterizza soprattutto la prima parte della narrazione autobiografica, quella legata all'infanzia, è possibile apprezzare anche la funzione primitiva di questi ricordi.

Un altro elemento importante che le riflessioni di De Certeau ci invitano a considerare è il legame tra la possibilità di muoversi in un luogo e quella di raccontarlo; se infatti i ricordi d'infanzia e le leggende locali «consentono sbocchi, possibilità di uscire e rientrare, e dunque spazi di abitabilità, attraverso la possibilità che offrono di immagazzinare ricchi silenzi e storie senza parole», una funzione analoga è attribuibile anche al viaggio che supplisce «alle uscite, all'andare e ritornare, assicurati un tempo da un leggendario che manca ormai ai luoghi. La circolazione fisica ha la funzione itinerante delle “superstizioni” di ieri e di oggi. Il viaggio (come il cammino) è il sostituto delle leggende che aprivano lo spazio ad altro» (pp. 162-163). Anche nel caso dell'opera di Frame, non sempre è il patrimonio di ricordi, leggende e storie familiari ad animare uno spazio, ma – come succede in molti dei suoi romanzi – è la possibilità di muoversi e viaggiare che consente di descrivere uno spazio, di percorrerlo, e di mettere in contatto luoghi diversi fra loro. In sintesi, raccontare e viaggiare per De Certeau sono pratiche parallele e intercambiabili accomunate dagli stessi meccanismi; entrambe prevedono scelte, percorsi o deviazioni ed è per questo che De Certeau considera, come abbiamo anticipato, ogni racconto un racconto di viaggio e un'esperienza dello spazio.

Questo modello produce delle conseguenze importanti che interessano direttamente il modo stesso di concepire uno spazio; De Certeau delinea infatti una differenza importante tra due concetti apparentemente simili: «Lo spazio sarebbe, rispetto al luogo, ciò che diventa la parola quando è parlata, ovvero quando è colta nell'ambiguità di un'esecuzione [...] A differenza del luogo, non ha dunque né l'univocità né la stabilità di qualcosa di circoscritto» (p. 176). Del termine *luogo* invece dice: «l'ordine (qualsiasi) secondo il quale degli elementi vengono distribuiti entro

⁶⁸ JANET FRAME, *An Autobiography*, cit., p. 18.

rapporti di coesistenza [...] Un luogo è dunque una configurazione istantanea di posizioni. Implica una indicazione di stabilità» (p. 175). Se in queste pagine finora abbiamo utilizzato, forse troppo genericamente, i termini in modo intercambiabile oppure abbiamo preferito il termine spazio per la sua maggiore genericità, ora possiamo fare una scelta consapevole e parlare di spazio secondo la definizione che De Certeau fornisce: «Si ha uno *spazio* dal momento in cui si prendono in considerazione vettori di direzione, quantità di velocità e la variabile del tempo. Lo spazio è un incrocio di entità mobili. È in qualche modo animato dai movimenti che si verificano al suo interno» (pp. 175-176). Si tratta a ben vedere di una distinzione che può sovrapporsi a quella dalla quale siamo partiti, tra uno spazio geometrico e uno spazio antropologico. Non è un caso che, a questo proposito, De Certeau si rifaccia all'analisi fenomenologica di Merleau-Ponty accostando a essa la possibilità di unire e di mettere in comunicazione spazi e luoghi attraverso la pratica del racconto:

I racconti effettuano dunque un lavoro che, incessantemente, trasforma i luoghi in spazi o gli spazi in luoghi. Essi organizzano così i giochi dei rapporti mutevoli che gli uni intrattengono con gli altri. Giochi innumerevoli, che vanno dall'instaurazione di un ordine immobile e quasi mineralogico [...] fino alla successione accelerata delle azioni moltiplicatrici di spazi [...] Da tutti questi racconti si potrebbe ricavare una tipologia in termini di identificazioni di luoghi e di esecuzioni di spazi. (p. 177)

Per spiegare questi passaggi De Certeau propone inoltre delle categorie di analisi che rappresentano, nell'economia della nostra ricerca metodologica, un ulteriore importante risultato; si tratta dell'opposizione e dell'interconnessione tra il concetto di mappa e quello di percorso. Nel nostro caso siamo partiti proprio dalla mappatura di uno spazio, quello dell'Oceano Pacifico, per sottolineare l'importanza di un'operazione di striatura tesa a fissare dei punti e ad inserire uno spazio all'interno di un'episteme. In maniera analoga De Certeau ci fa notare che:

La mappa, scena totalizzante in cui in cui elementi di origine disparata sono concentrati per formare il quadro di uno "stato" del sapere geografico, respinge davanti a sé o alle sue spalle, come dietro le quinte, le operazioni di cui essa è l'effetto o la possibilità. Resta sola a occupare la scena. I descrittori di percorso sono scomparsi. (p. 181)

Il racconto d'altra parte permette di recuperare il percorso, anzi, permette di scoprire o riscoprire la varietà, potenzialmente infinita, di percorsi che la mappa aveva cancellato o, come nota De Certeau, colonizzato.⁶⁹ Così come per le opposizioni tra pratiche

⁶⁹ Cfr. MICHEL DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 177-182.

spaziali e pratiche significanti – o tra luoghi e spazi –, anche le mappe e i percorsi sono in costante tensione; dialogano tra loro e proprio in questo De Certeau individua la struttura fondamentale del racconto di viaggio: «storie di percorsi e di gesti sono segnate dalla “citazione” dei luoghi che ne risultano o che li autorizzano» (p. 179).

Torniamo dunque alla domanda che avevamo posto all'inizio del capitolo: come può il territorio dell'impero britannico trasferirsi su un corpo. Delineati in maniera sufficientemente chiara alcuni punti di riferimento e alcuni strumenti di analisi, possiamo ora cominciare a cercare risposte. Lo spazio dei romanzi di Janet Frame sarà dunque l'oggetto della nostra analisi; uno spazio, secondo quanto abbiamo imparato da De Certeau, che considereremo in funzione dei movimenti, delle direzioni, e della maggiore o minore velocità di chi lo percorre. Uno spazio ontologico che, in accordo con le indicazioni di Heidegger e di Merleau-Ponty, sappiamo essere molteplice e, allo stesso tempo, unitario a partire dall'esperienza che abbiamo di esso; uno spazio che si dà nella sua stessa possibilità di essere percorso e raccontato. Tenteremo dunque di ricostruire le tracce che uniscono i punti di una mappa per leggere le continue e reciproche trasformazioni dei luoghi e degli spazi; dall'atlante alla pelle e dalla pelle all'atlante.

“I seem to remember expressly mentioning that it was *not* a novel”

Janet Frame

Primo movimento: linguaggio.

Superficie del testo e aperture sullo spazio

1.1. Beginnings...and misunderstandings

Ogni percorso richiede un punto di partenza e il nostro non rappresenta di certo un'eccezione in questo senso. Cominceremo dunque ricercando un inizio possibile e, per far questo, ci soffermeremo ancora sull'idea di spazio riprendendo, seppur brevemente, la riflessione avviata con il capitolo precedente.

Se si considerano in particolare le relazioni tra la percezione dello spazio e gli usi linguistici ci si troverà di fronte ad espressioni quali “punto di partenza”, “percorso”, o “traguardo” a cui anche noi abbiamo fatto ricorso abbondantemente fin ora. Sono solo alcuni esempi di metafore correntemente utilizzate che si riferiscono alla sfera semantica dello spazio. Spesso si tratta di figure “sedimentate”, cioè entrate a far parte del linguaggio comune e che hanno perso la loro forza espressiva, non di meno ci sembra importante sottolineare una caratteristica fondamentale; l'idea di linearità che soggiace a queste forme. Se si pensa ad un itinerario infatti si immagina qualcosa del genere: $A \rightarrow B$ dove A è punto di partenza e B una meta. Nulla di più scontato si dirà, eppure la cosa – forse proprio perché appare così scontata – merita un approfondimento. Non si tratta di rigettare a priori la logica di questa linearità che, in una certa misura, appare inevitabile e profondamente radicata nello spazio mentale, linguistico, o geografico in cui ci si muove, piuttosto si tratta di cercare di capire cosa questa logica non dice e ciò da cui questa logica, tanto per ricadere in una metafora spaziale, ci tiene lontani. Lo schema “ $A \rightarrow B$ ” cela in realtà il fatto che non si potrebbe mai partire da A se B non fosse già dato o, meglio, non sarebbe possibile concepire A se non avessi già in mente B e viceversa.⁷⁰ A questo proposito, l'approccio ontologico allo spazio che si ritrova in filosofia, per lo meno a partire da Heidegger, rappresenta un'alternativa a una concezione lineare; da un lato si parla di un Esserci che ha sempre già scoperto un mondo, dall'altro di un movimento da A a B che isola i due termini. Vorremmo a questo punto rendere esplicita una differenza fondamentale tra questi due approcci; si tratta di una differenza nel modo di pensare, ovvero di due stili logici differenti. Nel caso dell'essere-nel-mondo si può parlare di una logica di tipo congiuntivo, mentre nel caso

⁷⁰ Si confrontino le riflessioni di Heidegger sul problema del pensare e dell'interpretare su cui avremo modo di tornare più avanti. In *Essere e Tempo* la questione è introdotta in questi termini: «Il procedimento dimostrativo scientifico non può incominciare col presupporre ciò che si propone di dimostrare. Ma se l'interpretazione deve sempre muoversi nel compreso e nutrirsi di esso, come potrà condurre a risultati scientifici senza avvolgersi in un circolo, tanto più che la comprensione è costituita dalle convinzioni ordinarie degli uomini e del mondo in cui vivono?» (MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 194).

del percorso “A → B” di uno stile separativo.⁷¹

Anche nell'ambito della teoria della letteratura l'applicazione di uno stile congiuntivo produce effetti rilevanti di cui bisogna tener conto. Così come nell'esplicitare le nostre coordinate teoriche e metodologiche abbiamo messo in discussione una concezione dello spazio basata su una divisione netta tra soggetto e oggetto, allo stesso modo è necessario guardarsi da una concezione veicolare dell'“opera-contenitore”, dall'idea di un autore con un messaggio da consegnare da un punto A a un punto B e dal concepire l'interpretazione come estrazione di contenuti. Nel caso di Janet Frame, questo approccio si ritrova in una tradizione critica anche piuttosto consolidata, su cui ci soffermeremo più avanti per sottolineare le carenze di certe posizioni e indicare possibili soluzioni ai problemi interpretativi che la scrittura dell'autrice presenta.

Torniamo per ora alla questione posta inizialmente; la ricerca di un punto di partenza per il nostro percorso. Avendo ribadito l'importanza dello stile congiuntivo, bisognerà tenerne conto nel formulare due problemi fondamentali connessi tra loro: come individuare un punto di partenza in uno schema “Esserci-Mondo” e come individuare il punto di partenza – in questo caso, come dimostreremo più avanti, sarebbe meglio parlare di un'origine – di un'opera che non si voglia intendere in senso contenutistico e veicolare. A rischio di complicare il quadro, si dovrebbe forse considerare un'altra questione che precede e condiziona entrambi i problemi; in senso ampio essa riguarda la relazione soggetto-oggetto – includendo quindi, sia la relazione soggetto-mondo, sia la relazione soggetto-opera – ma più specificatamente concerne la stessa possibilità d'interpretare un testo. Dovremmo forse riprendere la nostra lettura di *Essere e tempo* e riferirci alle strutture dell'Esserci del comprendere (Verstehen) e dell'interpretare (Auslegen) che Heidegger esamina proprio dopo aver riflettuto sulla spazialità dell'essere-nel-mondo e sulla relazione dell'Esserci con gli altri individui ma non lo faremo – per lo meno non direttamente –, prima di tutto perché questa non è una tesi su Heidegger e in secondo luogo perché crediamo che con le nostre coordinate teoriche, pur con tutti i limiti del loro carattere introduttivo, siano state fornite

⁷¹ Cfr. GIOVANNI BOTTIROLI, *Che cosa è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 336-341 e 387-393. Riprendiamo la distinzione tra i due stili logici da Bottirolì che usa l'accezione “congiuntivo” proprio per spiegare il metodo filosofico di Heidegger. In particolare Bottirolì fa riferimento alla “e” di *Essere e tempo*: «l'essere appartiene al tempo [...] il tempo appartiene all'essere» (p. 338). La stessa logica emerge nel rapporto tra Esserci e Mondo; non si può pensare l'uno senza l'altro.

indicazioni sufficienti in relazione all'obiettivo di fondo della nostra ricerca; indagare l'idea di spazio.⁷² Del resto, pensiamo che la migliore dimostrazione di un'interpretazione basata su uno stile congiuntivo si potrà offrire con la nostra analisi dei lavori di Frame mentre, per il momento, ci limiteremo a una sola indicazione che potrà essere utile fin da subito. In relazione al problema dell'interpretazione Heidegger si riferisce al concetto di circolo ermeneutico a proposito del quale avverte: «L'importante non sta nell'uscir fuori dal circolo, ma nello starvi dentro nella maniera giusta».⁷³ Per farlo è necessario assumere una prospettiva o, più precisamente, un modo di porsi di fronte all'oggetto di studio che non lo strappi dalla circolarità che lo lega al soggetto interpretante. L'interpretazione in senso ermeneutico dunque non ha nulla a che vedere con una contemplazione o un'osservazione dell'oggetto distaccata ma prevede un coinvolgimento del soggetto e della teoria. In termini pratici, nel nostro caso specifico, si tratterà di far interagire costantemente le coordinate teoriche e metodologiche con il corpo della tesi, convenzionalmente considerato come la parte analitica del lavoro.

Più avanti si avrà l'opportunità di approfondire il problema dell'interpretazione ma per il momento, come anticipato, appare più urgente e più appropriato affrontare la questione che riguarda l'origine dell'opera in quanto punto di partenza di questa indagine. Diremo innanzi tutto che l'adozione del termine “origine” deriva dall'uso proposto da Heidegger nel saggio *L'origine dell'opera d'arte* (1950) dove l'*Ursprung* indica la “provenienza” dell'opera d'arte.⁷⁴ Per attenersi al significato etimologico del termine, si tratta di un “balzo” e di uno “scaturire”; volendo dare un'interpretazione pragmatica, si potrebbe considerare l'*Ursprung* come la tensione delle forze interne che creano l'opera. Individuare un'origine significa dunque individuare le componenti che la fanno funzionare.⁷⁵ A tal proposito ci sentiamo di sottoscrivere pienamente l'osservazione di Giovanni Bottirolì secondo il quale «la domanda sul “balzo originario” (*Ur-sprung*) è una domanda *testuale*».⁷⁶ Da qui una semplice riflessione; nel caso di un

⁷² Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., pp. 188-195

⁷³ MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 194.

⁷⁴ MARTIN HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, in IDEM, *Sentieri Interrotti*, a cura di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 3-70.

⁷⁵ Non sarà possibile in questa sede approfondire adeguatamente questo saggio. Avremo però modo di tornare sul concetto di tensione interna nell'opera quando s'introdurrà l'opposizione dei termini Terra e Mondo. Conferma dell'importanza dello stile congiuntivo in Heidegger si trova in questo saggio fin dalle prime battute; ivi è applicata alla relazione opera-artista oltre che alla relazione Terra-Mondo: «L'artista è l'origine dell'opera. L'opera è l'origine dell'artista» (MARTIN HEIDEGGER, *L'origine dell'opera*, cit., p. 3).

⁷⁶ GIOVANNI BOTTIROLI, *op. cit.*, p. 375.

testo, nulla appare più originario e costitutivo del linguaggio. Sceglieremo dunque di affrontare la questione del linguaggio in Frame come momento originario e strutturale della sua opera cercando di restare fedeli alla circolarità dell'approccio che ci siamo proposti. Del resto, la stessa opera di Frame sembra essere segnata da una certa circolarità che si concretizza in un costante raccoglimento delle energie creative intorno a una serie di temi e di questioni esistenziali ricorrenti. Winston Rhodes, uno dei primi critici a dedicare attenzione all'autrice, parla a questo proposito di una scrittura fatta di “parabole e preludi”, indicando così il *modus operandi* di Frame in base al quale ogni lavoro si concentra su un nucleo apparentemente semplice e limitato di idee che dà coesione interna all'opera e nello stesso tempo la apre a una trama di rapporti e di ricorrenze che legano tra loro i romanzi dell'autrice.⁷⁷

La prospettiva di Rhodes offre uno spunto di riflessione importante, tanto più che il critico contrappone esplicitamente la sua tesi a un approccio di tipo biografico. Già all'epoca del suo saggio, Rhodes si trovava costretto a constatare la diffusione di questa impostazione e ne denunciava le carenze.⁷⁸ Mai osservazione fu più adatta nel caso di Frame ma mai più inascoltata, a giudicare dalla mole di recensioni e di critica che puntualmente ha ricondotto l'originalità del suo stile e della sua visione del mondo a dei fattori personali.⁷⁹ In alcuni casi si può parlare non tanto di un approccio contenutistico, quanto “mono-contenutistico”; per lungo tempo, per una critica basata soltanto sul dato biografico, il contenuto da individuare nelle opere dell'autrice è sempre stato Janet Frame, il suo profilo psicologico, o la sua storia familiare. Bisogna aggiungere poi che si tratta di uno stile interpretativo – anche se forse risulta improprio parlare

⁷⁷ Cfr. WINSTON H. RHODES, *Preludes and Parables. A Reading of Janet Frame's Novels*, «Landfall», 102, 1972, pp. 135-146: 137.

⁷⁸ Cfr. WINSTON RHODES, *op. cit.*, p. 136.

⁷⁹ Si prenda questo commento di Patrick Evans: «For her art was born from a predicament, and although it transcends that predicament, there are occasion when personal limitations show through» (PATRICK EVANS, *Janet Frame*, Boston, Twayne, 1977, p. 205). Piuttosto esemplare in questo senso anche il caso di Victor Dupont, critico francese e *editor* della rivista *Commonwealth* che inserisce un *postscriptum* al primo numero della pubblicazione con cui avverte i lettori che negli anni passati sarebbero state pubblicate informazioni biografiche errate sull'autrice. Dupont fa seguire le sue parole da una copia di un certificato medico inviatogli dalla stessa Frame e a firma del dottor Cawley del Maudsley Hospital di Londra. Secondo Cawley, che aveva avuto l'opportunità di conoscere Frame e rimanere in contatto con lei per diversi anni – dal 1958 al 1963, Frame non aveva mai sofferto di alcuna patologia mentale contrariamente a quanto diagnosticato in Nuova Zelanda anni prima. Nel certificato di Cawley si legge: «[Frame] has never suffered from mental illness in any formal sense. [...] Any writer who publishes comments referring to her “disordered mind” or “mental illness” is running [the risk of] litigation». Cfr. VICTOR DUPONT, *Editor's Postscript*, «Commonwealth», 1, 1974, pp. 175-176 e MICHAEL KING, *Wrestling with the Angel. A Life of Janet Frame*, Washington, Counterpoint, 2000, pp. 388-389.

d'interpretazione in questi casi – che ha cominciato a dare i suoi frutti ben prima della pubblicazione dell'autobiografia alla quale Frame comincerà a dedicarsi soltanto negli anni ottanta. Precedentemente la critica (mono-)contenutistica era costretta ad aggrapparsi a pochissime indicazioni biografiche che Frame aveva fornito nella brillante prosa del saggio autobiografico *Beginnings*, pubblicato sulla rivista *Landfall*, in cui Frame racconta la scoperta della letteratura da bambina, come lettrice, e i suoi inizi come scrittrice.⁸⁰

Non si vuole con ciò screditare completamente il lavoro di studiosi a cui bisogna riconoscere il merito di essere stati “pionieri” nel dedicare attenzione a Frame;⁸¹ d'altra parte si deve notare che negli ultimi quindici o venti anni la situazione è notevolmente cambiata in due sensi: da un lato l'autobiografia e soprattutto la biografia “autorizzata” di Michael King hanno contribuito in maniera determinante a sgombrare il terreno da speculazioni e hanno fornito un bagaglio consistente e coerente di dettagli biografici, dall'altro va rilevata la presenza di una critica che, applicando metodologie molto varie, ha cercato di offrire prospettive più fresche.⁸² In molti casi però l'approccio è rimasto

⁸⁰ JANET FRAME, *Beginnings*, «Landfall», 73, 1965, pp. 40-47. Il primo numero di *Landfall* è del Marzo 1947. La rivista, su cui compaiono racconti e poesie di Frame fin dai primi numeri, può essere considerata il periodico letterario neozelandese più importante dal secondo dopoguerra, oltre che il più longevo; cfr. DENNIS McELDOWNEY, *Publishing, Patronage, Literary Magazines*, in *The Oxford History of New Zealand Literature*, a cura di Terry Sturm, Auckland, Oxford University Press, 1991, pp. 545-602. Immensa la figura del suo primo direttore Charles Brasch nel panorama letterario del paese. Poeta, critico e mecenate, fu un estimatore di Frame fin dai suoi esordi. La serie di saggi intitolati *Beginnings*, di cui fa parte anche quello di Frame, nacque da un'idea dello stesso Brasch che invitò i maggiori autori neozelandesi dell'epoca a riflettere sui loro “inizi” appunto; cfr. MICHAEL KING, *op. cit.*, p. 263.

⁸¹ Frame sembra aver suscitato l'interesse della critica relativamente tardi. Le prime reazioni alla sua opera si registrano soltanto a partire dagli anni settanta, venti anni dopo la pubblicazione del suo primo lavoro importante, la raccolta di racconti *The Lagoon (The Lagoon. And Other Stories*, Christchurch, Caxton, 1951).

⁸² Si rimanda alla bibliografia per le indicazioni complete sulla pubblicazione dei tre volumi autobiografici. Forniamo di seguito soltanto i dati delle prime edizioni dei tre volumi successivamente raccolti in JANET FRAME, *An Autobiography*, cit.: *To the Is-Land. An Autobiography*, New York, Braziller, 1982; *An Angel at My Table. An Autobiography*, ii, New York, Braziller, 1984; *The Envoy from Mirror City. An Autobiography*, iii, New York, Braziller, 1985. Abbiamo definito il lavoro di King “autorizzato” perché, *de facto*, la biografia è stata commissionata da Frame a determinate condizioni; l'autrice, a detta dello stesso King, pare abbia collaborato estensivamente al lavoro sebbene soltanto in fase di revisione. Cfr. MICHAEL KING, *op. cit.*, p. 8. Indicativamente si può attestare una fioritura di interpretazioni che, a rischio di generalizzazioni, si possono considerare di “nuova generazione” soprattutto a partire dagli anni novanta. A titolo d'esempio si possono citare Gina Mercer, che propone una lettura di orientamento femminista dei romanzi e alcuni dei contributi al volume del *Journal of New Zealand Literature* interamente dedicato a Frame. Il volume raccoglie gli interventi della conferenza inaugurale dell'Association of New Zealand Literature tenutasi al Knox College di Dunedin nell'agosto del 1992. Tra questi in particolare segnalerei i saggi di Jennifer Lawn che legge la questione del manicomio e della pazzia in Frame attraverso le tesi di Foucault sull'argomento e quello di Tessa Barringer che si rifà alle teorie sulla soggettività sviluppate da Kristeva per leggere *Scented Gardens for the Blind*. Cfr. GINA MERCER, *Janet Frame. Subversive*

contenutistico nella misura in cui, all'indagine di tipo biografico su Frame, si è sostituita l'esigenza d'incasellare l'opera della scrittrice in categorie spesso troppo rigide, dalle letture marxiste a quelle femministe, dal postcoloniale al postmoderno. A Marc Delrez, il cui *Manifold Utopia* (2000) è una delle monografie su Frame più recenti e, a nostro avviso, anche una delle migliori, va riconosciuto il merito di aver individuato una debolezza fondamentale che la critica di “nuova generazione” condivide con una tradizione più consolidata: evita di cadere nella speculazione biografica ma non riesce a prescindere da un'impostazione molto diffusa e profondamente radicata, quella di un'interpretazione realista che tende a ridurre la complessità dei lavori di Frame considerandoli principalmente come satire sociali.⁸³

Ripartiamo dunque da *Beginnings* a cui abbiamo accennato poc'anzi:

As it was becoming impossible for me to reconcile “this” and “that” world, I decided to choose “that” world, and one day when the Inspector was visiting my class at school I said, – Excuse me, and walked from the room and the school, from “this” world to “that” world where I have stayed and where I live now⁸⁴

Qui Frame descrive un episodio cruciale che si presta alle letture più disparate: crisi esistenziale, sintomi di una depressione, urgenza artistica, o emarginazione sociale. Così che il brano è diventato un punto d'appoggio importantissimo, sia per una critica attenta al dato biografico, sia per quella d'impronta realista.⁸⁵ A nostro avviso, in entrambi i casi, questo è potuto accadere perché il brano si presta a una lettura basata su una logica separativa. Sorprende d'altra parte che nessun critico che abbia lavorato su Frame applicando gli strumenti della teoria letteraria più avanzata, per lo meno a nostra conoscenza, abbia riflettuto su questo testo e sull'incondizionata accettazione da parte della critica di quella che potrebbe dirsi la sua “piena presenza”.

Fictions, St Lucia, University of Queensland Press, 1994; TESSA BARRINGER, *Powers of Speech and Silence*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 71-88 e JENNIFER LAWN, *Docile Bodies. Normalization and the Asylum in Owls Do Cry*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 178-187.

⁸³ Cfr MARC DELREZ, *Manifold Utopia*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. xii-xxxi. Si rimanda all'introduzione di Delrez per un'“archeologia” della critica su Frame ben più dettagliata di quella fornita da noi. Come nota anche Delrez, va segnalata almeno un'eccezione significativa al “pregiudizio realista”, quella di Ruth Brown; vedi in particolare RUTH BROWN, *Owls Do Cry: Portrait of New Zealand?*, «Landfall», 175, 1990, pp. 350-358.

⁸⁴ JANET FRAME, *Beginnings*, cit., p. 45.

⁸⁵ La monografia di Evans offre un esempio fin troppo ridondante di entrambi gli approcci: oltre a ricorrere al dato biografico, come è stato già notato, la sua interpretazione dei romanzi si appoggia quasi esclusivamente alle dinamiche sociali. Il primo e il secondo capitolo del suo lavoro s'intitolano rispettivamente *Life in “This” World* e *Life in “That” World*. Uno è un capitolo biografico, l'altro una cronologia delle opere. Cfr. PATRICK EVANS, *Janet Frame*, cit., pp. 15-55.

Ci limiteremo ad alcune semplici considerazioni. Janet Frame dice di aver scelto “*that*” world. La prima osservazione può dunque esprimersi in un quesito banale: “Dove si trova questo mondo e come è fatto?”. Sia esso un universo di pura immaginazione, il mondo della letteratura, oppure un’immagine per esprimere un senso di emarginazione, pensiamo che “*that*” world non debba essere interpretato come qualcosa di totalmente alieno alla realtà e nettamente separato da “*this*” world.⁸⁶ Infatti, sebbene Frame dice che da allora non ha più lasciato “*that*” world, il pubblico, presumibilmente parte di “*this*” world, è stato in grado di leggere le sue opere quindi, in qualche modo, i due mondi si sono potuti incontrare. In realtà la loro divisione è già svanita nel momento stesso in cui l’opera di Frame prende corpo. La nostra seconda osservazione riguarda un particolare apparentemente secondario, le virgolette. Forse Frame vuole segnalare l’introduzione di termini che non fanno parte del suo discorso e che sono propri invece di “*this*” world, di un mondo da cui ad un certo momento della sua vita si è sentita esclusa – si sta seguendo la narrazione di *Beginnings* e non facendo della biografia su Frame. Non riconoscere l’introduzione di questa alterità nel testo comporta un rischio paradossale, cioè quello di continuare a dividere Janet Frame da “questo” mondo e ad emarginarla. In altre parole, ci pare che la critica non abbia prestato sufficiente attenzione al carattere retorico di questo testo e alle sue strategie discorsive; Janet Frame sta in sostanza raccontando una storia e nel ricostruire un momento importante della sua vicenda, usando una metafora spaziale, dice di aver lasciato un mondo per un altro. Rileviamo inoltre un fraintendimento ancora più profondo rispetto a questo saggio; la sua natura autobiografica infatti non può garantirne l’autenticità, la totale trasparenza, e la completa adesione tra “*this*” world (la vita di Janet Frame), e “*that*” world (il testo *Beginnings*).⁸⁷ Inoltre, anche ignorando questo aspetto, ammettendo cioè la totale trasparenza del testo, non crediamo comunque che la

⁸⁶ Cfr. ANNA RUTHERFORD, *Janet Frame's Divided and Distinguished Worlds*, «World Literature Written in English», 14, 1975, pp. 51-68. Come Evans, anche Rutherford fa esplicito riferimento alla dicotomia ‘*this*’ world/‘*that*’ world per una lettura realista di Frame.

⁸⁷ Si trova conferma dell’inaffidabilità del narratore proprio in relazione all’episodio descritto in *Beginnings*. Il 1945 appare indubbiamente come un anno cruciale e dai risvolti tragici per Frame. Si succedono un tentato suicidio con un’ “overdose” di aspirine – tentativo estremamente velleitario e ingenuo quindi, l’abbandono degli studi e del tirocinio da insegnante, in cui si colloca il passaggio da ‘*this*’ world a ‘*that*’ world; pochi mesi dopo Frame si ritroverà ricoverata al Seacliff Mental Hospital con una diagnosi di schizofrenia. Se si confronta la versione fornita da Frame nell’autobiografia con i dati raccolti da Michael King emergono delle incongruenze piuttosto consistenti nella successione degli eventi descritti da Frame. Cfr. JANET FRAME, *An Autobiography*, cit., pp. 181-191 e MICHAEL KING, *op. cit.*, pp. 58-71.

critica debba necessariamente cercare nelle riflessioni dell'autore un'*auctoritas*, si perdoni il gioco di parole, su cui basare un'interpretazione e neppure seguire lo stile di pensiero – una logica separativa in questo caso – che traspare dal testo.

A questo punto però, per vedere come funziona la critica realista e gli assunti metodologici che la sostengono, sarà necessario concentrarsi su un'opera in particolare, *Owls Do Cry* (1957),⁸⁸ e riferirsi a un'interpretazione relativamente recente come quella proposta da Simone Oettli-van Delden nel saggio *Surfaces of Strangeness*.⁸⁹ Un confronto con la lettura di Oettli-van Delden sarà particolarmente utile per osservare la tesi realista al lavoro e per metterne in luce le carenze. Cercheremo per contro di proporre una diversa logica interpretativa a partire dall'opacità e indecidibilità delle scelte linguistiche e stilistiche che si ritrovano nel romanzo.

1.2. «Blow, winds, and crack your cheeks!»

(WILLIAM SHAKESPEARE, *King Lear*, atto iii, scena 2, v. 1678)

Primo romanzo di Frame, *Owls Do Cry* fu pubblicato in Nuova Zelanda nel 1957. L'edizione inglese e quella americana, che seguirono a breve distanza di tempo, consentirono a Frame di raggiungere un pubblico di portata internazionale mentre la prima traduzione fu offerta al pubblico tedesco nel 1961.⁹⁰ Pare che Frame abbia impiegato pochi mesi, tra l'aprile e il luglio del 1955, per completare il romanzo mentre era ospite di Frank Sargeson a Takapuna, tranquillo sobborgo – per lo meno cinquanta anni fa – a nord di Auckland. Sargeson, che con le sue *short stories* si era già guadagnato una fama letteraria di livello internazionale, aveva messo a disposizione della Frame una baracca nel giardino di casa sua, l'*Army hut* descritta anche nell'autobiografia dell'autrice.⁹¹ Il romanzo è ormai considerato una pietra miliare della

⁸⁸ JANET FRAME, *Owls Do Cry*, Christchurch, Pegasus Press, 1957. Ed. consultata: Auckland, Random House, 2007. D'ora in avanti i numeri di pagina indicati faranno riferimento a questa edizione.

⁸⁹ SIMONE OETTLI-VAN DELDEN, *Surfaces of Strangeness. Janet Frame and the Rhetoric of Madness*, Wellington, Victoria University Press, 2003.

⁹⁰ L'edizione americana è del 1960 per l'editore Braziller, quella inglese è uscita per i tipi di W.H. Allen nel 1961. Si rimanda alla bibliografia generale per maggiori dettagli su queste edizioni. La prima traduzione tedesca è *Wenn Eulen schreien. Roman*, a cura di Ruth Malchow, Hamburg, Nannen, 1961 mentre la prima traduzione italiana esce per Guanda soltanto nel 1994 col titolo *Gridano i gufi*, a cura di Laura Nouliau, Milano, Guanda, 1994. il sito del Janet Frame Estate conta traduzioni in “almeno” 17 lingue (cfr. www.janetframe.org.nz).

⁹¹ Cfr. JANET FRAME, *An Autobiography*, cit., pp. 242-267 e MICHAEL KING, *op. cit.*, pp. 121-143. Sargeson è considerato per alcuni aspetti l'iniziatore di una tradizione nazionale neozelandese. Se si esclude Katherine Mansfield, espatriata in Europa giovanissima per non tornare mai più in patria, Sargeson è stato il primo neozelandese a fare della scrittura creativa un mestiere. All'epoca del soggiorno di Frame, Sargeson aveva già alle spalle una carriera ventennale e sei opere pubblicate. Si

letteratura neozelandese, tanto da essere canonizzato in tutti i programmi scolastici nazionali.

Owls Do Cry racconta le vicende della famiglia Withers: madre casalinga, padre ferroviere e i quattro figli. Sullo sfondo della Nuova Zelanda degli anni trenta, in piena depressione economica, mentre gli adulti cercano di sbarcare il lunario tra mille difficoltà, i ragazzi Withers sono padroni del loro mondo di giochi e fiabe che ruota intorno a un luogo magico, la discarica della cittadina di Waimaru («small as the world and halfway between the South Pole and the equator»)⁹². Qualche opificio (lana, cioccolata, burro), un mattatoio («all meaning prosperity and wealth in a fat filled land», p. 63), una baia e un giardino botanico sono i luoghi simbolo di un tipico centro di provincia della regione di Otago tremendamente simile alla Oamaru dell'infanzia di Frame.

La morte accidentale di Francie, la maggiore dei quattro, poco prima di lasciare la scuola «to make her way in the world» (p. 71), divide la prima parte del romanzo (*Talk of Treasure*) dalla seconda (*Twenty Years Later*) che racconta le sorti degli altri fratelli approdati all'età adulta. Toby, l'unico maschio la cui epilessia è causa di grandi difficoltà d'inserimento sociale, è rimasto a vivere con gli anziani genitori ed è costantemente alla ricerca di una stabilità economica. La sorella più piccola, Chicks – ma ora preferisce essere chiamata Teresa –, si è sposata e ha lasciato Waimaru per trasferirsi al nord dove, da mamma a tempo pieno, conduce una piatta esistenza piccolo borghese. Daphne è invece ricoverata in manicomio. Apparentemente dissociata dalla realtà che la circonda, alla fine del romanzo subirà una lobotomia che la “guarirà” garantendone il ritorno alla “normalità”.

Daphne non svolge soltanto un ruolo chiave nello sviluppo della trama ma lascia anche un'impronta determinante sullo stile del romanzo; un elemento fondamentale da tenere in considerazione a questo proposito è rappresentato da quei passaggi in corsivo

era affermato all'estero soprattutto come autore di racconti apparsi con regolarità su periodici australiani e inglesi. Lo stile essenziale, la riproduzione di un *vernacular* neozelandese e i personaggi di estrazione popolare e operaia sono i motivi ricorrenti della sua *fiction*. La quantità e l'importanza dei nomi in calce alla lettera pubblicata su *Landfall* per celebrare il suo cinquantesimo compleanno può dare un'idea del peso di questa figura (cfr. *A Letter to Frank Sargeson*, «Landfall», 25, 1953, p. 5). Sargeson non si distingue soltanto per i meriti letterari ma anche per il ruolo di mentore esercitato nei confronti di scrittori più giovani; di fatto intere generazioni di scrittori si sono raccolte intorno a lui. Non senza una nota di autocelebrazione nazionale, una targa posta dalle autorità locali all'esterno dello spartano prefabbricato al 14 di Esmonde Road lo indica come il luogo in cui “a truly New Zealand literature had its beginnings”.

⁹² JANET FRAME, *Owls*, cit., p. 61.

dotati di un potente lirismo che fanno da contrappunto alla diegesi: «*The day is early with birds beginnings and the wren in cloud piping like the child in the poem, drop thy pipe, thy happy pipe. And the place grows bean flower, pea-green lush of grass, swarm of insects dizzyingly hitting the high spots*» (p. 49). Questo brano, l'incipit del romanzo, prosegue per quasi due pagine e si chiude con le parole di un narratore onnisciente che ci indica la provenienza di questa originale prosa dalle forti contaminazioni poetiche: «*Sings Daphne from the dead room*» (p. 50). Altre volte, quella che per ora chiameremo per convenzione la voce di Daphne stabilisce un dialogo con gli altri personaggi, in particolare con Toby, come in questo caso:

And as Toby sat there in the truck with the sea inhabiting his ear, he would say, irritably,
 —Shut up. Keep quite while I think.
 —*What will you think about, Toby?*
 —Oh, about things in general.
 —*What specific things, Toby?*
 —Oh, don't pin me down to details. Anything.
 —*What will you think about, Toby? What will you think?*
 —Keep flowing then, and be damned. *But speak for me.*

Si noti l'uso del linee lunghe per i dialoghi, tecnica che già Frank Sargeson aveva utilizzato in alcuni dei suoi lavori e che ritroviamo anche in James Joyce.⁹³ Apparentemente si tratta di un particolare secondario ma che invece, come si vedrà più avanti, può dare delle indicazioni importanti sulla sperimentazione messa in atto da Frame con questo romanzo. La ricchezza stilistica del lavoro è inoltre alimentata da un'estrema varietà di citazioni e allusioni letterarie: brani di poesia, specialmente tratti da W. H. Auden e Edgar Allan Poe, citazioni dai drammi shakespeariani, *The Tempest* – da cui è tratto il titolo del romanzo – ma anche *King Lear* e *Macbeth*, senza dimenticare filastrocche, fiabe e brani dalla Bibbia. Ci troviamo dunque di fronte a una lingua straordinariamente ricca che ci proponiamo di interpretare indagando i meccanismi che la fanno funzionare, in altre parole indagando il principio di distribuzione delle voci sullo spazio del romanzo.

Oettli-van Delden, nelle pagine del suo saggio dedicate all'analisi di *Owls Do Cry*, fissa una dicotomia fondamentale espressa in questi termini: «All Frame's artistry and linguistic agility are directed at making the reader accept a dichotomized perspective of

⁹³ Cfr. LAWRENCE JONES, *Owls Do Cry. After Fifty Years. The Novel in Context*, in JANET FRAME, *Owls Do Cry*, Auckland, Random House, 2007, pp. 9-28: 9. Entrambi gli autori sono da considerare come le influenze dirette più importanti in relazione a questo stilema.

the world which is based on an underlying false dilemma»; un'opposizione binaria di base che si articola in una serie altre coppie, quali «childhood and adulthood, sanity and insanity, truth and falsehood, real and fake treasure, the imaginary world and society».⁹⁴ Ci viene proposta dunque un'interpretazione del romanzo come critica sociale di un mondo diviso tra valori autentici e materialismo da cui deriva anche una certa organizzazione delle voci del romanzo secondo due principi fondamentali: l'uso della parodia e della stilizzazione attraverso cui l'autore si approprierebbe dei discorsi dei personaggi. Nel caso della funzione parodistica, ad essere “sfruttate” sarebbero soprattutto le voci dei personaggi “inautentici”, per esempio le pagine del diario di Teresa immersa nella sua piatta esistenza coniugale; nel secondo caso sarebbe soprattutto il *mad language* – l'espressione è di Oettli-van Delden – di Daphne di cui abbiamo fornito un esempio citando l'incipit.⁹⁵

Secondo la lettura bachtiniana di Oettli-van Delden queste tecniche sarebbero controllate da un narratore onnisciente il cui scopo è quello di muovere una critica ai valori di una società materialista e provinciale: «The multiple voices, and particularly the voice that expresses itself in the language of the mad, exist purely to convey the didactic purpose of the omniscient narrator» (p. 107). Queste voci inoltre sarebbero organizzate secondo una gerarchia piuttosto rigida; il *mad language* di Daphne prevarrebbe in autenticità sugli altri («Frame encourages the reader to accept this language as the only valid voice among her characters», p. 109); a sua volta però il *mad language*, come si è visto, è controllato dal narratore onnisciente che lo fa funzionare in relazione ai suoi scopi didattici («the omniscient narrator's is the sole voice in the novel that survives intact», p. 113); Janet Frame infine, in quanto autrice, si colloca in cima a questa gerarchia:

Her exceptional mastery over words is the most striking and admirable feature of her writing and it is demonstrated by her use of “mad language”, which is carefully patterned and fully controlled in order to be exploited for her own rhetorical purposes (p. 112)⁹⁶

Dal momento che il *mad language* sembra assumere una funzione così importante, oltre ad essere sotto il pieno controllo, sia del narratore, sia dell'autore, non dovrebbe essere

⁹⁴ SIMONE OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 114.

⁹⁵ Cfr. SIMONE OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, pp. 107-108.

⁹⁶ Almeno in un'occasione la gerarchia di Oettli-van Delden appare poco chiara; attribuisce infatti il controllo del *mad language* al narratore (p. 107) anziché all'autore (p. 106 e p. 112), senza per altro approfondire le relazioni che si stabiliscono fra il primo e il secondo.

difficile localizzarlo. Torneremo dunque sul testo.

Dopo l'incipit segue il secondo capitolo in cui la diegesi sembra più lineare, ma in realtà balza subito agli occhi un'"intrusione" del corsivo: «*No, you must eat your cabbage, for colanders hang on the wall that cabbage may be pressed through them*».⁹⁷ Ci si aspetterebbe che fosse Daphne a esprimersi invece è più probabile sia la madre degli Withers o al più Daphne che riproduce la voce di sua madre attraverso il suo *mad language*; di fatto non si può avere nessuna certezza riguardo l'attribuzione di questa voce. Poi troviamo:

Colander?

Colander?

Calendar?

Calendars hang upon the wall and have bills pinned to them from the grocer and milkman and butcher; (p. 51)

Si noti il *Calendars* in corsivo dopo il quale il discorso riprende con dei caratteri tipografici tradizionali. In casi come questi Oettli-van Delden, pur ammettendo la difficoltà nell'attribuire i vari discorsi che s'intrecciano a delle voci determinate,⁹⁸ sostiene che queste incongruenze servano in realtà a nascondere un narratore onnisciente: «the boundary between the the voice of the omniscient narrator and those of the characters is deliberately blurred by the constant undesignated shifts, so that the presence of the omniscient narrator is carefully camouflaged» (p. 106).

Perché "nascondere" e di fatto confondere la presenza di un narratore onnisciente con altre voci quando, secondo Oettli-van Delden, la gestione dei discorsi espletterebbe una funzione didattica attraverso la parodia o la stilizzazione? Se lo scopo principale fosse stato quello di una critica sociale, sarebbe stato forse più coerente rendere il narratore più trasparente possibile, onnisciente appunto, oppure "nasconderlo" del tutto, per esempio con la tecnica dell'*embedded story*. Perché "mal celarlo" tradendo così la sua presenza e contaminando costantemente la sua voce con le altre voci del romanzo? Inoltre, a proposito del corsivo, Oettli-van Delden dice: «Frame indicates the voice of Daphne, and the moments of sincerity and truth in other voices, by using italics» (p. 106); presuppone dunque un pieno controllo di questo strumento e lo legge sulla base del dualismo di fondo tra autenticità e inautenticità. Ci sembra invece che un passaggio

⁹⁷ JANET FRAME, *Owls*, cit., p. 51.

⁹⁸ «we will continue to be confused by a series of different points of view, which will perpetually shift from omniscience to a location within the minds of the different characters without necessarily being clearly signalled» (SIMONE OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, pp. 105-106).

come quello appena riportato, in cui *calendars* e *colander* sono associati solo sulla base del significante, difficilmente si possa considerare “un momento di sincerità e verità”. Diremmo piuttosto che proprio l'incoerenza di brani come questo li rende ambigui, aperti a differenti interpretazioni e alle suggestioni del lettore.⁹⁹

Se però il corsivo in qualche modo dà l'illusione di potersi orientare tra le voci del romanzo, non sempre questa bussola – “impazzita”, ma pur sempre un punto di riferimento – è a disposizione del lettore. Il capitolo 6, ad esempio, si concentra su Francie poco prima di morire. È finita la scuola e il padre degli Withers ha deciso che Francie dovrà interrompere gli studi per andare a lavorare. Si attualizza in sostanza il passaggio drammatico dall'innocenza all'età adulta; i giochi come le biglie («marbles») o le recite scolastiche («helmet and breastplate», paramenti imprescindibili in una rappresentazione del dramma di Giovanna D'Arco), che sono evocati nel brano seguente, sono i simboli di un'età dell'innocenza che Francie deve ora lasciare indietro:

And Francie was taken, on the afternoon of the play, like one of the marbles, though still
in her silver helmet and breastplate and waiting to be burned; and rolled to a new place
beyond Frère Jacques and participles and science and bunsen burners and Shakespeare,
there I couch when owls do cry,
when owls do cry,
To a place of bright dark, of home again, and Mum and Dad and Toby and Chicks¹⁰⁰

Più avanti si legge:

⁹⁹ Va tenuto presente un dato che riguarda la composizione dell'opera e che da solo sarebbe sufficiente a mettere in discussione le certezze di Oetli-van Delden sul pieno controllo autoriale. Pochi mesi dopo che la Pegasus Press aveva accettato il manoscritto, Frame lascia la Nuova Zelanda per la sua *Overseas Experience* affidando a Sargeson la revisione del manoscritto (cfr. LAWRENCE JONES, *Owls Do Cry. After Fifty Years*, cit., p. 10). Dopo la morte di Sargeson, il manoscritto è rimasto misconosciuto per molti anni negli archivi della National Library di Wellington probabilmente a causa del titolo *Talk of Treasure or Between the Flags* che si legge sulla prima pagina. Sono i titoli proposti da Frame, entrambi scartati dall'editore. Identificato soltanto recentemente, il manoscritto si trova sotto la seguente collocazione: MS-Paper-4261-360. Non ci risulta che sia mai stato fatto, o per lo meno pubblicato, un lavoro filologico sul testo ma sarebbe forse estremamente interessante approfondire la questione. Per quello che abbiamo potuto constatare da un esame diretto, il dattiloscritto presenta alcune correzioni minori, come alcuni errori di battitura a penna blu e altre piccole ammende a matita. Forse l'aspetto più importante riguarda proprio le parti in corsivo che nel dattiloscritto risultano sottolineate a matita. La nostra ipotesi è che sia stato Sargeson, un vero “maniac” della matita per altro, ad effettuare le sottolineature; a lui sarebbe da attribuire in ultima analisi la scelta delle parti da rendere in corsivo. Ciò non esclude a priori il contributo o l'assenso di Frame a questa decisione come sostiene Jones (cfr. LAWRENCE JONES, *Owls Do Cry after Fifty Years*, cit., pp. 9-10). Desideriamo ringraziare il Frank Sargeson Trust nella persona di Graeme Lay per aver permesso la consultazione del manoscritto e Pamela Gordon, *chair* del Janet Frame Literary Trust, per le preziose informazioni sull'argomento.

¹⁰⁰ JANET FRAME, *Owls*, cit., pp. 67-68.

So for Francie now, no black stockings to find and darn or uniform to sponge or panama hat to be cleaned with whiting and water and the time saying, Will you walk a little faster? And the marks not coming off, and Francie crying because Miss Legget inspected the hats and pointed to the ones not clean and floppy and said,

—A disgrace. Now quick march, girls, toes meet the floor first, quick march, but not Francie Withers.

Francie Withers is dirty. Francie Withers is poor [...]

Francie Withers has a brother who's a shingle-short [termine con connotazione dispregiativa diffuso in Australia e Nuova Zelanda a indicare persona con un ritardato mentale – N.d.R.] (p. 69)

In entrambi i casi non si segnala il cambio delle voci eppure è evidente che si tratta di una composizione di frammenti in cui francamente ci sembra difficile isolare una voce narrante che emergerebbe incontaminata come vorrebbe Oettli-van Delden. D'altra parte, che sia un narratore a stilizzare altre voci, tutte o soltanto alcune, a nostro avviso ha un'importanza relativa; è più interessante osservare la superficie del testo e rilevare un principio di logica congiuntiva al lavoro che mette insieme Shakespeare, la voce di Miss Legget e quella del tempo personificato. Si notino inoltre gli ultimi due paragrafi del secondo brano («Francie Withers is dirty...») seguito da «Francie Withers has a brother...»). In questo caso ci risulta estremamente difficile identificare la provenienza della voce. È improbabile che si tratti del narratore; il suo giudizio su Francie sarebbe troppo duro e incoerente con il tono elegiaco della similitudine che mette in relazione Francie con le biglie dei giochi d'infanzia. Leggere questi giudizi su Francie come una critica sociale immediata equivale, a nostro avviso, a attribuire a Janet Frame la distinzione tra “*this*” world and “*that*” world in *Beginnings*.

Pare più plausibile invece attribuire questi passaggi alla voce di un “*they*”, certamente “inautentico” nella misura in cui rappresenterebbe il luogo comune dai toni moraleggianti di una piccola comunità,¹⁰¹ in questo caso però, contrariamente a quanto afferma Oettli-van Delden a proposito delle voci “inautentiche” che verrebbero parodiate, il discorso del “*they*” non verrebbe parodiato, bensì stilizzato e di fatto posto sullo stesso piano di un discorso “autentico” come quello del narratore. Ancora una volta, per lo meno a livello superficiale, il testo mette il lettore di fronte a delle voci

¹⁰¹ Il ricorso ad un “*they*” implicito in questa circostanza è giustificato dalla presenza di un “*they*” che si manifesta almeno in un'altra occasione nel romanzo e a cui corrisponde un tono del tutto simile a quello dei brani riportati; cfr. JANET FRAME, *Owls*, cit., pp.135-136. In questo caso sarebbe Toby il bersaglio dei pregiudizi: «Fits. Fits. Fits. He falls down anywhere you know. They say he can tell when they come on [...]

–Withers is no danger

they say, they say» (p. 135)

contrastanti difficili da isolare e identificare con certezza ma che comunque rivendicano attenzione.

In sintesi, ci sembra che l'organizzazione gerarchica delle voci che Oetli-van Delden propone sia difficile da sostenere. Collassa su se stessa e mette così in luce le carenze di un'interpretazione veicolare e mimetica dell'opera modellata in base al messaggio di critica sociale che si presuppone debba arrivare al pubblico. Del resto, la prosa dei brani riportati ci invita a recuperare lo spazio del testo, la sua superficie, la sua estrema frammentazione, la tendenza alla sovrapposizione delle voci e la loro eterogeneità; tutto questo rivela una ricchezza che un'interpretazione basata su una logica separativa rischia di appiattare.

Un altro stilema importante che conferma queste caratteristiche consiste nella resa dei dialoghi attraverso i trattini cui abbiamo accennato in precedenza e di cui vorremmo occuparci ora con un esempio. Anche il brano che segue è tratto dal capitolo 6, in cui si descrivono i giorni di scuola di Francie; in questo caso ci viene descritto il momento della preghiera:

—The Lord, the headmistress says, after the Amen, is very very close.
And she wraps her gown more secretly about her body. She opens the Bible then, and reads about the Sermon on the Mount.
—And seeing the multitudes he went up into the mountain.
—And, she says the Beatitudes. Blessed are the peacemakers (p. 72)

Non si tratta quindi di un vero e proprio dialogo ma di una sola voce. Per di più nel caso di «And, she says the Beatitudes» viene introdotto un indiretto dopo la lineetta lunga. Si potrebbero riportare diversi esempi di queste incongruenze nell'uso delle lineette che complessivamente lascerebbero presupporre la volontà da parte di Frame di sovvertire uno strumento stilistico che la tradizione realista, *a là* Hemingway o *a là* Sargeson per intendersi, usava per rendere in maniera scarna e diretta un dialogo; questo confermerebbe la complessità di *Owls Do Cry* che difficilmente si presta a essere ridotto a semplice opera mimetica di satira o di denuncia sociale.¹⁰²

¹⁰² A complicare ulteriormente la situazione vi sarebbe poi anche la comparsa sporadica di lineette brevi a cui è difficile attribuire una sola funzione: in alcuni casi sembrerebbero introdurre citazioni come in questo caso: «But Francie Withers is Joan of Arc, and she sang at the garden party –

Where the bee sucks there suck I» (p. 69).

Si confronti con il brano di p. 68 in cui gli stessi versi da *The Tempest* invece non sono staccati dal corpo del testo. In altre occasioni la linea breve serve a segnalare una brusca interruzione; cfr. JANET FRAME, *Owls*, cit., p. 94. Anche nel caso delle lineette, brevi o lunghe che siano, e dei rientri di riga che le accompagnano la ricerca filologica sul manoscritto potrebbe rivelare elementi interessanti; sulla questione vedi anche LAWRENCE JONES, *Owls Do Cry after Fifty Years*, cit., p.9-10.

Altre volte non ci sono segni grafici che indicano una frammentazione ma la prosa si spezza come nell'esempio seguente in cui lo spazio del testo è organizzato secondo un'opposizione vuoto-pieno come accade in poesia:

And still lunch time does not come. The world is stuck
and over and over like a burning spinning and hurt
record, and the world is empty,
a blue and white sack, hollow, with no people in it,
save Mrs Withers and Chicks in a far corner
and the sack gets filled with a bird on the plum tree,
and the baker saying
—Did you get your bread at the weekend?
and the clock making a stifling ticking (p. 75)

Nel suo complesso la superficie del testo rivela dunque un elemento di opacità e indecidibilità che la stessa Frame esprimeva in questi termini ricorrendo proprio a una metafora spaziale: «there must be an inviolate place where the choices and decisions, however imperfect, are the writer's own, where the decision must be as individual and solitary as birth and death».¹⁰³ Impostazioni critiche come quella esemplificata da Oettli-van Delden, sembrano trascurare questa dimensione superficiale del testo, in un processo che ricorda l'oblio riguardante l'essere attribuito da Heidegger alla filosofia. La nostra critica in realtà non vuole prendere di mira gli strumenti messi in campo, come ad esempio le teorie di Bachtin sulle voci del romanzo. Piuttosto ci sentiamo di contestare l'assunzione di un sistema di valori inalterato e universale, una metafisica insomma, a cui è stato sacrificato lo spazio del testo.

Si consideri a tal proposito la dicotomia di base su cui si fonda l'approccio a *Owls Do Cry* di Oettli-van Delden che oppone autenticità a "inautenticità". Da essa deriva per Oettli-van Delden una conseguenza importante, un aspetto su cui vale la pena soffermarsi: «the novel reveals that the only safe place is the cowslip bell of the epigraph, which can be read as a metaphor for the imaginary world of literature».¹⁰⁴ Alle dicotomie già formulate, Oettli-van Delden in questo caso ne aggiunge un'altra che divide la letteratura da «current euphemisms [...], clichés, advertising slogans or different examples of public discourses» che verrebbero parodiati. Cerchiamo dunque di intendere cosa si dovrebbe includere nella categoria *Imaginary World of Literature*: «poems, songs, nursery rhymes and fairytales» (p. 108). Sembra si tratti di una categoria

¹⁰³ JANET FRAME, *An Autobiography*, cit., p. 392.

¹⁰⁴ SIMONE OETTLI-VAN DLEDEN, *op. cit.*, p. 111.

piuttosto ampia e anche molto eterogenea in cui una filastrocca si trova “gomito a gomito” con Shakespeare ma dalla quale, presumiamo, la pagina del giornale locale contenente la *comic strip* che Bob ha sottomano sarebbe esclusa e bollata come “inautentica”.¹⁰⁵

In alcuni casi tuttavia vi sono testi che sembrano “trasmigrare”, si potrebbe dire, dal lato “autentico” al lato “inautentico” e viceversa. È la stessa Oettli-van Delden a fornire un esempio:

Blake's happy pipe, again ironically, is later transformed into the little black pipe that prevents Daphne from biting or swallowing her tongue during Electric Shock Treatment, the message being that New Zealand society does not wish to hear the truth, rejects the world of the imagination and aborts potential artists. (p. 108-109)¹⁰⁶

A parte il fatto che in questa occasione Oettli-van Delden chiama “sul banco degli imputati” un nuovo “colpevole”, la società neozelandese, e non il mondo degli adulti che fino a quel punto della sua argomentazione era stato indicato come maggiore “indiziato”. Inoltre, sarebbe stato forse più opportuno mettere a fuoco il contesto storico; non è chiaro infatti se per Oettli-van Delden si tratti di contestare la società neozelandese *tout court*, quella degli anni trenta, o quella degli anni cinquanta. Anche tralasciando questo problema, in questo caso non si ha una parodia di un linguaggio “inautentico” ma è la poesia di Blake, che dovrebbe appartenere a pieno titolo alle categorie “autenticità” e “*Imaginary World of Literature*”, ad essere parodiata.

Un esempio che funziona in senso opposto è dato da alcuni brevi e semplici versi che Amy, la madre degli Withers cita in un'occasione:

Years ago the people before the Withers had kept pigs that used to snuffle among the dead oak leaves and swallow the coffin-polished acorns that rained down, like death, and were trodden in the earth and squashed, until some shot up like little green periscopes and
—Little by little,
Amy Withers would say, who remembered and liked to quote verse,
—Little by little the acorn said¹⁰⁷

Il verso «Little by little the acorn said» compare in una poesia raccolta in un'antologia destinata ad un pubblico di bambini. Nel caso della nostra fonte si tratta di un'edizione

¹⁰⁵ Cfr. JANET FRAME, *Owls*, cit., p. 127.

¹⁰⁶ Il verso “Drop thy pipe, thy happy pipe” è tratto da *Songs of Innocence* (1789) di William Blake e lo si trova nella prima poesia della raccolta, *Introduction* (ed. consultata: WILLIAM BLAKE, *Songs of Innocence and of Experience, and Other Works*, a cura di R. B. Kennedy, London-Glasgow, Collins, 1970). La prima delle due citazioni in Frame compare nell'incipit a p.49 che abbiamo citato sopra.

¹⁰⁷ JANET FRAME, *Owls*, cit., pp. 156-157.

americana ma verosimilmente anche Frame deve aver letto la poesia tra i banchi di scuola, da alunna o da maestra. A ben vedere si tratta di una poesia intrisa di valori morali e di propositi edificanti che si rivelano soprattutto nel paragone tra il piccolo germoglio della prima stanza e il “*thoughtful boy*” della seconda: «“Little by little,” said the thoughtful boy, / “Moment by moment, I’ll well employ, / Learning a little every day, / And not misspending my time in play; / Whatever I do I will do it well».¹⁰⁸ È un testo ambiguo dal punto di vista della distinzione proposta da Oettli-van Delden: è una poesia ma trasmette un messaggio perfettamente coerente con i valori del mondo degli adulti, della materialità e della superficialità. Sarebbe più importante notare l’uso che Frame fa delle immagini semplici di questa poesia come la ghianda, il germoglio o l’albero, per costruire una descrizione straniante in cui le ghiande appaiono “*coffin-polished*” e cadono a terra “*like death*”. Più avanti ci occuperemo in dettaglio di questo processo di rielaborazione che caratterizza lo stile del romanzo e che interessa soprattutto l’elemento naturale.

Letteratura “autentica” e testi “non autentici”, dunque, appaiono sempre più difficili da localizzare e da separare a meno che non si tratti di una distinzione a priori che poi però una lettura attenta del testo porta a smentire. Si pensi a questo proposito a Teresa. È senza dubbio la quintessenza della superficialità e il tono del suo diario è davvero fastidioso, tanto che l’insistenza da parte di Frame nel mimare il suo linguaggio può anche apparire eccessiva e appesantire la lettura del capitolo 28 interamente composto dalle pagine del diario. Epperò il fatto che Teresa tenga un diario può considerarsi almeno un tentativo di distinguersi dalla banalità che la circonda. Cerca d’impressionare i suoi ospiti facendo ascoltare loro la Quinta Sinfonia di Beethoven («I believe the Bessicks are musical, and I feel quite safe with the Fifth Symphony. I can mention about fate knocking on the door and that kind of thing», p. 192) eppure si tratta di “autentica” musica, non meno “autentica” della letteratura che si trova a leggere. E già perché, sebbene Teresa sia l’emblema della superficialità e del materialismo, è comunque una lettrice e non solo di *Jemima Puddleduck* (1908) di Betatrix Potter ma anche dei romanzi delle sorelle Brontë, *The Tenant of Wildfell Hall* (1848) di Anne e *Wuthering Heights* (1847) di Emily, o di una lettura più impegnata come *Cry the*

¹⁰⁸ GRACE R. CLIFTON, *Ohio Arbor Day 1913. Arbor and Bird Day Manual Issued for the Benefit of the Schools of our State*, Columbus (OH), State Commissioner of Common School, 1913, in www.gutenberg.org.

Beloved Country (1948) di Alan Paton.¹⁰⁹

Una volta racconta nel suo diario di una sua uscita al cinema; attratta dalla promessa di sensazionalismo suscitata dal titolo, va a vedere un film, *Married to A Monster*, ma teme che una sua amica particolarmente sofisticata non lo giudichi appropriato:

I did not mention to Mrs Dr Broadfoot that I had been in case it was not the kind of film one goes to, even though it was French; but since then I have found out that all the intellectuals are going, and I wish I had mentioned the film to Mrs Broadfoot, it would have compensated for my not having heard of Balzac's *The Skin of the Wild Ass* (p. 205)

Il bersaglio dell'ironia di Frame in questa occasione non è troppo scontato. Non è soltanto Teresa ad essere presa di mira ma anche atteggiamenti *a là* Mrs. Broadfoot; anzi la nostra impressione è che Frame in questo caso sia in una certa misura solidale con Teresa e caustica con “*the intellectuals*” che stabiliscono quali film sono da vedere e quali no. Dividere a priori una letteratura “autentica” dai testi “inautentici” ci sembra un atteggiamento altrettanto superficiale. Nel caso di Teresa c'è indubbiamente un problema di fruibilità dell'opera – e su questo ci riserviamo di tornare – ma la questione non riguarda l'opera *in re*, in ciò che Teresa legge, ma eventualmente nel rapporto che l'Esserci ha nei confronti delle cose e del linguaggio; si tratta di un problema che può essere letto in chiave esistenziale dunque.

Tutto questo ci porta a pensare che il mondo di *Owls Do Cry* resista a una metafisica delle dicotomie che per contro rischia un vero e proprio cortocircuito quando Oettli-van Delden cerca, nelle sue conclusioni, di localizzare piuttosto letteralmente la voce del narratore onnisciente: «The omniscient narrator's is the sole voice in the novel that survives intact, and it can be identified with the “I” of the speaker in the epigraph, namely with Ariel of Shakespeare's play».¹¹⁰ Si noti: l'“*T*” dell'epigrafe. Dovremmo dunque escludere, ad esempio, l'“*T*” di pagina 68 che abbiamo citato sopra. Forse si

¹⁰⁹ Almeno nel caso delle Brontë si tratta di letture care anche alla stessa Frame. Si pensi al fascino esercitato da queste figure sulle sorelle Frame; cfr. JANET FRAME, *An Autobiography*, cit., pp. 70-71. In un'altra circostanza Frame menziona Beatrix Potter; cfr. JANET FRAME, *An Autobiography*, cit., pp. 268-276. A mio avviso anche il romanzo di Paton, scrittore sudafricano e attivista anti-apartheid, fornisce un indizio importante sulle influenze e la ricerca stilistica di Frame. *Cry the Beloved Country* è la storia di un sacerdote nero impegnato nella ricerca di suo figlio, emigrato dal villaggio nativo a Johannesburg. Romanzo di denuncia sociale sulle condizioni dei neri e sul difficile rapporto tra metropoli e campagna in Sudafrica si caratterizza per alcuni stilemi come ad esempio l'uso, in chiave tradizionale, dei trattini lunghi per aprire i dialoghi di cui si servirà anche Frame.

¹¹⁰ SIMONE OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 113. L'epigrafe riporta i versi da *The Tempest* (atto v, scena 1, vv. 2118-2122) pronunciati da Ariel: «Where the bee sucks, there suck I;/ In a cowslip's bell I lie;/ There I couch when owls do cry;/ On the bat's back I do fly;/ After summer merrily».

dovrà intendere che il narratore coincide con Ariel; un narratore onnisciente in pieno controllo delle voci di un romanzo alla fine si troverebbe incorporato in un personaggio di un altro testo, la commedia di Shakespeare; senza considerare poi le possibili relazioni tra il testo di Shakespeare e la citazione in epigrafe. «The implication is that literature is the only safe refuge» (p. 113), conclude Oettli-van Delden. Proprio perché il narratore potrebbe essere localizzato in un “P”, in tutte o soltanto in una delle sue possibili riproduzioni, si dovrebbe arrivare ad una conclusione ben diversa: che la letteratura non è affatto un luogo sicuro, e ci si consenta di preferirla così. Tanto per restare in ambito shakespeariano, non sono affatto le *cowslip bells* dell'epigrafe ma la tempesta, e non quella “addomesticata” da Prospero per far naufragare i suoi nemici (“A → B”), ma quella di *King Lear*, altro dramma caro a Frame, in cui l'autore può o, meglio, deve perdere il controllo e in cui una «dichotomized perspective of the world» (p. 114) è spazzata via, senza troppi rimpianti.

1.3. Solo perché ti smembrò lacerante inimicizia siamo ora in grado di ascoltare

Sebbene a questo punto della nostra analisi siamo ancora lontani dall'individuare l'*Ursprung* dell'opera di Frame, in realtà le considerazioni fin ora avanzate ci hanno permesso di muovere l'indagine nella giusta direzione. Ritenevamo necessario innanzi tutto sgombrare il campo da una tradizione critica piuttosto consolidata o quanto meno metterne in discussione gli assunti.¹¹¹ Questo lavoro preliminare ha consentito inoltre di concentrarci su ciò che abbiamo chiamato la “superficie” del testo evidenziandone la ricchezza e la dinamicità. A questo proposito, prima di ogni ulteriore approfondimento, ci sembra necessario fissare un punto importante che forse è rimasto implicito nel nostro attacco frontale alla critica tradizionale; si tratta di un concetto che lasciamo esprimere direttamente da chi, a nostro avviso, l'ha reso magnificamente: «Così l'opera è opera solo quando diventa l'intimità aperta di qualcuno che la scrive e di qualcuno che la legge, lo spazio violentemente dispiegato attraverso la reciproca contestazione del potere di dire e del potere d'intendere».¹¹² Non si tratta certo di una novità assoluta in ambito teorico, ma di una concezione del testo che dovrebbe essere ormai assodata.

¹¹¹ «this sort of criticism is acquiring with the years a certain self-confirming quality, which makes it progressively more difficult to realize where the work is ultimately weighted» (MARC DELREZ, *op. cit.*, p. xv).

¹¹² MAURICE BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, a cura di Gabriella Zanobetti, Torino, Einaudi, 1967, p. 23.

Evidentemente non è così: pensare a uno spazio aperto e conteso è cosa ben diversa dal pensare un autore pienamente in controllo della sua opera. Inoltre le parole di Blanchot ci riportano proprio sulla questione dell'interpretazione che abbiamo aperto all'inizio del capitolo: in Blanchot la concezione dinamica, se si vuole perfino conflittuale, dell'ermeneutica che vede il testo come uno spazio aperto in cui entrano in conflitto due termini opposti e interdipendenti, l'autore e il lettore, rappresenta un'applicazione di quello stile logico di tipo congiuntivo che abbiamo già visto in Heidegger. Procederemo tuttavia con ordine per scoprire gradualmente le potenzialità di questo stile di pensiero.

Per il momento sarà più importante dare una risposta alla questione che riguarda concretamente lo spazio del testo e che, si ricorderà, avevamo impostato come ricerca di un principio di distribuzione delle voci in *Owls Do Cry*. Implicitamente una risposta dovrebbe già essere emersa dalla ricognizione appena fatta: la varietà, la frammentarietà, perfino l'indecidibilità delle scelte autoriali e la sovrapposizione irregolare di strati manifestano una fluidità più originaria di qualsiasi organizzazione gerarchica delle voci del romanzo. Per convenzione chiameremo questo fenomeno "dispersione"; il termine, sebbene in una certa misura generico, si presta a includere la varietà di stilemi che sono stati già evidenziati, precisamente – ma non solo – la veste grafica del corsivo e la sua relazione con la voce di Daphne, l'uso straniante dei trattini lunghi e le incongruenze di quelli brevi, l'introduzione di una voce collettiva di un "they", le tracce dei testi poetici e di quelli più o meno letterari, qualunque cosa si ritenga coerente con questa categoria.

Forse l'immagine del romanzo che riflette più chiaramente questo principio si può trovare nell'incipit: «*and I planted carrot seed that never came up, for the wind breathed a blow-away spell*».¹¹³ Non importa che il seme piantato diventi fiore, non sarebbe uno stile logico utile a leggere questa immagine, piuttosto va notata l'azione del vento che disperde i semi. Nulla vieta che questa dispersione possa essere produttiva; l'immagine del seme ritornerà infatti in un contesto totalmente differente sotto forma di *seedcake*: «*she put the cake in a dish [...] and the seedcake sprouted into a tall gold flower growing up through the roof and further than the sky*» (p. 99). Significativamente questa visione si materializza proprio davanti agli occhi di Daphne poche ore dopo la morte di sua sorella, un momento traumatico quindi che è accompagnato dal primo

¹¹³ JANET FRAME, *Owls*, cit., p. 49.

segnale dell'alienazione di Daphne dalla realtà.

È proprio nelle descrizioni dell'elemento naturale che il principio dispersione si rivela più efficace. Le stranianti personificazioni ad esempio si potranno intendere come dispersione di una componente umana nella natura. Si è già citato l'incipit in cui compaiono le espressioni “the day is early” e “the place grows bean flower”. Più avanti si trova: «*ah the tipsy wee small hours of insects that jive upon the crippled grass blades and the face of the first flower alive*» (p. 49). Un'altra caratteristica di *Owls Do Cry*, e tecnica ricorrente anche nei romanzi successivi, è la dispersione di elementi che spesso finiscono in contesti del tutto incongrui come nel caso dei semi o il *pipe* dei versi di Blake. Un altro esempio è dato dall'ossimoro *snow-black* riferito al colore dei fiori della pianta di fagioli che ritorna per descrivere il colore del sangue: «*the days above burst unheeded, explode their atoms of snow-black beanflower and white rose*» (p. 49), «It [un libro di favole dei fratelli Grimm – N.d.R.] spoke of Cinderella and her ugly sisters with their cut-off heel and toe and the blood flowing black, the snow colour of every bean flower» (p. 54).

L'elemento naturale assume in questi esempi un vigore poetico che ricorre in tutto il romanzo; gli alberi e il vento in particolare danno vita alle immagini probabilmente più riuscite. Disseminate nel testo, le loro rappresentazioni confermano la componente d'indecidibilità nelle scelte stilistiche di Frame a cui si è già fatto riferimento:

Oh the wind is lodged forever in the telegraph wire for crying there on a grey day on the loneliest of roads of dust and gravel and forest of cocksfoot at the side and gorse or broom hedge with the dead pods refusing to drop and the cross the crucifix of the leaning poles linked by the everlasting wire of crying of the wind lodged forever in the telegraph wire for crying there. (p. 111)

I due elementi del vento e degli alberi si ritrovano nella descrizione che introduce uno dei luoghi chiave del romanzo, la discarica, su cui avremo modo di tornare: «and hear in the wind, the heavy fir tree that leaned over the hollow, rocking, and talking to itself saying firr – firr- firr, its own name» (p. 53). Per il momento si confronti il brano con quest'altro: «they heard no sound, only the desolate heave of despair that fir trees give, not in any wind or storm, but out of some death or loneliness inside themselves» (p. 258).

Ci sembra che il principio di dispersione all'opera in questi esempi fornisca una prima indicazione importante, anche se ancora vaga, per analizzare la prospettiva sullo

spazio che si ritrova nel romanzo: l'elemento naturale, disperso e disseminato, sembra animato da una propria vita interiore. Questa caratteristica ci porta a riflettere sulla relazione che lega lo spazio alle voci del testo e, indirettamente, al creatore dell'opera. In altri termini è nella dispersione che dobbiamo individuare il principio strutturale che fa funzionare *Owls Do Cry*. Per approfondire questo principio vorremmo ripartire dalla figura di Orfeo, il cantore della natura e il poeta per eccellenza.

Già Patrick Evans ha sottolineato la rilevanza del motivo orfico in Janet Frame facendo riferimento alla capacità della figura mitica di affrontare la morte e di tenere unite la vita terrena e l'aldilà.¹¹⁴ Indubbiamente sarà necessario tornare sul tema della morte che ricorre spesso nei romanzi ma per ora ci concentreremo sulla figura di Orfeo in qualità di cantore e creatore – la *poiesis* è del resto “creazione” per eccellenza – e sul suo rapporto con la natura. Diremo innanzitutto che all'Orfeo di Evans preferiamo l'interpretazione di Blanchot che descrive Orfeo come colui che si annulla e necessariamente deve subire questo processo se vuole cantare la natura. Vale la pena citare il seguente passaggio da *Lo spazio letterario* per intero:

Orfeo è l'atto delle metamorfosi, non l'Orfeo che ha vinto la morte ma quello che muore sempre, [...] è l'intimità della dispersione. Egli è il poema, se il poema potesse diventare poeta, l'ideale e l'esempio della pienezza poetica. Ma egli è nello stesso tempo, non il poema compiuto ma qualcosa di più misterioso e di più esigente: l'origine del poema, il punto sacrificale che non è più la riconciliazione dei due campi, che è l'abisso del dio perduto, la traccia infinita dell'assenza.¹¹⁵

Si tenga presente che il riferimento di Blanchot, come quello di Evans, è l'Orfeo di Rainer Maria Rilke esaltato nei *Sonetti* (1922) a lui dedicati: «O tu, perduto Iddio! Tu, traccia interminata! Solo perché ti smembrò lacerante inimicizia/ siamo ora in grado d'ascoltare, siamo una bocca di natura».¹¹⁶ Nel caso di Frame si potrebbe dire che il

¹¹⁴ Evans assimila la figura di Orfeo a quella dell'Angelo dell'immaginario di Rainer Maria Rilke che compare nelle *Elegie Duinesi*; cfr. PATRICK EVANS, *Janet Frame*, pp. 34-36 e RAINER MARIA RILKE, *Elegie Duinesi*, a cura di Michele Ranchetti, Jutta Leskien, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 11-17. Gli angeli rilkeani sono da considerarsi creature in grado di trascendere la divisione tra la vita e la morte come spiega il poeta stesso nella celebre lettera datata 13 novembre 1925 e indirizzata a Witold von Hulewicz, traduttore polacco della sua opera: «non c'è né un aldilà né un aldilà, ma la grande unità, in cui dimorano gli esseri che ci superano, gli “angeli”» (RAINER MARIA RILKE, *Lettere da Muzot. 1921-1926*, a cura di Mirto Doniguzzi, Leone Traverso, Milano, Cederna, 1947, pp. 320-327: 322).

¹¹⁵ MAURICE BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 121. Al contrario di quanto fa Evans, Blanchot distingue nettamente Orfeo dall'Angelo: «Orfeo non è come l'Angelo in cui la trasformazione è compiuta, e che ne ignora i rischi ma ne ignora anche il favore e il significato» (*Ibidem*).

¹¹⁶ RAINER MARIA RILKE, *I sonetti a Orfeo*, i, 26, a cura di Franco Rella, Milano, Feltrinelli, 1991 p. 69.

poeta delle *Elegie duinesi* (1922) e dei *Sonetti a Orfeo* è un anello di congiunzione determinante che la lega ad Orfeo e va rappresentare così un'influenza cruciale per lo stile di *Owls Do Cry*.¹¹⁷ Patrick Evans ha indagato la questione ma riteniamo che abbia affossato le potenzialità di questo collegamento sul nascere contrapponendo l'impulso poetico, in Rilke e in Frame, al materialismo della società facendo così ricadere l'originalità di Frame nel cerchio della critica sociale.¹¹⁸

Orfeo è dunque metamorfosi, una metamorfosi particolare che lo porta a trasformarsi nel suo stesso canto: «Sii sempre morto in Euridice –, innalzati cantando,/ e, celebrando, innalzati di nuovo al rapporto puro./ Qui, tra coloro che passano, sii, nel regno del declino,/ un cristallo che suona, e che nel suono già s'infranse».¹¹⁹ È inoltre colui che viene letteralmente smembrato e quindi disperso nella natura ma proprio attraverso questa dispersione si stabilisce la corrispondenza tra uno spazio intimo, l'interiorità del poeta, e lo spazio esterno, la natura – ciò che Rilke chiama *Weltinnenraum*: «Attraverso tutti gli esseri passa l'unico spazio:/ spazio interiore del mondo. Silenziosi volano gli uccelli/ attraverso di noi. Io che voglio crescere,/ guardo al di fuori ed è in me che cresce l'albero».¹²⁰ Si pensi a *Owls Do Cry*, in particolare alle immagini della natura, alla morte e alla solitudine che albergano dentro gli alberi stessi o al colore nero della neve che è anche quello del sangue che scorre. In questa corrispondenza e reciproca inclusione tra interno e esterno si trova l'essenza della trasformazione della realtà a opera dell'immaginazione poetica che Rilke esprime in una delle sue formule più note: «*Noi siamo le api dell'invisibile. Nous boutinons eperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'orde l'invisible*».¹²¹ In un'intervista rilasciata al *New Zealand Listener* Frame esprime un

¹¹⁷ In un articolo per il *Times Literary Supplement* Frame scriverà: «Yet when I spent eight years in a mental hospital I was rich beyond calculation, I had no need to make words out of bread, for my companions, carried about with me in a little rose-embroidered bag, were Shakespeare and a translation of Rilke's *Sonnets to Orpheus*. Who could not help being influenced by writers whose works were physical companions in the fight for survival?» (JANET FRAME, *Memory and a Pocketful of Words*, «Times Literary Supplement», 4 giugno 1964, p. 487).

