DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERATURE COMPARATE

XXIII CICLO

Wrestling with the Angel:

puritani e derelitti nei Mari del Sud

Ione Kerr Ciccioli

A.A. 2010/2011

Tutor: Prof. Tommaso D' Amico

Coordinatore: Prof.ssa Franca Ruggieri

INDICE

INTRODUZIONE

GENESI 32. 23 - 33 ……..…p.4

I. *WRESTLING WITH THE ANGEL*: ESEGESI, CRITICA LETTERARIA E PSICOANALISI

2. ANALISI STRUTTURALE ED ESEGESI …….....p. 18

3. *THE WRESTLING OF JACOB*: LETTURA PSICOANALITICA…….p. 27

II. FRANK SARGESON: *A TIME FOR SOWING*

1. LA VITA DI THOMAS KENDALL NELLA RILETTURA DI SARGESON…… p. 34

2. *A TIME FOR SOWING*: ANALISI DEL DRAMMA…… p. 41

3. *SARGESON*, UN PELLEGRINO IN LOTTA CON L'ANGELO…….…….p.55

III. PAUL GAUGUIN, SCRITTORE

1. *LA VISIONE DELLA LOTTA DOPO IL SERMONE* ……....…….p. 80

2. « JE SUIS PAS ÉCRIVAIN», GLI SCRITTI DI P. GAGUIN……..……p. 85

3. *L'ESPRIT MODERNE ET LE CATHOLICISME*……..……..p. 96

IV. W.S. MAUGHAM: *THE MOON AND SIXPENCE*

1. MAUGHAM: «DE SERVITUTE HUMANA»……..... ……p. 112

2. TAHITI……. p. 118

3. *THE MOON AND SIXPENCE*: GAUGUIN RITRATTO DA MAUGHAM…….. p. 126

V. *RAIN*: TRA LETTERATURA, TEATRO E CINEMA

1. *MISS SADIE THOMPSON*…….....p. 143

2. *RAIN*: ADATTAMENTO TEATRALE…….....p. 155

3. TRASCRIZIONI CINEMATOGRAFICHE ……...p. 160

3.1. *SADIE THOMPSON*, DIRETTO DA RAOUL WALSH, 1928…….p. 161

3.2. *RAIN*, DIRETTO DA LEWIS MILESTONE, 1932..….…….....p. 172

3.3. *MISS SADIE THOMPSON*, DIRETTO DA CURTIS BERNHARDT, 1953……p. 183

APPENDICI

APPENDICE AL CAPITOLO II…….....p.187

APPENDICE AL CAPITOLO V…….....p.189

BIBLIOGRAFIA…….....p.193

FILMOGRAFIA…….....p.199

dedicata alla mia famiglia agli antipodi

INTRODUZIONE

GENESI 32. 23-33

> «(23) Durante quella notte egli si alzò, prese le sue due mogli, le sue due serve, i suoi undici figliuoli, e passò il guado dello Iabboq. (24) Li prese e fece loro passare il torrente, e fece passare anche tutto il suo avere. (25) Ma Giacobbe rimase solo, e un uomo lottò con lui fino allo spuntare dell'aurora. (26) Poi quello vide che non riusciva a vincerlo ed allora lo toccò all'articolazione del femore, e l'articolazione del femore di Giacobbe si slogò, mentr'egli continuava a lottare con quello. (27) Disse colui: "Lasciami andare, perché l'aurora è spuntata". Rispose: "Non ti lascerò se non mi avrai benedetto!" (28) Gli disse colui: "Qual è il tuo nome?" Rispose: "Giacobbe". (29) Riprese: "Non più Giacobbe sarà detto il tuo nome, ma Israele, perché hai combattuto con Dio e con gli uomini, e hai vinto!" (30) Giacobbe allora gli chiese: "Dimmi il tuo nome, ti prego!" Gli rispose: "Perché mai mi chiedi il mio nome?" Ed ivi lo benedisse. (31) Allora Giacobbe chiamò quel luogo con il nome di Penuel: "Perché – disse – ho visto Dio a faccia a faccia, eppure la mia vita è rimasta salva" (32) Il sole spuntò quando egli ebbe passato Penuel e Giacobbe zoppicava dell'anca. (33) È per questo che i figli d'Israele, fino al giorno d'oggi, non mangiano il nervo ischiatico, che si trova sull'articolazione del femore, per il fatto cioè che colui aveva toccato l'articolazione del femore di Giacobbe sul nervo ischiatico».[1]

Il racconto della lotta di Giacobbe con l'angelo, tra i passi più densi e ambigui della Bibbia, è stato oggetto di numerose interpretazioni, diventando un paradigma ricorrente in campo artistico[2] e letterario. Critici, esegeti, scrittori e artisti, in diverse epoche e con distinte modalità, hanno attinto all'episodio descritto nel Libro della Genesi, restituendo un ampio spettro di interpretazioni, metafore, analogie.

Anche solo a una prima lettura, emergono delle istanze significative, sia rispetto al significato del testo, sia rispetto alla ricorrenza, in esso, di temi e suggestioni presenti in altri luoghi biblici. Giacobbe lotta con "Dio" la notte, e la sua lotta ricorda le invocazioni di Cristo che temendo la morte, di notte, nell'orto

---

[1] *La Sacra Bibbia* ,Traduzione di Enrico Galbiati, Torino, UTET, 1963.

