

Un realismo sovraccarico di idee

Frederica autoriale

di Diego Saglia

Antonia S. Byatt

NATURA MORTA

ed. orig. 1985, trad. dall'inglese
di Fausto Galuzzi e Anna Nadotti,
pp. 402, € 19,
Torino, Einaudi, 2003

Nel secondo romanzo del "quartetto" di Antonia S. Byatt tornano di scena Frederica Potter e i personaggi già incontrati nella *Vergine nel giardino* (Einaudi, 2002; cfr. "L'Indice", 2002, n. 10) e nella *Torre di Babele* (Einaudi, 2000; cfr. "L'Indice", 2001, n. 3). E con loro ci si reimmerge nel racconto di vite separate ma tutte intrecciate, in un'Inghilterra di metà anni cinquanta vista attraverso le esperienze della protagonista che, da adolescente irrequieta, quasi irritante, desiderosa di nuove esperienze, si sta trasformando in una giovane donna altrettanto complessa e combattuta.

Dalla cittadina dello Yorkshire, con le sue tensioni intra ed extrafamiliari, Frederica arriva all'università di Cambridge e vi scopre un universo ancora ignoto di letteratura, arte, sesso e amicizie maschili. Là, poi, si dimentica di voler diventare attrice, imparando ad accontentarsi di andare a teatro come spettatrice e critica attenta. Questo non significa però che la figura del drammaturgo Alexander Wedderburn scompaia dal cast di Byatt. Ritournerà durante un

incontro casuale con Frederica su una spiaggia della Provenza, mentre è impegnato a comporre un dramma sulla vita di Van Gogh. Un altro *play*, insomma, costituisce il nucleo, o uno dei nuclei, del romanzo, che è ancora una volta terreno di gioco di problemi, idee e interpretazioni, esempio chiaro di quella "concezione laminata" del reale che distingue l'approccio di Frederica al mondo. Il *play* su Van Gogh, dunque, è concepito come centro aggregante di idee difficili da districare, in una narrazione traboccante di suggestioni e perciò sempre alla ricerca di punti d'ancoraggio.

Così, nella logica metafinzionale dell'opera, la stesura del dramma mette a fuoco una rosa di problemi relativi all'idea di rappresentazione e dunque alla stessa ragion d'essere del romanzo. La questione della "difficoltà di determinare i colori" di Van Gogh, che interessa Alexander, Frederica e il narratore in modi e momenti diversi, diventa allora metafora della difficoltà del creare, dell'operare con e sui segni. Non un semplice "alter ego" del testo di Byatt, il dramma è un meccanismo interno che permette di esaminare le problematiche del rappresentare, del codice visivo e dell'intersezione fra immagine e parola. Quest'ultima, che a vari livelli ossessiona tutti i personaggi, nel romanzo diventa solida e materica, in grado di incarnare lembi di realtà, grazie al contatto con l'arte viva. Altre volte, il sovrabbondare di segni verbali è complicato dalla percezione acuta, quasi soffocante, di una materialità in competizione con le parole. Altre volte ancora, il confronto sembra essere vinto da queste ultime, ad esempio nel pensiero di Frederica: "Grazie a quelle parole avrebbe ricordato forma e colore. Le parole sono primarie". La parola arriva a fagocitare le potenzialità figurative del visivo fino a usurparne il primato. E in tutto il romanzo, così come nella *Vergine nel giardino*, vi è incontrastata un'accumulazione di segni letterari, colti, che sembrano promettere la salvaguardia di un ordine, di una struttura. Un eliotiano *shoring up*, qui però esposto a una riflessione tutta postmoderna sui meccanismi del testo letterario che contraddistingue l'intera quadrilogia.

La riuscita di questa traduzione di Fausto Galuzzi e Anna Nadotti consiste proprio nell'aver saputo cogliere e conservare la problematicità del testo. La versione italiana penetra con perizia nel tessuto di idee del romanzo, ancor prima che in quello meramente verbale, mettendone a nudo le peculiarità. E questo non solo perché afferra e rende con altrettanta agilità la sintassi sfaccettata di Byatt o i suoi molteplici riferimenti alla cultura inglese dell'epoca; bensì soprattutto perché colpisce nel segno con traduzioni atten-