¹¹⁸ Cfr. PATRICK EVANS, *Janet Frame*, cit., p. 36 e RAINER MARIA RILKE, *Lettere*, cit., pp. 324-325. Evans cita la lettera di Rilke a Hulewicz in cui il poeta lamenta la corruzione dei suoi tempi nei quali gli uomini avrebbero perso un rapporto genuino con le cose e in cui si vive in un mondo dominato dalla produzione di massa e dai consumi. Per proseguire nel parallelismo con Blanchot, il critico francese suggerisce di tenersi lontani dalle riduzioni semplicistiche proprio in riferimento ai commenti di Rilke, per altro espressi nella prosa magnifica delle sue lettere, che diventerebbero più importanti dell'opera stessa: «amiamo sostituire al movimento poetico, delle idee interessanti» (MAURICE BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 112).

¹¹⁹ RAINER MARIA RILKE, *I sonetti*, ii, 16, cit., p. 97.

¹²⁰ Poema datato agosto 1914. Citato in MAURICE BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 115.

¹²¹ RAINER MARIA RILKE, *Lettere*, cit., p. 324.

concetto molto simile a quello di Rilke:

What I do see is life within. I suppose you would call it the imagination. I'm rather unconscious of things around me, in a way. I've a kind of arrangement with a part of myself which is given the menial task of absorbing things. It takes over the menial task and I don't know what these things are until I see them in an imaginative light – which is a bright light, without shade – a kind of inward sun.¹²²

Ci sembra dunque che le parole di Frame descrivano efficacemente il processo di appropriazione e rielaborazione della realtà da parte dell'artista; si noti inoltre un particolare che riguarda l'immaginazione: non si tratta di un mondo separato, piuttosto di un movimento che non può non partire da “*this*” world per trasformarlo; l'immaginazione dovrà radicarsi nella realtà se vuole inondarla di una luce nuova.

L'introduzione del principio di dispersione, che con Orfeo si rivela anche principio di inclusione reciproca tra dentro e fuori e di trasformazione della realtà, offre una prospettiva nuova sulla questione riguardante le voci del romanzo; piuttosto che essere incasellate in una gerarchia, esse appariranno come prese in un processo di continua metamorfosi. Il caso di Daphne è particolarmente significativo in proposito. La sua è una voce che trasmigra in altri personaggi, che dialoga ma che si sovrappone anche a quella del narratore, non tanto per una questione di solidarietà e affinità di vedute, ma perché Daphne e il narratore sono già sempre dispersi e allo stesso tempo tenuti insieme nella loro dispersione, così come già sempre Janet Frame è dispersa nella sua opera; una dispersione al massimo grado che supera gli stessi confini testuali di *Owls Do Cry*. Si tratta di un aspetto che già Jeanne Delbaere-Garant, altro critico che ha approfondito l'influenza rilkeana, ha notato. Concentrandosi sulla ricorrenza di motivi orfici come la metamorfosi o la discesa agli inferi rappresentata dall'internamento, Delbaere individua una forte coesione tra i primi romanzi di Frame. In particolare, secondo Delbaere, sarebbe proprio Daphne, personaggio il cui nome tradisce chiaramente le ascendenze orfiche e rilkeane, a disperdersi nelle figure femminili protagoniste dei romanzi successivi a *Owls Do Cry*, in particolare *Faces in the Water* (1961), *The Edge of the Alphabet* (1962) e *Scented Gardens for the Blind* (1963).¹²³

Come emerge dalle riflessioni di Blanchot, la figura di Orfeo esprime una profonda contraddizione in apparenza in quanto è nello stesso tempo atomizzato e disperso nell'elemento naturale e origine e unità dell'opera. È infatti in un certo senso

¹²² *Artists' Retreats*, «New Zealand Listener», a cura di Claire Henderson, 27 luglio 1970, p. 13.

paradossale che un principio di dispersione massima sia anche un principio che unisce diverse opere e dà coerenza interna ad ognuna di esse. In realtà, affermare che Daphne sia disseminata dentro altre voci del romanzo o in quelle di altri romanzi, sovrapposta, dialogante, o in aperto conflitto con esse, non è qualcosa di assolutamente contraddittorio e vago, è invece del tutto coerente con una logica congiuntiva. A questo proposito gioverà tenere a mente un termine che ricorre spesso in Heidegger, *Zusammengehörigkeit*, e che può essere tradotto con coappartenenza. Si tratta di un principio fondamentale derivato dalla logica congiuntiva e di cui Heidegger ha sfruttato le potenzialità in diversi ambiti, ad esempio riferendosi al rapporto tra essere e tempo, a quello tra uomo e spazio, su cui abbiamo avuto modo di riflettere, e tra uomo e linguaggio come si vedrà nei paragrafi successivi.¹²⁴ Allo stesso modo si può forse affermare che la voce di Daphne e il testo coappartengono e che il narratore e il testo coappartengono. La dispersione di Daphne nelle voci del testo non si deve però intendere come un'inclusione del tipo "contenuto-contenitore" ma come essere-nel-mondo; in questo senso la sua dispersione è il risultato di una logica che congiunge due termini e li include l'uno nell'altro.

Si è dunque ritornati alla spazialità di *Essere e tempo* ma soltanto per superare anche questa concezione in realtà. Si pensi infatti alla figura di Orfeo e alla dispersione totale del suo corpo per farsi canto e natura e li si confronti con la spazialità dell'essere-nel-mondo. C'è il rischio che la frammentazione diventi massima e irreversibile; il rischio è quello di allontanarsi da un luogo di origine invece di trovarlo, di disperdersi in una molteplicità, non tanto ingovernabile, ma del tutto impensabile e indicibile. In particolare, come si ricorderà, in *Essere e tempo* si fa riferimento ad uno spazio articolato in una molteplicità di luoghi scoperti di volta in volta dall'Esserci.¹²⁵ Tuttavia in un'ottica heideggeriana, questo concetto rischia di relativizzare troppo lo spazio assimilandolo a uno spazio newtoniano quando invece la spazialità dell'essere-nel-

¹²³ Cfr. JEANNE DELBAERE-GARANT, *Daphne's Metamorphoses in Janet Frame's Early Novels*, «Ariel», 6, ii, 1975, pp. 23-37. Come nota anche Delbaere, Daphne è il nome della ninfa trasformata in alloro che compare in uno dei sonetti (Cfr. RAINER MARIA RILKE, *I sonetti*, ii, 15, cit., p. 95). La Daphne di *Owls Do Cry* andrà incontro a ben altro tipo di metamorfosi alla fine del romanzo subendo una lobotomia. Per dettagli sui romanzi di Frame si rimanda alla bibliografia generale. Forniamo qui i dati delle edizioni consultate a cui, d'ora in avanti, si riferiranno i numeri di pagina. JANET FRAME, *Faces in the Water*, Auckland, Random House, 2005; *The Edge of the Alphabet*, Auckland, Random House, 2005; *Scented Gardens for the Blind*, Auckland, Random House, 2007.

¹²⁴ Cfr. GIOVANNI BOTTIROLI, *op. cit.*, pp. 336-341 e pp. 387-393.

¹²⁵ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 135.

mondo non può prescindere dalla centralità dell'Esserci senza la quale non si avrebbe scoperta del mondo. Il problema, come si vedrà, verrà affrontato in una fase del pensiero di Heidegger di cui ci occuperemo in dettaglio più avanti tornando sul saggio *L'origine dell'opera d'arte*.¹²⁶

In ogni caso, prima di concentrarci sulla questione dello spazio, ci sembra importante precisare le conseguenze di un'applicazione del principio di coappartenenza alla sfera del linguaggio. Più questa indagine scava in profondità nello spazio infatti più appare evidente che spazio e linguaggio sono indissolubilmente legati. Soltanto capendo questo profondo legame è possibile avvicinarsi all'origine di un'opera.

1.4. Il più pericoloso dei beni

Così come è stato scoperto un essere-nel-mondo, allo stessa stregua si deve pensare a un essere-nel-linguaggio. Dobbiamo tuttavia chiederci cosa significhi per Heidegger che «il linguaggio parla»¹²⁷ e che siamo parlati dal linguaggio. Sarebbe ingenuo pensare a un'entità personificata ma non vuol dire neanche che il linguaggio non ci appartiene, anzi, così come l'Esserci ha sempre già scoperto un mondo che, come si ricorderà, è rete di segni dotati di significati, l'Esserci è anche immerso nel linguaggio. Il fatto che il linguaggio serva per comunicare e abbia quindi una materialità data da parole e proposizioni, per Heidegger, è soltanto una conseguenza del fatto che l'Esserci si trova già sempre gettato nel “commercio quotidiano” con gli altri individui. In *Essere e Tempo* la questione viene presentata con la distinzione tra Discorso (*Rede*) e Linguaggio (*Sprache*). Il primo avrebbe un valore esistenziale mentre il secondo avrebbe una valenza meramente strumentale che a sua volta si attualizza nel linguaggio materiale, quello tradizionalmente inteso, che si costituisce come semplice-presenza. Per Heidegger dunque il linguaggio è strettamente collegato alla possibilità di comprendere che a sua volta rimanda all'essere-nel-mondo; si tratta, in altri termini, di un linguaggio primordiale come rivela anche l'enfasi attribuita dal filosofo all'ascolto e al silenzio che fanno parte a pieno titolo di una dimensione prelinguistica del linguaggio.¹²⁸

¹²⁶ Cfr. MARIA VILLELA-PETIT, *Heidegger's Conception of space*, in *Martin Heidegger. Critical Assessments*, iv, *Philosophy*, i, a cura di Christopher Macann, London-New York, Routledge, 1992, pp. 117-140.

¹²⁷ MARTIN HEIDEGGER, *Il linguaggio*, in IDEM, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di Alberto Caracciolo, Milano, Mursia, 1973, pp. 27-44: 28.

¹²⁸ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., pp. 203-210.

A nostro avviso questa distinzione tra un linguaggio esistenziale, da cui si è parlati e a cui l'Esserci coappartiene, e un linguaggio materiale e strumentale è fondamentale per approfondire la questione del linguaggio in Frame. Affrontando questo tema si potrà scoprire anche la dimensione dello spazio in *Owls Do Cry* e negli altri romanzi che si analizzeranno in questo capitolo. Nel caso di *Owls Do Cry* sarà necessario anche in questa circostanza cercare di leggere l'opera in maniera diversa da come spesso è stato fatto in passato. Si ha l'impressione infatti che un'interpretazione realista del romanzo consideri soltanto una dimensione comunicativa e veicolare del linguaggio da cui derivano fraintendimenti anche piuttosto grossolani sulla concezione del linguaggio in Frame a scapito della complessità che il testo offre.

Anche nel caso del linguaggio, infatti, una critica tradizionale propone una dicotomia netta tra un linguaggio “autentico”, quello della pazzia, della poesia o della “pura” letteratura e un linguaggio “inautentico”, quello di una società materialista.¹²⁹ Questa divisione si riferisce specialmente a quelle parti del romanzo che descrivono la vita degli Withers e il quadretto familiare con Toby adulto e la madre e il padre anziani:

They [gli orologi di casa Withers] all pointed to half-past ten, and were believed.
But the radio *knew*, and its telling in a human voice, gave comfort to Bob and Amy and Toby Withers, sitting in the kitchen, under the spell of the thirty-six inhuman eyes.
—A quarter-past ten, the man on the radio said.
—The clocks are wrong, said Bob Withers, looking at the mantelpiece triumphantly¹³⁰

Certamente in casi come questi, l'intenzione dell'autrice è quella di sottolineare la banalità della vita quotidiana di questa famiglia e il grigiore di una società in cui si mandano biglietti di natale «with words like bless and love and cheer, and verses that were not cheating and modern but really rhyming so you could see the rhymes» (p. 176). Fermarsi a questo livello però significa anche limitarsi a un'interpretazione generica senza restituire la ricchezza della sperimentazione di Frame. La critica in questi casi si è concentrata soprattutto su alcuni bersagli che il romanzo lascia ben in vista: i mass media come la radio, il cinema o i giornali. Secondo Cherry Hankin, «[Frame] exposes the way in which society's modes of mass-communication have contributed to that [inner] poverty. For the words spouted by the commercially-oriented

¹²⁹ «there is a basic dichotomy between the truth and integrity of the individual's perception of reality expressed in idiosyncratic language, and the hollow falsity of society's perception – and society's language» (CHERRY HANKIN, *Language as Theme in Owls Do Cry*, «Landfall», 111, 1974, pp. 91-110: 92).

¹³⁰ JANET FRAME, *Owls*, cit., p. 125.

media of radio, juke box, movie and newspaper partly obviate the individual's need to exercise his own mind».¹³¹ Il cinema in particolare offrirebbe a persone che hanno preso a comportarsi come automi («the characteristics of automatons», p. 97) un posto dove stare: «Since this place of being is less an outer than an inner environment, the cinema fills a psychic vacuum by substituting mass-produced and, therefore, shared fantasies for those created by the the individual alone» (p. 98).

La situazione in realtà non è così semplice e ancora una volta ci sembra che il fraintendimento sia dovuto all'adesione incondizionata da parte del critico a una metafisica. Si prenda la radio; non vediamo ragioni sufficienti per le quali Frame avrebbe dovuto condannarla a priori. Ci sono le notizie o le previsioni meteo di cui Bob in realtà non avrebbe bisogno, tuttavia, sia negli anni trenta che negli anni cinquanta in cui sono ambientati rispettivamente la prima e la seconda parte del romanzo, in Inghilterra e nelle colonie le letture in radio erano particolarmente popolari; poeti come W. H. Auden o Dylan Thomas, per citare due poeti molto cari a Frame, si cimenteranno spesso in questo genere di *performances* sulle frequenze della BBC.¹³² La stessa Amy gradisce la musica da banda o i canti di natale trasmessi per l'occasione anche se poi è subito pronta a spegnere la radio su richiesta di Toby: «Turn it off, Toby said. I can't count my money while the radio's on».¹³³ Se Toby e Bob si contendono la lettura della pagina sportiva del giornale locale, d'altra parte bisogna ricordare che proprio sulle pagine dell'*Otago Daily Times* Frame e le sue sorelle avevano avuto l'opportunità di veder pubblicate le loro poesie nella rubrica dedicata ai giovani lettori, “Dot's Little Folk”.¹³⁴

Sul cinema poi la condanna di Hankin appare fuori misura. Innanzitutto se si vuole guardare *Owls Do Cry* da un punto di vista sociologico va notata la descrizione che presenta al lettore le due sale di Waimaru: una più aristocratica e l'altra più popolare frequentata da un pubblico con il quale il narratore sembra solidale: «the unenlightened people go there to whistle and sing out and rustle chocolate papers and blow through their teeth Whe-e-e-e whenever the hero and the heroine kiss».¹³⁵ Un giudizio del tipo

¹³¹ CHERRY HANKIN, *op. cit.*, pp. 98-99.

¹³² Cfr. W. H. AUDEN, *The Spoken Word*, a cura di Andrew Motion, London, British Library, 2007 e DYLAN THOMAS, *The Broadcasts*, a cura di Ralph Maud, London, Dent, 1991.

¹³³ JANET FRAME, *Owls*, cit., p. 125.

¹³⁴ I bambini scrivevano brevi lettere o poesie indirizzandole a Dot la quale rispondeva con un breve commento. Ne parla anche King che attribuisce a Frame la lettera firmata “Amber Butterfly” che compare in *Otago Daily Times*, 28 settembre 1936, p. 14. Cfr. MICHAEL KING, *op. cit.*, pp. 37-39.

¹³⁵ JANET FRAME, *Owls*, cit., p. 140.

«movies subvert the imagination with their stereotyped words and actions»¹³⁶ non ci pare possa essere coerente con la visione di un'autrice che nella sua autobiografia rievoca i ricordi d'infanzia legati al cinema e il suo periodo londinese da avida *cinemagoer*.¹³⁷ Anche senza fare riferimento a quest'opera, pubblicata per la verità molto tempo dopo l'articolo di Hankin, anche in *Faces in the Water* c'è un riferimento al cinema che va in tutt'altra direzione rispetto alle considerazioni di Hankin. *A Night at the Opera* (Sam Wood, 1935) con i fratelli Marx è legato a un bellissimo ricordo d'infanzia per Istina Mavet, la protagonista del romanzo reclusa nella sezione più degradata del manicomio; il fatto che il film venga proiettato in questo contesto la deprime profondamente: «For years I had treasured the thought of that film, how we children could scarcely walk home for laughing».¹³⁸

Il problema dunque non sta nella radio o nel cinema in quanto tali, sarebbe come guardare il proverbiale dito invece della luna, ma nel modo in cui questi strumenti vengono usati e in come il linguaggio viene vissuto; l'inautenticità di Bob o di Tom risiederebbe caso mai nel fatto di dare troppa importanza ai messaggi dei mass-media, nel loro “essere parlati” dai media, mentre il linguaggio autenticamente inteso, cioè il linguaggio usato dal poeta per trasformare il visibile in invisibile, si dovrà considerare su un piano differente. In questo secondo caso allora si potrà parlare di un “possesso prezioso”, come suggerisce il titolo della prima parte del romanzo, *Talk of Treasure*. Bisogna fare però attenzione alle divisioni troppo nette. Non si deve pensare che Frame, in un impeto moralizzatore e anti-materialista, abbia intenzione di condannare i mass media *tout court*, come lascerebbe intendere Hankin, proprio perché Frame si dimostra attenta al vivere quotidiano dentro al linguaggio. La dimensione popolare del linguaggio non può essere separata nettamente da un linguaggio autentico. Anzi, la lingua di Frame attinge costantemente all'inesauribile fonte del linguaggio della radio, della pubblicità o delle “canzonette” per poi ovviamente straniarlo e rielaborarlo. In altri termini, rileviamo in Frame la consapevolezza che i tesori del linguaggio siano inevitabilmente a contatto e confusi con il “rumore di fondo” dei media e che scaturiscano da una dimensione materiale del linguaggio attraverso un processo trasformativo.

¹³⁶ CHERRY HANKIN, *op.cit.*, p. 98.

¹³⁷ Cfr. JANET FRAME, *An Autobiography*, cit., pp. 60-61 e p. 390.

¹³⁸ JANET FRAME, *Faces*, cit., p. 123.

Si prenda Chick/Teresa nel suo rapporto con il linguaggio; non si può fare a meno di pensarla in relazione all'Esserci “gettato” in una trama di relazioni sociali; ne ha tutte le caratteristiche: la chiacchiera, o in altre parole una conoscenza approssimativa della realtà la cui validità si alimenta con la sua diffusione “per sentito dire” – si pensi ai luoghi comuni a proposito della Quinta di Beethoven–, la curiosità, cioè la necessità di scoprire costantemente novità e di essere al passo coi tempi come nel caso dei film “da vedere”, e infine l'equivoco che consiste nella presunzione di conoscere se stessi in modo distaccato; il diario che tiene per esplorare la sua interiorità ne è un esempio.¹³⁹ Tuttavia, non ci sembra che Frame metta il personaggio in una luce totalmente negativa come si è visto anche nel caso delle sue letture. Questa prospettiva è effettivamente in sintonia con un'indagine di tipo fenomenologico; descrivendo le modalità inautentiche dell'Esserci Heidegger ad esempio non vuole offrire alcun giudizio morale ma si limita a costatare il comportamento umano nella sua quotidianità.¹⁴⁰ Piuttosto gli atteggiamenti attraverso cui si manifesta la condizione di inautenticità dell'Esserci, da un punto di vista ontologico, mantengono una valenza positiva: se infatti la caduta dell'Esserci lo allontana da sé, in questo stesso movimento, ciò da cui ci si allontana si rivela; d'altra parte, un'esistenza autentica non è qualcosa di totalmente distaccato dalla realtà ma è già sempre presa nella quotidianità.¹⁴¹

La stessa dinamica opera nella sfera del linguaggio: se infatti da un lato la poesia può considerarsi «l'occupazione più innocente di tutte», dall'altro il linguaggio è anche «il più pericoloso dei beni» nelle mani dell'uomo.¹⁴² Significativamente in *Owls Do Cry* i tesori del linguaggio saranno da ricercare proprio nella discarica di Waimaru. C'è quindi una tensione costante tra un linguaggio che nasconde, come nel caso dei media, e un linguaggio che rivela come quello di Daphne

¹³⁹ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit. p. 210-220. Il termine heideggeriano per la dimensione dell'Esserci preso nella quotidiana relazione con gli altri è “*das Man*” che Chiodi traduce con “Si” con valenza d'impersonalità. Chiacchiera, curiosità ed equivoco sono tre manifestazioni dello stesso fenomeno della deiezione (Verfallen) dell'Esserci cioè la sua immersione nei rapporti sociali.

¹⁴⁰ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 211.

¹⁴¹ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., pp. 221-226. Il paragrafo 38 è espressamente dedicato alla questione della “deiezione ed esser-gettato”. Si veda anche il paragrafo 40 dedicato al fenomeno dell'angoscia in cui la deiezione va a coincidere con una “fuga da”. Questo movimento è particolarmente utile per capire in che modo «nel davanti-a-che della fuga l'Esserci raffronta sé a se stesso» (p. 232).

¹⁴² MARTIN HEIDEGGER, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in IDEM, *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi, 1988, pp.41-58: 41.

Si esaminino ora le conseguenze di questa ambivalenza. Per capirla è stato necessario lasciare cadere una concezione veicolare del linguaggio-strumento e una logica separativa; i termini di autenticità e inautenticità infatti s'includono reciprocamente nella loro opposizione. Coerentemente con questi assunti, nel caso di Frame si può parlare di un'esplorazione in cerca di un percorso, un “farsi strada” attraverso il linguaggio in cui si è quotidianamente immersi. Certamente i giochi di parole, i doppi sensi o i luoghi comuni che Frame mette a nudo rappresentano un attacco alla mediocrità provinciale con le armi dell'ironia, tuttavia, a nostro avviso, la caratteristica più straordinaria da notare è la sua capacità di spingersi quanto più in profondità nel linguaggio mostrando quanto più chiaramente la natura delle cose; proprio questo può fare del linguaggio un “bene pericoloso”. In altri termini, quella di Frame non è una riflessione sul linguaggio fine a se stessa, magari soltanto per dimostrare l'illusione della realtà; non è un linguaggio che si chiude su se stesso ma al contrario si apre rivelando il mondo. Per capire in cosa consista questa “apertura” si pensi ai passaggi in corsivo: ciò che li caratterizza è il loro essere sospesi tra prosa e poesia ma questa indecidibilità è anche inclusione reciproca e conflitto tra due termini coappartenenti. Si tratta dunque di una coappartenenza che dà origine a una circolarità, una circolarità che non si chiude su se stessa ma che si apre e, aprendosi, si apre al mondo e allo spazio; «Solo dov'è linguaggio vi è mondo».¹⁴³

Si tratta di un risultato cruciale a questo punto. Si capisce come con questa formula tiene insieme e lega indissolubilmente il linguaggio agli altri elementi che convergono nell'analisi del romanzo da noi proposta: il mondo, ovvero lo spazio, e l'opera, di cui si sta cercando un'origine. Se ne dovrebbe introdurre anche un altro: la verità. Il linguaggio deve essere inteso infatti come un processo aletico, di svelamento, in cui la verità – come è noto in greco antico il termine *aletheia* indica ciò che non è nascosto o ciò che viene rivelato – si concretizza.¹⁴⁴ Sono questi tutti elementi strettamente correlati e che si compenetrano a vicenda; ci si muove in un circolo ma non è detto che si tratti di *circulus vitiosus*. Per quanto riguarda il problema della verità

¹⁴³ MARTIN HEIDEGGER, *Hölderlin*, cit., p. 46.

¹⁴⁴ Questa concezione è concepita in opposizione alla verità intesa come *adequatio*, o verità proposizionale, che consiste in una corrispondenza tra un'affermazione e la realtà. Non è possibile approfondire qui la questione tuttavia implicitamente il concetto di “apertura” e il processo di svelamento che ha luogo nell'arte e che verrà considerato più avanti potrà fornire indirettamente delle indicazioni importanti. Sul rapporto tra opera d'arte e verità cfr. MARTIN HEIDEGGER, *L'origine dell'opera*, cit. .

possiamo strumentalmente continuare a lasciarlo da parte mentre per il momento ci concentreremo sulla connessione più evidente e anche più rilevante nell'economia di questa ricerca, quella tra spazio e parola.

Non più strumento, il linguaggio dunque rivela; è questa la sua essenza e Heidegger la mette in risalto, come fa nelle conferenze dedicate al tema, riflettendo sull'etimologia del termine *Sage*: «Dire, *sagan*, significa mostrare: far apparire dischiudere illuminando-celando, nel senso di: porgere ciò che chiamiamo mondo».¹⁴⁵ Si noti la coappartenenza dei termini “illuminando-celando”. In questo senso il linguaggio non “è” semplicemente ma “dà” (*es gibt*). In altre parole, il linguaggio accade, è un avvenimento, e proprio in questo suo accadere rivela il mondo.¹⁴⁶ Da questo deriva una conseguenza importante in ambito estetico; Heidegger considera infatti la poesia, che nell'economia del suo pensiero è linguaggio per eccellenza, alla base di tutta l'arte, non solo letteraria, ma anche delle opere di altra forma. Dal momento che senza il linguaggio non si avrebbe scoperta del mondo esso può considerarsi pre-condizione per qualsiasi forma artistica: «Ogni arte, in quanto lascia che si storicizzi l'avvento della verità dell'ente come tale, è nella sua essenza Poesia [*Dichtung*]».¹⁴⁷

Anche se da sempre la critica riconosce a Frame una capacità straordinaria di sfruttare al meglio le potenzialità del linguaggio, per interpretare l'originalità del suo punto di vista non è sufficiente considerare soltanto la dimensione comunicativa; gli spunti che si ritrovano in Heidegger invece offrono delle chiavi di lettura stimolanti, in particolare il riferimento alla coappartenenza dell'Esserci con il linguaggio in cui si è immersi quotidianamente, la coappartenenza del celare e dello svelare, nonché la dimensione evenemenziale del linguaggio a partire dalla quale esso può rivelare il mondo. Queste caratteristiche costituiscono per noi un importante passo in avanti nella scoperta dell'origine di un'opera perché ci permettono di riflettere su ciò che avviene nell'opera stessa: «essere opera significa esporre un mondo» (p. 29). In un'ottica heideggeriana dunque l'opera, al pari del linguaggio, va considerata più come un evento che come oggetto e, come si dimostrerà successivamente, proprio l'evenemenzialità dell'opera deve essere considerata la sua origine. A sua volta, la dinamica di questo evento è cruciale per noi perché lascia emergere un collegamento importantissimo tra

¹⁴⁵ MARTIN HEIDEGGER, *L'essenza del linguaggio*, in *In cammino*, cit., pp. 127-172: 157.

¹⁴⁶ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *L'essenza del linguaggio*, cit., p. 153 e *Hölderlin e l'essenza della poesia*, cit., p. 46.

¹⁴⁷ MARTIN HEIDEGGER, *L'origine dell'opera*, cit., p. 56.

l'opera e lo spazio.

1.5. Stare in mezzo all'apertura

Tornando alla breve e generica riflessione avanzata all'inizio del capitolo, si può ora pensare che, dopo tutto, il linguaggio comune, i modi di dire, o le metafore “sedimentate” sono in una certa misura inevitabili e, anche se non sono espressione di una presunta purezza, fanno parte di noi. Come abbiamo visto, la stessa opera di Frame sembra suggerire la necessità di partire dalla materialità e dalla quotidianità del linguaggio se ne vuole scoprire le potenzialità.

Per arrivare a capire questo è stato necessario abbandonare alcuni “fardelli” come una concezione veicolare del linguaggio, una concezione contenutistica dell'opera o un'interpretazione mimetica di quest'ultima, e appropriarsi di nuovi strumenti quali una logica congiuntiva e inclusiva e il principio di coappartenenza. Sicuramente sarà necessario continuare a reinventare altra “attrezzatura” ma per il momento le coordinate sin qui tracciate possono essere sufficienti per intraprendere un'esplorazione più approfondita dei luoghi chiave di *Owls Do Cry*. A questo punto sarà possibile cominciare a guardare anche agli altri romanzi del primo periodo di Frame che, come si è avuto modo di accennare, presentano degli elementi ricorrenti e per certi aspetti costituiscono un nucleo piuttosto coeso di opere.

Si riparta dunque dal concetto di linguaggio in quanto evento; un'altra definizione che potrà sembrare piuttosto oscura si trova nel saggio su Hölderlin e l'essenza della poesia: «è proprio soltanto il linguaggio a concedere la possibilità di stare in mezzo all'apertura dell'ente».¹⁴⁸ L'immagine dell'apertura ritorna nel saggio *L'origine dell'opera d'arte* in cui a più riprese si parla dell'opera d'arte come «apertura dell'ente nel suo essere»¹⁴⁹ o come di qualcosa che «apre a suo modo l'essere dell'ente» (p. 25). Nel tentativo d'interpretare questa terminologia è importante concentrare l'attenzione su un elemento in particolare, quello del posizionamento: l'apertura che l'opera d'arte “pone in opera” consiste nell'assumere un punto di vista sulla realtà; questo traspare piuttosto chiaramente dalla seguente affermazione: «Dall'essenza poetica dell'arte deriva lo spalancarsi, nel mezzo dell'ente, di un luogo aperto, nella cui apertura ogni cosa è diversa dall'abituale» (p. 56). Questa apertura inoltre non si presenta come un luogo

¹⁴⁸ MARTIN HEIDEGGER, *Hölderlin*, cit., p. 46.

¹⁴⁹ MARTIN HEIDEGGER, *L'origine dell'opera*, cit., p. 23.

pienamente “illuminato”, si tratta piuttosto di un'apertura parziale e dinamica; si ricordi in proposito il composto “illuminante-celante” riferito al linguaggio. In altri termini, l'apertura può essere considerata come una prospettiva straniante sulla realtà. Si tengano a mente queste indicazioni in un confronto tra alcune rappresentazioni dello spazio che ricorrono nei primi romanzi di Frame.

Si pensi ad esempio a *The Edge of the Alphabet*, uno splendido titolo e un'immagine che ha il potere di tenere insieme proprio i due elementi dello spazio e della parola: «the edge of the alphabet where words crumble and all forms of communication between the living are useless. One day we who live at the edge of the alphabet will find our speech».¹⁵⁰ Anticipando alcune riflessioni che avremo modo di sviluppare più avanti a proposito di questo romanzo, noteremo innanzi tutto che questa immagine dimostra che la possibilità di “vivere un alfabeto” e la possibilità di abitare uno spazio siano intimamente connesse; per il momento sarà importante sottolineare la posizione liminare del narratore che si posiziona “al margine dell'alfabeto” appunto. La metafora del ghiaccio usata in *Faces in the Water* presenta caratteri simili: «I was put in hospital because a great gap opened in the ice floe between myself and the other people whom I watched, with their world, drifting away through a violet-coloured sea».¹⁵¹ Altra immagine ricorrente in questo romanzo e in *Owls Do Cry* è quella della scogliera: «I am cast over the cliff and hang there by two fingers» (p. 35) evocata anche dal nome di uno degli ospedali psichiatrici in cui viene ricoverata la protagonista, Cliffhaven. Si tratta di un motivo che rivela chiaramente anche le ascendenze shakespeariane come dimostrano le citazioni da *King Lear* e in particolare i riferimenti al personaggio di Gloucester:

And I thought of the confusion of people, like Gloucester, being led near the cliffs,
Methinks the ground is even.
Horrible steep...
Hark, do you hear the sea? (p. 114)¹⁵²

Anche in *Scented Gardens for the Blind* si ritrova un'immagine che esprime i concetti di precarietà e d'instabilità ma che allo stesso tempo rappresenta l'aspirazione a spingersi “al limite dell'alfabeto” per squarciare un varco nella trama del linguaggio: è la singolare figura di Uncle Blackbeetle, un insetto immaginario con cui la giovane

¹⁵⁰ JANET FRAME, *Edge*, cit., p. 503.

¹⁵¹ JANET FRAME, *Faces*, cit., pp. 31-32.

¹⁵² Cfr. JANET FRAME, *Owls*, cit., pp. 105-106 («[take] your eyes out, like Gloucester, to save you sight of the cliff»).

protagonista del romanzo Erlene è in contatto. Egli vive sulla soglia della finestra di una stanza, un luogo caratteristicamente interstiziale e anche rischioso se si considera che alla fine del romanzo Erlene lo troverà morto tagliato in due. In primo luogo, le immagini di questi esempi confermano la trama di collegamenti intertestuali che lega i romanzi. In secondo luogo la scogliera, le crepe nel ghiaccio o il margine dell'alfabeto sono usati per rappresentare la condizione di emarginazione e isolamento che le protagoniste di questi romanzi si trovano a vivere. Si può considerare però anche un altro livello di lettura suggerito dal concetto di apertura in senso heideggeriano. Si tratta di luoghi che consentono di assumere una prospettiva sul mondo; un punto di vista non comune, senza dubbio precario e persino rischioso.

Nel caso di *Owls Do Cry*, oltre ai riferimenti a Gloucester, si possono identificare anche altri luoghi liminali, nella misura in cui sono sospesi tra un “pieno” e un “vuoto”. Un primo esempio è dato dalla descrizione di un vecchio edificio di Waimaru e della sua demolizione che Toby porta avanti con l'aiuto di un riluttante e invecchiato Bob: «the building was finished and the place where it had been rooted resembled the socket of giant wood and stone tooth, a pioneer molar; the place of dark blood to be filled and healed with bright green weed. Perhaps. Or a false tooth?».¹⁵³ Un vecchio rudere lascia dunque un vuoto che verrà riempito da nuovi edifici. In realtà, come dimostra la domanda finale, il narratore esprime un dubbio riguardo l'“autenticità” di un possibile riempimento. In questo senso appare ancora meno confortante la ripetizione della frase in corsivo «*the hollow house will never be filled*» (p. 179) che compare nel capitolo successivo. Si può pensare che in questo caso l'opposizione tra pieno e vuoto sia solo apparente perché non è regolata da un rapporto congiuntivo e inclusivo; se c'è un riempimento infatti è soltanto per coprire un'apertura.

Nel caso della discarica la relazione “pieno-vuoto” funziona in modo diverso:

—Toby, Daphne said. We have dug the pit and he who diggeth the pit shall fall into it; but that is only Francie, the witch who dug fire; and Chicks, Teresa now, has filled the pit with silver and copper and gold and three children and Timothy Harlow, and builds a house over the pit, to live there; and I, Daphne, live unburned in the centre, brought to the confusion of dream (p. 165)

Si notino le diverse posizioni rispetto all'apertura del *pit*: Francie è colei che muore perché si è avvicinata troppo, Daphne dice di essere rimasta illesa anche se è destinata a

¹⁵³ JANET FRAME, *Owls*, cit., pp. 173-174.

rimanere per sempre “al centro” senza la possibilità di ritornare in superficie, Chicks infine è colei che copre l'apertura con del materiale “inautentico” e significativamente finirà per andare a vivere con la sua famiglia in una casa costruita esattamente al posto della vecchia discarica.

Per sviscerare l'importanza della *rubbish dump*, a cui il *pit* del brano fa riferimento, è però necessario fare un passo indietro nelle vicende degli Withers e riferirsi all'epoca in cui, da bambini, vi si recano per cercare tesori. Ecco come il luogo viene descritto all'inizio del romanzo:

The place was like a shell with gold tickle of toi-toi around its edges and grass and weeds growing in green fur over the mounds of rubbish; and from where the children sat, snuggled in the hollow of refuse [...] they could see the sky passing in blue or grey ripples, and hear the wind, the heavy fir tree that leaned over the hollow, [...] loosening its needles of rust that slid into the yellow and green burning shell to prick tiny stitches across the living and lived-in wound where the children found, first and happiest, fairy tales (p. 53)

Qui l'opposizione tra pieno e vuoto è un'opposizione tra un nascondere e un rivelare presi in una relazione congiuntiva, inclusiva e conflittuale. Alcune volte infatti la discarica si presenta come *tip*, un cumulo, altre volte come *pit*, una fossa; si potrebbe dire che quello della discarica è un riempimento ambivalente perché nasconde ma allo stesso tempo rivela, cancellandola, l'apertura che lo ha originato; il paragone con il guscio conferma questi caratteri in quanto oggetto che si presenta in rilievo da un lato e scavato dall'altro. Inoltre, le ferite aperte sul fianco della discarica rappresentano una forma di apertura particolarmente significativa: è proprio qui che i bambini trovano i libri di fiabe e di poesie. Quest'ultimo è un aspetto molto importante perché dimostra che la discarica, più di ogni altro luogo liminale in grado di offrire una prospettiva sullo spazio, è apertura sul mondo proprio perché il suo aprire riguarda direttamente la sfera del linguaggio: «the book smelt [...] it had been thrown away because it did not speak the right language, and the people could not read it because they could not find the way to its world» (p. 54). Non è sufficiente leggere in queste parole la denuncia nei confronti di un'umanità che non riesce più a farsi strada attraverso il linguaggio, bisogna considerare l'elemento conflittuale tra il “pieno” degli oggetti “da buttare” che si accumulano e il “vuoto” o, meglio, l'aperto delle ferite in cui “vivono” i tesori del linguaggio e quello dell'incavo (*hollow of refuse*) in cui siedono i bambini per guardare il cielo sopra di loro.

A ben vedere però neanche l'opposizione tra pieno e vuoto da sola è sufficiente a far funzionare la discarica come apertura; si noterà, per esempio, che i tesori della discarica provengono dall'esterno. È necessario perciò pensare a una seconda coppia di termini: il “dentro” e il “fuori”. In ultima analisi infatti la potenzialità aletica di un luogo come la discarica è data dalla sua relazione con l'esterno. Così come l'opposizione tra il riempire e lo scavare, la polarità “dentro-fuori” non è soltanto congiuntiva e inclusiva ma anche conflittuale. A questo proposito potrà essere interessante un paragone con la descrizione del tempio che Heidegger propone ne *L'Origine dell'opera d'arte*:

Il tempio racchiude la statua del Dio e in questo racchiudimento protettivo fa sì che, attraverso il colonnato, essa risplenda nella sacra regione. [...] Ma il tempio e la sua regione non si perdono nell'indefinito. Il tempio, in quanto opera, dispone e raccoglie intorno a sé l'unità di quelle vie e di quei rapporti in cui nascita e morte, infelicità e fortuna, vittoria e sconfitta, sopravvivenza e rovina delineano la forma e il corso dell'essere umano nel suo destino [*Geschick*].¹⁵⁴

Come già anticipato, questo brano dimostra un cambiamento di prospettiva cruciale rispetto alla concezione espressa in *Essere e tempo*: non si parla più di uno spazio dato da una molteplicità di posti ma di un luogo (*ort*), la cui presenza, come nel caso del tempio, dischiude lo spazio intorno e proprio questa relazione conflittuale innesca una dinamica aletica: «Stando lì, l'opera tiene testa alla bufera che la investe, rivelandone la violenza. Lo splendore e la luminosità della della pietra, che essa sembra ricevere dal sole, fanno apparire la luce del giorno, l'immensità del cielo, l'oscurità della notte Il suo sicuro stagliarsi rende visibile l'invisibile regione dell'aria» (p. 27).¹⁵⁵ La discarica è esattamente un luogo di questo tipo in cui convivono in un rapporto conflittuale i caratteri della chiusura, è infatti delimitata dal circolo di *toi-toi*, e dell'apertura massima in relazione allo spazio esterno.

Vi è almeno un altro luogo nel romanzo che funziona in maniera analoga: la *dead room* dalla quale proviene il canto di Daphne. Certamente è metafora del suo internamento ma è in ultima analisi un luogo impossibile da localizzare concretamente. Interpretandola secondo una logica congiuntiva tuttavia, si potrebbe associare la *dead room* all'immagine dell'abisso nel quale il poeta si tuffa per scavare in profondità nel

¹⁵⁴ MARTIN HEIDEGGER, *L'origine dell'opera*, cit., p. 27.

¹⁵⁵ Sul tempio come luogo e la sua relazione con lo spazio cfr. MARIA VILLELA-PETIT, *op. cit.*, pp. 129-131. I due termini a cui Heidegger ricorre per descrivere questa contrapposizione sono quelli di Terra (il tempio nel suo racchiudere un luogo) e Mondo (lo spazio aperto); cfr. MARTIN HEIDEGGER, *L'origine dell'opera*, cit., pp. 33-34.

linguaggio e allo stesso tempo proietta in superficie un mondo con la sua poesia;¹⁵⁶ questo movimento, massimamente in profondità e al contempo massimamente aperto al fuori, provoca quella polverizzazione orfica che consente al poeta di disperdersi e penetrare nella natura. Lo stesso avviene nella discarica: i tesori sono tali proprio perché racchiusi all'interno di un perimetro, gli Withers, “scavano in profondità” per raggiungerli per poi ri-disperderli nel mondo all'esterno sotto forma di storie e fiabe.

Significativamente anche l'ospedale psichiatrico ci viene descritto come un luogo “abissale” ma, al contrario della *dead room*, non è regolato da una dinamica aletica perché l'opposizione tra dentro e fuori è ridotta all'assurdo: è eteroluogo in senso foucaultiano, ma anche “nessun luogo” e “ovunque”. Si vedano ad esempio i capitoli in cui si racconta la vita di Daphne all'interno dell'istituzione con i toni della favola e dell'allegoria: «And Daphne lived alone there for many years».¹⁵⁷ Si assiste in queste pagine ad un “cortocircuito” narrativo interessante che può essere riassunto così: il capitolo 32 si apre descrivendo «a place in the south called Arrowtown», cittadina ai piedi dei monti Remarkables al centro della South Island; in realtà il narratore sta parlando di un'immagine appesa alla parete di una sala del manicomio: «nor can you ever walk there unless you break the glass and climb through, bleeding, a crazed myopic figure, to the picture hanging upon the wall of the dayroom where Daphne lives» (p. 231). Nei capitoli successivi però il narratore indugia su questo equivoco confondendo il manicomio con i Remarkables: «And five shadows appeared, so that she was put in a little house on the side of the mountain» (p. 235); quindi Daphne ci viene descritta paradossalmente come abitante di un luogo rappresentato in un'immagine alla parete del manicomio in cui la donna si trova effettivamente. Il manicomio è dunque un abisso che non garantisce il ritorno in superficie; è piuttosto una letterale *mise en abyme*.

Vorremmo infine soffermarci su un'altra immagine, apparentemente meno importante anche perché meno ricorrente di altre come la discarica o la *dead room* ma che in realtà, al pari di queste, è regolata dall'opposizione, dalla reciproca inclusione e dal conflitto tra dentro e fuori. Si tratta della costa davanti alla cittadina di Waimaru: «the foreshore with its long sweep of furious and hungry water [...] where you cannot bathe without fear of the undertow, and you bathe carefully, as you live, between the

¹⁵⁶ «l'abisso deve essere riconosciuto fino in fondo. Ma perché ciò abbia luogo occorre che vi siano coloro che arrivano all'abisso [i poeti – N.d.R.]» (MARTIN HEIDEGGER, *Perché i poeti?*, in IDEM *Sentieri*, cit., pp. 247-298: 248).

¹⁵⁷ JANET FRAME, *Owls*, cit., p. 237 e p. 240.

flags» (p. 63). Gioverà ricordare che il dattiloscritto di *Owls Do Cry* indica un secondo titolo provvisorio accanto a *Talk of Treasure: Between the Flags* che poi Albion Wright della Pegasus Press rigetterà per scegliere la citazione shakespeariana. In ogni caso, si noterà che la traccia che lasciano entrambi i titoli proposti porta proprio nella direzione degli argomenti finora considerati: il linguaggio, con *Talk of Treasure*, e lo spazio, con *Between the Flags*.

Effettivamente *Between the Flags* non suona come un titolo molto accattivante perché l'immagine non offre probabilmente quella densità e brillantezza che un buon titolo richiederebbe, per lo meno da un punto di vista commerciale. Bisogna poi aggiungere che un lettore neozelandese o australiano può avere familiarità con l'immagine delle bandiere poste sulle spiagge per indicare il limite di balneazione sicura mentre non ci risulta che la convenzione sia diffusa altrove; il loro funzionamento è sostanzialmente quello di proiettare uno spazio e di delimitarlo. Evans per esempio legge questa immagine come metafora di una società che si chiude in se stessa e vede nella natura solo una minaccia da cui isolarsi.¹⁵⁸ In realtà anche in questo caso Frame spiazza le letture semplicistiche. Il motivo delle *flags* infatti ritorna in una similitudine usata per descrivere l'ingresso di Francie nel mondo degli adulti: «the way a swimmer struggles with seaweed, outside the flags, in Friendly Bay or the world, and is pulled under».¹⁵⁹ In questo caso, in termini spaziali, il mondo degli adulti è rappresentato da ciò che sta al di fuori dell'area delimitata dalle bandiere, quindi la lettura di Evans sarebbe corretta solo a metà proprio perché nel secondo esempio l'opposizione dentro-fuori viene ribaltata.

Notiamo inoltre un'interessante analogia tra il funzionamento delle *flags* in relazione allo spazio e quello di un oggetto che dà il titolo a un romanzo di William Faulkner.¹⁶⁰ *Pylon* (1935) ci presenta un microcosmo singolare come quello dell'aviazione amatoriale degli anni trenta sullo sfondo di una tipica cittadina del sud degli Stati Uniti; il *pylon* del titolo si riferisce per l'appunto ai piloni usati per segnalare il percorso di gare in cui i concorrenti si sfidavano a bordo di piccoli aerei come in una specie di corsa con le bighe. Il concetto di passare quanto più vicino al pilone per

¹⁵⁸ Cfr. PATRICK EVANS, *Janet Frame*, cit., pp. 68-69.

¹⁵⁹ JANET FRAME, *Owls*, cit., p. 84.

¹⁶⁰ Cfr. JANET FRAME, *An Autobiography*, cit., p. 225. Frame racconta di aver scoperto Faulkner agli inizi degli anni cinquanta. Nel 1955 recenserà *A Fable* (1954); cfr. *Choked with Characters*, «Parsons Packet», 36, 1955, pp. 12-13. La recensione è firmata "Em.".

acquistare velocità è un motivo chiave per leggere questo romanzo incentrato su figure ai margini della società e coinvolti in un intreccio narrativo che si chiuderà tragicamente: l'aviatore protagonista muore schiantandosi su uno dei piloni. Anche i piloni di Faulkner possono essere considerati come *ort*, luogo che delimita e al contempo apre uno spazio, quello del terreno di gara. Sia il pilone, sia le bandiere, sono evidentemente usati come correlativi oggettivi della condizione esistenziale dei personaggi; in particolare ora ci interessa sottolineare due aspetti: da un lato il meccanismo di appropriazione da parte dell'autore di un elemento dello spazio per rielaborarlo in conformità con le sue strategie narrative – si pensi all'*inward sun* di Frame che trasforma la realtà per restituirla sotto una nuova luce–, dall'altro la valenza simbolica attribuita a questi oggetti che segnalano un limite pericoloso da oltrepassare. Pensiamo in particolare alla sorte di Francie che muore in un tragico incidente per essersi avvicinata troppo al fuoco: un episodio perfettamente coerente con la funzione di luoghi liminali e precari come la scogliera, il ghiaccio sottile o il davanzale di una finestra. Anche in *Scented Gardens for the Blind* c'è una figura, il guardiano del faro, la cui sorte è simile a quella di Francie; entrambi si caratterizzano per un avvicinamento al limite tra dentro e fuori, a quella soglia abissale tra luogo e spazio.

Quella del guardiano del faro è in qualche modo una storia nella storia, un piccolo apologo che ci viene narrato da Vera, la protagonista di questo romanzo di cui si daranno maggiori dettagli più avanti. Vera ricorda quando da bambina vede per un attimo il guardiano mentre viene portato via dal faro per essere rinchiuso in manicomio; è impazzito perché ha abitato in prossimità della luce per troppo tempo. Jeanne Delbaere, che per prima ha offerto una lettura esistenziale dei lavori di Frame, considera quella del guardiano una figura chiave del romanzo e spiega la sua pazzia in questi termini: «He is a metaphor for the authentic *Dasein* the receptacle of being and the guardian of the house. But his fate indicates that the most complete authenticity is also the extreme limit of alienation».¹⁶¹ Allo stesso modo la discarica in *Owls Do Cry* rappresenta

¹⁶¹ JEANNE DELBAERE-GARANT, *Daphne's Metamorphoses*, cit., p. 34. Vedi anche JEANNE DELBAERE-GARANT, *Death as the Gateway to Being in Janet Frame Novels*, in *Commonwealth Literature and the Modern World*, a cura di Hanne Maes-Jelinek. Bruxelles, Didier, 1975, pp. 147-156: 150. In entrambi i saggi Delbaere propone un paragone particolarmente suggestivo tra i tre personaggi di *Scented Gardens for the Blind* e le tre strutture del *Dasein*: fatticità (Edward), esistenza (Erlene) e gettatezza (Vera).

a metaphor for the authentic *Dasein* in its relation with being [...] it is *there*, [...] shining like a big jewel in the brilliance of the sun. [...] As a symbol of authenticity and completeness the rubbish dump is the standard by which the children are measured when they reappear in the second part of the novel after becoming authentic or inauthentic adults according to the attitude they have assumed towards it¹⁶²

Nell'interpretazione di luoghi come il faro o la discarica che Delbaere propone manca tuttavia l'elemento della conflittualità che abbiamo evidenziato nella nostra analisi. La divisione netta e la contrapposizione tra autenticità e inautenticità non è convincente, tanto che lo slittamento semantico da “autenticità” a “completezza” che si registra in entrambi i commenti di Delbaere è conferma di un'interpretazione basata su una logica separativa. Da essa deriva anche una concezione della discarica come luogo chiuso simile ad uno scrigno che custodisce dei tesori; il circolo di *toi-toi* in questo senso segnerebbe una linea di demarcazione netta quando invece la discarica andrebbe interpretata proprio sulla base della sua relazione congiuntiva e conflittuale con l'esterno.

Anche per la sorte del guardiano proporremo una lettura differente rispetto a quella di Delbaere. A nostro avviso non impazzisce a causa della sua autenticità ma perché lacerato da un tremendo contrasto tra la luce abbagliante (l'aperto e il fuori) e l'isolamento completo in cui si trova a vivere (il chiuso e il dentro); sarà inoltre interessante notare che questa sua lacerazione presenta dei risvolti orfici perfettamente coerenti con lo stile di Frame come dimostra anche il commento di Vera: «I missed seeing whether the lighthouse keeper really changed to a bird, flying round and round under the sun, or whether they took him away».¹⁶³ Parafrasando Blanchot, il guardiano del faro è colui che “impazzisce sempre”; solo così può disperdersi – dopo Vera infatti anche gli altri due protagonisti del romanzo, Edward, il marito di Vera, e Erlene, la loro figlia, ne rievocano la figura – e nello stesso tempo tenere uniti i tre personaggi in questa dispersione.

Rimane da precisare una caratteristica importantissima della dinamica conflittuale dello spazio in Frame che è rimasta implicita ma che sarà necessario chiarire fino in fondo; le opposizioni pieno-vuoto, dentro-fuori e luogo-spazio, come nel caso della discarica, non risultano in un annullamento reciproco dei due termini, piuttosto la tensione che li lega e li divide allo stesso tempo li fa anche emergere l'uno sull'altro. Si

¹⁶² JEANNE DELBAERE-GARANT, *Death as the Gateway to Being*, cit., p.149.

¹⁶³ JANET FRAME, *Scented Gardens*, cit., p. 55.

delinea così un altro principio da affiancare a quello di coappartenenza, quello di non-coincidenza, che si rivela altrettanto prezioso per interpretare, non solo lo spazio, ma anche il linguaggio e l'opera.¹⁶⁴ Nel caso del linguaggio ad esempio si è visto in che misura la scissione tra celare e svelare porti il linguaggio stesso a divenire altro da sé a partire dalla sua dimensione quotidiana; per quanto riguarda l'opera d'arte si può fare riferimento alla contrapposizione tra Terra e Mondo così come Heidegger la descrive:

Il contrapporsi di Mondo e Terra è una lotta. Sarebbe però una banale falsificazione dell'essenza di questa lotta se la si intendesse come contesa e rissa, attribuendo ad essa solo i caratteri del perturbamento e della distruzione. Nella lotta autentici lottatori – l'un l'altro – si elevano all'autoaffermazione della propria essenza [...] Nella lotta ognuno porta l'altro al di sopra di ciò che esso è.¹⁶⁵

Prima di Heidegger, Nietzsche aveva parlato di apollineo e dionisiaco ne *La nascita della tragedia* (1872), Bottirolì, che si colloca nel solco dei due filosofi per proporre un criterio nietzscheano-heideggeriano nell'interpretazione, parla di densità e articolazione.¹⁶⁶ Nel caso di Janet Frame, potremmo considerare come origine della sua opera la coppia dei termini *this world* e *that world* a patto che sia concepita in maniera radicalmente diversa da come è stato fatto in passato; la cosa più importante è sottolineare il principio di funzionamento di questa coppia: si tratta di due mondi opposti, inclusi l'uno nell'altro, in conflitto e, in questo conflitto, non coincidenti rispetto a se stessi.

Come si è avuto modo di osservare all'inizio del capitolo infatti la critica ha fatto spesso riferimento al dualismo tra *this world* e *that world* soltanto in un'ottica separativa. Si ricorderà inoltre che era stato segnalato un punto di vista differente come quello di Marc Delrez che parla, come rivela il titolo del suo saggio, di *manifold utopias* come dominante nei romanzi di Frame. Più esattamente Delrez afferma di voler prestare attenzione a *that world* e si riferisce al concetto di utopia per designare un luogo privilegiato in cui Frame troverebbe spazio per trattare i temi a lei più cari secondo una prospettiva straniante: «my suggestion is that it would be worth while attempting a deeper venture in “that” world». Tuttavia l'approccio “utopistico” presenta

¹⁶⁴ Cfr. GIOVANNI BOTTIROLI, *op. cit.*, p. 378; Bottirolì spiega il legame tra i due principi in questi termini: «se A e B si appartengono reciprocamente, ciò vuol dire che A non è semplicemente eguale ad A, in quanto appartiene a B, in quanto B è la sua identità; e viceversa. Nella co-appartenenza, ogni termine differisce da se stesso».

¹⁶⁵ MARTIN HEIDEGGER, *Origine dell'opera*, cit., p. 34.

¹⁶⁶ Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1983 e GIOVANNI BOTTIROLI, *op. cit.*, p. 386-410.

dei limiti proprio perché condivide con le altre interpretazioni una logica separativa: «it may be more satisfactory to argue that Frame's world is articulated upon a central polarity which it constitutes its veritable backbone».¹⁶⁷ Per contro, abbiamo cercato di dimostrare che tutto ciò che accade in Janet Frame accade “qui” e la cosa straordinaria è proprio la capacità di farlo accadere a partire dalle cose semplici come una scritta su un tubetto di pomata o il grembiule di una casalinga, proprio perché l'arte di Frame consiste nel mettere in moto un principio di non-coincidenza che porta a una rielaborazione profonda della realtà in cui ha luogo il conflitto tra *this world* e *that world*.

Del resto si era già incontrata una formula che si riferiva al processo di rielaborazione della realtà attraverso il linguaggio, quella dell'*inward sun* e che ora possiamo leggere come esempio di non-coincidenza. Perché allora non mettere “a sistema” le due formule? L'una esalta l'aspetto della conflittualità, l'altra quello della rielaborazione. Ipotizzeremo in tal senso che queste due strutture siano comprese in una circolarità che si potrebbe testare immediatamente con *Owls Do Cry*. C'è un luogo di tesori fatti di fiabe e poesie – la discarica – che apre intorno a sé il mondo grigio della quotidianità; nella discarica finiscono i rifiuti fatti di un linguaggio attraverso cui la gente di Waimaru non sa più muoversi, Daphne e suoi fratelli ritrovano la strada attraverso il linguaggio e lo ri-disperdono attraverso la narrazione nel mondo fuori, sotto le cortecce degli alberi, nell'aria tra i fili del telegrafo, nei “fili d'erba zoppi”. C'è dunque opposizione tra i due mondi ma anche inclusione e trasformazione reciproche.

A proposito di circolarità, ci chiediamo se il farsi strada degli Withers attraverso i rifiuti/tesori non possa paragonarsi al processo ermeneutico che Heidegger vede come un movimento all'interno di un circolo e che prevede la rielaborazione, nel senso di un'interpretazione (*Auslegen*), a partire da una comprensione (*Verstehen*) considerata come la sfera delle potenzialità dalla quale attingere. Così come nel caso della discarica, l'entrare in questo circolo non è rilevante quanto il posizionarsi in modo tale da assumere una prospettiva, provocare uno straniamento e così facendo rivelare una via attraverso il pensiero. A ben vedere, si sta descrivendo così il funzionamento di *Owls Do Cry* in quanto opera, quello dei luoghi descritti nel romanzo, ma anche lo stesso processo interpretativo che è stato seguito fin ora: l'assunzione una prospettiva che consenta di muoversi attraverso il romanzo.

¹⁶⁷ MARC DELREZ, *op. cit.*, p. xv.

È rimasta fuori una questione. Questa circolarità porta alla conoscenza? Porta alla verità? Si accedrebbe così ad un territorio molto più vasto e impervio della semplice analisi testuale; si tratta tuttavia di un problema con il quale l'interpretazione letteraria si trova necessariamente a fare i conti. Ci limiteremo in tal senso a proporre uno spunto di riflessione che *Owls Do Cry* offrire con un episodio in particolare. In manicomio Daphne viene visitata da un gruppo di medici che le porge delle domande a cui non risponde: «Inside herself she thought, They are mad. They are frauds. They are thieves who sneak through the night and day of their lives, exchanging their counterfeit whys and hows and wheres, like fake diamonds and gold». Si può leggere nelle parole di Daphne una forte componente esistenziale; non è infatti una verità proposizionale quella di cui parla, non dice qualcosa del tipo “*they are telling lies*” ma “*they are frauds*”: «They are frauds, for the real how and where and who and why are in the circle of toi-toi» (p. 242). Mentre i medici sono inautentici, la verità è nella discarica perché è lì che può “accadere” nel momento in cui i bambini traggono fuori i tesori nascosti dall'indeterminato e il confuso dei rifiuti. È lì che il processo di svelamento (*a-letheia*) del mondo ha luogo.

Vorremmo infine tornare anche sull'interpretazione proposta da Winston Rhodes per un approfondimento. Come si ricorderà, Rhodes paragonava i romanzi di Frame a delle parabole che si sviluppano intorno a un nucleo coeso di problemi; ci pare che la lettura che è stata proposta per *Owls Do Cry* in questa sede abbia tenuto conto di questa caratteristica: la questione del linguaggio porta a scoprire lo spazio il quale, se interpretato in una certa maniera, conduce al problema della verità, a sua volta connesso con la sfera della conoscenza e del linguaggio. Se Rhodes paragona la prospettiva di Frame a una parabola, dal nostro punto di vista le “parabole e i preludi” di Frame possono considerarsi delle indagini ermeneutiche che tentano di sviscerare i problemi fondamentali dell'esistenza umana. La questione dello spazio quindi deve essere inserita in questa cornice o, meglio, deve essere compresa in questo circolo così da far emergere tutti i potenziali collegamenti della tematica dello spazio con le altre questioni che preoccupano Frame come il linguaggio, l'incontro con l'Altro, la morte o il ruolo dell'artista. Si pensi del resto al giudizio di Frame su *Owls Do Cry*; almeno in una circostanza avrebbe espresso il rifiuto a considerarlo un romanzo in senso tradizionale

ma avrebbe preferito che il libro venisse descritto in copertina come un'“esplorazione”.¹⁶⁸ Nel prossimo paragrafo proveremo dunque a tracciare il percorso dell'esplorazione condotta con *Owls Do Cry* proponendo una lettura in parallelo tra questo romanzo e *Scented Gardens for the Blind*.

1.6. “Language?”

Con la nostra analisi ci si è spinti alla ricerca di alcune chiavi di lettura per interpretare i luoghi rappresentati nei primi romanzi di Frame. A questo punto sarà opportuno “risalire la china” e sfruttare le potenzialità degli strumenti scoperti nel tentativo di delineare la struttura che regola le interazioni tra spazio e linguaggio in un'opera come *Owls Do Cry*.

L'accostamento con *Scented Gardens for the Blind* è giustificato da alcune affinità importanti, innanzi tutto a livello tematico; è vero che *Scented Gardens for the Blind* è stato scritto a cinque anni di distanza da *Owls Do Cry* e che cronologicamente è preceduto da altri due romanzi.¹⁶⁹ D'altra parte, ci sembra che per alcuni aspetti questo romanzo segua più degli altri la traccia di *Owls Do Cry* per quanto riguarda la riflessione sul linguaggio, sulle relazioni interpersonali e sull'alienazione del singolo rispetto al contesto sociale in cui si muove. In particolare, la prospettiva sul tema della malattia mentale, che in *Scented Gardens for the Blind* viene affrontato direttamente per l'ultima volta nei romanzi di Frame, ricorda più il punto di vista di *Owls Do Cry* che non quello di *Faces in the Water*, il romanzo che più esplicitamente è incentrato sulle questioni dell'alienazione e dell'internamento. Sia *Faces in the Water*, sia *The Edge of the Alphabet*, verranno esaminati nel prossimo capitolo perché crediamo si potrà offrire un confronto proficuo tra questi due romanzi sulle tematiche dell'abitare, del muoversi e della familiarità con uno spazio mentre ci si occuperà ora di *Scented Gardens for the Blind* evidenziando le analogie con *Owls Do Cry* soprattutto per quanto riguarda un

¹⁶⁸ Cfr. MICHAEL KING, *op. cit.*, p. 174. King cita due corrispondenze di Frame relative alla questione. Nella prima, indirizzata a Sargeson, Frame esprime il suo disappunto all'uscita del romanzo: «[Who], indeed, said it was a *novel*, when I seem to remember expressly mentioning that it was *not* a *novel*?» (lettera del 16 maggio 1957); la seconda ad Albion Wright della Pegasus Press in cui Frame esprime la preferenza per il termine «an *exporation*» (lettera del 17 giugno 1957).

¹⁶⁹ Insieme a *Owls Do Cry*, *Faces in the Water* e *The Edge of the Alphabet* sono convenzionalmente considerati una trilogia soprattutto per via di alcuni personaggi e alcune situazioni che sembrano ricorrere nelle tre opere, pur con caratteristiche leggermente differenti; vedi ad esempio la quarta di copertina dell'edizione Vintage dei due romanzi che descrive *The Edge of the Alphabet* come «a sequel to *Owls Do Cry*». In realtà se si leggono questi romanzi in un'ottica ermeneutica, il ricorrere di alcuni elementi può significare qualcosa di più di un semplice proseguimento di una storia; si tratta piuttosto di quella speciale esplorazione che spinge Frame a tornare sugli stessi problemi e di scavare in essi in profondità alla ricerca di un senso.

approccio esistenziale allo spazio e al linguaggio.

L'organizzazione in forma di parabola che si sviluppa a partire da un nucleo coeso di idee appare piuttosto evidente in *Scented Gardens for the Blind*; in questo caso l'attenzione alle problematiche legate al linguaggio, soprattutto inteso come enunciazione orale, è ancora più centrale che in *Owls Do Cry*. Se si preferisce descrivere il tema in termini di coappartenenza tra due elementi è l'opposizione tra silenzio e parola il nucleo attorno al quale ruota tutta la vicenda. *Scented Gardens for the Blind* è la storia di una famiglia: Erlene, una ragazza che si chiude nel mutismo e nell'apatia, sua madre Vera che riflette sulla condizione di sua figlia e cerca di aiutarla ad uscirne e Edward, il padre, impegnato in ricerche genealogiche e convinto che la scoperta delle origini di una particolare famiglia, gli Strang, possa contribuire a salvare l'intero genere umano da una non meglio precisata catastrofe. Il finale ci rivela che in realtà i tre personaggi sono frutto della mente di Vera, una paziente di un ospedale psichiatrico che non parla da anni e con la quale soltanto un'altra paziente, Clara Strang, riesce a mantenere un contatto umano.

A giudicare dalle recensioni all'uscita del romanzo sembra che la critica sia rimasta spiazzata o quanto meno perplessa di fronte all'oscurità e alla densità del romanzo. David Hall, il recensore del *New Zealand Listener*, all'epoca preferì, per dirla in termini manzoniani, lasciare “ai posteri l'ardua sentenza”: «[in riferimento allo stile del romanzo] the question will be asked whether the game is worth the candle. But this is largely a matter for the future». In Inghilterra il *New Statesman* non perdonò a Frame il «Godling-like trick which up-ends everything» del finale mentre il *Sunday Times* non esitò a bollare il romanzo come «tiresome and pretentious to a degree which makes it unreadable».¹⁷⁰ Da questi commenti traspare una concezione veicolare del romanzo di cui abbiamo già parlato e che risulta molto distante dalla poetica di Frame. Se si va alla ricerca di un “messaggio” in senso tradizionale, *Scented Gardens for the Blind* offre ben poche soddisfazioni e, come le bare che Uncle Blackbeetle fabbrica nella sua bottega sulla soglia della finestra di Erlene, un approccio del genere apparirà “troppo stretto”.¹⁷¹ In realtà proprio la costruzione del romanzo intorno ad un nucleo porterebbe a preferire una lettura secondo uno schema circolare piuttosto che secondo un andamento lineare.

¹⁷⁰ DAVID HALL, *Scented Gardens for the Blind*, «New Zealand Listener», 16 agosto 1963, p. 18; CHRISTOPHER RICKS, *Sam's Motives*, «New Statesman», 19 Luglio 1963, pp. 85-86: 86 e JULIAN JEBB, *Novels of the Week*, «Sunday Times», 14 luglio 1963, p. 26.

¹⁷¹ Cfr. JANET FRAME, *Scented Gardens*, cit., p. 44.

Si può avere conferma di questo rileggendo il romanzo con la consapevolezza del “trucco” finale; l'opera assume così una prospettiva completamente nuova. Allora forse Frame è rimasta incompresa dalla critica perché i romanzi sono da leggere e rileggere, o comunque da leggere in maniera non convenzionale. In questo senso si possono considerare atipici, non adatti a un mercato o alle aspettative di un pubblico, ma questo sposta la discussione su un piano che riguarda le modalità di fruizione dell'opera piuttosto che l'efficacia del romanzo intesa come coesione interna tra le parti e coerenza stilistica.

Indubbiamente la coesione tematica conferisce al romanzo una grande potenza espressiva. Come ricordavamo, infatti, *Scented Gardens for the Blind* è essenzialmente un romanzo sulla parola e sul linguaggio. In più, come in *Owls Do Cry*, sono moltissime le indicazioni che ci portano a leggere questo tema in senso pre-linguistico; il silenzio di Erlene in particolare non è semplice assenza di suono o articolazione ma elemento di un linguaggio primordiale coappartenente con la dimensione strumentale e comunicativa del linguaggio stesso. Si ricorderà che anche Daphne di *Owls Do Cry* non parla ma può cantare dall'abisso della *dead room* aprendo uno spazio; in maniera analoga Erlene, chiusa nel suo mutismo, è in grado di parlare con Uncle Blackbeetle. SI veda in particolare la prima di queste conversazioni in cui Erlene chiede a Uncle in che modo si tiene in contatto con i suoi parenti lontani:

“You have relations then? [...] Do you keep in touch?”
“Miraculously so, with communication at all points of the earth.”
“Letters?”
“Letters.”
“What language do you write in?”
“Language?”
“I mean which set of words do you use?”

L'interrogativo di Uncle e la precisazione di Erlene invita a riflettere sulla distinzione tra un linguaggio-strumento e un linguaggio primordiale tanto più che qualche battuta più avanti Uncle rivolge un singolare invito a Erlene:

“And would you like to to talk to me, using words?”
“But I've been using words.”
“No you haven't. You haven't been speaking at all.”¹⁷²

¹⁷² JANET FRAME, *Scented Gardens*, cit., pp. 80-81.

La posizione dei genitori in relazione al silenzio della figlia è altrettanto interessante; entrambi vogliono che Erlene parli ma entrambi esprimono delle riserve. Proprio all'inizio del romanzo Vera dice: «if I knew that her first words were to be judgement upon me I would kill her» (p. 27); Edward esprimerà lo stesso concetto più avanti: «I know that the first words she utters ill be a statement of my guilt, a judgement upon me» (p. 131). Ancora una volta bisognerà prendere le distanze da un approccio tradizionale. La lettura in termini psicanalitici del senso di colpa dei genitori sembra fin troppo scontata; è necessario considerare invece una dimensione ontologica del linguaggio al di là del piano comunicativo sul quale si dovrebbe collocare il giudizio di Erlene temuto dai genitori. In questa prospettiva Vera e Edward sembrano consapevoli del fatto che la ragazza sia in possesso di uno strumento “tra i più pericolosi” perché in grado di nascondere ma anche di rivelare; entrambi capiscono la potenzialità aletica del suo silenzio e la possibilità di creare un nuovo linguaggio proprio a partire dal silenzio stesso: «People dread silence because it is transparent; like clear water, which reveals every obstacle [...] silence reveals the cast-off words and thoughts dropped in to obscure its clear stream» (p. 85). Edward e Vera appaiono dunque profondamente lacerati dalla coappartenenza e dal conflitto tra silenzio e parola e tra una semplice-presenza del linguaggio e la sua dimensione ontologico-esistenziale.

Per capire meglio la parabola di Erlene nel suo complesso proveremo a leggerla secondo la traccia del processo ermeneutico che abbiamo già osservato in *Owls Do Cry* nel caso degli Withers e la discarica. Innanzi tutto la relazione della ragazza con il linguaggio si fonda su due termini coappartenenti e conflittuali – silenzio e parola – che si muovono in senso circolare e non coincidente. Per descrivere questo percorso si deve immaginare come punto di partenza il suo silenzio. È vero che Erlene stessa ricorda un passato in cui poteva parlare ma in realtà ha completamente reciso il legame con la dimensione materiale del linguaggio per collocarsi su un piano che si manifesta nel silenzio. In questo silenzio tuttavia Erlene vive nel linguaggio: quando Uncle le racconta di un suo parente che abita in un vocabolario, «between *speech* and *spell*», Erlene risponde, «But that is where I live, too» (p. 149). Come abbiamo visto il suo silenzio, cioè la sua immersione in una dimensione ontologica del linguaggio, le permette di comunicare con Uncle senza usare parole.

Proprio in una delle conversazioni tra i due, Erlene interroga Uncle sulla natura materiale del parole introducendo una similitudine cruciale: «[Are words] Like a feather from the breast of a bird?»; Uncle le risponde citando dei versi da una poesia di Robert Browning inclusa nella raccolta *Men and Women* (1855):

*I crossed a moor with a name of its own, [...]
For there I picked up on the heater,
and there I put inside my breast,
a moulded feather, an eagle feather.*¹⁷³

Quando, subito dopo, Erlene inizia a piangere spaventata («What if the hawks come out of the sky, Uncle Blackbeetle?»), Uncle è pronta a consolarla: «Don't cry Erlene. People who are brave enough to pick up eagle feathers on the moor don't cry and are not afraid of hawks» (pp. 152-153). Ancora una volta un luogo pericoloso risulta cruciale; l'atto di spingersi all'aperto e raccogliere la piuma si può considerare l'apice dell'esplorazione di Erlene che si dimostra abbastanza coraggiosa da toccare il punto più profondo della primordialità del linguaggio. Proprio in coincidenza di questa “rivelazione” riesce effettivamente a parlare:

“I can't talk any more to you just now,” Uncle Blackbeetle said. “I'm going to keep an eye on your father when he arrives. What manner of man is he, again, your father?”
“But Dr Clapper said that!” Erlene exclaimed in astonishment. “Why are you speaking like Dr Clapper?”
Dr Clapper leaned forward and smiled a smile of triumph. (p. 158)

Erlene è convinta di riferirsi a Uncle ma in realtà pronuncia queste parole di fronte a Dr Clapper, lo psichiatra che la ha in cura; i punti che rappresentano i due piani opposti del linguaggio – l'abisso da cui raccogliere la piuma e la superficie rappresentata dallo studio del dottor Clapper – sono di fatto sovrapposti. Erlene riesce infine a parlare, a riemergere quindi sul piano strumentale del linguaggio ma il prezzo da pagare è la morte di Uncle Blackbeetle; avendo parlato al dottor Clapper corre subito a casa per trovare il suo singolare amico ucciso, nettamente diviso in due.

Da un punto di vista spaziale a queste fasi corrispondono diversi luoghi: la stanza di Erlene, il luogo del silenzio, come la *dead room* di Daphne è anche il punto più profondo del suo abisso; è qui che può avvenire l'apertura sul mondo, precisamente in quel luogo interstiziale dove abita Uncle sul davanzale della finestra. La sua esperienza

¹⁷³ Cfr. ROBERT BROWNING, *Memorabilia*, in IDEM, *Men and Women*, v, *The Poetical Works of Robert Browning*, a cura di Ian Jack and Robert Inglesfield, Oxford, Clarendon, 1995, p. 224.

con un linguaggio semplicemente-presente avviene invece nello studio del dottor Clapper, un luogo ostile ad Erlene in cui prevalgono le divisioni nette: «there were certain areas of the room which remained foreign and refused to learn the language or to invite Erlene to enter and be friends – these were the two corners behind Dr Clapper, and the space and the floor beyond his desk» (p. 142). L'episodio in cui Erlene fugge dallo studio dopo aver parlato rivela ancor più chiaramente la prospettiva su un spazio in cui la protagonista si sente prigioniera: «And the room was still divided, with enemy territory beyond the desk, and with the door as her special property, with freedom to go in and out, in and out» (159). Il ritorno di Erlene a casa e la scoperta del corpo di Blackbeetle conferma la circolarità del processo ermeneutico che la sua parabola ricalca.

Il percorso di Vera sembra seguire una traccia simile. Anche lei sembra aver abbandonato il piano inautentico del linguaggio quando all'inizio del romanzo dice, in riferimento ai commenti della gente sullo stato di sua figlia, «But to their fugal so-to-speak so-to-speak I gave no answer» (p. 31). La sua vita accanto a Erlene la porta inevitabilmente ad assumere familiarità con il silenzio – «I cannot conceive myself that silence is an affliction; perhaps after all I am in league with the enemy» (p. 133) – ma questo silenzio non è sinonimo di tranquillità. La sua potenza aletica infatti ha un impatto traumatico su Vera e diventa così insopportabile che la costringe ad indossare dei tappi acustici: «And I'm so afraid of the silence that I have bought these little wax protectors [...] to put it in my ears and defeat the terrible commotion of the quiet» (p. 182). L'ansia per l'imminente arrivo di un nuovo linguaggio cresce gradualmente in lei e in Edward assumendo le caratteristiche di un'attesa messianica che però alla fine risulterà frustrata. Con il finale si raggiunge un picco massimo di aspettativa per ripiombare immediatamente sul piano ontico, quello di una realtà semplicemente-presente, e che tuttavia non coincide con il punto di partenza. Si scopre infatti la condizione di Vera rivelata indirettamente al lettore attraverso il dialogo tra due dottori dell'ospedale psichiatrico in cui la donna è ricoverata. La paziente infine emetterà dei suoni inarticolati che dovrebbero rappresentare un nuovo linguaggio di fronte ad un'imminente catastrofe nucleare:

And when Dr Clapper returned in three months, just one week after the atom bomb had been dropped that destroyed Britain, [...] he saw in the new small-unit ward, in the dayroom, Vera Glace sitting on a chair after thirty years, looking human, and speaking the

language of humanity.

Dr Clapper frowned. It seemed unintelligible, but he moved near to catch the new language. He heard it clearly.

“Ug-g-Ug. Ohhh Ohh g. Ugg.”

Out of ancient rock and marshland; out of ice and stone. (p. 203)

Anche nel caso di Vera la circolarità della sua parabola si articola in una dimensione spaziale; più di ogni altro personaggio la sua esistenza è infatti definita dalla sua relazione con il mondo ed è per questo che il senso della vista è così importante per lei. All'inizio del romanzo dice di essere cieca ma non si chiarisce mai fino in fondo in cosa consista questa cecità. Almeno in un'occasione Vera descrive una cecità che si estende a tutti gli altri sensi e che altera inevitabilmente la sua relazione con lo spazio: «I deprived myself of each of my senses. It was I who was blind. I was threatened by the dreadful mass neighbourhood of objects which acquire a power of mobility as soon as one loses one's sight, as if it were only the fact of being seen which keeps them in the place» (p. 31). Successivamente però è pronta a smentire e a confondere il lettore su questo punto: «I was blind. I am blind. [...] No, I was never blind». (p. 37-38). La nostra ipotesi è che si tratti di una cecità ambivalente, al pari del silenzio di Erlene: su un piano ontico la cecità di Vera le impedisce di avere un rapporto distaccato con gli oggetti, una relazione tradizionale che le permetterebbe tra le altre cose di isolare le proprietà e le posizioni degli oggetti: «I could not think of yellow as an independent colour. Yellow was the sun». D'altra parte Vera acquisisce una visione di altro tipo che ricorda la visione ambientale di Heidegger che consente all'essere-nel-mondo di avere già sempre già scoperto lo spazio: «I was surrounded by shadows and presences. At first I used to put out my hands to prevent the attack. Then I would clutch and article of furniture, trying by force to keep it in its place, yet knowing that after I had withdrawn my hand the same terrible flowing and surrounding would continue» (p. 33).