[2] Nel campo delle arti figurative numerosissime sono le opere ispirate a questo tema. Per citarne alcuni esempi: *Giacobbe e l'Angelo* di Rembrandt (olio su tela, 1659), *La lotta di Giacobbe con l'Angelo* di Eugène Delacroix (olio su tela 1861), *La lotta di Giacobbe con l'Angelo* di Gustave Doré (olio su tela, 1855), *La visione della lotta dopo il Sermone* di Paul Gauguin (olio su tela, 1888), *Giacobbe e l'Angelo* di Marc Chagall (olio su tela, 1930).

degli ulivi, prega Dio di dargli la forza. La preghiera, se ci si attiene a questa elementare analogia, appare dunque come una forma di lotta, perché dettata dalla paura, dal timore di essere abbandonati da Dio, e dalla consapevolezza di non aver abbastanza fede in quel Dio che si sta invocando. È espressione di una fede sentita, sofferta, che combatte continuamente contro dubbi, impulsi e tentazioni, in una sfida continua ma al tempo stesso tutta metaforica, perché nel racconto biblico Giacobbe sembra vincere la lotta, ma subito dopo averla vinta si rende conto che il suo rivale non è un uomo, ma Dio stesso. Così le posizioni paradossalmente si invertono e, dopo aver vinto, Giacobbe chiede la benedizione di Dio, perché è riuscito a far prevalere la fede. Il vincitore della lotta è quindi Giacobbe, ma solo per mezzo della sua fede: ne consegue dunque che ad aver vinto è pur sempre Dio, quel Dio che è sia ciò contro cui il fedele combatte (pregando Dio di dargli la forza di resistere a dubbi e tentazioni), sia il premio della lotta. Sicché al termine del combattimento l'uomo, avendo riguadagnato la fede ed essendosi liberato dei suoi dubbi, è purificato, rigenerato: ed è per questo che Dio lo ribattezza, e cambiandogli il nome gli dà una nuova vita.

In questo processo, farà notare Auerbach, si intrecciano strettamente grandezza e miseria dell'uomo, umiltà ed esaltazione:

> Gli eroi biblici sono i rappresentanti della volontà divina, e tuttavia fallibili, soggetti alla disgrazia e all'umiliazione, e nel mezzo della disgrazia e dell'umiliazione si palesa, attraverso la loro azione e la loro parola, la grandezza di Dio. […] Ma la loro grandezza, risorta dall'umiliazione, è prossima all'esaltazione sovraumana e a divenire un'immagine della grandezza divina.[3]

A una tale lettura, che pure si limita in modo sommario alla "superficie" del passo biblico – sulla cui "struttura" avremo modo di tornare –, fanno capo tuttavia una serie di motivi e di tematiche ritenuti assolutamente cruciali per lo spazio letterario. Si prenda ad esempio Jean Paul Sartre, per il quale la lotta di Giacobbe con l'angelo può assurgere ad autentico paradigma letterario: "l'eroe cristiano è

[3] Auerbach, Erich, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 21-22.

sempre Giacobbe in lotta con l'angelo: il santo contesta la volontà divina per sottomettervisi più rigorosamente".[4]

Stesso rilievo in Giacomo Debenedetti, il quale si spinge fino a utilizzare la metafora di Giacobbe che lotta con l'angelo per descrivere il processo dialettico che guida il lavoro del critico letterario:

> Io credo che il lavoro del critico somigli, in piccolo e in maniera tutta laica e profana, alla lotta notturna di Giacobbe. Per tutto il durare delle tenebre, Giacobbe combatte con un avversario, che crede un uomo e che gli impone gli stenti, le contrizioni, i pericoli di un corpo a corpo con un proprio simile. Ma, al tornare della luce, Giacobbe si accorge che l'altro era un Angelo. Nel nostro caso il critico scorge, riconosce, intero integro, e ancora più splendente il poeta. Quella poesia che egli aveva ferita con i suoi colpi, straziata con le proprie analisi, si ricompone nella sua più vera ed efficace figura. E come l'Angelo di Giacobbe, il poeta in quel momento tramuta le angosce della notte in benedizione, benedizione per tutti, della quale il critico nella sua qualsiasi misura, diventa un poco il tramite, l'amministratore.[5]

La lotta di Giacobbe come allegoria delle vicende dell'eroe cristiano, o come prefigurazione dell'impegno interpretativo della critica letteraria: si tratta certo di suggestioni, che però sarebbe incauto derubricare come rimandi eruditi, efficaci ma poco significativi sotto il profilo dell'indagine critica; se non altro perché a scandagliare quel passo biblico saranno poi figure centrali dello strutturalismo e dell'antropologica psicanalitica, quali Roland Barthes e Robert Martin-Archard, o il controverso allievo di Freud, Theodor Reik. Varrà pertanto la pena, in primo luogo, di soffermarsi brevemente sulle diverse modalità di "trattamento critico" del passo in questione, dal momento che la problematicità, le istanze narrative, e i livelli tematici che in esso verranno rilevati e discussi assumeranno un'importanza cruciale proprio negli autori presi in esame: Frank Sargeson, Paul Gauguin e William Somerset Maugham.

Se è vero che le molteplici suggestioni che il passo della lotta di Giacobbe con l'Angelo ha generato (e continua a generare) già di per sé potrebbero costituire

---

[4] Sartre, Jean Paul, *Cos'è la letteratura*, Milano, Bompiani, p. 84.