te e ponderate di termini, concetti o persino "oggetti" che vanno dritti al cuore del romanzo. Così, a mo' di esempio, quando Frederica riflette sulle raccolte di poesie dell'amico Raphael Faber, osserva: "The most unpleasant, and also the thingiest, the central thing in Foreign Parts, was a giant banyan tree". Un passo che la traduzione ci restituisce senza timori di neologismi: "La cosa più sgradevole, e anche più *cosica*, centrale in *Zone inesplorate*, era un gigantesco baniano". Essenziale nella struttura di idee che percorrono il romanzo, la "cosicità" dell'immagine poetica, quella sua fusione di materia e segno che è preoccupazione fondante di Byatt, è mantenuta, con tutta la sua ricchezza connotativa e concettuale, dal termine italiano. Di questo, come lettori attenti, non si può che essere grati.

Romanzo denso di eventi e di idee, *Natura morta* ci offre una scrittura altrettanto densa, dall'intensità fisica e tattile come quella della pittura di Van Gogh, a cui Byatt ritorna due anni dopo la pubblicazione del romanzo con la novella *Zuccheri* (1987; *Zuccheri, ghiaccio, vetro filato*, Einaudi, 2002). Un reali-

simo pieno, insomma, sovraccarico di effetti di reale, ma al tempo stesso trattenuto dalla riflessione metafinzionale. In questo senso, forse ancor più fortemente che nella *Vergine nel giardino*, Byatt corregge la sua passione per il romanzo ottocentesco e rivede, attualizzandoli, i canoni estetici della narrativa vittoriana da Dickens a George Eliot, fino ai cultori del *regional novel* del primo Novecento. Questa revisione passa, ad esempio, attraverso i giochi temporali con cui la narrazione, collocata negli anni cinquanta, viene improvvisamente catapultata verso la contemporaneità

del narrare. Così si legge la Camargue degli anni cinquanta alla luce del turismo di massa degli anni ottanta; o dal presente di Frederica ci si sposta in avanti verso gli anni sessanta quando "qualsiasi luogo vagamente sacro e remoto fu saturato dai corpi dei cercatori del sacro e del remoto"; oppure la guerra delle Falklands, così presente all'autrice durante la stesura del romanzo, irrompe prepotente sullo scenario dell'immediato dopoguerra.

L'occhio onnipotente e onnisciente dell'autore-narratore scompare fra le pieghe del narra-

to per poi riaffiorare in constatazioni contestualizzanti, come nel capitolo intitolato *Storia*, dove si osserva che "nell'anno di Suez, che fu anche l'anno dell'Ungheria, il mondo esterno non irruppe sotto forma di telegrammi e furore ma con movimenti di truppe, navi affondate, uomini uccisi a fucilate". Insomma, anche in *Natura morta* si rileva quel continuo slittamento fra narratore, protagonista e autrice che permette l'emergere della voce, della figura, della storia personale di Byatt e di un'intera generazione. E questo non per protagonismo autoriale, per la volontà di apparire in controluce nel racconto, quanto per l'intento di renderci familiare, vicino e soprattutto prezioso ciò che lo è stato per l'autrice e lo è per Frederica nel presente del racconto.

Con queste interferenze e sovrapposizioni di voci, le storie del romanzo sembrano non voler terminare mai. Ecco perché il prologo, intitolato *Postimpressionismo* e ambientato nella Londra del 1980, è anche ironicamente un epilogo, che ci proietta sin dall'inizio dentro alle inversioni temporali di un universo narrato che lascia intravedere le vite ancora di là da venire di Frederica e degli altri personaggi. Sotterfugi di un raccontare che tenta di sottrarsi ai suoi stessi limiti.

d.saglia@ipr.univ.cce.unipr.it

D. Saglia insegna letteratura inglese all'Università di Parma

I libri in uscita

A Whistling Woman, quarto e ultimo volume della tetralogia di Frederica Potter, uscirà alla fine del prossimo anno presso Einaudi, con il titolo *La donna che fischia*, mentre *Portraits in Fiction* uscirà in autunno del 2004 per i tipi di Rosellina Archinto.

In entrambi i casi, la traduzione sarà di Fausto Galuzzi e Anna Nadotti.