Un altro aspetto della personalità di Vera che può essere letto in un'ottica heideggeriana è dato dalle fasi in cui si articola il suo rapporto con il buio e che è del resto simile alla sua relazione con il silenzio di Erlene. In entrambi i casi la struttura è quella del processo aletico in cui il mondo si rivela provocando uno sconvolgimento: «I felt cold in my darkness, I shivered [...] My senses were overlapping, misplaced. I was afraid» (p. 34) Successivamente la paura lascia il posto ad una visione nuova: «I grew to love darkness; it was an habit forced upon me» (p. 38). Tuttavia non si tratta soltanto un'accettazione passiva, benché il processo possa apparire traumatico; nella cecità di Vera

infatti si cela l'essenza della sua relazione con lo spazio: «This town is my lover, this house, this land; these provide an area, an accommodation of love which human beings have never been able to give me or which, lacking the constructive ability, I have never been able to build for myself from cut and measured blocks of flesh and blood» (p. 134). Inoltre la cecità “ontica” non le permette soltanto di vivere lo spazio come essere-nel-mondo, per lo meno è in questi termini che interpretiamo il suo amore con gli elementi del paesaggio, ma soprattutto fa sì che la sua esistenza converga con quella di Erlene e quella di Edward. Non si tratta per altro di una rivelazione che arriva soltanto con il finale ma è qualcosa che si può presagire fin dall'inizio del romanzo: «Then I realized gradually that I walked through the accumulations of four lives – my own, Edward's, Erlene's, and my father's; and the wonder was not that these accumulations had suddenly made themselves palpable, but that I had been able to move through them all» (p. 35). Se leggiamo il finale dove la parabola di Erlene si sovrappone a quella di Vera comprendendolo nella struttura che abbiamo delineato scopriremo allora qualcosa di più di un semplice trucco.

Questa riflessione ci spinge a tornare su *Owls Do Cry* e a concentrarci in particolare sul finale. L'ultimo capitolo del romanzo, che va sotto il titolo *Epilogue. Anyone We Know?*, descrive una coppia benestante della cittadina di Waimaru intenta a commentare le notizie di un quotidiano. Così il lettore viene indirettamente a conoscenza dei destini dei protagonisti del romanzo; qualcosa di molto simile al finale di *Scented Gardens for the Blind* con il dialogo tra due medici. In breve, Teresa viene uccisa da suo marito, Toby è arrestato per vagabondaggio, mentre Daphne, ora impiegata come operaia, riceve una promozione. Infine moglie e marito commentano una foto che ritrae Bob insieme ad altri anziani residenti di un ospizio.

Tradizionalmente il finale, che ha per altro suscitato l'attenzione dei commentatori fin dalla pubblicazione del romanzo, è stato considerato un movimento verso l'universalizzazione dei temi del romanzo chiamando in causa la società intera con il suo

carico di superficialità e di materialismo.¹⁷⁴ Oettli-van Delden ad esempio legge l'universalizzazione del finale come un'espressione d'ingenuità della giovane autrice e lo considera, in ultima analisi, superfluo: «the epilogue is a heavy-handed attempt to make the Withers world a universal world [...] Here, surely even the most sympathetic reader might experience resistance to, and regret, Frame's unnecessary didacticism».¹⁷⁵ Questo giudizio è perfettamente coerente con l'interpretazione di Oettli-van Delden. Come si ricorderà, la sua analisi si basava su una divisione netta che è stata portata avanti indiscussa; il finale quindi non può aggiungere nient'altro allo schema di valori che il critico ha fissato fin dall'inizio della sua indagine. In realtà, sia nel caso di *Scented Gardens for the Blind*, sia nel caso di *Owls Do Cry*, il finale, letto alla luce di un movimento circolare, rappresenta un ritorno in superficie dopo un'esplorazione che ha raggiunto una profondità massima. Come a riprendere fiato da un'apnea, questi finali ci riportano sul piano della quotidianità ma non come quando ci si risveglia da un incubo; piuttosto, dopo lo sfondamento dell'abisso che il romanzo ha descritto, anche la realtà quotidiana non potrà essere più la stessa. Si tratta dunque di un processo di straniamento e un invito a rimettere in discussione le certezze, sulla realtà epistemologica, e anche, certamente, della società e della cultura a cui si appartiene.

Come per *Scented Gardens for the Blind*, se proviamo ora a tracciare uno schema circolare a partire dai due termini fondamentali che abbiamo individuato alla base di *Owls Do Cry* – il mondo e la discarica – potremo notare un'interessante corrispondenza tra il percorso attraverso il linguaggio dei personaggi e i luoghi in cui si articola lo spazio del romanzo. In generale la parabola è indubbiamente quella di una caduta, anche nel senso tradizionale in cui è stata spesso letta. Si assiste cioè ad una perdita dell'innocenza: una fase di autenticità iniziale, rappresentata dall'infanzia delle fiabe e dalla discarica – *ort* che apre intorno un mondo –, viene spazzata via dalla morte di Francie. È il punto cruciale in cui si rivela l'apertura del mondo, la ferita in cui Francie

¹⁷⁴ Cfr. ANTON VOGT, *Owls Do Cry*, «New Zealand Listener», 14 giugno 1957, p. 19 e W. H. OLIVER, *Owls Do Cry*, «New Zealand Listener», 28 giugno 1957, p. 20. Il dibattito dai toni piuttosto vivaci che si sviluppò sulle pagine del *New Zealand Listener* dopo la recensione di David Hall (*Owls Do Cry*, «New Zealand Listener», 31 maggio 1957, p. 12) è di per sé un evento e dimostra, se non altro, l'impatto che ebbe l'opera sul panorama letterario neozelandese dell'epoca. Il poeta Anton Vogt non esitò a definire il romanzo «one of the finest novels written in English in this century» mentre lo storico W. H. Oliver, pur riconoscendo alcuni meriti, dà un giudizio più equilibrato: «[the novel] is less perfect than Mr Vogt, in another of his disastrous enthusiasms, would admit». Entrambi i commentatori sono sostanzialmente d'accordo sul fatto che il finale proietti la tragedia degli Withers su un piano universale; secondo Vogt: «this is our human condition».

¹⁷⁵ SIMONE OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 114.

sprofonda. A partire da questo snodo però i percorsi dei fratelli si dividono. Da un lato troviamo Daphne con la sua discesa nell'abisso e la scoperta di una relazione ontologica con il linguaggio e lo spazio, dall'altro due gradi di inautenticità rappresentati da Toby e da Teresa. Il primo rimane intrappolato a metà strada tra la discarica, dove torna regolarmente alla ricerca di tesori materiali, e il mondo, rispetto al quale rimarrà sempre un emarginato: «and you, Toby, are there and not there, journeying half-way which s all torment».¹⁷⁶ Teresa invece, completamente immersa in una dimensione inautentica, si trasferirà in una nuova casa costruita proprio in cima alla discarica. Un particolare interessante è dato dal fatto che i due estremi, rappresentati da Daphne e Teresa, vengono a contatto in un punto preciso quando nel diario di Teresa si fa spazio la voce di Daphne; una sovrapposizione simile a quella che abbiamo osservato in *Scented Gardens for the Blind* quando, dopo aver raccolto simbolicamente la piuma d'aquila del linguaggio, Erlene parla al dottor Clapper:

Thursday

[...] *Oh my mother was as big as the arm of land will hold sea and not spill. I cannot imagine her death.* [...] *Oh, I don't know, I am half Daphne in writing this, it is not my usual way; as if a spell had come over me.* (p. 217)

Nel finale la lobotomia segna per Daphne il ritorno in superficie ma la sua relazione autentica con il mondo e con il linguaggio è letteralmente spazzata via, così come Erlene riacquista la parola soltanto a costo di perdere Uncle Blackbeetle: «and I die tomorrow where snow falls criss-cross criss-cross to darn the believed crevice of my world» (p. 293). Si chiude così, definitivamente, l'apertura di Daphne sul mondo.

¹⁷⁶ JANET FRAME, *Owls*, cit., p. 165.

Secondo movimento: etica.

Lo spazio abissale dell'incontro con l'Altro

2.1. *Shall I let them in?*

Con una partenza incerta, una lettura in controluce di due testi e un graduale ma non uniforme delinearci di una struttura attraverso cui poterli interpretare, il capitolo appena concluso ha presentato un *reading* che, come tale, è stato inevitabilmente anche un *misreading*; come ogni traduzione, un tradimento. In particolare, nei confronti di *Scented Gardens for the Blind* si è operato con un'economia che ci ha permesso una riduzione di un'opera complessa a un modello il quale, per quanto dinamico e aperto – per lo meno così ci appare – non può comprendere la totalità del testo. Il nostro è stato un taglio grossolano; la nostra una chirurgia approssimativa che ha lasciato suture aperte e cicatrici ben visibili e è da questi tagli che vorremmo ripartire.

In particolare, appare piuttosto evidente la cesura di un personaggio, Edward Glace, che è rimasto tagliato fuori dalla circolarità aperta della nostra lettura. Si potrebbe parlare forse di una castrazione alla luce della mascolinità che si condensa attorno a lui: i ruoli di marito, padre, amante, ascoltatore – preferibilmente a distanza di sicurezza – del suono delle generazioni, e altre caratteristiche che avremo modo di ricordare determinano il suo spazio di uomo spregevole («I can't help being a squalid personality»; «[He] lived [...] by remote control. Also he liked power») ma dall'apparenza mite e ordinaria («an apparently harmless human being.[...] “He would not hurt a fly”»).¹⁷⁷ Data la mediocrità del personaggio in questione forse si tratta di un accumulo eccessivo di ruoli rispetto alla capacità del suo spazio ma questo eccesso, così come il suo impulso ad andare “lontano” nel tempo e nello spazio, non lo porta ad andare “oltre”; non lo porta a non-coincidere con se stesso. Eppure Edward si mette in viaggio; fedele al suo metodo, abbandona la sua famiglia e la Nuova Zelanda, suo paese di origine, per portare a termine le sue ricerche genealogiche sulla famiglia Strang. Con il suo viaggio di andata e ritorno da un emisfero all'altro vorrebbe infatti delineare limpidamente la sequenza delle generazioni mentre la sua stessa personalità sembra distendersi in un'altrettanto rassicurante linearità, allungandosi tra un punto A e un punto B.

Qualcosa ci spinge a seguirlo; a seguire la sua traccia. Per quanto spregevole, ci sentiamo attratti da lui, ci identifichiamo con lui nella pulsione a muoversi e condividiamo il suo desiderio di linearità. Da un lato percepiamo la pericolosità del suo

¹⁷⁷ JANET FRAME, *Scented Gardens*, cit., p. 110, p. 66 e p. 65.

movimento, potenzialmente in grado di mettere in crisi la circolarità che abbiamo tracciato, e dall'altro capiamo la sua esigenza di attenersi a paradigmi spazio-temporali di tipo tradizionale. Edward è una scheggia che sfugge al controllo, un vettore centrifugo, un parassita, uno stercorario *à la* Uncle Blackbeetle, o forse un *bug* che s'installa e che penetra negli interstizi della nostra interpretazione. La sua potenziale distruttività rivela però anche un aspetto positivo: ci mette di fronte a una linearità “altra” che perseguita fantasmaticamente il diagramma circolare della nostra lettura di *Scented Gardens for the Blind*; scopriamo così che la sua linearità è sempre stata coappartenente alla struttura del romanzo. La sua irriducibilità porta con sé un'apertura feconda in quanto apre uno spazio aporetico tra la retta e il cerchio ed è proprio questo spazio che ci proponiamo di esplorare; è proprio in questa faglia che vorremmo scavare in questo secondo capitolo perché forse è questa apertura che ci consente di vivere e muoverci in uno spazio, uno *spielraum* sempre però già abitato e posseduto dalla sua stessa impossibilità.

A ben vedere, in termini fenomenologico-esistenziali, questi due problemi, il vivere e il muoversi, sono soltanto due diverse manifestazioni di un essere-nel-mondo. Di conseguenza, operando attraverso un'economia di sostituzioni non sinonimiche, si potrebbe sovrapporre alla coppia stasi-movimento quella identità-alterità e anche in questo caso i due termini potrebbero essere ricondotti alla stessa apertura o, per meglio dire, alla stessa aporia che in un unico momento e movimento – contemporaneità impensabile e simmetria impossibile – genera l'Io e l'Altro e li inghiotte, facendo perdere traccia della loro origine comune, ma senza mai ridurli completamente alla stessa linea di faglia.

C'è della follia, elemento in quanto tale impossibile da quantificare e qualificare, nel progetto di una topografia di quei «frightening perpetual shiftings of relationships which bring immeasurable faults and folds into the human landscape»¹⁷⁸ che caratterizzano i rapporti umani, così come è folle una linea retta – folle pensarla – che porti incontro all'Altro; è folle seguirla nel tentativo di sfuggire a me stesso/a e contemporaneamente ritrovarmi. Identità e alterità – e ci si consenta, per un momento, l'arbitrio di ignorare il carico delle sedimentazioni che i due termini trascinano dietro di sé, ovvero la traccia che lasciano cancellandola – eccedono e s'iscrivono nello spazio

¹⁷⁸ JANET FRAME, *Edge*, cit., p. 379.

dei romanzi di Frame, in particolare quelli che raccontano di viaggi e di incontri, ci restituiscono scatti mossi e spesso in condizioni di luce non ottimali di una fluidità di persone e tracciano mappe incomplete dei confini entro i quali gli individui s'illudono di contenere se stessi.

Possediamo e siamo parlati da un solo linguaggio, quello della tradizione, ed è per questo che il titolo del capitolo promette lo spazio dell'etica, perché è all'interno de, e a partire da, i suoi confini che la filosofia iscrive la relazione con l'Altro. Torniamo dunque sulle tracce di Edward Glace che incontriamo innanzitutto nella sua alterità rispetto al diagramma di *Scented Gardens for the Blind* da noi tracciato. Chiediamoci ora se la linearità del suo progetto sia davvero in grado di mettere in crisi la struttura circolare della nostra operazione ermeneutica.

Si potrà rimanere perplessi di fronte all'inspiegata e, in una certa misura, inverosimile illimitatezza delle sue risorse economiche («his income was perpetual», p. 102); la sua ricchezza, si dice, proviene «from a secret source» (p. 110) e gli consente di portare avanti i suoi studi muovendosi tra la Nuova Zelanda e l'Inghilterra senza curarsi troppo dei costi. Tuttavia, ciò che ci stupisce maggiormente è la metodologia applicata nelle sue ricerche: «he began his research among the earliest records of the Strang family» (p. 42). Invece di risalire verso il passato, il suo lavoro segue un'impeccabile linearità, *ab ovo*, verso il presente. Crediamo si tratti di un caso unico nell'ambito della genealogia; per di più il punto di partenza della sua ricerca, l'origine incerta della famiglia Strang, rimarrà nell'oscurità per tutto il romanzo; non verrà mai rivelato, al pari dell'origine delle sue risorse economiche.

Altra anomalia che si può riscontrare nel suo metodo è data dall'attenzione riservata agli Strang trapassati mentre esita ad entrare in contatto con i membri della famiglia ancora in circolazione: «Was it wise of him to have moved thus from the dead to the living? Was his concern for the human race really so deep that he could now face the living, and after that, the unborn without disaster to himself?» (p. 103). Nei piani di Edward, tracciare la genealogia di una famiglia ordinaria come gli Strang dovrebbe servire a salvare la razza umana dall'annientamento ma tale nobile e ambizioso progetto è compromesso dalla sua paura a andare incontro all'alterità. Si dice infatti: «He was afflicted with an enormous appetite for human news» (p. 110); allo stesso tempo il contatto umano lo turba profondamente: «So this was humanity – tension, disagreement,

discomfort, the common cold. [...] Humanity tempted him, in spite of its revoltingly persistent attempts to play at being pigs instead of people» (p. 115). Il conflitto tra queste due pulsioni, quella ad andare incontro e quella ad allontanarsi, non è però produttivo, lo porta anzi a sprofondare nell'abisso della pazzia. Di fronte a tanta umanità o, per meglio dire, di fronte alla spinta a entrare in contatto e a immergersi in tanta umanità, Edward cade preda di una singolare ossessione, quella di costruire una sedia che gli permetta di isolarsi dal resto degli uomini e di contemplare con distacco i progressi della sua ricerca: «a throne, a little house, a safe place from which to consider the prospect of civilization and its triumph or ruin, a place of immunity, inaction, the body disposed of» (p. 166).

Per trovare almeno un risultato positivo nell'ambito dei suoi studi, che di fatto non lo portano a rivelare alcuna verità o significato occulto riguardo il destino della razza umana, bisognerà riferirsi all'incontro con Georgina, una Strang di Londra:

Georgina Strang had reminded him of his wife [...] yet there was little resemblance between them [...] there seemed to be a secret likeness between all people, [...] as if between the entire human race there was this constant invisible exchanging and bargaining, transmitting of smiles and whims and gestures, in an attempt to efface all individual identity, to escape from the responsibility of owning unique essence and a name.

“A network of deceit,” Edward said. “We can't stand alone. We have to be imitating, bargaining, transacting every part of ourselves” (pp. 127-128)

Questa è probabilmente la rivelazione più significativa che ottiene Edward, la scoperta di un *network of deceit*. Quella degli Strang – famiglia di estranei, stranieri, e “strani” anche nel nome – è un'alterità che turba («the Strangs haunted him», p. 66) e che può far tremare l'identità del singolo proprio perché, paradossalmente, si mostrano nella loro (quasi) identità con ciò che è più familiare e, più in generale, rivelano un'inquietante rete di scambio che coinvolge l'umanità intera in un contrabbando di pezzi d'identità frammentarie. Nello steso tempo lo straniero porta nel nome un'alterità irriducibile, un fondo d'imperscrutabilità e illeggibilità che impedisce a chi lo incontra di collocarlo all'interno di un paradigma, come i mendicanti evocati da Vera Glace in una filastrocca che turbano i suoi ricordi d'infanzia:

Hark hark the dogs do bark,
The beggars are coming to town [...]
Shall I let them in? [...] I was afraid of them, and surely our house had no place fit for beggars. Surely they were difficult people to fit anywhere, for none of their measurements

were like ours! (pp. 52-53)¹⁷⁹

D'altra parte anche Edward è straniero rispetto all'Altro; nell'incontro con gli Strang è lui l'estraneo alla porta che, inaspettato, aspetta sulla soglia il momento opportuno per entrare. La sua apparizione è inevitabilmente anche un'invasione.

Tutto questo ci porta a concludere che l'incontro con gli Strang presenta caratteristiche che rendono estremamente problematica una riduzione dell'alterità in un processo di *Aufhebung*; è impossibile elevarsi al di sopra del confronto con l'altro e fare chiarezza quando si è presi nella rete d'inganni e nel gioco di specchi di cui è fatto quest'incontro: «Edward leaned forward intently, and Mrs. Strang, seeing herself reflected three times in his rimless glasses, suddenly felt bewildered and strange» (p.119). Un soggetto diviso, replicato ed estraneo a se stesso non può essere semplicemente oggettivato e ricondotto ad un Io. A questo proposito, l'immagine riflessa di Georgina è qualcosa di più di un gioco di luce o di un inganno dei sensi; testimonia invece di una produzione di molteplicità incontrollabile che non sembra avere un'origine, né una fine, né un fine.

Edward incontra una prima Georgina o, per meglio dire, immagina sulla soglia della casa di lei l'incontro con una Strang fredda e distaccata. Georgina ha appena celebrato il funerale di del marito e sta traslocando: («the family was upset, they were moving somewhere – where? – they were refugees...», p. 120):

“I know, I know, you ‘somehow feel you are one of us’? Well you're not, Mr...”
“Glance. Edward Glance.” [...] “I'm busy,” she said. “I'm mourning.” As if the state of mourning were one characterized by ceaseless activity (pp. 118-119)

A questa prima Georgina si sovrappone la Georgina reale, più cortese ma ancora più sbrigativa della prima nel liquidarlo. In conclusione, come ricordavamo, il risultato della sua indagine è piuttosto deludente:

¹⁷⁹ Sottolineiamo l'importanza simbolica della figura del *beggar*, presenza estranea e inquietante che minaccia di rompere la sfera domestica e familiare. Oltre all'ascendente shakespeariano dei *basest beggars*, evocati altrove nel romanzo (cfr. *Scented Gardens*, cit., p. 98), va ricordata anche la declinazione neozelandese dello *swagger* (dal sostantivo *swag* che indicava il fardello caratteristico di questi personaggi ai margini del tessuto sociale). Se è vero che, come sottolinea Toby in *The Edge of the Alphabet*, «they were a race that died with the goldfields» (*Edge*, cit., p. 436) di cui – un secolo dopo la fine della corsa all'oro di metà Ottocento – si conserva solo la traccia nella leggenda popolare, la stessa Frame testimonia di un ritorno degli *swaggers* in corrispondenza con la grande depressione degli anni trenta del Novecento. Con il loro carico d'inquietudine, gli stessi versi citati da Vera ritornano infatti anche nei ricordi d'infanzia raccontati nell'autobiografia (cfr. *An Autobiography*, cit., p. 27 e p. 408).

He felt ashamed and depressed as Georgina Strang, adjusting her former pale mask, shut the door and left him standing feeling useless, on her doorstep.
So that was the Strang family, he thought angrily, saying to himself, Well? Well? What did you expect? (p. 127)

Edward non sembra riscuotere maggior successo con Clara Strang di Dunedin, l'unico altro membro della famiglia che incontrerà di persona e che, paradossalmente, gli è completamente estranea in quanto Strang e allo stesso tempo vicina, in quanto vive in quella Nuova Zelanda da dove Edward è partito e dove torna soltanto alla fine del romanzo. Quando Edward va a farle visita, la scopre impegnata in un'occupazione che ha dell'ironico: Clara ospita a casa sua dei bambini («I am taking in the orphans from the Children's Homes; being a foster parent [...] a lot of gratitude you get, and a lot the authorities pay for the upkeep», p. 194) e la cosa ha il sapore di una beffa per chi, come Edward, si è sforzato di tenere la famiglia Strang all'interno dei confini rassicuranti di una ricerca genealogica. In tal senso Clara – il suo nome di battesimo investito da una certa luminosità e allo stesso tempo fonte di luce nella sua chiarezza – oltrepassa i confini all'interno dei quali la genealogia iscrive gli individui nel loro cognome. A suo modo Clara si oppone alla riduzione di una *strangeness* alla familiarità di un nucleo tradizionale che un Glace possa tracciare e bloccare nel ghiaccio della conoscenza.

Un'ulteriore annotazione su Clara confermerà l'impraticabilità di un approccio dialettico all'alterità che caratterizza il caso degli Strang. Così come la sua parente inglese, anche Clara ha un suo doppio o forse sarebbe meglio dire il suo riflesso, oppure il riflesso di un riflesso, perché, a ben vedere, gli Strang, come i Glace, sono poco più che simulacri sulla scena dell'allegoria di Frame. In questo senso, l'ultima replica dell'alterità si materializza alla fine del romanzo sotto le spoglie di Clara Strang, una paziente della clinica in cui è ricoverata anche Vera. Anche la seconda Clara si prende cura dell'Altro ma, a differenza della prima, sembra lo faccia in una dedizione sincera che le permette stabilire un contatto con Vera Glace, la quale è invece completamente alienata nei confronti del resto dell'umanità. Nel complesso dunque Clara e le sue repliche ci dicono qualcosa sull'importanza dell'Altro e sulla possibilità – o impossibilità – d'incontrarlo; a differenza di Edward Glace che rimane “congelato” tra l'impulso a possedere un'alterità e la repulsione che prova nei confronti dell'umanità, è proprio la dinamica di non-coincidenza rispetto a sé del personaggio di Clara che ci porta a scoprirla nel suo prendersi cura dell'Altro.

2.2. *This undesirable property*

Il viaggio di Edward si rivela dunque inconcludente nonostante in apparenza sembrasse ristabilire un vero punto di partenza e riaffermare la possibilità di un vero percorso inteso in senso lineare. Al contrario, il suo caso dimostra l'estrema instabilità di coppie quali vicino-lontano, familiare-estraneo, o possesso-conoscenza. Probabilmente lo slogan che sintetizza più efficacemente il crollo di queste certezze può essere ritrovato in una frase pronunciata da Daphne Withers in *Owls Do Cry*, proprio a proposito di spostamenti e ricerche: «if I travel a hundred miles to find treasure, I will find treasure. If I travel a hundred miles to find nothing, even if I bring money with me, to lay down in exchange, I will find nothing».¹⁸⁰ Continuiamo dunque a riflettere sull'esperienza di Edward chiedendoci perché la sua impresa fallisca così miseramente; come si ricorderà infatti il romanzo termina con un attacco nucleare all'Inghilterra, a dimostrazione del fatto che, se la profezia di Edward sull'arrivo imminente di una catastrofe era corretta, le soluzioni da lui cercate si sono rivelate inefficaci.

Da un certo punto di vista ci sembra che la sua missione fosse destinata a fallire perché, dietro una linearità apparentemente rassicurante, era viziata e “posseduta” in partenza da un passo abissale; una discesa nell'abisso che separa l'Inghilterra dalla Nuova Zelanda, la metropoli dalla colonia e il centro dagli antipodi. Opposizione singolare quest'ultima perché reciproca soltanto in teoria: è vero che per gli Antipodi il centro è effettivamente “là” e “dall'altra parte” – “sotto i piedi” – ma difficilmente in Nuova Zelanda sentiremo localizzare Londra agli Antipodi. La madrepatria è piuttosto *Home*, casa con la H maiuscola, anche per chi è nato in Nuova Zelanda e non ha mai lasciato la colonia. Anche un personaggio cinico come il padre di Frame nell'autobiografia sembra non resistere al richiamo nostalgico di questa definizione:

“So you're going home,” he said.

I was startled. I had never heard him call the Northern Hemisphere *home*; he had usually laughed at people who still talked of the United Kingdom as *Home*; I had heard him say scornfully, “Home my foot. Here's home right here. Or I'll go hopping sideways to Puketeraki.”¹⁸¹

Il fatto che, almeno fino alla metà del Novecento, la mobilità di larghi strati della popolazione fosse estremamente bassa tanto che persino gli spostamenti da un'isola all'altra o fuori dalla propria provincia nativa erano verosimilmente ridotti al minimo,

¹⁸⁰ JANET FRAME, *Owls*, cit., p. 259.

¹⁸¹ JANET FRAME, *An Autobiography*, cit., p. 285.

non sembra aver costituito un deterrente per la diffusione e la permanenza di quest'uso linguistico.¹⁸² La “casa”, che in quel sentire comune neozelandese di cui si ha eco anche nell'opera di Frame è il punto di partenza di ogni narrazione, è sin da subito divisa tra *Home* e *home*, due termini così simili eppure così distanti nella gerarchia che li separa e li ordina. Inoltre, a ben vedere, ciascuno dei due termini è a sua volta atomizzato in un pulviscolo di divisioni interne che non possono essere trascurate se non a rischio di generalizzazioni approssimative. Anche sotto questo aspetto Frame si dimostra osservatrice attenta: si pensi alle profonde differenze che separano la *North Island* dalla *South Island* in termini climatici e geografici, oltre che storici e culturali, sui quali Frame riflette in *A State of Siege* (1966).¹⁸³

Occorre essere cauti anche nel definire i contorni di una metropoli monolitica. Verosimilmente, per una famiglia come i Frame, *Home* poteva coincidere con le *Highlands* scozzesi, così come è legittimo ipotizzare che per i molti neozelandesi di origine scozzese l'identificazione di Londra con una *Home* non dovesse essere immediata. Probabilmente proprio l'immaginario e l'esperienza dell'Impero – si pensi ad esempio alla chiamata alle armi che la madrepatria rivolge ai *Dominions* per le due guerre mondiali – può aver agito da termine medio per fare di Londra “Il Centro”. D'altra parte, segni di una *Home* sono disseminati anche sul territorio antipode: l'architettura di Dunedin, nome celtico di Edimburgo, o quella di Christchurch sono esempi di un'espressa volontà di riprodurre nella colonia le caratteristiche – o l'idea che i coloni avevano di esse – del suolo natio che i migranti avevano lasciato. Si vedano anche i kilt e le cornamuse delle *Scottish Societies*, attivissime specialmente al sud e specialmente prima della seconda guerra mondiale, oppure si pensi a *Cock of the North* e *Now Is the Hour*, ballate popolari scozzesi suonate proprio in occasione della partenza delle navi dai porti neozelandesi alla volta del Regno Unito.¹⁸⁴

Da questa breve e generale riflessione si può capire che la localizzazione del termine “casa”, nello spazio come nel linguaggio, apre in realtà prospettive potenzialmente ricchissime alle quali siamo costretti ad accennare soltanto ma che è importante tener presente, per lo meno sullo sfondo; per lo meno come eco che risuona

¹⁸² Cfr. JAMES BELICH, *op. cit.*, p. 350.

¹⁸³ JANET FRAME, *A State of Siege*, New York, Braziller, 1966. Ed. consultata: 1980; d'ora in avanti i riferimenti di pagina saranno relativi a questa edizione.

¹⁸⁴ Per quanto riguarda il background scozzese della famiglia Frame cfr. MICHAEL KING, *op. cit.*, pp. 11-14. Sul mantenimento e la rielaborazione del folklore scozzese in Nuova Zelanda vedi la voce *Scots* in www.teara.govt.nz.

nello spazio letterario di Frame e in coda al nostro discorso. L'“identità neozelandese” – ancora una volta ci troviamo a utilizzare una categoria problematica ma che risulta funzionale e immediatamente comprensibile nella sua genericità – si è confrontata a lungo, e continua a farlo, con quei discorsi che legano la parola “casa” a un altro termine chiave come “distanza”. Sembra quasi che nell'identificazione di una casa e nella sostituzione imperfetta di una casa con un'altra, la ricerca identitaria neozelandese sottenda sempre un “non-essere-a-casa” e Frame di certo non ha mancato di affrontare questo problema, sebbene in una maniera fortemente idiosincratca e straniante: «*I'm not going to write poems and stories which begin In My Country, and are filled with nostalgia for “branches stirring” “across the moon” – where? At Oamaru, Timaru, Waianakaura? No, that way of thinking and dreaming is not for me*».¹⁸⁵ Queste parole, in cui ci sembra si condensi la prospettiva di Frame sulla questione identitaria, sono di Grace Cleave, la protagonista dai tratti marcatamente autobiografici di *Towards Another Summer*, romanzo breve tutto incentrato sull'esperienza dell'esilio di una scrittrice neozelandese espatriata a Londra.

Towards Another Summer non è soltanto una citazione vuota o un tributo superficiale a Charles Brasch che ha saputo cristallizzare perfettamente la questione della distanza nei versi di *The Islands*:

and from their haunted bay
the godwits vanish towards another summer.
Everywhere in light and calm the murmuring
Shadow of departure; distance looks our way;
And none knows where he will lie down at night.¹⁸⁶

Il romanzo di Frame è piuttosto una rielaborazione dei temi dell'identità e dell'esilio – rovescio della medaglia di ogni ricerca d'identità – molto profonda, forse troppo profonda se è vero che la stessa autrice lo aveva giudicato talmente intimo da non volerlo mai dare alle stampe.¹⁸⁷ Questa sua specificità risulta paradossale se si pensa che l'opera, forse più di ogni altra, tratta in modo esplicito la tematica dell'identità culturale, una questione che generalmente si è portati a pensare in termini collettivi. Notiamo inoltre che negli stessi anni, verosimilmente a distanza di pochi mesi dalla stesura di *Towards Another Summer*, Frame cita i versi di Brasch in un'altra occasione. Questa

¹⁸⁵ JANET FRAME, *Towards*, cit., p. 16.

¹⁸⁶ CHARLES BRASCH, *The Islands*, in IDEM, *Collected Poems*, a cura di Alan Roddick, Auckland, Oxford University Press, 1984, p. 17.

¹⁸⁷ Cfr. MICHAEL KING, *op. cit.*, p. 245.

volta si tratta di un pezzo scritto per la radio e trasmesso a pochi mesi dal rientro in Nuova Zelanda dopo otto anni trascorsi in Inghilterra.¹⁸⁸

Così come abbiamo aperto il capitolo precedente con dei riferimenti al saggio autobiografico *Beginnings*, ora potrà essere utile ripartire dalle preziose indicazioni sulla poetica di Frame e sul binomio identità-alterità che si possono trovare in questa riflessione trascritta per il *Listener* poche settimane dopo la messa in onda del programma radiofonico.¹⁸⁹ I versi di Brasch sono citati in questo contesto:

The words from the poem by Charles Brasch “In These Islands” [*sic*] have now imposed, almost by poetic legislation, their true meaning on our land and literature:
Everywhere in light and calm
the murmuring shadow of departure.

Noteremo in primo luogo l'ironia con cui Frame decostruisce l'opposizione tra un regime descrittivo e un regime performativo, ma proprio perché i versi hanno assunto un ruolo normativo, sarà possibile – anzi necessario – interpretare la norma. In questo senso Frame sembra suggerire la necessità di interiorizzare la distanza e la nostalgia evocate dalla poesia di Brasch; in altri termini un sentimento di “*not belonging*” o “*not-being-at-home*” deve prescindere da una relazione dialettica con un centro: «I believe that these cumbersome journeys [dalla Nuova Zelanda verso la metropoli e viceversa – N.d.R.] are being replaced by descriptions of the more sophisticated universal journeys between self and self, person and person» (p. 12).

Da un certo punto di vista, quella di Frame è una riflessione sulla sua arte: dopo *The Edge of the Alphabet*, *Scented Gardens for the Blind* e lo stesso *Towards Another Summer* – tutte opere incentrate sui temi del viaggio e dell'esilio – sente verosimilmente di aver esaurito quella vena d'ispirazione che scaturiva dalla relazione tra la Nuova Zelanda e la madrepatria e prefigura la necessità di andare oltre queste tematiche per esplorare nuove prospettive; nei romanzi successivi, a partire da *The Adaptable Man* (1965),¹⁹⁰ questo cambiamento di rotta sarà piuttosto evidente. In senso più ampio, volendo contestualizzare la riflessione di Frame, noteremo che all'epoca non era poi così scontato considerare i temi del viaggio e del confronto con la madrepatria come «tired and overworked»,¹⁹¹ cioè è segno di originalità e di estrema attenzione al contesto

¹⁸⁸ Cfr. MICHAEL KING, *op. cit.*, p. 273.

¹⁸⁹ JANET FRAME, *This Desirable Property*, «Listener», 3 luglio 1964, pp. 12-13.

¹⁹⁰ JANET FRAME, *The Adaptable Man*, New York, Braziller, 1965. Ed. consultata: Auckland, Random House, 2007. D'ora in avanti i numeri di pagina indicati si riferiranno a questa edizione.

¹⁹¹ JANET FRAME, *Desirable Property*, *cit.*, p. 12.

culturale, caratteristiche che portano Frame ad anticipare alcune tendenze che si delineeranno nell'ambito della letteratura neozelandese soltanto in anni successivi.¹⁹²

Lasciando da parte per il momento il contesto storico-letterario, il passaggio che a nostro avviso ci sembra più rilevante segue la citazione di Brasch:

Our preoccupation with journeys and exiles will not be forever discussed and analysed. We no longer regard such preoccupation as unique when it is not so, and has never been so: at the moment of birth every human being is an exile [...] we are exile and homecomer, we make both landfall and departure; there is nothing remarkable in our journeys unless it is that human beings [...] do celebrate their movements in works of art.¹⁹³

In questo passaggio si condensano diversi elementi di una sensibilità che crediamo si possa definire a pieno titolo esistenziale. Si tratta di concetti che in parte abbiamo avuto occasione di approfondire nel confronto con la filosofia di Heidegger: l'opera d'arte come *Ereignis*, l'evento attraverso cui una cultura è ricondotta a se stessa, il doppio movimento di appropriazione di se stessi e caduta in un abissale *Ur-grund* fatto di pratiche e percezioni condivise – il mondo del “Si” heideggeriano – oppure l'esilio come metafora di una condizione di alienazione primordiale vissuta dall'individuo. Ora vorremmo approfondire la questione, non solo perché siamo convinti che gli anni trascorsi a Londra abbiano portato Frame a entrare in contatto con certe tendenze filosofiche e artistico-letterarie fortemente improntate a un approccio fenomenologico-esistenziale, ma soprattutto perché crediamo che attraverso uno filtro esistenziale Frame restituisca la sua originale interpretazione di due tematiche fondamentali: quella identitaria e quella etica dell'incontro con l'Altro.

2.3. Soltanto un “*existential coloring*”?

In riferimento a un possibile influsso della filosofia esistenzialista, già una studiosa come Jeanne Delbaere-Garant notava interessanti analogie tra Heidegger e Frame in due saggi che abbiamo avuto occasione di commentare;¹⁹⁴ al contrario, Patrick Evans

¹⁹² Convenzionalmente la seconda metà degli anni sessanta è considerata come una data spartiacque nella storia della letteratura neozelandese con l'inizio del periodo *Post-provincial*. Con i cambiamenti nel tessuto sociale e nel quadro della politica estera che prenderanno forma gradualmente nei dieci anni successivi, anche sulla scena letteraria si registrano importanti innovazioni e il riferimento va in particolare ad autori come Maurice Shadbolt, Maurice Gee o C. K. Stead e a una prima generazione di romanzieri Māori, tra cui Witi Ihimaera e Patricia Grace, che cominceranno a far sentire la loro voce proprio in quegli anni (cfr. LAWRENCE JONES, *The Novel*, in *The Oxford History of New Zealand Literature*, cit., pp. 170-199).

¹⁹³ JANET FRAME, *Desirable Property*, cit., p. 12.

¹⁹⁴ Cfr. JEANNE DELBAERE-GARANT, *Daphne's Metamorphoses*, cit. e *Death as the Gateway to*

liquidava così queste possibili ascendenze filosofiche: «[a] common experience [that] has produced a distinctive body of mid-twentieth-century fiction which knows no national boundaries and which might loosely be defined as sharing existential values and coloring».¹⁹⁵ Più di recente Lydia Wevers è tornata sull'argomento chiedendosi: «Did Janet Frame read Heidegger?».¹⁹⁶ Già Frame nel 1948 scriveva in una lettera: «Dovestoesky and Rilke are dear friends»¹⁹⁷ mentre nell'autobiografia include Jean Paul Sartre, Albert Camus e Iris Murdoch tra le influenze più significative degli anni vissuti a Londra.¹⁹⁸

Almeno allo stato attuale degli studi non c'è modo di conoscere con precisione le letture di Frame e comunque non sarebbe possibile ridurre totalmente la sua opera a un contesto di influenze; a nostro avviso però l'autobiografia fornisce un'indicazione importante per valutare la portata di eventuali contaminazioni esistenzialiste. In riferimento alla sua esperienza *overseas* Frame dice: «There were many people I knew whom I do not describe here; they are living and I have tried to restrict myself to my own story without resuming to tell the stories of others» (pp. 417-418). Analogamente possiamo pensare che quando Frame nomina Sartre o Murdoch non esclude

Being in Janet Frame Novels, cit..

¹⁹⁵ PATRICK EVANS, *Janet Frame*, cit., p. 200.

¹⁹⁶ LYDIA WEVERS, *Self Possession. "Things" and Janet Frame's Autobiography*, in *Frameworks. Contemporary Criticism on Janet Frame*, a cura di Jan Cronin, Simone Drichel, Amsterdam, Rodopi, 2009, pp. 51-65: 51. Wevers nota una coincidenza interessante: la traduzione inglese di *Sein und Zeit* è del 1962, l'ultimo anno del soggiorno di Frame a Londra prima del suo ritorno in Nuova Zelanda; cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Being and Time*, a cura di John Macquarrie, Edward Robinson, London, S.C.M., 1962. Ricordiamo che nello stesso anno esce anche *Kant and the Problem of Metaphysics*, a cura di James S. Churchill, Bloomington, Indiana University Press, 1962 e che già da qualche anno era a disposizione del pubblico di lingua inglese *An Introduction to Metaphysics*, a cura di Ralph Manheim, London, Oxford University Press, 1959. Tutte e tre le opere sono recensite dal *Times Literary Supplement* in un articolo i cui toni possono dare un'idea della difficoltà con cui la filosofia di Heidegger stentava a filtrare nel dibattito anglosassone dominato, come era in quegli anni, dal positivismo logico: «it is tempting to dismiss this tortuous and frustrated thinker as a mere master of mystification» (*Philosopher of Frustration*, «Times Literary Supplement», 21 dicembre 1962, p. 993). Qualche mese prima il *TLS* aveva recensito la traduzione inglese di *Philosophie der Endlicheith* (1951), una delle prime riflessioni sull'esistenzialismo in prospettiva storica e comparativa dalla fine della seconda guerra mondiale (JOACHIM RINTELEN, *Beyond Existentialism*, a cura di Hilda C. Graef, London, Allen and Unwin, 1961). Anche in questo caso il *TLS* esprimeva perplessità, specialmente nei confronti di un approccio fenomenologico ed esistenzialista ai problemi della conoscenza (cfr. *A Philosophic "Break-Through"?*, «Times Literary Supplement», 3 novembre 1961, p. 793). Sul dibattito filosofico di quegli anni e la ricezione di Heidegger in Inghilterra vedi anche Christopher Macann, *Introduction*, in *Martin Heidegger. Critical Assessments*, iv, *Language*, iii, a cura di Christopher Macann, London, Routledge, 1992, pp. 1-13.

¹⁹⁷ MICHAEL KING, *op. cit.*, p. 98.

¹⁹⁸ «I had absorbed much from living in London. [...] I had seen the arrival of the 'kitchen sink' playwrights and painters, the West Indian novelists [...] I read the Beat Poets of City Light Press; [...] Iris Murdoch, Albert Camus, Sartre, Duras, Sarraute, Robbe-Grillet... I had seen *Last Year in Marienbad* and the new films from India» (JANET FRAME, *An Autobiography*, cit., p. 417).

necessariamente altre letture.

Per approfondire questo problema potrà essere utile riportare un commento di King sull'incontro di Frame con Nathalie Sarraute che ha luogo a New York nel 1967 ed è propiziato da George Braziller, l'editore americano di Frame che pubblicava in traduzione anche la Sarraute, insieme con altri autori francesi appartenenti alla cosiddetta scuola del *Nouveau Roman*:

The practitioners of the *nouveau roman* had argued that the traditional novel created an illusion of order and significance that was not matched by reality. Having reached the same position by instinct rather than argument, Frame was excited by the opportunity to talk through its implications with one of the leading writers of the genre.¹⁹⁹

Il commento di King suona piuttosto simile al giudizio di Evans. Potremmo dire che critico e biografo, insieme, cadano in un cliché provincialista la cui tesi può essere riassunta in questi termini: Frame è un genio letterario che, come un fiore nella polvere, è riuscita a raggiungere vette straordinarie nonostante l'isolamento personale, sociale e culturale. Siamo convinti piuttosto che si debba considerare Frame, una lettrice “onnivora” e attenta, nonché un'artista dagli interessi più disparati, con esperienze di viaggio e contatti personali con gli editori e gli agenti letterari più attivi tra Londra e New York, come un'intellettuale pienamente consapevole delle sue possibilità, in grado di muoversi a suo agio nel milieu artistico in cui è inserita e capace di rielaborare una prospettiva originale delle culture con cui si trova in contatto.

Di per sé questa consapevolezza – la consapevolezza da parte dei critici di trovarsi di fronte a un'intellettuale e non di fronte a un'anomalia – potrebbe costituire un punto importante a partire dal quale sarebbe possibile storicizzare la questione delle influenze. Per il momento vi accenniamo in termini generali ricordando che Frame si è trovata a vivere a Londra tra il 1958 e il 1964, in un periodo in cui dalla Francia non s'importava soltanto la moda dei *café* – fino a quel momento sconosciuta nella grigia Londra – ma anche, ovviamente, filosofia, letteratura e cinema. Erano inoltre gli anni del *Windrush* e di Notting Hill e, come vedremo, le esperienze che si trovano a vivere i *Lonely Londoners* (1954) di Samuel Selvon somigliano molto a quelle dei personaggi di *The Edge of the Alphabet*, così come dovevano somigliarsi un po' tutti i fumosi caffè di Soho in cui si leggeva *The Outsider* di Colin Wilson.²⁰⁰ Ma proprio perché tutto ciò non si

¹⁹⁹ MICHAEL KING, *op. cit.*, p. 316.

²⁰⁰ COLIN WILSON, *The Outsider*, London, Gollanz, 1956; SAMUEL SELVON, *The Lonely Londoners*, London, Penguin, 2006. Sul contesto culturale e la penetrazione degli influssi dal continente in quegli

riduca a un *coloring*, per usare il termine di Evans, bisogna precisare i termini del problema e lo faremo ripartendo da un commento di Delrez: «[Frame's] postcolonialism can be said to remain underhand, subordinated as it is to more universal (existential) concerns».²⁰¹

La mossa di Delrez è sottotono e per questo rischia di passare inosservata: *universal* ([parentesi] *existential* [chiusa parentesi]). Saremmo tentati di mettere sotto cancellatura entrambi i termini per tentare di ripensarli daccapo ma comunque non risolveremmo il problema delle parentesi che rappresentano, nella loro apparente marginalità, un'enorme questione di confini e di gerarchie. Potremmo interpretare l'espressione di Delrez come una semplice equivalenza – *universal* = *existential* – ma a ben vedere è proprio il secondo termine in quanto tale a rendere impossibile l'accostamento con il primo, anche dentro parentesi. Se c'è un carattere distintivo di un approccio esistenziale esso va ricercato proprio nella necessità di ripensare il rapporto tra universale e individuale, tra essenza e esistenza, e tra la singolarità di chi conosce e la totalità dello spazio in cui il soggetto è immerso. In tal senso, anche se Delrez ammette di usare il termine *universal* «in full awareness of its polemical potential», il suo giudizio non ci aiuta a far luce su un possibile influsso esistenzialista in Frame, non più delle considerazioni di Evans o di quelle di King.

Condividiamo invece l'intenzione di Delrez di leggere in Frame un'interpretazione originale e straniante di una dinamica postcoloniale che consisterebbe in «attempting to bypass assertions of autonomy from so-called European ontologies, in search for an aesthetics of cultural rapprochement and relationship». Accantonando i dubbi che il termine *rapprochement* può suscitare – a nostro avviso tale movimento sarebbe frustrato proprio perché impossibile già internamente alle *so-called European ontologies* – riconosciamo però la validità della direzione intrapresa da Delrez: «my own analyses of the novels will highlight her continuing concern with an alternative centrality of being» (p. xii). Ci poniamo dunque nel solco della sua ricerca per considerare il rapporto tra postcoloniale e esistenziale in Frame e riaffermare il ruolo del secondo termine, a

anni vedi DOMINIC SANDBROOK, *Never Had It So Good. A History of Britain from Suez to the Beatles*, London, Little Brown Book, 2005, pp. 103-177. L'*Empire Windrush* fu uno dei primissimi bastimenti della marina mercantile ad approdare a Londra nel secondo dopoguerra, nel 1948, con il suo carico di immigrati dalle *West Indies* la maggior parte dei quali erano ex-combattenti che avevano prestato servizio nell'esercito inglese durante il conflitto mondiale. Sull'arrivo dei *migrants* dalle ex-colonie, i problemi d'integrazione sociale e le tensioni che sfoceranno nei disordini di Notting Hill del 1958 vedi DOMINIC SANDBROOK, *op. cit.*, pp. 308-347.

²⁰¹ MARC DELREZ, *Manifold Utopia*, cit., p. 181.

condizione che esso non sia ridotto ad una categoria “universale”. Secondo la nostra ipotesi, in relazione al problema di un'identità neozelandese e del rapporto con le alterità, Frame non sceglie dunque la *nearest way*, per riprendere una citazione shakespeariana che compare in *The Adaptable Man*, ma la strada più tortuosa e impervia. Alla luce dell'ambientazione di questo romanzo, non dovremo stupirci se il percorso di Frame ci porta su uno *Holzewege*, un sentiero che attraversa le campagne dell'East Suffolk, per poi scoprire magari, soltanto in fondo alla strada, che si tratta di uno dei molti sentieri interrotti della metafisica.²⁰²

Tentiamo dunque una prima descrizione del movimento che mette in relazione l'esistenziale con il postcoloniale. Se è in atto in Frame un processo di appropriazione del linguaggio della conquista e della mappa, questa azione di “pirateria postcoloniale” servirà per costruire uno spazio esistenziale fatto di sensazioni, emozioni, oggetti e persone in cui i confini tra le parti e il tutto e tra materialità e immaterialità si riducono fino alla quasi totale invisibilità. «My life has boundaries», ricorda Vera all'inizio di *Scented Gardens for the Blind*, «I have discovered the exact amount of earth which I need; death will return me at the exact moment to my own door; my share is small and deep»;²⁰³ eppure la sua cecità anomala la porta a scoprire proprio l'illusorietà di divisioni e confini:

our sight keeps open house, plays host to all lovely or distorted forms, flatters each guest by granting an inevitable place within an image of wholeness; our pattern-crazy sight, rich, ambitious, loving, includes the dustbin and the sky, allows and admits the pertinence of all substance and shadow. And no one knows how much the world is worn out, defaced, by the continual rubbing of human sight upon its edges, corners and open pages.
(p. 32)

Più avanti noteremo che lo stesso principio olistico che governa la relazione con le cose si ritrova anche nella concezione delle relazioni umane che emerge, sia in *The Edge of the Alphabet* o in *The Adaptable Man*, sia in *Scented Gardens for the Blind*. A questo proposito si ricorderà che Vera non solo è colei i cui sensi «were overlapping, misplaced» (p. 34), ma anche colei che cammina «through the accumulation of four lives» (p. 35).

²⁰² L'allusione alla *nearest way* si riferisce al personaggio di Lady Macbeth (cfr. JANET FRAME, *Adaptable*, p. 312 e WILLIAM SHAKESPEARE, *Macbeth*, atto i, scena 5, v. 362). *Holzewege* [sentiero di campagna] è il titolo tedesco della già citata raccolta di saggi di Heidegger, *Sentieri Interrotti*.

²⁰³ JANET FRAME, *Scented Gardens*, cit., p. 29.

A una traccia che muove dalla colonizzazione, dalla presa di possesso e dal segno di un confine verso l'esistenza, ne corrisponde un'altra che, dall'esplorazione esistenziale messa in atto da un essere-nel-mondo, riporta il discorso di Frame in uno spazio postcoloniale come quello in cui si muove Vera Glace. Tra postcoloniale e esistenziale si viene dunque a formare una doppia circolarità in cui i due termini vanno pensati l'uno alla luce dell'altro; in tal senso i romanzi degli anni sessanta si rivelano cruciali proprio perché la rielaborazione di un influsso filosofico di tipo esistenzialista si intreccia con le tematiche tradizionalmente associate a una sensibilità postcoloniale, quali la migrazione e il confronto tra metropoli e colonia.

2.4. *Superficie del testo e superfici di estraneità*

In *Faces in the Water* le metafore della conquista creano una tensione estremamente interessante che fa vibrare il mondo di quest'opera. Da un lato esse si prestano a un'esplorazione dell'interiorità della protagonista («I was not yet civilized; I traded my safety for the glass beads of fantasy»), dall'altro servono a descrivere in maniera stranante lo spazio dei luoghi di cura e i meccanismi disumanizzanti che stanno alla base del loro funzionamento: «And it was always our season of peril: Electricity [...] Lost in a foreign land, take your position from the creeks flowing towards the sea, and your time from the sun».²⁰⁴ Come da tradizione, un territorio che resiste alla conquista ospita anche popolazioni potenzialmente ostili: «sometimes they [i pazienti più disturbati solitamente relegati in un reparto speciale – N.d.R.] approached us and began to confide in us or touch our sleeve, reverently, as if we were indeed what we felt ourselves to be, a race apart from them» (p. 39). Del resto un processo di adattamento a tale spazio può risultare estremamente difficile: «“Settling in?” the doctor would inquire from time to time [...] “the sooner you ‘settle’ the sooner you'll be allowed home” was the ruling logic; and “if you can't adapt yourself to living in a mental hospital how do you expect to be able to live ‘out in the world?’” How indeed?» (p. 59).

Il risultato paradossale delle conquiste territoriali descritte in questo romanzo è la perdita totale di ciò che dovrebbe essere più proprio, un'identità, in conseguenza dei metodi di cura applicati, quali ad esempio la terapia elettroconvulsiva: «then I rise disembodied from the dark to grasp and attach myself like *homeless parasite* to the

²⁰⁴ JANET FRAME, *Faces*, cit., p. 33 e pp. 39-40.

shape of my identity and its position in space and time» (p. 45). Del resto, per la protagonista del romanzo, l'idea di casa potrebbe non corrispondere a quella di una “*desirable property*”: «Dutifully I thought of The World, because I was beyond it – who else will dream of it with longing? And at times I murmured the token phrase to the doctor, “When can I go home?” knowing that home was the place where I least desired to be» (p. 56).

In questo romanzo Frame non perde mai di vista il piano del fenomeno e non smette mai di fare “geografia”; una topografia delle relazioni umane sarebbe infatti impossibile da tracciare se non si partisse dalla superficie. Quella dei rapporti interpersonali potrà anche essere un'esteriorità non autentica ma comunque è garanzia di sopravvivenza, per lo meno nel mondo al di fuori della clinica, ed è proprio su questi strati, superficiali ma protettivi, che sembra agire l'internamento: «I wanted the peeled layers of human dignity to be restored, as in one of those trick films where the motion moves backwards, so that I could not see beneath the surface» (p. 102); altrettanto significativamente le facce di coloro che chiedono aiuto affiorano a pelo dell'acqua: «like someone who, walking at night along the banks of a stream, catches a glimpse in the water of a white face or a moving limb and turns quickly away and refuse to help or to search for help» (p. 153). Proprio a partire da *vast surfaces of strangeness* si potrà allora modellare quello spazio fatto di relazioni umane che è lo spazio dell'etica; uno spazio aporetico sulla cui superficie si può iscrivere l'Altro e tenerlo lontano, o in cui si rinuncia a fare i conti con l'Altro e s'intraprende invece un'incessante ricerca il cui esito è tutt'altro che scontato: «we have grouped the deaf, dumb, blind, crippled, mentally ill, in one mass in order to “deal with” these vast surfaces of strangeness which demand all our lives a protective varnish of sympathy. Protective for us; against them and ourselves».²⁰⁵ In questo senso l'esperienza raccontata in *Faces in the Water* offre un'opportunità incommensurabile, quella di un approccio frontale all'alterità nella sua manifestazione più straniante, immediatamente riconoscibile, ma anche estremamente difficile da ridurre a paradigmi rassicuranti, quella della follia.

Quando inizia a lavorare al romanzo, nell'estate del 1959 a Londra, Frame è già in Europa da due anni e sembra che sia stato Robert Cawley, il terapeuta del Maudsley Hospital, ad aver suggerito a Frame di raccontare l'universo dei manicomi neozelandesi;

²⁰⁵ JANET FRAME, *Scented Gardens*, p. 31.

Frame raccoglie la sfida: «I began to write the story of my experience in hospitals in New Zealand, recording faithfully every happening and the patients and staff I had known».²⁰⁶ La questione di fondo con cui ogni interpretazione di quest'opera si dovrà confrontare è data dunque dalla tensione tra una tendenza alla linearità, insita nell'esposizione documentaristica dei fatti, e un intreccio che sposta vertiginosamente il romanzo verso l'allegoria. La struttura tripartita del romanzo, scandita dai luoghi in cui si svolge l'azione, segue infatti un andamento circolare – Cliffhaven, Treecroft e ancora Cliffhaven – e contemporaneamente è anche un doppio movimento verso il basso e verso l'alto, secondo uno schema simile a quello che abbiamo osservato in *Owls Do Cry*: da un lato abbiamo la progressiva degenerazione dei pazienti e della protagonista, dall'altro un ritorno in superficie garantito proprio dal progressivo avvicinamento a un'umanità sempre più alienata.

Si entra da paziente «“sensibly” ill» (p. 39), si vive nel terrore dell'elettroshock, spesso somministrato con criterio punitivo («if you don't take care you'll be for treatment tomorrow», p. 36), per finire in una «disturbed ward» (p. 39) come Ward Two a Cliffhaven o Lawn Lodge a Treecroft («once here you never get out», p. 99) dove si tocca letteralmente il fondo: «I would slide from my seat under the table and wet on the floor like an animal» (p. 104). A nostro avviso la scarsa verosimiglianza del finale, con la “guarigione” quasi improvvisa della protagonista che non sarebbe spiegata adeguatamente, è una debolezza solo apparente; si vedano a questo proposito le nostre considerazioni in merito al finale di *Owls Do Cry* e quello di *Scented Gardens for the Blind*. Anche nel caso di *Faces in the Water* si può osservare la circolarità di una struttura ermeneutica secondo cui il finale del romanzo segna un ritorno in superficie dopo che l'indagine esistenziale si è spinta al massimo della profondità.

Il principio di funzionamento del romanzo potrebbe essere individuato allora proprio nella coappartenenza di due fattori – documento e allegoria – e nell'aporia che impedisce di privilegiare un elemento rispetto all'altro ma che designa invece uno spazio in cui i due termini s'includono reciprocamente. Questa dinamica si rivela in tutta la sua complessità se si confronta il *disclaimer* che apre il romanzo – «Although this

²⁰⁶ JANET FRAME, *An Autobiography*, cit., p. 387. Vedi anche MICHAEL KING, *op. cit.*, pp. 179-199 e ROBERT CAWLEY, *Janet Frame's Contribution to the Development of a Psychiatrist*, in *The Inward Sun. Celebrating the Life and Work of Janet Frame*, a cura di Elizabeth Alley, Wellington, Brassell, 1994, pp. 4-11. A dimostrazione del fatto che il rapporto medico-paziente evolverà ben presto in un'intensa amicizia, poi durata un'intera vita, basterà ricordare che, oltre a *Faces in the Water*, Frame dedicherà a Cawley ben quattro romanzi.

book is written in documentary form it is a work of fiction. None of the characters, including Istina Mavet portrays a living person» (p. 27) – e il finale in cui è la stessa protagonista a chiudere il racconto dei fatti: «“when you leave hospital you must forget all you have ever seen, put it out of your mind completely as if it never happened, and go on and live a normal life in the outside world”. And by what I have written in this document you will see, won't you, that I have obeyed her?» (p. 244). È l'atto stesso della scrittura a mettere in luce il movimento di reciproca inclusione tra il piano del documento e quello dell'allegoria; inclusione che però risulta deferita abissalmente. Da questo punto di vista, se il segno consente d'iscrivere i corpi e le identità nello spazio della clinica, con le sue regole, le sue gerarchie e i suoi meccanismi di funzionamento, esso può rappresentare anche la possibilità di un *writing back* e indicare una via di fuga dal *panopticon*. Paradossalmente si tratta di un tentativo che può andare a buon fine soltanto se ci si spinge quanto più in profondità in un abisso e ci si avvicina quanto più possibile all'Altro.

A questo proposito notiamo che Evans riflette approfonditamente sul significato del nome della protagonista che sarebbe composto dal vocabolo serbo per verità e quello ebraico per morte;²⁰⁷ il critico manca tuttavia di notare un particolare importante, cioè la modalità con cui il lettore viene a conoscenza di questo nome, proprio nelle prime pagine del romanzo: «[I] sneaked across to the sister's desk and glanced quickly at the open report book and the list of names for treatment the next morning. One time I read my name there, Istina Mavet. What had I done?».²⁰⁸ Si tratta di un'iscrizione e di una decodifica entrambi abissali per cui leggiamo nel documento d'Istina ciò che lei stessa legge in un registro. Del resto, quando si è spogliati di tutto («I did not know my own identity. I was burgled of body and hung in the sky like a woman of straw», p. 79), il nome può costituire l'ultimo appiglio per mantenere un'individualità e crediamo che questa sia una questione ben più radicale della ricerca di una verità o di una trascendenza su cui Evans concentra la sua attenzione: «there was the majority whose only recognizable claim to personality was their name, itself almost forgotten and replaced by a nickname» (p. 101). Frame inoltre si dimostra consapevole di un altro aspetto legato all'iscrizione di un'identità su una *surface of strangeness*, ovvero il fatto che questa scrittura segua la traccia di un solco profondo, nella tradizione e nella

²⁰⁷ Cfr. PATRICK EVANS, *Janet Frame*, cit., p. 87 e pp. 212-213.

²⁰⁸ JANET FRAME, *Faces*, cit., pp. 36-37.

percezione comune:

it is seldom the easy Opheliana recited like the pages of a seed catalogue or the outpouring of Crazy Janes who provide, in fiction, an outlet for poetic abandon. Few of the people who roamed the dayroom would have qualified as acceptable heroines, in popular taste; few were charmingly uninhibited eccentrics. (p. 119)

2.5. «Men of their neighbours became sensible»

(W.H. AUDEN, Lauds, cit. in JANET FRAME, *Faces in the Water*, p. 125)

La superficie del testo ci riporta così alla superficie dell'etica; si tratta di un'osmosi del tutto naturale visto il tema del romanzo e non sorprende che diversi critici, soprattutto in anni più recenti, abbiano messo a confronto *Faces in the Water* con le tesi di Michel Foucault sulla questione della pazzia e dell'internamento.²⁰⁹ Ci inseriamo ora in questo dibattito perché crediamo che a partire dall'interpretazione di un testo o, meglio, di una rete di testi che eccede sempre i suoi limiti, si possa evocare quello spazio aporetico in cui può aver luogo un incontro con l'Altro. Non è un caso che Shoshana Felman si ponga le seguenti domande a proposito di *Storia della follia*: «is the Other thinkable? [...] How to speak from the place of the Other, while avoiding the philosophical trap of dialectic *Aufhebung*, which shrewdly reduces the Other into a symmetrical same?».²¹⁰ In relazione al romanzo di Frame, si è occupata di questo problema anche Oettli-van Delden prendendo posizione rispetto alla querelle su *Storia della follia* innescata da Jacques Derrida con *Cogito e storia della follia*.²¹¹

Sappiamo che il progetto di Foucault è incentrato sull'“archeologia di un silenzio”, quello della pazzia, la quale sarebbe stata esclusa dal discorso della ragione a partire da una certa epoca – grosso modo il Seicento – con un punto di rottura determinante nel quadro della ricostruzione foucaultiana da ricercare nelle *Meditazioni* di Descartes; esse rappresenterebbero il gesto cruciale che interrompe il dialogo tra follia e ragione.²¹² Per contro, con il suo intervento, Derrida vuole mettere in luce l'impossibilità – la “follia” –

²⁰⁹ Vedi TONYA BOWLERS, *Madness, Philosophy and Literature. A Reading of Janet Frame's Faces in the Water*, «Journal of New Zealand Literature», 14, 1996, pp. 74-89; JENNIFER LAWN, *Docile Bodies*, cit.; SUSAN SCHWARTZ, *Dancing in the Asylum. The Uncanny Truth of the Madwoman in Janet Frame's Autobiographical Fiction*, «Ariel», 27, iv, 1996, pp. 113-127.

²¹⁰ SHOSHANA FELMAN, *Writing and Madness. Literature, Philosophy, Psychoanalysis*, a cura di Martha Noel Evans, Brian Massumi, Itacha, Cornell University Press, 1985, p. 42.

²¹¹ JACQUES DERRIDA, *Cogito e storia della follia*, in IDEM, *La scrittura e la differenza*, a cura di Gianni Pozzi, Gianni Vattimo, Torino, Einaudi, 1971, pp. 39-79.

²¹² Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Prefazione alla Storia della follia*, in IDEM, *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, iii, 1. 1961-1970. *Follia, scrittura, discorso*, i, a cura di Judith Revel, Gioia Costa, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 49-58 ora in *Antologia. L'impazienza della libertà*, a cura di Vincenzo Sorrentino, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 9-17.

del progetto stesso di Foucault:

l'archeologia, sia pur quella del silenzio, non è una logica, vale a dire un linguaggio organizzato, un progetto, un ordine [...] L'archeologia del silenzio non potrebbe essere il modo più efficace, più sottile, di ricominciare cioè la ripetizione, nel senso più irriducibile e ambiguo del termine, dell'atto perpetrato contro la follia, e proprio nel momento in cui viene denunciato?²¹³

In primo luogo, così come fa Derrida a proposito dell'interpretazione del testo di Descartes («l'*interpretazione* che ci è proposta dell'intenzione cartesiana è giustificata?», p. 40), bisognerebbe domandarsi se Oetli-van Delden abbia interpretato Foucault coerentemente. I dubbi in merito sorgono in particolar modo di fronte a una lunga nota di *Surfaces of Strangeness* in cui si legge: «To me Foucault seems to be trying to recuperate humanity, reason and speech on behalf of the mad».²¹⁴ Ora, l'appello a un'umanità e all'universalità che accompagna tale concetto ci sembra molto distante dalle intenzioni, pazze o meno che siano, di Foucault che, al contrario, muove una critica radicale al pensiero occidentale e alla pretesa di universalizzare i propri saperi:

Ciò che è prossimo a morire, ciò che muore già in noi (e la cui morte appunto sottende il nostro linguaggio attuale) è *l'homo dialecticus* [...] Quest'uomo fu il soggetto signore e il servo oggetto di tutti i discorsi sull'uomo che sono stati tenuti da moltissimo tempo, e in particolare sull'uomo alienato. E, fortunatamente, muore sotto i loro sproloqui.²¹⁵

Del progetto genealogico di Foucault si possono criticare gli assunti, la metodologia, o l'accuratezza dei dati, ma pensare che esso sia strumentale ad un recupero di un'umanità ci sembra un fraintendimento grossolano.

Allo stesso modo, quando Oetli-van Delden cita Foucault in merito alla possibilità di un ritorno a un grado zero in cui follia e ragione non sono ancora chiaramente separate, si mostra poco attenta a due aspetti fondamentali: il primo è un'interpretazione nostalgica dell'archeologia foucaultiana, il secondo è una concezione simmetrica del rapporto tra ragione e follia.²¹⁶ In merito al primo punto, è lo stesso Foucault a chiarire lo spirito della sua indagine genealogica in un'intervista del 1982:

Da parte mia, mi sono occupato [...] della storia della follia [...] perché sapevo bene [...] che stavo svolgendo un'analisi storica che rendeva possibile una critica del presente, ma

²¹³ JACQUES DERRIDA, *Cogito*, cit., p. 44.

²¹⁴ SIMONE OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, p. 180.

²¹⁵ MICHEL FOUCAULT, *La follia, l'assenza di opera*, in IDEM *Storia della follia*, cit., pp. 475-484: 476-477.

²¹⁶ Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Prefazione alla Storia della follia*, cit, p. 9 e SIMONE OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, pp. 119-120.

non permetteva di dire “Torniamo all'epoca meravigliosa del XVII secolo, nella quale i folli...”. [...] Io penso che la storia ci preservi da questa specie di ideologia del ritorno.²¹⁷

Per quanto riguarda la relazione tra ragione e follia, non si tratta semplicemente di un movimento di repressione dall'alto della ragione verso il basso della follia, come sembra intendere Oettli-van Delden, piuttosto tale rapporto va considerato in un'ottica strutturalista che si pone al di là di un approccio meramente dialettico.

In realtà anche enfatizzare troppo la contrapposizione tra Derrida e Foucault ci sembra fuorviante. Ci pare piuttosto che entrambi scavino nella stessa impossibilità ma da due punti di vista diversi; anche su questo punto la posizione di Felman può aiutare a fare chiarezza: «For Derrida, the relationship of mutual exclusion between language and madness [...] is not *historical* [la prospettiva archeologica di Foucault – N.d.R.], but *economical*, essential to the economy of language as such».²¹⁸ Di conseguenza, anche la distinzione tra logos e pathos, su cui insiste Oettli-van Delden,²¹⁹ non andrebbe considerata in un'ottica dualistica ma aporetica, mentre Oettli-van Delden non sembra minimamente consapevole del fatto che, per Derrida come per Foucault, l'impossibilità di tenere distinte le due categorie è esattamente il “grado zero” delle loro riflessioni: «if pathos can refer us only to itself, is its own metaphor, then madness, in Foucault's book, like literature itself, becomes a metaphor whose referent is a metaphor whose referent is a metaphor: *the figure of a figure*».²²⁰ Ci sembra di ritrovare nelle parole di Felman una significativa analogia con la *mise en abyme* del nome Istina Mavet, a dimostrazione del fatto che un'interpretazione di Frame basata sulla presenza di un referente, anche soltanto attraverso il pathos, sia troppo riduttiva. Se si considerano invece alcune frammentarie indicazioni disseminate nel testo, come quella del nome iscritto nel registro, è legittimo pensare che Frame scrivesse alla luce di un certo grado d'insostenibilità e impossibilità insito nella letteratura stessa.

In ultima analisi, si potrebbe dire che Foucault e Derrida, su due fronti differenti, non fanno tremare soltanto il confine tra logos e pathos, piuttosto le loro decostruzioni registrano uno sciame sismico che crepa la superficie di alcune distinzioni fondamentali, quali ragione e pazzia, bestialità e umanità, letteratura e filosofia; la cosa straordinaria è

²¹⁷ MICHEL FOUCAULT, *Spazio, sapere e potere*, in IDEM, *Biopolitica e liberalismo. Detti e scritti su potere e etica 1975-1984*, a cura di Ottavio Marzocca, Milano, Medusa, 2001, pp. 168-192: 184-185.

²¹⁸ SHOSHANA FELMAN, *op. cit.*, p. 44.

²¹⁹ Cfr. SIMONE OETTLI-VAN DELDEN, *op. cit.*, pp. 120-121.

²²⁰ SHOSHANA FELMAN, *op. cit.*, p. 52.

che in *Frame* si possono registrare le stesse scosse. Non si tratta semplicemente della cancellazione del confine tra ragione e pazzia, come lascia intendere Oettli-van Delden, ma del tentativo di dividere ciò che è indivisibile per definizione – il confine stesso. In tal senso *Faces in the Water* manifesta l'aspirazione da parte di Frame d'insediarsi in quella «buffer zone between madness and thought» (p. 48), come la definisce Felman, e di scrivere posizionandosi nella crepa nel ghiaccio che si apre sotto i piedi della protagonista. Non si tratta dunque di restituire alla pazzia un volto umano ma di ripensare la normalità alla luce – o, meglio, all'ombra – della pazzia e viceversa: «I knew the mad language which created with words, without using reason has a new shape of reason; [...] I knew that people about me dared to believe what few others are even half afraid to suspect; that things are not what they seem».²²¹

Altri riferimenti che troviamo nei romanzi scritti negli stessi anni confermano l'idea di una *fiction* che s'insedia in una *buffer zone* aporetica nella quale Frame scopre una dimensione minimalista della follia: «madness comes, not from the overwhelming complexities and possibilities of youth, but from the drying up of the tributaries, the narrowing of the main stream to a single obsession of age»; particolarmente interessante a questo proposito si rivela la metafora usata da Vera in *Scented Gardens for the Blind* per descrivere la pazzia di suo marito Edward: «what is madness but a vivid glimpse into the human factory where the limbs are pasted to the body and the attitudes stapled in the head and the self labelled [...] Madness is only Open Day in the factory of the mind».²²² Questa immagine suggerisce a nostro avviso un'analogia interessante con l'idea di grado zero di cui parla Foucault, a condizione che lo s'intenda come un momento o un luogo, impossibili, in cui l'incontro tra ragione e follia è sempre deferito. A ben vedere, si tratta dello stesso spazio in cui anche documento e allegoria sono indistinguibili e in cui risuona l'eco della battaglia tra *this* and *that world* che fa vibrare *Faces in the Water*.

Sullo sfondo di questo conflitto, si profilano a loro volta i contorni dello spazio etico del romanzo. L'assemblaggio delle varie parti di una mente, così come ci viene descritto in *Scented Gardens for the Blind*, non va inteso infatti come semplice frammentazione dell'io ma come segno di una scissione produttiva in base alla quale è necessario ripensare radicalmente anche la relazione frontale con le facce. Se è vero che

²²¹ JANET FRAME, *Faces*, cit., p. 114.

²²² JANET FRAME, *Adaptable*, cit, p. 284 e *Scented Gardens*, cit., p. 137.

esse si mantengono al di là di una superficie liquida e opaca e nella distanza di una rivelazione, Frame aggiunge un particolare importantissimo a questo fenomeno, la possibilità di scorgere la nostra stessa faccia: «We all see the faces in the water. We smother our memory of them, even our belief in their reality, and become calm people of the world; or we can neither forget nor help them. Sometimes by a trick of circumstances or dream or a hostile neighbourhood of light we see our own face».²²³ Tutto ciò ci porta a pensare che il faccia a faccia con l'Altro, nudo nella sua pazzia, è impossibile da separare dall'incontro con il proprio Io riflesso e diviso. In altri termini, senza il dinamismo di un conflitto che scinde l'Io e che lo porta a superare se stesso o se stessa, Istina non sarebbe mai uscita dal manicomio e probabilmente sarebbe rimasta intrappolata «unwillingly in the revolving doors of insanity» (p. 127); inoltre non avrebbe mai potuto andare incontro all'alterità di coloro che l'hanno accompagnata durante il suo viaggio attraverso il mondo allucinante dei manicomi. A questo proposito, la citazione rilkeana che compare in *Faces in the Water* si rivela particolarmente emblematica proprio per l'importanza che attribuisce al divenire:

*That which would stay what it is renounces
existence;
Does it feel safe in its shelter of lustreless grey?* (p. 162)²²⁴

Vedremo ora che l'applicazione del principio di non-coincidenza ha delle conseguenze estremamente rilevanti, non solo per quanto riguarda l'etica in sé, ma anche per quanto riguarda la relazione con lo spazio e per il riflesso che proietta su quel fascio di intersezioni che si vanno a creare tra esistenza, etica, e postcolonialità. Ancora una volta Frame ci invita ad affrontare le questioni in maniera non convenzionale: «We need only to remember that we are human, to forget our preoccupation with distances between continent and continent, the measurement of physical miles, and remember *the unbearable closeness* of one human being to his neighbour».²²⁵ È proprio sulla sovrapposizione di questi differenti ordini di distanza che si gioca la partita di Edward Glace, da un lato, e quella dei protagonisti di *The Edge of the Alphabet*, dall'altro. È a partire da questo strabismo che la ricerca di se stessi ha luogo e a esso si riduce, in un costante movimento di metamorfosi e non-coincidenza che, nel caso di *The Edge of the*

²²³ JANET FRAME, *Faces*, cit., p. 153.

²²⁴ Cfr. RANIER MARIA RILKE, *Sonnets to Orpheus*, i, 12, a cura di M. D. H. Norton, New York, Norton, 1942, p. 78.

²²⁵ JANET FRAME, *Desirable Property*, cit., p.12.

Alphabet, si lega indissolubilmente all'incessante moto ondoso tra la metropoli e gli antipodi.

2.6. *People do invade*

Un confronto più approfondito tra i romanzi che Frame scrive durante il suo soggiorno in Inghilterra ci porta a scoprire uno spazio esistenziale che si colloca oltre la stessa *unbearable closeness* descritta in *This Desirable Property*. Si tratta di una dimensione in cui i confini che separano gli uomini tra loro sono estremamente evanescenti, come fossero tracciati con il gesso: «people drew hedge round themselves, like magic chalk rings».²²⁶ In altri termini, i tentativi di tenersi al riparo da quella rete d'inganni scoperta da Edward Glace di fronte alla strana alterità degli Strang e che sembra unirli tutti sono puntualmente frustrati: «The inconvenient fact about people is that their minds and feelings have no boundaries. Skin's not a very efficient hedge. People *do invade*».²²⁷ Prima di *Scented Gardens for the Blind* e *The Adaptable Man*, questo tema è declinato ampiamente anche in *The Edge of the Alphabet* in cui ad esempio Zoe Brice, giovane insegnante emigrata a Londra dalle *Midlands* e impegnata in una «private research of identity», viene travolta, insieme con le sue certezze, dall'incontro con l'Altro:

[S]he had always believed that people were separated with boundaries and fences and scrolled iron gates, Private Road, Trespassers Will Be Prosecuted; that people lived and died in shapes and identities with label easily recognizable, with names which they clutched, like empty suitcases, on their journey to nowhere.²²⁸

Dopo il suo viaggio per mare dalla Nuova Zelanda all'Inghilterra sarà costretta a ricredersi.

Ci siamo già mossi nello spazio dei romanzi di Frame seguendo il percorso della conoscenza e ci siamo ritrovati gettati in quella dimensione pubblica in cui il linguaggio ci parla, con le conseguenze che abbiamo esplorato in *Owls Do Cry* ad esempio; ora, concentrandoci su *The Edge of the Alphabet*, vedremo come è in questo stesso spazio che può aver luogo un incontro con l'Altro e con se stessi, scavando nell'aporia dalla quale l'Altro emerge nella sua novità e contemporaneamente si ritira in una distanza inarrivabile. Di fronte a questo, la prima certezza che vediamo sfaldarsi riguarda la linearità del viaggio. Si tratta di un fenomeno che abbiamo già osservato in *Scented*

²²⁶ JANET FRAME, *Edge*, cit. p. 276.