[5] Debenedetti, Giacomo, *Saggi, 1922 - 1966*, A. Mondadori, Milano, 1982, cit. in Cortellessa, Andrea, «Introduzione», *Il canone occidentale. I libri e le scuole dell'età*, Milano, BUR, 2008, pp. XIII-XIV.

un *corpus* letterario autonomo, si è scelto di restringere il campo di indagine a delle coordinate storico-geografiche ben precise, ovvero alla letteratura connessa con la colonizzazione delle isole dell'Oceano Pacifico. Tale esigenza di circoscrivere il quadro di ricerca si è tuttavia modulata attorno a dei nuclei problematici ricorrenti, che hanno finito di fatto per costituire la trama "tematica" che sottende tutto il lavoro.

Tra le molte letture e le diverse interpretazioni del passo biblico in questione è infatti possibile rintracciare un concetto chiave che tende a ripresentarsi con una certa costanza nella miriade di possibilità interpretative – da quelle più popolari a quelle più colte.

Considerando l'insieme delle 'operazioni' in cui la lotta si condensa, si nota che Giacobbe è ritratto nell'atto di oltrepassare il fiume, di passare da una sponda all'altra. Solitamente, in ambito esegetico, con l'espressione "passare all'altra sponda" (o all'altra "riva"), si indica la morte, l''atto' del morire – dove la componente propriamente 'attiva' consiste nell'oltrepassare la sponda del mitico fiume che divide il mondo dei vivi da quello dei morti. Eppure, se è vero quanto detto, la situazione descritta nel passo biblico risulta piuttosto 'obliqua': Giacobbe in lotta con Dio rischia la morte, ma sopravvive e vince. Sorge il dubbio pertanto che quel passaggio a un'altra 'vita' sia da intendersi diversamente. Il che è confermato, come sappiamo, dal racconto stesso, giacché immediatamente dopo aver lottato, Giacobbe non è più la stessa persona, e nel testo il cambiamento del nome (Giacobbe-Israele) sancisce in modo inequivocabile questa avvenuta trasformazione. Si tratta in altri termini dell'acquisizione di una nuova 'identità' – e questa viene conseguita attraverso un processo che a tutti gli effetti è descritto come un 'passaggio', una 'transizione', sofferta e tutt'altro che lineare. Se poi si considera qual è il significato, sedimentato nel linguaggio comune e nella cultura popolare, della locuzione "passare all'altra sponda", lo spettro delle ipotesi interpretative si allarga ulteriormente, giacché con quell'espressione si indica il "diventare" omosessuali – o comunque il dichiararsi apertamente tali. Quest'ultimo aspetto si è rivelato decisivo rispetto all'impostazione della nostra ricerca, in quanto anche alla luce di un'indagine generica sui riferimenti alla lotta di Giacobbe

con l'Angelo nella cultura popolare si è riscontrato come, soprattutto negli ultimi decenni, la maggior parte delle analisi di quel passo, o dei rimandi ad esso, provenga proprio dalla cultura omosessuale.

È qui un primo filo rosso che lega gli autori presi in esame: sia Frank Sargeson che William Somerset Maugham erano omosessuali, in un tempo in cui l'omosessualità era ritenuta una deviazione, sintomatica di una patologia nevrotica e di una natura incline alla perversione, e pertanto pericolosa per la società (tanto da essere considerata un reato, perseguibile penalmente). Entrambi furono costretti, sia per paura delle punizioni 'legali', sia per una comune educazione di matrice puritana ricevuta dalle rispettive famiglie di origine, a nascondersi e a vivere nel costante terrore che la loro "vera natura" potesse essere svelata. Si trattava però, sia per Maugham che per Sargeson, di una resa solo esteriore, superficiale: quelle limitazioni sono infatti il frutto di una società (di cui pure sono consapevoli di essere parte) che essi condannano in maniera netta e della quale non mancano di mettere a nudo le criticità attraverso le loro opere. Per questi due autori un fondamentale passaggio verso la conquista, o la riappropriazione, della loro più intima natura, avviene così in concomitanza con il rifiuto, in entrambi esplicito, del loro stesso bagaglio culturale – e, nello specifico, di quella morale protestante, per la quale tanto avevano sofferto negli anni della prima infanzia e fanciullezza.

Sarebbe però limitante circoscrivere circoscrivere l'intervento letterario dei due autori al solo aspetto dell'identità sessuale; non va dimenticato infatti che è peculiare del loro contesto storico e culturale considerare un tabù qualsiasi riferimento più o meno esplicito alla sessualità o all'istintualità. Centrale infatti è nelle storie che tratteremo in seguito il concetto di repressione delle pulsioni sessuali, tema che sia Sargeson sia Maugham concentrano nel personaggio del missionario. Ciò non è certo un caso, specialmente se si considera la rigida educazione puritana che fu loro impartita: nella figura del missionario, sopraffatto dall'istinto e dal desiderio, è evidente l'allusione all'azione castrante e repressiva del microcosmo familiare, dove la "passione" religiosa sembra essere la sublimazione dell'impulso erotico; evidentemente entrambi gli autori avevano

familiarità con le allora recenti scoperte della psicoanalisi sulla potenza dell'inconscio.