Bozzetti preparatori

di Nicola Gardini

Virginia Woolf

CARLYLE'S HOUSE
AND OTHER SKETCHES

a cura di David Bradshaw, introd. di Doris Lessing,
pp. 112, £ 5,10, Hesperus Press, Londra 2003

La scrittura privata di Virginia Woolf, fatta di lettere, appunti e diari, è una galassia la cui estensione non smette di progredire. Alla morte della moglie (1941) Leonard Woolf, prima di vendere i manoscritti, si preoccupò di farli ribattere a macchina, e per questo ricorse all'aiuto di varie persone, nel corso di numerosi anni. A una certa Teresa Davies, nel 1968, affidò un quaderno di osservazioni autobiografiche, il cui contenuto risaliva al lontano 1909, quando Virginia era ancora lontano dall'essere la grande autrice che conosciamo dai romanzi degli anni venti. Prima che Teresa cominciasse a ricopiare il quaderno, Leonard si ammalò e morì. Il quaderno, dimenticato, rimase nel fondo di un cassetto, da cui è saltato fuori solo di recente, nel 2002, in occasione di un trasloco. Nel 2003, finito il manoscritto nelle collezioni speciali della University Sussex Library, a Brighton, il testo ha visto finalmente la luce, a cura di David Bradshaw, con il titolo di *Carlyle's House and Other Sketches*.

Si tratta di un portfolio di sette "schizzi", quasi tutti ritratti di donne, in cui la giovane scrittrice esercita il suo stile e impara a mettere a fuoco il suo sguardo. Di tutti, quello che più salta all'occhio è *Jews*, del 3 novembre (il penultimo). Sia Bradshaw sia Doris Lessing, autrice di una breve introduzione, tradiscono un certo imbarazzo davanti a questa velenosa paginetta e parlano sicuramente di antisemitismo, salvo su-

bito ricordare che l'autrice ha avuto atteggiamenti di simpatia verso gli ebrei nella sua opera matura. Woolf vi descrive un'untuosa signora ebrea, brutta, pessima cuoca, volgarotta, assetata di successo. "Immagino che sia un'abile donna d'affari, di giorno, che si muove in un giro di gente cittadina; i giovani solleticano il suo rozzo palato; desidera essere popolare, e forse è gentile, nella sua maniera volgare, ostentatamente gentile con le conoscenze da poco". Più che di razzismo qui si dovrebbe parlare di esagerazione caricaturale, di tipizzazione pittorica, così come negli altri sei pezzi del fascicolo.

Prendiamo la signora Carlyle, moglie del celebre Carlyle, nella pagina di apertura, del 24 febbraio (sappiamo quanto quella coppia abbia significato per lo sviluppo intellettuale e artistico di Virginia Woolf): "Gli occhi [Virginia sta osservando una fotografia] sono le uniche parti che rivelino calore o profondità: il resto è pelle granulosa tesa sul cranio". Miss Davies, che incontriamo in *Hampstead* (19 marzo), si offre a una rappresentazione non meno "grafica", come si direbbe in inglese. Probabilmente bella, un tempo, come una statua greca, ora presenta tratti duri e affaticati. "Le donne che hanno lavorato ma non si sono sposate finiscono per avere un aspetto particolare; raffinamento, senza sesso; tendenza all'austerità". Non si dimentichi che questa donna ha passato la quarantina. L'ebrea di anni ne ha già cinquantasei. L'età è una fissazione della scrittrice, che, nel 1909, già comincia a sentirsi zitella. E Miss Reeves? "In lei c'è qualcosa del serpente. I suoi occhi non sono grandi, ma molto luminosi, color nocciola". Lady Ottoline Morrell, in *A Modern Salon* (31 marzo), "è curiosamente passiva, anche nell'e-

ASTROLABIO

Krishnamurti

PUÒ CAMBIARE L'UMANITÀ?

Dialogo con i buddhisti

Uno dei massimi maestri spirituali
del nostro tempo
a confronto con un gruppo
di studiosi buddhisti

Robert Dilts

CREARE MODELLI
CON LA PNL

Le strategie chiave della
programmazione neurolinguistica
presentate
da uno dei suoi creatori

Melanie Reinhart

SATURNO, CHIRONE E I CENTAURI

I 'planetoidi' che l'astronomia
designa come centauri
ci invitano dallo spazio
a ridefinire il nostro rapporto
con l'aspetto istintuale
della nostra natura

Ezra Bayda

ESSERE ZEN

Portare la meditazione nella vita
Come realizzare la meta
di ogni autentico sentiero
spirituale:
essere nella vita
senza pretendere di cambiarla

ASTROLOGIA