²²⁷ JANET FRAME, *Adaptable*, cit., p. 290.

²²⁸ JANET FRAME, *Edge*, p. 341.

Gardens for the Blind con Edward Glace e ora in *The Edge of the Alphabet* ne troveremo conferma.

Una nave è pronta a lasciare il porto di Wellington alla volta di Londra con il rituale proprio di un'epoca al tramonto – quella dei viaggi transoceanici per mare – che in pochi anni sarà travolta dalla rapida diffusione dei voli intercontinentali: «A brass band standing alongside the *Matua* began to play *Now is the Hour*, and the crowds edged closer to the ship, and streamers were flung and exchanged» (p. 287). Ciascuno dei passeggeri sul ponte della nave da parte sua cerca di afferrare un festone che lo leghi a qualcuno o qualcosa che sta lasciando indietro: «Toby too searched down the twisting swaying thread. Yes, there it was, with no one holding it. The end hung free. It was a stray. [...] I know. At the edge of the alphabet all streamers are torn or trail into strangeness» (p. 288). Intrappolato nello stereotipo di emigrante coloniale, il neozelandese Toby – uno dei tre protagonisti del romanzo insieme con Zoe Brice e l'irlandese Patrick Keenan – lascia indietro un luogo, una famiglia e una comunità ai quali sembra non essere mai appartenuto veramente: «a “drag” on his family and on society. He was nothing but a “great lazy lump” [...] There was just no place for him to fit in» (p. 266). Evelina, la ragazza di cui era innamorato e di cui ammirava la modestia («She knows her place»), intrecciava nastri durante i tranquilli pomeriggi in cui Toby andava a trovarla: «She used to sit with a small green pillow resting on her knees, making lace, twisting and turning bobbins wound with fine cotton» (p. 270). Eppure tradisce le speranze di Toby che ingenuamente la credeva innamorata di lui.

Intrecci, fili, corde e linee rivestono un ruolo importante nella simbologia del romanzo: «Life-lines of Toby Withers, Zoe Brice, Pat Keenan, and others whom I have not yet named. Life-line, umbilical cord, fishing line, trip-wire, strangling rope» (p. 431). È Thora Pattern – narratrice circondata da un'aura mitica²²⁹ – ad intrecciare le storie dei tre protagonisti che s'incontrano a bordo del *Matua* e a tenere insieme i fili delle loro identità, consapevole tuttavia che queste linee spesso sono destinate a spezzarsi al margine dell'alfabeto da dove Thora scrive, «on the outskirts of communication» (p. 373). Si ha così la sensazione che i fili con i quali si ordiscono le trame delle identità personali siano estremamente fragili, così come quelli che portano a

²²⁹ Gina Mercer nota che *Thora* è la forma femminile del nome *Thor*, dio guerriero della mitologia germanica. Cfr. GINA MERCER, *The Edge of the Alphabet. Journey: Destination Death*, «Australian and New Zealand Studies in Canada», 5, 1991, pp. 39-57: 49.

un incontro immediato con l'Altro.

Come Toby, anche Zoe e Pat hanno alle spalle un passato da migranti e come lui hanno lasciato indietro un luogo, che si vuole dimenticare, come nel caso dell'Inghilterra del nord per Zoe, o che è nostalgicamente perduto e inarrivabile nella sua autenticità, come l'Irlanda di Pat Keenan: «My city is London, but I'm from Ireland, the real Ireland» (p. 393). In fondo, le due posizioni rispetto al proprio luogo di origine non sono molto differenti poiché in entrambi i casi si confina uno spazio in un'alterità inarrivabile, mentre le identità di questi personaggi rimangono solcate profondamente da un senso di alienazione, nei confronti di se stessi e del mondo circostante.

La vita di Pat, come il suo viaggio in Nuova Zelanda per far visita alla sorella, non prevede rischi né sorprese: la sua è un'esistenza estremamente ordinata e ordinaria. In realtà, queste apparenze nascondono una fragilità drammatica: «however confident, informed, he showed himself to be, he never 'came into his own'. [...] And one's 'own' can so easily be lost! Sometimes at night Pat was sized by anxiety which set him trembling and wondering. Where was his 'own'?» (p. 303). Si aggrappa così al moralismo e alle certezze materiali per non essere travolto dal *maelstrom* londinese nel quale è immerso: «he was concerned about the temptations and plight of young Irish girls visiting London; he was shocked by what he called 'the increase in blacks' in London» (p. 302). Pat inoltre non sembra accontentarsi di gestire al meglio la sua vita ma vorrebbe tenere sotto controllo anche quella degli altri («Many of his sentences began with – What you want to do when you get to London is to – And he tried to be helpful», p. 303), tanto che, quando conosce Zoe, si dice: «he was not in love with her, but he wanted to control her» (p. 371).

Nel loro desiderio di possedere qualcosa o qualcuno, Toby e Pat si somigliano molto. Nel caso di Toby è il sogno della *Lost Tribe* a costituire il suo possesso più prezioso e la motivazione principale che lo spinge a lasciare la Nuova Zelanda. Vorrebbe infatti scrivere la storia di questa misteriosa tribù, oggetto di un suo tema ai tempi della scuola, ma una volta solo e lontano da casa è terrorizzato dalla possibilità che altri possano rubargli l'idea: «no one understood the real meaning of it; no one possessed the subject as he did, and no one must ever share it» (p. 272). Si ha l'impressione che Toby e Pat siano talmente immersi, ciascuno nel possesso egoistico dei propri sogni, da restare estranei, nonostante condividano una cabina a bordo del

Matua. Significativamente, alla fine del romanzo, Pat, troppo vecchio ormai per continuare il suo lavoro da conducente di autobus, accetterà un posto come commesso in una cartoleria circondato da carta bianca («One thing you learn in stationery, Pat said, – is to keep things in their place; things and people», p. 495), mentre Toby tornerà in Nuova Zelanda senza aver scritto nulla per andare a vivere con una vecchia zia afflitta da una patologia che la disintegra dall'interno: «the dissolution of her bones (why do they turn to chalk? What script will they form at last?) is a gradual process that cannot be halted» (p. 499).

A nostro modo di vedere, la *Lost Tribe* di Toby rappresenta una delle manifestazioni più significative e problematiche dell'alterità che si possono incontrare in questo romanzo. «It's my idea. No one is going to steal it» (p. 415); la determinazione con cui Toby è convinto di possedere questo suo oggetto di desiderio è paradossale proprio perché la tribù si caratterizza per la sua evanescenza, per la sua fantasmaticità e, quindi, per la sua irraggiungibilità e indicibilità: «They live, he says, behind a mountain approached through a secret pass» (p. 433). Nel momento in cui si tenta di rendere intellegibile il segreto della *Lost Tribe* esso perde ogni significato: «[He] had sat down early to write his book. The Lost Tribe, he had written, in slow careful writing. Then he had stopped, seized by fear. Perhaps that was his book, just that, three words nothing else» (p. 414). Quella della *Lost Tribe* è un'alterità che frustra qualsiasi pulsione al possesso.

Anche Zoe Brice mantiene – o forse sarebbe meglio dire che, al pari di Toby, è “posseduta da” – un segreto inconfessabile: durante il viaggio a bordo del *Matua* è stata baciata da uno sconosciuto mentre era ricoverata presso l'ospedale della nave. Anche in questo caso ci si trova di fronte a un'alterità opaca; Zoe infatti non scoprirà mai l'identità del misterioso baciatore anche se, a ben vedere, si tratta di un dettaglio secondario mentre appaiono cruciali le conseguenze di un evento che assume i contorni di una vera e propria rivelazione: «My path is certain now. I even think differently. I am changed, like those people who after the visits of the gods begin to sprout wings (or horns) or give birth to monsters» (p. 344). In realtà, nonostante le aspettative, così come Toby non andrà mai oltre le tre parole scritte sul suo quaderno, anche per Zoe il contatto con un'alterità non porterà alla trascendenza, al più le farà scoprire la consapevolezza di essere presa in una non-identità collettiva, una rivelazione molto simile a quella che

Edward Glace ha di fronte a Georgina Strang. Così, il bacio di uno sconosciuto – il primo in quasi quarant'anni di vita per Zoe – la porta a scoprire che non esistono confini rigidi tra le persone: «I am merely wound now with the others in an accumulation of dust – scraps of hair and bone welded in tiny golf-balls of identity to be cracked open, unwound, melting in the fierce heat of being» (p. 341).

Vi è poi un'altra immagine che confermerebbe la fenomenologia negativa dell'alterità in questo romanzo ed è proprio Zoe a scoprirla. Da quando il *Matua* è partito, una cabina è rimasta vuota per ospitare una famiglia di passeggeri che salirà a bordo soltanto a metà del viaggio, a Panama: «did you notice how the life of the ship revolves around them?» (p. 324), chiede Zoe a Toby. Sembrerebbe un dettaglio insignificante, tuttavia i segni di questa assenza turbano profondamente Zoe: «How I hate their two empty cabins, side by side, and the times when their names are called and people question and answer with details of them, speaking as if they were Gods – our masters gods» (p. 326). Come nel caso della *Lost Tribe*, la materializzazione dell'Altro sul piano della presenza cancella la traccia di un senso; nella sua apparizione l'Altro spazza via le speranze e frustra le attese: «Here is the family who came aboard at Panama; mysterious, foreign, privileged no longer. They were to walk like Gods among us. Well that is finished now. The marvel of them has faded. They have been with us always. They are the same as we are» (pp. 395-396). Con il suo arrivo carico di novità, l'Altro apre quello spazio aporetico in cui lo si può uccidere, come sa bene Alwin Maude in *The Adaptable Man*, oppure l'Altro muore della sua stessa estraneità. In tal senso il riferimento va a un aneddoto in cui Toby evoca la figura di un facoltoso straniero che, arrivato nel sud della Nuova Zelanda per cercare oro nel letto di un fiume, viene miseramente spazzato via dalla piena:

He died because he was a stranger, a foreigner from up north where the climate is subtropical and people go half-naked in the sun and grow oranges in their gardens; he died because he was different, because he and his family had set up their camp apart, had not joined in and made cobbles with everyone [...] How else could they find meaning for his death? (p. 435)

In alternativa, come dimostra la storia di Zoe, uno non può che aprirsi all'Altro e alla violenza che l'Altro porta con sé e che potenzialmente può far tremare l'Io: «A dirty member of the crew kissed me and like a creature in a fable, stole my identity, left me naked, in rags» (p. 342). L'arrivo dell'Altro penetra fin sotto la pelle, come nel caso

della ferita che si apre nel braccio di Toby non appena arriva a Londra; un miasma che rischia di diffondere veleno nel suo corpo: «he was suffering from outbreaks of poison, like tribal fighting, in areas of his body» (p. 460); in maniera analoga Zoe soccombe al dissanguamento che l'incontro traumatico con l'Altro ha iniziato e di cui il suo suicidio nel finale del romanzo rappresenta soltanto l'atto conclusivo.

L'esperienza dei protagonisti di *The Edge of the Alphabet* dimostra tuttavia che inevitabilmente bisogna ripartire dalla ferita aperta dall'Altro per trovare un'identità: «time to think, to draw out the meaning like necessary matter from an unclean wound» (p. 397); si delinea così un doppio movimento che, da una parte, li spinge al contatto con gli altri e a immergersi nella socialità mentre, dall'altro, questa stessa necessità li porta a perdere se stessi in un luogo comune: «Blink a little closer to the human race. At your own peril, Toby said» (pp. 319-320).

2.7. *Lonely Londoners*

A questo punto sarà possibile mettere in relazione la fenomenologia dell'alterità in *The Edge of the Alphabet* con il rapporto dei protagonisti con lo spazio; attraverso un confronto con esso passa infatti, inevitabilmente, la costruzione della loro identità. In particolare, ci concentreremo sullo spazio della metropoli in cui si può essere allo stesso tempo molto distanti da casa, geograficamente e culturalmente, ma si è anche immersi nella familiarità di una madrepatria in cui è possibile riconoscere le proprie radici. Come vedremo, però, sarà necessario andare oltre una topografia delle relazioni postcoloniali e affrontare i problemi legati all'appartenenza o non-appartenenza ad un luogo come manifestazioni di una lacerazione rispetto a se stessi; per ripetere il cliché usato da Pat Keenan, si ricorderà infatti che «one's own can be easily lost» (p. 303).

Così come un incontro frontale con l'Altro è puntualmente frustrato, allo stesso modo un approccio lineare e diretto all'alterità dello spazio non è possibile; il viaggio di Toby diventa allora una malattia che non si manifesta fisicamente soltanto con la ferita aperta sul suo braccio ma che assume le forme di un disagio più subdolo, in grado di piegare il vettore del viaggio dall'esterno verso l'interno: «in Toby's land [...] there is an affliction of dream called Overseas, a suffering of sleep endured by the prophetic, the bored, the retired, and the living who will not admit that is easier and cheaper to die, die once and forever and travel as dust» (p. 293). Coerentemente con questa visione

negativa, la reazione di Toby di fronte all'alterità della metropoli prende la forma di un rifiuto: «[s]o this is your England. It doesn't impress me. Toby indignant disowned the landscape. –It's not *my* England» (p. 397). Una volta arrivato a Londra, sebbene sia attratto dal fascino delle mappe perché possono garantirgli l'illusione del possesso, gli è preclusa un'esperienza diretta dei luoghi che non mantengono le promesse racchiuse nei loro nomi, come nel caso di Piccadilly Circus: «It took him a long time to realise, and even then he did not believe it, that there was no circus, not underground or anywhere» (p. 406). In maniera analoga, nel momento in cui Pat esce da se stesso per afferrare un'alterità, si ritrova perso in uno spazio sgombro di uomini e impossibile per lui da mappare:

when he came to train the beams of his love upon that part of the world around him which he desired for himself, he formed, out of some topographical fantasy, a landscape of canals, of deep slits of prejudice where his love could not penetrate; a bizarre land- and seascape which he could not possess [...] but there were few human beings unless Pat himself could plant them there. (p. 455)

In questo modo Frame confuta la validità di una prospettiva, necessariamente distaccata, come quella che Toby o Pat assumono nel tentativo di appropriarsi di uno spazio.

Analogamente, si dimostra scettica nei confronti delle identificazioni facili e immediate che animano l'immaginario della migrazione e dell'esilio: «The exile theme may at last settle to become what it is when it is not glimpsed through stirred Pacific and Tasman seas – the sediment close to the depths of the human heart».²³⁰ Quando Toby afferma, con parole che sembrano non essere le sue: «[a]s from today, Toby lied to himself, – I am free» oppure «I am a man, thirty-five, branching out on my own»,²³¹ l'intento di Frame sembra essere quello di spiazzare la prospettiva su facili stereotipi retorici per sottolineare quanto invece il rapporto con uno spazio sia segnato dalla relazione conflittuale con se stessi e con gli altri. Così, nonostante l'apparente libertà di movimento che la migrazione sembra garantirgli, Toby non fa che sprofondare gradualmente nella solitudine e nella nostalgia per la madre morta e per un luogo di origine che paradossalmente non ha mai sentito come suo. In definitiva, di fronte alla propria alienazione riesce a malapena a ingannare se stesso: «I have no city. There is Waimaru my home town that will soon peel like weathered paint from my memory, my glossed-with-overseas memory. [...] Waimaru is my town; the cause of everything, my

²³⁰ JANET FRAME, *Desirable Property*, cit., p. 12.

²³¹ JANET FRAME, *Edge*, cit., p. 299 e p. 306.

mother used to say, the cause of my fits too» (pp. 391-392).

Nonostante la sua evidente negatività, un romanzo che è stato definito, forse troppo enfaticamente, «an intense and pessimistic investigation of ordinary life-styles which are ultimately revealed to be *death-style*»,²³² può rivelare una nota di speranza per ciò che riguarda le relazioni umane e il rapporto con lo spazio. In altre parole pensiamo che oltre alla disintegrazione delle sfere dell'identità e dell'etica, *The Edge of the Alphabet* dia delle indicazioni costruttive per quanto riguarda questi due ambiti. Tentiamo dunque di mettere in luce la *pars construens* del romanzo attraverso un confronto diretto con opere e autori che pensiamo possano aver influenzato Frame in modo più o meno diretto durante gli anni vissuti a Londra ma da cui, come vedremo, Frame si discosta sotto alcuni significativi aspetti che la portano a elaborare una prospettiva originale sulle tematiche di cui ci stiamo occupando.

Se il titolo della prima parte promette *A home there*, la seconda, *The lost traveller's dream of speech*, rappresenta il sogno della possibilità di parlare; la possibilità di sognare una parola a partire dal fatto che non ci si trova a casa:

In the long summer evenings when the light, refusing to go home (but where is home?) played a ring-a-rosie on the edge of the sky, that is, on the edge of the Common for our world clamps down upon us and there are no perpetual horizons Pat used to walk with Zoe to the concrete-bordered lake in the centre of the Common where the swans lived.²³³

A Londra, Pat, Zoe e Toby si scoprono viaggiatori perduti, perduti e soli: dei londinesi solitari, come gli immigrati caraibici del romanzo di Samuel Selvon. I protagonisti di *The Lonely Londoners* e quelli di *The Edge of the Alphabet* infatti vivono la stessa esperienza di Londra sotto molti punti di vista, la stessa che vivono anche Selvon e Frame: Clapham Common, Bayswater, la gente fredda e ostile come le condizioni climatiche – «[the landlord] has an electric meter for a heart; it is common in London» – e le squallide camere in affitto: «They always put on the board, 'Black – Niggers not wanted here,' on the board, you know, these boards out there, 'No Niggers', or 'No Colour', things like that. So it's very hard to get a room».²³⁴ Come nel romanzo di George Lamming, *The Emigrants* (1954), il singolo va incontro all'alterità della metropoli immerso nella nebbia, nello smog e nell'oscurità, un'immagine fortemente

²³² GINA MERCER, *Journey: Destination Death*, cit., p. 39.

²³³ JANET FRAME, *Edge*, cit., p. 456.

²³⁴ Lettera di Janet Frame a John Money del 4 agosto 1958, cit. in MICHAEL KING, *op. cit.*, p. 190 e Cecil Holness, cit. in MIKE PHILLIPS, TREVOR PHILLIPS, *Windrush. The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*, London, Harper&Collins, 1999, p. 90.

emblematica di una ricerca d'identità personale che può iniziare soltanto emergendo dall'incertezza più completa:

When we get outta this smoke,
When we get outta this smoke, w'at
happen next?
More smoke.²³⁵

Anche la parabola degli *Emigrants* dunque sembra affiorare da un fondo di totale incertezza che caratterizza ogni esilio; ognuno dei *West Indians* di Lamming attraversa un momento di rottura che da un lato lo isola dal proprio passato e dall'altro lo pone di fronte a un futuro imperscrutabile e a un'alterità radicale: «Now I see more clearly in what I belong to this group which has one thing certain. Flight! We're all in flight; [...] Every body is in flight and no one knows what he's fleeing to. A better break. A better break» (pp. 49-50).

D'altra parte in Lamming ci sembra che la metropoli agisca da termine medio che permette di creare un'identità collettiva; così i migranti a bordo della nave diretta in Inghilterra mettono a confronto i loro differenti background coloniali e tentano di superare le divisioni e i contrasti trovando nella loro esperienza un elemento di coesione:

“All you down here is my brothers,” the Governor said [si tratta di uno dei protagonisti del romanzo, nonché figura carismatica del gruppo come sottolinea l'ironico soprannome – N.d.R.]. [...] 'an' that's why I tell you as I tell you to stop this monkey-talk 'bout big islan' an' small islan'.” [...] “Just ask yuhselfes,” he said, “if any o' you want to go back ever to the place you leavin'.” (p. 39)

Per quanto riguarda Frame, invece, risulta estremamente più complesso delineare con chiarezza una dialettica che metta Calibano di fronte a Prospero, se non altro a causa delle specificità del contesto neozelandese a cui abbiamo accennato sopra. Forse non è nemmeno sufficiente spiegare l'alienazione che caratterizza la cultura di una *settler colony* con un processo d'interiorizzazione del conflitto dominatore-dominato; piuttosto, come dimostra *The Edge of the Alphabet*, Frame sceglie d'intraprendere un viaggio

²³⁵ GEORGE LAMMING, *The Emigrants*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994, p. 125. Il romanzo di Lamming, autore originario delle Barbados emigrato a Londra negli anni cinquanta, è la narrazione corale di un gruppo di migranti provenienti dalle diverse colonie delle indie occidentali che si trovano a condividere l'esperienza del viaggio, dell'approdo a Londra e della difficile integrazione nella metropoli. Le righe citate sono parte di un passaggio cruciale del romanzo in cui i migranti raggiungono Londra a bordo di un treno che passa attraverso la nebbia. A sottolineare l'incertezza e il disorientamento all'arrivo in città, la prosa del romanzo si spezza in un verso libero.

attraverso le esistenze dei personaggi per scavare nell'interiorità di un Io diviso e coappartenente con uno spazio esterno. In altri termini, la prospettiva di Frame sembra indicare che l'assegnazione del singolo a uno spazio, con le sue sedimentazioni storiche e culturali, o la non-appartenenza a un determinato spazio, non sono cause sufficienti a rendere conto di tutte le esperienze spaziali; in fondo, come ricorda in *This Desirable Property*, «[An] exile which [a writer] or others may be deceived into describing as “self-imposed”, [...] it may be imposed as strongly though invisibly by the society of his land as if it had been forced exile from a totalitarian state».²³⁶

È necessaria dunque una violenza interpretativa per trarre da un fondo d'indecidibilità la propria identità e in quest'ottica possiamo constatare un limite che ci sembra evidente nel caso di *The Emigrants*; l'esigenza di riflettere in termini dialettici sulla questione di un'identità caraibica appiattisce inevitabilmente la vitalità dei personaggi e la dinamicità della trama. Per ricercare una prospettiva differente e più vicina alla sensibilità di Frame potrà essere utile invece riferirsi all'opera di un poeta neozelandese, Kevin Ireland, che in alcune poesie riflette sulla propria esperienza da espatriato e sulla ricerca di una sfuggente identità neozelandese.

Ireland, poco più giovane di Frame e ospite dopo di lei dell'*army hut* di Frank Sargeson a Takapuna, ha vissuto a Londra per venticinque anni a partire dal 1959;²³⁷ il suo sguardo sulla tematica dell'espatrio sembra precludere ogni possibilità per un confronto dialettico con lo spazio, sia esso quello della metropoli o quello neozelandese. Così la Londra di *Autumn in Exile*, spazzata dal vento e svuotata dallo scorrere del tempo, cela all'osservatore ogni punto di riferimento a cui potersi aggrappare per un riconoscimento dello spazio e di se stessi:

In the high trees the wind sits
like a bank clerk,
rifting through paper money.

Absent-minded, overworked wind.
As quickly as he hustles
through the crisp stacks of notes,
time picks them away
from his distracted fingers.²³⁸

²³⁶ JANET FRAME, *Desirable Property*, cit. p. 12.

²³⁷ Cfr. PAUL MILLAR, *Ireland. Kevin (1933-)*, in *The Oxford Companion to New Zealand Literature*, cit., pp. 259-260.

²³⁸ KEVIN IRELAND, *Autumn in Exile*, in IDEM, *Anzac Day. Selected Poems*, Christchurch, Hazard Press, 1997, p. 43.

In *A Letter from Home* lo scetticismo di Ireland si fa ancora più disarmante, ma al tempo stesso gli consente di restituire un'immagine cristallina dell'indecidibilità e dell'inesprimibilità su cui si fonda ogni esperienza di esilio:

To return from exile
is to offer too many complex
explanations. There is always

one more motive,
one more complication
to add to your confusion.

you attempt plain answers.
They tend to contradict
themselves. In the end

you discover the words
cancel each other out.
You have never been away. (pp. 53-54)

Del resto Ireland somministra lo stesso viatico di scetticismo anche a immagini che vorrebbero imporsi come simboli forti di un'identità neozelandese, ma che il punto di vista del poeta in *Fathers* riporta a una dimensione totalmente terrena e demistificata:

It was part of the heartless perfection of living.
Like cleaning the catch
on the beach and tossing the guts

to the gulls. It was their portion, their due.
except for the livers and roes, which were ours.
We scoffed them for starters with thin cuts

of skinned fillet, fried in butter for precisely
ten seconds, turned briefly, then tipped out
on the toast. One more ritual that bought

luck and protection. With fish, you never defied
the way things ought to be done –
the sea was no place for free thought, (p. 74)

In questa poesia una figura paterna e autoritaria che si attiene rigorosamente alle proprie abitudini è delineata con rispettoso affetto ma anche con una buona dose di corrosiva ironia e, nel loro complesso, le immagini evocate da Ireland colpiscono per la loro essenzialità; la relazione intima con la natura e i piccoli gesti quotidiani apparentemente non sono sufficienti a costruire una grande narrativa identitaria e tuttavia soltanto ripartendo da essi è possibile dare un senso alla realtà.

In definitiva, Ireland ci mette di fronte a un'esistenza che, in tutta la sua semplicità, non è necessariamente vuota. I suoi alberi autunnali, ad esempio, non sono “di troppo” come i castagni ne *La nausea* (1938) di Sartre ma trasmettono un senso di malinconica leggerezza.²³⁹ Analogamente, il mondo del “Si” non è soltanto uno spazio pubblico in cui la relazione con se stessi assume la forma della “malafede” (*mauvaise foi*) ma anche una sfera di pratiche quotidiane che permettono di vivere uno spazio e di condividere un mondo con gli altri, come dimostrano i piccoli rituali descritti da Ireland in *Fathers*.²⁴⁰

Il riferimento a Sartre è pertinente se si pensa che, come abbiamo già accennato, la filosofia e il romanzo francese esercitavano un influsso significativo sulla cultura inglese negli anni in cui Frame e Ireland scrivono di Londra. Se si vuole però aprire un confronto più approfondito con una diffusa sensibilità esistenzialista che caratterizza gli anni di *The Edge of the Alphabet* ci sembra doveroso ripartire dal contributo di Iris Murdoch che, da accademica, da intellettuale e da romanziera ha offerto una rielaborazione personale dell'esistenzialismo di stampo francese e del pensiero di Sartre in particolare.²⁴¹

Sotto la rete wittgensteiniana del suo primo romanzo, *Under the Net* (1954), le esistenze dei personaggi pullulano di vitalità e ironia: «all theorizing is flight. We must be ruled by the situation itself and this is unutterably particular. Indeed, it is something to which we can never get close enough, however hard we may try as it were to creep under the net».²⁴² Proprio per quanto riguarda la relazione con il linguaggio e quella con lo spazio, possiamo individuare un'analogia, ma anche una differenza cruciale, tra il romanzo di Murdoch e *The Edge of the Alphabet*. Entrambi i lavori sono orientati a un superamento della nausea sartriana ma da due punti di vista differenti che i titoli stessi

²³⁹ «Eravamo un mucchio di esistenti impacciati, imbarazzati da noi stessi, non avevamo la minima ragione d'esser lì, né gli uni né gli altri, ciascun esistente, confuso, vagamente inquieto, si sentiva di troppo in rapporto agli altri. *Di troppo*: era il solo rapporto ch'io potessi stabilire tra quegli alberi, quelle cancellate, quei ciottoli» (JEAN-PAUL SARTRE, *La nausea*, Torino, Einaudi, 1947, p. 173).

²⁴⁰ Cfr. JEAN-PAUL SARTRE, *Essere e nulla*, a cura di Giuseppe del Bo, Milano, il Saggiatore, 1965, pp. 86-114.

²⁴¹ Cfr. IRIS MURDOCH, *The Novelist as Metaphysicians*, «The Listener», 16 marzo 1950, p. 473 e p. 476; *The Existentialist Hero*, «The Listener», 23 marzo 1950, pp. 523-524; *Sartre. Romantic Rationalist*, New Haven, Yale University Press, 1960.

²⁴² IRIS MURDOCH, *Under the Net*, London, Random House, 2002, p. 91. È la stessa Murdoch a rivelare di essere stata ispirata da Wittgenstein per quanto riguarda l'immagine della rete, cfr. ANTONIA S. BYATT, *Degrees of Freedom. The Early Novels of Iris Murdoch*, London, Random House, 1994, pp. 10-11 e LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, a cura di Bertrand Russell, Amedeo G. Conte, Torino, Einaudi, 1989, pp. 158-161.

ci permettono di mettere in evidenza.

Jake Donaghue, lo scapigliato e picaresco antieroe di Murdoch, è totalmente immerso nel contingente; lo odia ma è a partire da un totale assorbimento in esso che può considerare di volta in volta le scelte da fare. Sotto la rete, Jake è perfettamente a suo agio, anche se puntualmente l'alea lo porta a rimettere in discussione la sua posizione e a mettersi in gioco; anche se alla fine del romanzo si ritrova solo, senza soldi e senza lavoro, proprio come si era presentato al lettore all'inizio della sua avventura. Ci pare invece che *The Edge of the Alphabet* sia animato da una tensione diversa, rappresentata dalla ricerca di una prospettiva e della possibilità di avvicinarsi a quel margine al di là del quale nulla ha più senso ma che permette, forse illusoriamente o forse soltanto momentaneamente – come nel caso delle epifanie vissute da Zoe – di staccarsi dal fondo di una quotidianità opprimente.

Si veda in particolare l'episodio che precede il suicidio di Zoe in cui la giovane dà forma distrattamente a una piccola scultura usando la carta argentata di un pacchetto di sigarette: «How absurd, how absurd it was, but it was silver trees and people with hats like silver planets, like priests, lost in the forest»; «The creation of my life – oh my God! – a silver paper shape fashioned from the remains of an empty cigarette packet! Surely now it is time for my death?». ²⁴³ In casi come questi, Frame sembra molto vicina a Sartre; si pensi al momentaneo sollievo dalla nausea che prova Roquetin all'ascolto del brano jazz, *Some of These Days*:

Sento qualcosa che mi sfiora timidamente e non oso nemmeno muovermi per paura che scompaia. Qualcosa che non conoscevo più: una specie di gioia.
La negra canta. Allora, è possibile giustificare la propria esistenza? [...] Non potrei forse provare... Naturalmente non si tratterebbe d'un motivo musicale... non potrei forse, in un altro genere?... ²⁴⁴

Murdoch da parte sua dissemina il romanzo di riferimenti sartriani evidenti. Jake, ad esempio, lavora come traduttore dal francese, si muove a suo agio tra Londra e Parigi e, verso la fine del romanzo, ha un'illuminazione sullo stile di Roquetin mentre

²⁴³ JANET FRAME, *Edge*, cit., p. 476 e p. 478.

²⁴⁴ JEAN-PAUL SARTRE, *La Nausea*, cit., p. 237. Il brano *Some of These Days* è stato scritto e composto da Shelton Brooks (1886-1975) e interpretato per la prima volta da Sophie Tucker (1888-1966) nel 1911. Verosimilmente la versione ascoltata da Roquetin è quella incisa nel 1926. Va notato che Sartre gioca su alcuni equivoci in proposito; ad esempio parla di una cantante negra e di un compositore ebreo quando invece la Tucker era un'ebrea russa e Brooks un afroamericano, cfr. DEBRA HELY, *Fact or Fiction? Reading through the Nothingness behind Nausea*, in *Sartre's Nausea. Text, Context, Intertext*, a cura di Alistair Rolls, Elizabeth Rechniewski, Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 164-181.

sorseggia il suo *pernod* in un *café* della *rive gauche*. La sua epifania arriva nel momento in cui scopre che lo scrittore francese, Jean Pierre Breteuil di cui solitamente traduce *best sellers* di largo consumo, vince un importante premio letterario con un romanzo più impegnato, *Nous le vainqueurs*, proprio l'unico che Jack si era rifiutato di tradurre:

All that mattered was a vision which I had had of my own destiny and which imposed itself upon me as a command. [...] There was a path which awaited me and which if I failed to take it would lie untrodden forever How much longer would I delay? This was the substance and all other things were shadows, fit only to distract and deceive.²⁴⁵

Lo straniamento ironico dell'illuminazione sartriana è duplice. In primo luogo Jake si trova subito alle prese con il contingente: «There was, however, one immediate difficulty, which was that I hadn't enough money to pay the bill. I seemed somehow to have consumed four glasses of pernod to a tune of several hundred francs» (p. 207). In secondo luogo, la visione del destino che si profila dinnanzi a Jake non prevede la creazione artistica come elemento salvifico, piuttosto Jake capisce che deve lasciar perdere la letteratura del tutto, tanto che, tornato a Londra, si farà assumere come addetto alle pulizie in un ospedale.

Vi è tuttavia una differenza cruciale tra il romanzo di Murdoch e quello di Frame nei confronti di Sartre. Murdoch condivide con Sartre un punto di vista cartesiano, sebbene demistificato e bersagliato dall'ironia; proprio la possibilità di operare continuamente delle scelte alla luce dei contesti in cui ci si trova, come fa Jake in *Under the Net*, implica un *cogito* che invece in Frame è risucchiato in quello spazio aporetico tra singolo e molteplice sul quale si fonda anche la sua prospettiva etica. In altri termini, ai protagonisti di *The Edge of the Alphabet* è negata la possibilità di appropriarsi di se stessi, spesso proprio nel loro tentativo affannoso di possedere qualcosa o qualcuno – la *Lost Tribe*, il bacio di uno sconosciuto o una certezza economica accompagnata da una solidità morale – perché si ritrovano persi in una dimensione collettiva in cui l'intenzionalità della conoscenza e delle scelte è fortemente destabilizzata.

C'è però qualcosa o, meglio, qualcuno che proietta il romanzo fuori dal pessimismo cosmico in cui sembra sprofondare. Non si tratta di un salvataggio in extremis ma di una struttura fondamentale e di una presenza parassitaria che “strega” la narrazione fin dall'inizio; è l'Altro a mettere in prospettiva e a dare un senso alla realtà, e l'Altro, nel caso di Toby, Zoe e Pat, è proprio Thora Pattern, colei che fin dall'inizio è

²⁴⁵ IRIS MURDOCH, *Under the Net*, cit., p. 206.

insediata al margine dell'alfabeto. Inoltre, considerando l'opacità dell'Altro che abbiamo osservato in questo romanzo, è significativo che Thora rimanga costantemente nell'ombra e che tra lei e i suoi personaggi si interponga un sottile velo che li separa. Appropriatamente, sono sue le parole che chiudono il romanzo e che sembrano riassumere il punto di vista sull'alterità di Frame, nonché la ricerca di marca esistenziale che si sviluppa in questa opera. Tre in particolare sono gli elementi da tenere presenti in proposito: l'importanza di una dimensione collettiva e antisolipsistica del rapporto con lo spazio, la fenomenologia dell'Altro che si mantiene in un'opacità assoluta e, nello stesso tempo, in una perturbante familiarità, e infine il legame indissolubile tra la relazione etica e la relazione con se stessi:

What mathematical trick has divided the whole into the sum of so many people, only to set working in our hearts the process by which we continually strive to reduce the sum once more to its indivisible whole [...] We pass our mother fifty times in a few seconds in the streets, and our father, and the only people we have ever really known; and if we love, everyone we meet is our lover.

And what if the person who meets us for ever is ourselves? What if we meet ourselves on the edge of the alphabet and can make no sign, no speech? So it is the end of self-discovery. I have arrived at the dead.²⁴⁶

È così che Thora traccia il confine del suo testo, la fine della sua scrittura e la sua stessa fine se consideriamo la nota che apre il romanzo: «The following manuscripts was found among the papers of Thora pattern after her death, and submitted to the publishers by Peter Heron, hire-Purchase Salesman» (p. 252). Il riferimento alla morte come termine ultimo e punto di arrivo sembra dunque ristabilire con forza un principio di linearità che però non rinunceremo a problematizzare. È necessario pertanto indagare più approfonditamente questo tema, sempre centrale in Frame, per scoprire la morte nella sua aporia; un confine oltre il quale proiettare la relazione con gli altri e la relazione con lo spazio, al di là dei margini dell'alfabeto, e allo stesso tempo il segno – il limite – che ci tiene sempre iscritti in una tradizione metafisica e nella strutturale incompletezza che caratterizza l'esistenza.

²⁴⁶ JANET FRAME, *Edge*, cit., pp. 501-502.

Terzo movimento: trascendenza.

Lo spazio della morte e lo spazio del tempo

3.1. Un quasi che è tutto

My ghoulish mind quite enjoys entering, every few days, a world where death is known to be close and where it stalks in the male version of the Belle Dame sans Merci, along the corridors. I don't think I have ever seen so many walking corpses.²⁴⁷

These little people's understanding of being is almost simultaneous with their own death²⁴⁸

Più avanti avremo modo di commentare approfonditamente il saggio di Jeanne Delbaere da cui è tratta la frase citata sopra. In questo articolo infatti Delbaere prende in esame il tema della morte in alcuni romanzi di Frame; si tratta di un tema chiave su cui ci concentreremo nelle prossime pagine e pertanto saremo chiamati a un confronto con le sue considerazioni. L'altra citazione è tratta da una lettera in cui Frame evoca le impressioni suscitate dalle visite in ospedale a un parente malato di cancro. Al di là dei contesti tuttavia ciò che ci interessa sottolineare ora è una peculiare analogia tra queste due citazioni; entrambe infatti ci invitano a considerare un problema che riguarda le distanze e la loro misura. Ci chiediamo cioè se la vicinanza della morte nello spazio ricostruito da Frame nella sua lettera sia quantificabile e in quali termini; se si tratta di una distanza spaziale, temporale, o di una distanza metaforica che coinvolge la sfera della memoria o quella dell'immaginazione: «*is known to be close*». Si potrebbe pensare che la morte – l'esperienza della morte – che Frame descrive in questa lettera abbia già superato qualsiasi distanza e sia già dentro la vita: morti viventi o vivi già morti che deambulano per i corridoi di un reparto ospedaliero. Ci chiediamo analogamente se sia possibile quantificare la “quasi simultaneità” di cui parla Delbaere. È vero infatti che in Frame la conoscenza dell'essere – sul possibile significato da attribuire a questa espressione torneremo tra poco – appare pericolosamente vicina alla morte, come in *The Edge of the Alphabet* dove Thora Pattern si chiede alla fine del romanzo: «Is it true that self-discovery ends in death?».²⁴⁹ Del resto l'*almost* di Delbaere è un “quasi” indispensabile; un quasi che è tutto. Nessuna forma di conoscenza contemporanea o successiva alla morte, che è già non-essere, sarebbe infatti possibile. Così quell'*almost*, apparentemente così piccolo e insignificante, assume proporzioni impossibili da misurare e apre uno spazio che ha già da sempre oltrepassato i suoi confini. Potremmo dire che per quell'*almost* passa il confine stesso tra essere e non-essere; siamo allora di

²⁴⁷ Lettera di Janet Frame a John Money del 20 settembre 1965 cit. in MICHAEL KING, *op. cit.*, p. 298.

²⁴⁸ JEANNE DELBAERE-GARANT, *Death as the Gateway to Being*, cit., p. 150.

²⁴⁹ JANET FRAME, *Edge*, cit., p. 501.

fronte a una traccia, a un tracciare, e a un cancellare che non solo sono antichissimi, ma rendono questo confine tremendamente instabile e forse persino impossibile da determinare.

Si delinea già in questo modo il problema insormontabile dell'invivibilità della morte e dell'impossibilità della sua esperienza. Potremmo parlare allora di un'aporia riprendendo la presentazione che Jacques Derrida fa di questo concetto in una conferenza dedicata proprio al tema dei confini e della morte:

non sarebbe nemmeno più possibile costituire un problema [...] in quel luogo di aporia, non c'è più problema. Non perché, purtroppo o per fortuna, siano date le soluzioni, ma perché un problema non trova nemmeno più il modo di costituirsi come ciò che potrebbe essere mantenuto di fronte a noi, come un oggetto o un progetto presentabili, [...] come qualche confine ancora da passare o dietro il quale proteggersi.²⁵⁰

In più, come è evidente già dal titolo del saggio di Derrida, si dovrà parlare fin da subito di aporie al plurale. A ben vedere infatti la morte apre sotto i nostri piedi più di una linea di faglia; non solo quella che la divide dalla vita, ma anche l'abisso in cui si perde la possibilità di conoscere l'essere e i suoi confini a prescindere dal non-essere e, ancora, almeno un'altra ferita – forse la più orrenda di tutte – quella che attraversa il concetto di tempo nella formulazione aristotelica:

Una parte di esso è stata e non è più, una parte sta per essere e non è ancora. E di tali parti si compone sia il tempo nella sua infinità sia quello che di volta in volta viene da noi assunto. E sembrerebbe impossibile che esso, componendosi di non-enti, possedga un'essenza.

Oltre a ciò è necessario che, se c'è un tutto divisibile in parti, dal momento che esso c'è, ci siano anche o tutte le parti o alcune. Ma del tempo alcune parti sono state, altre sono per essere, ma nessuna è, sebbene esso sia divisibile in parti.²⁵¹

²⁵⁰ JACQUES DERRIDA, *Aporie. Morire – attendersi ai “limiti della verità”*, a cura di Graziella Berto, Milano, Bompiani, 1996, p. 12.

²⁵¹ ARISTOTELE, *Fisica*, iv, in *Opere*, xi, *Fisica. Del cielo*, iii, a cura di Gabriele Giannantoni, Antonio Russo, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 1-238: 99. Derrida richiama esplicitamente la fisica aristotelica per avviare il suo discorso sulle aporie; cfr. JACQUES DERRIDA, *Aporie*, p. 13. Sarebbe Improprio riassumere la concezione del tempo in Aristotele in una nota, tanto meno la storia del concetto. Gioverà ricordare però che il contributo di Heidegger secondo il quale, da Aristotele in poi, la questione del tempo non sarebbe stata mai affrontata adeguatamente dalla filosofia è cruciale nell'economia delle riflessioni di Derrida. Sull'idea di una temporalità autentica proposta da Heidegger in *Essere e tempo* ritornerà infatti Derrida denunciando l'impossibilità della purezza di una tale concezione; cfr. JACQUES DERRIDA, *Ousia e grammé. Nota su una nota di Sein und Zeit*, in IDEM, *Margini della filosofia*, a cura di Manlio Iofrida, Torino, Einaudi, 1997, pp. 59-104. Per esplicita indicazione di Derrida, *Aporie* continua il confronto con Heidegger occupandosi della questione della morte, altro nodo cruciale nel pensiero di Heidegger e in *Essere e tempo* in particolare: «la semplice questione di cui tentai di trarre le conseguenze, senza che questo tentativo possa mai aver fine, è la seguente: e se non ci fosse altro concetto del tempo se non quello che Heidegger chiama “volgare”? E se di conseguenza, anche l'opposizione a quest'ultimo di un altro concetto di tempo fosse impraticabile, non sviluppabile, impossibile? E se fosse la stessa cosa per la morte, per un concetto

Gli spazi di questo capitolo dunque saranno quelli che si aprono intorno alla fine, oltre la fine, e ai confini tra lo spazio e il tempo. S'indagherà la possibilità di pensare uno spazio che definiamo, in via preventiva e provvisoria, metafisico in quanto aperto dall'autoproiezione del pensiero oltre – *meta* – l'ente verso la conoscenza dell'essere: «Metafisica è il domandare oltre l'ente, per ritornare a comprenderlo come tale e nella sua totalità».²⁵² Sarebbe affrettato tuttavia pensare a questo spazio come uno spazio totalizzante o risolutivo. Lungi dal riconciliare le tensioni che abbiamo visto animare le opere di Frame fino a questo momento, la nostra indagine si concentrerà ora su una scissione fondamentale che la stessa lezione di Heidegger ci invita a considerare: «Questo essere oltre l'ente noi lo chiamiamo trascendenza. Se l'esserci, nel fondo della sua essenza, non trascendesse, ossia, come ora possiamo dire, non si tenesse immerso fin dall'inizio nel niente, non potrebbe mai comportarsi in rapporto all'ente, e per ciò a se stesso» (pp. 70-71). Proprio la tensione della trascendenza che vede l'esserci preso tra la sua fatticità e la sua esistenza come proiezione delle possibilità in cui si trova immerso può aiutarci a muovere i primi passi attraverso la realtà di romanzi come *The Adaptable Man*, *A State of Siege*, *Yellow Flowers in the Antipodean Room* (1969) o *Intensive Care* (1970).²⁵³

Se ci è concessa una generalizzazione, potremo classificarli come i romanzi dell'ordinario; essi infatti hanno per protagonisti *little people*, come le definisce Delbaere, immerse in un ordinario presente, nell'ordinario scorrere del tempo e in quella straordinaria successione e ripetizione di violenza che è la storia in *Intensive Care*. Vedremo però che la calma piatta del presente di questi romanzi è scossa da eventi perturbanti, da manifestazioni di un'alterità inaspettata e inclassificabile e da novità paradossali come ad esempio la figura sbiadita di un uomo di chiesa che ha perso la fede e la ritrova proprio nel momento in cui smette di cercarla, uno sconosciuto che bussa alla porta ma che non rivelerà mai il suo volto, un nolente Lazzaro che risuscita e vuole tornare ad essere la nullità che era prima del miracolo, oppure la novità di una storia che turba, non perché si ripeta, ma perché si ripete imperfettamente; una storia cioè che

non volgare della morte?» (JACQUES DERRIDA, *Aporie*, cit., p. 14).

²⁵² MARTIN HEIDEGGER, *Che cos'è metafisica?*, in IDEM, *Segnavia*, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Franco Volpi, Milano, Adelphi, 1987, pp. 59-78: 74.

²⁵³ JANET FRAME, *Yellow Flowers in the Antipodean Room*, New York, Braziller, 1969 e *Intensive Care*, Auckland, Century Hutchinson, 1987. A queste edizioni si riferiranno i numeri di pagina d'ora in avanti. Si ricordi che *Yellow Flowers in the Antipodean Room* uscirà nelle edizioni inglesi e neozelandesi con il titolo *The Rainbirds*.

vorrebbe ripetere se stessa ma che è sempre fuori tempo e fuori luogo, come una scadente messa in scena. Uno stato d'assedio sembra essere la condizione comune ai luoghi e i personaggi di questi romanzi in cui il desiderio di isolamento, normalità e purezza è costantemente frustrato. Soltanto in apparenza però il pericolo proviene dall'esterno, in realtà, vedremo che sarà soprattutto un'angoscia strisciante – una paura per niente – a sconvolgere i paradigmi dell'esistenza individuale e della vita collettiva.

3.2. *Village of the damned*

Vorremmo ora tornare brevemente sul finale di *Scented Gardens for the Blind* che in parte abbiamo già avuto occasione di citare:

And when Dr Clapper returned in three months, just one week after the atom bomb had been dropped that destroyed Britain, and the world was still numb with fear, tasting people-ash in their mouths and trying to whitewash the falling skies, he saw in the new small-unit ward, in the dayroom, Vera Glace sitting on a chair after thirty years, looking human, and speaking the language of humanity.²⁵⁴

La minaccia di una distruzione nucleare rappresenta indubbiamente una delle possibilità più inquietanti tra quelle che incombono sull'esistenza di quella singolare specie sempre al centro dell'attenzione di Frame: «the truly adaptable man is not only time-minded [...]; he is also place-minded, and may range the world – earth and space – to find the environment that he needs to grow and blossom in».²⁵⁵ Accanto a questa paura tuttavia, in *The Adaptable Man*, così come negli altri romanzi che Frame scriverà negli anni sessanta, non vanno sottovalutati neppure i segni lasciati sulla memoria da un altro conflitto che aveva dato un saggio proprio dei possibili effetti dell'impiego di testate atomiche:

the late war years, spent at school and college, were epitomised most vividly and terribly, for Grace, in the paper on which books of those years were printed: pale yellow speckled paper where the printed word seemed just another blemish that could be attributed, in the preface, to War-Time Economy. Grace remembered that opening such books filled her with terror and foreboding; it seemed as if an end had come to everything, that nothing mattered any more; books had seemed, in some way, that last hope, and now that language had become an excusable stain upon a piece of coarse kitchen towelling, there was no hope left.²⁵⁶

²⁵⁴ JANET FRAME, *Scented Gardens*, cit., p. 203.

²⁵⁵ JANET FRAME, *The Adaptable Man*, cit., p. 507.

²⁵⁶ JANET FRAME, *Towards Another Summer*, cit., p. 57.

Ci pare significativo a questo proposito che negli stessi anni un regista come l'inglese Peter Watkins guardi, oltre che a Hiroshima e a Nagasaki, a Dresda, a Darmstadt e a Amburgo per ricreare i devastanti effetti di un attacco nucleare al Regno Unito nello pseudo-documentario *The War Game* (Peter Watkins, 1965).²⁵⁷ Come già in occasione del *Blitz*, anche durante la crisi internazionale narrata in *The War Game* si cerca riparo lontano dalla città per sfuggire alla guerra. Ecco allora che la legge marziale impone agli abitanti di Rochester nel Kent di farsi carico di centinaia di sfollati provenienti da Londra; sono *evacuees* proprio come Godfrey, il protagonista di *Yellow Flowers* che porterà sempre con sé il ricordo di questa esperienza vissuta da bambino durante la guerra. Nel film di Watkins il “giardino d'Inghilterra” e la tranquilla cittadina di provincia che aveva ispirato il Charles Dickens di *Great Expectations* (1861) sono devastati da un attacco nucleare sovietico.²⁵⁸ Una *voice-over* commenta con distacco le immagini di uomini, donne e bambini agonizzanti: «This is a firestorm. Within its centre, the oxygen is being consumed in every cellar and every ground-floor room, to be replaced by the gases of carbon monoxide, carbon dioxide and methane. These men are dying, both of heatstroke and of gassing». Prodotto dalla BBC, *The War Game* non verrà messo in onda fino al 1985 anche se circolò su scala ridotta in cinema d'essai e in proiezioni private organizzate da associazioni pacifiste; in tal modo il film assunse ben presto uno status di culto per la crudezza della rappresentazione e la forza della sua denuncia del pericolo nucleare.²⁵⁹

Esempi di rielaborazione di questa paura si moltiplicano nel panorama culturale inglese durante la guerra fredda – ci riferiamo in particolare al decennio compreso tra la metà degli anni cinquanta e la metà degli anni sessanta – sebbene senza il realismo o la volontà di denuncia espressi in *The War Game*. Così, in un'epoca di crisi profonda per la

²⁵⁷ Nei titoli di coda del film si fa esplicito riferimento a questi episodi della seconda guerra mondiale: «much of the film that you have just seen was based on information obtained from the bombings of Dresden, Darmstadt, Hamburg, Hiroshima and Nagasaki».

²⁵⁸ L'epiteto di *Garden of England* riferito al Kent si fa risalire a Edward VIII che l'avrebbe coniato in apprezzamento a un'offerta di frutta proveniente da questa terra; cfr. MARTIN WAINWRIGHT, *Kent Loses its Garden of England Title to North Yorkshire*, www.guardian.co.uk, 1 giugno 2006. I ricordi d'infanzia di Dickens, che abitò nel Kent con la sua famiglia dal 1817 al 1822, lasciano tracce particolarmente evidenti in *Great Expectations*; cfr. FRED KAPLAN, *Dickens. A Biography*, London, Hodder&Stoughton, 1988, pp. 22-32 e pp. 431-438 e CHARLES DICKENS, *Great Expectations*, a cura di David Trotter, Charlotte Mitchell, London, Penguin, 1996.

²⁵⁹ Nel caso di *The War Game* non si può parlare di una vera e propria censura, al più di un'autocensura messa in atto dalla dirigenza del servizio televisivo. Per altro, secondo la ricostruzione dello storico inglese Dominic Sandbrook, anche tra gli intellettuali che condividevano il messaggio di denuncia del film si deve registrare un certo consenso nel considerare il film troppo cruento e inadatto alla trasmissione televisiva. Cfr. DOMINIC SANDBROOK, *Never Had It So Good*, cit., pp. 258-260.

cinematografia nazionale britannica, il genere fantascientifico – specie nelle sue declinazioni horror o apocalittiche, magari snobbate dalla critica e da parte degli intellettuali all'epoca – non solo riesce a attirare pubblico e a realizzare margini di guadagno, ma presenta, insieme alla letteratura di consumo, ai serial radiofonici e a quelli televisivi, da cui spesso attingeva per soggetti e sceneggiature, una varietà di interpretazioni diversificate e originali di preoccupazioni particolarmente sentite e diffuse nell'opinione pubblica.²⁶⁰ Gli effetti di una guerra nucleare sulla popolazione e sull'ambiente, il rischio di una deriva totalitaria dei governi nel tentativo di salvaguardare la sicurezza dei cittadini, la disgregazione del tessuto sociale, o le sperimentazioni scientifiche fuori controllo, sono i motivi chiave di film come *The Quatermass Xperiment* (Val Guest, 1955), il sequel *Quatermass 2* (Val Guest, 1957) – entrambi tratti dalle omonime serie televisive di enorme successo – *The Day the Earth Caught Fire* (Val Guest, 1961) o *The Day of the Triffids* (Steve Sekely, 1962).

In *Village of the Damned* (Wolf Rilla, 1960) l'idillio bucolico del piccolo villaggio di Midwich – il nome è di per sé eloquente – è sconvolto dalla misteriosa comparsa di una generazione di bambini dotati di poteri psichici, laconici, malvagi e determinati a soggiogare l'umanità. I primi minuti del film sono un concentrato di cliché: su un tappeto musicale di archi e corni, un pastore attraversa con il suo gregge la brumosa campagna inglese e passa di fronte a un trattore che sta arando un piccolo appezzamento di terra; sullo sfondo troneggia una *mansion* in stile vittoriano. Improvvisamente uomini e animali nel raggio di alcune miglia intorno a Midwich cadono in un sonno profondo per alcuni minuti e alcuni giorni dopo il risveglio si scoprirà che tutte le donne in età fertile sono rimaste incinte proprio durante il misterioso blackout collettivo; inconsapevolmente ospitano l'inquietante fardello dei biondissimi bambini dalle ascendenze aliene e dallo sguardo penetrante. «We're dead here, Greta said bitterly, feeling the time and place hardening above her, enclosing her»;²⁶¹ il commento di Greta Maude ci introduce fin dalle prime pagine di *The Adaptable Man* nell'atmosfera di un altro sonnolento villaggio rurale, Little Burgelstatham nell'East Suffolk, dove il tempo sembra rallentare fino a una soffocante staticità. In una singolare coincidenza con il film di Rilla, anche Greta verrà metaforicamente risvegliata dal sonno della mezza età da una gravidanza inaspettata. Nel suo caso però non è un'oscura forza aliena a causare il

²⁶⁰ Cfr. DOMINIC SANDBROOK, *Never Had It So Good*, cit., pp. 204-210 e pp. 261-275.

²⁶¹ JANET FRAME, *Adaptable Man*, cit., p. 245.

concepimento ma un'invasione altrettanto inquietante, l'incesto consumato con suo figlio Alwyn il quale, come le creature aliene di *Village of the Damned*, sembra agire ciecamente guidato soltanto dall'istinto di sopravvivenza:

She gasped for breath and sobbed again, embracing Alwyn.

— I thought you were dead, he said.

They did not speak any more for a long while. At last they were calm together and slept. Waking, finding him gone, she was still too deeply tired to accept the distasteful truth — that what he had done had been an impulsive attempt to preserve his own life, rather than restore, rekindle hers. (p. 359)

Altre minacce più concrete, poi, turbano la tranquillità di Burgelstatham, come l'imminente arrivo dell'energia elettrica a fare breccia nel buio della campagna, «a stone-solid impenetrable country darkness» (p. 258), o il temuto *overspill*, il trasferimento pianificato dalle autorità di centinaia di famiglie dalle periferie sovrappopolate di Londra verso una *new town* d'imminente costruzione. Sebbene non si tratti propriamente di un'evacuazione di guerra, ne ha tutta la parvenza:

— Overspill. Overspill.

Such a strange word to choose. Didn't something that spilled, spill over also? Or were they using Overspill to try to explain that once the people of London began coming to East Anglia nothing could stop them, there'd never be an end of their spilling, as there'd never be an end of people from London. (p. 467)

In *The Adaptable Man* il progresso sembra dunque tenere sotto scacco la campagna e il suo mondo di tradizioni incontaminate; in realtà, come l'incesto di Alwyn e Maude dimostra, è necessario indagare a fondo la calma piatta di Burgelstatham per scoprire inquietudini sotterranee che contaminano l'integrità di questo spazio ancor prima di ogni possibile invasione.

In primo luogo, noteremo che tutti i personaggi del romanzo, o quasi, sono considerati, in un modo o nell'altro, stranieri rispetto a uno spazio costantemente assediato nel corso della storia, dai «Southfolk» (p. 223) – gli Angli insediati nella regione a partire dal V secolo – ai Vichinghi, fino ai tedeschi durante la battaglia d'Inghilterra:

The North-East was a land of marsh and ice. All signposts had been removed from the villages and towns. Day after day, night after night, the bombers flew overhead, and the local inhabitants were cut off from the rest of the country, entrusted with terrible secrets which they could tell to no one in the south or west. There was talk of invasion. (p. 301)

Anche nel presente il paesaggio di Burgelstatham porta i segni di un assedio e di un'invasione ma in questo caso a minacciarlo è un'alterità opaca, sempre sul punto di manifestarsi ma che in definitiva non vuole o non può rivelarsi nella sua pienezza, come il migrante di origine italiana, Botti Julio [*sic*], atteso per la stagione dei lavori agricoli ma che non arriverà mai: «a ghost in our story» (p. 231). «Little Burgelstatham has always been a drowned place – in a way or another» (p. 245), commenta Greta all'inizio del romanzo, ma per tutta l'estate i campi soffrono una siccità senza precedenti e, come ogni terra tormentata dalla mancanza di acqua, il villaggio è costantemente sul punto di essere travolto da un'ondata di piena: «There is no escape, the gash is there, the foreign invasion of people you never knew or whose language you could never speak» (p. 230).

Con questo romanzo Frame attacca a suo modo due spazi mitici della cultura inglese che si consumano esaurendo le loro riserve come per effetto di una tremenda siccità; da un lato Londra, la metropoli per eccellenza, dall'altro la campagna inglese. In particolare, il personaggio di Dot, una giovane londinese che si è trasferita da Fulham per seguire il marito Lex Unwin a Burgelstatham, ha spesso occasione di stabilire confronti tra i due poli entro i quali si estende lo spazio del romanzo: «London will never come of age as a city until it can acknowledge that the scramble to arrive at Paddington or Liverpool Street or King's Cross or Victoria is a self-created myth» (p. 255). Viene da Londra anche il reverendo Aisley. In fuga dallo spazio della metropoli e dal tempo presente, è ostinato nel suo attaccamento a tradizioni ormai dimenticate: «Aisley was fond of Wordsworth's poetry – another aspect of his make-up which made him seem so sadly old-fashioned! Who but the scholars reads Wordsworth now? He wondered» (p. 323). Via via che s'immerge nell'atmosfera dell'East Suffolk, però, dovrà prendere atto che il mondo pastorale del *leech-gatherer* è perduto, o comunque non trova alcun riscontro con lo spazio di Little Burgelstatham.²⁶² Al più, l'idea di una campagna inglese perfetta è ridotta a vuoto stereotipo, come nei reportage della giornalista Unity Foreman, a Burgelstatham per raccogliere materiale per la rubrica *Letter From the Countryside*:

²⁶² La figura del *leech-gatherer* è descritta in *Resolution and Independence* (1807). Il poema è citato a p. 323 (stanza ii, iii e xii) e a p. 488 (stanza ix). Cfr. WILLIAM WORDSWORTH, *Resolution and Independence*, in IDEM, *The Poetical Works of Wordsworth*, a cura di Thomas Hutchinson, Ernest de Selincourt, London, Oxford University Press, 1959, pp. 155-157.

Dear Reader,
The distant and near fields do look green
with wheat and summer perfection of trees, [...]
the ditches and ponds are deep where swimming
things may swim –
surely nothing is drowned, face downwards,
turning in violence from the Olde English dream? (p. 259)

Frame arriva dunque a ribaltare la condizione dell'assedio facendoci notare in che modo la percezione dello spazio nazionale inglese può ridursi a mero stereotipo sclerotizzato; di conseguenza un'invasione non sarà più tale proprio perché non c'è più un'unità e una purezza da intaccare:

Englishmen believe in their inborn *right* to the countryside – that is why they scatter about it the share of their country selves, their love-gifts, their evidence – the empty packets and bottles, the fat-stained blue and yellow striped crisps containers, the salted-peanut packets that they've needed fingernails like swords to open. (p. 327)

La nostra ipotesi è che il punto di vista da *outsider* neozelandese abbia permesso a Frame di affinare il suo sguardo su questo carattere nostalgico della cultura inglese che appare piuttosto marcato, nonché estremamente diffuso e trasversale, proprio negli anni in cui Frame si trovava a vivere in Inghilterra. Paradossalmente infatti proprio gli artisti e gli intellettuali di nuova generazione, che spesso si ponevano in aperta opposizione all'*establishment*, sembrano ostinatamente attaccati a un'immagine anacronistica della Gran Bretagna come potenza internazionale da un lato e paradiso bucolico protetto nella sua insularità dall'altro, dagli *angry young men* portati in scena da John Osborne alla classe operaia del Nord di Alan Sillitoe passando per le *Aldermaston Marches* della *Campaign for Nuclear Disarmament*. Significative a questo proposito suonano le riflessioni dello storico Alan J. P. Taylor, uno dei leader più in vista del CND, sui limiti e i fallimenti del movimento: «We thought that Great Britain was still a great power whose example would affect the rest of the world. Ironically we were the last Imperialists».²⁶³ Di fronte a questo stato di cose *The Adaptable Man* denuncia un

²⁶³ ALAN J. P. TAYLOR, *A Personal History*, London, Hamilton, 1983, p. 227. La *Campaign for Nuclear Disarmament* (CND) è un'organizzazione storica nata a Londra nel 1958 con l'obiettivo di sensibilizzare l'opinione pubblica sul tema degli armamenti nucleari e proporre il disarmo nucleare unilaterale per il Regno Unito. Oltre a Taylor, tra gli ispiratori del movimento figurano personalità dell'arte e della cultura come il filosofo Bertrand Russell, Kingsley Martin, direttore del *New Statesman* dal 1930 al 1960, o l'attivista Peggy Duff. Aldermaston, la meta della prima marcia organizzata dal CND nel 1958, è un piccolo villaggio rurale a ovest di Londra che ospita sul suo territorio una base militare a tutt'oggi sede dell'Atomic Weapons Establishment. Sebbene il CND sia considerato un precedente importante per i movimenti pacifisti che prenderanno piede in Inghilterra e negli Stati Uniti negli anni a venire – il simbolo del *nuclear ban* è forse il lascito più duraturo – va

pericolo forse ancor più destabilizzante di un'invasione o un attacco provenienti dall'esterno; l'esaurimento delle energie creative, intellettuali e morali di una società: «for five weeks there had been no rain. The earth was crumbled and dry, light brown. Even at a depth of twelve inches or more there was no dark soft damp soil to provide moisture for the new crops».²⁶⁴

In questo spazio si muove dunque l'*adaptable man* di Frame, una specie che può facilmente confondersi con un'altra: «the grotesque race that is born each year in the countryside in Spring and dies in Autumn yet is never buried, now increased and flourished: a manmade shape of men from shabby tramps to surrealist figures whose arms were wings of crimson aluminium foil, who turned lightly crackling in a wind-driven dance» (p. 224). A questo proposito, ci sembra che la campagna di Little Burgelstatham, con la sua terra spaccata dal sole e i suoi spaventapasseri, si faccia metafora efficacissima di quel fenomeno di livellamento che Søren Kierkegaard (1813-1855) osservava nella sua “epoca attuale” più di centocinquanta anni fa:

mentre un'epoca appassionata accelera, solleva e abbatte, esalta e umilia, un'epoca riflessa e spassionata fa il contrario: strozza e impedisce, livella. Livellare è un'attività muta, matematica, astratta che evita ogni scalpore. [...] l'apatia non gradisce disturbi [...] il livellamento al suo apice somiglia a un silenzio di tomba da cui non può levarsi nulla, ma in cui tutto profonda giù stremato.²⁶⁵

Si tratta di un'eco kierkegaardiana tutt'altro che isolata; al contrario, come cercheremo di dimostrare, alcune idee del filosofo danese possono fornirci una chiave di lettura particolarmente efficace per interpretare il romanzo.

Dell'[epoca] attuale dovremo dire che si disperde. L'individuo e la generazione s'intralciano continuamente a vicenda, e a un pubblico ministero sarebbe impossibile

notato un certo scollamento tra l'opinione pubblica britannica di quegli anni e un movimento probabilmente troppo chiuso nella sua dimensione intellettuale e elitaria. L'espressione *Angry Young Man*, riferita alla personalità del drammaturgo John Osborne, compare verosimilmente per la prima volta sulle pagine dell'*Observer* in una recensione del suo enorme successo: *Looking Back in Anger* (1956); cfr. DOMINIC SANDBROOK, *op. cit.*, pp. 190-191 e pp. 261-275. Di lì a poco il termine sarebbe servito ai media per raccogliere sotto una comune etichetta drammaturghi, romanzieri e poeti di nuova generazione che in realtà si mantenevano su posizioni estetiche e ideologiche spesso anche molto distanti tra loro. Oltre a Osborne e Sillitoe, ricordiamo almeno altre due personalità particolarmente significative, Kinsley Amis – il suo *college novel Lucky Jim* (1954), diventerà un manifesto generazionale – e il poeta Philip Larkin. Sandbrook sintetizza così i tratti condivisi da questi scrittori: «a focus on the working class; aggressive attitudes to sex and women, a deep suspicion of modernity and mass culture; intense cultural nativism; a persistent strain of nostalgia, particularly for the Edwardian period, and curious combination of indeterminate anger and political apathy»; DOMINIC SANDBROOK, *op. cit.*, p. 186.

²⁶⁴ JANET FRAME, *Adaptable Man*, cit., p. 224.

²⁶⁵ SØREN KIERKEGAARD, *Una recensione letteraria*, a cura di Dario Borso, Milano, Guerini, 1995, p. 122.

accertare qualche fatto proprio perché non ce n'è uno. Da indizi a iosa dovremmo inferire che è successo o sta per succedere qualcosa di straordinario. Eppure sbaglieremmo (p. 104)

È esattamente ciò che accade al giovane Alwyn, aiutante rappresentante dell'*affluent society* della metà degli anni sessanta che aspira a divenire romanziere, sogna un posto al sole sulle spiagge della Spagna, ha un rapporto sessuale con la madre e uccide, con la complicità del buio, l'inerte Botti Julio spingendolo in un canale. In un'occasione Jenny, la sua ragazza, lo descrive come segue usando un tono che appare diviso tra l'elogio e la critica: «you seem to be so in step with the times. You don't seem to mind being surrounded by *time* you're extravagant with it, you don't seize it, you let it be, almost as if it were no value to you».²⁶⁶ La morte di Botti è un falso mistero; a poco a poco scopriamo che gran parte del villaggio sa benissimo chi è stato ad uccidere il migrante ma nessuno sembra turbato dalla cosa né fa niente in proposito, tanto meno Alwyn: «There were no Raskolnikovs now, not in the space age [...] one didn't want to make heavy weather of an occasional murder» (p. 336); «If Raskolnikov had lived now, Alwyn thinks, two pages rather than a novel would have been needed to describe his feelings after killing» (p. 378). In termini kierkegaardiani il problema non sarebbe da ricercare tanto in una corruzione dei costumi e della morale quanto in un appiattimento generalizzato che impedisce di distinguere la qualità dei comportamenti e delle cose: «Anche l'immoralità in quanto energia è carattere. Ambiguità viceversa è quando non si è né l'uno né l'altro, e ambiguità nell'esistenza è quando la disgiunzione qualitativa delle qualità viene indebolita da una riflessione rosicchiante».²⁶⁷ In tali circostanze l'alterità rappresentata da Botti non ha spazio e muore ancora prima di manifestarsi; è soffocata nell'oscurità e nell'indifferenza la notte stessa del suo arrivo.

3.3. *Il cavaliere della fede*

Oltre alla crisi della morale che impedisce una distinzione qualitativa tra bene e male, almeno altri tre aspetti della vita di Burgelstatham ci sembra si possano ricondurre a un livellamento di tipo kierkegaardiano; uno riguarda l'esaurimento delle spinte creative, dimostrato ad esempio dalla mediocrità dei pezzi di Unity Foreman, un altro caratterizza la relazione con la morte e un terzo la mancanza di spiritualità. Accanto al caso di Botti

²⁶⁶ JANET FRAME, *Adaptable Man*, cit., p. 293.

²⁶⁷ SØREN KIERKEGAARD, *Una recensione letteraria*, cit., pp. 114-115.

Julio che muore nel completo anonimato e nella totale indifferenza, un'altra vicenda tristemente emblematica è quella di Ruby Unwin e suo figlio Lex, il lattaiolo del paese. Alla morte dell'anziana madre, Lex è talmente preso dal suo lavoro e preoccupato di far quadrare i conti da giudicare il trasporto della salma verso il cimitero più vicino come una spesa e una perdita di tempo troppo grandi per lui. Decide allora di servirsi del camion che ogni settimana trasporta i polli dalle fattorie verso l'impianto di macellazione situato proprio a lato del cimitero: «A lorry passed: the broiler lorry going north; with the cramped hens cackling and fluttering, and just inside the back of the lorry, Mrs Unwin's coffin, travelling cheap, midweek but not return».²⁶⁸

Per quanto riguarda il problema della spiritualità, cruciale nell'economia del romanzo, bisognerà concentrarsi sul personaggio chiave di Aisley il reverendo. Va da sé che, a differenza di Kierkegaard, Frame non è interessata a questioni di ordine dogmatico anche se è evidente una preoccupazione per la dimensione spirituale a prescindere dalle confessioni. Si ricorderà a esempio che già nei romanzi precedenti, in particolare in *The Edge of the Alphabet*, erano presenti riferimenti a Orfeo e più in generale a manifestazioni del divino dal sapore pagano di cui la metamorfosi era un carattere distintivo. Nel caso di *The Edge of the Alphabet* ci si trovava di fronte a vere e proprie teofanie legate a un incontro con l'alterità; queste esperienze si caratterizzavano, da un lato per un fattore imprescindibile d'inconoscibilità e irriducibilità, dall'altro per essere incontri intimi e personalissimi. Questi tratti ritornano in *The Adaptable Man* a segnare la ricerca spirituale di Aisley e fare di lui una figura marcatamente kierkegaardiana. In tal senso, delineando il profilo di questo personaggio sarà possibile far emergere un'affinità di stile logico tra la visione di Frame e la filosofia di Kierkegaard; si tratta dunque di un confronto che supera il problema della spiritualità per offrirci chiavi di lettura particolarmente interessanti proprio in relazione alla dimensione spaziale del romanzo.

In primo luogo bisogna notare che Aisley esprime una religiosità primordiale, semplice, e intensamente vissuta a livello personale, a fronte di un nichilismo diffuso dentro e fuori Little Burgelstaham:

It was possible, Aisley thought, that the Maude family and the young Jenny lived in the place inhabited by most people – the cloud of general Belief called Goodness: the outside of a prison; gazing cautiously through the bars at the chained “committed”, not realising

²⁶⁸ JANET FRAME, *Adaptable Man*, cit., p. 427.

that one wall of the prison was open to the sky [...] it is an age of Safety, but Safety from poorly perceived and falsely identified dangers. (pp. 269-270)

Inoltre, quella dell'*adaptable man* sembra essere un'era dove si vuole tutto alla luce del sole mentre Aisley apprezza una certa oscurità proprio in merito alle questioni spirituali:

The idea, it seemed, was that God was a privileged secret which all could share. In Aisley's view, God [...] was less a privileged secret which everyone clamoured to share, than a *dirty* secret (incongruous, in an Age of Cleanliness) swarming with foul bacteria which could be used nevertheless, cultivated, like a kind of penicillin, to wipe out plagues that had persisted for centuries too long in the human spirit. (pp. 271-272)

In apparenza anche Aisley si comporta da *adaptable man*, in realtà la sua strategia di adattamento è radicalmente diversa da quella di ogni altro uomo o donna “adattabile” descritti nel romanzo. Non è lui a adattarsi al tempo in cui vive ma, al contrario, fa in modo che tutto il mondo che lo circonda si armonizzi con la sua esistenza: «He smiles to think how he has adapted the quiet rural scene to his own true time and nature – is he not, then, the truly Adaptable Man? – how he has whittled away the world, the people, the land, the time, and because simplicity itself must have an end, he has arrived at himself» (p. 297). In altre parole, la sua si caratterizza come una scelta radicale che lo porta a rivoluzionare totalmente la sua visione del mondo. In termini kierkegaardiani diremmo che in questa sua esperienza non è tanto importante il “ciò” quanto il “come”;²⁶⁹ per scelte che cambiano radicalmente la vita modificando il paradigma di realtà e la visione della propria esistenza – passata, presente e futura – bisogna essere presi in tutto e per tutto e avere passione, proprio ciò che secondo Kierkegaard manca nel suo tempo. A questo proposito si esprime così Johannes de Silentio, lo pseudonimo autore di *Timore e tremore* (1843), in una nota:

Ogni movimento dell'infinito si compie nella passione e non c'è riflessione che possa produrre un movimento. È questo il salto perpetuo nella vita, che spiega il movimento, mentre la mediazione è una chimera [...] Quel che manca al nostro tempo non è la riflessione: è la passione. Così il nostro tempo in un certo senso ha troppa salute per morire; perché il morire costituisce uno dei più notevoli salti che ci sia.²⁷⁰

²⁶⁹ Cfr. SØREN KIERKEGAARD, *Postilla conclusiva non scientifica*, in IDEM, *Opere*, a cura di Cornelio Fabro, Firenze, Sansoni, 1988, pp. 367-368.

²⁷⁰ SØREN KIERKEGAARD, *Timore e tremore. Lirica dialettica di Johannes de Silentio*, a cura di Franco Fortini, Kirsten Montanari Guldbrandsen, Milano, Mondadori, 1991, p. 36.

Anche l'esperienza di Aisley, così come ci viene raccontata attraverso i suoi ricordi, parte da una condizione di compromesso e inautenticità:

During his first years of training and after his ordination, Aisley, like his fellow clergymen, 'came down to earth'; but Aisley went further, he went *to* earth, like a fox; he burrowed into the past. [...] It was really a form of compromise. [...] here it was a kind of flight square granted to those whose simple valuable beliefs were placed in danger by the stalking surrounding pieces of traditions, disciplines, official duties.²⁷¹

Già in questa fase però c'è nei suoi pensieri il germe di un fattore positivo; l'ammirazione per i modelli religiosi della prima cristianità che Aisley coltiva segretamente dapprima gli garantisce la sopravvivenza, pur restando immerso nel livellamento che domina anche la sua professione, per poi rivelarsi pienamente come la sua passione più grande in grado di plasmare la sua esistenza, ciò che Johannes de Silentio chiama «la sostanza della [sua] vita».²⁷² Precisamente, la svolta nel percorso spirituale di Aisley coincide paradossalmente con l'irruzione del dubbio, così, proprio la possibilità di una totale perdita di senso della sua ricerca, lo spinge a vivere un'esperienza sconvolgente ma definitiva:

I woke one morning, only to find that the picture was blurred, that God had moved, that the steadfast landmark, feature of all my maps, routes, views, references, had become an unidentifiable shadow [...] my first feeling of shock was followed by an extraordinary sense of lightness, freedom; and then later, when I perceived, as insects and men may, the immensity of space and sky I felt a sense of loneliness, of changed destination, of confusion in the face of so much exposed time racing unexplained, unharnessed, as wind and cloud. (pp. 214-215)

Si noti che questa descrizione apre il romanzo a guisa di prologo e rappresenta dunque uno spartiacque nella vicenda di Aisley collocando, da un lato, i *flashbacks* relativi alla sua vita prima di questa svolta, dall'altro il soggiorno a Little Burgelstatham. In particolare, lo spostamento di Dio fuori dalla sua fotografia spirituale coincide con la morte della moglie, che di per sé non sembra sconvolgere Aisley eccessivamente; al più lo porta a vestire i panni del lutto senza lasciar trasparire l'enormità del suo cambiamento interiore. In realtà, capiamo che proprio attraverso il dubbio radicale Aisley può passare dalla rassegnazione per la perdita di Dio a una dimensione di fede autentica:

²⁷¹ JANET FRAME, *Adaptable Man*, p. 317.

²⁷² SØREN KIERKEGAARD, *Timore e tremore*, cit., p. 35 e *passim*.

Since that morning Aisley had experienced all the sensations of grief. He recognised the state –

After great pain a formal feeling comes,
the nerves sit ceremonious like tombs,
the stiff earth questions...