La lotta con l'angelo, non a caso evocata sia da Maugham che da Sargeson in passaggi cruciali su cui avremo modo di tornare, assume pertanto un'intensa efficacia simbolica che in qualche misura attiene, al di là delle allusioni presenti o meno nelle rispettive narrazioni, all'esperienza del doloroso cammino che gli autori stessi hanno dovuto intraprendere per raggiungere l'espressione più autentica della propria 'identità'. È possibile scorgere, in altri termini, i lineamenti di questo viaggio sofferto, nell'espressione sublimata della forma letteraria, dove l'io dello scrittore si dissemina, camuffandosi, nella vita dei personaggi che scaturiscono dalla sua fantasia o dalla rielaborazione della storia e della realtà – realtà (presente o passata) che egli sottopone alla trasformazione da parte del suo intento creativo.

Interviene poi un altro fattore determinante, a definire ulteriormente la trama di fondo di questo discorso. Accade infatti che, in entrambi gli autori, le storie che in maniera più evidente trattano questo tema vengano ambientate in un contesto geografico 'anomalo' e che a sua volta è teatro di un altro conflitto, a livello 'macroscopico': quello delle terre del Pacifico, stravolte e snaturate dal 'contatto' con la società occidentale.

È qui che si inserisce la terza figura, quella di Paul Gauguin, e, nuovamente, fa la sua apparizione un'altra rappresentazione della lotta di Giacobbe con l'angelo. Gauguin d'altronde è l'artista simbolo della rivolta dell'uomo occidentale al disegno colonialistico, con la sua scelta radicale di abbandonare l'Europa per trasferirsi a Tahiti e vivere da "selvaggio", lontano da quelli che egli considera i falsi miti del progresso e del successo.

Come anche in Sargeson e Maugham, le isole dell'Oceano Pacifico sembrano delimitare uno spazio archetipico suscettibile di indagine da parte dell'uomo occidentale. Anche a uno sguardo veloce emerge come questi luoghi, oltre ad essere sfondo del più generale intreccio fra "natura" e "cultura", 'funzionino' come teatro di una serie di incontri e contaminazioni tra arti e saperi, dall'antropologia alla ricerca scientifica, dalla letteratura alle arti visive, che ha

fatto emergere al tempo stesso nuove problematicità legate ai concetti di fede, alterità, sessualità, nevrosi e tabù.

Tra il XVIII e il XIX secolo le terre del Pacifico diventano infatti dei veri e propri avamposti della cultura europea, in particolare di quella britannica vittoriana. Verso la fine del XVIII secolo l'intero paesaggio geografico della Gran Bretagna è travolto dalla nascente società industriale, le città si trasformano in metropoli, nasce e si consolida la nuova classe dominante borghese. L'ideologia del progresso si raddoppia ben presto nell'indagine intorno ai suoi limiti e alle ricadute nocive che esso comporta per l'essere umano – e questa si traduce a sua volta in una critica ai mali della società industriale. A tale diagnosi desolante fa da contrappunto una prospettiva alternativa, tesa a evidenziare, per opposizione, la genuinità dello 'stato di natura'. Riaffiora il mito del "buon selvaggio", a stimolare la critica della civiltà del superfluo, e a mettere in discussione l'idea stessa di "progresso". Attorno ai concetti di "civiltà" e "natura" si polarizzano molti temi del dibattito filosofico e culturale, e la colonizzazione dei mari del Sud incrementa le riflessioni che si sviluppano attorno al mito dell'Eden perduto.

Eppure gli storici del continente oceanico hanno osservato come a essere esportato lungo le coste delle isole del Pacifico sia anzitutto l'incubo della società occidentale relativo alla miseria e alla criminalità – prima ancora che «l'euforia illuministica». Il continente australe assume i connotati di un vero e proprio «laboratorio», spazio neutro e quasi asettico in cui verificare le ricadute di un «esperimento sociale» del tutto nuovo e inconsueto, quello di «trasformare la geografia naturale di un luogo in una prigione a cielo aperto dove poter esportare la parte indesiderata del corpo sociale, i detriti prodotti dalla rivoluzione industriale, per meglio sfruttare la forza lavoro»[6]. L'Eden ritrovato pare piuttosto configurarsi come il ricettacolo dei sottoprodotti indesiderati della cultura occidentale.

Le dinamiche degli insediamenti europei nelle terre oceaniche includono infatti tanto le attività commerciali dei balenieri e dei trafficanti di armi quanto le missioni protestanti e cattoliche insediatesi dai primi anni dell'Ottocento. Queste ultime, corollario necessario delle prime, rientrano a pieno titolo nel quadro

[6] Giusti, Sommella, Cigliano, *Storia dell'Oceania*, Donzelli, Roma, 2009, p.11.

generale del progetto di espansione, esplorazione, conoscenza e trasformazione messo in atto dal mondo occidentale. Esse rappresentano la sintesi genuina della prassi concreta nei confronti dell'alterità, una prassi tutta 'civilizzatrice' e 'trasformatrice', dove all'interno della procedura generale della conversione 'spirituale' rientrano le istanze di una più generale politica culturale e linguistica. L'incontro tra il missionario - portatore di un sistema complesso e stratificato di valori etico-culturali - e l'indigeno - esempio paradigmatico di essere umano allo stato di natura, puro nella sua ingenuità ma impuro nei suoi usi e costumi - è un tema ricco di risvolti suggestivi, nella misura in cui rivela un processo d'interscambio e di reciproca 'contaminazione' che automaticamente impone una riformulazione degli abusati concetti di 'identità' e 'alterità'.