He knew that during this period of 'formal feeling' it is easier to make dialectical progress towards God who, though He may have moved or disappeared from the picture, is at this stage believed calmly, inevitably, to exist. A man believes He exists (pp. 321-322)²⁷³

Secondo Kierkegaard ciò che muove il cavaliere della fede è il paradosso; cioè la possibilità di recuperare un rapporto con Dio proprio attraverso la rinuncia assoluta a questa relazione: «tutta l'immagine del mondo che egli produce è una creazione nuova, dovuta all'Assurdo. Si è infinitamente rassegnato a tutto, per poter tutto riacquistare in virtù dell'Assurdo».²⁷⁴ Così fa Aisley; smette in un certo senso di cercare Dio e abbandona la sua parrocchia londinese per trovare un rifugio tranquillo, lontano dalla quotidianità metropolitana, presso la famiglia di suo fratello Russell. Approfitta della mitezza del clima di Little Burgelstatham per guarire da una sospetta tubercolosi, malattia dal gusto alquanto *retro*, e dedicarsi alla lettura della poesia anglosassone antica e dei testi sacri e passeggiare contemplando la bellezza della campagna.

I toni kierkegaardiani di questa figura possono facilmente passare inosservati; il cavaliere della fede descritto da Kierkegaard in *Timore e tremore* infatti si caratterizza proprio per quello che oggi si definirebbe un basso profilo: «Si rallegra d'ogni cosa, s'interessa a tutto; ed ogni volta che lo si vede intervenire in qualche luogo, lo fa con la perseveranza caratteristica dell'uomo terrestre il cui spirito è legato a simili cure. [...] Tutto lo interessa; e davanti alle cose ha la tranquillità d'animo di una fanciulla di sedici anni» (pp. 32-33). Anche Aisley ci viene presentato come una figura mite e per certi versi persino anonima, anche se a nostro avviso si tratta di un atteggiamento strategico: «Aisley was so thin; his feet moved like planks or flat paddles along the summer-dusty lanes. The dust rose in thin cloud about him; he looked like a portrait of an aloof creature, new to earth, skimming along the lately abandoned surface of hell».²⁷⁵ Inoltre, come il cavaliere della fede, anche Aisley si contraddistingue per un'ammirazione innocente del mondo che lo circonda e questa condizione gli permette un'apertura sullo

²⁷³ Cfr. EMILY DICKINSON, *After great pain a formal feeling comes (341)*, in EADEM, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, a cura di Thomas H. Jackson, Boston-Toronto, Brown, 1951, p. 162.

²⁷⁴ SØREN KIERKEGAARD, *Timore e tremore*, cit., p. 34.

²⁷⁵ JANET FRAME, *Adaptable Man*, p. 311.

spazio e una totale e primordiale immersione in esso, esperienze che sono precluse agli altri abitanti del villaggio: «Aisley was matter-of-fact in his talking of hedgerows, ditches, drought. He was interested enough to ask the name of plants picked from the hedgerow, but not interested enough to remember the names» (p. 312).

Il suo atteggiamento si contrappone in maniera particolarmente evidente a quello di sua cognata Maude che veste i panni di una giardiniera orgogliosa del suo lavoro ma incapace di stabilire un contatto intimo con l'ambiente: «she was not the imaginative kind of person to whom plants revealed their 'secrets'. They obeyed her, they worked hard at their growing, but she knew no *encounters* with them» (p. 313). Maude preferisce dunque mantenere, nei confronti delle sue piante, un atteggiamento assolutamente distaccato che le permette di tenere sotto controllo la realtà invece di un coinvolgimento totale in quello che fa; ciò che Kierkegaard avrebbe chiamato passione. In questo senso, un poster illustrativo in dotazione con dei prodotti per il giardinaggio che Maude tiene nella rimessa degli attrezzi – la *Maplestone's Pest and Disease Chart* – è per lei un punto di riferimento fondamentale: «It was comforting to return to a charted world where the enemies could be located, stalked and destroyed – some in what the Chart described as 'The Dwelling-House'; others 'Under Glass'; or 'in fruit trees in early summer'. Greta was proud of the Maplestone Chart» (p. 355). Se pensiamo che l'incesto si consuma proprio in questo spazio, è facile dedurre con quanta ironia Frame intenda polverizzare l'invulnerabilità e il distacco sfoggiati da Maude. Aisley invece, non meno degli altri, è uno straniero a Little Burgelstatham ma è forse l'unico che non pretende o finge di sentirsi a casa; in questo modo, da un lato rimane fedele alla sua condizione di pellegrino, dall'altro ci rivela un aspetto essenziale dello spazio di Little Burgelstatham; un carattere paradossale iscritto nel nome stesso: «if you are imaginative and curious enough you will learn that Little Burgelstatham is in that part of Great Britain where the place-names are more memories than names [...] a burgel was originally a burial place of the heathen» (p. 222). Burgelstatham è dunque un luogo di sepoltura, un luogo in cui può trovare pace e, quindi, sentirsi a casa – anche se si tratta di un'estrema dimora – proprio chi è escluso da una rivelazione, come i pagani e i non convertiti. Essi, da un lato costituiscono un gruppo che è tagliato fuori da una comunità definita su base religiosa, dall'altro rappresentano una popolazione primordiale che precede la cristianizzazione stessa e ne costituisce in maniera figurata il terreno o le radici a partire

da cui una cultura potrà svilupparsi. Questo ci porta a considerare un secondo aspetto che è fondamentale nell'esperienza di Aisley e intimamente connesso al tema della spiritualità.

Se Kierkegaard infatti ci invita a concentrarsi sulle modalità piuttosto che sul contenuto della rivelazione, nel caso di Aisley l'oggetto della sua passione è molto importante per noi perché, da un lato lega la sua esperienza a un recupero del passato, e dall'altro gli garantisce una relazione primordiale con lo spazio: «Is it not the stray threads, he thought, the untidy sucker-roots that weave and flourish in new places – not new in the illusory sense that 'tomorrow' is new, but very often with the kind of newness that draws its food from the past, reaching down through outcrops, volcanic folds of rock and soil to a former age?» (p. 320). Il modello di Aisley è Saint Cuthbert (634?-687), un ideale di semplicità e purezza che Aisley sogna di far rivivere nella sua stessa esistenza. Quella di Cuthbert è una storia tipica del cristianesimo medievale; questo santo in particolare è ricordato per il suo lungo eremitaggio sulle isole Farne, davanti alle coste del Northumberland. Si tratta di un'esperienza fatta di privazioni materiali e rari contatti con il mondo esterno: «St Cuthbert had lived a life as simple as dewfall, when dewfall had truly been simple, and not an occasion for reckoning radioactivity» (p. 453).²⁷⁶ È dunque proprio la profonda passione per questo modello a guidare Aisley nella sua esperienza di fede secondo i movimenti che abbiamo descritto sopra, come un orizzonte che non perde mai di vista; la sostanza della vita del cavaliere della fede. Per altro, la sua maniera di porsi di fronte al passato lo distingue nettamente da suo fratello Russell che si presenta invece come *unadaptable man* per eccellenza nel suo rifiuto totale della modernità. Il disadattamento di Russell si esprime in particolare nell'attaccamento alla sua collezione di francobolli, nei suoi arcaismi linguistici e nella resistenza a introdurre nuove tecnologie o ammodernamenti di sorta nel suo lavoro di dentista. Il suo rifiuto del presente è carico di rancore nei confronti della modernità tanto che potremmo considerare la sua figura come un negativo rispetto a quella del fratello: «when he opens his mouth the archaisms fly out like shot directed against the present age» (pp. 456-457); Aisley invece si rende conto perfettamente che l'epoca dei primi cristiani è irripetibile ma esegue i movimenti del paradosso della fede e la sua passione per un tempo ormai perduto gli permette di credere che una rievocazione sia

²⁷⁶ Cfr. *Cuthbert*, in *The Oxford Dictionary of Saints*, a cura di David Hugh Farmer, London, Oxford University Press, 2003, www.oxfordreference.com.

possibile:

Perhaps in the peace that he must find when he had abandoned the twentieth century and the future and he had settled in his own carefully chosen time and place, his own existence would be possessed enough, and the opportunity it would give him to stare, stare, stare at the meaning of being. (p. 488)

Il recupero di storie antiche e in parte dimenticate come quella di St Cuthbert arricchisce la vicenda di Aisley di un altro aspetto fondamentale che la ricollega a una preoccupazione tipica in Frame, quella relativa alla riscoperta del linguaggio. Anche in questo ambito può valere una logica paradossale; se infatti un linguaggio puro è ormai irrimediabilmente perduto – «Does man kill *everything* he touches?» (p. 324), si chiede in proposito Aisley in un'occasione – è soltanto insistendo nella passione per la poesia che il linguaggio può costituire un'apertura sulla realtà. Si veda ad esempio il contrasto tra una versione antica della bibbia e una versione moderna nel confronto di Aisley:

For now we see through a glass darkly but then face to face... [...]
He opened the New English Version and began to read: [...]
Now we see only puzzling reflections in a mirror, but then we shall see face to face... [...]
to him the translation 'puzzling reflecting mirror seemed nothing more than a linguistic fun-fair or a disappointing glimpse of incorrectly applied religious cosmetic (pp. 272-274)

Anche la lingua appare in tal senso segnata da un livellamento che appiattisce il chiaroscuro e la ricchezza dati proprio da un fattore d'inaccessibilità e Aisley sembra ben consapevole di questo: «The sad fact is that not everything has significance; the desperate rage to make it so is only another habit of the adaptable man who has lost the centre of meaning» (p. 456). In tal senso, in *The Adaptable Man*, Frame sembra voler sottolineare le potenzialità di un linguaggio primordiale, più vicino alle cose, in contrasto con una dimensione meramente strumentale, come nelle pagine iniziali del romanzo in cui, come abbiamo già avuto modo di vedere, ci viene offerta una breve disquisizione etimologica su Little Burgelstatham:

Ought one to be afraid, surrounded by a world-mass of *things*, to learn the derivation of our enjoyment, menace, and master, how the *Thing* was the judicial and legislative assembly of the Scandinavian nations [...] You may wish you had stopped at Little Burgelstatham, had you known you were surrounded by the preserved earliest dreams and activities of the human mind. (p. 222)

Al contrario, le frasi che Botti Julio studia con tanto impegno per preparare la sua trasferta in Inghilterra non gli saranno di grande aiuto: «Already Botti Julio could repeat

and remember so many phrases and sentences. [...] These photographs are underexposed; please could you intensify them? [...] Wet paint. Danger. Stick no bills. Vacant. I was a prisoner of war. I am wounded, see I am bleeding, can you send for help?» (pp. 226-227). Il vocabolario da cui attinge Botti porta il riflesso della trama vischiosa di relazioni sociali che si dipana attraverso gli abitanti di Little Burgelstatham e che serve soprattutto a coprire ipocritamente le loro paure – il buio, gli stranieri, il progresso o la morte – come il vaso sognato dall'*adaptable man* all'inizio del romanzo: «The idea was to have a basin inverted on his head and his hair cut to the shape of it. [...] the head of adaptable man became a basin of uniform shape; a basin, a crash helmet; safe at last; no more thought-cuts» (p. 212).

Di fronte a questo, ci pare che Aisley proponga un'interpretazione positiva della solitudine in quanto isolamento che non rappresenti una chiusura rispetto all'esterno ma un aprirsi a una libertà che si radica in quegli aspetti della natura umana più ignoti, imperscrutabili, inadattabili, ma decisamente trascendenti nella loro semplicità. In termini spaziali dunque ciò che Aisley rivela – anche attraverso il suo nome: *Aisley/Isley/Isolated/Island* – è una solitudine e un isolamento positivi, da leggere in contrapposizione alla chiusura di una cultura nei suoi stessi miti; attraverso il recupero di pratiche marginali e abbandonate Aisley offre la sua alternativa a una società che cade vittima dei suoi stessi cliché tranquillizzanti.

Rimane in ogni caso aperta la questione della morte di questo personaggio. Il finale del romanzo vede infatti Aisley perire schiacciato da un enorme candelabro di fattura veneziana che Greta, un'amica di Maude, aveva recentemente installato in casa. A questo proposito, si noterà che l'esperienza di comprensione dell'essere quasi simultanea alla morte, a cui si riferisce il commento di Delbaere che abbiamo riportato sopra, ci viene raccontata proprio attraverso il punto di vista di Aisley:

He had always thought of light as being red (ruby) or gold; he had not seen it channeled into grey, like a stirred yet sparkling river flowing from the sun; it was as if the glass in each bulb had been ground from dust and mud, also from the grey of winter and its clouds; and the greyness that descended on human lives and their beliefs (p. 59)

Ciò nonostante, Aisley muore accanto a sua cognata e alla padrona di casa. La sua fine sembra dunque inconciliabile con la nostra interpretazione che lo pone sotto una luce totalmente diversa rispetto agli altri personaggi. Si potrebbe in tal senso ipotizzare che la morte sia da intendere come un potente strumento di livellamento che vanifica ogni

tentativo d'interpretare la propria esistenza in maniera differente dal background socio-culturale in cui si è immersi, oppure, seguendo l'interpretazione di Delbaere, che soltanto quasi simultaneamente alla morte si raggiunge un momento di elevazione e l'apertura di uno spazio metafisico, indipendentemente dal senso che si dà alla propria esistenza. A nostro avviso la questione può essere affrontata diversamente, seguendo una terza via, ma per sostenere la nostra tesi sarà necessario confrontare l'esperienza di Aisley con quella di un altro personaggio, Malfred Signal, protagonista di *A State of Siege*.

3.4. *Uno stato di assedio*

Non mancano a nostro avviso importanti segni di continuità tra i due romanzi. In primo luogo, sebbene la componente spaziale in *A State of Siege* presenti caratteristiche morfologiche molto differenti rispetto all'East Suffolk di *The Adaptable Man*, emerge un'interessante analogia di fondo tra Little Burgelstatham e Karemoana, l'isola subtropicale nel nord della Nuova Zelanda che costituisce l'unità di luogo principale del romanzo.²⁷⁷ Non senza una nota d'ironia Alwin esprime in un'occasione un pensiero che può sintetizzare efficacemente la questione: «Oh, the tension between living things and space, the hostility of space against a being, man or tree, that it cannot break or flatten or dislodge!».²⁷⁸ Entrambi gli spazi nascondono un lato primordiale e oscuro sotto la tranquillità apparente che li contraddistingue. Se confrontiamo poi l'esperienza vissuta da Malfred Signal con quella di Aisley, possiamo notare che l'insegnante di disegno in pensione e pittrice protagonista di *A State of Siege*, al pari del reverendo, è in cerca di un luogo dove trovare serenità e ispirazione. Le sue motivazioni non sono di natura spirituale o religiosa come nel caso di Aisley – il suo è piuttosto il percorso esistenziale di un'artista – tuttavia entrambi i progetti si basano sulla possibilità di raggiungere un isolamento che li riporti di fronte a se stessi. In questo senso *The Adaptable Man* e *A State of Siege* costituiscono due momenti diversi di una stessa ricerca; la ricerca di una

²⁷⁷ Karemoana è un nome di fantasia di chiara derivazione maori che può essere tradotto con “acque increspate”. Al centro della North Island, nella regione di Bay of Plenty, esiste il lago Waikaremoana mentre, basandosi sulle indicazioni del testo, l'isola immaginata da Frame si può collocare verosimilmente nel golfo Haruaki di fronte a Auckland dove si trova l'isola di Waiheke. Qui Frame ha abitato per alcuni mesi dopo il suo ritorno dall'Europa alla fine del 1963. Secondo la ricostruzione di King, Frame lavora assiduamente al suo “Waiheke novel” a partire dal giugno del 1964 ultimando una prima stesura del romanzo, che diventerà poi *A State of Siege*, entro settembre; cfr. MICHAEL KING, *op. cit.*, p. 274.

²⁷⁸ JANET FRAME, *Adaptable Man*, p. 385.

possibile solitudine, di una possibile esistenza e di una possibile trascendenza.

Malfred sembra dunque riprendere il cammino di Aisley là dove si era bruscamente interrotto e apparentemente, a differenza di Aisley, riesce a raggiungere l'agognata isola inscritta nel nome stesso del reverendo dove poter contemplare il significato dell'essere: «A South Pacific paradise. An island where storms were stormier, rain was rainier, sun was sunnier».²⁷⁹ Come nel caso di Aisley, anche l'esperienza di Malfred assume i tratti di un singolare pellegrinaggio che la porta simultaneamente lontano e incontro a sé stessa: «Her going was a pilgrimage against her nature and her family, especially against her family. The fact that it *was* a pilgrimage gave her strength to carry out her plans: at fifty-three, or indeed at any age, there are so few opportunities to be a pilgrim» (p. 6). Il suo percorso però non la condurrà affatto a un'esistenza compiuta ma alla traumatica rivelazione di un destino che, come nel caso di Aisley, era già scritto nel suo nome: anche nella più completa solitudine è impossibile liberarsi di segnali che continuano a arrivare da ogni direzione. Essi danno forma allo spazio in cui si è sempre immersi e chiamano inevitabilmente a un'interpretazione: «Yet always, death, the past, the future, are on guard ready to thrust meaning into the smallest gap in the simplicity; somewhere, at some time, the domestic, everyday, conventional armor wears thin» (p. 243). Sappiamo che la stessa Frame è sempre pronta a infondere significato ovunque e a incrinare l'armatura della convenzionalità; in particolare, nel caso di *A State of Siege*, è il significante *isola* a subire il suo assedio e, a partire da esso, Frame moltiplica in maniera esponenziale le possibili connessioni per tessere una fitta rete di significazioni che si estende su tutto il testo:

The natural exiling power of islands had never been forgotten, and never would be, as long as man had the desperate need to put out of his sight the living embodiment of those things in himself that he most hated and feared. Malfred smiled bleakly as she climbed into the taxi. There seemed now, to be so little difference between voluntary and involuntary exile. (p. 35)

Cominceremo dunque considerando Karemoana in relazione al mondo esterno. In questo senso l'isola può costituire una metonimia della Nuova Zelanda contemporanea; un paradiso naturale che però può nascondere inquietanti zone d'ombra: «she went to the phone box. She noticed as she dialled Denby and Soames that the opaque panes of glass in the phone box were all smashed, in radiating star patterns that preserved the

²⁷⁹ JANET FRAME, *A State of Siege*, p. 3.

shock of their impact with stones, fists? Or tension within the box itself?» (p. 36). Così come dietro la sua immagine di Nuovo Mondo, *Better Britain* o «prosperous well-fed country» (p. 69), una società può celare degrado e povertà, anche su Karemoana, specialmente durante la stagione invernale, affiorano angoli bui ai margini dell'abitato, come le mangrovie della palude dopo l'alta marea: «the mangrove in its sordid, calm, sinister bed of grey mud; its harsh dusty leaves; the straightness of its stem; the scene, twice a day when the tide came in, of the almost submerged plants, like sinister evidence of a drowned miniature forest». In questa parte dell'isola la palude stessa sembra gettare sulle case una luce inquietante:

the holiday baches had a derelict appearance that seemed not to be the result of the winter desertion but of their nearness to the mangrove swamp. Some of the baches were occupied. Malfred saw two families of children, Maori and Pakeha, playing near the swamp. She was surprised at their ragged patched clothes, their thin faces and limb; she had forgotten about poverty and, until now, no one had reminded her. [...] on Karemoana it would be at this meeting place of sea and swamp, this expanse of dust-gray estuary near mangrove forests, that the ragged would always play (p. 61)

Da questo punto di vista Frame focalizza la sua attenzione su un'economia che logora l'identità culturale neozelandese. Si tratta di un lavoro analogo a quello che in *The Adaptable Man* aveva portato allo svuotamento dall'interno delle rassicuranti mitologie di stampo inglese: «Putting kowhai, puarangi, manuka, rata, tarapunga on postage stamps and biscuits tins (the first stage was insertion in poetry), selling Maori carvings, faked or genuine, in Lower Queen Street where the overseas ships berth – all helped, or was thought to help» (p. 124). Nel caso di *A State of Siege* si tratta di un'identità che si esaurisce nel momento stesso in cui vorrebbe affermarsi e paradossalmente va a danneggiare gli stessi elementi su cui si fonda, come l'ambiente naturale o la cultura maori. Celebrazioni e revival infatti rischiano di ridurre i caratteri di un'identità a dei simulacri: «an Ident-Kit dream of *Wanted National Identity*» (p. 125). Così come per l'Inghilterra rurale di *The Adaptable Man*, probabilmente anche in questo caso la condizione di *outsider* – questa volta quella dell'espatriata che ritorna e è in grado di vedere con occhi diversi lo spazio neozelandese – ha permesso a Frame di mettere a fuoco quei cambiamenti che a partire dagli anni sessanta avrebbero portato a una radicale reinvenzione dell'identità nazionale e a ridisegnare la posizione della Nuova Zelanda nei confronti del resto del mondo: la politica internazionale e i suoi conflitti, con il coinvolgimento della Nuova Zelanda nella guerra del Vietnam, una

situazione economica globale che di lì a qualche anno sarebbe sprofondata in una crisi senza precedenti, e soprattutto il rapporto con la madre-patria inglese che si stava irrimediabilmente incrinando per poi precipitare definitivamente con l'adesione della Gran Bretagna alla Comunità Economica Europea nel 1973. Tutto questo serpeggia in *A State of Siege* sotto la superficie del testo, così come sotto il tessuto della Nuova Zelanda di quegli anni che va considerata ancora come una colonia a tutti gli effetti, almeno secondo l'interpretazione dello storico James Belich: «an informal colony, a privileged colony, a voluntary colony, but a colony all the same».²⁸⁰

«Just – *What about me?*»²⁸¹ chiede legittimamente Malfred all'inizio del romanzo replicando alle sue amiche che cercano di dissuaderla dal lasciare la tranquilla cittadina di Matuatangi nel sud della Nuova Zelanda per trasferirsi su Karemoana. Indirettamente, le parole di Malfred ci invitano a considerare le questioni identitarie, che indubbiamente investono in pieno lo spazio nazionale, dal punto di vista personale della protagonista; la tematica identitaria è infatti costantemente filtrata attraverso l'esperienza di questa riservata insegnante di arte di mezza età: «All her life Malfred had felt as if she had been bound in someone else's dream [...] When her mother died, the realization and shock of her freedom gave Malfred a desire to destroy, to strike out, in the spasm resulting from her cured paralysis. Then she was calm and watchful» (p. 15). In tal senso la vicenda di Malfred mette in luce il legame profondo che unisce la ricerca di un'identità postcoloniale a quella di un'identità personale facendoci scoprire la problematica relazione tra il singolo, il suo background socio-culturale, e lo spazio geografico. In altre parole, *A State of Siege* può dirsi animato dalla costante tensione tra la possibilità di un isolamento e le forze che vi si oppongono.

Malfred è appena arrivata sull'isola e già da una breve conversazione con il tassista che l'accompagna scopre che anche un paradiso come Karemoana è abitato da *little people*; il pettegolezzo e il conformismo tuttavia non sono le uniche insidie dalle quali dovrà difendersi:

²⁸⁰ JAMES BELICH, *op. cit.*, p. 321. Si rimanda a Belich anche per un quadro dettagliato sulla situazione politico-economica internazionale e le sue ripercussioni sulla Nuova Zelanda in un arco di tempo cruciale come quello compreso tra la metà degli anni sessanta e la data chiave del 1973; cfr. JAMES BELICH, *op. cit.*, pp. 395-460. Vedi anche MARK WILLIAMS, *Leaving the Highway. Six Contemporary New Zealand Novelists*, Auckland, Auckland University Press, 1990, pp. 38-44.

²⁸¹ JANET FRAME, *A State of Siege*, p. 12.

He glanced around the sitting room and Malfred saw his curiosity and puzzlement. “ You are a painter? They told me you were a retired schoolteacher.”
So “they” had been busy already!
“You want to lock your doors at night. Nobody's wanting to scare you but there's an element of the island, an element...” (p. 41)

Quella dell'*element* è un'alterità inconoscibile; non sapremo mai se “l'elemento” che tormenta il soggiorno di Malfred è fuori dalla sua porta o dentro di lei: «whoever invented a door invented also the fear or hope that someone or something would plead for the door to be opened» (p. 67). Già da queste prime indicazioni emerge un principio fondamentale alla base del romanzo: isolarsi è impresa impossibile, non tanto nel senso di vivere in pace sfuggendo alle proprie responsabilità – «Solitude; far from the vulgar crowd; seeing, analysing the New View; perhaps painting it. Ideal retirement lay waiting at Karemoana» (p. 28) – ma soprattutto nella misura in cui raggiungere un isolamento ideale equivarrebbe a realizzare la possibilità di essere se stessi. Malfred invece scoprirà che la possibilità di realizzarsi può risultare in un pericoloso avvicinamento alla morte. Senza affrettare conclusioni tuttavia, seguiremo l'esperienza di Malfred alla scoperta dello spazio di Karemoana che ci porterà, non soltanto a capire la sua esperienza di morte, ma anche a affrontare le questioni che *The Adaptable Man* aveva lasciato aperte.

Siamo dunque portati a considerare un ulteriore piano spaziale, oltre a quello collettivo e quello individuale; si tratta dell'orizzonte tracciato dalla tensione tra uno spazio interiore e uno spazio esterno. È un fenomeno che abbiamo già osservato in *Owls Do Cry* con la *death room* di Daphne come luogo chiuso ma allo stesso tempo totalmente aperto al mondo; nel caso di *A State of Siege* l'immagine dell'orizzonte risulta particolarmente adatta a descrivere la relazione tra due spazi apparentemente distinti. Esso infatti è linea che si apre verso l'esterno e verso una totalità e che porta in definitiva a trascendere la stessa divisione tra uno spazio interiore e uno spazio esterno, evitando tuttavia un movimento sintetico e elevante: «With such wide horizons before her window it seemed that the whole world ranged itself along the horizon's rim, gazing toward Karemoana, with the relentless questioning that characterizes the whole world» (p. 52-53). L'opportunità di abbracciare con la vista una tale ampiezza può però nascondere insidie inaspettate, così che in un attimo il tutto può perdersi nel nulla: «Karemoana was a beautiful place – did she not think? [...] Only there was no downtown; there was nothing, in the end, but wind and sea; even the island itself was a mere convenience for the wind and the sea» (p. 55). In maniera analoga, «the “room two

inches behind the eyes”» (p. 8), spazio interiore e spazio dell'immaginazione pura che Malfred conta di poter finalmente vivere in pienezza una volta approdata a Karemoana, si trasformerà ben presto in una «prison “two inches behind the eyes”» (p. 40); in altri termini, se questo spazio rimane completamente isolato, può facilmente trasformarsi in un guscio vuoto: «she kept remembering that when she was a child she had kept a fierce-looking beetle in a match-box, not daring to look at it, and when one day she found the courage to open the box, she found only a shrivelled, dry shell» (pp. 8-9). Se, d'altra parte, si è alla ricerca di un contatto tra la dimensione interiore e l'esterno che possa garantire una trascendenza, bisognerà individuarlo in un inquietante processo di serializzazione di spazi chiusi che, attraverso un incessante logorio, rivela la fragilità di confini, divisioni, pareti e barriere; così la stanza dietro gli occhi di Malfred si duplica nella stanza in cui si trova a vivere, la quale a sua volta rivela l'illusorietà dei suoi limiti:

The softboard walls, painted light blue, had scars that showed the room had once been the kitchen of the bach. A tap with a notice, “Pleas Do Not Use,” projected from one wall. Where the back door had been was a rectangular shape covered with embossed wallpaper. Former light fittings had been removed from the ceiling, rearranged to fit the room's new purpose [...] The built-in wardrobe had two holes in the floor, plugged, one with a thick piece of wood, the other with a crumpled rag; besides the holes someone – the former owner? – had left a small tin lid filled with grain: rat poison. A thin, pink cardigan and a shapeless, flowered, summer dress or smock hung in the wardrobe. (p. 51-52)

Sono questi piccoli particolari che rendono inospitale il *bach* di Malfred; le ferite sulla superficie interna a fare di esso un luogo inquietante proprio perché tutto appare leggermente spostato e leggermente fuori luogo. Ancora una volta si presenta, in tutta la sua impalpabilità, un “quasi” che però apre un abisso. Così come tutto è leggermente spostato, anche lo spazio interiore e quello esterno coincidono soltanto imperfettamente:

But now the walls, the roof, the windows were silent, unresisting, with nothing to resist. Only Malfred's skin, taut against her flesh, took over the role played by wood, glass, iron, as defensive inviolable membrane. The wind struck no further blows; but the knocking of the fists began to bruise her skin and she began to feel some confusion about whether the visitor demanded entry or exit; whether, indeed, it were visitor or guest. (p. 79)

Al termine della prima parte, chiusa dal parallelo tra la pelle e le pareti che abbiamo citato sopra, è già evidente, proprio attraverso la compenetrazione degli spazi interni e quelli esterni, che Karemoana si rivela essere altro dal cliché di paradiso tropicale per trasformarsi in un luogo assolutamente inospitale, dalle atmosfere gotiche e soprattutto uno spazio in cui le opposizioni che garantiscono la possibilità di significazione

vengono inesorabilmente elise: stanza o prigionia, visitatore o ospite, ospite o nemico, isolamento ma anche vulnerabilità.

3.5. *Uno stato di angoscia*

A State of Siege può ridursi al racconto di una notte; il racconto dell'incubo vissuto da Malfred assediata da una tempesta e da un fantomatico *prowler* che per tutta la notte bussava incessantemente alla sua porta. La sua mente s'imbarca così in un viaggio attraverso *flashbacks* che la riportano davanti ai momenti e alle persone importanti della sua vita; la morte della madre, la figura di suo padre, il fidanzamento con Wilfred che morirà poi in guerra, il suo lavoro d'insegnante e il rapporto con i bambini in classe. Del resto, se si legge la fabula secondo canoni tradizionali, potremmo dire che nel romanzo "non succede niente"; in termini altrettanto tradizionali potremmo descrivere l'esperienza di Malfred su Karemoana come "angosciante" e ci muoveremmo in pieno nella sfera semantica dell'angoscia: «Nel bel mezzo del più familiare dei mondi-circostanti [...] uno può "venire assalito" dall'angoscia. Diciamo allora: *ci si sente spaesati*. Non ci si sente più a casa nel mondo-circostante più prossimo e familiare [...] l'essere-nel-mondo si trasforma, nell'angoscia, in una totale "non ospitalità" in assoluto».²⁸² D'altra parte, secondo Heidegger, proprio lo spaesamento (*Unheimlichkeit*) che l'angoscia porta con sé garantisce un'apertura sul mondo; in questo senso l'angoscia non è di per sé un sentimento negativo, né un presunto malessere di cui si può essere più o meno consapevoli, ma indica, più semplicemente e più radicalmente, la maniera primordiale di rapportarsi alla sfera di possibilità entro cui ci si muove nella quotidianità; in altri termini possiamo dire che l'angoscia struttura la relazione con uno spazio in termini ontologici: «L'angoscia non è altro che la pura e semplice esperienza dell'essere nel senso dell'esser-nel-mondo» (pp. 361-362).

Nel formulare la nozione di angoscia, Heidegger parte dunque proprio dalla percezione comune e quotidiana di questa sensazione seguendo un metodo che abbiamo avuto occasione di osservare altrove nei suoi scritti. Va poi considerato il tributo che Heidegger paga ai pensatori che prima di lui avevano riflettuto su questo concetto, soprattutto Kierkegaard, ma anche Aristotele e Agostino.²⁸³ Dovremo infine capire

²⁸² MARTIN HEIDEGGER, *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo*, a cura di Renato Cristin, Alfredo Marini, Genova, Melangolo, 1999, p. 359.

²⁸³ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Prolegomeni*, cit., pp. 353-364 e *Essere e tempo*, cit., pp. 231-239.

perché questo filosofema, che riveste un'importanza piuttosto centrale in *Essere e tempo*, va incontro a un rapido declino negli sviluppi successivi del pensiero heideggeriano. Tutto ciò ha una rilevanza non trascurabile ai fini della nostra indagine per due ordini di motivi soprattutto; per il collegamento tra questa particolare situazione emotiva (*Befindlichkeit*) e la percezione dello spazio – collegamento che emerge anche dal brano tratto dai *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo* appena citato – e poi perché le ragioni che stanno dietro al tramonto di questo concetto in Heidegger ci porteranno indirettamente a penetrare più in profondità nell'aporia della morte così come si manifesta in Frame.

Per Kierkegaard, l'angoscia è «una *antipatia simpatica* e una *simpatia antipatica*».²⁸⁴ Questa formula riassume il doppio movimento che sta alla base di una concezione esistenziale della relazione con sé stessi e che ritroviamo nell'esperienza di Malfred Signal; essa fugge da sé stessa e allo stesso tempo vuole trovarsi: «Liberarsi di se stesso non è possibile per lo spirito; afferrare se stesso non gli è neppure possibile finché esso trova se stesso fuori di sé [...] fuggire l'angoscia egli non può, perché l'ama; amarla propriamente non può, perché la fugge» (p. 53). Sarebbe però un fraintendimento pensare che questa dinamica sia attribuibile soltanto a determinate personalità o a una particolare condizione umorale, al contrario, nella teologia di Kierkegaard, il concetto dell'angoscia riveste un ruolo preciso; spiegare il peccato originale. A rigore di logica infatti deve esserci qualcosa che precede il peccato originale e che muove Adamo, essere innocente per eccellenza, verso il desiderio di conoscenza: «Questo è il profondo mistero dell'innocenza; essa nello stesso tempo è angoscia. Sognando lo spirito, proietta la sua propria realtà; ma questa realtà è il nulla, questo nulla l'innocenza lo vede continuamente fuori di sé» (p. 50). In Kierkegaard l'aporia del doppio movimento dell'angoscia è risolta con il salto nella fede; se l'angoscia è libertà, nella misura in cui essa mette l'individuo di fronte alle infinite possibilità dell'esistenza, la fede trae dall'angoscia la consapevolezza che la realtà, anche la più opprimente, è pur sempre da preferire all'abisso della possibilità; è questo il caso di chi, secondo la metafora di Kierkegaard, «esce dalla scuola delle possibilità»: «esalterà la realtà, e anche quando essa pesa grave sopra di lui, si ricorderà ch'essa è molto più leggera di quanto non fosse la possibilità» (p. 195). Si ricordi a questo proposito l'atteggiamento di

²⁸⁴ SØREN KIERKEGAARD, *Il concetto dell'angoscia*, in IDEM, *Il concetto dell'angoscia. La malattia mortale*, a cura di Cornelio Fabro Firenze, Sansoni, 1991, pp. 2-202: 51.

Aisley che passeggia per la campagna completamente assorto nella lettura e nella contemplazione della natura; egli sogna un'isola dove poter vivere da eremita ma, sapendo che il suo sogno non può realizzarsi, si apre genuinamente allo spazio dell'East Suffolk che lo circonda.

Proviamo dunque a verificare l'attinenza dell'esperienza di Malfred Signal al paradigma dell'angoscia declinato dai due pensatori secondo modalità differenti ma che evidentemente condividono alcuni tratti fondamentali; se infatti si prescinde dall'identificazione della categoria dell'infinito con Dio e, di conseguenza, dalla relazione con esso in termini cristiani, è facile rendersi conto dell'influenza di Kierkegaard sulla formulazione del concetto di angoscia in Heidegger.²⁸⁵ Innanzi tutto noteremo che la vicenda di Malfred si avvicina di più a una lettura heideggeriana del fenomeno, non solo per l'assenza di un vocabolario cristiano, ma soprattutto perché, nel suo caso, l'angoscia si manifesta principalmente come sconvolgimento dell'esperienza di spazio. Ripartiamo dunque dalla vita della protagonista prima dell'approdo su Karemoana che, come abbiamo avuto modo di sottolineare, la vedeva intrappolata in un sogno – o incubo – rispetto al quale si sentiva totalmente estranea:

I've trained my pupils to see in the same unimaginative way. "The eye has laws. Keep them," I said. But I forgot that the heart has laws, sometimes conflicting to be kept. [...] I clung to the obvious, the visible, the tangible, the immediately perceived. I forgot the rebel in the eye, the illusions that can point the way to truth. My life at Matuatangi could be portrayed as a series of carefully-shaded fire shovels, coal scuttles, milk jugs, billies, cups.²⁸⁶

Pochi giorni dopo il suo arrivo sull'isola si registra un primo significativo cambiamento. Colta dall'urgenza di dipingere, Malfred è costretta a arrangiarsi con una scatola di colori che trova casualmente all'interno della sua nuova casa e, seguendo il suo istinto, guarda fuori dalla finestra in cerca d un paesaggio da prendere come referente:

how satisfied she had felt at the Art Society's Exhibition when a visitor, seeing her work, exclaimed, "But it's *exactly* the — (river or mountain or picnic scene). I'd recognize the spot *anywhere!*"

Then another impulse, travelling more slowly but persistently, came to her. She took two tubes of lanolin – relics of her past life [...] and mixing the available blues, greens, whites, she painted the sea at that moment as she felt and saw it (p. 59)

²⁸⁵ Per approfondire il confronto tra i due pensatori e in particolare l'influsso della filosofia di Kierkegaard su *Essere e tempo* si rimanda a HUBERT L. DREYFUS, *Being-in-the-World. A Commentary on Heidegger's Being and Time. Division I*, Cambridge (MASS), MIT Press, 1991, pp. 283-340.

²⁸⁶ JANET FRAME, *A State of Siege*, cit., pp. 70-71.

Nell'assistere la madre moribonda Malfred era abituata a applicare sul corpo dell'anziana un unguento di lanolina per alleviare i dolori e ora, forse per la prima volta, Malfred impasta i colori con la concretezza della sua esistenza e l'arte con la vita. Per quanto rivoltante l'odore della lanolina possa essere e per quanti brutti ricordi possa riportare alla mente, usando la lanolina Malfred annulla il tranquillizzante distacco della pittura paesaggistica e distrugge la pretesa dell'arte di farsi specchio della realtà. Questo momento segna dunque una prima fondamentale rottura con il suo passato e, in termini heideggeriani, l'irruzione silenziosa dell'angoscia che strappa Malfred dal suo mondo e la getta nello spaesamento. Non si tratta però di una semplice perdita di orientamento ma di un'alienazione rispetto a un "sentirsi a casa" nel luogo comune in cui si è sempre vissuti; non a caso, proprio la notte successiva alla realizzazione del quadro, arriva la tempesta e comincia l'assedio che durerà fino alla fine del romanzo. Assistiamo dunque a una manifestazione sul piano ontico della violenza dell'angoscia rispetto a paradigmi tranquillizzanti; essa porta in primo luogo a sconvolgere una percezione dello spazio problematica e assorta nella dimensione quotidiana:

It seemed to Malfred as if the whole world lay without, trying to get in. Looking around the room, at the anemone-patterned curtains, the basket chair. The table, the bed, the torn ceiling from which a former light fitting had been wrenched to make way for "alterations," Malfred was overcome by the sense of the insubstantiality of the visible and tangible. The essence of the room hollowed itself out to leave a gap like a wound, like the dark hole in the ceiling. The whole world lay without; within, there was nothing. (p. 62-63)

Di fronte al nulla, Malfred è spinta a ricondurlo a categorie familiari ma l'intruso che nel cuore della tempesta bussava insistentemente alla sua porta si caratterizza proprio per la sua irriducibilità e, a nostro avviso, è proprio questa la sua caratteristica più inquietante:

The category of "anyone" was so vast that Malfred closed her eyes in renewed horror as one by one the dismal citizens of "anyone" trooped past: the greedy, the bestial – all the obviously sinful in human form.
 "Yes," Malfred said to herself, giving a small, frightened laugh. "It could be anyone. *Anyone from Anywhere.*" (pp.72-73)

A State of Siege può dunque essere letto come un lungo fraintendimento da parte di Malfred che scambia l'angoscia, in quanto rivelazione di una dimensione primordiale nel rapporto con lo spazio, con la paura per qualcosa di concreto. Si tratta di una sovrapposizione imperfetta che lascia tracce inquietanti, come i segni sulle pareti dell'interno del *bach* di Malfred.

È impossibile dare un volto all'angoscia – «She whispered to herself suddenly, “*Anyone* is faceless”» (p. 75) – così come l'assedio non può essere risolto da un intervento esterno proprio perché non si tratta di un'invasione; soltanto dopo le lunghe telefonate che Malfred fa nella notte in cerca di aiuto, alla polizia o ai vicini, scopriamo infatti che il suo apparecchio è isolato e che le conversazioni erano soltanto immaginate. Malfred è in realtà assediata dalla sua vita passata e da Matuatangi, un luogo così diverso e così distante da Karemoana. Da questo punto di vista il finale rappresenta un momento importante. «In questo stato c'è pace e quiete»,²⁸⁷ ricorda Kierkegaard a proposito dell'angoscia, e il silenzio assoluto che pervade il *bach* mentre fuori la tempesta inizia a placarsi sembra segnare proprio il momento in cui l'angoscia si rivela in tutta la sua autenticità:

This could not be the silence of absence for it seemed to exist where nothing had never been and thus had never gone away; a tyrannical, cunning silence subject to change because it had the essence of knowing that all the attributes and objects change; it simply could not be caught out in its perfection. It did not bring fear or pleasure or wonder; it brought itself.²⁸⁸

Questa epifania fa da contrappunto a un'altra rivelazione; si tratta a nostro avviso di un'esperienza risolutiva che, paradossalmente, pone Malfred di fronte all'impossibilità di possedere una propria essenza:

My essence. Mine. There's no going back from the word “mine”; spoken it is sprung, is born, cannot be killed. But who will claim the essence if I do not? [...] it will be dispersed as wide as the View, and I do not want it to be dispersed, I want it framed, View within View, double-burning, therefore I claim it aloud. It is my essence, it is more important than shadow or odor or color of Mother, Father, Wilfred, Lucy, Graham. (p. 177)

La carrellata dei familiari e delle persone importanti nella vita di Malfred che si presentano a lei in sogno nei capitoli conclusivi del romanzo la riporta dunque di fronte a quella condizione dell'esistenza che vede il singolo già sempre disperso insieme agli altri:

Who is it then that besieges me? Who is it? [...] Tonight I will solve my mystery. Sometimes I have thought that I will turn against everyone I have known to claim from them the part of the essence of me that they possess, to fit together the claimed parts into a pattern of wholeness that I shall value more than endowment as security for old age and death. (p. 180)

²⁸⁷ SØREN KIERKEGAARD, *Il concetto dell'angoscia*, cit., p. 50.

²⁸⁸ JANET FRAME, *A State of Siege*, cit., pp. 160-161.

Non c'è però alcun mistero da risolvere, così come è impossibile rimettere insieme i pezzi di un'esistenza per formare un'unità che abbia pretesa di autenticità. Il vero mistero è al più un prodotto di scarto, ciò che resta fuori dal lavoro dei sogni ma, proprio per questo, elemento segreto e indicibile. Si veda l'ultimo dei sogni che Malfred fa nel dormiveglia durante il suo assedio. Precisamente la protagonista sogna di trovarsi su un molo e di osservare da vicino i movimenti di un misterioso individuo, un reduce, forse il fantasma del suo fidanzato, o forse un *hobo* sconosciuto:

There's some mistake, some mistake, I think, and I shut my eyes, blotting the dream from the dream; and then, suddenly, this old soldier home from the wars begins to work his mouth like the preparation of guns to fire a volley, and in a swift movement he thrust his head forward, jetting his [cigarette] butt, globed with spit, to the ground at my feet. (p. 224)

Ci pare che lo sputo rappresenti, insieme al senso di disagio e alla sensazione di disgusto che esso provoca, tutto ciò che Malfred può tirare fuori dalla sua esperienza; la negazione di un'essenza.

Nelle ultime pagine sembra al più interiorizzare la minaccia proveniente dall'esterno del *bach* e arriva a una tranquillità e una staticità assoluta, ma questa condizione è già presagio della sua morte: «Again, the knocking. I am so used to it, she thought, that in time it will tick unheard like a clock that is within time as within a shell, is within me, within the world» (p. 239). L'arrivo della pietra attraverso il vetro è, in questo senso, soltanto un ultimo sussulto o l'ultimo e definitivo attacco dell'assedio mentre ormai Malfred sembra aver metabolizzato l'angoscia:

Dazed, wondering what had broken the window, Malfred looked around the room. Beneath the window sill she saw a stone wrapped in newspaper. She picked up the newspaper and unafraid now, she walked from room to room switching on the lights. Then she spread out the paper, thinking, as she did so that it her of the scrap in the pocket of the old soldier home from the wars. Scrawled across the print, in red crayon, were the words, *Help Help*. (p. 244)

Tre giorni dopo Malfred verrà ritrovata morta con la pietra stretta tra le mani mentre fuori finalmente il sole torna a splendere.

3.6. *Uno stato di morte*

Indubbiamente la pietra riveste un ruolo fondamentale in relazione all'esperienza di Malfred. In primo luogo si tratta di un elemento dalla forte carica simbolica; si pensi per

esempio alla tradizione greco-ellenistica o a quella biblica in cui la pietra, nella forma dell'*omphalos* o del betilo, ha la funzione di stabilire un contatto tra l'uomo e il divino; in questo senso essa diventa anche simbolo di trascendenza e saggezza.²⁸⁹ Sono valori che si ritrovano anche nella lettura in chiave heideggeriana del romanzo che Delbaere propone; la pietra è vista come oggetto che rappresenta la conoscenza dell'essere e che garantisce l'accesso a una totalità. In particolare, come abbiamo già avuto modo di accennare, Delbaere enfatizza il collegamento tra queste rivelazioni e il sopraggiungere della morte: «At the moment of her death, with the window broken and the “element” finally let in she understands the true meaning of existence: the petrified fire around her leaps into life for a brief moment just before she is reunited with the great whole for ever».²⁹⁰ Torniamo così di fronte all'interrogativo di Thora Patern con cui si conclude *The Edge of the Alphabet*: «Is it true that self-discovery ends in death?».²⁹¹ In realtà, come cercheremo di dimostrare, quella di Delbaere ci sembra un'interpretazione troppo lineare. Ripartiremo dunque da un confronto tra la morte di Zoe Brice in *The Edge of the Alphabet*, quella Aisley, e quella di Malfred per affrontare il tema da un punto di vista differente che ci porterà a mettere in discussione le conclusioni di Delbaere.

Sappiamo che la morte coglie, sia Zoe, sia Malfred, sole. Entrambe inoltre sembrano subire una forma di paralisi o di pietrificazione, l'una per effetto del gas che la soffoca, l'altra per una sorta di graduale esaurimento di energie. Aisley invece, come abbiamo visto, condivide la sua fine con altri ma anche nel suo caso la morte si manifesta in un'irruzione improvvisa di qualcosa che lo schiaccia e lo blocca. Le loro esperienze rappresentano dunque tre ricerche differenti che si chiudono secondo modalità simili; soprattutto, in tutti e tre i casi, i personaggi sembrano colti da una rivelazione che sopraggiunge al momento della loro morte. A questo proposito, un magistrale narratore di storie come Uncle Blackbeetle in *Scented Gardens for the Blind* ci invita a considerare un elemento cruciale che accomuna ogni narrazione: «“Of course it is Death,” he said. “What else is there to tell stories about? Did you never learn, when working fractions, to find the common denominator?” [...] “The common denominator of all fractions is Death”».²⁹² Dovremmo chiederci dunque come è possibile distinguere

²⁸⁹ Cfr. JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei Simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, ii, *Volume primo*, a cura di Maria Grazia Margheri Pieroni, Laura Mori, Italo Sordi, Roberto Vigevani, Milano, Rizzoli, 2006, pp. 214-222.

²⁹⁰ JEANNE DELBAERE-GARANT, *Death as the Gateway to Being*, cit., p. 152.

²⁹¹ JANET FRAME, *Edge*, cit., p. 501.

²⁹² JANET FRAME, *Scented Gardens*, cit., p. 146.

un'esperienza autentica che porta, come vorrebbe Delbaere, a una conoscenza dell'essere, da una inautentica della morte tenendo conto del grande potere di livellamento della morte stessa.

A questo proposito Patrick Evans propone un'interpretazione pessimistica del fenomeno con il saggio *Alienation and the Imagery of Death* in cui, non per caso, richiama proprio le parole di Unlce Blackbeetle a sostegno della sua tesi: «All her characters are viewed in the perspective of their mortality, and she devotes herself in particular to a group whose apprehension of death or of a deeper dimension in life alienates them from their fellows».²⁹³ In questo caso, come in altre circostanze, Evans si concentra sulla contrapposizione tra una società materialista e la «'visionary élite'» (p. 296) dei protagonisti dei romanzi di Frame. In questo senso, la morte segna per Evans il fallimento e la tragica conclusione dello scontro titanico tra fantasia e materialismo; la morte dunque, oltre a rappresentare un taglio netto rispetto alla vita, opera anche la cesura tra un'élite visionaria e la società. Conseguentemente Evans arriva a mettere in discussione la stessa capacità da parte di questo gruppo, in cui finisce per includere la stessa Frame, di rivelare un'essenza nascosta:

It could be argued that Frame, too, is an illusionist when about to drop her seventh veil, for she tends at these times to set up a smoke-screen of rich lyrical imagery which subsides to reveal her mystery still clad. The problem is that writers and characters concerned with genuine mysteries are obliged to spend some time merely pointing at them, for vision and insight are abstract experiences, and therefore difficult to communicate in a literal verbal medium. (p. 299)

In realtà, l'immagine della cortina fumogena è estremamente suggestiva proprio perché si tratta di un elemento separatore che paradossalmente presenta un grado massimo d'immaterialità, d'impalpabilità e di porosità; Evans ascrive a un limite di Frame l'incapacità di indicare la soluzione di un mistero ma, come abbiamo visto nel caso di Malfred o di Aisley, l'ermeneutica di Frame porta proprio alla consapevolezza che non tutto può avere una soluzione o un senso. Del resto, se si rinuncia a considerare il linguaggio come semplice mezzo, vediamo aprirsi in esso uno spazio abissale plasmato dal *lyrical imagery* di cui parla Evans; da esso scaturisce tutta l'energia artistica di Frame. In altri termini, non è detto che uno *smoke screen* sia soltanto una difesa a fronte dell'impossibilità di esprimere un mistero o un mezzo per ingannare il lettore; al

²⁹³ PATRICK EVANS, *Alienation and the Imagery of Death. The Novels of Janet Frame*, «Meanjin Quarterly», 32, 1973, pp. 294-303: 294.

contrario, proprio la cortina di *lyrical imagery* può garantire invece un'apertura sulla realtà. Analogamente, Frame ci invita a non aspettarsi dalle pietre un'immutabile solidità. Se da un lato, come nel caso di Aisley, vederle muovere può costituire un'esperienza shockante, dall'altro è importante che vi siano pietre porose abbastanza per fare spazio alla scrittura: «The very buildings are of stone porous enough to receive all – time, weather, and the cast-off human burden».²⁹⁴

Si torni ora alla pietra che rompe il vetro del *bach* nel finale di *A State of Siege*. Malfred è attratta dalla levigatezza del sasso, anche se in realtà si tratta di un oggetto dall'apparenza ingannevole: «Malfred picked up the stone. She wanted it to be a river stone but she knew it was not. She could not name it – “lodestone, horneblende, amethyst, Iceland spar, hackly fracture, lustre adamantine.” Yet she held it fast in her hand until it seemed that it lost its chill and grew warm, with promise of sun».²⁹⁵ Si ricorderà inoltre che la pietra arriva avvolta in un foglio di giornale in cui Malfred legge un linguaggio inquietante proprio perché familiare ma, allo stesso tempo, assolutamente privo di senso:

Soltrin, carnew, desse puniform qingering brime
commern in durmp, a farom a ferinwise lumner, sturph, wolpe,
the barim in pem is striller swimmerly trone
acclim, volpone, pheme in ambertime (pp. 244-245)

Potremmo dunque attribuire alla pietra e alla morte un valore assolutamente negativo, come in Evans, o positivo, come in Delbaere, ma scarteremmo tutti i supplementi, gli involucri, le scritture e le riscritture; è importante notare invece che Malfred si ferma a leggere, sia il messaggio di aiuto scritto sul foglio, sia lo strano linguaggio del giornale. In altri termini, un'interpretazione come quella di Delbaere è plausibile solo a partire dallo scarto di questi residui; la coerenza della sua interpretazione è possibile a partire da ciò che lascia escluso.

C'è inoltre un elemento che potremmo definire interno al discorso di Delbaere che sembra destabilizzarlo. L'idea della morte come momento di suprema realizzazione di un percorso esistenziale che Delbaere propone trova fondamento nel pensiero di Heidegger con particolare riferimento alla questione della morte elaborata in *Essere e tempo*: «La morte, come fine dell'Esserci, è la possibilità dell'Esserci più propria,

²⁹⁴ JANET FRAME, *Adaptable Man*, cit., p. 431.

²⁹⁵ JANET FRAME, *A State of Siege*, cit., pp. 245-246.

*incondizionata, certa e come tale indeterminata e insuperabile».*²⁹⁶ Sebbene Heidegger, coerentemente con il suo modo di procedere, ci inviti a distinguere il fenomeno esistentivo del morire – nei suoi diversi gradi come il finire, il mancare, il cessare, compresa la stessa morte biologica – dalla morte come esistenziale, bisogna osservare anche che, nel presentare la dimensione ontologica del fenomeno, Heidegger lo contamina sistematicamente con dei riferimenti al piano ontico; da ciò ci pare derivi l'interpretazione tradizionale del suo pensiero sulla morte, adottata anche da Delbaere, che fa coincidere la morte, così come viene comunemente intesa, con la morte come “possibilità più propria”.²⁹⁷ Apparentemente, nel caso dell'Esserci, non è possibile pensare una possibilità più estrema del suo stesso morire eppure Heidegger ci diffida esplicitamente dall'intendere la morte come un fatto che, per quanto cruciale, prima o poi deve semplicemente avvenire; considera invece la morte come una struttura esistenziale dell'Esserci. Proprio seguendo la traccia di Heidegger, ci pare che Delbaere confonda il piano esistentivo con quello esistenziale fin dal secondo paragrafo del suo saggio: «They [i personaggi dei romanzi di Frame che secondo Delbaere si manterrebbero in un rapporto autentico con la morte] hold themselves open to change because they know that they are unfinished and will not be completed before death»;²⁹⁸ Heidegger invece ci dissuade esplicitamente dal guardare la morte come completamento di un'esistenza che presumibilmente manchi di qualcosa: «Ciò che esprime la “non totalità” dell'Esserci, il suo permanente avanti-a-sé, non è né una mancanza nel senso della somma né qualcosa di non-ancora-divenuto-accessibile, ma un “non-ancora” che l'Esserci, in quanto è l'ente che è, ha sempre da essere».²⁹⁹

Anche in sede di conclusioni Delbaere sembra sovrapporre di nuovo l'esperienza autentica e la morte come un fatto che prima o poi dovrà verificarsi: «By acknowledging it as the other side of life, man can become his authentic self; he accepts the boundaries of his identity as “a temporary token agreement” of which he tries to make the most before merging into the great undifferentiated whole».³⁰⁰ In questo caso va sottolineato anche il riferimento a Rilke. Come si ricorderà infatti la stessa Delbaere aveva approfondito altrove l'influsso di una poetica rilkeana sui primi romanzi di Frame

²⁹⁶ MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 315.

²⁹⁷ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., pp. 289-324 e HUBERT L. DREYFUS, *Being-in-the-World*, cit., pp. 309-313.

²⁹⁸ JEANNE DELBAERE-GARANT, *Death as the Gateway to Being*, cit., p. 147.

²⁹⁹ MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., pp. 298-299.

³⁰⁰ JEANNE DELBAERE-GARANT, *Death as the Gateway to Being*, cit., p.153.

e è proprio Rilke a parlare della morte come l'altro versante della vita in una celebre lettera a Witold von Hulewicz che in parte abbiamo già avuto occasione di citare:

Nelle *Elegie*, l'affermazione della vita e quella della morte si rivelano come un'unica affermazione. [...] La morte è quel versante della vita che non è rivolto verso di noi, né da noi rischiarato [...] La vera forma della vita si estende attraverso i due campi, il sangue del circuito più grande circola attraverso tutti e due; non vi è né un al di qua né un al di là, ma la grande unità³⁰¹

Delbaere sembra intendere la grande unità rilkeana come formata da due parti complementari che fondendosi danno vita – o morte – ad una totalità. Ne *Lo spazio letterario* Maurice Blanchot propone invece un'interpretazione che si discosta nettamente da una concezione platonica di questo tipo e, commentando le considerazioni di Rilke sul tema espresse nella lettera a Hulewicz, ricorda: «non si può avvicinare a noi la morte e sperare al tempo stesso che essa ci insegni la verità della lontananza». ³⁰² La morte è l'Altro in senso più proprio e non è dato avere accesso a essa; non potrà mai essere conquistata nel senso di renderla presente davanti a noi perché nel momento in cui tentiamo di farlo la morte è sempre già altrove. La morte allora è sì il fondamento e ciò che dà completezza alla vita ma proprio nel suo essere assolutamente altro da essa; è la sua possibilità perché abbraccia tutte le possibilità e allo stesso tempo è il segno oltre il quale nessuna possibilità è più data.

Abbiamo così raggiunto un punto importante. Seguendo questa traccia, da un lato torneremmo sui passi di Orfeo che con la sua morte realizza, in un unico movimento, la dispersione dell'artista nell'opera e nella realtà e il momento del raccoglimento della realtà e dell'opera intorno all'artista e al linguaggio, dall'altro lato scopriamo un'interpretazione alternativa del pensiero di Heidegger che ci pare coerente con le premesse della sua indagine:

Quanto più questa possibilità è compresa senza veli, tanto più acutamente la comprensione penetra nella possibilità *in quanto impossibilità dell'esistenza in generale*. La morte, in quanto possibilità, non offre niente “da realizzare” all'uomo e niente che esso possa *essere* come realtà attuale. Essa è la possibilità dell'impossibilità di ogni comportamento verso... ogni esistere.³⁰³

In altri termini, la morte in Heidegger non può che essere un'immagine, una metafora, o un *analogon*, che riporta sistematicamente il discorso sul piano inautentico ma allo stesso

³⁰¹ RAINER MARIA RILKE, *Lettere da Muzot*, cit., pp. 321-322.

³⁰² MAURICE BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 109.

³⁰³ MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 319.

tempo offre al discorso la possibilità più autentica per esplicitare una struttura esistenziale che consiste precisamente nella nullità del progetto dell'Esserci.³⁰⁴ La morte non è dunque altro che la strutturale mancanza di possibilità dell'Esserci. In un'occasione Delbaere sembra avvicinarsi molto a questo pensiero ma sembra rimanere sulla soglia senza sfondare l'abisso che questo passo aprirebbe: «there is nothing in the “room two inches behind the eyes,” no immutable essence at the core of her life because man's essence is precisely his relation to being».³⁰⁵ Ciò è pur vero in una certa misura ma se pensiamo in termini di esistenza, come ci pare opportuno fare di fronte a Frame e come la stessa Delbaere si propone di fare, il primo passo da compiere sarà proprio rinunciare a un'essenza.

In secondo luogo, se si vuole porre la questione di una possibile autenticità, o completezza, dell'esistenza siamo costretti a ammettere che essa non si concretizza né in una presa di coscienza, né in un momento dialettico attraverso cui si ha accesso a una totalità; diremmo invece che non si concretizza affatto, almeno in maniera esplicita. A tal proposito ci pare che Hubert Dreyfus offra un'interpretazione interessante del passaggio dall'esistenza inautentica a quella autenticità che nella filosofia di Heidegger coincide con la coscienza della morte; Dreyfus parla di un *gestalt switch*: «If Dasein accepted its nullity, the same structure that seems to threatened all its secure projects and its very identity would be seen to be challenging and liberating».³⁰⁶ Di segno analogo è la posizione di Gianni Vattimo che tenta di chiarire adeguatamente questo problema in contrapposizione a un'interpretazione di stampo esistenzialista:

Questo “progettarsi” a partire dalla possibilità più autentica e più propria che è la morte non modifica in nulla la situazione effettiva dell'uomo: il carattere specifico della morte, quello di essere la possibilità-limite, le toglie ogni significato “selettivo” nei confronti delle altre possibilità; la possibilità più propria e autentica della morte non fa che cambiare il modo in cui l'uomo si rapporta a tutte le altre possibilità: decidendosi per la propria morte, l'uomo non fa che assumere tutte le altre possibilità, che di volta in volta la situazione gli presenta, come possibilità proprie, non più come già decise e irrigidite in un progetto anonimo.³⁰⁷

³⁰⁴ Cfr. HUBERT L. DREYFUS, *Being-in-the-World*, cit., p. 311. Dreyfus parla della morte in Heidegger come *analogon* facendo riferimento a questa figura logico-discorsiva intesa in senso kantiano. In base a essa si esplicita un concetto che non ha attinenza con l'esperienza sensibile attraverso qualcos'altro che sta in rapporto al primo in termini analogici cioè, diverso dal primo nel contenuto, ma che può essere avvicinato dal pensiero secondo lo stesso procedimento. Vedi anche IMMANUEL KANT, *Critica del giudizio*, a cura di Alberto Gargiulo, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 172-175 e pp. 278-281.

³⁰⁵ JEANNE DELBAERE-GARANT, *Death as the Gateway to Being*, cit., p. 152.

³⁰⁶ HUBERT L. DREYFUS, *Being-in-the-World*, cit., p. 317.

³⁰⁷ GIANNI VATTIMO, *Introduzione*, in MARTIN HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976, pp. v-xviii: x.

D'altra parte, entrambi i commentatori ci invitano a non accontentarsi della soluzione proposta da Heidegger e ne mettono in luce le carenze; a questo proposito, Vattimo non solo sottolinea il carattere d'incompletezza di *Essere e tempo* – un fattore che impedisce di formulare un giudizio definitivo sulle tesi contenute nell'opera – ma mette i risultati dell'opera in prospettiva collegandoli agli sviluppi successivi del pensiero di Heidegger in cui le questioni legate all'autenticità dell'esistenza sono lasciate cadere.³⁰⁸

Su questo punto torneremo più avanti mentre per il momento crediamo di aver presentato elementi sufficienti per avanzare un'interpretazione della morte in Frame o, meglio, delle tre morti che abbiamo preso in considerazione. Diremo dunque che Frame, con queste morti, uccide il solipsismo, la soggettività e l'intenzionalità per dimostrare l'impossibilità di fondo che domina ogni ricerca di un senso al di là dello spazio delle possibilità che sono già date in partenza; tutto ciò ha delle conseguenze notevoli, innanzi tutto per quanto riguarda la relazione tra il singolo e lo spazio culturale in cui si muove. In *A State of Siege* Malfred ricorda un episodio nella sua esperienza d'insegnante quando, in uno slancio di patriottismo, chiede alle bambine della sua classe di disegnare un mito maori e il lavoro di una bambina in particolare, Lettice Bradley, si rivela straordinariamente convincente:

Oh, it hadn't been fair, it still wasn't fair that an ordinary school girl whose acknowledged favourite reading was Rudyard Kipling and Zane Grey had been able to absorb, as a mindless sponge absorbs food from the sea, the myths and legends of her own country; and yet to live, as an ordinary schoolgirl with her ordinary family in a rough-cast, flat-roofed bungalow.³⁰⁹

Lettice sembra offrire un esempio calzante di un'interpretazione dell'esistenza del tutto spontanea; non possiede una conoscenza esplicita eppure assorbe dallo spazio della sua cultura gli elementi che istintivamente le sembrano più appropriati e li rielabora in maniera originale. In termini heideggeriani crediamo che il suo caso possa essere letto come una proiezione delle possibilità che l'Esserci trae dallo sfondo del Si in cui è sempre già immerso; è esattamente ciò che Malfred non riuscirà mai a fare durante un'intera vita trascorsa a Matuatangi, per questo reagisce con invidia di fronte alla sorprendente spontaneità della sua alunna. L'unica possibilità che sembra data a Malfred consiste nel tenere aperto lo spazio del suo progetto – la *room two inches behind the*

³⁰⁸ Cfr. GIANNI VATTIMO, *Introduzione*, cit., pp. ix-xii e HUBERT L. DREYFUS, *Being-in-the-World*, cit., pp. 336-340.

³⁰⁹ JANET FRAME, *A State of Siege*, cit., p. 123.

eyes da esplorare finalmente su Karemoana – attraverso l'angoscia. A questo proposito, le fasi finali del romanzo in cui la protagonista sembra recuperare tranquillità e riconciliarsi con la tempesta e lo sconosciuto che la tormentano non appaiono così positive dopo tutto; al cessare dell'angoscia, infatti, lo spazio di Malfred sembra chiudersi su se stesso, così come le sue mani si chiudono stringendo la pietra nell'illusione di poter ricevere calore da essa. Analogamente Zoe Brice, dopo aver vissuto lo spazio aperto e condiviso di Regent's Park dove, quasi per caso, crea l'opera che sembra finalmente illuminare la sua esistenza, torna nello spazio chiuso della sua squallida stanza per uccidersi, così come Aisley muore schiacciato in una violenta e immediata riduzione dello spazio sotto il peso del Venini.

Il lato negativo della morte sembrerebbe in tal modo riaffiorare prepotentemente proprio nei momenti finali dell'esperienza di questi personaggi, d'altra parte rileviamo che il drammatico restringimento dello spazio che accompagna le loro morti ci viene descritto nel pieno rispetto per gli sforzi compiuti da loro per trovare un senso. In altri termini, prima di giudicare e operare cesure più o meno nette tra autenticità e inautenticità, ci pare che Frame chiami alla tolleranza di ogni interpretazione del mondo e di se stessi, sia essa una ricerca spirituale, artistica, di genere, o identitaria a qualsiasi livello, proprio perché, se da un lato le esperienze di questi personaggi rivelano l'impossibilità di un progetto autonomo, ci dicono anche che non possiamo fare a meno di cercare un significato nascosto, di non accontentarsi delle apparenze, di dare un senso alle cose e di appropriarsi dell'esistenza, o morire nel tentativo. Forse allora non è tanto importante interrogare la possibilità di vivere autenticamente o meno ma la possibilità di morire la quale non è del tutto scontata, come vedremo nei paragrafi successivi occupandoci di *Yellow Flowers in the Antipodean Room*. Prima d'introdurre il nuovo romanzo però dobbiamo soffermarci ancora sul tema dell'angoscia per affrontare alcune questioni che non sono state ancora risolte.

Come abbiamo visto, sia Vattimo, sia Dreyfus, osservano una scarsa puntualità da parte di Heidegger nel rendere conto di fenomeni come l'angoscia, la morte e più in generale un'intera serie di problematiche legate all'etica e alla trascendenza che sono oggetto della seconda parte di *Essere e tempo*. A questo proposito, dopo aver esplicitato le concordanze e le differenze tra il concetto dell'angoscia compreso nella globalità dell'etica kierkegaardiana e la versione secolarizzata di questo filosofema formulata da

Heidegger, Dreyfus si trova a chiedere: «*Why, in short, are we the kind of beings that can't face being the kind of beings we are?*».³¹⁰ Da un lato l'Esserci è una base nulla in quanto sempre immerso nelle possibilità del Sì, dall'altro la sua trascendenza come proiezione di possibilità che garantiscono un'appropriazione dell'esistenza è sempre ricondotta al nulla. Secondo Dreyfus, questa aporia avrebbe portato Heidegger ad abbandonare la strada dell'angoscia, non senza averla prima interpretata provvisoriamente come problema storico anziché come una struttura esistenziale di fondo in grado di garantire un'apertura.³¹¹ Se si guarda al problema da un'altra angolazione è possibile tuttavia rilevare una certa coerenza nello sviluppo del pensiero di Heidegger dopo *Essere e tempo*, proprio a partire delle aporie di fronte alle quali i concetti di autenticità e di trascendenza si erano dovuti arrestare; è vero infatti che l'Esserci si allontana sistematicamente dall'essere disperdendosi nell'ente eppure non è data alternativa all'Esserci se non la presenza, la continua rappresentazione e oggettivazione:

Tale è la condizione umana: non potersi riferire che a cose che ci distolgono da altre cose, e, più gravemente, essere, in tutto, presenti a se stessi, e, in questa presenza, avere ogni cosa a fronte, esserne separati da questo stare a fronte, ed essere separati da noi stessi, in quanto frapposti a noi stessi.³¹²

Si apre così il problema della metafisica e della sua storia che interesserà Heidegger dopo *Essere e tempo*; il destino dell'essere come lo spazio in cui il pensiero si trova già sempre, una cornice in cui possiamo collocare anche le esperienze di Malfred Signal e di Aisley:

Il pensiero oggettivante, rappresentativo, che dimentica l'essere a favore dell'ente, e pensa poi l'ente sul modello della semplice-presenza, non nasce da errori di singoli pensatori o di intere epoche, ma è un destino dell'essere, che si chiama destino non tanto in quanto dotato di necessità (il fato), quanto perché è un modo di essere globale in cui il pensiero già-sempre si trova. In questa misura, è ovvio che la decisione e le altre nozioni che vi erano connesse in *Essere e tempo* perdono di portata e di significato. Ma proprio per questo perde senso anche la prospettiva che vede la riappropriazione del significato da parte dell'esistente concreto legata a una "presa di coscienza", non più della propria costitutiva finitezza, ma della metafisica come destino.³¹³

³¹⁰ HUBERT L. DREYFUS, *Being-in-the-World*, cit., p. 334.

³¹¹ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Che cos'è metafisica?*, cit. e HUBERT L. DREYFUS, *Being-in-the-World*, cit., p. 336-340.

³¹² MAURICE BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 113.

³¹³ GIANNI VATTIMO, *Introduzione*, cit., p. xi.

A nostro avviso è in questa prospettiva che si fonda la tolleranza di Frame nei confronti dei suoi protagonisti. Malfred muore stringendo la pietra ma sapendo che essa è fuori posto; per mantenere la sua autenticità, infatti, la pietra della conoscenza dell'essere avrebbe dovuto restare fuori dal *bach* e non irrompere nella *room two inches behind the eyes* di Malfred. Analogamente la ricerca di Aisley comincia proprio nel momento in cui la pietra, oggetto inamovibile e solido per eccellenza, esce dal campo visivo, scarta e va fuori posto. Sembra non esserci altra possibilità per i personaggi di Frame se non quella di cercare un senso a partire da questi spostamenti: «'Start with man and wife, Edward,' a voice said to him. 'Could not you and Vera together have turned the stone of being?'».³¹⁴ Lo spazio aperto dalla metafisica è dunque lo spazio delle tracce che essa lascia lungo il suo percorso, è quindi uno spazio residuo e uno spazio di scarto che si apre tra l'uno e il molteplice.

3.7. «*Pronounced alive*»

(JANET FRAME, *Yellow Flowers in the Antipodean Room*, p. 39)

Chiediamoci dunque se sia possibile morire, se sia possibile vivere l'aporia della morte e se sia possibile per il pensiero abitare lo spazio abissale della morte in cui si perde ogni possibilità di significazione ma da cui, allo stesso tempo, sembra scaturire una possibile trascendenza. Probabilmente *Yellow Flowers* è il romanzo che più esplicitamente degli altri fin ora considerati porta a interrogarsi sulla possibilità di morire. Lungi dallo sciogliere i nodi di un simile problema, tuttavia, la strana resurrezione del protagonista rivela piuttosto il paradosso che strega ogni tentativo di dare un senso alla morte a partire dai regimi di significazione che strutturano il presente.

Il problema di *Yellow Flowers* si configura in tal senso come problema spaziale nella misura in cui il romanzo narra il tentativo di assegnare uno spazio alla morte o, viceversa, il tentativo di un morto e della morte di trovare il loro spazio. La centralità della questione spaziale appare evidente fin dal titolo dell'edizione americana rigettato dagli editori neozelandesi perché considerato troppo poco accattivante; in Nuova Zelanda e in Inghilterra il romanzo uscirà come *The Rainbirds*, titolo che ci sembra disperdere gran parte della densità straordinaria racchiusa in quello proposto da Frame. Noteremo inoltre che lo spazio figura come elemento importante non soltanto in relazione al problema della morte. La caratterizzazione dello spazio geografico è infatti

³¹⁴ JANET FRAME, *Scented Gardens*, cit., p. 115.

estremamente accurata e, a differenza di molte opere precedenti, il romanzo è ambientato in una città – Dunedin – descritta in tutta la sua concretezza spazio-temporale senza ricorrere a pseudonimi o a luoghi di fantasia. Questo aspetto ci pare perfettamente coerente con l'atmosfera di *Yellow Flowers*; esso è il romanzo del presente assoluto, dell'ora e del qui. È inoltre un romanzo di un'ordinarietà disarmante la quale tuttavia è destinata a essere scossa da eventi fuori dal comune. In tal senso, la Dunedin di Frame è un'ambientazione ideale per le vicende di una famiglia altrettanto ordinaria come i Rainbirds:

A still March day when the gray buildings of the city collect and store the gray of the sky, the shady side of the street stays damp all day, smoke goes straight up with a flourish at the top like an Indian rope trick, and the weather, the world say, Wait, Wait. It will happen soon, Only to set everything moving – the empty air, the sky, the trees, to pour rainbows into the gray world! (p. 67)

Si è tentati di ridurre l'intera vicenda a un banale errore; può capitare, come capita effettivamente a Godfrey Rainbird, di essere pronunciati morti in seguito a un incidente e di risvegliarsi invece da un coma profondo dopo alcuni giorni. Il recupero fisico è tanto rapido quanto inaspettato ma conseguenze di altro genere attendono la vittima e la sua famiglia. Godfrey infatti non riuscirà mai a tornare alla normalità perché i suoi concittadini, probabilmente mossi dall'invidia o dalla frustrazione per l'impossibilità di ridurre l'esperienza di Godfrey a categorie familiari, prendono a considerarlo un *freak*, un paria, o un handicappato *tout court*, tanto da fargli perdere il posto di lavoro e emarginarlo gradualmente fino a isolarlo del tutto. Non è facile neanche per sua moglie Beatrice farsi una ragione dello strano caso dopo aver preparato tutto il necessario per il funerale e aver cominciato ad accettare la sua vedovanza. Infine, la vicenda colpirà pesantemente anche i piccoli Teena e Sonny, i figli della coppia, che subiranno l'emarginazione dei coetanei fino a trasformarsi in adolescenti disadattati.

In relazione al problema della morte diremo in primo luogo che la vicenda di Godfrey conferma pienamente quei caratteri che sono emersi dalla discussione sul tema fin qui condotta; il suo ritorno alla vita infatti nega spazio ad ogni forma di intenzionalità e di appropriazione. In questo senso, Godfrey si ritrova a vivere una condizione di eccezionalità che non ha cercato, inoltre – cosa ancora più significativa – ciò che Godfrey desidera maggiormente una volta tornato tra la gente, è riprendere la sua vita di prima; vorrebbe cioè tornare a un'esistenza quotidiana fatta di riti domestici,

di fine-settimana in famiglia e di un lavoro che di certo non può offrirgli grandi soddisfazioni personali o retributive. Ciò nonostante la sua scrivania presso l'ufficio del turismo di Dunedin è dove vorrebbe essere più al mondo perché è lì che è sempre stato, così come vorrebbe soltanto vivere la vita di sempre, tra il prato sul retro della sua casa e la vista sulla baia. Il suo ritorno alla vita dopo la morte gli rivela dunque, esattamente come l'*analogon* heideggeriano della morte, che non ha altre possibilità se non quelle che ha sempre avuto:

He worried because he might not be able to take advantage of his death because his own being was not deep or wide enough: the weekend mowing of lawns might come between him and his experience; or the tapwasher, the refund of the unused fare to Here or There; everything in daily life would act as a brake to his inner journeying. But now had he not "lived in the country as one of the people," made his new migration? (p. 65)

Esternamente Godfrey torna a essere l'uomo di sempre e non desidera altro: «"The smile, see! He's his old self, aren't you Mr. Rainbird?"» (p. 59); in realtà si è verificato un cambiamento radicale in funzione del quale la sua percezione dello spazio è stravolta. Si tratta del "gestalt *switch*" di cui parla Dreyfus in relazione al concetto di autenticità in Heidegger che tuttavia, nel caso di Godfrey, è lungi dal costituire un'esperienza positiva; come vedremo infatti l'acquisizione di questo punto di vista porta con sé effetti collaterali che alla lunga si riveleranno estremamente destabilizzanti:

He had heard of people who were able to say, Everything is changed, nothing will ever be the same. He had been skeptical about this lamentation that was also a secret hope for too often nothing changed. All remained the same, but how could anything remain, different or the same, after you had been *pronounced dead*? (p. 55)

C'è in particolare uno spazio in cui si condensa la mancanza d'intenzionalità e l'indecidibilità della condizione di Godfrey; si tratta della *reclaimed land* – «a stretch of wasteland by the sea» (p. 83) – instabile nel suo essere un territorio di confine cangiante, in balia degli agenti atmosferici e dell'opera dell'uomo. Significativamente è in questo spazio che si apre tra la terra e il mare che una notte di pioggia, nella semi-oscurità, Godfrey è investito da un'auto: «and the reclaimed land fighting against its reclamation crying, Who owns me? Who is first owner, where is the origin of the dispute of possession?». L'uomo, così come il nemico durante la seconda guerra mondiale quando Godfrey da bambino viveva in Inghilterra, reclama dalla natura il suo spazio vitale e ora anche Godfrey si trova a partecipare, insieme alla società del paese in cui si è trasferito come *assisted immigrant*, alla conquista di uno spazio anche senza

aderire, almeno consapevolmente, a alcuna ideologia: «Winter in New Zealand is not as it used to be at home. Home? This reclaimed land that I never claimed yet I am given a share of, here where a factory is to be built, and garages, cemeteries for secondhand and dead cars» (p. 38). Apparentemente, l'unico elemento potenzialmente in grado di dare un senso allo spazio di Godfrey sono i dolorosi ricordi legati alla guerra che proiettano l'ombra di uno spazio di morte – quello dell'Inghilterra assediata dal *Blitz* – sullo spazio neozelandese del presente. In particolare, le circostanze della morte della madre assumono una valenza decisiva rispetto all'esperienza di Godfrey di fronte alla morte e di fronte allo spazio: «And then he wondered, Who will reclaim me? My mother lies dead in Balham Tube Station beside three hundred others, a light brigade in the dark, never found or claimed or reclaimed» (p. 39). Tuttavia l'Inghilterra della sua infanzia rimarrà sempre lontana – antipode – nello spazio e nel tempo; assolutamente fuori luogo e fuori tempo rispetto allo spazio neozelandese.

3.8. A completely different setting

Per Godfrey, dunque, il passato non può garantire alcuna apertura. Esso resta sepolto sotto la superficie del presente; una sepoltura inquietante di uomini e donne ancora vivi che agitano il sottosuolo della mente di Godfrey. La Nuova Zelanda invece è apparentemente terra di prosperità, di luce e di paesaggi tranquillizzanti e senza storia: «In the northern hemisphere he might have been better equipped to face death. Here in the South he had been overwhelmed by the greenness of the world, by the sun, the sea» (p. 65). Paradossalmente dunque le stesse caratteristiche che rendono accogliente uno spazio contribuiscono a farlo apparire ostile agli occhi di un europeo come Godfrey o come sua sorella Lynley che arriva in Nuova Zelanda non appena saputo della morte del fratello: «And not a sign of people! Houses, trees, boats, boatsheds, water, clouds, telegraph poles and wires, television aerials, seagulls. How clean everything appeared! [...] It's beautiful, Lynley thought, but it doesn't really suit me. Where are the people? [...] Encounters with trees were too subtle and not desired» (p. 84). Una volta tornato in vita, Godfrey s'impegna al massimo nella ricerca di uno spazio ma sembra che l'unica forma di esperienza spaziale che la baia di Dunedin è in grado di offrirgli sia quella di uno spazio bidimensionale, come un palinsesto, una scenografia o al massimo un panorama da contemplare tanto che, quando Beatrice vuole infondere un po' di

entusiasmo in Godfrey, gli propone una gita fuori città con questa assicurazione: «We'll be in a different setting, a completely different setting» (p. 167).

Il grigiore piatto di Dunedin ci riporta così all'epoca di Kierkegaard in cui «la disgiunzione qualitativa delle qualità viene indebolita da una riflessione rosicchiante»,³¹⁵ con una differenza importante rispetto alla Little Burgelstatham di *The Adaptable Man*. Se Aisley trova in St Cuthbert un modello che in tutta la sua inattualità e inattuabilità è comunque una risposta al nichilismo dominante, l'opportunità di ripetere la storia e trovare in essa dei punti di riferimento sembra preclusa a Godfrey; è il prezzo da pagare per aver cercato nello spazio soltanto un paesaggio da contemplare. Così, poche ore dopo il suo risveglio, bloccato al letto in ospedale senza ancora sapere cosa gli è veramente accaduto, Godfrey immagina per un istante qualcosa di straordinario: «He, Godfrey Rainbird had in some way played the role of Hero. He had saved a life, perhaps dragged someone from beneath the wheel of a burning car or from that stretch of sea near the the reclaimed land. He was a hero».³¹⁶ Dovrà ben presto confrontarsi con la realtà che lo vede invece vittima di un tragico quanto banale incidente. Alla luce delle discriminazioni a cui andrà incontro si potrebbe poi pensare che lo attende un ruolo eroico di segno differente, come quello del martire o dell'antieroe alienato dalla società, ma Godfrey rimarrà sempre l'eroe dell'ordinario e, in quanto tale, può essere soltanto considerato un non-eroe proprio perché è il simbolo della nullità del progetto dell'esistenza rivelata dalla morte. In una discussione con sua moglie tenterà di suggerire un parallelo adatto a lui – il più ovvio forse – ma è costretto immediatamente a ammettere l'insostenibilità del paragone con Gesù, tanto a causa del livellamento della sua epoca, quanto a causa della sua personalità:

“[...] Our parents die, friends are killed, but that's the kind of things that happens every day. It's when something disturbs the peace, the natural order.”

“Natural!”

“Something unexpected. No wonder the early days of Christendom were a riot!”

“They were a riot because Christ was not, like you, historically stagnant.”

“You mean, don't you, that dead people should stay dead?”

“Oh, Godfrey, not from *my* point of view. But it's all out of the ordinary. People like everything to go the same way [...]” (p. 187)

Un modello più adatto potrebbe trovarlo in Lazzaro ma Frame offre un ritratto del personaggio biblico talmente distorto rispetto alla tradizione evangelica che non può

³¹⁵ SØREN KIERKEGAARD, *Una recensione letteraria*, cit., p. 115.

³¹⁶ JANET FRAME, *Yellow Flowers*, cit., pp. 53-54.

affatto garantire la redenzione che Godfrey cerca:

He was remembering his school days, the Bible class, the story of Lazarus, how some had said it was presumption to resurrect him, how Lazarus might have refused to live again had he the choice; [...] he was not going to be accommodated so readily into living. [...] Then he would meet the full force of human fear. Why don't you go back to your own country? Why don't you stay dead? Then there'd be jealousy because Christ had chosen him and not some other mourned relation? (p. 124)

Indubbiamente il tema della religione stimola la vena satirica di Frame con straordinari risultati; in questo modo l'autrice sembra riscattare in una certa misura la figura di Godfrey e lanciare un attacco diretto contro il puritanesimo dominante della società:

Good Friday, Easter Saturday came, with the radio and television tolling death. Easter Sunday and Monday – a burst of resurrection that could be fittingly celebrated only by Trots at Forbury and in every park the Michelin caricatures getting in trim for the football season. (p. 190)

No, surely nothing had changed. [...] crashes of aircraft, earthquakes, tornadoes, hundreds killed; and the Road Toll; and similar reminders that another Christian Festivity had been celebrated. (p. 192)

Ci pare che l'alternativa al livellamento proposta da Frame consista, anche in questo caso, nel recupero di una religiosità primordiale che però non trova spazio nel presente di *Yellow Flowers* e è destinata a rimanere sepolta sotto le macerie della storia, così come il corpo della madre di Godfrey; al più può affiorare in superficie nello spazio dei sogni o dell'inconscio dei personaggi. A questo proposito il tentativo di Beatrice di dare un senso alla morte del marito e al suo lutto risultano particolarmente interessanti:

Oh, the ancient peoples knew what they were about when they allowed the dead to be a part of living and the living to take their full part in dying and death! This hasty dispatch was unseemly, a Christian urge to put the dead out of sight, concealing the body while pretending one could draw comfort from the hovering immortal soul when the only comfort was that of improved hygiene! (p. 36)

Questi pensieri la sfiorano solo per poco per poi essere rigettati come inconcepibili: «oh no it was madness not to believe the dead were dead» (p. 23). In realtà, ci pare di poter individuare altri sporadici riferimenti a una spiritualità precristiana che si celano sotto i nomi latini di due specie di conifere particolarmente diffuse in Nuova Zelanda. Godfrey legge uno di questi nomi in un articolo di giornale proprio all'inizio del romanzo – «“Shoreward and McLeod have run their company at a loss since they went into *pinus radiata*”» (p. 14) – dopo di che il nome ritorna nei sogni di Beatrice proprio la notte in

cui Godfrey viene ucciso: «*Pinus radiata? Pinus insignis?* A dark candle-shaped blot, a forest of flickering blots» (p. 16); «“Let's go home this instant,” Beatrice wanted to say to Godfrey as with Teena and Sonny they looked out of the crib window at the rain raining and the pine trees sighing; *pinus insignis; pinus radiata*; Shoreward and McLeod; Shoreward» (p. 18). Sul piano simbolico il pino – pianta sempreverde – è associato all'immortalità e, a questo proposito, si potrebbe delineare un suggestivo confronto, a cui siamo costretti soltanto a accennare, tra l'albero e la pietra. Entrambi potenziali *trait d'union* tra mondo ctonio e mondo uranio, i due simboli agiscono secondo dinamiche differenti che possono essere riassunte in un contrasto fondamentale; l'una rappresenta una conoscenza di tipo statico e immutabile, l'altro un'immortalità presa nel ciclo dinamico del tempo, del cambiamento, e delle stagioni.³¹⁷

In particolare, nel caso del pino che compare nei sogni di Beatrice, si rivela particolarmente suggestiva l'associazione di questa pianta al culto di Attis, figlio e sposo della dea Cibele – archetipo femminile e immagine della terra madre – e alla festività latina a lui dedicata. Secondo il mito, Attis, reso folle dalla madre gelosa, si evira sotto un pino e muore dissanguato. Verosimilmente il culto viene introdotto a Roma intorno alla fine del terzo secolo a.C. quando la pietra nera dedicata a Cibele viene trasferita da Pessinunte, in Asia Minore, a Roma. Ricorrenza primaverile, la festa dedicata a Attis prevedeva l'abbattimento di un pino che veniva ornato come una salma per essere poi trasportato all'interno di un tempio. Il lutto durava per due giorni (*Tristia*) per poi trasformarsi in festa di resurrezione con la quale si celebrava il susseguirsi delle stagioni e l'arrivo della primavera (*Hilaria*). Per altro, come si può facilmente dedurre, la celebrazione della pasqua cristiana si pone in evidente continuità con questo culto.³¹⁸ Tutto ciò ci pare getti una luce nuova sulla figura di Beatrice facendola apparire come la custode di una sacralità perduta. Per tutto il romanzo ci viene descritta come una donna dotata d'immaginazione ma allo stesso tempo apparentemente fragile e estremamente convenzionale: «She was not an unusual person. She had an imagination that grew about her like natural vegetation sunned and rained on and as much a part of her as hair or fingernails or skin» (p. 6). Soltanto il finale rivela invece, in tutta la sua

³¹⁷ Cfr. JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei Simboli*, cit., *Volume primo*, pp. 21-35 e *Volume secondo*, pp. 214-222.

³¹⁸ Cfr. JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei Simboli*, cit., *Volume secondo*, pp. 223-225 e JOHN FERGUSON, *Le religioni nell'impero romano*, a cura di Gatto Trocchi, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp.15-21 e p. 211.

profondità, il sentimento che ha coltivato pazientemente per suo marito nonostante tutte le difficoltà a cui sono stati costretti a andare incontro; si scopre così Beatrice nei panni di una vestale, tanto improbabile quanto devota, che prepara e custodisce l'unico spazio rimasto a lei e a suo marito, uno spazio in cui non sono tanto importanti i sogni quanto l'esperienza diretta dei colori dei fiori e delle stagioni; lo spazio della loro tomba:

you discover that the yellow and gold flowers, geraniums, marigolds, nasturtiums, snapdragons, all that Beatrice planted and tended during her weekend visit to the grave, have merged one with the other, have changed their warm bright yellow and gold to become a floating mass of red lilies; but that is only if you visit in summer; if you go there in winter you will have no help with your dreams, you will have to experience for yourself the agony of creating within yourself the flowers that you know and feel will blossom there in the summer. (pp. 247-248)

Anche nel caso di *Yellow Flowers*, dunque, Frame ci invita a indagare sotto la superficie di uno spazio alla scoperta di un senso dimenticato e nascosto i cui segni tuttavia emergono, inaspettatamente, sotto forma di sogni, fantasie, o coincidenze stranianti.

3.9. *Admitting the unknown*

Diversamente dall'esperienza di Beatrice, l'unica scelta che è data a Godfrey, una volta tornato a casa dall'ospedale, è quella di riprendere a stabilire un rapporto con lo spazio secondo le modalità a cui è stato abituato da quando è emigrato in Nuova Zelanda. Si accontenta, in altri termini, di recuperare una comunione con il suo cortile, con la vista delle colline intorno alla città e con i tenui colori artificiali tipici delle costruzioni in legno che caratterizzano il paesaggio neozelandese:

Godfrey walked on the lawn, *his lawn*. He felt his love flowing into it [...] Sometimes he wondered what he used to think about before he had a wife, a family, a house and lawn. [...] tins of paint in named colors – Enamel Rose, Peacock Gleam, Sand Yellow, Bush Green, Pebble Gray – the colors of the paint taking their names from the natural colors of the land – what a great place it was, a great land! (p. 88)

Ben presto si accorge però che c'è qualcosa che non va nel paesaggio. Assistiamo così a un cortocircuito tra la *gestalt* che Godfrey ha acquisito in seguito alla sua morte e la vista a cui era abituato; la distanza tra uno spazio interiore e uno esteriore si fa incolmabile:

Nor was it the path out the gate across the Peninsula Road to the Sandhills and the mud and the sea; it was an inward path and direction and it was there that his foothold was now most firmly set against his will that blew like a headwind in his face as he moved, against all he had been used to in his ten years of living in New Zealand [...] he could see

in the distance his lawn mover, his tools, books, tourist folders, all the material evidence of his life. He could not see Beatrice and the children. He was alone, going to a frightening destination that no other person know of and that he himself could not name. (p. 91)

Si tratta di un vero e proprio tradimento da parte dello spazio neozelandese che pesa su Godfrey più della stessa emarginazione sociale:

Ah, the View! As soon as he began to think about it he was seized again by the feeling of unreality, of having been deceived. The View had betrayed him. Why had it not changed since he had been dead? Why did the hills and the sky and the harbor continue as if nothing had happened? He felt an impulse to reach his fist across the harbor, seize the city, shake it, shake it, crying, Don't you *know* what happened? Why don't you give a *sign*? (p. 113)

Le ricognizioni effettuate da Godfrey in cerca di un contatto con *the View* che gli è ormai negato lasciano dunque emergere, in tutta la sua inquietudine, l'impossibilità di assegnare uno spazio alla morte. Non si tratta soltanto di un problema di prospettiva, per cui la sua singolare resurrezione fa assumere a Godfrey un nuovo punto di vista sulla realtà che si dimostra inconciliabile con i paradigmi e le coordinate spaziali a cui è stato sempre abituato; piuttosto dobbiamo notare che la morte non può avere spazio perché trascende sempre sé stessa; la morte è sempre già altrove:

La morte sospende la relazione col luogo, benché il morto vi si appoggi pesantemente come alla sola base che gli resta. Ma per l'appunto, questa base manca, il luogo è in difetto, il cadavere non è al suo posto. Dov'è? Non è qui e tuttavia non è altrove; in nessun luogo? Ma allora questo luogo è nessun luogo. La presenza cadaverica stabilisce un rapporto fra questo luogo e nessun luogo.³¹⁹

A ben vedere la condizione di Godfrey è ancora più straniante rispetto a quella del cadavere descritto da Blanchot perché ne conserva un tratto fondamentale – quello del rimando a un altrove – eppure, non solo è qui e ora, ma è anche vivo. La sua esperienza quindi non può che sconvolgere una concezione della morte come mero svuotamento di uno spazio; da sua moglie ai suoi bambini, alla gente in strada, tutti sembrano accusarlo di aver preso un posto che non gli spetta ma che invece dovrebbe lasciare a chi ne ha diritto più di lui: «“You have to give people a chance, Godfrey. A chance to live, to believe they're alive that their being pronounced alive is no mistake.”».³²⁰ D'altra parte Godfrey non sembra riuscire a opporre a questa concezione “volgare” della morte l'apertura di uno spazio autentico; la sua forza consiste piuttosto nel l'insediarsi in uno

³¹⁹ MAURICE BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 224.

³²⁰ JANET FRAME, *Yellow Flowers*, cit., pp. 186-187.

spazio radicalmente altro – quello dell'aporia della sua morte – che non si può attraversare perché si presenta, o troppo grande, o troppo piccolo da contenere; uno spazio sempre fuori misura. Troviamo conferma di questo anche nella simbologia del giallo, per eccellenza un colore incontenibile che passa sempre i confini in cui lo si chiude; è inoltre un colore profondamente ambivalente che, per un verso si colloca vicino all'oro e alla luce, e per un altro si associa al lutto e alla rinascita.³²¹

In questo senso, prima di costituire un superamento dei limiti che una cultura traccia, l'esperienza di Godfrey è trasgressione di un confine ontologico; inconsciamente e involontariamente egli torna in vita per scardinare la chiusura della metafisica. Se infatti consideriamo lo spazio della morte nei termini di un'aporia, non si può neanche pensare a un superamento come movimento dalla morte verso la vita e dall'inautenticità verso l'autenticità, piuttosto dobbiamo immaginare l'esperienza di Godfrey come sopportazione dell'aporia stessa; in questo senso Godfrey s'insedia in una regione ostile al pensiero riproponendo prepotentemente l'interrogativo di Dreyfus – «*Why, in short, are we the kind of beings that can't face being the kind of beings we are?*»³²² – in un'altra veste: “Perché tornare in vita se la morte rivela la nullità della vita stessa?”. Eppure Godfrey si fa miracolo, un miracolo pagano – blasfemo in certi suoi aspetti, come vedremo tra poco – che gli permette di vivere uno spazio aporetico. Indubbiamente la sua condizione di non-morto è un'esperienza che turba; in particolare l'aver corso il rischio di essere sepolto vivo è forse per lui la paura più grande:

Burial alive. All men have known it in waking imagination and in dreams; the mounds of earth pressed upon the living body [...] pressing until a man's chest unable to rise in breathing, caves in, becomes a human cavern of darkness where he lies spinning yet immobile like a distantly viewed star. Death comes. [...] The earth continues to press, waiting for the decay of the body, the withering of the flesh, with the pages of skin made more fragile until their writing of existence is erased and they fall apart (p. 60)

Sarebbe un'eventualità massimamente aporetica, nel senso etimologico di un non-passaggio, di un'impossibilità e di una paralisi assolute. In realtà, è proprio ciò che accade con la sua “non-morte”; essa non ha luogo perché avviene in un luogo che non è propriamente tale; la *reclaimed land* contesa tra la terra e il mare e che assomiglia un po' ai sogni di Godfrey sospesi tra luce e oscurità: «a light-and-dark world» (p. 38).

³²¹ Cfr. JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei Simboli*, cit., *Volume primo*, pp. 499-501.

³²² HUBERT L. DREYFUS, *Being-in-the-World*, cit., p. 334.

In quest'ottica appare altrettanto significativa la contrapposizione tra ghiaccio e fuoco che è spesso associata a Beatrice, a conferma del suo ruolo di custode di una primordialità sommersa, come per esempio quando è svegliata nel cuore della notte dalla polizia per essere informata della morte di suo marito: «She felt two streams, one of fire, one of ice, meeting at the crossroads where her heart was beating» (p. 17); oppure quando all'ospedale si trova di fronte al cadavere di Godfrey: «She thought of chalk and ice, of faces drawn with chalk, marked with ice, of old and new skin, of burning, of the witches' cry, Fire Burn» (p. 24). Godfrey invece ha costantemente freddo da quando è tornato dalla morte e questa sua condizione gli permette di assumere uno straniante punto di vista sul linguaggio: «how can I be interested in *spelling* when the cold spell has jagged my mind and body with its icy menacing letters? The orthography of the dead is my subject now» (p. 152). Non può fare a meno di leggere secondo il suo personalissimo *icy spelling* che ricorda da vicino la lingua del giornale che Malfred legge nel finale di *A State of Siege*:

Our afther which rat in heaven; hollowed be thy mane;
 thy dingkum come; thy will be done on thear as it is in
 heaven; give us this day our daily dread and frogvie us
 pour press-stares as we frog-view those who press-stare
 against us (p. 163)

Non bisogna però farsi illusioni sulle possibilità ermeneutiche di questa dote acquisita con il ritorno in vita. È vero che l'*icy spelling* può servire a smascherare l'ipocrisia della stampa o della religione ma il risultato – se si vuole leggere illegittimamente la cosa in termini di risultati – è ancora una volta una falsa rivelazione: «Godfrey's death had upheaved layers of life that no one desired to remember; the deepest layer of life – the blanket of death. As long as Godfrey were to live and work among people each one would be faced constantly with the fact of his own death» (p. 185). Paradossalmente la verità più scomoda per cui Godfrey non può essere accettato dalla società è un falso segreto che tutti già conoscono ma che tutti vogliono mantenere nascosto a se stessi; si tratta di un bluff che la morte dell'Altro ha il potere di smascherare, per questo è una morte scomoda che non trova uno spazio capace di contenerla. Se apparentemente questa ermeneutica del sospetto può sembrare deludente, c'è però una lezione positiva che si esprime adeguatamente proprio in termini spaziali e si concretizza in un'esortazione a elidere le distinzioni tra dentro e fuori nel tentativo di

fare spazio ad una alterità radicale:

Out is merely the place where a man is afraid to go, a place that he therefore denies exists, but it is there, in him; it stays, as the sea and the land stay, though the sea may be kept in control by the building of the wall, a temporary token agreement [...] yet at some time in a man's life the agreed boundary becomes the place not for repelling but for entering, admitting the unknown. (p. 199-200)

Così come il pino di Attis fa il suo ingresso nel tempio per ritornare in vita e Beatrice prepara con cura uno spazio delimitandolo con dei fiori il cui colore eccede e acceca, i pensieri di Godfrey suonano come un invito a accogliere e tollerare proprio ciò che sembra più incontenibile e intollerabile; la propria morte.

3.10. «*This necessary division of man and animal*»
(JANET FRAME, *Intensive Care*, p. 181)

Si potrebbe dire che nel suo movimento verso la fine, verso l'estremità della vita e verso il confine tracciato dalla morte, con la sua esperienza aporetica, Godfrey ci riporti puntualmente sulla traccia circolare in cui ci siamo mossi fin ora. La logica scissionale che presiede il rapporto tra il fuoco e il ghiaccio, la concezione ontologica del linguaggio come spazio in cui si è immersi, o l'etica fondata su un'alterità impenetrabile, sono tutti elementi che declinano alcune delle costanti fondamentali che abbiamo individuato nei romanzi di Frame già presi in esame. Sappiamo però di doverci confrontare anche con le rette, come quella della successione cronologica delle opere, e a questo proposito, a questo punto della nostra analisi, ci sembra opportuno mettere in evidenza un principio di continuità che lega i romanzi tra loro. Potremmo parlare di un certo ritmo, nella misura in cui romanzi che si concentrano al massimo su un'esperienza spaziale individuale e intima – *Yellow Flowers*, *A State of Siege*, *Scented Gardens for the Blind*, *Owls Do Cry* – si alternano, secondo uno schema piuttosto regolare, a opere che invece si aprono su uno spazio esterno e su uno spazio condiviso, come nel caso di *Faces in the Water*, *The Edge of the Alphabet* o *The Adaptable Man*. Si ha l'impressione che ogni romanzo si concluda lasciando aperti molti degli interrogativi che aveva sollevato e che Frame ritorni su di essi con un nuovo romanzo per affrontarli da un'altra angolazione e continuare a scavare la stessa traccia. Per altro, questo ritmo non contraddice affatto la riflessione di Godfrey che invita a un'elisione della divisione tra dentro e fuori, anzi, nella dinamica dell'alternanza ci pare che la dimensione intima e la dimensione collettiva dello spazio si rafforzino vicendevolmente. Anche *Intensive Care*

sembra seguire questo sviluppo globale della produzione romanzesca di Frame e stabilire un legame privilegiato con *Yellow Flowers* che lo precede di pochi anni.

Suo malgrado, Godfrey ci proietta in uno spazio di morte che si configura come spazio non delimitabile se non a costo dello stesso concetto di limite. È lo spazio del cadavere – Godfrey stesso – che, nelle parole di Blanchot, «non è qui e tuttavia non è altrove»³²³ e di fronte al quale Frame invita alla tolleranza e al rispetto, così come Godfrey tollera e sopporta la sua condizione fino alla fine e oltre la fine, abitando l'aporia della sua morte. Se c'è un'etica in questo movimento non può che fondarsi sull'indecidibilità e sul paradosso:

Una decisione, per essere responsabile e davvero decisoria, non deve limitarsi alla messa in opera di un sapere determinabile o determinante [...] Ma, viceversa, chi chiamerà decisione una decisione senza regola, senza norma, senza legge determinabile o determinata? [...] È dunque necessario che la decisione, e la responsabilità di essa, si prendano, interrompendo il rapporto con ogni determinazione *presentabile* ma conservando nello stesso tempo un rapporto presentabile con l'interruzione e con ciò che essa interrompe.³²⁴

A ben vedere questo tema ci avvicina già a *Intensive Care* nel quale le questioni di confine assumono un'importanza cruciale. Non si tratta però soltanto di confini territoriali – anche se il romanzo è totalmente immerso nell'esperienza della guerra; guerra passata e guerra futura, guerra fuori e dentro i confini – ma di limiti tracciati a partire da una decisione inappellabile con la pretesa che essa possa stabilire una divisione netta come quella dell'*Human Delineation Act*. Si fa dunque evidente una continuità tra i due romanzi nella misura in cui, così come *Yellow Flowers* si concentrava sull'impossibilità di decidere a proposito di ciò che avrebbe dovuto essere più proprio – la morte – *Intensive Care* si apre su un piano più ampio, pur lasciando al centro della scena decisioni cruciali che continuano a riguardare la vita e la morte. Non si tratta però semplicemente di un passaggio dal personale al collettivo e dal piccolo al grande; con *Intensive Care* infatti Frame segue lo spostamento, nel corso del tempo, della linea di demarcazione che una cultura traccia per assegnare uno spazio alla morte e, a questo proposito, per appoggiarci ancora una volta al saggio di Derrida, potremmo osservare che ogni cultura è una cultura di morte, innanzi tutto per ragioni evidenti:

³²³ MAURICE BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 224.

³²⁴ JACQUES DERRIDA, *Aporie*, cit., p. 16.

Non c'è cultura senza culto degli antenati, ritualizzazione del lutto e del sacrificio, luoghi e modi istituzionali di sepoltura, anche nel caso delle ceneri di una cremazione. Non c'è cultura nemmeno senza medicina, e non c'è medicina senza quell'orizzonte, quel limite del tutto singolare che viene chiamato, dal greco, “orizzonte”, e che la morte assicura, per così dire, alla malattia.(p. 39)

Si tenga in mente il riferimento alla medicina perché è un elemento centrale in *Intensive Care*, come si può capire dal titolo stesso. In merito a questo problema Derrida mette a fuoco una certa vicinanza tra uno spazio medico, uno spazio culturale e la loro contaminazione in un orizzonte politico ma, al di là di questo aspetto, *Aporie* ci porta alla radice dell'istituzione stessa di certe linee di confine con cui si vuole dividere la vita dalla morte o la natura dalla cultura. Derrida mette a nudo l'economia di ogni discorso culturale, antropologico o filosofico sulla morte; si tratta di un'economia, celata dalla scrittura del discorso stesso, secondo la quale un discorso ha bisogno di tracciare delle linee di confine per dividere se stesso da ciò che è altro da sé eppure, paradossalmente, non può farlo se non all'interno dei suoi stessi confini e della sua stessa scrittura. *Intensive Care* sembra offrirci un saggio degli effetti destabilizzanti e potenzialmente disastrosi di tali cesure.

Partiremo dunque proprio dalla fine del romanzo e da quell'*Human Delineation Act* che abbiamo citato poc'anzi. La terza parte del romanzo descrive un futuro in cui una divisione tra uomini e animali è resa necessaria dalle minacce di una guerra nucleare e del sovrappopolamento; in questo scenario la Nuova Zelanda si propone come cavia da laboratorio su cui l'Occidente sperimenta alcune drastiche soluzioni da adottare con lo scopo di “ottimizzare le risorse”, per usare un gergo tecnico che potrebbe essere appropriato per Colin Monk, uno degli scienziati coinvolti nel programma dell'*Human Delineation Act* e narratore di alcune parti del romanzo. Si decide così chi dovrà far parte della società del domani mentre chi è destinato ad essere scartato verrà comunque ri-immesso in un ciclo produttivo e virtuoso che il pensiero calcolante e tranquillizzante pretende di istituire:

I remember there was some comfort in the division of the process into Phases – the preparations for Classification; the actual Classification; and the Utopian vision of the effects, the blossoming of an economy based on primary products, where primary meant human animal. [...] the factories, the mass graves out on the Taeri plains, the cages [...] – these made us believe we were dreaming.³²⁵

³²⁵ JANET FRAME, *Intensive Care*, cit., p. 172.

È senz'altro significativo che la decisione finale sia delegata a una macchina, il supercalcolatore che Colin Monk è stato chiamato a progettare. Qualcosa va storto però e a decisione presa scopriamo che in fondo la macchina non era poi così infallibile. L'errore tuttavia non stava tanto in un difetto di programmazione quanto nel principio stesso applicato, oppure, per sviscerare ancora più a fondo la questione, nella presunzione di applicare un principio, di decidere e di tracciare una linea di separazione tra l'uomo e l'animale.

È l'inaspettato a sconvolgere un piano calcolato nel minimo dettaglio e in grande stile ma a ben vedere è un inaspettato che arriva paradossalmente da una pratica antichissima: «I never dreamed so many people would claim the bodies of their dead and decide to burn them in the back garden. These fires have been burning for days. We might have foreseen that» (p. 259). A sovvertire l'ordine istituito da un pensiero calcolante è dunque la nullità dell'immanenza secondo la quale gli uomini agiscono senza avere consapevolezza ma ripetendo ciò che è sempre stato fatto. Sottolineeremo due conseguenze importanti connesse a questo fenomeno. Da un lato esso mette in crisi l'istituzione di una nuova politica del lutto, della morte e dell'umano: «one might have known that human processes like geological processes would take much time. The formation and melting of ice, the shifting of a mountain, the youth and senility of a volcano; and now the separation of Man from Animal» (pp. 259-260); è lo scienziato a parlare e in queste parole è la scienza stessa che mina le basi di una politica fondata su una scientificità. D'altro canto, la storia dei fuochi ci riconferma l'importanza del recupero, anche inconsapevole, di pratiche residue in contrapposizione a un livellamento e a questo proposito non è forse un caso che la narrazione di Colin Monk si apre facendo riferimento al folklore, come a cercare in esso uno spazio possibile all'interno del quale poter iscrivere la sua storia e la sua personalità:

My name is Colin Monk. Because I believe that any group of human beings may demand to elect within itself the characters of folklore – the Idiot, the Wise Man, the Kind Man, the Cruel Man, Father Wizard, Mother Witch, all of whom have risen in the beginning from Everyman – I have decided to write my story without claim to be writing as the Wise Man or the Cruel Man, [...] but to write to seize a place for myself and my memory in the folklore that will take root and grow from this terrible time. (p. 171)

Il recupero di pratiche e ricordi che abbiamo già visto in altre opere di Frame va a costituire in *Intensive Care* una forma possibile di resistenza e arriva a sovvertire la struttura stessa della decisione o, quanto meno, a metterne in luce l'aspetto aberrante.

Dalle parole conclusive di Colin Monk appare chiaro infatti che se si fosse andati fino in fondo nell'applicazione dell'*Act* nessuno sarebbe stato risparmiato:

But, did I say the *beautiful new people*? I have forgotten to mention the surge of nostalgia for things and experiences animal, how even in spite of the Classification and the Sleep Days the animal in man could not be subdued, and had the government kept to its original plan the so-called human race might have been exterminated.

All'indomani del *Deciding Day* si arriva così a un completo ribaltamento del paradigma che la decisione aveva istituito: «And now so deep is the nostalgia for the so-called – miscalled – animal, that the deformed, the insane, the defective, the outcasts, the unhappy have become the new elite». Di fronte al dramma della città di Waipori, il romanzo sembra dunque lasciare almeno un piccolo margine di speranza che riemerge insieme a ciò che la decisione aveva decretato come marginale, residuale e inutile.

In questo scenario non sorprenderà di trovare Milly Gilbraith nel ruolo di protagonista e di narratrice che si alterna a Colin Monk nel raccontare «the time of the fires in Waipori City» (p. 266):'

I'm Milly Galbraith. I'm dull-normal.'
She pronounced it *doll-normill*.
She repeated it.
'*Dollnormil*. I'm mature but just past doll-size and my brain is doll-size.' (p. 179)

Milly descrive nel suo diario la quotidianità di un mondo distopico in un racconto che, da un lato trova i suoi modelli nel *Brave New World* (1931) di Aldous Huxley o nel *1984* (1948) di George Orwell, e dall'altro attinge sistematicamente alla memoria storica di eventi realmente accaduti, dalla seconda guerra mondiale alla guerra fredda – «Everyone went to the War, some of the women too, mostly the normill, until the War started coming here and the North Island was raised, with everyone seeing the smoke and the wite clouds in the sky and the firy light» (p.208) – fino al mondo contemporaneo con le sue tensioni e le sue contraddizioni:

Further along the street there were people with placards which said, 'Where are the Sheep?' and some policemen were putting these people in black vans for disturbing the peace (p. 215)

at every corner there were T.V. entertainers employed by the government to make people laugh and forget their troubles [...] They sang, 'Happy people we embracing our H.D.' He was kissing her and she had H.D. printed on her blouse making her nice to be near (p. 213)

Dopo il *Deciding Day*, che coincide tristemente con il compleanno di Milly, Il diario della ragazza arriva nella mani di Colin e porta lo scienziato a riflettere sul fallimento delle politiche a cui ha preso parte. Così, anche nel caso di Milly, un paradigma viene sovvertito e Colin Monk scopre «the Village Idiot» (p. 171) come una creatura dalla sensibilità superiore (*gal-*: *girl*; *braight*: *bright*), un angelo – *Galbraith* non appare troppo lontano neanche da *Gabriel* – e quindi, a suo modo, un messaggero portatore di novità. Da un lato Milly è un essere di una natura assolutamente terrena, dall'altro è in grado di stabilire un contatto con un'alterità; in questo senso è molto vicina agli angeli di Rilke o alla salma descritta da Blanchot, figure il cui tratto fondamentale è dato precisamente dalla capacità di aprire uno spazio tra un “qui” e un “altrove”. Dietro la sua mitezza, dunque, Milly cela un potenziale trasgressivo che le permette di rompere la dualità fondamentale del romanzo; la contrapposizione tra l'uomo e l'animale:

She dreamed that the Human Delineation Act would rescue her by condemning her to death, and the more she talked and planned her rescue the deeper her dream of survival became, so deep that she made first a reconstruction of herself, and then of a, of x, of y, of Sandy, the reconstructed human being; yet in her last-known dream she sacrificed both her death and her life. (p. 264)

Non restituiremmo un quadro completo della terza parte del romanzo se non accostassimo a Milly un altro personaggio assolutamente peculiare: Sandy Monk, il *reconstructed human being* che, secondo Milly, è fratello gemello dello scienziato Colin, anche se lo status ontologico di questa figura non è chiaro. Non è facile capire infatti se Sandy sia soltanto un prodotto della fantasia di Milly o, viceversa, se Colin voglia arbitrariamente negare l'esistenza di una parentela scomoda. La sua funzione è però fondamentale proprio in relazione a Milly e non solo perché è forse l'unico a trattarla con dignità. Se infatti Milly è l'elemento *border line* che sconvolge la divisione tra animale e uomo, Sandy nasce dall'abisso che si apre tra l'uomo e la macchina:

I am Sandy Monk. I am a hero, the Reconstructed Man with the mechanical memory, the golden skin, the implanted glossily dead eyes, the Brand-X penis. I hold the first Human Reconstruction Certificate presented to me by the Governor General [...] I am marigolds, sunflowers, brass urns, goldfinches, coins, the Midas man. I do not bleed. (p. 196)

Attraverso i tre personaggi si delinea una prima concatenazione fondamentale di concetti – animale/uomo/macchina – che si compenetrano tra loro destabilizzando alcune fondamentali e rassicuranti separazioni. Sandy, reduce dal conflitto nucleare è il prototipo per la nuova umanità post-atomica e è attraversato da un paradosso

sconvolgente; per essere uomo ha bisogno di un supplemento artificiale che non fa di lui, né un super, né un ultra uomo, ma un uomo che per essere “in carne e ossa” ha bisogno di essere sempre un po' macchina. È inoltre evidente che un dualismo tra maschile e femminile presiede la peculiare relazione di amicizia e innamoramento che lega Sandy a Milly, tuttavia, se si vuole parlare di amore, dovremmo dire che si tratta di un amore sempre deferito. Questo emerge in particolare dalle loro conversazioni in cui la possibilità di un incontro tra le loro personalità e le loro fisicità è sistematicamente scavalcato perché non possono fare a meno di pensare al *Decision Day*. C'è inoltre un'opposizione altrettanto importante e forse ancor più primordiale che anima il loro rapporto, quella che contrappone l'elemento minerale e inanimato all'elemento vegetale, associato invece alla vita. Da un lato abbiamo Sandy ricoperto di oro, dall'altro Milly e la sua speciale devozione per un pero che rappresenta per lei il rifugio dal mondo che la esclude.

L'albero è un elemento importante, non solo per la sua carica simbolica in base alla quale, come abbiamo già avuto modo di ricordare nel caso del pino in *Yellow Flowers*, si associa alla conoscenza e alla vita, oltre a congiungere cielo e terra, ma anche perché, nell'economia di *Intensive Care*, presiede la continuità tra le varie fasi dell'intreccio. Il pero infatti cresce nel giardino della famiglia Livingstone – nome che di per sé evoca la possibilità di trascendere la divisione tra animato e inanimato e tra una conoscenza statica e una dinamica – i cui membri sono al centro della prima e della seconda parte del romanzo. In questo senso Milly assume il ruolo di un'improbabile vestale che custodisce un passato dimenticato di cui restano soltanto poche tracce: «The only real ruin is where the Livingstones had their home and they all perished, they were a tippykill family of the old days everyone says but something went wrong with their pattern, the world came in and washed them all away» (p. 221). L'abbattimento dell'albero alla fine del romanzo, a pochi giorni dal *Decision Day* in cui Milly è destinata a soccombere, segna indubbiamente una cesura drammatica che sprofondata la narrazione e l'umore della protagonista in una cupa tristezza: «I stamped my foot and screamed when I looked out of the window and saw them working away at a branch that lay like a huge cut-off leg with the knee all wet and wood-coloured» (p. 233). Insieme, dunque, Milly e l'albero, che per lei e Sandy rappresentava l'unico luogo dove poter sognare un futuro in cui avrebbero potuto essere accettati, sono sacrificati al progresso e

al folle progetto dell'*H.D.*; *Pear Blossom to Feed the Nightmare* è infatti il titolo della terza parte, dove l'incubo è, sì, l'incubo del mondo distopico dello *Human Delination Act*, ma prima ancora è l'incubo della storia di memoria Joyciana.

3.11. *Necessary repetitions*

A questo punto alcune dinamiche fondamentali che strutturano la terza parte sembrano delineate piuttosto chiaramente, tuttavia vale la pena soffermarci sull'immagine del pero dei Livingstone per scoprire una complessità inaspettata proprio in relazione al concetto di tempo a cui si lega il simbolismo dell'albero. Come abbiamo avuto modo di notare, infatti, esso è indubbiamente emblema di continuità ma si tratta di una continuità inevitabilmente spezzata, come dimostra il suo abbattimento. In realtà, l'intero romanzo è presieduto da una continuità temporale illusoria perché contaminata sistematicamente da fratture profonde, come rivela la stessa divisione del romanzo in tre parti: la prima che ha per protagonista Tom, ambientata nel presente ma fortemente orientata verso il passato e verso il ricordo della guerra, la seconda che ha per protagonista Colin Livingstone, nipote di Tom, in cui si raccolgono i frutti del pernicioso retaggio della generazione precedente, e la terza parte che abbiamo appena descritto. Da un lato i tre segmenti sono legati tra loro da alcuni piccoli ma cruciali elementi che avremo modo di analizzare più avanti, dall'altro i tre momenti del romanzo sono separati piuttosto nettamente e chiusi in se stessi. In questa coappartenenza di continuità e discontinuità possiamo dunque leggere un carattere fondamentale della struttura del romanzo che sembra ricalcare in tal senso l'aporia del concetto stesso di tempo, fin dalla sua formulazione aristotelica. D'altra parte, la contrapposizione tra continuo e discontinuo di per sé non ci pare sufficiente a strutturare la complessità di *Intensive Care*; sarà pertanto necessario introdurre nell'economia della nostra interpretazione un fattore di radicale alterità rispetto alla linea, sia essa continua come quella dell'albero, sia essa spezzata come quella del *Decision Day* e dell'abbattimento.

A aprire violentemente il tempo e lo spazio del romanzo sono infatti lo specchio, il riflesso e il gioco di riflessi che fa rimbalzare una certa luce e certi colori da una parte all'altra del romanzo e da un'epoca all'altra in modo straniante, rompendo così la possibilità stessa di stabilire regimi di continuità o separazione:

and if you think I paint a grim picture of what will happen, then I can only say that you who are reading are lucky not to be living in the time I write of. Do not be deceived – you may be living in it and not know, because two times can live together and the one doesn't know that the other time is living because if you're in one time whatever would make you want to think there is another there going on through the light of day and the dark of night? Is your world my world? (p. 191)

La storia di Milly, dunque, non è soltanto un punto in una successione temporale ma il riflesso del nostro tempo; uno specchio distorto in cui (non) potersi riconoscere. L'alterità dello specchio rappresenta un sovvertimento inquietante della linearità e, come è tipico di certi riflessi cangianti, si tratta di un'alterità che si ripete e si disperde inaspettatamente in vari punti della narrazione. Si prenda come esempio il titolo della prima parte: *Kindness Itself, Happiness Itself, and Delphiniums*. In una certa misura il fiore replica, nella sua verticalità, la figura dell'albero come simbolo del tempo che oltrepassa sempre se stesso; potremmo anzi dire che la sua forma a punta sia ancora più efficace nel perforare un'orizzonte temporale rispetto all'immagine dell'albero a chioma larga; si ricordi a questo proposito che, sia in inglese, sia in italiano, i nomi popolari di molte specie di questo fiore ne associano la forma a uno sperone o a un artiglio: *larkspur* in inglese, *speronella* o *spron di cavaliere* in italiano. D'altra parte lo status ontologico del *Delphinium* di Frame risulta molto incerto, soprattutto a causa del colore blu che lo ammantava di una certa trasparenza e impalpabilità: «Delphinic is pertaining to or derived from larkspur, or delphinium, those blue flowers that grow tall enough to look in the windows of tomorrow and therefore, senseless, make with the help of shadows, a mirror image of their lives». (p. 50) Il *Delphinium* blu si fa così elemento di trascendenza, anche se si tratta di una trascendenza peculiare; esso infatti può elevarsi ma paradossalmente lo fa soltanto per riflettersi nel futuro; da un lato dunque la sua estaticità è sempre rigettata nell'immanente, dall'altro la sua presenza si perde irrimediabilmente nel riflesso. Questa metafora ci pare descriva in un modo suggestivo la relazione fondamentale che lega il tempo di Milly Gilbraith al presente e, quindi, per un verso racchiude *in nuce* la struttura dell'intero romanzo, per un altro la apre a infinite possibilità di rifrazione.

Ci troviamo dunque di fronte a una struttura ancora più profonda che governa la stessa contrapposizione tra continuità e discontinuità, quella della ripetizione. Si tratta tuttavia, come il gioco di riflessi che abbiamo evidenziato dimostra, di una una

ripetizione imperfetta e straniante. A questo proposito, si ritorni all'aporia del concetto di tempo; se ogni ora porta con sé la traccia di un prima e è a sua volta traccia di un dopo, tali tracce rimandano e deferiscono sempre, non solo la determinazione dell'ora, ma anche del qui. Allo stesso tempo però tale deferimento e tale dislocazione garantiscono la possibilità stessa di temporizzare e di spazializzare. Scopriamo così che *Intensive Care* è fatto, oltre che di divisioni impossibili, di ripetizioni imperfette e questo si fa particolarmente evidente proprio nel caso della storia. Il presente, infatti, pur mantenendo la traccia del passato e costituendosi a sua volta come traccia del futuro, è contaminato da un'imprecisione inquietante, come quella di un'immagine riflessa e distorta. In questi piccoli scarti si aprono il tempo e lo spazio di *Intensive Care*; è in queste dislocazioni che si apre la sua storia.

Si veda a esempio la successione delle guerre. La prima guerra mondiale combattuta da Tom, celebrata profusamente nella poesia, nella tradizione popolare e nelle commemorazioni ufficiali, è estremamente idealizzata e profondamente immersa in un'aura di romanticismo, nonostante l'assurdità del massacro a cui in effetti può essere ridotta. In prospettiva, la seconda guerra mondiale rappresenta già una degenerazione, nella misura in cui la memoria di questo conflitto subisce un'evidente forzatura che la trasforma da guerra di liberazione a guerra che ha aperto la strada a una società di consumi e superficialità: «Can't we live in the present for a change and leave tomorrow to the others? You've earned it. All this fighting for the democracy. Democracy! That's me – us» (p. 68); la terza invece è la guerra più devastante in cui si concretizza la minaccia nucleare che annichilirà un'intera metà della Nuova Zelanda. Paradossalmente è la guerra più lontana dalla gente che percepisce soltanto un'eco debole del conflitto che risuona nei media; il tempo di Milly Gilbraith e Colin Monk è un'epoca di tranquillità e prosperità a tutti i costi: «Happy and Free with H.D.» (p. 213). La guerra vuole ripetere la sua essenziale eroicità, il suo appeal romantico e la sua capacità di tenere coesa una comunità di fronte a un pericolo esterno ma la realtà delle cose dimostra che tale ripetizione è impossibile e, soprattutto, che l'originarietà e l'autenticità di certi valori è deferita abissalmente.

Una successione di tre figure femminili, ciascuna intimamente legata a un conflitto, corre parallelamente alla serie delle guerre. Ciss Everest è «Miss War of Nineteen-Seventeen», l'infermiera inglese e amore segreto di Tom Livingstone, il quale

custodirà questo sentimento per tutta la vita finché, come ci viene raccontato nella prima parte del romanzo, Tom, ormai vecchio, torna in Inghilterra per cercarla. Si troverà invece di fronte a «the World's only Cancer Doll», una malata terminale costretta a trascorrere i suoi ultimi giorni in un letto d'ospedale: «Ciss Everest raised her head and removed her long golden wig, exposing her bald head. “See,” she said. “I wear a transformation.”» (p. 26). L'incontro con Ciss si fa dunque metafora del *dénuement* della tradizione di cui Tom si è nutrito per una vita intera; sotto l'idealizzazione della guerra scopre così il volto del dolore e della morte. Peggy Warren, «Furcoat Peg», è invece «Miss Second World War» (p. 34), colei che sedurrà Tom ancora abbattuto per la delusione provocata dall'incontro con Ciss Everest. «Peggy Warren the ghost» (p. 54) si muove con disinvoltura da un flirt all'altro fin dai tempi della guerra: «Peggy knew her reputation as a tart. During the Second World War she had shown visiting Americans the town and a good time» (p. 103); dietro la sua vitalità nasconde dunque una radicale inconsistenza e una profonda solitudine: «Peggy frowned dreamily. “But it was to mark time,” she said. “To mark years and years. Let's talk.”» (p. 55). Milly rappresenta invece il punto terminale di questa sequenza ma allo stesso tempo rimette in discussione ogni paradigma associato ai simulacri delle guerre e delle figure femminili appartenenti a tradizioni ormai svuotate di ogni consistenza; Milly è la *doll-normal* che sposta l'umano verso l'animale ma paradossalmente, in questa apparente degenerazione, l'umanità trova una redenzione. Tutte queste figure sono accomunate dallo stesso inquietante riflesso negli occhi – fattore di continuità e allo stesso tempo rifrazione che moltiplica e disperde l'unità stessa –, un colore viola che fa perdere la testa agli uomini e che in Milly diventa segno di un'intelligenza nascosta: «I looked at her clear-coloured eyes. If one ever perceived intelligence in the eyes one perceived it here. She seemed to be playing a a role expected of her» (p. 179).

3.12. *Necessary substitutions*

Ripetizioni e differenze segnano dunque lo scorrere del tempo contaminando la possibilità di un orizzonte temporale assoluto, quella temporalità autentica che Heidegger pensa, per lo meno in *Essere e tempo*, come fondamento dell'esistenza e dello spazio stesso.³²⁶ *Intensive Care* invece ci invita a riflettere sugli scarti che si

³²⁶ «Solo perché, in quanto temporalità, è aperto estatico-orizzontalmente nel suo essere, l'Esserci può effettivamente e costantemente far proprio uno spazio ordinato» (MARTIN HEIDEGGER, *Essere e*

aprono tra le ripetizioni nel corso del tempo. A partire dalle imperfezioni e le differenze, infatti, non solo ha luogo una successione temporale ma si apre anche uno spazio minimo necessario per operare delle sostituzioni, anch'esse tuttavia drammaticamente fuori tempo e fuori luogo. In questa prospettiva, trovano spazio nel romanzo anche le figure maschili che s'illudono di avere il controllo su questo regime di avvicendamenti.

Dopo la morte di sua moglie Eleanor, Tom parte per l'Inghilterra determinato a ritrovare in Ciss il riflesso di un passato idealizzato, quello della guerra e della giovinezza, ma quando si specchia negli occhi violetti della donna, ormai trasformata in una *cancer doll*, non trova lo spazio per una ripetizione:

But where had his memory gone? Where had the time gone? There was so little room in his mind in which to keep what remained. He had tried to preserved it all so painstakingly [...] But she had gone from him now. Nothing stayed. Only his childhood stayed. And the War? The older he became the more his childhood years became clear to him [...] A room with no corners shadowed. A room where, because one had no yet learned to read, one imagined the many warning notices where entertaining pictures (pp. 24-25)

Significativamente Ciss non è in grado di riconoscerlo e di fronte a questo Tom reagisce soffocandola con un cuscino: «Tom was seized with absurd fierce anger. She had failed him. [...] she had denied his existence, for since he has known her, his whole life had been built upon the memory of her» (p. 30). L'episodio rappresenta dunque la frustrazione della volontà di potenza di Tom che scade in un atto di violenza contro il corpo indifeso di una moribonda: «She had to, she had to know me. Where have I been living for the past forty-five years if not directly in her shadow?» (p. 31). Il ricordo e l'esaltazione del passato sono stati vitali per Tom durante lunghi anni; sono serviti per dare un senso alla sua esistenza. A ben vedere, infatti, in guerra, come soldato, così come in pace, come operaio, Tom è sempre stato più macchina che uomo. Non per niente sogna di tornare nella fabbrica di cemento dove ha sempre lavorato per poter finalmente distruggere il macchinario che l'ha sostituito – in senso letterale – e costretto al pensionamento. Un altro avvicendamento messo in atto da Tom in sogno lo porta a sopprimere sua moglie Eleanor, che Tom immagina di annegare con le sue stese mani, per sostituirla con Ciss; l'uomo si crea così un'altra famiglia e un'altra esistenza in un luogo e un tempo assolutamente altri, sebbene può farlo soltanto in sogno:

tempo, cit., p. 442).

There was no war, he had only dreamed it, there were gold fields and gold mines and he was head of a happy family in a world forever made safe for – happy families.
'It's the Australian gold fields,' he said, smiling at Ciss who had not studied Australian geography, Kalgoorlie, Coolgardie. (p. 44)

In termini spaziali, è significativo che sia un sogno a costituire il nucleo della prima parte del romanzo; lo spazio del sogno è sempre fuori misura, è replica della realtà, è più grande della realtà perché è in grado di contenerla tutta in una simultaneità impossibile di luogo e tempo, ma è anche riflesso non coincidente dell'identico e quindi assolutamente altro dalla realtà:

It was a spring morning. The year seemed vague, the time kept changing. The cement factory stood in the background like a huge process of digestion with the sand and clay being swallowed at one end, submitting to change and movement, action and reaction, and finally excreted as cement into the concrete silos that stood like tall chamber pots outside the delivery end of the factory. [...] There was a war in the world. Another war. (p. 38)

Si noti in particolare la similitudine della fabbrica con un processo digestivo. Alla luce di quanto abbiamo detto a proposito della relazione tra uomo e macchina e tra animato e inanimato riferendoci alla terza parte, possiamo scorgere nel sogno di Tom un'anticipazione del cortocircuito che queste divisioni subiranno nel corso del romanzo. Si stabilisce infatti una significativa e inquietante continuità tra Tom, soldato e operaio, e Sandy, il reduce dalla guerra nucleare e *reconstructed man* dotato di una «mechanical memory» che funziona in base a un principio molto elementare ma anche molto efficace: «memory and forgetfulness are one, the newly minted or worn coin and its protective glaze that preserves the mint condition of time's currency, while allowing its constant circulation»; Tom invece è incapace di dimenticare e così i suoi ricordi si trasformano in ossessione. Il *reconstructed man* ha un ulteriore significativo vantaggio: «I am Sandy Monk: in debt for memory, skin, and sight; and yet I have no rage; no rage to be free or to pay or to die» (p. 196). Con l'eliminazione della rabbia – ma anche degli altri sentimenti – e con una rifondazione della memoria sull'orizzonte dell'oblio, la sostituzione della macchina all'uomo, cominciata forse con la guerra di trincea vissuta dal giovane Tom, sembra così completarsi.

Mano a mano che l'intreccio della prima parte si sviluppa, emerge sempre più chiaramente che Tom stesso è attraversato da un'economia di sostituzioni e preso nella rete della serialità imperfetta che anima *Intensive Care*. Le peculiari circostanze della

sua morte sembrano confermarlo; Tom è fulminato da un'emorragia interna sulla porta di un piccolo negozio di quartiere e morirà nel giro di poche ore. Probabilmente in preda a uno stato confusionale, nomina inaspettatamente l'ignaro negoziante come *next-of-kin*. Gregg Newell, che conosce Tom a malapena, si ritrova responsabile di tutte le procedure che riguardano la morte di Tom dal punto di vista legale e burocratico così, suo malgrado, scavalca e sostituisce Leo, fratello di Tom, o la stessa Peggy Warren, amante di Tom da alcuni mesi ma che non ha alcuna relazione con il defunto dal punto di vista legale. In questo caso Frame non manca di straniare la vicenda per coglierne il lato ironico:

Greg Newell drove home with the pathetic loot of the official next-of-kin – a small bundle of crumpled clothes: trousers and coat, frayed braces, underpants, the contents of an old man's pockets [...] The funeral was small, attended only by Leonard, the Secretary of the RSA and a black-and-white fox terrier that happened to be passing. (pp. 99-100)

Dopo la morte di Tom, Peggy proverà a assumere il controllo di questa serie di sostituzioni puntando su Leo che abita a pochi passi dalla casa del fratello di fronte alla quale cresce il pero dei Livingstone. Gli escamotage da navigata seduttrice tuttavia non sortiscono alcun effetto sull'uomo. L'anziano reduce, scapolo, e con una forte tendenza all'alcolismo, è infatti molto diverso da Tom, sebbene i due abbiano condiviso l'esperienza delle trincee. Le loro figure possono essere considerate complementari e insieme sembrano delineare i confini dello spazio maschile del romanzo. Tom è il padre di famiglia che, sebbene abbia sposato una donna per la quale non nutre alcun sentimento, ha sempre agito da soldato, da operaio, e da cittadino modello; egli rappresenta dunque l'archetipo di una mascolinità addomesticata e l'anima sedentaria della cultura neozelandese. Leo invece è la quintessenza del *Kiwi Bloke*, misogino e solitario erede di una *crew culture* che affonda le sue radici nei primi decenni del processo di colonizzazione: «they were wanderers or semi-nomadic workers: sailors, soldiers, whalers, sealers, navvies, lumbermen, goldminers and the like These groups were mobile, male and prone to binge and to hit each other [...] this 'crew culture' had enduring effects on Pakeha, even after the crews themselves had gone».³²⁷ Al contrario

³²⁷ JAMES BELICH, *op. cit.*, pp. 18-19. Secondo il modello di Belich, in opposizione a una *crew culture* vi sarebbe una '*Core*' *culture* che, in relazione alla nostra lettura di *Intensive Care*, ci pare trovi in Tom Livingstone un degno esponente: «settled cores where people who stayed in one place, or who hoped or pretended to hope to do so. They struggled to generate local community against the de-socializing tides of immigration, emigration and geographic mobility» (p. 19). Ovviamente si tratta di una contrapposizione schematica che però risulta funzionale nel discorso di Belich; tensioni e pulsioni contrastanti della cultura e della società neozelandese nel Novecento spesso possono ricondursi a

di Tom, dopo la guerra Leo rimane in Europa – in Spagna – dove per un breve periodo della sua vita sembra assaporare la tranquillità di una famiglia e di un'esistenza ordinaria ma il suo idillio è bruscamente infranto dal dramma di un altro conflitto, la guerra civile spagnola. Anche in questo caso Frame non manca di sottolineare la frustrazione che accompagna la pretesa di poter essere in controllo dei propri sogni:

And it happens with dreams dreamed and controlled by the dreamer who is separated from the dream; and one day, therefore, the church bell in the steeple tolled all day for the many dead who having had too many ideas and dreams were shot by a firing squad; and one was Leo [il figlio omonimo di Leo], seventeen, who had escaped, as the young will do, from the shelter of his father's dream (pp. 57-58)

In termini spaziali, mentre Tom è legato allo spazio della casa di famiglia, Leo decide di vivere da solo in un piccolo cottage costruito sul terreno di proprietà dei Livingstone; è l'outsider che non riesce a sentirsi a casa se non soltanto quando è ormai vicino alla sua fine. Mentre la morte di Tom arriva assolutamente inaspettata infatti, a Leo viene diagnosticata una grave malattia polmonare e sarà costretto a un lungo ricovero in clinica. Sorprendentemente, con il passare dei giorni, sembra trovarsi sempre più a suo agio nei panni del degente; finalmente sembra aver scoperto un posto dove potersi sentire a casa e dove poter morire in pace: «All was peace. He wanted peace. More and more he wanted his own death to be a part of that peace» (p. 129). Il destino tuttavia ha in serbo per lui una grande beffa; i medici infatti decidono di rispedirlo a casa invece di operarlo. In maniera analoga a quanto accade a Godfrey Rainbird, a Leonard Livingstone è negata la possibilità di morire e di vivere la propria morte in uno spazio che possa chiamare casa; è costretto così a tornare a Waipori City, un luogo al quale non si è mai sentito di appartenere:

When the train arrived at Waipori City, Leonard took a taxi home, paid the driver and was alone in the annihilating aloneness that rises from there being no one in view, no people in the street or in the driveway or among the pine trees. There might have been no one else alive in the world. No one at that moment was witness to his existence. (p. 132)

3.13. *Culin, kiln, the furnace*

A differenza di suo fratello, Tom sembra sentirsi perfettamente a casa nel mondo; apparentemente in lui non c'è angoscia, anche se l'omicidio di Ciss Everest apre uno squarcio sulla violenza che cova dentro di lui. Questo accade perché di fronte alla

questo dualismo radicale che, per altro, la Nuova Zelanda di epoca coloniale condivide con altre *settler societies*.

cancer doll Tom perde lo spazio in cui ha vissuto immerso per lungo tempo; questo spazio è la guerra. A questo proposito, si guardi ancora una volta ai suoi sogni:

I dreamed there was dancing down in the pine plantation in the valley with a band playing and a host of dancers all in white swaying to the music. It was a dance arranged to celebrate a victory which all knew of but non talked about. [...] I heard in the distance what I first thought to be the sea around the bay, roaring as it does at night, and then I realised that it was the sound of guns, a natural sound, as much a part of my life as the sea and the wind and the sheep beating and the sounds at the cement works; a large world-heart beating unsteadily to ensure a circulation of death. It was War. We were dancing in celebration inside the War (p. 45)

In tal senso, il punto di vista di Tom sovverte la rassicurante divisione tra guerra e pace e in questo possiamo individuare un altro importante elemento di continuità tra le parti del romanzo, nonché un legame fondamentale tra il tempo di Tom a quello di Milly, in cui l'eco di una guerra nucleare è ridotto a un rumore statico di sottofondo mentre la televisione proietta immagini di pace, benessere e bellezza assolutamente artificiali, così come è ottenuta artificialmente la docilità della popolazione attraverso la somministrazione di tranquillanti nella rete idrica. Come nel sogno di Malfred Signal, invece, anche in quello di Tom l'orrore e la violenza della realtà riemerge prepotentemente sotto forma di qualcosa di rivoltante, disgustoso e caratterizzato da una concretezza che la realtà fatta di ricordi, di poesie e canzoni di guerra in cui Tom vive sembra non avere:

as I approached the table I saw that the only food was heaps of long rusty nails which few dancers were eating hungrily, while the drink was nothing but glasses of drainwater and urine which the dancers drank thy. The women's white clothing had been as white as the pear blossom at the beginning of the dance; now their dresses were stained like rotten lettuces (pp. 45-46)

La vertiginosa contaminazione tra pace e guerra, dunque, plasma profondamente la personalità di Tom per il quale la guerra non è mai finita. A differenza di Leo che vorrebbe dimenticare a ogni costo un passato doloroso, Tom non si limita soltanto a ricordare, ma vuole anche ripetere e rivivere la sua esperienza di guerra in tempo di pace. Questo tratto della relazione che lega Tom alla guerra emerge con particolare evidenza nelle parole di Naomi, la figlia di Tom, che, come Ciss, è malata terminale di cancro e scrive lettere al padre dal suo letto di ospedale in uno stile visionario molto simile a quello di Daphne Withers in *Owls Do Cry*:

Dear First Dad, remember you were the war? (p. 18)

Dear First Dad, you were such fun. Oh such fun, and you knew how to dance and sing the war songs but the War lasted too long after you came home from it, and just when we thought you had finished with it the films came to tell us of it. All was quiet on the Western Front, and do you know why? Because the War had gone from the Western Front, it was home, at home in our house on Eagle Street (p. 27)

Breathe in the gas mask, father,
or the poisonous air, like a scorpion,
stings your lung (p. 106)

Da un lato, il ritratto tracciato da Naomi delinea un profilo straniante di Tom; dall'altro, il punto di vista della donna ci mette di fronte al rapporto di complicità che lega l'arte alla guerra nel trasmettere, replicare e rinnovarne i valori; così, nel caso di Tom, l'intenzione di nobilitare la violenza si trasforma in una patetica messa in scena, come quella organizzata per la festa del Guy Fawkes che Naomi rievoca in una delle sue lettere:

You asked us to come nearer the stage, and of course we did. I saw that you had put on the gas mask as a Guy Fawkes mask, and it was all I could do to stop myself from bursting into laughter at the comic sight. [...] Then you gave me an old soldier's uniform which I put on, and the mock weapon, the rifle and bayonet, all in fun of course [...] I had a dizzying feeling of strangeness and sickness that vanished almost at once, and then with you, dear First Dad, urging me, dancing up and down in your gas mask with muffled cries of Kill, Kill, Kill I lunged forward with the bayonet and thrust it at the heart of the funny old Guy with his red face (pp. 94-95)

Con la relazione tra l'arte e la guerra arriviamo a toccare una struttura fondamentale in base alla quale i temi e le suggestioni del romanzo si raccolgono intorno a una circolarità essenziale. Si noti a questo proposito che il ruolo di Tom in fabbrica ci viene descritto come «keeper of the Flame» (p. 95). Si tratta di una fiamma caratterizzata da una straordinaria polisemia che le permette di oltrepassare i limiti entro i quali Tom si illude di poterla confinare. Essa è infatti la fiamma della guerra e quindi del dolore e della violenza; è la fiamma del *logos*, della parola, della poesia e dell'arte, sempre già contaminate dalla guerra, e è anche la fiamma della passione e dell'amore che per Tom si mescola inestricabilmente alla passione per la guerra. Quest'ultima valenza del termine è particolarmente importante in quanto ci pone di fronte alla fiamma di una domesticità che Tom non ha mai saputo vivere con la sua famiglia, che sogna invano di vivere con Ciss e che, in un tardivo e patetico tentativo, cerca di riaccendere con la relazione con Peggy Warren:

The War. The Flame. Ciss Everest. And Eleonor clinging to him, abasing herself in a way that made him despise her so much that he finally closed the valve of feeling for her and accepted her only as a presence providing food and clean clothes. (p. 39)

So many years of waking life had been spent close to the Flame, observing it as a doctor observes his patient, or a man close to the woman he loves counts her heartbeats because his own life depends on them. He had listened to the speech of the Flame because it was to him and only him that it was speaking, and for him only it changed colour, moved, gained or lost degrees in temperature. (p. 41)

La fiamma di Tom sembra dunque ardere in fondo alle ripetizioni e agli avvicendamenti che aprono in un unico gesto lo spazio del linguaggio e lo spazio del romanzo:

Where's Tom?
Home home to the kitchen
Culin, kiln, the furnace,
Tom, expert translator of the Flame
poor Tom acold, Livingstone. (p. 56)

Ciss Everest è ricoverata in un'ospedale londinese chiamato Culin Hall, spazio europeo del dolore e della guerra; il nome della clinica dunque ci porta già in prossimità della fornace antipode dove lavora Tom: «you have helped to build the great prisons that are our country's pride; cellblock upon cellblock; and factories; and hospitals; dams; wharves; homes; walls; walls; walls» (pp. 39-40). A sua volta la fornace – *kiln* – proietta già lo spazio domestico della cucina di casa Livingstone dove s'insedia Peg Warren:

Tom grinned. Peggy with her violet eyes and her bleached hair was good for him, for the level things of life, the earthy things, the facts. Sitting here on the sofa in the kitchen-sitting room with the painted cups of tea steaming on the new curtains that moved slightly as the breeze came in the opened window, [...] and the Recovery Unit far far away – a kind of homeless dream because the people and the places that folded their reality around it had gone (p. 72)

In questa successione è dunque la scrittura e le riscritture di una parola a proiettare uno spazio “verso casa” e contemporaneamente altrove, alla ricerca di un'origine e di un'autenticità irrimediabilmente perse nell'abisso delle successioni e delle ripetizioni in cui i differenti spazi finiscono per contaminarsi l'un l'altro. Così Peggy, infermiera presso una casa di riposo, sposta le sue attenzioni su Tom e apre, con la sua presenza in casa Livingstone, uno spazio in cui *intensive care* e amore si sovrappongono e si fondono in modo inscindibile; analogamente, per Leo è un ospedale a diventare casa

mentre Naomi, che scrive da un letto d'ospedale, rappresenta il tentativo di recuperare un'originarietà del linguaggio sprofondando nell'abisso del dolore e della malattia, per riemergere con la prosa delle sue lettere mista a poesia: «The pain returns. I identify each pain. Each is different and does not exist; and does; and is; narrow, broad, deep, and shallow pain; [...] My catalogue [...] My journey. My book of knowledge [...] demos means the people, philos means loving, logos means the word» (pp. 49-50).

Va notata infine la relazione che porta a una riapertura di questa circolarità verso il mondo esterno e verso il tempo presente; con *Intensive Care* infatti, oltre a insistere sul valore esistenziale dello spazio domestico – spazio che in ultima analisi si dimostra irrecuperabile e irraggiungibile – Frame non perde mai di vista la sovrapposizione tra uno spazio domestico – *home* – e lo spazio di un territorio nazionale – *homeland* – che risulta perennemente sotto assedio e in balia delle contaminazioni nonostante cerchi disperatamente di aggrapparsi agli stereotipi identitari; essi traggono forza proprio dalla celebrazione cieca della guerra, come si può ben vedere in occasione dell'inaugurazione di un maestoso monumento ai caduti nel centro di Waipori City:

the larks bravely singing above the new RSA Memorial Hall, the poppies brilliantly flowering, and the fact of the bomb forgotten, that it had been dropped not only on cities of the world but on large areas of human imagination and what was growing from the the devastation was beginning to reveal its hideous deformities or, if nothing grew, the the barrenness made a grim shelterless world without, and within, in that part of the mind where once the inhabitants ad been able to retreat and recuperate (p. 64)

In questa prospettiva la seconda parte del romanzo, *A Kind of Moss, A Sudden Cry*, si concentra sui possibili frutti o possibili forme di vita parassitarie – come il muschio – che si sviluppano a partire dal retaggio di guerra. Specificatamente è Colin Livingstone, il cui nome per altro lo lega direttamente alla serie Culin/kiln/kitchen, a raccogliere l'eredità del nonno e portarla alle estreme conseguenze; arriverà infatti a rompere ogni divisione tra sogno e realtà e tra amore e guerra e a invadere lo spazio domestico con la violenza inaspettata della follia; *a sudden cry*:

Colin will account for the days of everyone's grief
with four lives, a conservative tally
but this isn't war any more, only domesticity
the kitchen, Culin, kiln, the furnace. (p. 56)

Stanco dell'ordinarietà della sua vita da padre di famiglia e impiegato di banca, Colin s'innamora perdutamente di Lorna Kimberley, sua giovanissima collega dagli

occhi viola. La storia si ripete e un Livingstone, sebbene questa volta in tempo di pace, è nuovamente vittima dei suoi stessi sogni: «and now alone, dreaming of Lorna Kimberley, Oh, his dream was so real it could not be set beside dream or reality without contaminating both and itself, growing a mould of reality over his dream, of dream over the reality» (p. 135). Anche in questo caso però la ripetizione della storia è caratterizzata da un'imperfezione straniante; mentre Tom immagina l'Australia come terra di cercatori d'oro e di opportunità in cui poter realizzare i suoi sogni, Colin, avendo lasciato alle spalle un lavoro e una famiglia, si trova a vivere una versione distorta del sogno di suo nonno con un'improbabile fuga d'amore proprio in Australia dove finisce per guadagnarsi da vivere come sguattero nella cucina di un albergo di Melbourne. Dopo poco tempo tuttavia sarà proprio Lorna, nonostante abbia solo diciannove anni, a svegliarlo bruscamente dal suo sogno contrapponendo una maturità e una lucidità inaspettate alla vana idealizzazione del sentimento che Colin si ostina a perpetrare:

She looked at him coolly, slowly widening and closing and widening her violet eyes, like a cat caught by a ray of strong sunlight. 'Well it's all been a bit of fun hasn't it, but we're really not all that keen on each other, are we?' Here was the judgement that Colin had been unable to make [...] Colin felt the familiar overturning of his heart, his heart grown huge like a hippopotamus in a sea of love. He felt a wild despair, a dread of separation such as he had not known before, and a overwhelming disbelief, an unreality within the unreality (p. 138)

Abbandonato su due piedi, Colin torna in Nuova Zelanda per inseguire il suo amore perduto ma da quel momento sembra perdersi tra riflessi che si moltiplicano incontrollatamente, come in una casa di specchi, confondendo la realtà con l'illusione: l'azzurro del mare, i gabbiani bianchi e azzurri che scorge dalla nave mentre sta tonando dall'Australia alla Nuova Zelanda, il cielo e il paesaggio neozelandese – la natura stessa – sembrano prendersi gioco di lui:

There was nothing to look up to or over or at except the clouds in the sky, the high white-and-blue sky of the land of the plains; and the other houses in the street. Arrived in the street, one had the dreadful sensation of final arrival as if there were nowhere to go from here, here was finality where future events could happen as there was no 'beyond'. The houses, the gardens, the few people and the vehicles in the street acquired suddenly the defenselessness of being assigned the containment of history.

Il paesaggio suburbano neozelandese è uno spazio irreali che mostra la rassicurante superficie azzurra e piatta del presente ma che sotto la sua apparente tranquillità è operato dal peso della storia. In questo contesto la casa assume una

valenza cruciale, specialmente per Colin che passa davanti all'abitazione dei Kimberley al 361 di Wainhua street una prima volta: «the number gave added finality, an end-of-year reckoning where the events of the past year could be added and blotted out or carried forward, all in *now*, as yesterday and tomorrow seemed to merge in the shelter of *now*, like drops of water or digits running irresistibly together». Colin si trova esattamente di fronte all'aporia del tempo secondo la quale, da un lato il *now* racchiude in sé passato e futuro, dall'altro si tratta di un contenimento sempre ecceduto e oltrepassato come dimostra il riflesso che la soglia dell'abitazione restituisce; Colin questa volta non la varcherà perché nessuno è in casa: «The front door was glass, with upper panels of frosted starred glass and side panels of the rich deep-blue glass, the colour of the old-fashioned bottles of castor oil and milk of magnesia that mothers spooned to their children in sickness» (p. 146). A questo punto, il sogno d'amore di Tom si è già trasformato in ossessione e follia, quasi come se il primo sopralluogo di fronte a casa dei Kimberley lo avesse stregato con i suoi riflessi azzurri:

The house, the garden, and what he observed of them were dear to him now. [...] If only they had been at home that day, that first day, none of his sufferings would have been so intense. But they had been away, and the doorbell sounded unanswered through the lonely house with the blue-glassed panes in the side of the front door, the dark blue like blue velvet, a sacred untouchable blue. (pp. 154-155)

Dopo alcuni giorni Colin varcherà finalmente la soglia, violando così la sacralità che il colore blu assegna allo spazio domestico:

he took his rifle and went to Number 361 and rang the doorbell and when Mrs Kimberley answered the door he shot her dead and when Mr Kimberley, hearing the shot and seeing what had happened, ran to the telephone he shot him too, dead, and then he went to Lorna's bedroom and she was in bed there [...] He did not try to make love to her. He aimed the rifle at her and shot her and she fell back on the pillow dead, and he lay down beside her, still holding the rifle, and kissed her, and there was blood all over his face. He aimed the rifle, then, at his own head and pulled the trigger (p. 155)

Così in Colin vediamo convergere i due archetipi maschili; da un lato Tom, il padre di famiglia, l'uomo ordinario e il soldato semplice, dall'altro Leo, il ribelle, l'emarginato, e la scheggia impazzita. Il risultato è la violazione di uno spazio domestico fondamentale nell'auto-rappresentazione dell'identità neozelandese, quello del cottage suburbano di famiglia. Con il suo gesto estremo Colin rompe radicalmente e contemporaneamente riafferma la continuità di una storia e di una cultura. Si tratta indubbiamente di una continuità tutt'altro che rassicurante che affonda le sue radici nella

violenza primordiale che scuote sotterraneamente una società coloniale, attraversa il presente di Colin, e si proietta in un futuro in cui saltano tutte le divisioni e le decisioni. Da un lato, infatti, l'epoca di Milly Gilbraith guarda al sogno dei primi pionieri, come ci rivela nel suo diario un altro Colin, lo scienziato:

I tried to revive in myself the pioneering spirit of long ago. Instead of attacking and felling the bush to make shelters and clear the sky for the sun to shine through the dark-green world and make the crop grow, I was in charge of a weapon, a delicate axe that would choose and fell people, moral and ethical codes, habits and conventions. (p. 176)

Dall'altro, è un'epoca che vorrebbe proiettarsi verso il futuro ma tenta di farlo attraverso una pianificazione scientifica degli eventi che le impedisce, di fatto, di essere uno spazio aperto all'alterità.

A questo proposito, il discorso del primo ministro neozelandese che appare in televisione per annunciare l'istituzione dello *Human Delineation Act* con toni celebrativi riporta la Nuova Zelanda di fronte al presente, come di fronte a uno specchio: «Let it never be said that we do not lead the world in social legislation» (p. 198). Troviamo così conferma in *Intensive Care* della vena satirica di Frame e della grande sensibilità che contraddistingue il suo punto di vista sulla realtà del suo tempo; tuttavia Frame non offre soluzioni facili, anzi, in pieno stile aporetico, è consapevole che non si possano, né offrire soluzioni, né costituire problemi in senso esplicito. Piuttosto, la forza d'*Intensive Care* e dei romanzi che abbiamo presentato in questo capitolo ci pare si possa individuare in un'istanza ermeneutica che potenzialmente non ha fine o confini. Coerentemente con questo approccio, l'artista non può sottrarsi all'aporia, nel senso di realizzare un completo distacco rispetto a uno spazio osservabile, perché, come abbiamo sottolineato più volte fino a questo momento, il soggetto è già sempre immerso nella realtà che aspira a interpretare. In altri termini, una concezione ontologica dello spazio porta inevitabilmente il soggetto al centro del circolo ermeneutico che lui stesso ha attivato; per l'ultima tappa del nostro percorso seguiremo dunque Frame nella ricerca, interminabile, di uno spazio che l'artista possa dire finalmente, forse, “suo”.

Quarto movimento: arte.

Lo spazio della scrittrice e lo spazio della scrittura

4.1. *You are now entering the animal heart*

Con il fallimento dello *Human Delineation Act* in *Intensive Care*, Janet Frame racconta l'impossibilità di determinare una divisione netta tra l'uomo e l'animale e proprio a partire dalla traccia di questa divisione ci è stato possibile osservare gli effetti di un tracciare, senza fine e senza inizio, che apre anche la possibilità di pensare il tempo e lo spazio. L'ipotesi di lavoro che ha lasciato emergere uno spazio metafisico da una lettura in controluce di *Intensive Care* continuerà a produrre effetti che attraversano anche i romanzi successivi. Essi sono evidentemente legati tra loro e, a loro volta, a *Intensive Care* da alcuni temi ricorrenti che avremo occasione di approfondire, senza per altro limitarci semplicemente a osservare le analogie tematiche ma andando alla ricerca di meccanismi strutturali che presiedono al funzionamento di queste opere. Ci troveremo così a interrogare uno spazio che sembra aprirsi al centro dei romanzi pubblicati tra gli anni settanta e ottanta e che abbiamo scelto di definire come spazio dell'arte, da intendersi innanzi tutto come il movimento della ricerca artistica messa in atto da Frame e tematizzata nella sua stessa opera. Tuttavia, forse proprio a causa della centralità di questo spazio, la nostra ricerca si apre fin da subito su un abisso di problemi. Non solo ci poniamo di fronte a un centro opaco, impossibile da circoscrivere e in certa misura vuoto – come emergerà dalla nostra analisi – ma soprattutto sono la purezza di un concetto, la stessa nozione di centro e l'idea stessa di un'origine come sorgente dell'enunciazione a presentarsi già da sempre contaminate.