Com'è noto, la capacità di comprensione e l'efficacia comunicativa erano la prerogativa del successo dell'opera dei missionari, i quali per intervenire sulla cultura locale dovevano adattarsi ad essa, stabilendo così una serie di compromessi – più o meno efficaci. Il missionario doveva entrare a contatto con l'universo mitico e simbolico delle popolazioni locali studiandone le strutture, e una volta impadronitosi dei codici comunicativi essenziali, riconvertirli nella dottrina cristiana. Si disponeva così un modello d'indagine basato sull'osservazione diretta e sull'esperienza sul campo – il che costituirà la base degli studi etno-antropologici del ventesimo secolo. In questo modo, per mezzo dell'azione dei missionari, venne a instaurarsi un legame indissolubile tra evangelizzazione e alfabetizzazione, (quest'ultima, in quanto ritenuta funzionale all'appropriazione personale del messaggio biblico): ne è prova l'operosa e intensa attività dei missionari, sviluppatasi in un'importante opera di traduzione e prima ancora di decodificazione di linguaggi prettamente orali, gradualmente sistematizzati in dizionari e grammatiche.

Tale strategia tuttavia non era meramente funzionale all'attuazione dello scopo evangelico, ma c'era dell'altro – ed è qui che si rivela l'ambiguità dell'operazione stessa nel suo complesso. L'adattamento alle modalità culturali del soggetto che deve essere convertito finiva infatti per provocare talvolta un inaspettato effetto di ritorno sullo stesso soggetto che aveva il compito di convertire

ed educare. Detto in altri termini, nel 'plasmarsi' sulle usanze degli indigeni in modo apparentemente 'strumentale', il 'civilizzatore' in realtà stava dando ascolto alla sua esigenza profonda di colmare un naturale senso d'isolamento e straniamento che accompagnava la vita dei missionari nelle remote terre che li ospitavano.[7] E questo non poteva accadere, senza provocare implicitamente un cortocircuito fra le istanze che originariamente presiedevano all'opera di evangelizzazione.

Alcune di queste problematiche sono oggetto d'indagine nel testo teatrale *A Time for Sowing* dello scrittore neozelandese Frank Sargeson (1903 – 1985), preso in esame nel Capitolo II. Il nucleo tematico del dramma consiste, infatti, nell'analisi delle contaminazioni reciprocamente intercorse tra la tradizione cristiana, di cui i missionari erano portavoce, e le culture tribali, all'interno di un discorso più generale di critica della politica coloniale e della prospettiva eurocentrica, la quale non sembra appartenere né alle popolazioni assoggettate né - paradossalmente - agli europei che decidono di insediarsi nel nuovo mondo. Sargeson scrive *A Time for Sowing* nel 1954 e nel 1964 lo pubblica nella raccolta *Wrestling with the Angel*, unitamente all'altro dramma teatrale, *The Cradle and the Egg*.

Il dramma di Sargeson *A Time for Sowing* investiga il tema della lotta dell'uomo contro i propri turbamenti e della sua scissione tra il dovere imposto dal ruolo che egli è tenuto a ricoprire e le sue osservazioni fatte sul campo. La vicenda del missionario Thomas Kendall rivela come la nascita della società neozelandese sia fondata essenzialmente su uno scontro tra civiltà: quella "civilizzata" degli europei e quella "primitiva" dei Maori. Nella crisi esistenziale e filosofica vissuta da Kendall si scontrano due sistemi di pensiero, due modi opposti e conflittuali di concepire la vita e il rapporto tra individuo e società. Il fallimento del missionario è non solo dunque il fallimento dell'uomo e della sua fede, ma anche soprattutto quello della società che egli rappresenta. Egli viene infatti 'risucchiato' da quella stessa alterità che dovrebbe dominare perché, investigandone i codici, le credenze e gli usi, ne comprende la complessità e la ricchezza. Ed è proprio questa

[7] Cfr. Cuturi, F., *In nome di Dio. L'impresa missionaria di fronte all'alterità*, Meltemi, Roma, 2004.

consapevolezza, prettamente scientifica, antropologica, che mette in discussione il sistema di valori che costituiscono anzi il fondamento e la condizione di possibilità della sua fede. È essenzialmente il punto di vista eurocentrico ad essere messo in discussione, con la pretesa di verità e di assolutezza che esso comporta.

Contro il medesimo complesso valoriale, ritenuto quasi 'incorporato' all'apparato «farisaico» del Cristianesimo, si scaglia Paul Gauguin nello scritto *L'esprit moderne et le Catholicisme*, che fu redatto durante il suo soggiorno nelle isole del Pacifico, analizzato nel Capitolo III. Gauguin invoca nel pamphlet il recupero del vero senso profondo della cristianità: ovvero quello di una trasformazione completa e anche sofferta dell'uomo dinanzi al messaggio divino, che si configura come un percorso non dogmatico - come quello tracciato dalla gerarchia ecclesiastica - ma razionale, fondato sull'interiorità e avente come necessaria conseguenza il ripudio della violenza e l'amore universale tra i popoli.

Nel 1887 in Bretagna, prima di trasferirsi definitivamente a Tahiti, Gauguin dipinse il primo quadro a soggetto religioso, scegliendo, come si è detto, proprio il tema della lotta di Giacobbe con l'angelo, e questo, così come molti altri suoi lavori, dimostra come la riflessione sul controverso rapporto tra umano e divino, fede e conoscenza sia centrale nella sua opera. A Tahiti Gauguin cercherà poi di entrare in contatto con le verità più profonde del carattere umano e del suo rapporto con la natura e con il divino, che la società occidentale ha represso. La sua 'ricerca' (perché di questo si trattava) era indirizzata a ritrovare quel carattere primitivo del sentire, che secondo il suo punto di vista avvicina di più l'uomo a Dio; tuttavia l'artista non può fare a meno di riscontrare, non senza amarezza, che la mano del progresso ha già corrotto questo ideale stato di natura.