Se da un lato questo momento della nostra indagine è chiamato a essere conclusivo, dall'altro si presenta fin da subito caratterizzato da una certa specularità, quasi fosse un negativo fotografico, rispetto all'inizio della nostra ricerca quando eravamo partiti dall'interrogare il linguaggio come origine dell'opera. Questo effetto, in una certa misura incontrollato, non fa che confermare l'impossibilità di assumere la nozione di centro se non rimettendola infinitamente in gioco. D'altra parte, di fronte ai romanzi che ci proponiamo di leggere ora, non si può ignorare l'attrazione esercitata da un certo centro attorno al quale ruotano i romanzi stessi. Ci pare infatti che dai testi emerga piuttosto marcatamente un'istanza che si muove in direzione di – e a partire da – un centro. Se mai fosse possibile la struttura dell'"in quanto", sarebbe questo il luogo più adatto per parlare di "Janet Frame in quanto Janet Frame" e di centro in quanto spazio che Janet Frame possa dire "suo". Spazio ontologico dunque proprio perché

spazio ri-cercato; spazio disegnato da una ricerca e ricerca che struttura l'opera seguendo una traccia che inevitabilmente assume anche un certo carattere autobiografico. Piuttosto che limitarci a orbitare passivamente intorno a un punto, proveremo però a avvicinarci a questo centro facendo resistenza alla sua forza di gravità e tenderemo di seguire le tracce del percorso di Frame alla ricerca di molti luoghi – New York, il Maniototo, i Carpazi – e di un unico luogo:

On our first week in our Glenham house on the hill, I discovered a place, *my place*. Exploring by myself, I found a secret place among old, fallen trees by a tiny creek, with a moss-covered log to sit on while the new leaved branches of the silver birch tree formed a roof shutting out the sky except for the patterned holes of sunlight. The ground was covered with mass of old, used leaves, squelchy, slippery, wet. I sat on the log and looked around myself. I was overcome by a delicious feeling of discovery, of gratitude, of possession. I knew that this place was entirely *mine*; mine the moss, the creek, the log, the secrecy. It was a new kind of possession.³²⁸

Noteremo innanzi tutto che muovendo alla ricerca di un centro, Frame sembra invitarci a partire da una deviazione, un *detour* immediato che passa per il mondo animale o, meglio, che ci pone di fronte all'animale. Si tratta di una tendenza che a nostro avviso merita di essere approfondita e che segna un primo elemento di continuità tra *Intensive Care* e la fiction successiva. In realtà, a partire dai cigni in *The Lagoon*, passando per i gufi shakespeariani di *Owls Do Cry* fino a *Scrapers* e *Bluey*, le mucche di famiglia che pascolano nei *paddocks* sul retro di casa Frame e ricordate nell'autobiografia, la “zoografia” di Frame sarebbe ancora tutta da scrivere e s'intreccerebbe senz'altro con la zootecnica e la zoologia che danno forma allo spazio – tanto quello economico quanto quello culturale – della Nuova Zelanda.³²⁹ Nel nostro

³²⁸ JANET FRAME, *An Autobiography*, cit., p. 14. New York è il luogo chiave di *Daughter Buffalo*, New York, Braziller, 1972 (l'edizione consultata a cui faranno riferimento i numeri di pagina d'ora in avanti è: *Daughter Buffalo*, London, Pandora, 1990). La pianura del Maniototo nella provincia dell'Otago dà il nome al romanzo *Living in the Maniototo*, New York, Braziller, 1979 (l'edizione consultata a cui faranno riferimento i numeri di pagina d'ora in avanti è: *Living in the Maniototo*, London, The Women's Press, 1980) mentre i Carpazi sono evocati in *The Carpathians*, New York, Braziller, 1988 (l'edizione consultata a cui faranno riferimento i numeri di pagina d'ora in avanti è: *The Carpathians*, London, Pandora, 1989).

³²⁹ Per quanto riguarda le presenze animali nella fiction di Frame il primo riferimento da noi indicato è quello di *The Swans*, short-story della raccolta *The Lagoon*, cit., in cui per altro il mondo animale figura largamente anche in altri racconti. Il ricordo di *Scrapers* e *Bluey* si trova in *An Autobiography* (cit., pp. 103-105). Come è noto l'allevamento ha costituito una struttura portante dell'economia del paese per lo meno a partire dall'inizio del XX secolo, da quando cioè i sistemi di refrigerazione hanno permesso l'esportazione dei prodotti su vasta scala (si veda su questo JAMES BELICH, *op. cit.*, pp. 53-75). La presenza di fossili evolutivi inoltre è un elemento distintivo della storia naturale della Nuova Zelanda. Nell'immaginario collettivo, le unicità della flora e della fauna del paese si sono così trasformate in un bacino di simboli di identità culturale come dimostra l'uso della felce in contesti ufficiali come il *coat of arms* o il dollaro neozelandese in cui la *fern* orna l'immagine di un uccello

caso ci limiteremo a osservare una certa attenzione dedicata al mondo animale, sia in *Intensive Care*, sia in *Daughter Buffalo*, e ci interrogheremo sul perché di questa attenzione ripartendo da alcune risposte che sono emerse già dalle nostre riflessioni su *Intensive Care*. In particolare, appare evidente che decidere dell'animale significa decidere dell'uomo; la posta in gioco è dunque alta e l'abisso da esplorare molto profondo, così come si spinge in profondità la ricerca di *Daughter Buffalo*. Attraverso l'antirealismo di questa opera infatti Frame ritornerebbe, se mai se ne fosse discostata, alle radici del linguaggio, ai temi della morte e dell'Altro, alla possibilità di scrivere e in particolare alla possibilità di scrivere di sé.³³⁰ Così possiamo dire che il romanzo prende forma proprio a partire dal confronto con l'animale, dal posizionamento dell'uomo di fronte all'animale e da uno sconfinamento reciproco di due spazi, soltanto in apparenza separati l'uno dall'altro e omogenei al loro interno. Vero è che nella tradizione metafisica occidentale l'animale sembra offrire al pensiero una delle forme di alterità più radicali; già il singolare collettivo è il segno della volontà di addomesticare l'animale o almeno di tenerlo a distanza attraverso un'oggettivazione che, incidentalmente, è anche condizione di possibilità per spazi come quello del museo di storia naturale o dello zoo in cui è confinato il bufalo eponimo di *Daughter Buffalo*: «Reptile Hall seemed to be darker than the other rooms. The display cases however were brightly lit, and coloured according to the habitat of the snakes which had been arranged in lifelike poses. “The more lifelike it is,” Turnlung said, “the more deathlike it becomes.”».³³¹

Come vedremo, gli incontri tra il giovane studente americano di medicina Talbot Edelman e il vecchio scrittore neozelandese Turnlung trasformano questi spazi in luoghi, cioè punti di snodo della trama e del cosmo del romanzo. Del resto dobbiamo notare che con *Daughter Buffalo* non siamo soltanto di fronte all'animale ma di fronte all'animale in uno spazio americano. In altri termini, con questo romanzo Frame mette in scena l'incontro tra la Nuova Zelanda e gli Stati Uniti, rappresentati rispettivamente da Turnlung e Talbot, e approfondisce le conseguenze di una relazione che aveva manifestato alcuni dei suoi effetti già con la presenza degli “Amerrykins” – questa la

kiwi. Per un approfondimento sull'argomento vedi le voci *Ferns in New Zealand culture* e *Kiwi* in www.teara.govt.nz.

³³⁰ A questo proposito le parole di Lydia Wevers nella sua recensione del romanzo ci sembrano cogliere nel segno: «Janet Frame's burden of responsibility is again found not so much in her portrait of characters and events as plausible imitations of a familiar reality, but in using the instruments of fiction as part of an uncompromising quest for an inevitable yet intolerable truth» (LYDIA WEVERS, *Daughter Buffalo*, «NZ Book World», i, 1973, p. 21).

³³¹ JANET FRAME, *Daughter Buffalo*, cit., p. 88.

pronuncia di Milly Gilbraith – in *Intensive Care* e su cui Frame tornerà anche con *Living in the Maniototo* e *The Carpathians*. Gli Stati Uniti come metonimia — nucleo centrale forse — della tecnica come destino ma anche gli Stati Uniti degli spazi aperti della prateria e del deserto. Uno spazio plurale, di contrasti, divisioni, e tracce abissali come quello che emerge dalle riflessioni del neozelandese Turnlung: «I try to understand why a country, an abundant mother, which has fed so many of the hungry and the poor should at the same time continue to secrete the milk of death» (p. 102); uno spazio dove vita e morte sembrano legati in un intreccio indissolubile: «I can't help admiring you Americans. You're great killers, death is your way of life, but you're also great reconstructors of what you've killed. Only God can do that and get away with it» (p. 87). Probabilmente un incontro ravvicinato con l'animale e un'interrogazione dello stesso che riporti sulle tracce dell'uomo non poteva trovare uno spazio più adatto.

Del fatto che questa ricerca del soggetto non si sviluppi in linea retta ma segua, come dicevamo poc'anzi, una deviazione che lo porta a imbattersi nell'animale troviamo una singolare conferma in un breve racconto pubblicato sul *New Yorker* nel 1970 e ambientato a Philadelphia.³³² Il titolo *You Are Now Entering the Human Heart* ci porta fuori strada fin dal principio: «the floor of the blood vessel was worn and dusty, the chamber walls were covered with marks, and the notice “You Are Now Taking the Path of a Blood Cell Through the Human Heart”, hung askew». Anticipando *Daughter Buffalo*, non solo Frame ci conduce in uno spazio americano e va al cuore di questo spazio – si noterà la centralità della stessa città di Philadelphia rispetto agli Stati Uniti da un punto di vista storico e culturale – ma anche in uno spazio museale: verosimilmente ci troviamo all'interno del Natural History Museum della città, anche se il racconto non mantiene la promessa contenuta nel titolo. Infatti, di fronte al cuore umano – una gigantesca riproduzione al centro di una grande sala – e alla promessa di entrarvi il racconto di Frame compie una deviazione verso un'altra sala, un altro luogo e un'altra esperienza. Un senso di smarrimento e un'atmosfera onirica dominano l'intero racconto: «I made my way to the Hall. More children, sitting in rows on canvas chairs. [...] “Oh,” I said. “Is this a private lesson? Is it all right for me to be here?”» (p. 193).

³³² JANET FRAME, *You Are Now Entering the Human Heart*, «New Yorker», 31 gennaio 1970, pp. 37-39. L'edizione da cui traiamo le citazioni è quella raccolta nel volume di storie omonimo *You Are Now Entering the Human Heart*, Wellington, Victoria University Press, 2005, pp. 193-197. D'ora in avanti i numeri di pagina si riferiranno a questa edizione. King fornisce alcuni dettagli riguardanti le circostanze che avrebbero ispirato Frame per questo racconto e risale al primo soggiorno di Frame negli Stati Uniti nel 1967 (cfr. MICHAEL KING, *op. cit.*, p. 321).

La lezione in cui s'imbatte la protagonista consiste in un incontro ravvicinato tra una maestra e un serpente sotto la guida di un naturalista: «We're having a lesson in snake-handling [...] Get the children young and teach them that every snake they meet is not to be killed» (p. 194). Nonostante le rassicurazioni della guida – «the snake is *harmless*, absolutely *harmless*» – la maestra manca rovinosamente l'obiettivo di insegnare ai suoi alunni a non avere paura: «Suddenly the snake moved around to face Miss Aitcheson and thrust its flat head toward her cheek. She gave a scream, flung up her hands and tore the snake from her throat and threw it on the floor [...] she could not promise to love and preserve what she feared» (p. 196). Non ci soffermeremo sul valore allegorico di questo incontro che rimane aperto a molteplici interpretazioni anche se torneremo sulla carica simbolica del serpente e dei rettili che in *Daughter Buffalo* sono letteralmente evocati da Turnlung; vorremmo piuttosto ripartire dal percorso tracciato verso il, e lontano dal, cuore umano che, almeno in questa *short story*, è destinato a rimanere inesplorato, come si legge nel finale: «The journey through the human heart would have to wait until some other time» (p. 197). Anche *Daughter Buffalo* descrive una divagazione, un'erranza che manca apparentemente di centro ma che invece ne lascia emergere uno a partire dalle tracce lasciate dalle esistenze dei protagonisti, come nel caso dei vagabondaggi per le strade di New York del vecchio Turnlung – nel nome stesso risuona una certa tortuosità – impegnato nella sua singolare ricerca: «“I've come to this land,” Turnlung said, “to take a closer look at death. At my own death”». ³³³

Come in *You Are Now Entering the Human Heart*, anche in *Daughter Buffalo* il percorso verso un centro subisce una deviazione che ci porta di fronte all'animale e per rendere conto degli effetti di questo incontro, vorremmo riferirci, come a una sorta di guida in grado di fornirci alcune indicazioni, alle riflessioni che Jacques Derrida propone in un intervento pubblicato con il titolo *L'animale che dunque sono* in cui possiamo trovare spunti preziosi per leggere il testo di Frame. Derrida non guarda solo all'animale che è, nella logica del *double bind* derridiano, l'Altro tenuto fuori dal pensiero e insieme condizione di possibilità del pensiero stesso, ma anche all'uomo nudo di fronte all'animale – paradossalmente più nudo dell'animale, nonché all'uomo come animale autobiografico; animale che lascia traccia di sé. Così le scosse della decostruzione derridiana moltiplicano un'«abissale frattura», la quale «non disegna due

³³³ EADEM, *Daughter Buffalo*, cit., p. 20.

bordi, la linea unilaterale indivisibile di due bordi, l'Uomo e l'Animale in generale». Spiega infatti Derrida: «Al di là del bordo *sedicente* umano, al di là di questo ma non su un unico bordo opposto, al di là de “L'Animale” o de “La-Vita-Animale” è presente, già qui, una molteplicità eterogenea di viventi [...] una molteplicità di organizzazioni di rapporti tra il vivente e la morte».³³⁴

In particolare, l'intervento di Derrida si apre su un episodio – autobiografico a sua detta – tanto suggestivo quanto singolare che lo vede nudo di fronte al suo gatto. Derrida cerca allora di descrivere l'“animalimbarazzo” [*animalséance*] che questa situazione suscita in lui: «Spesso m'interrogo, per vedere chi sono – e chi sono nel momento in cui, sorpreso nudo, in silenzio, dallo sguardo di un animale, ad esempio gli occhi di un gatto, faccio fatica, sì, faccio fatica a superare un disagio» (p. 38). Il paradosso del provare vergogna per essere nudo di fronte all'animale, il quale non ha percezione della nudità, né della sua – anche perché a ben vedere il pelo lo rende effettivamente meno nudo dell'uomo–, né di quella dell'uomo, riflette la condizione secondo cui l'uomo si scopre «animale che manca di sé» (p. 37):

il proprio dell'uomo, la sua superiorità di dominio sull'animale, il suo stesso diventar-soggetto, la sua fuoriuscita dalla natura, la sua socialità, il suo accesso al sapere e alla tecnica, tutto questo [...] deriverebbe da questa mancanza originaria, da questo difetto di proprietà, da questa proprietà umana come mancanza di proprietà (p. 86)

A rischio di semplificare e ridurre la ricchezza del testo derridiano vorremmo riassumere le conseguenze di questa condizione umana in due aspetti cruciali che emergono dall'intervento di Derrida, i quali ci consentono un aggancio decisivo con *Daughter Buffalo*. Da un lato dobbiamo osservare l'importanza della scrittura e in particolare la scrittura di sé; a caratterizzare la specie uomo non sarebbe la parola, il *logos*, come qualcosa “in più” ma proprio la struttura del mancare di sé, la quale presiede all'impulso a lasciare tracce. Dall'altro, la nudità di fronte all'animale non si caratterizza per un riconoscimento dialettico di sé di fronte e attraverso l'Altro ma per un ri-conoscimento, tutto interno all'uomo, della sua finitezza, della sua morte dentro la sua vita. Noteremo per altro che queste riflessioni si ricollegano in senso circolare al problema della morte così come l'avevano affrontato sia lo stesso Derrida in *Aporie*, sia Heidegger in *Essere e tempo*, senza dimenticare l'eco esistenziale di questa tematica in

³³⁴ JACQUES DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, a cura di Gianfranco Dalmaso, Marie-Louise Mallet, Massimo Zannini, Milano, Jaka Book, 2006, p. 70.

cui risuonano anche le riflessioni di Kierkegaard sul concetto di angoscia. Ci pare dunque che in questa circolarità ricada anche la struttura di *Daughter Buffalo* in cui i due protagonisti si alternano nella narrazione delle tappe del loro incontro e dei ricordi delle loro esperienze presentando il tutto, ancora una volta, sotto il *common denominator* della morte.

4.2. *Acts of recognition*

Turnlung, come abbiamo già avuto modo di ricordare, arriva negli Stati Uniti per prepararsi alla propria morte: «I wanted to enter the community of the dying. [...] Therefore I made my voyage to this country of death where death appears to be more important than life [...] Their vocabulary is the vocabulary of death».³³⁵ Talbot invece è un giovane studente di medicina che decide di abbandonare gli studi in embriologia per dedicarsi a una singolare specializzazione:

Studying the growth patterns of others I experienced concentrated growth in myself, compelled, as I was then, to think about poverty and disease, of my childhood, my relatives, my military call-up which was still deferred, the possibility of service in Vietnam, and, underlying all, of death which the economy and urgency of living had abbreviated in my studies to D. (p. 13)

Il loro è dunque l'incontro tra due modi diametralmente opposti di guardare alla morte, due percorsi divergenti ma che paradossalmente convergono proprio nella loro comune destinazione finale; da un lato la scienza, nel caso del giovane idealista di famiglia benestante, e dall'altro l'arte: «I interfere, as artists must, with the process of life and death» (p. 30). A queste due dimensioni corrispondono due stili diversi, per cui non sorprenderà di scoprire nella narrazione di Turnlung una prosa che tende a frammentarsi per farsi poesia, a distaccarsi dal referente per farsi *Dichtung*.

Come avevamo anticipato, Frame ci riporta qui sul bordo dell'abisso di un linguaggio già sempre in frammentazione e in questo senso le riflessioni di Turnlung intorno alla dualità che contamina la purezza della parola *jewel* si fanno particolarmente significative: «I could say that by the time I was seven I had almost an open mind about language; [...] yet I was caught unawares at school one day, in my eighth year, when I overhead [*sic*] a fellow pupil say to his friend, “In Class Two they sit in *jewel* desks. Class Two is the only classroom with *jewel* desks.”» (p. 92). Un *misunderstanding* che

³³⁵ JANET FRAME, *Daughter Buffalo*, cit., pp. 28-29.

replica e divide in due la parola in un unico gesto, la porta altrove in una disseminazione incontrollabile eppure presieduta da una fondamentale dualità e da una radicale conflittualità: «The idea of death as a jewel seems to me fair recompense for my painful association with the word; it allows me to indulge in an exquisite annihilation of the togetherness in which it once disguised itself. Dual indeed! Or duel! A combat fought by agreement with deadly weapons, in the presence of witnesses» (p. 97).

A fronte di questa dispersione nel linguaggio sta l'esperienza del giovane Talbot con il suo stile lineare e concreto ma non per questo privo di una certa amara autoironia. Se Talbot manca di un'adeguata "formazione" – «“No death education? A citizen of a country of death, with no death education?”» (p. 21), gli rimprovera Turnlung durante il loro primo casuale incontro seduti su una panchina di un parco – è però determinato a guadagnarsene una:

I was of the generation which expected to receive more than it gave. I had been brought up to know abundance. The word "without" was not often used by me or members of my family. Turnlung, I felt, had been carrying my life, entrusted with it in an unfamiliar land all these years while I, in my native land, tried to learn the language of the life imposed upon me (p. 143)

Sembrerebbe dunque di trovarsi di fronte a una dicotomia fondamentale che contrappone autenticità e inautenticità nel rapporto con la morte, con il linguaggio, e dunque anche con la propria esistenza. Tuttavia la relazione Talbot-Turnlung andrebbe letta piuttosto con la chiave di una logica scissionale che da un lato lega indissolubilmente i due protagonisti come due facce della stessa medaglia e dall'altro fa sì che il dualismo della loro relazione trascenda se stesso in un movimento che sembra puntare proprio in direzione di quello spazio centrale del romanzo oggetto della nostra indagine. A contaminare la tranquillizzante polarità dello schema autentico-inautentico intervengono infatti almeno tre fattori che ci proponiamo ora di approfondire: l'animale, il tempo e la relazione di scambio.

Si ricorderà che l'opera prima di Turnlung, di cui non conosciamo il contenuto ma soltanto il titolo, è *First Death* e che un'intera parte del romanzo, quella intitolata *The Bees in the Flowering Currant*, è la narrazione in prima persona dello scrittore neozelandese delle sue esperienze di morte. Ci troviamo dunque di fronte a un'autobiografia come racconto di vita che paradossalmente si alimenta della morte, non solo delle morti altrui ma, prima ancora, di una morte radicalmente altra, esattamente

quella dell'animale: «The first death in my life was that of animals, a death explained in a simple sentence. The cat is dead. The calf is dead. The rabbit is dead». Che questa esperienza caratterizzi un'identità neozelandese, Turnlung lo rende evidente immediatamente: «In my country death was often the equivalent of careless litter cast by water, ice snow, lightning, with the human victims quickly removed from the scene and the animals lying untouched as earth-host to the mushrooms growing up through the skulls and the buttercups blooming in the rib-cages» (p. 35). Quelle di Turnlung dunque sono un'esperienza e un'identità antipodi che però, proprio attraverso la morte dell'animale, si riavvicinano all'esperienza americana di Talbot fino a penetrarla e a contaminarla irreversibilmente, come vedremo più avanti: «The dead cat was my first death. I remember it as I remember my first love. The cat was ugly in death, its fur matted and wet, its eyes were deep in their sockets. It lay under the flowering currant bush where honeybees swarmed about the clusters of tiny purple flowers» (p. 36). Alla morte del gatto come alfa dell'autobiografia di Turnlung corrisponde la morte come compimento del destino di Sally, il cane di Talbot; morte che viene rimandata fino all'ultimo e narrata soltanto verso la fine del romanzo, omega della narrazione. Per tutta la vita di Sally, Talbot ha fatto del suo cane una cavia per i suoi esperimenti chirurgici; da un lato ha usato su di lei la tecnica con assoluto distacco, dall'altro le mutilazioni che ha operato sul cane rappresentano, secondo la logica di Talbot, un tentativo di rendere umano l'animale: «My medical treatment of Sally had always been carried out on the assumption that she was a human being» (p. 128). Ritardando la morte di Sally, in realtà Talbot tenta di allontanarsi dalla propria morte; illudendosi di rendere umano l'animale, reprime l'animale del suo essere umano. Se, in altri termini, la tecnica permette a Talbot di non comparire mai nudo di fronte all'animale, questa protezione è destinata a cadere nel momento in cui si trova di fronte a Turnlung – di fronte a Turnlung nudo; si potrebbe dire che questo strappo è esattamente l'esperienza di Talbot in *Daughter Buffalo*.

A ben vedere, inoltre, la natura umana di Talbot è contaminata internamente da un fattore animale che la caratterizza prima dell'incontro con Turnlung e prima ancora della sua relazione con Sally; si tratta di una contaminazione iscritta nel suo stesso nome. Il Talbot infatti è una razza di cane da caccia estinta di cui si conserva traccia nell'araldica inglese e il cui patrimonio genetico verosimilmente è stato trasmesso a segugi come il

Beagle o il Bloodhound.³³⁶ La nobiltà di Talbot sembra dunque iscriverlo in un abisso che lo rigetta nella sfera dell'animale e in particolare nell'universo canino. Inoltre, a proposito di retaggi familiari, è proprio il senso di colpa per la morte del nonno paterno a ossessionarlo e a portarlo sulle tracce di Turnlung, in un movimento che sembra assecondare la sua vocazione innata e inconsapevole di segugio. La famiglia di Talbot infatti aveva affidato l'anziano alle cure di un ospizio, di fatto lasciandolo morire in solitudine e lontano da casa: «Since grandfather's death I had become obsessed with elderly men in each of who I saw the grandfather I never knew, who was hidden from me, whom I hid from myself, my first death was no death». Di fronte a Turnlung, si sente dunque irresistibilmente, sessualmente e narcisisticamente attratto dall'anziano scrittore:

I saw myself as an old man, I was face to face with myself and I did not know how to act, My first impulse was sexual. I wanted the old men to enter me with all their baggage of history, their own past and the past of their ancestors [...] I attributed much of this feeling to my having been deprived of experience of death. I wanted the old men to give me, free, *their* deaths. (p. 20)

A questo primo casuale incontro seguono altri ed è proprio Turnlung a decidere i luoghi – il museo di storia naturale e lo zoo – conducendo la coppia in direzione dell'animale e portando così il giovane Talbot a farne esperienza. In questa prospettiva, il percorso che porta di fronte all'animale si configura esattamente come la deviazione necessaria in direzione della morte, cioè in direzione dell'uomo.

In particolare, il percorso di Talbot e Turnlung è scandito dalla ripetizione di una serie di «act[s] of recognition» in cui Talbot riconosce in Turnlung suo nonno e se stesso:

I felt as if I were at my first homecoming in a life of human vagrancy. [...] Turnlung, naked, brought a detachment over me as if I returned to the hospital wards where the rows of old men lay all alike in the state of their skin and flesh and bone, their helplessness, their querulous voice spotted with saliva. [...] We became briefly two-dimensional, images only, in mirrors; the old and the young Narcissus. (pp. 143-144)

Non renderemmo adeguatamente conto di questi riconoscimenti tuttavia se non guardassimo al fattore temporale che li destabilizza profondamente: «our act was a rehearsal of time – for me, of the future, for Turnlung of the past. We made love to our lives and deaths» (p. 145). La relazione tra i due Narcisi è dunque reciproca soltanto in

³³⁶ Vedi *Talbot*, in *The Oxford Dictionary of English*, www.oxfordreference.com.

apparenza proprio a causa del divario temporale che si apre tra i due. Su questo s'innesta il fattore del dono che ha come effetto fondamentale quello di assegnare una dimensione verticale alla relazione tra i due rendendola gerarchica e asimmetrica: «[Turnlung] had given me the jewel and I accepted it as naturally as I accepted gifts all my life. [...] I did not consider the nature of the bereavement which Turnlung might suffer. I had no plans then, to remove his heart, brain or lungs» (p. 143). Per parte sua Turnlung si dà totalmente perché non ha più tempo e non ha niente da perdere ma, come ricorda nelle ultime righe del romanzo, proprio in questo darsi senza riserve riceve qualcosa di incommensurabile che, come un gioiello o una pietra preziosa, non è intaccato dal logorio del tempo: «What matters is that I have what I gave; nothing is completely taken» (p. 212). Talbot invece ammette: «With Turnlung I felt protected by one whose body was in my own image though aged and much used, so that what I felt for him I also felt for myself; he gave me permission to mourn and rejoice over my own life. I was using Turnlung» (p. 144); tuttavia, proprio attraverso la sua avidità, scopre la sua profonda mancanza di sé: «I had never before been so conscious of the unfinished nature of my world and my life; I longed to accept every finishing touch, even that of my own death» (p. 108).

Si tratta dunque di una relazione asimmetrica la cui verticalità è però sovvertita e a farne le spese è soprattutto Talbot proprio perché la sua relazione con il mondo – il suo spazio – è solcata da schemi che l'incontro con Turnlung destabilizza radicalmente. È per questo che il giovane riesce a raccontarsi soltanto attraverso dicotomie che di fronte all'esperienza di Talbot lo lasciano sprofondare nella contraddizione e lo consegnano a una dimensione d'indecidibilità tra amore e odio, mancanza e eccesso, attrazione e repulsione: «I felt myself full of pity and love. Tears flowed down my cheeks. [...] Then we lay down, embracing, on the sofa. [...] I had never felt such grief or sadness or comfort» (p. 107).

4.3. The original void of the universe

Concentrandoci ora sulla figura di Turnlung, crediamo di poter individuare un elemento fondamentale che determina il suo potenziale destabilizzante e la sua capacità di gettare una luce differente sui rapporti tra uomo e animale, tra uomo e uomo, nonché tra uomo e linguaggio. Egli è custode di un segreto che si annida tra le pieghe della sua pelle:

«did he not say the word “jewel” was set at the centre of his life?» (p. 143). Normalmente è l'organo maggiormente esposto al contatto con l'esterno; per Turnlung è un involucro da abbandonare con il sopraggiungere della morte, in realtà è un luogo da sempre abitato dalla morte stessa:

I, Graduate Turnlung, wrapped in parchment skin or silk pocketed by death, let in to the earth and the secret that
consumed me. I'm anybody,
anybody with age-spotted skin, my bones mountainous, my cataract, my avalanche of blindness rushing me out to the
oceans of night. (pp. 33-34)

Come lo stesso Derrida non ha mancato di notare, la pelle è l'ultima barriera che divide l'uomo dall'animale nella misura in cui, nella nudità, essa distingue l'uomo dall'animale;³³⁷ eppure quella di Turnlung è già pelle animale: «I kept seeing him at first as he appeared, then as he was transformed into myself, my father, my grandfather, becoming them and shedding their skins like a creature in metamorphosis, then becoming himself but retaining the other identities not because he chose to but because they attached themselves to him» (p. 86). Turnlung dunque è già sempre altro-da-sé in un divenire-animale che, come Gilles Deleuze e Felix Guattari hanno mostrato in modo convincente nel caso de *La Metamorfosi*, non può che rimanere sempre incompleto, sempre deferito, sempre in potenza.³³⁸ E tuttavia, proprio in questo divenire in cui, a partire dalle identità sessuali, tutto si pluralizza, lo sguardo di Turnlung offre una serie di scorci su un centro d'indecidibilità che destabilizza in primo luogo la linearità del tempo e dello spazio:

I find myself looking back into life when my intention is to look forward into death, yet even the words I use to write this are part of the great deceit and confusion: I imply that we move from There to Here, that we look backward to the past and forward to the future, but I could just as easily say, convincing myself, that we move round and round the source and the fountain. How we suffer from language!

Se il linguaggio è dunque complice di questa linearità che inganna e che porta alla sofferenza, la strategia di Turnlung consiste in un'invocazione, un'evocazione dell'animale interna al linguaggio che si fa tanto più sovversiva quanto più si serve,

³³⁷ «L'animale, dunque, non è nudo perché è nudo. Non ha percezione della sua nudità. Non esiste nudità “in natura”. [...] Per l'uomo vale piuttosto il contrario e il vestito risponde a una tecnica» (JACQUES DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 39).

³³⁸ Cfr. GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, a cura di Alessandro Serra, Macrata, Quodilibet, 1996, pp. 17-27.

paradossalmente, dei termini della nomenclatura scientifica:

Testitudines crocodylia, rhynocephalia, squamata, sauria, seprentes, which repeated one after the other came to sound like an ancient prayer for the earliest forms of life.
Testitudines crocodylia, rhynocephalia, squamata, sauria, seprentes... (p. 91)

Abbiamo osservato un fenomeno simile in *Yellow Flowers* in cui il nome *Pinus Radiata* sembrava affacciarsi sulla pagina scritta affiorando dall'inconscio dei protagonisti; ora Frame sfrutta ancora di più la potenzialità evocativa di questo linguaggio che resta profondamente diviso tra la massima attinenza al referente e l'enorme lontananza dal presente di una lingua morta. Le evocazioni dei rettili di Turnlung, apparentemente senza giustificazione, sembrano inoltre avvalorare la nostra ipotesi riguardo alla funzione mistica e religiosa di questo linguaggio che avevamo scoperto in *Yellow Flowers*. Un commento della stessa Frame sembra confermare l'istanza di trascendenza che starebbe dietro questa tecnica:

Se parli di linguaggio, penso realmente che uno si deve spingere sempre più avanti, anche se rischia di cadere oltre la riva. Occorre spingersi sempre più avanti nel linguaggio per raggiungere quasi un nuovo linguaggio. Qui è dove la religione entra nella mia idea, perché se continui a spingere abbastanza lontano arrivi alla religione. Quando il linguaggio di oggi sarà assolutamente inutile, si arriverà a un nuovo stato, una sorta di ciò che è oggi la religione.³³⁹

Siamo dunque di fronte a una valenza trascendentale del linguaggio che forse proprio con l'evocazione di una lingua morta – una lingua che è già in qualche modo “inutile” – Frame sembra voler liberare. In particolare, in relazione al cosmo di *Daughter Buffalo*, l'effetto più immediato e assolutamente rilevante di questa invocazione è una reciproca inclusione tra l'uomo e l'animale o, meglio, la creazione di uno spazio di indifferenza tra le due sfere. A questa esigenza sembrano rispondere anche i versi di Turnlung che compaiono nel prologo del romanzo e che verranno ripetuti più volte nel corso della narrazione:

*Mice are not men, everyone is happily saying.
Then why are the mice praying?*

*Men are not Gods, everyone was saying
when the mice began praying to the men.*

³³⁹ LIUBA SONGINI, *Un angelo alla mia scrivania. Incontro con Janet Frame*, «Linea d'ombra», iv, 1990, pp. 66-70: 70.

*Out of this mixture, why say No No
to my daughter; the bewildered buffalo?*³⁴⁰

A un “No No”, Turnlung risponde con un “sì” che sovverte un’intera tradizione metafisica, le gerarchie che produce e attraverso le quali si giustifica. Il bufalo diventa così *Daughter Buffalo* per adozione e Turnlung frammenta il confine tra l'uomo e l'animale nell'attesa di un linguaggio in grado di nominare senza fare nomi. Da questo punto di vista la strana richiesta che Turnlung fa a Talbot durante una telefonata assume una valenza importante e, non per caso, proprio in questa occasione, Turnlung propone a Talbot d'incontrarsi allo zoo:

“Say my name.”

“Your name?”

“My name. Turnlung.”

I obeyed him. “Turnlung.”

“Say it slowly.”

“Turnlung.”

“You know what it means?”

I hesitated. He did not tell me but I knew. “A state of readiness for death, I suppose,” I said. (p. 109)

All'adozione di *Daughter Buffalo*, una singolare iniziativa simbolica che Turnlung prende dopo la visita allo zoo, segue l'incontro carnale tra i due che abbiamo ricordato in precedenza ma è proprio a partire da questo punto che le cose precipitano. Dopo che Talbot infatti ha preso tutto da Turnlung, gli nega ospitalità ripetendo così il gesto di rifiuto dei suoi genitori nei confronti del nonno; anche Turnlung infatti è soltanto alla ricerca di un posto dove morire. Mentre quest'ultimo spera, forse ingenuamente, di restituire un linguaggio e un mondo all'animale, il rifiuto di Talbot deriva da un'incapacità di spogliarsi della sua pelle – lo strato più umano, del suo linguaggio, e del suo mondo:

What about Daughter Buffalo? She will need proper training and education and a little language will do her no harm; a word here, a word there; a planet or star or two above the prairie; and I, Turnlung, say that she shall not be tricked or threatened by words but she will race with the wind toward them, and trust them, and know the promises they give and those they withhold, and never confuse them with the promises she may make to herself. (pp. 147-148)

La via indicata da Turnlung per restituire parola e mondo all'animale e che Talbot rifiuta di seguire passa per una rinuncia alla supremazia esercitata attraverso il *logos* da parte

³⁴⁰ JANET FRAME, *Daughter Buffalo*, p. vii.

dell'uomo. Da questo punto di vista la ricchezza materiale di Talbot è da contrapporsi alla povertà di mondo del bufalo:

We came to the buffalo enclosure containing, so the notice said, a female and her daughter of six months standing in the shelter of her mother on the moulting patch of grass, with an expression of bewilderment exactly like her mother's: a family conspiracy of sullen bewilderment.
“They look pretty lonely standing there,” Turnlung said. “As if they'd been offered the world, the earth and the sky, and they had to refuse, and couldn't explain the refusal.” (p. 113)

L'espressione “povertà di mondo”, nel senso in cui compare in Heidegger, sembra qui appropriata; essa non è usata tanto per indicare una mancanza, quanto per descrivere la completa immersione dell'animale nella *fusis*.³⁴¹ Si tratta di una condizione che distinguerebbe radicalmente l'animale dall'esserci con il suo essere-nel-mondo, il suo linguaggio, la sua tecnica, la sua temporalità, e quant'altro l'analitica esistenziale abbia potuto mettere in luce. Anche in Heidegger dunque, come Derrida ha cercato di dimostrare, si assiste a un pericoloso avvicinamento all'animale, in un confronto tra l'uomo e l'Altro che però appare necessario se si vuole giustificare il primato dell'esserci tanto che, come osserva Derrida improvvisando le conclusioni del suo intervento del 1997 a Cerisy, «La posta in gioco [...] è talmente radicale che ne va della “differenza ontologica”, della “questione dell'essere”, di tutta l'impalcatura del discorso heideggeriano».³⁴² A nostro avviso sarà Giorgio Agamben a interpretare al meglio le potenzialità di questo incontro-scontro filosofico tra l'uomo e l'animale in un saggio che si propone un confronto diretto con lo spazio heideggeriano dell'“Aperto” in cui l'animale sarebbe immerso senza però averne coscienza; in sede di conclusioni Agamben avanza una proposta particolarmente convincente:

Rendere inoperosa la macchina che governa la nostra concezione dell'uomo significherebbe per tanto non già cercare nuove – più efficaci o più autentiche – articolazioni, quanto esibire il vuoto centrale, lo iato che separa – nell'uomo – l'uomo e l'animale, rischiarsi in questo vuoto: sospensione della sospensione, *shabbat* tanto dell'animale che dell'uomo.³⁴³

³⁴¹ «l'animale, secondo la sua essenza, si comporta in un ambiente ma mai in un mondo» (MARTIN HEIDEGGER, *I concetti fondamentali della metafisica. Mondo – Finitezza – Solitudine*, Genova, Il Melangolo, 1999, p. 348). Vedi anche *Perché i poeti?*, cit..

³⁴² JACQUES DERRIDA, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 222. Possiamo parlare di conclusioni improvvisate perché l'ultima parte dell'intervento in occasione del convegno non era stata preparata da Derrida ma è stata sviluppata “a braccio” a partire dai suoi appunti. A questo proposito cfr. la prefazione di Marie-Luise Mallet, pp. 29-34.

³⁴³ GIORGIO AGAMBEN, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 94.

A questo punto dovrebbe emergere più chiaramente anche lo spazio che abbiamo ipotizzato essere il vuoto centrale di articolazione di *Daughter Buffalo*; che di questo vuoto riesca a intravedere qualcosa lo stesso Talbot nell'ambito delle sue ricerche scientifiche condotte su alcuni campioni di feti ci pare qui particolarmente rilevante:

I had in mind a pure personless darkness like the original void of the universe. [...] in thinking about death I discovered a small silent area of pure darkness, a sanctuary for the for the dying, as the wetlands and wilderness are sanctuaries for the fleeing wildlife. And I felt that those who had lived and were dying had as much right to find that sanctuary as the embryos which had scarcely lived had found it. (p. 14-15)

Forse l'artista è colui in grado di avvicinarsi maggiormente a questo vuoto, non perché abbia un qualcosa in più ma perché, al pari dell'opera, appare strutturalmente incompleto:

I studied his face again and again – the smooth soft skin, the neatly pointed grey beard, the thin strands of grey hair not quite concealing the blue-veined skull, vulnerable as a baby's, as if the fontanelle were not yet closed, and I thought of the newlyborn, how their organs, especially the vital organs – the heart, the lungs, the brain – are unfinished at birth, and yet having accepted life even they in their unfinished state must begin at once to struggle against death and secretly to complete their own birth – they, like the works of art, perfect through their built-in imperfections (pp. 86-87)

Tuttavia, è in un'altra occasione – esattamente di fronte a un'opera d'arte – che a Talbot, giunto quasi al termine del suo singolare percorso formativo, si rivelano la radicale mancanza di sé propria dell'uomo e l'essenziale incompletezza dell'opera. Durante un incontro tra Talbot e i suoi facoltosi genitori, il padre, accanito collezionista di pittura contemporanea – per lo più paesaggi senza particolare valore artistico o commerciale –, mostra a Talbot l'ultimo acquisto:

It was a beach scene, in acrylic, yet if one half-closed one's eyes one had the illusion that the waves were grass, the waters a prairie. [...] the sky was vast and pale blue with clouds layered in a white that was like the colour of sickness---the cloud looks “unwell”. In the foreground, on the sand, with its back to the ocean and the bathes, a small white dog stood, its pose and expression introducing [...] the only other element of unpleasantness. [...] The name of the painting was Noon. It was high noon, vividly the moment when the vertical sun strikes. No object portrayed had a shadow. (p. 158)

Talbot è straordinariamente colpito dal quadro che, a differenza di tutte le altre opere acquistate dal padre fino a quel momento, sembra avere una potenza espressiva superiore. Qui Frame sembra chiamare in causa le arti visive a sostegno della sua ricerca nel tentativo di avvicinarsi quanto più a un punto zero, a uno zenit senza ombre

che lasci apparire l'uomo senza volto – «“They haven't any faces”» (p. 160) è il commento della madre di Talbot a proposito degli uomini dipinti nel quadro, a una luce solare che illumini quel vuoto centrale incolmabile a partire dal quale si apre la possibilità di ripensare la relazione tra l'uomo e l'animale:

I felt that I could not escape from the painting, [...] from the dog's evident rage against noon, against the time of most quiet and lassitude and helplessness when the sun attaches lead weights to all parts of the body and the swift-running shadows of man and beast are cancelled, or shrunk to the size of small breakfast plates broken or staked out of sight of the earth; it is the moment of disbelief in substance and self when light, the liquid paradigm, would persuade all substance to melt and flow into the sky, yet at the same time would anchor all beneath its mass of heat. (pp. 158-159)

Se è proprio l'opera d'arte a far luce su questo spazio indecidibile, allora anche la tendenza del romanzo verso la sua autodistruzione trova la sua giustificazione. Così le esistenze dei due protagonisti si sfaldano inarrestabilmente proprio a partire dal confronto più radicale con l'animale, quell'animale che da un certo momento in poi – anche se forse non troppo a lungo – si chiamerà Daughter Buffalo. Così Talbot perde il cane, la fidanzata, e anche i genitori, che moriranno in un incidente stradale; l'unico lascito che Talbot si cura di ricevere sarà proprio il quadro che lo aveva tanto colpito. D'altra parte Turnlung, ormai vicinissimo alla morte, chiude la propria elegia consegnando all'uomo e all'animale la sua lezione:

Man, dog, buffalo, do I know your name?
Laboratory dogs and tiny multiplying white mice with pink
skin.
Please retain your differences until you are dead,
Be what you are. Let man and woman alone as man and
woman.
Be the distinguisher
not the extinguisher by the revelations of your nature; (p. 182)

A un livello ancora più profondo dobbiamo notare tuttavia l'inesorabile sfaldamento ontologico della realtà del romanzo, una strategia che abbiamo visto adottata da Frame anche in altre occasioni e che questa volta sembra duplicarsi in un sottile gioco di riflessi tra Nuova Zelanda e Stati Uniti. Così, le ultime pagine del romanzo rimettono tutto in discussione; prima Talbot fa visita a Turnlung nello squallido quartiere dove aveva preso in affitto una stanza – «between Lexington and Third, among the Funeral Homes, along from the Terminal» (pp. 19-20) – e fa appena in tempo a trovare Turnlung morto nel suo letto prima che l'ambulanza lo porti via; poi ripercorre i luoghi legati ai

suoi incontri con Turnlung e scopre che allo zoo non c'è mai stato un cucciolo di bufalo così come il cadavere di Turnlung non risulta essere mai arrivato all'obitorio. È Turnlung infine a avere l'ultima parola, a pronunciarla dalla sua posizione antipode neozelandese per rivelare di non aver mai lasciato il suo paese e di aver immaginato tutto ciò che abbiamo letto. La verità sembra però passare in secondo piano rispetto all'atto stesso del donare e del donarsi completamente che è proprio dell'artista; esattamente questo donarsi sembra aprire uno spazio possibile per un incontro tra l'uomo e l'animale, che altro non è se non l'incontro dell'uomo con il suo sé – con la sua mancanza di sé:

Whether I dreamed Talbot Edelman, the lonely nude I, Daughter Buffalo, the summer in New York, whether Talbot Edelman's story and mine, as set down, are of my own making, it does not matter. What matters is that I have what I gave; nothing is completely taken; we meet in the common meeting place in the calm of stone, the frozen murmurs of life, squamata, sauria, serpentes; in the sanctuary. (pp. 211-212)

L'artista si pone dunque al centro dell'opera affermando la sua duplice possibilità di ricreare la realtà e di ridurla a uno spazio vuoto di articolazione e di gioco di cui Frame ci lascia intravedere qualcosa. La forza del suo stile forse risiede proprio nella determinazione a mostrare ciò che è più indicibile e a aprire uno spazio a partire dal nulla a cui può ridursi il contingente ma da cui scaturisce anche la forza della scrittura e la sua capacità di evocare la realtà internamente al linguaggio. Si tratta di uno spazio e di un'articolazione di spazio a partire da luoghi – presenti eppure assolutamente inafferrabili – che a ben vedere non abbiamo mai lasciato o, meglio, che Frame ha incessantemente riarticolato a partire dalla *death room* di *Owls Do Cry* e sui quali i suoi romanzi continuano a tornare, pur nell'assoluta eterogeneità delle ambientazioni e delle situazioni descritte. Del resto, si deve registrare un cambiamento di prospettiva a partire da *Daughter Buffalo*; in questo romanzo la collocazione dello scrittore all'interno della stessa fiction produce una scrittura quanto mai scarna e straniante nella sua essenzialità; potremmo definire questa tendenza come postmoderna se volessimo adottare i termini del dibattito critico che per lungo tempo e, in parte ancora oggi, continua focalizzarsi sulla categoria del postmoderno e a metterla in relazione con la *fiction* di Frame dell'ultimo periodo.³⁴⁴

³⁴⁴ Tra i saggi che offrono un'interpretazione in chiave postmoderna degli ultimi romanzi di Frame si vedano in particolare SIMON DURING, *Postmodernism or Postcolonialism?*, «Landfall», xxxix, 1985, pp. 366-380; SUSAN ASH, *Scandalously In-Different? Janet Frame, Postmodernism and Gender*, in *Opening the Book. New Essays on New Zealand Writing*, a cura di Mark Williams, Michele

Piuttosto, se dovessimo chiederci cos'è che veramente informa il punto di vista degli ultimi romanzi risponderemmo a partire dal loro intreccio con l'autobiografia. Con ciò non intendiamo riferirci all'autobiografismo, elemento che è evidentemente presente in tutta la fiction di Frame ma su cui la critica ha spesso insistito rischiando di replicare il gesto della marginalizzazione e dell'esclusione sociale; piuttosto sarebbe più proficuo osservare l'intreccio tra i romanzi e l'autobiografia come meccanismi di scrittura, un intreccio che prende consistenza proprio a partire dalla seconda metà degli anni settanta. A questo proposito le riflessioni su *Daughter Buffalo* hanno aperto una pista importante alla ricerca di uno spazio centrale di articolazione a cui romanzi e autobiografia possono essere ridotti ma dal quale, nello stesso tempo, ha origine la profonda differenza tra la scrittura di sé e la scrittura dell'Altro.

4.4. *From the first place of liquid darkness*

A proposito di un certo vuoto all'interno – potremmo dire al centro – della scrittura di Frame, ci pare che l'incipit del primo volume della trilogia autobiografica offra uno spunto importante su cui ora vorremmo riflettere.

Già il titolo del primo paragrafo – parliamo del primo volume dei tre dell'autobiografia, quindi siamo all'inizio del racconto di Frame in ogni senso – è spiazzante: «1 *In the Second Place*». Si comincia dunque a leggere per scoprire dove si trovi questo *second place* da cui parte la narrazione: «From the first place of liquid darkness, within the second place of air and light, I set down the following record with its mixture of fact and truths and memories of truths and its direction always toward the Third Place, where the starting point is myth».³⁴⁵ Il *second place* sembra caratterizzarsi come luogo dell'Io ma è anche un luogo il cui centro si presenta come assolutamente fluido e oscuro; si potrebbe parlare di un'evocazione di ciò che, da un lato, sembra mancare di presenza, ma dall'altro, pur essendo in una certa misura non-luogo, è centro primordiale e originario dello stesso *second place*. È evidente che la scrittura non può che collocarsi in uno spazio di luce – se così non fosse sarebbe impossibile leggere –, ma è altrettanto significativo il fatto che Frame, in un modo che non può che essere

Leggott. Auckland, Auckland University Press, 1995, pp. 123-139; SUZETTE HENKE, *The Postmodern Frame. Metalepsis and Discursive Fragmentation in Janet Frame's The Carpathians*, «Australian and New Zealand Studies in Canada», v, 1991, pp. 29-38; DARIA TUNCA, *Paying attention to Language, Replicas and the Role of the Artist in Janet Frame's Living in the Maniototo*, «Journal of Postcolonial Writing», i, 42, 2006, pp. 32-43.

³⁴⁵ JANET FRAME, *An Autobiography*, cit., p. 7.

evocativo, da un lato ci riporti al centro oscuro della presenza e dall'altro indichi un terzo luogo. Che la scrittura registri fatto, verità, o ricordo di verità passa comunque in secondo piano rispetto alla direzione della scrittura stessa.

Il *Third Place* lascerebbe molte cose da dire a partire dal fatto che “direzione” non coincide necessariamente con “destinazione”. In altri termini, il movimento *always toward* non arriva mai, non può che non arrivare mai. In secondo luogo, il maiuscolo indica senz'altro un gesto che gerarchizza, a conferma della volontà di dire un centro da parte di Janet Frame, così come è possibile dire una *First Death* che per altro suona molto vicina a una Prima Filosofia. Ciò che ci interessa ora rilevare è però la funzione di un punto all'interno del *Third Place*: «where the starting point is myth» (p. 7). Dunque il *Third Place* non sarebbe soltanto un limite a cui tende la scrittura ma anche un luogo da cui ripartire: il luogo del mito, una *Ur*-narrazione che si colloca significativamente in uno spazio di indecidibilità tra fatto, immaginazione, verità e memoria. Che ci troviamo fin dall'inizio nel secondo luogo di aria e luce è evidente, ciò che resta indecidibile è il punto di origine e indecidibile lo sarà stato sempre, nella misura in cui l'immagine delineata dalle prime tre righe dell'autobiografia può essere compresa soltanto nella totalità della sua struttura; totalità data dall'articolazione di un centro di oscurità liquida – molto simile al *void* evocato in *Daughter Buffalo* – e di una destinazione mai raggiunta – forse il *sanctuary* a cui si riferisce Turnlung nel finale del romanzo –, due luoghi identici e opposti allo stesso tempo. Se c'è dunque un'enumerazione e una gerarchia dobbiamo anche tener conto della struttura che prescinde dall'enumerazione e dalla gerarchia ma che al tempo stesso ne è condizione di possibilità. L'effetto, in altri termini, è quello del palindromo; dal primo luogo al terzo e dal terzo luogo al primo, senza dimenticare che in questo rispecchiamento si articola anche il movimento non coincidente di un'origine che allo stesso tempo si distacca da se stessa e ritorna su se stessa. L'Io che parla, o meglio che registra, è preso in questa struttura a spirale. Qui si potrebbero ricordare gli effetti di un tale andamento in *Owls Do Cry* e in *Scented Gardens* o il *delphinium* di *Intensive Care* che cresce verso l'alto per riflettersi in uno specchio che lo fa ripiegare su se stesso; in maniera analoga l'Io autobiografico è al centro della gabbia di un palindromo e allo stesso tempo è proiettato verso l'altro-da-sé in una dinamica di non-coincidenza.

Da qui prende dunque avvio l'autobiografia; da un punto di partenza che traccia fin da subito anche la struttura che presiede, governa, e limita la scrittura dell'Io. Da qui partirebbe una riflessione sui tre volumi che Frame definisce, in un'occasione, “pura memoria”.³⁴⁶ Si tratta di una definizione in cui vorremmo leggere un'eco kantiana in base alla quale la memoria apparirebbe come facoltà dotata di meccanismi a priori. Purezza non implica dunque un totale distacco dalla realtà e dall'esperienza vissuta; al contrario, la nostra interpretazione, sebbene forzi la relazione tra l'aggettivo “puro” e il suo referente nella filosofia di Kant, ci porta precisamente a riconsiderare la relazione tra il ricordo e l'esperienza. Lo faremo ripartendo da *Living in the Maniototo*, uscito nel 1979, tre anni prima della pubblicazione di *To the Is-land*, e di cui Frame dirà in una lettera: «The theme of the book is not original but it is one that fascinates me; the process of writing a novel, given the manifold (Kant's definition) and all the avoidances, interruptions, irrelevances, and so on, plus the terrible everlasting substantiality of the manifold».³⁴⁷

Il riferimento a Kant è qui cruciale in due sensi: in primo luogo dimostra che l'attenzione di Frame nel caso di questo romanzo si concentra sul molteplice, cioè su ciò che sta “prima” dell'autobiografia in quanto elaborazione a priori – “pura” – dell'esperienza; in secondo luogo – un secondo luogo questa volta non illuminato ma opaco e profondo – tra *Living in the Maniototo* e *To the Is-land* vediamo aprirsi uno spazio di articolazione tra fiction e autobiografia che sembra replicare la struttura dello schematismo kantiano come medio abissale tra l'esperienza e la conoscenza a priori:

questo schematismo del nostro intelletto, a riguardo delle apparenze e della loro semplice forma, è un'arte nascosta nelle profondità dell'anima umana [...] l'immagine è un prodotto della facoltà empirica della capacità produttiva di immaginazione; lo schema di concetti sensibili (come quelli delle figure nello spazio) è un prodotto – e per così dire un monogramma – della capacità pura a priori di immaginazione, mediante il quale e secondo il quale le immagini risultano per la prima volta possibili.³⁴⁸

³⁴⁶ Cfr. LIUBA SONGINI, *op. cit.*, p. 67.

³⁴⁷ Lettera a George Braziller del 3 marzo 1979 cit. in MICHAEL KING, *op. cit.*, p. 422.

³⁴⁸ IMMANUEL KANT, *Critica della ragion pura*, a cura di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 1976 p. 221. Esula dall'orizzonte di questa ricerca e dalle nostre competenze inserirsi nel dibattito filosofico sull'interpretazione dello schematismo, ci sembra però importante richiamare il contributo di Heidegger che in *Kant e il problema della metafisica* si riferisce all'immaginazione trascendentale indicandola come «radice dei due ceppi», l'uno rappresentato dalla conoscenza empirica e l'altro dalla conoscenza a priori. Ci sembra questo un modello valido a cui poter accostare la nostra ipotesi di uno spazio come origine abissale dei due meccanismi di scrittura, quello autobiografico e quello dei romanzi; cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Kant e il problema della metafisica*, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 123.

A differenza di *Daughter Buffalo*, in cui abbiamo riscoperto la centralità di questo spazio di articolazione, *Living in the Maniototo* ci consente di osservarne la pluralizzazione in una disseminazione che dà forma a un territorio postmoderno e lacunoso e getta una luce di straordinaria originalità sulla dimensione geografica e interculturale del romanzo.

Living in the Maniototo si compone di cinque parti precedute da un prologo e la narrazione è consegnata alla prima persona di una narratrice che si muove tra la Nuova Zelanda e gli Stati Uniti. Durante un suo soggiorno a Berkeley, ospite di una coppia di amici americani, la romanziera protagonista si ritrova a ereditare la casa – «the house of replicas» (p. 117) – dei proprietari che nel frattempo sono morti durante una vacanza in Europa, vittime di un terremoto nell'Italia settentrionale. La scrittrice conta di concentrarsi sul suo prossimo romanzo ma si vede costretta a interrompere il suo lavoro a causa della visita di due coppie di amici dei vecchi proprietari. Suo malgrado Mavis si ritrova così a fare gli onori di casa e a raccontare, scivolando ripetutamente in una terza persona onnisciente, le vicende di queste due coppie fino a che, in un ribaltamento tipico di Frame, nelle pagine finali il ritorno a casa dei proprietari rivela la natura immaginaria di quanto abbiamo letto per gran parte del romanzo, che risulta essere soltanto il frutto della fantasia della scrittrice.

Ci si trova dunque di fronte a una narratrice totalmente inaffidabile che si presenta come plurale fin dalle prime pagine e che non solo riflette metanarrativamente sul suo racconto, ma ha anche coscienza di sé come oggetto della scrittura stessa:

And I, Mavis Furness, Mavis Barwell, Mavis Halleton, [...] just Alice Thumb, or Ariella, Lockina, or Maui's sister [...]. Or Violet Pansy Proudlock, ventriloquist.

Alice Thumb.

Instant traveller, like the dead, among the dead and the living; an eavesdropper, a nothingness, a shadow, a replica of the imagined, twice removed from the real.

Alice Thumb.

Violet Pansy Proudlock?³⁴⁹

L'allusione a una replica *twice removed from the real* non è l'unico riferimento a Platone del romanzo; in quest'opera infatti Frame presta costantemente attenzione a un mondo fatto di repliche e simulacri o, meglio, vi presta attenzione e se ne distoglie in un'alternanza che saremo chiamati a approfondire: «I discovered that the house itself was full of likenesses, of replicas, prints of paintings, prints of prints, genuine originals

³⁴⁹ JANET FRAME, *Living in the Maniototo*, cit, pp. 11-12.

and genuine imitation original, imitation sculptures and twin original sculptures» (p. 17). In questo senso, la critica più attenta non ha mancato di riflettere sul sotto-testo filosofico del romanzo: «Frame is using Plato against himself, borrowing his concepts and terms but rescuing a function for the poet as “maker” whose fictions tend towards a higher kind of truth than that of mere realist or imitator of the outward forms». ³⁵⁰ Qui Mark Williams, in un gesto di chiara matrice logocentrica, affida la responsabilità di un riscatto a una voce che sia sorgente di un linguaggio in grado di creare la realtà; ne risulta una mera interposizione di un autore demiurgo tra la realtà e il mondo platonico delle idee che porta Williams a parlare di un «sense in the book of the triumphant powers of the novelist» (p. 49).

Più che celebrare il potere dell'artista ci pare più significativo ripartire dall'approccio kantiano di Frame, e dire che lo stesso Williams ne riconosce alcuni tratti senza però trarne le dovute conseguenze: «the writer discovers not the extent but the limits of her godlike powers» (p. 48). Un approccio fenomenologico permette di scavalcare un mondo iperuranio così che la ricerca dell'artista, pur essendo limitata, mantiene una sua validità. Proprio la sua immersione nel *manifold* le permette di affrancare la realtà da un modello di perfezione ideale senza per questo abbandonare un'istanza di trascendenza; il problema sarà seguire la direzione tracciata da Frame, non verso l'originale, ma verso le cose. In questo movimento si ha necessariamente una dispersione, la quale a nostro avviso fa vacillare la stessa certezza kantiana in un Io trascendentale; se infatti Mavis è replica in un mondo di repliche non può certo farsi carico di una ri-creazione originale della realtà. E ancora, se, come Mavis afferma in un'occasione, «words are the sole heroes and heroines of fiction», ³⁵¹ il linguaggio non può garantire allo scrittore poteri superiori più di quanto non minacci di disperderlo in un'erranza intorno a un centro vuoto. Paradossalmente però, proprio nell'immersione in un mondo di simulacri – repliche senza originale – a cui corrisponde una parallela immersione nel linguaggio, e attraverso una rinuncia alla sua centralità come soggetto, l'autore può far emergere l'opera e portarla oltre le cose stesse.

³⁵⁰ MARK WILLIAMS, *op. cit.*, p. 47.

³⁵¹ JANET FRAME, *Living in the Maniototo*, *cit.*, p. 92.

4.5. Dall'uno al due

Williams nota giustamente la ricchezza stilistica del romanzo e la tendenza di Frame a sfruttare con ironia ogni tipo di linguaggio, anche quello della pubblicità e del mondo dei media a cui però Williams non manca di attribuire un certo carattere di inautenticità.³⁵² A nostro avviso invece non si coglie la profondità della riflessione di Frame se non si osserva un logorio ontologico che pluralizza e contamina una supposta unità di personaggi, luoghi e linguaggio. Per verificare questa nostra ipotesi di lettura partiremo dalla vicenda di Lance Halletton che troviamo descritta nella ricca rassegna di ricordi della protagonista; il caso di Lance rappresenta un primo consistente “smottamento” del terreno apparentemente solido di una realtà oggettiva che il romanzo spinge a ripensare.

Come anticipato dal bizzarro titolo della prima parte, Mavis ci racconta dei suoi tre mariti, tutti morti in circostanze inverosimili: *Paying Attention to Husbands, Dead Writers, the Blue Fury, Debtors and Debt Collectors*. Noteremo innanzi tutto che il nome stesso di Lance, l'ultimo dei mariti di Mavis, è investito di una certa linearità; la forma del suo nome – si ricorderà il *larkspur* di *Intensive Care* – promette una capacità di veicolare, perforare senza deviazioni, e andare dritto al punto. Inoltre, le riflessioni che Mavis dedica al pronome *I* e alle sue conseguenze letterarie ci impediscono di trascurare la natura “lanciforme” di suo marito:

I learned not to refuse the demands of an “I-book,” although I was invariably uneasy [at] the enormous burden upon the “I” to “tell all” while viewing through the narrow I-shaped window that restricted the vision and allowed only occasional arrows to be fired with no guarantee that they would pierce the armour of “otherness” worn by the characters of the book. [...] A writer taking on the “I,” takes a straight line that can be turned upon itself to become a circle or curved to become a hook or left alone as a prelude to infinity or have its back broken into the hypotenuse, the opposite, the adjacent (p. 61)

Se Mavis ci presenta qui un problema di ordine artistico, nel caso di Lance la questione assume un valore esistenziale. Seguendo infatti una sconvolgente linearità, Lance decide di abbandonare il suo lavoro come insegnante di francese per diventare esattore delle tasse: «I felt that Lance was merely trapped in his own store of guilt. *He* wanted to pay [...] You have been given, you have bought, you have stolen and you *owe*, even from before your very first breath» (p. 44). Il suo movimento però, così come viene descritto

³⁵² «The novel is rich with poetry. It echoes Yeats, Rilke, Eliot. [...] The novel even attends to the language of advertising. Clearly this is a form of language that blocks attention, that offers a wholly false promise of permanence, that is resolutely closed to being» (MARK WILLIAMS, *op. cit.*, p. 49).

da Mavis, porta di fronte a un'essenziale e esistenziale mancanza di sé – simile in questo alla scoperta da Derrida di fronte al suo gatto – anche se la determinazione di Lance a interpretare tale mancanza su una base oggettiva e quantificabile lo portano rovinosamente fuori strada:

Life on earth is so arranged that you may be granted each day, day after day, for a lifetime, and avoid making payment – a secondary avoidance. The primary avoidance is in being unable to see that the desire to pay is essentially one untroubled by petty calculations and it is not even dependent upon having been given, having received, bought, or stolen.

In questi termini Lance rifugge dal primo errore ma cade nel secondo. Mavis, in quanto artista, sembra invece consapevole che, da un lato, all'esistenza sia sottesa una ricerca che porta a trascendere il contingente verso "l'originale" e, dall'altro, sa anche che non è possibile distinguere pienamente un'autenticità, isolarla e rappresentarla in fondo a una linea retta: «[The primary avoidance] is in not recognizing that in a world of replicas the original cannot be matched in value, and the real fact is often a copy of the unreal fiction, and the perpetual human joy and suffering lie in the yearning, not only to pay, but to identify the original as itself apart, not as real or unreal» (pp. 44-45). Eppure l'ironia – che è sempre, in una certa misura, anche autoironia – con cui Mavis guarda alla vicenda di Lance è a nostro avviso un segno di tolleranza nei confronti delle scelte del marito: «As I, too, was of an age when avoidances may become inexcusable and ridiculous, I fancied that I could identify the original feeling which obsessed Lance, I called it the *Hypotenuse longing*» (p. 45). La prospettiva di Mavis, nella sua tendenza a essere profondamente anti-lineare, anti-veicolare e anti-manichea, è un'alternativa alla linearità della scelta di Lance e al percorso da lui intrapreso che lo porterà paradossalmente proprio di fronte al doppio e alla replica.

Determinato a far bene il suo lavoro di esattore, Lance si mette infatti sulle tracce di un evasore considerato nell'ambiente un vero osso duro difficile da catturare. L'ultima sera, prima di morire nel letto accanto a Mavis, Lance torna a casa sconvolto e racconta alla moglie dell'incontro faccia a faccia che ha finalmente avuto con la sua nemesi:

How can I explain? He had become existential. He "nullified the possibility of death." "It was like a dream," he said. "Perhaps it didn't happen. [...] He was dressed exactly as I was – even to the fishing flies in his panama hat [...] then he turned and I recognized him at once. Yorkie Wynyard. Masquerading as a debt collector. He didn't even try to deny it, he just laughed, a hearty laugh, in the open air" (p. 63)

Lance si fa “esistenziale” proprio perché la sua ricerca lo ha portato a scoprire la sua mancanza di identità per quanto fosse determinato nella ricerca di un'autenticità a cui pagare il suo tributo. Inoltre, in una mossa tipica della fiction di Frame che abbiamo già analizzato altrove, subito dopo questa rivelazione Lance muore. Mavis invece si dimostra consapevole di un'esistenziale mancanza di sé e, verosimilmente, la sua esperienza come paziente di un ospedale psichiatrico, raccontata nel suo romanzo *The Green Fuse*, ha contribuito in maniera decisiva a renderla tanto disillusa di fronte a un mondo di repliche; non per niente uno dei ricordi che l'ossessiona maggiormente è legato a una coppia di gemelle folli che ha conosciuto proprio in manicomio:

I was in some strange way easing the burden of the lives of the twins Tessa and Joan Martin, for they still lived, I heard, in that hospital among the others whom the selective medical miracles had ignored; [...] Their influence from a distance of space and time was immense and characteristically, for such is the way with influence, they would never know of it. (p. 123)

Le osservazioni fin qui emerse permettono ora di concentrarci sulla dimensione che ci interessa maggiormente, quella legata alla rappresentazione dello spazio; anche in questo caso dobbiamo osservare gli effetti di un processo di duplicazione in una certa misura incontrollato. Innanzi tutto va ricordato che *Living in the Maniototo* è evidentemente strutturato sul rapporto tra Nuova Zelanda e Stati Uniti. In questo quadro Blenheim, il sobborgo di Auckland creato da Frame e da cui proviene Mavis, è profondamente afflitto dalla sindrome del doppio: «The disinherited suburb city where the largest, most impressive building is not a cathedral, a community hall, concert hall or theatre, but a shopping mall planned by those who believe that the commercial architecture of North America is suitable for Blenheim» (p. 22). Gli stessi nomi delle strade sono assegnati in base a un singolare principio di duplicazione:

For a young new suburb named after a “famous victory,” it is a place of defeat and unhappiness, caught in the historic confusion of many battles, [...] the streets of unimaginable death – El Alamein road, Corunna Crescent, Malplaquet Place, Alexander Avenue, Northumbria Drive, Hohenlinden “Inviting fires of death to light the darkness of her scenery” (p. 23)

A dare nome e forma a uno spazio neozelandese troviamo dunque la violenza “inimmaginabile” della storia che si replica in una giustapposizione caotica di nomi la quale, in ultima analisi, mal cela un profondo senso di disagio e perdita d'identità: «Yet for all the historic confusion and insinuation, [...] the sense of loss cannot be masked»

(pp. 23-24). Si ha così l'impressione che il *geist* della civiltà occidentale, non solo si iscriva nello spazio di Blenheim, ma proietti su di esso una molteplicità di riflessi che dà come risultato finale, non tanto un tramonto, quanto la sovrapproduzione di segni e rimandi che hanno perso attinenza a qualsiasi referente, come un meccanismo che continua a girare a vuoto senza inizio e senza fine.

Dovremo considerare alla luce di questa sovrapproduzione anche il gemellaggio tra Blenheim e Berkeley dove, come abbiamo ricordato, Mavis si ritrova in casa dei Garrett, una coppia appassionata di repliche; le due cittadine infatti, come si racconta all'inizio del romanzo, sono dichiarate *sister cities*. Inoltre, a proposito dei Garrett, val la pena osservare che uno dei coniugi è un affermato urbanista mentre l'altra lavora nel settore dei tessuti; metaforicamente dunque possiamo contrapporre a uno spazio congestionato dalle repliche su scala planetaria la possibilità dell'artista di abitare uno spazio non pianificato e di produrre strappi nel tessuto della realtà. Di fronte al dominio della tecnica, l'artista può forse evidenziare i punti di rottura in cui un apparato mostra le sue lacune proprio perché, come ogni progetto totalizzante, anche la pianificazione dello spazio non può emanciparsi fino in fondo dal processo di produzione di differenze che lo struttura. Così Mavis sembra essere l'unica a aver conosciuto Adelaide, la figlia dei Garrett affetta da licantropia clinica e morta all'età di sedici anni. Adelaide è forse soltanto un'altra fantasia frutto della mente di un narratore inaffidabile ma il ricordo della ragazza è importante per Mavis perché stabilisce una relazione tra il suo soggiorno negli Stati Uniti e l'esperienza del manicomio vissuta in Nuova Zelanda. In questo senso, Tessa e Joan, le gemelle dementi, e Adelaide sono le manifestazioni di un'alterità che proprio nella sua distanza inarrivabile influenza la realtà stessa e le dà forma; del resto il riferimento a una rara condizione psichiatrica come la licantropia ci riporta di fronte all'animalità e al divenire-animale che nel caso di *Living in the Maniototo* sembra strisciare sotterraneamente alla realtà e manifestarsi soltanto in echi lontani, come quando a Baltimora Mavis, chiusa in casa, ha l'impressione di sentire ululare dei lupi in lontananza:

As I watched and listened I heard beyond the wailing of the wind a sound like the howling of a wolf, again and again. Wolves in the city? The howling went on until daybreak which was heralded only by a change in the grey shadow of the world and the emergence of the shape of objects and buildings as if they rose from a well of darkness (p. 29)

Non poteva mancare, come in ogni romanzo di Frame, la riflessione sul linguaggio il quale, nel caso *Living in the Maniototo*, si lega allo spazio postindustriale e postmoderno compromettendosi con il domino della tecnica. Anche in questo ambito ci pare che la strategia adottata da Frame in questo romanzo consista nell'aprire lacune all'interno del linguaggio minando la sua possibilità di oggettivare la realtà e di renderla presente al pensiero. Significativo a questo proposito risulta il caso di Theo, il geologo neozelandese esperto di erosione dei suoli, forse ossessionato da questa materia, che in seguito a un infarto perde la capacità di esprimersi; la malattia lascia così aperte profonde lacune all'interno del suo linguaggio: «it was clear that his choice of language had become limited and he tended to give definitions rather than nouns or descriptions of actions rather the name of the action. He had lost much of the power to name – the God-power and poet-power» (p. 211). Che la possibilità di recuperare un rapporto più autentico con la parola sia affidata ai poeti vi sono diverse indicazioni che lo confermano ma questa possibilità, come vedremo ora, sarà data per via negativa, per sottrazione, e per annullamento del poeta stesso; dinamiche che ci spingono ancora una volta verso quel *void* d'incompletezza e d'indecidibilità di cui stiamo seguendo le tracce.

4.6. Dal due al tre, al molteplice e ritorno

Ripartiamo dalla geografia che Frame disegna per osservare una dinamica che potremmo definire come un passaggio dal “due” al “tre”; dallo schema del doppio a quello del triangolo. Così se Blenheim è gemellata con Berkeley, Mavis scopre anche un collegamento tra Blenheim e Baltimora, città in cui Mavis soggiorna di tanto in tanto durante i suoi viaggi negli Stati Uniti, ospite di un suo amico: «Baltimore became for me, not only a city where I had a friend but the city of a poet watched over as Blenheim was, whatever its fault, by an angel of the imagination» (p. 31). Attraverso le figure dei poeti si disegna un primo triangolo tra Berkeley – una città senza poeti, come dimostra l'assenza sugli scaffali della libreria dei Garrett di opere di Yeats: «I found myself searching the bookshelves of each room to find the poems of Yeats, and realizing there was no Yeats, I felt an unreasonable sense of loss» (p. 113), la città del *Black Fantail* – il nome con cui era conosciuto il poeta locale di Blenheim – e la città tradizionalmente associata a Edgar Allan Poe. Si tratta di un triangolo disegnato attorno a un centro oscuro, una tonalità evocata sia dal “colore” del poeta di Blenheim – il *black fantail*

(*Rhipidura fuliginosa*) è una sottospecie del *fantail* neozelandese, un piccolo uccello che abita i boschi della Nuova Zelanda, sia dallo stesso Poe:

I was reminded that Edgar Allan Poe collapsed and died in the streets of Baltimore. The howling dog (surely the sound I heard, the cry of the wolf?), the fluttering black fantail, the piwakawaka: two poets dying in the streets of two cities and becoming part of each city, and a responsibility and pride and changing it in untold ways (p. 30)

Bisogna osservare che i triangoli di *Living in the Maniototo* rappresentano strutture ben lungi dal cristallizzare la realtà; al contrario essi sono presi in quella dinamica di sovrapproduzione, postindustriale e postmoderna, che scatena un'incontrollabile reazione a catena in cui il Maniototo rappresenta uno snodo cruciale e allo stesso tempo un punto critico che fa saltare ogni schema di ri-produzione della realtà proprio per il suo essere, in una certa misura, impossibile da localizzare. Così, la semisconosciuta pianura del Central Otago si pone al vertice di un altro triangolo formato insieme a Blenheim e Baltimore. Anche il Maniototo è infatti in relazione con un artista, Peter Wallstead, un romanziere recluso le cui opere ottengono notorietà soltanto dopo la morte dell'autore. Anzi, Wallstead finisce per essere identificato proprio con il suo vivere nel Maniototo: «His work became less analysed than the fact of his having stayed in the *Maniototo*, surely the last place a writer would want to be! Where was the Maniototo? People asked. Where was it? Not everyone in the north knows the geography of the south, and even some in the south did not know» (p. 55). Il Maniototo rappresenta dunque il vertice di articolazione che tiene aperto un ventaglio di relazioni tra il nord e il sud e della Nuova Zelanda, tra la Nuova Zelanda e gli Stati Uniti, tra la costa est e quella ovest, nonché tra Europa, Nuova Zelanda e Stati Uniti. Conferma del fatto che i triangoli non traccino una struttura chiusa ma aprano una trama di concatenazioni infinite, la troviamo nel sogno descritto verso la fine del romanzo in cui Mavis torna sui luoghi cruciali della sua vita: «I dreamed of all the houses and homes and nests of the world's real and unreal estate; the originals, the replicas; [...] And I thought of the room in Menton in the villa where Margaret Rose Hurndell had lived, and how I visited the room» (pp. 225-226). Proprio quest'ultimo luogo, anch'esso luogo di artista al pari del Maniototo, indica un punto che permette uno sfondamento verso l'infinito, verso l'immaginazione, verso uno spazio possibile per l'artista e di cui l'artista è sempre in cerca:

There were some who believed the place didn't exist, there was so much mystery about it, and mention of it could strike a roomful of people silent, thinking their own thoughts, wondering, fearing, imagining.

“When I was living in the Maniototo...” (p. 56)³⁵³

Il Maniototo si contraddistingue dunque come luogo che, per la sua inconoscibilità, rompe con le coordinate geografiche e apre lo spazio su una sfera di potenzialità. Bisogna infatti intenderlo come luogo evocato in seno al linguaggio prima che come luogo concreto, in maniera analoga a quanto abbiamo osservato per la “preghiera” di Turnlung. Così sembra essere nata l'idea del titolo stesso del romanzo, da una fascinazione per il suono e per la potenza delle immagini che il linguaggio è in grado di creare:

I had been haunted ... by the phrase which was often used in your household ... I remember an aunt who used to say “When I was up Central, in Middlemarch,” and the image I had was absolutely haunting ... The same thing happened to me with “when I was in the Maniototo” You both seemed caught up in its magic and you netted me.³⁵⁴

È un luogo solcato da una profonda ambivalenza; si dice infatti che tradizionalmente è un posto di ristoro e cura, d'altra parte il suo nome in Maori è legato a avvenimenti cruenti: «didn't it mean a plain of blood after the battles fought there? But wasn't it also a place where patients went to be cured of their sickness?».³⁵⁵

Lo spazio del Maniototo, pianura circondata dalle montagne al centro dell'isola del sud, è dunque un campo di battaglia; la quinta di un conflitto più originario di qualsiasi battaglia iscritta nelle strade di Blenheim. Si tratta di uno spazio abitato dall'artista ma non è un rifugio tranquillo; rappresenta anzi un luogo in cui si iscrive

³⁵³ Margaret Rose Hurnedell è evidentemente la versione narrativa di Katherine Mansfield. Villa Isola Bella a Menton in Francia, dove Mansfield soggiornò nel 1920, è stata in seguito trasformata in residenza per scrittori neozelandesi. Frame vi trascorse alcuni mesi del 1974 come vincitrice della Katherine Mansfield Memorial Fellowship. Anche gli altri scrittori neozelandesi di cui si racconta nel romanzo sono ispirati a personaggi realmente esistiti; in Peter Wallstead si può riconoscere la figura di Ronald Hugh Morrieson, scrittore di racconti e romanzi *pulp* che nel corso della sua turbolenta esistenza non ha mai lasciato la cittadina di Hawera nel Taranaki. È rimasta celebre per la sua valenza profetica una confessione di Morrieson fatta all'amico Maurice Shadbolt, poeta e scrittore di maggiore fama: «I hope I'm not another of these poor buggers who get discovered when they are dead»; cfr. Peter Sampson, *Introduction*, in RONALD HUGH MORRIESON, *Pallet on the Floor*, Auckland, Penguin, 1990, pp. vii-xxi: vii. Il Black Faintail di Blenheim è un omaggio al poeta neozelandese James Baxter, grande amico di Frame e personalità originalissima nel panorama culturale della seconda metà del Novecento. Baxter morì in maniera analoga a Poe, colto da un infarto mentre girovagava solo per le strade di Auckland. Sulla poesia di Baxter si vedano le pagine dedicate alla sua opera in MACD. P. JACKSON, ELIZABETH CAFFIN, *Poetry*, in *The Oxford History of New Zealand Literature*, cit., pp. 334-448: 391-402; per la reazione di Frame alla scomparsa dell'amico vedi MICHAEL KING, *op. cit.*, pp. 373-375.