Fu proprio tale tentativo disperato di emancipazione e di ribellione del pittore francese verso la morale e i costumi della società occidentale a indurre Somerset Maugham a recarsi nelle isole del Pacifico, con l'intento di ricostruire gli ultimi anni della vita di Gauguin a Tahiti e nelle Isole Marchesi - per il romanzo *The Moon and Sixpence*, oggetto di indagine nel Capitolo IV.

Il viaggio nel Pacifico si rivela anche per Maugham un'inesauribile fonte di ispirazione dal quale prenderanno vita, oltre al romanzo summenzionato, numerosi

altri racconti tutti incentrati sull'indagine delle pulsioni umane represse dell'uomo bianco e sui devastanti effetti dallo scontro con la realtà dei popoli selvaggi. Nel Capitolo V verrà pertanto analizzata un'altra tipologia di missionario, quella del reverendo Alfred Davidson, protagonista del racconto di Maugham *Rain*, ambientato nell'isola di Pago - Pago. In esso, lo scontro tra civiltà a cui abbiamo accennato si esprime nei termini di una lotta intestina, quella tra il missionario e la prostituta, Sadie Thompson, che diventa la causa scatenante delle angosce e delle perversioni dell'uomo di fede. Il racconto, come si vedrà, è centrato sull'incontro e lo scontro di due 'residui', ancorché di segno opposto, del medesimo mondo 'civilizzato', una prostituta e un prete, polarità estreme e contrarie: la prostituta che cura la carne attraverso il piacere, e il missionario che cerca di salvaguardare lo spirito per via della contrizione. Il missionario è certamente il portatore di una regola dalla quale la prostituta fugge, ma la sua fede, attraverso le vicende narrate, si rivela in realtà inefficace e precaria, se non palesemente ipocrita: il tutto ambientato sullo sfondo 'teatrale' della natura selvaggia, muta e quasi restia al controllo dell'uomo civilizzato, che finisce per amplificare i toni drammatici della vicenda e del suo sconcertante epilogo. Una natura, quella dell'isola di Pago – Pago, che nella violenta potenza primaria della pioggia pare schiacciare e neutralizzare la ferrea disciplina con cui l'uomo tenta, invano, di dominarla.

Dall'analisi del racconto di Maugham si è poi proceduto, ad un'analisi comparata delle sue successive trascrizioni teatrali e cinematografiche, mettendo in rilievo come, per quanto affascinanti e pionieristici nella loro traduzione scenica, teatro e cinema abbiano giocato sul piano della mediazione, sull'attenuazione dell'anomalia del contenuto drammatico del testo letterario, perdendone così il senso profondo. Nel racconto di Maugham, come si avrà modo di vedere più nel dettaglio, quello che costerna è infatti il vuoto, l'omissione di quell'oscenità profonda che sta alla base delle pretese redentrici dell'uomo di fede, è il ribaltamento dei ruoli del peccatore e del penitente che accade senza che nessuno ne parli, nel più assoluto mistero, che in maniera del tutto cinica e sarcastica, e soprattutto dissacrante, allude al mistero della fede. Nell'impossibilità di tradurre

questo vuoto, questa vibrante e significativa assenza, risiede in fondo lo scacco delle - per altri versi eccellenti – versioni teatrale e cinematografiche del racconto.

Anche in Maugham, come già in Sargeson e Gauguin, si dispone così di un quadro di indagine mai esplicitato di per sé, ma dal disegno assolutamente coerente, giacché in queste opere vengono scandagliate (con una lucidità e una scelta dei caratteri degna della migliore tradizione della psicologia seicentesca) le dinamiche dell'affettività e della 'spiritualità' dell'uomo occidentale, delle sue passioni represse e delle sue nevrosi, con particolare attenzione a tutte le contraddizioni presenti in tutte le sfere del vissuto, da quella affettiva a quella spirituale. Sarà un caso che uno dei romanzi più celebri di Maugham porti esplicitamente lo stesso titolo di un 'trattato' sulle passioni scritto dal più grande filosofo dell'età moderna, finissimo indagatore del mondo dell'affettività umana, l'olandese Baruch Spinoza (*La servitù umana* – reso in traduzione italiana, per ragioni ancora tutte da scoprire, con un mediocre '*Schiavo d'amore*')? Tanto più che poi, per restare su questi autori, esaminando la biblioteca privata di Frank Sargeson, ci si imbatte in un'edizione in lingua inglese di quello stesso trattato di Spinoza, piena zeppa di commenti e note a margine da parte dello scrittore, il che testimonia un fervido e sotterraneo lavoro di lettura e assimilazione delle tematiche trattate dal filosofo.