³⁵⁴ Lettera a Dorothy Ballantine del 15 febbraio 1979 cit. in MICHAEL KING, *op. cit.*, p. 423.

³⁵⁵ JANET FRAME, *Living in the Maniototo*, cit., p. 56.

profondamente anche la pazzia – l'assonanza tra “mania” e Maniototo è piuttosto evidente – come perdita della coscienza di sé: la posta in gioco per i continui invii e rinvii in cui l'artista è preso, tra il qui e l'ora del *Manifold* e la spinta verso l'“ipotenusa”. Ecco dunque che il Maniototo diventa il punto di articolazione di questo movimento, campo di battaglia e campo di gioco in cui l'artista rimane preso. È uno spazio che è sempre già l'artista stesso e è sempre già l'immaginazione dell'artista; un vuoto in cui si corre il rischio di essere risucchiati in un completo annullamento, come succede a Tommy, lo scultore di Baltimora che svanisce letteralmente davanti agli occhi di Mavis:

“I keep seeing this Blue Fury,” he said. “Out of the corner of my eye. [...] It's from a TV advertisement, [...] For bleach or some detergent” [...] There was a flash of light, a smell of laundry and the penetrating fumes of a powerful cleanser, then a neutral nothing-smell, [...] and all that remained of Tommy were two faded footprints on the floor.

La figura dell'artista è quindi presa in uno spazio che, lungi dal rappresentare uno spazio di sintesi, è piuttosto un *(T)hird (P)lace* il quale, come nell'incipit dell'autobiografia, ricaccia la realtà alla sua origine e la rinvia al suo altro-da-sé in un unico movimento: «I still think it was the result of an inevitable break in the surface of things, as if a fire from the center of the earth or a volcano beneath its skin had at last been forced through into an overtaking of the visible world» (pp. 37-38).

Se guardiamo alla geometria del Maniototo dal punto di vista di questo doppio movimento verso le cose e lontano da esse osserviamo una contrazione che prima ricaccia il molteplice all'interno del perimetro di un triangolo per poi ridurre ulteriormente il tre al due; cruciale a questo proposito risulta la relazione tra il *manifold* e l'*hypotenuse*:

we who are replicas and live in the house of replicas cannot exist until we have shaped what we have discovered within the manifold; and know in the repeated shaping that we are not Gods, and not avoiding knowing that we ourselves have been shaped and patterned not by a shadow of light or a twin intelligence but an original, the sum of all equals and unequals and cubes and squares; the shaping inclusion; the hypotenuse of the entire manifold. (pp. 117-118)

Il significato della figura dell'ipotenusa è più letterale di quanto non sembri; essa rappresenta ciò che “si estende sotto”. In particolare, in un triangolo rettangolo, troviamo un angolo retto – *the entire manifold* – che si forma al vertice opposto all'ipotenusa, è l'angolo retto della presenza e del presente:

Geometry and payments are a relic of my school days, indeed of my first week at school when a teacher suddenly shouted at me, "Pay attention! Come out her!" [...] I now see attention as presence, being present, as the payment for the dark debt of absence or death. Or as a response to the Hypotenuse longing. (p. 45)

Se ci è concessa un'ultima divagazione "geometrica", diremo che, a fronte di una contrazione dal tre al due, sta un movimento di riapertura della realtà che corre su due rette parallele; la prima passa per l'ipotenusa, l'altra per il vertice rappresentato dal *manifold*. In tal senso, molteplice e essere sono proiettati in una dimensione temporale in cui finito e infinito sembrano non toccarsi mai se non in un momento, in quel "batter d'occhio" – *Oejeblik* in danese – che Kierkegaard descrive tanto appassionatamente:

Se invece il tempo e l'eternità devono toccarsi, questo deve avvenire nel tempo; ed eccoci ancora al "momento" [*Oejeblik*]. [...] Niente è così rapido come lo sguardo dell'occhio, eppure esso è commensurabile con il contenuto dell'eternità.

Inteso così, il "momento" in fondo non è l'atomo del tempo, ma l'atomo dell'eternità; è il primo riflesso dell'eternità nel tempo; è il suo primo tentativo, per così dire, di arrestare il tempo. [...] Il "momento" è quell'ambiguità nella quale il tempo e l'eternità si toccano; con ciò è posto il concetto della *temporalità*, nella quale il tempo taglia continuamente l'eternità e l'eternità continuamente penetra il tempo.³⁵⁶

Da un lato questa figura ci riporterebbe sulle tracce dell'aporia del tempo, dall'altro possiamo osservare che nel caso di *Living in the Maniototo* Frame sembra segnare un drammatico punto d'incontro, forse anch'esso sfuggente come un batter d'occhio, in cui la struttura della temporalità e quella del linguaggio si compenetrano:

I feel that language in its widest sense is the hawk suspended above eternity, feeding from it but not of its substance and not necessarily for its life and thus never be able to be translated into it; only able by a wing movement, so to speak, a cry, a shadow, to hint at what lies beneath it on the untouched, undescribed almost unknown plain. (p. 43)

Questa metafora ci pare confermi il carattere della poetica di Frame in base al quale l'artista si fa relazione, sprofonda in un abisso e corrispondentemente sfonda la superficie della realtà alla ricerca della possibilità di dire, anche solo in un batter d'occhio o di ali, un piano di realtà inarrivabile e indicibile.

Se ciò produce dei vuoti, delle lacune, o delle presenze di assenze, si dovrebbe forse resistere alla tentazione di riempirli. Questo non significa, come ipotizza Williams, che «the novel itself makes no attempt to figure forth what cannot be represented»,³⁵⁷ il romanzo non ha bisogno di un'intenzionalità per mostrare questo piano ma lo dà nel suo

³⁵⁶ SØREN KIERKEGAARD, *Il concetto dell'angoscia*, cit., p. 108 e pp. 109-110.

³⁵⁷ MARK WILLIAMS, *op. cit.*, p. 49.

stesso scriversi. Nella reciproca iscrizione tra il romanzo e la ricerca di Mavis, l'assenza di rappresentazione rivela paradossalmente “ciò che c'è”. D'altra parte è in questi vuoti che la critica trova uno spazio in cui muoversi e in questo senso la vicenda del capitolo mancante di *Living in the Maniototo*, il ventiduesimo, ci pare significativa. Marc Delrez ha dedicato un saggio al romanzo concentrandosi su questa singolare lacuna e si è interrogato sul suo possibile significato, sulle possibili conseguenze, e sulla possibile collocazione dell'opera di Frame in un territorio a cavallo tra postmodernismo e postcolonialità.³⁵⁸ Anche in questo caso ci pare di poter dire che il critico sia caduto nella trappola dell'intenzionalità; le tesi di Delrez infatti hanno in sé una loro coerenza ma cercano nella mancanza del capitolo una giustificazione che però il testo tradisce; a ben vedere infatti il capitolo ventunesimo è insolitamente lungo pertanto possiamo ipotizzare che la mancanza del capitolo ventiduesimo sia da attribuire semplicemente a una svista nell'operazione di editing condotta da Braziller.³⁵⁹

Non vogliamo così risolvere una questione filologica quanto suggerire una riflessione che deriva dalla non intenzionalità di questa mancanza; ci chiediamo cioè se sia possibile percorrere una via negativa per cui l'Io dell'artista debba svuotarsi, farsi vuoto per stabilire un contatto tra il *manifold* e un'immagine trascendente della realtà; questo Frame sembra dimostrarlo chiaramente riflettendo sulla sua poetica:

sono d'accordo con John Keats, una persona con cui vale la pena essere d'accordo. Egli disse che il poeta non deve essere nulla – solo ricevere i personaggi e passarli oltre. Ma tu, tu stesso, non sei nulla. È come una sorta di rappresentazione. Tu devi rappresentare il personaggio, voglio dire, nella tua scrittura devi cercare di essere il personaggio.³⁶⁰

Ricordiamo a tal proposito che una delle tante identità di Mavis è quella di *ventriloquist*. Ci troviamo dunque di fronte a un elogio della maschera e a un'idea di scrittura come macchina produttrice di molteplicità che ci porta a ripensare anche un altro simbolo fondamentale della poetica di Frame che è stato spesso interpretato in senso platonico; la figura dell'*Envoy*, il misterioso messaggero descritto nell'autobiografia che farebbe da

³⁵⁸ MARC DELREZ, *The Missing Chapter in Living in the Maniototo*, «Journal of New Zealand Literature», xxiv, 2006, pp. 73-95. A nostra conoscenza, soltanto Gina Mercer oltre a Delrez parla del capitolo in un lavoro pubblicato; cfr. GINA MERCER, *Subversive Fiction*, cit., p. 205.

³⁵⁹ È nota l'insoddisfazione di Frame nei confronti del lavoro di revisione condotto dall'editore americano sui manoscritti; cfr. MICHAEL KING, *op. cit.*, pp. 422-423. Esprimiamo la nostra gratitudine nei confronti di Pamela Gordon che in qualità di *literary executor* ha avuto modo di consultare i dattiloscritti originali di Frame e ci ha confermato personalmente la presenza, nel dattiloscritto di *Living in the Maniototo*, del numero ventidue all'inizio del capitolo in questione.

³⁶⁰ LIUBA SONGINI, *op. cit.*, p. 68.

tramite tra la realtà e la *Mirror City*, il luogo dell'immaginazione: «even as I write now the Envoy from Mirror City waits at my door, and watches hungrily as I continue to collect the facts of my life. And I submit to the Envoy's wishes. I know that the continued existence of Mirror City depends on the substance transported there».³⁶¹ Così Frame descrive la natura di questo messaggero: «Si usava chiamarla musa, ma allora naturalmente erano gli uomini che scrivevano e la musa era una donna. Così ho preferito essere un po' neutrale. [...] Un inviato, un messaggero, una cosa asessuata, così a qualunque sesso tu appartenga ti ci puoi riconoscere».³⁶² La relazione tra realtà e *Mirror City* e quella tra scrittore e *Envoy* è sempre plurale e sempre reciproca; proprio questa molteplicità di invii e rinvii – *attending and avoiding* – apre lo spazio che racchiude, senza confinarla, la scrittura autobiografica. Anche nel caso dell'autobiografia, infatti, come ci conferma la struttura del palindromo dell'introduzione, l'Io dell'artista è preso tra un'espansione accompagnata da un'inevitabile dispersione di sé verso sé come oggetto rappresentato, e la riduzione – cioè il ritorno – a sé.

Nel nostro caso ci permettiamo soltanto di fornire spunti per una riapertura di prospettive. Queste nostre proposte riguardanti l'autobiografia infatti non possono essere prese che come ipotesi la cui verifica esula dagli scopi del nostro lavoro. Del resto, se vi insistiamo è perché avvertiamo la necessità di ripensare la relazione tra l'autobiografia e i romanzi da un lato, e la relazione tra l'artista e l'opera dall'altro. A questo proposito troviamo in *Living in the Maniototo* un'interessante riflessione sull'ambivalenza della coppia *host-guest* che si riveste di una valenza importante dal punto di vista della poetica: «[I still marvel] at the richness of meaning within the words “guest” and “host,” with a guest as originally a host, a stranger, hostis, an enemy, a host as a guest, an army, a multitude of men, women, angels; planets, stars; a guest as parasite sheltered by the host, the host a sacrifice and ultimately a blessed food».³⁶³ Mavis è tanto ospite che accoglie le due coppie – Theo e Zita e Doris e Roger – e artista che li crea, quanto padrona della *house of replicas* costretta a subire un'invasione e ventriloqua posseduta

³⁶¹ JANET FRAME, *An Autobiography*, p. 343.

³⁶² LIUBA SONGINI, *op. cit.*, p. 67.

³⁶³ JANET FRAME, *Living in the Maniototo*, p. 133. La fascinazione di Frame per questa coppia di termini è confermata in altre occasioni ma ci pare che in *Living in the Maniototo* assuma una carica metanarrativa senza precedenti; cfr. *A State of Siege*, cit., p. 79 e *Daughter Buffalo*, cit., p. 29. Un'illuminante cornice di riferimento per questa riflessione si trova senz'altro in ÉMILE BENVENISTE, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, i, *Economia parentela società*, a cura di Mariantonia Liborio, Torino, Einaudi, 1976, pp. 64-75.

dalla voce dell'Altro. La scrittura del sé e la scrittura dell'Altro si trovano così in una vertiginosa prossimità; una vicinanza tagliata trasversalmente dalla reciproca inclusione e esclusione tra opera e artista. In questa prospettiva, *The Carpathians* costituisce il punto di fuga e la saldatura delle problematiche che si sono via via condensate nella *fiction* più recente di Janet Frame; la metanarrativa, l'identità culturale neozelandese e la sua relazione con gli Stati Uniti, l'artista, e la possibilità di scriver-si.

4.7. *The possible impossibilities of space and time*

The Carpathians sembra seguire con straordinaria coerenza le linee tracciate nell'incipit di *To the Is-land* in cui, da un lato si descrive il centro oscuro dello spazio della scrittura, e dall'altro si indica il punto-limite a cui tende la scrittura stessa. Così anche *The Carpathians* riparte dal mito aprendosi con il racconto della legenda del *Memory Flower* che ha per protagonista una giovane e la sua importante missione: «A young woman, chosen by the gods as collector of the memory of her land, journeys to a region between the mountains and the sea to search for the memory». ³⁶⁴ È interessante notare inoltre che quello del *Memory Flower* è un mito dalla valenza fortemente metanarrativa che mette in luce l'importanza della memoria – indubbiamente declinata in senso plurale e collettivo – e la possibilità di trasmetterla:

The legend describes how the young woman released the memory of the land when she picked and tasted the ripe fruit from a tree growing in the bush: [...] the woman of Maharawhenua tasted the yesterday within the tomorrow, and realising that her search was over, she called together the people of the land. For many years with no human function but that of a story-teller, she recounted the memory, and one day when the listeners returned, they found the memory-collector had vanished and in her place a tree grew with one blossom named, then, the Memory Flower. (p. 11)

Ci troviamo dunque di fronte a un mito sul tempo e a un mito che dà forma, nome, e identità allo spazio di Puamahara, la cittadina che si trova al centro della terra della memoria. A differenza dell'incipit dell'autobiografia dove l'evocazione di un *Third Place* resta isolata dal resto della narrazione, la legenda del *Memory Flower*, potenzialmente in grado di creare un'atmosfera di realismo magico dai toni romantici, viene però immediatamente smontata a partire dalla pagina successiva:

³⁶⁴ JANET FRAME, *The Carpathians*, p. 11.

the legend of the Memory Flower, rediscovered and reinforced by the Tourist Centre, became the town's treasure. [...] At the entrance to a city's harbour, a statue depicting a loved story will entice more tourists than a street of wealthy merchants. The legend of Puamahara and Maharawhenua was seized, retold, enhanced, illustrated. (p. 12)

Evidentemente questa strategia di marketing turistico funziona nel caso della protagonista, Mattina Brecon, una ricca signora americana di mezz'età che sceglie Puamahara come meta delle sue vacanze. Esperta viaggiatrice, grazie alla sua disponibilità economica, può permettersi di stabilirsi per qualche mese a Puamahara prendendo in affitto una casa nella tranquilla Kowhai Street come base per il suo soggiorno neozelandese. Un po' artista e un po' etnografa, amante della sua città, New York, ma anche desiderosa di scoprire luoghi lontani, Mattina non è un personaggio che si presta facilmente a essere incasellata negli stereotipi, così come sono sfuggenti gli abitanti di Kowahi Street che avrà occasione di conoscere; tutti in un modo o nell'altro sembrano negare la loro appartenenza a Puamahara, tutti si sentono stranieri rispetto al luogo che abitano. In ultima analisi, ciò che Mattina scopre durante la sua *full immersion* nella quotidianità del *suburb* neozelandese è una profonda inquietudine nascosta sotto la patina da brochure turistica che riveste Kowhai Street; si assiste così a un inesorabile logorio di un'essenza che precipiterà la narrazione verso un finale apocalittico.

In un gesto apparentemente molto kantiano, Frame parte con l'indicare nel tempo e nello spazio le coordinate fondamentali della realtà del suo romanzo; accanto alla legenda del *Memory Flower* che dà la dimensione temporale, la vicenda della *Gravity Star* stabilisce un a priori spaziale che però paradossalmente destabilizza profondamente la percezione dello spazio stesso: «A survey of distances to galaxies has revealed something that at first seemed implausible: a galaxy that appears to be both relatively close and seven billion light years away...the paradox is interpreted as being caused by the focussing of light from a distant quasar (starlike object) by the gravity star of an intervening galaxy». Inoltre, il fatto che *Memory Flower* e *Gravity Star* siano citati in una singolare nota introduttiva a firma J.H.B. – John Henry Brecon, figlio della protagonista e uno dei narratori-contenitori del romanzo – non fa che accrescere l'incertezza ontologica della realtà che il testo ci presenta: «The coincidence of the rediscovery of the legend of the Memory Flower, and the discovery of what I have called the Gravity Star, tended to make both memory and point of view (removed,

overturned by the Gravity Star) the character and the scene now of celebration, now of battle» (p. 7). Dalle parole di John Henry Brecon emerge quindi, fin dall'inizio, una questione centrale in *The Carpathians* che riguarda l'esistenza come prospettiva sulla realtà che non può che compromettere le certezze di uno spazio-tempo oggettivo. In questo senso, come abbiamo osservato in altri casi, anche in *The Carpathians* Frame parte da schemi binari per sovvertirli e rimodellarli sulla base di una logica di coappartenenza che sembra presiedere il romanzo e che, come vedremo, è rivelata chiaramente dall'intervento di una figura cruciale come quella di Dinny Wheatstone, la scrittrice impostora abitante di Kowahi Street:

I study the primer of possible impossibility, the meaning of meaningless, as if the Gravity Star irons all displayed meaning into nothingness, obliterate the significant signs and print of the alphabets of all language, leave a smooth language of nothingness and also of possible impossibility for a new world to walk on, making new footprints, or talk with new tongue-prints. (p. 57)

In particolare, in una prospettiva neozelandese, la dicotomia vicino-lontano non poteva non svolgere un ruolo cruciale; nel caso di *The Carpathians*, è l'incontro di Mattina con gli abitanti di Kowhai Street a mettere a tema l'interrogazione di un'identità attraverso il confronto tra gli Stati Uniti e la Nuova Zelanda. Anche il luogo eponimo sembra essere stregato dall'effetto della *Gravity Star*. I Carpazi vengono infatti menzionati in un episodio apparentemente marginale, quando Hercus Millow, un anziano reduce abitante di Kowhai Street, rievoca i suoi ricordi legati alla seconda guerra mondiale. Quando i soldati neozelandesi prigionieri in un campo tedesco riflettono nostalgicamente sulla distanza che li separa da casa, uno di loro – significativamente l'artista del gruppo – dà spazio alla sua fantasia esprimendosi così:

“Wouldn't it be beaut if they abolished distance?”

[...]

you'll have problems if you interfere with the perception of distance. You'd interfere with time. [...] You'd have cities and rivers of today in your backyard; and you'd have the *Carpathians*, the *Carpathians*, in your garden. (p. 66)

Come il Maniototo, i Carpazi sono un luogo che emerge dall'immaginazione e affiora sulla superficie della scrittura ma che, proprio in un'evocazione interna al linguaggio, trascende già da sempre i suoi limiti spazio-temporali per farsi un luogo in cui «the possible impossibilities of space and time» (p. 59) manifestano la propria influenza sulla realtà:

He began then to quote in a chanting tone, "The Carpathians are a great mountain system, extending from Bratislava to Orsovo, in crescent form...the region is wild and fertile and well wooded with oaks, beeches, evergreens, firs, and wild animals are found [...]" He smiled again. "Yes ," he said, "we could touch the *Carpathians*." (p. 66)

Ancora una volta, a chiudere il cerchio che unisce un soggetto e una realtà di cui si sono persi i punti di riferimento oggettivi è il linguaggio. Più precisamente, nel caso di *The Carpathians*, è la scrittura a accorciare e a sovvertire la percezione delle distanze, come dimostra Dinny Wheatstone l'impostora, scrittrice, strega, visionaria; decisamente la più bizzarra tra gli abitanti di Kowhai Street: «The human race is a an elsewhere race and I am an imposter in a street of imposters. I am nothing and no-one: I was never born» (p. 52). La scrittrice è dunque colei in grado di svelare il sostrato esistenziale del microcosmo di Kowhai Street, e ciò che le garantisce la possibilità di scrivere la storia di Mattina in una *mise en abyme* paradossale è proprio la mancanza di un'essenza: «Imposterism or imposture comes from the core of your being because there's nothing else there. Your central being never develops a self; that's not a disadvantage entirely, though you do have to fight for you point of view, almost as if you were dead.» (p. 44). Per via negativa, dunque, la lezione di Dinny punta dritta alla ricerca di uno spazio vuoto che apre la stessa possibilità della scrittura attraverso l'auto-annullamento del soggetto: «my true self that is no self. I speak now. I "tell". Generously I give the point of view to others. It is words that take charge of the telling. ...» (p. 52).

4.8. *Midnight rain*

A partire dal capitolo 8 di *The Carpathians* Mattina comincia quindi a leggere e a leggersi nel dattiloscritto di Dinny Wheatstone vivendo, come è facile immaginare, un'esperienza sconvolgente; dal punto di vista del lettore, però, apparentemente non cambia nulla.. All'interno del dattiloscritto continuano infatti gli incontri di Mattina con i suoi vicini, tra i quali la giovane famiglia neozelandese degli Shannon fornisce delle interessanti indicazioni sulla prospettiva interculturale tracciata da Frame in questo romanzo.

Innanzitutto gli Shannon appartengono a pieno titolo a quell'*elsewhere race* menzionata da Dinny Weatstone nel prologo del suo dattiloscritto; Ed e suo figlio Peter trascorrono gran parte del loro tempo libero incollati allo schermo di un simulatore di volo «in Reality Mode» (p. 53), rimanendo per contro in uno stato di alienazione dalla

realtà circostante, mentre Renée, originaria del nord della Nuova Zelanda, è profondamente insoddisfatta della vita che conduce in un posto spento come Puamahara. Tutti e tre però sono affascinati dall'opportunità di fare la conoscenza di una statunitense come Mattina e la tempestano di domande basate su una percezione totalmente stereotipata degli Stati Uniti che Mattina tenta pazientemente, ma invano, di correggere: «“I'm sorry,” She said. “I know little about Silicon Valley. [...] As for my facts about California and Miami...even they may be no more than yours.”». Per altro, l'incomprensione è reciproca e si arriva così a un momento cruciale nella loro conversazione che li getta in un'incomunicabilità irreparabile:

“I meant,” Mattina said carefully, “Puamahara is such a paradise, in a way... that computers seem out of place.”

Renée did not voice her thought, “There they are again, the Americans trying to decide what we should and shouldn't have. Even if Puamahara is a paradise, why should we be deprived? I suppose they think we'd be happy lolling around in the sun all year.” (p. 59)

Inoltre, su un piano più profondo, ciò che l'incontro con gli Shannon mette in luce, al di là della reciproca incomprendimento, è piuttosto un livellamento generalizzato delle differenze che impedisce ogni possibilità di riconoscere tanto la propria identità, quanto quella dell'Altro. Rispetto a questo problema Renée, per lo meno, dimostra una consapevolezza che la rende in grado di guardare con ironia proprio a quegli elementi d'identità che hanno perso, come monete usurate, il loro valore e si sono ormai trasformati in vuoti cliché:

Being shown the house and the garden used to be a set piece for visitors, and now it has become a sort of nostalgic joke as well as a good piece of entertainment – like the Main Trunk Line and the old Railway pies and cups and saucers...and the British Empire...we're great at entertaining ourselves, you know, and we do enjoy our homes.” (p. 63)

La stessa Puamahara, come dimostra lo sfruttamento commerciale della legenda del *Memory Flower*, forma la sua identità a partire da questo processo di appiattimento e persino Kowhai Street è presa in questa economia di sfruttamento dell'identità; il riferimento all'albero Kowhai è infatti un'allusione a un prodotto notoriamente associato allo stereotipo coloniale. L'antologia poetica *Kowhai Gold* (1930) è stata oggetto di veementi attacchi da parte delle generazioni letterarie successive che hanno cercato per contro di formare un canone poetico e culturale affrancato dallo sguardo nostalgico e esotizzante che la metropoli gettava sulla Nuova Zelanda.³⁶⁵ Per contro, *The*

³⁶⁵ Cfr. *Kowhai Gold. An Antology of Contemporary New Zealand Verse*, a cura di Quentin Pope,

Carpathians sembra suggerire la possibilità di un radicale rovesciamento di prospettiva proprio a partire da un livellamento generalizzato; così, se Dinny Wheatstone è la voce profetica che annuncia gli sconvolgimenti catastrofici che si produrranno per effetto della *Gravity Star*, Mattina ne prende gradualmente coscienza e infine ne sarà travolta in un episodio apocalittico che nel caso di Frame non poteva non coinvolgere il linguaggio in misura determinante. Tuttavia, prima di osservare gli effetti di questo avvenimento, vale la pena seguire con ordine le vicende di Mattina.

Ancora più marcatamente rispetto a *A State of Siege*, in *The Carpathians* Frame mette al centro della sua riflessione l'identità Maori offrendo un'interpretazione, a nostro avviso molto originale, della questione che la mette al riparo da considerazioni scontate e da mistificazioni di una presunta autenticità. Così, quando conosce Hene Hanuere, la Maori proprietaria del negozio di quartiere, Mattina è costretta a ripensare i suoi preconcetti:

“I'm interested in this land, in Maharawhenua itself, in Puamahara, the story of the land memory, the Memory Flower, I guess you know it in the Maori Language.”

Hene looked embarrassed.

“I get by with English,” she said. “it is the language I've always spoken. It's the younger generation that are speaking Maori. I'm learning, you know, it's not so easy when you've been brought up Pakeha, but it's coming back. The trouble is, it's been away so long.”³⁶⁶

Pochi giorni dopo Hene inviterà Mattina a trascorrere un fine settimana in una piccola e isolata comunità Maori che lei e suo marito sono impegnati in prima persona a animare. Durante i due giorni in cui Mattina è ospite dei Maori, partecipa al *hangi* – il tradizionale banchetto Maori, conosce gli anziani del gruppo e dorme insieme agli altri sotto il tetto del *marae* – il cuore del villaggio, il luogo delle celebrazioni importanti e in generale della vita in comune:

The experience, although new for her, was usual for the group; she could sense their ease at being at home in an accustomed place, taking up the routines known since earliest childhood, [...] and while at first the rebellious teenagers among them had looked embarrassed, scornful, impatient, their faces had shown clearly the force exerted by the scene and their own swelling tide of memories, and although they escaped for an hour or two into town, they returned later to join the group, some dancing, other singing, others like Mattina and Rua, watching, absorbing, talking, sleeping. (pp. 87-88)

London-Toronto-New York, Dent and Sons, 1930; *A Book of New Zealand Verse. 1923-45*, a cura di Allen Curnow, Christchurch, Caxton, 1945 e *Penguin Book of New Zealand Verse*, a cura di Allen Curnow, Harmondsworth, Penguin, 1960. Sul dibattito vedi anche PAUL MILLAR, *Kowhai Gold. An Anthology of Contemporary New Zealand Verse*, in *The Oxford Companion to New Zealand Literature*, cit., pp. 290-291.

³⁶⁶ JANET FRAME, *The Carpathians*, cit., p. 26.

Sarebbe tuttavia un errore considerare la piccola comunità Maori semplicemente come un'isola felice circondata da un mondo inautentico. Come dimostra il caso di Hene che ha vissuto tutta la vita lontana dalla lingua e dalle tradizioni della sua etnia ma ha il coraggio di fare una scelta radicale che la porta a vivere in pieno la sua cultura, l'esperienza di una riappropriazione parte da uno spaesamento tanto collettivo quanto individuale e passa per una decisione, in un gesto che deve essere sempre reiterato; proprio in questo Frame sembra cogliere un aspetto cruciale dell'identità Maori contemporanea come costante ricerca, ricreazione e negoziazione di un'identità sempre in divenire.

Sarà proprio Rua, la matriarca del gruppo intenta a tessere il lino, a rivelare a Mattina una lezione importante la cui valenza non si lascia confinare nella sfera della spiritualità Maori: «The important thing to remember is that flax *knows* about you, your life, your secrets, and when you plant it, it's there watching you, knowing you; you can hide nothing from it». Le parole di Rua custodiscono un'indicazione artistica, etica e persino gnoseologica che ci riporta alla necessità di ripensare la relazione tra il soggetto e la realtà in chiave esistenziale, tanto che Mattina si riconosce immediatamente in esse:

Rua smiled. "First," she said, "you must *know* flax. I know flax and flax knows me. You understand the sort of knowing I mean?"

"I do," Mattina said, with rising excitement that here was *her* kind of knowing; and that of the James family and Hercus Millow; and of the others in Kowhai Street; the knowing that included but was not dependent on the Memory Flower or the Gravity Star; that by itself could banish distance, nearness, weight, lightness, up, down, today, yesterday, tomorrow. (p. 86)

In questa prospettiva, non sorprende che Mattina, una volta tornata dal villaggio Maori, percepisca vividamente la presenza oscura che alcuni giorni prima si era inspiegabilmente insediata nella sua camera da letto:

Sitting upright in bed, Mattina listened. There was the sound of breathing, as if an animal were breathing rhythmically. She could sense the bulk, the waves of warmth coming from about half way between the window and her bed. She felt her heart turn over with fear; she held her breath and listened again, and again she heard the breathing. A large animal was in the room. She snapped on her bedlight and looked around into the path of light and in the shadowed corners. Nothing. (p. 80)

L'animale invisibile che con la sua radicale alterità e profonda inconoscibilità turba Mattina rappresenta uno strappo nella trama spazio-temporale che potenzialmente mette la protagonista nella condizione di ripensare la relazione con la realtà, proprio a partire

dal nulla che s'insedia al centro di essa:

Mattina became again sharply aware of the haunting presence, of the disorder of space and time. Its strangeness had settled within her as if it had always been there. She wondered of the presence might increase gradually its share of the invisible gap in the fabric of space and time, perhaps invite other presences, or even place her and the furniture and furnishing of the room in danger of falling beyond the fabric – where? She feared what might happen, She remembered that Dante had entered Hell Through a doorway of the Antipodes – or had that been the exit? (p.89)

Il riferimento a Dante è a nostro avviso cruciale perché evoca lo schema di una doppia spirale che, come cercheremo di dimostrare, struttura l'intero romanzo. Vediamo infatti che, a partire dal confronto con la presenza-assenza inquietante che occupa la sua stanza, Mattina comincia a interrogarsi sulle condizioni che rendono possibili la sua stessa esistenza come soggetto proprio perché ha l'impressione che la realtà stessa rischi di essere risucchiata all'interno di un centro oscuro:

She felt that the presence, contained within two dimensions like a flat shape upon a map, might indicate not a breaking of the fabric of space and time but a levelling of the present, the beginning of a reduction of the room, Mattina, the house, the street, and its people [...] to a two-dimensional existence, [...] a world-scape without volume. How did one know, how did one form the image of self and world if the possible were now the impossible, if distance were nearness, length were breadth, heavy were light, cold were hot and light were dark?

Proprio in fondo a questo abisso però Mattina riesce a intravedere un piano di esistenza diverso e un nuovo linguaggio che paradossalmente trova fondamento laddove niente sembra avere più senso:

Perhaps the only answer lay in the birth of a new language from a new way of thought. A world plunged into a swamp of absurdity, contradiction, when the dark shapes of various alphabets reached down their isolated forms, their hooks and arms and the cups and crosses and rods, to rescue the users of language who would then make the rescuers once again whole, meaningful, new. (p. 101)

In questo quadro va inoltre considerato un elemento che da un lato può compromettere il rinnovamento che Mattina immagina e che dall'altro ne amplifica la portata a dismisura. Sappiamo che Frame non è nuova a sconvolgere le aspettative del lettore attraverso l'utilizzo di cornici metanarrative; con *The Carpatians* però la dimensione metaletteraria sembra propagare i suoi effetti dall'interno. Come lettori infatti tendiamo a dimenticare che le pagine centrali del romanzo sono quelle del dattiloscritto di Dinny Wheatstone. Così la ricerca esistenziale di Mattina si dispiega all'interno di un *trompe-*

l'œil ma paradossalmente sfonda la trama della realtà proprio dall'interno della *fiction*.

In seguito alle riflessioni sul suo statuto ontologico e sul linguaggio, Mattina ritorna col pensiero alla sua famiglia e a New York; ormai il suo soggiorno neozelandese sta per terminare. Siamo a metà del romanzo, in fondo alla spirale, quando Mattina riemerge dal manoscritto: «Mattina closed Dinny Wheatstone's typescripts and set it on the bed-table. Her emergence from the typescript confused her. [...] “I have been in parenthesis,” Mattina said» (p. 115). Per alcune pagine, come sospesa in una sorta di *plateau*, Mattina vede realtà e sogno, essere e non essere, fusi insieme indistintamente; torna da Dinny Wheatstone per riconsegnarle il dattiloscritto e si trova costretta a confessare: «“I can't remember now, how it was, before this unleashing of possibilities and impossibilities,”» (p. 123). La protagonista è arrivata al centro dell'abisso, completamente immersa in quel *void* che si era materializzato nella sua camera da letto in forma animale, un *void* che si è affacciato sulla scena della scrittura di Frame almeno a partire da *Daughter Buffalo*. In questo punto, tutti dentro e tutti i fuori saltano, tutte le cornici sono rotte. La spirale che ha portato Mattina verso il basso e verso un centro ora si avvita dalla parte opposta risalendo la china dell'abisso, come nella geografia dantesca. Mattina è infine pronta a accettare l'apocalisse “alfabetica” causata dall'influsso della *Gravity Star* che di lì a poco si abatterà su Kowhai Street:

It was midnight when Mattina was awakened by the cries. She sat up in bed, alarmed, listening to the chorus of screams, shrieks, wailing from Kowhai Street. [...] Listening, Mattina realised that no part of the chorus had words of any recognizable language. The sounds were primitive, like the first cries of those who had never known or spoken words but whose urgency to communicate becomes a mixture of isolated syllables, vowels, consonants (pp.125-126)

Uno strano fenomeno atmosferico fa perdere la parola e il senno agli abitanti di Kowhai Street, una pioggia dove non sono gocce a cadere ma lettere di alfabeti in rovina:

some forming minute words, some as punctuation marks; and not all were English letters – there were Arabic, Russian, Chinese and Greek symbols. [...] The people of Kowhai Street, still alive, were now unintelligible creatures with all the spoken and written language of the world fallen as rain about them. The only judgement likely to be made about them, should their plight be discovered, was a diagnosis of mass hysteria or insanity. They were alive, yet on the other side of the barrier of knowing and being. (p. 129)

Mattina è costretta a una vera e propria fuga dalla Nuova Zelanda terrorizzata dalla pioggia apocalittica; tornerà a New York per morire poco tempo dopo, colpita da un cancro che significativamente è cresciuto dentro di lei fin dall'inizio del romanzo. Come in una sorta di pellegrinaggio, suo marito Jake tornerà a Puamahara per ritrovare Kowhai Street misteriosamente deserta; si lascia intendere che qualcosa di terribile è successo, forse i suoi abitanti sono stati fatti sparire proprio a causa di quell'esperienza che li ha portati a contatto con una nuova dimensione linguistica, spaziale e esistenziale. In questo senso Mattina – l'alba di una rinascita promessa dal suo stesso nome, l'unica superstite che con i suoi appunti ha conservato la memoria dei singolari neozelandesi di Kowhai Street, diventa la custode del *Memory Flower* per trasmettere il frutto della memoria a suo marito che a sua volta lo passerà a suo figlio: «Jake thought then of John Henry. Yes, John Henry would surely visit Puamahara and the source of the Memory Flower. [He] will then write a novel of Puamahara, the novel I never could have written» (pp. 195-196). John Henry, compiendo l'ultimo passo al di fuori di tutte le cornici del romanzo, mette la sua firma in calce al romanzo ricordando al lettore che tutto ciò che è stato letto è stato opera sua eppure, in un estremo gesto di autocancellazione della scrittura, le sue parole rimettono tutto in discussione; lunghi dal chiudere uno spazio, John Henry proietta nuovamente la scrittura oltre la realtà:

And perhaps the town of Puamahara, which I in my turn visited, never existed? Nor did my mother and my father in the way they are portrayed, for they died when I was seven years old, and so I did not know them.. What exists, though, is the memory of events known and imagined, and the use of words to continue the memory through centuries, despite or with the Gravity Star (p. 196)

Come nell'incipit dell'autobiografia dove la scrittura incominciava un viaggio *always toward*, così, tra le ultime righe dell'ultimo romanzo pubblicato da Frame, possiamo leggere oggi le disposizioni di uno straniante testamento nel quale Frame non iscrive l'appropriazione di un'essenza, ma il segno della sua arte, quella traccia di esistenza che apre sulla pagina uno spazio in cui tanto l'autore, quanto il lettore possono perdersi e ritrovarsi.

Conclusioni

Cercheremo a questo punto di delineare alcune provvisorie conclusioni ripercorrendo le tappe del cammino attraverso i romanzi di Frame. Sarà bene tenere a mente due coordinate fondamentali, quella dello spazio e quella della scrittura, che a partire da *Owls Do Cry* mostrano tutta la loro potenzialità di articolazione.

Nel caso del primo romanzo di Frame, due luoghi in particolare rivestono un'importanza cruciale, la *rubbish dump* e il suo negativo – la *Death Room* – proprio perché sono luoghi di articolazione del mondo di Waimaru, luoghi di articolazione del linguaggio e quindi anche luoghi di articolazione dell'opera stessa. Due sono anche i principi – i meccanismi – di articolazione dello spazio attorno a questi luoghi; da un lato la coappartenenza tra “*this*” world e “*that*” world, legati da un'economia di scambio che trova nella *rubbish dump* il punto di convergenza fondamentale, dall'altro la non-coincidenza come spinta all'altro-da-sé che proietta due termini in conflitto elevandoli l'uno sull'altro; è *l'inwand sun*, l'incessante processo di trasformazione della realtà attraverso l'immaginazione del poeta che trova proprio nella *Death Room* uno spazio abissale di raccoglimento e isolamento e insieme uno spazio di eccesso e dispersione nella *physis* e oltre la *physis*.

La relazione con l'Altro, con particolare riferimento alla dimensione postcoloniale e a quella neozelandese che sono esplorate nella fiction di Frame dei primi anni sessanta (*Faces in the Water*, *Scented Gardens for the Blind*, *The Edge of the Alphabet*), va riletta alla luce di un regime di coappartenenza che riveli innanzi tutto la relazione con lo spazio in una prospettiva antisolipsistica. Al di là delle spinte vettoriali tra metropoli e colonia, si scopre così un “luogo comune” in cui il singolo si trova già sempre immerso, uno spazio culturale nel quale ricade e oltre il quale proietta di volta in volta la sua esistenza. In questo movimento, è l'incontro con l'Altro a chiamare al passo al di là; l'Altro è colui che porta il sé a sé e lontano da sé. È colui che porta a non-coincidere proprio perché chiama dalla sua distanza incolmabile. Esso rimane dunque necessariamente opaco, negativo; un centro vuoto intorno al quale ruota l'esistenza. È la meta irraggiungibile di un movimento sempre incompiuto, ma proprio in questo infinito “tendere a” Frame lascia intravedere i riflessi di una comunanza di destino e di una solidarietà incalcolabile.

Nell'esperienza di Aisley Maude, lo sfuggente sacerdote protagonista di *The Adaptable Man*, è possibile individuare un'importante congiuntura tra il movimento dell'etica, così come risulta dalla relazione con l'Altro, e il movimento della trascendenza come spinta a andare oltre, a ricercarsi e a ricercare l'altro-dall'essere o, almeno, l'altro-dal-nulla a partire da un centro vuoto, da un punto di riferimento che si è spostato in uno scarto – e in uno scatto – sotto la superficie di una realtà appiattita. Sebbene quello di Aisley sia un percorso marcatamente onto-teologico, Frame invita a guardare con tolleranza a questa scelta perché ne ammira il coraggio e ne esalta il movimento e il “come” kierkegaardiano piuttosto che l'obiettivo ultimo. È dunque ancora una volta la dimensione esistenziale della ricerca a occupare la scena in tutta la sua angoscia che disegna quello spazio aporetico in cui si è presi tra la trascendenza oltre l'ente e l'essere-gettati nell'immanenza.

Si comprende così anche l'importanza della morte come aporia per eccellenza, uno spazio di fronte al quale Frame si ritrova ogni volta. Con i suoi romanzi ci accompagna sull'orlo dell'abisso e ci invita a contemplare quel territorio a un tempo irraggiungibile eppure più proprio all'uomo; è lo spazio del cadavere che è qui eppure altrove, come il Godfrey di *Yellow Flowers in the Antipodean Room*. Morte come finitezza eppure morte che eccede sempre la dimensione della finitezza in cui (si) confina. Ecco allora che in questo spazio aporetico la morte si fa sostituzione, sempre in eccesso e sempre in difetto, della mancanza del fine stesso come dimostra il caso di *A State of Siege*: l'impossibilità di appropriarsi di un'identità e la strutturale mancanza di sé.

Forse è proprio questo che non si è ancora pensato, ciò che resta ancora da pensare di fronte ai romanzi di Frame. Si tratta di uno spazio di fronte al quale la stessa Frame sembra esitare; esso rappresenterebbe infatti l'abisso in cui sprofonda la possibilità della stessa *poiesis*, la cui gravità annullerebbe la forza dell'invenzione, eppure la scrittura non può far altro che immergersi in questo spazio e portarsi di fronte alla sua stessa impossibilità. Su questo a nostro avviso non si è mai insistito abbastanza, eppure pensare una fine è fondamentale come dimostrano *Intensive Care*, *Daughter Buffalo* o anche *Living in the Maniototo* e *The Carpathians*, opere in cui l'uomo è ripensato all'ombra dell'animale, all'ombra della gabbia in cui ha rinchiuso l'animale, nella semioscurità di una stanza, o contro le pareti foderate di un manicomio. Non è un caso che questo “altroanimale” sia doppio, come Turnlung allo specchio o come le

gemelle che Mavis Furness incontra in *Living in the Maniototo*, perché è dal doppio che comincia il molteplice, così come è duplice l'abisso indecidibile attraverso il quale entrare e uscire dalla scrittura scoperto da Mattina Brecon in *The Carpathians*.

Senza questo pensiero della fine, dei fini e dei confini dell'uomo lo spazio è destinato a rimanere diviso tra “qui” e “là”, in una dimensione superficialmente dialettica che non spiegherebbe affatto la possibilità di “toccare i Carpazi”; rimarrebbe solo uno spazio di simulacri, lo spazio di una tecnica di cui gli Stati Uniti rappresentano solo l'ultimo punto di una linea di produzione. Ciò che invece la scrittura di Frame lascia emergere con le tracce circolari che disegna intorno alla profondità dell'esistenza si può impropriamente ridurre a due movimenti:

Attraverso uno spazio in cui un'identità si dà per sottrazione. Così l'uomo comincia a scoprirsi per ciò che (non) è spogliandosi della sua pelle, delle sue autorappresentazioni e delle rappresentazioni antropomorfe e antropocentriche. La possibilità dell'uomo di vivere uno spazio (suo) potrà emergere dunque soltanto da uno scarto, da uno spostamento e da un abbandono da parte dell'uomo della sua centralità rispetto all'altro-da-sé: l'animale, il mondo, la morte, lo spazio stesso.

Attraverso lo spazio della scrittura. Se il lasciar tracce, come sé-dicenza, come cultura e come arte, è la tecnica che porta l'uomo maggiormente in prossimità della sua stessa finitezza, esso è anche il segno di un'apertura e di una trascendenza. Quella di Frame è la traccia di uno scavo dall'interno, a partire dal centro vuoto attorno al quale si articolano i suoi romanzi; dall'interno della stessa *fiction* l'autrice traccia le sue cornici sempre tremendamente instabili intorno alla realtà per superarla.

Arriviamo così a un'altra conclusione che non è una conclusione ma un'ulteriore riapertura, un fare spazio a altro spazio dove poter ripensare la relazione tra il testo e il fuori testo, tra i romanzi e l'“altro-dai-romanzi”, tra la *fiction* e la critica, tra la letteratura e la filosofia. Siamo sempre pronti per ripartire nel momento in cui arriviamo di fronte alla necessità di ripensare lo spazio, i dentro e i fuori, i percorsi e le mappe, le mappe e la pelle, infinitamente.

Bibliografia

Opere di Janet Frame

New Zealand Literature Files a cura di Auckland University Library (www.nzlf.auckland.ac.nz) offre l'elenco più completo, sebbene non esaustivo, delle opere di e su Janet Frame. Di seguito riportiamo le opere di prosa e le antologie poetiche in volume indicando soltanto i termini delle prime edizioni, i saggi e gli articoli apparsi su giornali e riviste, nonché le interviste pubblicate in cartaceo che abbiamo avuto occasione di consultare. Ove disponibile, si indicherà anche la traduzione italiana.

Romanzi

Owls Do Cry, Christchurch, Pegasus Press, 1957 (*Gridano i gufi*, a cura di Laura Noulian, Parma, Guanda, 1994).

Faces in the Water, Christchurch, Pegasus Press, 1961 (*Volti nell'acqua*, Milano, Rizzoli, 1963 e *Dentro il muro*, a cura di Lidia Perria, Milano, Interno giallo, 1990).

The Edge of the Alphabet, Christchurch, Pegasus Press, 1962.

Scented Gardens for the Blind, Christchurch, Pegasus Press, 1963 (*Giardini profumati per i ciechi*, a cura di Monica Pavani, Parma, Guanda, 1997).

The Adaptable Man, Christchurch, Pegasus Press, 1965.

A State of Siege, New York, Braziller, 1966.

The Rainbirds, London, W. H. Allen, 1968, poi anche come *Yellow Flowers in the Antipodean Room*, New York, Braziller, 1969.

Intensive Care, New York, Braziller, 1970.

Daughter Buffalo, New York, Braziller, 1972.

Living in the Maniototo, New York, Braziller, 1979 (*Vivere nel Maniototo*, a cura di Pietro Ferrari, Milano, Interno giallo, 1992).

The Carpathians, New York, Braziller, 1988 (*La leggenda del fiore della memoria. The Carpathians*, a cura di Simone Garzella, Roma, Robin, 2007).

Towards Another Summer, Auckland, Random House, 2007.

Racconti

The Lagoon and Other Stories. Christchurch, Caxton Press 1951 (*La laguna e altre storie*, a cura di Antonella Sarti, Roma, Fazi, 1998).

Snowman, Snowman. Fables and Fantasies, New York, Braziller, 1962.

The Reservoir. Stories and Sketches, New York, Braziller, 1963.

You Are Now Entering the Human Heart, Wellington, Victoria University Press, 1983.

Poesia

The Pocket Mirror. Poems, New York, Braziller, 1967.

The Goose Bath, Auckland, Random House, 2008.

Letteratura per l'infanzia

Mona Minim and the Smell of the Sun, New York, Braziller, 1969 (*Cuor di formica*, a cura di Marina Baruffaldi, Simona Mulazzani, Milano, Mondadori, 1998).

Autobiografia

To the Is-Land. An Autobiography, i, New York, Braziller, 1982 (*L'isola del presente. Autobiografia. Volume primo*, a cura di Lidia Conetti, Milano, Interno giallo, 1992).

An Angel at My Table. An Autobiography, ii, New York, Braziller, 1984 (*Un angelo alla mia tavola, Autobiografia. Volume secondo*, a cura di Lidia Conetti, Milano, Interno giallo, 1992).

The Envoy from Mirror City. An Autobiography, iii, New York, Braziller, 1985 (*La città degli specchi. Autobiografia. Volume terzo*, a cura di Lidia Conetti, Milano, Interno giallo, 1992).

An Autobiography, Auckland, Century Hutchinson, 1989 (*Un angelo alla mia tavola. Autobiografia*, a cura di Lidia Conetti, Anna Nadotti, Torino, Einaudi, 2006).

Saggi, articoli, recensioni

A Letter to Frank Sargeson, «Landfall», 25, 1953, p. 5.

Take My Tip, «Landfall», 32, 1954, pp. 309-310.

Chocked with Characters, «Parsons Packet», 36, 1955, pp. 12-13.

Memory and a Pocketful of Words, «Times Literary Supplement», 4 giugno 1964, p. 487.

This Desirable Property, «Listener», 3 luglio 1964, pp. 12-13.

Beginnings, «Landfall», 73, 1965, pp. 40-47.

The Burns Fellowship, «Landfall», 87, 1968, 241-242.

Charles Brash 1909-1973. Tribute and Memories from His Friends, «Islands», 5, 1973, pp. 251-253.

Janet Frame on Tales from Grimm, «Education», 24, ix, 1975, pp. 251-253.

Departures and Returns, in *Writers in East-West Encounter*, a cura di Guy Amirthanayagan, London, Macmillan, 1982, pp. 86-87.

A Last Letter to Frank Sargeson, «Islands», 33, 1984, pp. 17-22.

Interviste

HENDERSON, Claire, *Artist Retreats. Janet Frame*, «Listener», 27 luglio 1970, p. 13.

ALLEY, Elizabeth, *An Honest Record. An Interview with Janet Frame*, «Landfall», 45, 1991, pp. 154-168.

SONGINI, Liuba, *Un angelo alla mia scrivania. Incontro con Janet Frame*, «Linea d'ombra», 4, 1990, pp. 66-70.

Su Janet Frame

Bird, Hawk, Bogie. Essays on Janet Frame, a cura di Jeanne Delbaere-Garant, Aarhus, Dangaroo Press, 1978.

Frameworks. Contemporary Criticism on Janet Frame, a cura di Jan Cronin, Simone Drichel, Amsterdam, Rodopi, 2009.

The Inward Sun. Celebrating the Life and Work of Janet Frame, a cura di Elizabeth Alley, Wellington, Brasell, 1994.

- The Ring of Fire. Essays on Janet Frame*, a cura di Jeanne Debaere-Garant, Aarhus, Dangaroo Press, 1992.
- ALCOCK, Peter, *Frame's Binomial Fall. Or Fire and Four in Waimaru*, «Landfall», 115, 1975, pp. 179-187.
- , *On the Edge. New Zealanders as Displaced Persons*, «World Literature Written in English», 16, i, 1977, pp. 127-142.
- , *A Writer on the Edge. Janet Frame and New Zealand Identity*, «Commonwealth», 1, 1974, pp. 171-175.
- ASH, Susan, *The Absolute Distanced Image. Janet Frame's autobiography*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 21-40.
- , *Janet Frame. The Female Artist as Hero*, «Journal of New Zealand Literature», 6, 1988, pp. 170-189.
- , *The Narrative Frame. Unleashing (Im)Possibilities*, «Australian and New Zealand Studies in Canada», 5, 1991, pp. 1-15.
- , *Scandalously In-Different? Janet Frame, Postmodernism and Gender*, in *Opening the Book. New Essays on New Zealand Writing*, a cura di Mark Williams, Michele Leggott, Auckland, Auckland University Press, 1995, pp. 123-139.
- BARRINGER, Tessa, *Powers of Speech and Silence*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 71-88.
- BOWLERS, Tonya, *Madness, Philosophy and Literature. A Reading of Janet Frame's Faces in the Water*, «Journal of New Zealand Literature», 14, 1996, pp. 74-89.
- BRAGAN, Kenneth, *Survival After the Cold Touch of Death. The Resurrection Theme in the Writing of Janet Frame*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 132-143.
- BROWN, Ruth, *Owls Do Cry. Portrait of New Zealand?*, «Landfall», 175, 1990.
- , *A State of Siege. The Sociable Frame*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 49-58.
- CAFFIN, Elizabeth, *Ways of Saying in Recent New Zealand Fiction*, «Journal of New Zealand Literature», 2, 1984, pp. 7-14.
- CALDER, Alex, *The Closure of Sense. Janet Frame's Language and the Body*, «Antic», 3, 1987, pp. 93-104.

- CANETTI, Lidia, *Janet Frame, the Little Child in Us*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 188-192.
- CANEY, Diane, *Janet Frame and The Tempest*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 152-171.
- CAPONE, Giovanna, *Is-Land, Was-Land, I-Land. Janet Frame's Country of Words*, in *Saggi e ricerche sulle culture extraeuropee*, v, *Africa-America-Asia-Australia*, i, a cura di Giuseppe Bellini, Claudio Gorlier, Sergio Zoppi, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 41-54.
- CRONIN, Jan, *Contexts of Exploration. Janet Frame's The Rainbirds*, «Journal of Commonwealth Literature», 40, i, 2005, pp. 5-19.
- DELBAERE-GARANT, Jeanne, *Daphne's Metamorphoses in Janet Frame's Early Novels*, «Ariel», 6, ii, 1975, pp. 23-37.
- , *Death as the Gateway to Being in Janet Frame Novels*, in *Commonwealth Literature and the Modern World*, a cura di Hanne Maes-Jelinek. Bruxelles, Didier, 1975, pp. 147-156.
- DELREZ, Marc, *Manifold Utopia*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- , *The Missing Chapter in Living in the Maniototo*, «Journal of New Zealand Literature», 24, 2006, pp. 73-95.
- DUPONT, Victor, *Editor's Postscript*, «Commonwealth», 1, 1974.
- DURING, Simon, *Postmodernism or Postcolonialism?*, «Landfall», 155, 1985, pp. 366-380.
- ENSING, Riemke, *Janet Frame. Talking Treasure*, in *New Zealand Literature Today*, a cura di R. K. Dhawan, Walter Tonetto, New Delhi, Indian Society for Commonwealth Studies, 1993, pp. 73-85.
- EVANS, Patrick, *Alienation and the Imagery of Death. The Novels of Janet Frame*, «Meanjin Quarterly», 32, 1973, pp. 294-303.
- , *The Case of the Disappearing Author*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 11-20.
- , *Farthest from the Heart. The Autobiographical Parables of Janet Frame*, «Modern Fiction Studies», 27, i, 1981, pp. 31-40.
- , *Janet Frame*, Boston, Twayne, 1977.
- , *Janet Frame and the Adaptable Novel*, «Landfall», 99, 1971, pp. 448-455.

- , *Janet Frame and the Art of Life*, «Meanjin», 44, 1985, pp. 375-383.
- FINNEY, Vanessa, *What Does Janet Frame Mean?*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 193-205.
- HALL, David, *Owls Do Cry*, «New Zealand Listener», 31 maggio 1957, p. 12.
- , *Scented Gardens for the Blind*, «New Zealand Listener», 16 agosto 1963, p. 18.
- HANKIN, Cherry, *Language as Theme in Owls Do Cry*, «Landfall», 111, 1974, pp. 91-110.
- HENKE, Suzette, *The Postmodern Frame. Metalepsis and Discursive Fragmentation in Janet Frame's The Carpathians*, «Australian and New Zealand Studies in Canada», 5, 1991, pp. 29-38.
- HORROCKS, Roger, *Readings of A State of Siege (1967) and A State of Siege (1978)*, «And», 3, 1984, pp. 131-145.
- HUGGAN, Graham, *Resisting the Map as Metaphor. A Comparison of Margaret Atwood's Surfacing and Janet Frame's Scented Gardens for the Blind*, «Kunapipi», 11, iii, 1989, pp. 5-15.
- INGRAM, Penelope, *Can the Settler Speak? Appropriating Subaltern Silence in Janet Frame's The Carpathians*, «Cultural Critique», 41, 1999, pp. 79-107.
- KING, Michael, *Wrestling with the Angel. A Life of Janet Frame*, Washington, Counterpoint, 2000.
- LAMBERT, Alison, *Cover-ups and Exposure. Art and Ideology in The Carpathians*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 172-177.
- , *The Memory Flower, the Gravity Star and the Real World. Janet Frame's The Carpathians*, in *New Zealand Literature Today*, a cura di R. K. Dhawan, Walter Tonetto, New Delhi, Indian Society for Commonwealth Studies, 1993, pp. 102-120.
- LAWN, Jennifer, *Docile Bodies. Normalization and the Asylum in Owls Do Cry*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 178-187.
- , *The Many Voices of Owls Do Cry. A Bakhtinian Approach*, «Journal of New Zealand Literature», 8, 1990, pp. 87-105.
- , *Redemption, Secrecy and the Hermeneutic Frame in Janet Frame's Scented Gardens for the Blind*, «Ariel», 30, iii, 1999, pp. 105-105.

- MacLENNAN, Carol, *Dichotomous Values in the Novels of Janet Frame*, «Journal of Commonwealth Literature», 22, i, 1987, pp. 179-189.
- , *Myths and Masks in Two of Janet Frame's Novels. The Adaptable Man and Yellow Flowers in the Antipodean Room (Rainbirds)*, «Kunapipi», 9, ii, 1987, pp. 105-113.
- McNAUGHTON, Howard, *Abjection, Melancholy and the End Note. The Epilogue to Owls Do Cry*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 89-105.
- MALTERRE, Monique, *Myths and Esoterics. A Tentative Interpretation of Janet Frame's A State of Siege*, «Commonwealth», 2, 1976, pp. 107-112.
- MERCER, Gina, *The Edge of the Alphabet. Journey: Destination Death*, «Australian and New Zealand Studies in Canada», 5, 1991, pp. 39-57.
- , *Exploring the Secret Caves of Language. Janet Frame's Poetry*, «Meanjin», 44, 1985, pp. 384-390.
- , *Janet Frame. Subversive Fictions*, St Lucia, University of Queensland Press, 1994.
- , *A Simple Everyday Glass. The Autobiographies of Janet Frame*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 41-48.
- O'BRIEN, Susie, "Little Ole Noo Zealand". *Representations of NZ-US relations in Janet Frame's The Carpathians*, «Kunapipi», 15, i, 1993, pp. 94-102.
- OETTLI-VAN DELDEN, Simone, *Surfaces of Strangeness. Janet Frame and the Rhetoric of Madness*, Wellington, Victoria University Press, 2003.
- OLIVER, W. H., *Owls Do Cry*, «New Zealand Listener», 28 giugno 1957, p. 20.
- PANNY, Judith Dell, *A Hidden Dimension in Janet Frame's Fiction*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 59-70.
- , *I Have What I Gave. The Fiction of Janet Frame*, Wellington, Brasell, 1992.
- PETCH, Simon, *Janet Frame and the Languages of Autobiography*, «Australian and New Zealand Studies in Canada», 5, 1991, pp. 58-71.
- PRENTICE, Chris, *Introduction*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 1-10.
- PLATZ, Norman, *Janet Frame's Novels and the Disconcert in the Reader's Mind*, in *Imagination and the Creative Impulse in the New Literatures in English*, a cura di Maria Teresa Bindella, Geoffrey V. Davis, Amsterdam, Rodopi, 1993, pp.

203-217.

RHODES, Harold Winston, *Preludes and Parables. A Reading of Janet Frame's Novels*, «Landfall», 102, 1972, pp. 135-146.

ROSS, Robert, *Linguistic Transformation and Reflection in Janet Frame's Living in the Maniototo*. «World Literature Written in English», 27, ii, 1987, pp. 320-326.

RUTHERFORD, Anna, *Janet Frame's Divided and Distinguished Worlds*, «World Literature Written in English», 14, 1975, pp. 51-68.

SCHWARTZ, Susan, *Dancing in the Asylum. The Uncanny Truth of the Madwoman in Janet Frame's Autobiographical Fiction*, «Ariel», 27, iv, 1996, pp. 113-127.

SCOPES, Eve, *Re-visioning Daughter Buffalo*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 144-151.

STEAD, Carl K., *Janet Frame, Janet Clutha and Karl Waikato*, «Landfall», 198, 1999, pp. 217-232.

-----, *Janet Frame. Language Is the Hawk*, in *The Glass Case. Essays on New Zealand Literature*, a cura di Carl K. Stead, Auckland, Auckland University Press, 1981, pp. 130-136.

SUTHERLAND, Valerie, *Postmodernist Strategies in Janet Frame's Scented Gardens for the Blind*, in *New Zealand Literature Today*, a cura di R. K. Dhawan, Walter Tonetto, New Delhi, Indian Society for Commonwealth Studies, 1993, pp. 121-134.

-----, *A Ventriloquist in the House of Replicas. A Reading of The Carpathians*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 106-113.

TUNCA, Daria, *Paying Attention to Language, Replicas and the Role of the Artist in Janet Frame's Living in the Maniototo*, «Journal of Postcolonial Writing», 42, i, 2006, pp. 32-43.

VOGT, Anton, *Owls Do Cry*, «New Zealand Listener», 14 giugno 1957, p. 19.

WEST, Patrick, *The Lacanian Real and Janet Frame's Living in the Maniototo*, in *New Zealand Literature Today*, a cura di R. K. Dhawan, Walter Tonetto, New Delhi, Indian Society for Commonwealth Studies, 1993, pp. 86-101.

WEVERS, Lydia, *Daughter Buffalo*, «NZ Book World», 1, 1973, p. 21.

WILSON, Harris, *On the Beach*, «Landfall», 155, 1985, pp. 335-341.

WILSON, Janet, *The Inner World. Living in Jante Frame's Maniototo*, in *Routes of the Roots. Geography and Literature in the English-Speaking Countries*, a cura di Isabella Zoppi, pp. 631-650.

-----, *Post-modernism or post-colonialism? Fictive strategies in Living in the Maniototo and The Carpathians*, «Journal of New Zealand Literature», 11, 1993, pp. 114-131.

ZINATO, Susanna, *The House Is empty. Grammars of Madness in Janet Frame's Scented Gardens for the Blind and Bessie Head's A Question of Power*, Bologna, CLUEB, 1999.

Nuova Zelanda e letteratura neozelandese

Barbed Wire and Mirrors. Essays on New Zealand Prose, a cura di Lawrence Jones, Dunedin, University of Otago Press, 1990.

A Book of New Zealand Verse. 1923-45, a cura di Allen Curnow, Christchurch, Caxton, 1945.

Kowhai Gold. An Antology of Contemporary New Zealand Verse, a cura di Quentin Pope, London-Toronto-New York, Dent&Sons, 1930.

New Zealand Literature Today, a cura di R. K. Dhawan, Walter Tonetto, New Delhi, Indian Society for Commonwealth Studies, 1993.

The Oxford Companion to New Zealand Literature, a cura di Roger Robinson, Nelson Wattie, Auckland, Oxford University Press, 1998.

The Oxford History of New Zealand Literature, a cura di Terry Sturm, Auckland, Oxford University Press, 1991.

The Penguin Book of New Zealand Verse, a cura di Allen Curnow, Harmondsworth, Penguin, 1960.

BELICH, James, *Paradise Reforged. A History of the New Zealanders. From the 1880s to the year 2000*, Auckland, Penguin, 2000.

BRASCH, Charles, *The Islands*, in IDEM, *Collected Poems*, a cura di Alan Roddick, Auckland, Oxford University Press, 1984.

DENOON, Donald, MEIN-SMITH, Philippa, WYNDHAM, Marivic, *A History of Australia, New Zealand and the Pacific*, Oxford, Blackwell, 2000.

- GOLDIE, Terry, *Fear and Temptation. The Image of the Indigene in Canadian, Australian, and New Zealand Literatures*, Kingston-Montreal-London, McGill-Queen's University Press, 1989.
- IRELAND, Kevin, *Anzac Day. Selected Poems*, Christchurch, Hazard Press, 1997.
- KING, Michael, *The Penguin History of New Zealand*, London-Auckland, Penguin, 2003.
- MORRIESON, Ronald Hughes, *Pallet on the Floor. And Two Stories*, Auckland, Penguin, 1990.
- SINCLAIR, Keith, *A History of New Zealand*, Harmondsworth, Penguin, 1980.
- STEAD, Carl K., *Kin of Place. Essays on 20 New Zealand Writers*, Auckland, Auckland University Press, 2002.
- WEVERS, Lydia, *Country of Writing. Travel Writing and New Zealand. 1809-1900*, Auckland, Auckland University Press, 2002.
- WILLIAMS, Mark, *Leaving the Highway. Six Contemporary New Zealand Novelists*, Auckland, Auckland University Press, 1990.

Siti internet su letteratura e cultura neozelandesi

www.dnzb.govt.nz
www.janetframe.org
www.natlib.govt.nz
www.nzlf.auckland.ac.nz
www.nzonscreen.com
www.oxfordreference.com
www.teara.govt.nz

Altri testi citati o consultati

Martin Heidegger. Critical Assessments, 4 voll. a cura di Christopher Macann, London, Routledge, 1992.

Philosopher of Frustration, «Times Literary Supplement», 21 dicembre 1962, p. 993.

A Philosophic "Break-Through"?, «Times Literary Supplement», 3 novembre 1961, p. 793.

- AGAMBEN, Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- ARIEL, Avraham, ARIEL, Nora, *Plotting the Globe. Stories of Meridians, Parallels, and the International Date Line*, Westport (CONN), Praeger, 2006.
- ARISTOTELE, *Opere*, xi, *Fisica. Del cielo*, iii, a cura di Gabriele Giannantoni, Antonio Russo, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, New York-London, Routledge, 1989.
- AUDEN, W. H., *The Spoken Word*, a cura di Andrew Motion, London, British Library, 2007.
- BACHELARD, Gaston, *La poetica dello spazio*, a cura di Ettore Catalano, Bari, Dedalo, 1975.
- BEAGLEHOLE, J. C., *The Life of Captain James Cook*, Stanford (CAL), Stanford University Press, 1974.
- BENVENISTE, Émile, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, 2 voll., a cura di Mariantonia Liborio, Torino, Einaudi, 1976.
- BLAKE, William, *Songs of Innocence and of Experience. And Other Works*, a cura di R. B. Kennedy, London-Glasgow, Collins, 1970.
- BLANCHOT, Maurice, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, a cura di Giuliana Ferrara, Torino, Einaudi, 1977.
- , *Lo spazio letterario*, a cura di Gabriella Zanobetti, Torino, Einaudi, 1967.
- BORGES, Jorge Luis, *Finzioni*, a cura di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1974.
- BOTTIROLI, Gionvanni, *Che cosa è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- BROTTON, Jerry, *Mapping the Globe in Early Modern Europe*, in *Mappings*, a cura di Denis Cosgrove, London, Reaktion Books, 1999, pp. 71-89.
- BROWNING, Robert, *The Poetical Works of Robert Browning*, a cura di Ian Jack and Robert Inglesfield, Oxford, Clarendon, 1995.
- BYATT, Antonia S., *Degrees of Freedom. The Early Novels of Iris Murdoch*, London, Random House, 1994.
- CAMPO, Mariano, *La genesi del criticismo kantiano*, Varese, Magenta, 1953.

- CAMUS, Albert, *Exile and the Kingdom. Stories*, London, Penguin, 2008.
- , *The Myth of Sisyphus*, London, Penguin, 2005.
- CATUCCI, Stefano, *Introduzione a Foucault*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dizionario dei Simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, 2 voll., a cura di Maria Grazia Margheri Pieroni, Laura Mori, Italo Sordi, Roberto Vigevani, Milano, Rizzoli, 2006.
- CLIFTON, Grace R., *Grace R., Ohio Arbor Day 1913. Arbor and Bird Day Manual Issued for the Benefit of the Schools of our State*, Columbus (OH), State Commissioner of Common School, 1913, in www.gutenberg.org.
- CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*, London, Penguin, 1994.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invenzione del quotidiano*, a cura di Alberto Abruzzese, Mario Baccianini, Roma, Lavoro, 2001.
- DELEUZE, Gilles, *Foucault*, a cura di Aldo Rovatti, Federica Sossi, Napoli, Cronopio, 2002.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Kafka. Per una letteratura minore*, a cura di Alessandro Serra, Macerata, Quodilibet, 1996.
- , *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di Giorgio Passerone, Roma, Castelvecchi, 1997.
- DERRIDA, Jacques, *L'animale che dunque sono*, a cura di Gianfranco Dalmaso, Marie-Louise Mallet, Massimo Zannini, Milano, Jaka Book, 2006.
- , *Aporie. Morire – attendersi ai "limiti della verità"*, a cura di Graziella Berto, Milano, Bompiani, 1996.
- , *Margini della filosofia*, a cura di Manlio Iofrida, Torino, Einaudi, 1997.
- , *La scrittura e la differenza*, a cura di Gianni Pozzi, Gianni Vattimo, Torino, Einaudi, 1971.
- DICKENS, Charles, *Great Expectations*, a cura di David Trotter, Charlotte Mitchell, London, Penguin, 1996.
- DICKINSON, Emily, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, a cura di Thomas H. Jackson, Boston-Toronto, Brown, 1951.
- DREYFUS, Hubert L., *Being-in-the-World. A Commentary on Heidegger's Being and Time. Division I*, Cambridge (MASS), MIT Press, 1991.

- FABRIS, Adriano, *Essere e tempo di Heidegger. Introduzione alla lettura*, Roma, Carocci, 2000.
- FELMAN, Shoshana, *Writing and Madness. Literature, Philosophy, Psychoanalysis*, a cura di Martha Noel Evans, Brian Massumi, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- FERGUSON, John, *Le religioni nell'impero romano*, a cura di Gatto Trocchi, Roma-Bari, Laterza, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *Antologia. L'impazienza della libertà*, a cura di Vincenzo Sorrentino, Milano, Feltrinelli, 2005.
- , *L'archeologia del sapere*, a cura di Giovanni Broglio, Milano, Rizzoli, 2006.
- , *Biopolitica e liberalismo. Detti e scritti su potere e etica 1975-1984*, a cura di Ottavio Marzocca, Milano, Medusa, 2001.
- , *Eterotopia, in Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, a cura di Tiziana Villani, Pino Tripodi, Milano, Mimesis, 1994, pp. 12-20.
- , *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, a cura di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967.
- , *Power/Knowledge. Selected interviews and other writings 1972-1977*, a cura di Colin Gordon, New York, Random House, 1980.
- , *Questions on Geography*, in *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*, a cura di Jeremy Crampton, Burlington, Ashgate, 2007, pp. 173-182.
- , *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, a cura di Alceste Tarchetti, Torino, Einaudi, 1976.
- , *Storia della follia nell'età classica*, a cura di Franco Ferrucci, Milano, Rizzoli, 1979.
- , *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, a cura di Pasquale Pasquino, Giovanni Procacci, Milano, Feltrinelli, 2008.
- GUERRA, Augusto, *Introduzione a Kant*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- HALL, Alfred R., *Philosophers at War*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- HEIDEGGER, Martin, *Being and Time*, a cura di John Macquarrie, Edward Robinson, London, S.C.M., 1962.
- , *I concetti fondamentali della metafisica. Mondo – Finitezza – Solitudine*, Genova, Il Melangolo, 1999.

- , *Essere e tempo*, a cura di Pietro Chiodi, Milano, Longanesi, 1976.
- , *Essere e tempo*, a cura di Alfredo Marini, Milano, Mondadori, 2006.
- , *Kant and the Problem of Metaphysics*, a cura di James S. Churchill, Bloomington, Indiana University Press, 1962.
- , *Kant e il problema della metafisica*, Roma-Bari, Laterza, 1981.
- , *In cammino verso il linguaggio*, a cura di Alberto Caracciolo, Milano, Mursia, 1973.
- , *An Introduction to Metaphysics*, a cura di Ralph Manheim, London, Oxford University Press, 1959.
- , *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi, 1988.
- , *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo*, a cura di Renato Cristin, Alfredo Marini, Genova, Melangolo, 1999.
- , *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976.
- , *Segnavia*, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Franco Volpi, Milano, Adelphi, 1987.
- , *Sentieri Interrotti*, a cura di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- HEGEL, Friedrich G. W., *Lezioni sulla filosofia della storia*, iv, *La razionalità della storia*, i, a cura di Guido Calogero, Corrado Fratta, Firenze, La Nuova Italia, 1967.
- HELY, Debra, *Fact or Fiction? Reading through the Nothingness behind Nausea*, in *Sartre's Nausea. Text, Context, Intertext*, a cura di Alistair Rolls, Elizabeth Rezniewski, Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 164-181.
- ISLAM, Syed Manzoorul, *The Ethics of Travel. From Marco Polo to Kafka*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1996.
- KANT, Immanuel, *Critica del giudizio*, a cura di Alberto Gargiulo, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- , *Critica della ragione pura*, a cura di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 1976.
- , *Forma e principi del mondo sensibile e del mondo intelligibile. Dissertazione del 1770*, a cura di Ada Lamacchia, Milano, Rusconi, 1995.
- , *Pensieri sulla vera valutazione delle forze vive*, a cura di Ivano Petrocchi, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000.
- KAPLAN, Fred, *Dickens. A Biography*, London, Hodder&Stoughton, 1988.

- KIERKEGAARD, Søren, *Il concetto dell'angoscia. La malattia mortale*, a cura di Cornelio Fabro, Firenze, Sansoni, 1991.
- , *Opere*, a cura di Cornelio Fabro, Firenze, Sansoni, 1988.
- , *Una recensione letteraria*, a cura di Dario Borso, Milano, Guerini, 1995.
- , *Timore e tremore. Lirica dialettica di Johannes de Silentio*, a cura di Franco Fortini, Kirsten Montanari Guldbrandsen, Milano, Mondadori, 1991.
- LAMMING, George, *The Emigrants*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, a cura di A. Dall'Asta e Silvano Petrosino, Milano, Jaka Book, 1990.
- MAY, J. A., *Kant's Concept of Geography and its Relation to Recent Geographical Thoughts*, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press, 1970.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, a cura di Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 2003.
- MORETTI, Gabriella, *Gli antipodi. Avventure letterarie di un mito scientifico*, Parma, Pratiche, 1994.
- MURDOCH, Iris, *The Existentialist Hero*, «The Listener», 23 marzo 1950, pp. 523-524.
- , *The Novelist as Metaphysicians*, «The Listener», 16 marzo 1950, p. 473 e p. 476.
- , *Sartre. Romantic Rationalist*, New Haven, Yale University Press, 1960.
- , *Under the Net*, London, Random House, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1983.
- PHILLIPS, Mike, PHILLIPS, Trevor, *Windrush. The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*, London, Harper&Collins, 1999.
- RILKE, Rainer Maria, *Elegie Duinesi*, a cura di Michele Ranchetti, Jutta Leskien, Milano, Feltrinelli, 2007.
- , *Lettere da Muzot. 1921-1926*, a cura di Mirto Doniguzzi, Leone Traverso, Milano, Cederna, 1947.
- , *I sonetti a Orfeo*, a cura di Franco Rella, Milano, Feltrinelli, 1991.
- , *Sonnets to Orpheus*, a cura di M. D. H. Norton, New York, Norton, 1942.
- RINTELEN, Joachim, *Beyond Existentialism*, a cura di Hilda C. Graef, London, Allen and Unwin, 1961.
- SALVAREZZA, Francesca, *Emmanuel Lévinas*, Milano, Mondadori, 2003.

- SANDBROOK, Dominic, *Never Had It So Good. A History of Britain from Suez to the Beatles*, London, Little Brown Book, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul, *Essere e nulla*, a cura di Giuseppe del Bo, Milano, il Saggiatore, 1965.
- , *La nausea*, Torino, Einaudi, 1947.
- SHAKESPEARE, William, *King Lear*, a cura di Kenneth Muir, London, Methuen, 1972.
- , *Macbeth*, a cura di Kenneth Muir, London, Methuen, 1972.
- , *The Tempest the tempest*, Frank Kermode, London, Methuen, 1958.
- SELVON, Samuel, *The Lonely Londoners*, London, Penguin, 2006.
- TAYLOR, Alan J. P., *A Personal History*, London, Hamilton, 1983.
- THOMAS, Dylan, *The Broadcasts*, a cura di Ralph Maud, London, Dent, 1991.
- VATTIMO, Gianni, *Introduzione a Heidegger*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- WALLACE, Alfred Russel, *The Malay Archipelago. The Land of the Orang-utan and the Bird of Paradise*, New York, Dover, 1962.
- WHITE, Richard, *Inventing Australia. Images and identity 1688-1980*, St Leonards (NSW), Allen&Unwin, 1981.
- WILSON, Colin, *The Outsider*, London, Gollanz, 1956.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, a cura di Bertrand Russell, Amedeo G. Conte, Torino, Einaudi, 1989.
- WORDSWORTH, William, *The Poetical Works of Wordsworth*, a cura di Thomas Hutchinson, Ernest de Selincourt, London, Oxford University Press, 1959.