Se al centro di tutto il nostro discorso sta dunque un contesto di lotta e conflitto (tanto nelle opere di Frank Sargeson quanto in quelle di Paul Gauguin e William Somerset Maugham), esso assume di volta in volta diverse colorazioni, ma tutte, sono riconducibili al tema del dissidio *interno*, della ricerca e dell'affermazione di una *propria* identità culturale, artistica, o sessuale, perfettamente analoga alle istanze sollevate nel racconto della lotta di Giacobbe con l'angelo. Non è allora soltanto il paradigma dell'eroe cristiano a essere fortemente messo in crisi, poiché con esso vengono travolte tutte le strutture ideologiche e filosofiche (culturali quindi, in senso lato) che stanno alla base della società contemporanea e dell'idea di un'umanità civilizzata che tenta di imporsi e di prevaricare su un'altra 'umanità' – bollata come selvaggia, primitiva, e quindi in qualche modo 'inadeguata'. E a compiere quest'operazione di 'demistificazione'

letteraria, questa denuncia delle torsioni inaspettate della psicologia dell'uomo 'bianco' sono tre autori le cui vicende biografiche attestano una marcata inquietudine conoscitiva ed esistenziale, in esplicita e frontale opposizione a una società le cui pretese di rispettabilità si basano sulla riduzione di ogni individualità 'eccedente' rispetto ai parametri definiti – che si tratti dell'affermazione della propria 'anomalia' sessuale, o della propria alterità 'ideologico-culturale'.

I. *WRESTLING WITH THE ANGEL*:
ESEGESI, CRITICA LETTERARIA E PSICOANALISI

I. 2. ANALISI STRUTTURALE ED ESEGESI BIBLICA

Nel febbraio del 1971 presso la Facoltà di Teologia Protestante dell'Università di Ginevra si svolse un convegno dal tema "Strutturalismo ed Esegesi biblica". Nella prefazione agli Atti del Convegno François Bovon sottolinea l'importanza e l'efficacia dell'applicazione del metodo strutturalista all'analisi dei testi biblici e le prospettive che esso apre per l'esegesi biblica:

> La forza del protestantesimo, come ha osservato Ebeling, è sempre stata quella di osare riprendere in teologia i metodi che si imponevano nel mondo scientifico. Se non ha esitato a farlo per la filosofia, la storia e la filologia, altrettanti sicuri vantaggi trarrà dall'iniziarsi del metodo strutturale. Da questo ricorso metodologico allo strutturalismo, l'esegesi biblica ricaverà due frutti:
> 1. Per troppo tempo rivolta alla diacronia l'esegesi si orienterà verso la sincronia. I testi biblici acquisteranno la loro vera identità, la loro vera maturità, dopo aver tollerato per tanto tempo di essere figli di…
> 2. Lo strutturalismo farà da contrappeso all'analisi esistenziale. Contrappeso indispensabile, perché la vera ermeneutica è un recupero di senso. Ora, nessun recupero è possibile se non si conserva la dovuta distanza nei confronti del testo.[8]

Roland Barthes partecipa a questo convegno con un intervento intitolato: "*La lotta con l'angelo: analisi testuale di Genesi 32. 23-33*". Gli atti del convegno vennero pubblicati per la prima volta nel 1971 con il titolo *Structuralisme et exégèse biblique*. Nella premessa Barthes chiarisce che procederà a un'analisi testuale del passo biblico con l'intento di stabilirne, non la verità storica o filologica, quanto piuttosto la sua 'significanza', mostrando «come la struttura 'dissemini' dei contenuti – che ogni lettura può fare suoi»[9]:

> L'analisi strutturale che verrà presentata qui non sarà del tutto pura. Certo mi riferirò per l'essenziale ai principi comuni a tutti i semiologi che si occupano del racconto, e anche mostrerò, alla fine, come il nostro brano si offra ad un'analisi strutturale classica, direi canonica. Questo approccio ortodosso (dal punto di vista dell'analisi strutturale del racconto) sarà tanto più giustificato in quanto noi ci occupiamo di un testo mitico, il quale è potuto giungere alla scrittura (alla Scrittura)

[8] Bovon, François, in Barthes, Roland; Bovon, François; Leenhardt, Franz-J.; Martin-Archard, Robert; Starobinski, Jean, (ed.), *Analisi strutturale ed esegesi biblica*, Torino, SEI, 1973, pp. 23-24.
[9] *Ivi*, p. 33.

> attraverso una tradizione orale. Mi permetterò tuttavia a volte (e forse sottomano, costantemente) di orientare la mia ricerca verso un tipo di analisi che mi è più familiare, l'Analisi testuale («testuale» è usato qui in riferimento all'attuale teoria del *testo*, che deve essere inteso come produzione di significanza, e assolutamente non come oggetto filologico, detentore della Lettera); l'analisi testuale cerca di «vedere» il testo nella sua differenza – il che non vuol dire nella sua individualità ineffabile, visto che questa differenza è «tessuta» su codici noti. Dal punto di vista dell'analisi testuale, il testo è preso in una rete *aperta*, che è l'infinità stessa del linguaggio, anch'esso strutturato senza chiusura. L'analisi testuale non si assume il compito di dire *da dove* viene il testo (critica storica) e neppure *come* il testo è fatto (critica strutturale), ma come il testo si disfa, esplode, si dissemina: per quali strade codificate *se ne va*. [10]

Barthes suddivide il testo in tre sequenze: il Passaggio, la Lotta, e l'Imposizione dei Nomi. Nella prima sequenza viene descritto il passaggio di Giacobbe attraverso il guado dello Iabboq (vv. 23- 25). Nella notte Giacobbe fa attraversare il torrente alla moglie e ai figli. La narrazione di questo attraversamento si interrompe bruscamente con l'arrivo di un uomo contro il quale Giacobbe lotta fino al sorgere del sole. Non è chiaro dunque se la lotta tra i due occorra prima o dopo che Giacobbe abbia attraversato il guado, e conseguentemente il significato stesso del passaggio è suscettibile a due diverse letture.

La prima è che Giacobbe, rimasto solo sulla sponda del torrente, soltanto dopo aver lottato con l'angelo otterrà come ricompensa la possibilità di attraversare lo Iabboq. Secondo una lettura mitica dunque, il passaggio è la ricompensa per l'eroe e ha dunque una finalità strutturale.

La seconda è che Giacobbe prima attraversa il guado e poi lotta con l'angelo, per cui lo scontro con Dio si configura come un passaggio intermedio verso 'la rinascita spirituale' che intercorre attraverso il battesimo. Il passaggio del torrente non ha dunque una finalità strutturale come nella prima ipotesi ma assume una finalità religiosa. Barthes a questo punto osserva:

> Ci troviamo insomma di fronte il passaggio di un luogo neutro; tale passaggio è «rilevante» se Giacobbe deve conquistarlo sul genio del luogo; è indifferente se ciò che comporta è la solitudine, il marchio di

[10] *Ivi*, p. 26.

> Giacobbe. Ma forse vi è qui la traccia mescolata delle due storie, o almeno delle due istanze narrative: una più «arcaica» (nel senso semplicemente stilistico del termine) fa del passaggio stesso una prova; l'altra, più «realistica», conferisce una dimensione geografica al viaggio di Giacobbe, citando i luoghi che egli attraversa (senza attribuire ad essi alcun valore mitico)".[11]

Nell'episodio successivo (vv. 25-30), l'uomo con cui lotta Giacobbe, non riuscendo a vincerlo, gli sferra un colpo all'articolazione del femore. Nonostante Giacobbe venga per effetto di questo colpo leso al femore, il suo avversario lo implora di lasciarlo andare perché il sole sta per sorgere. Barthes a questo punto mette in evidenza 'la struttura paradossale della lotta' che a livello testuale si palesa con 'l'anfibologia' dei nomi, ovvero il carattere intercambiabile dei pronomi che rinviano ai due contendenti (vv. 26-27). In sostanza, nonostante Giacobbe venga ferito dal suo avversario, risulta essere il vincitore della lotta, ma non perché egli si sia dimostrato più forte, semplicemente perché il sorgere del sole costringe il suo avversario ad arrestarsi.

> Il tema del combattimento notturno è strutturalmente giustificato dal fatto che a un certo momento, previsto in anticipo (che può essere il levare del sole, come in un combattimento di boxe è il suono del gong), le regole della lotta non saranno più valide: il gioco strutturale cesserà, e cesserà il gioco soprannaturale (i «demoni» si ritirano all'alba). Vediamo così che la sequenza installa una leggibilità inattesa, una sorpresa logica, in un combattimento «regolare»: colui che detiene la scienza, il segreto, la specialità del colpo, risulta nonostante tutto soccombente. In altre parole, la sequenza stessa, per quanto azionale, aneddotica, ha la funzione di *squilibrare* i partners del combattimento, non solo mediante la vittoria inattesa dell'uno sull'altro, ma soprattutto (sottolineiamo la finezza *formale* di questa sorpresa) mediante il carattere illogico, inverso, di questa vittoria; in altre parole (e ritroviamo qui un termine eminentemente strutturale, ben noto ai linguisti), la lotta, così invertita nel suo sviluppo inatteso, *marca* uno dei combattenti: il più debole vince il più forte, e *in cambio* viene marcato (all'anca).[12]

Qui si aprono delle possibilità di interpretazione dell'episodio in chiave etnologica. La vittoria di Giacobbe è indebita in quanto non avviene per un suo merito, ed è per questo che Giacobbe, pur vincendo, viene marchiato dal suo rivale.

---

[11] *Ivi*, p. 29.
[12] *Ivi*, p. 31.

Giacobbe non è nuovo all'appropriazione indebita di cose che non gli spettano. Egli è il fratello gemello di Esaù e tra i due c'è un odio atavico dovuto al fatto che al momento della nascita Giacobbe trattenne Esaù per il tallone sottraendogli la primogenitura. Nel Capitolo 27 della Genesi si narra che Isacco cieco e malato, prossimo alla morte, chiede al figlio Esaù di preparargli il suo piatto preferito. La madre Rebecca, che tra i due figli aveva una speciale affezione per Giacobbe, lo invita a indossare gli abiti del fratello e prepara un piatto che egli, spacciandosi per Esaù, dovrà offrire al padre per poi ottenere la sua benedizione. Giacobbe si reca dal padre e, ingannandolo, viene da quello benedetto. Esaù al ritorno dalla caccia scopre l'imbroglio del fratello e giura di vendicarsi, costringendo Giacobbe a scappare e a rifugiarsi presso lo zio materno, Labano.

Alla luce di questo Barthes ipotizza che la lotta di Giacobbe con Dio non sia altro che, a livello simbolico, uno spostamento del conflitto con il fratello Esaù.

> In campo simbolico (in senso psicoanalitico): l'Antico Testamento sembra essere il mondo non tanto dei Padri quanto dei Fratelli rivali: i primogeniti vengono soppiantati a vantaggio dei fratelli minori. Freud aveva individuato nel mito dei Fratelli Rivali il tema narcisistico della *minima differenza*: il colpo all'anca, al minuscolo tendine, non è forse una *minima differenza*? Comunque sia, in questo universo Dio marchia i figli minori, agisce contro natura: la sua funzione (strutturale) è quella di costituirsi come *contro-marchiatore*.[13]

L'ultima sequenza del racconto riguarda l'imposizione del nome, il battesimo (vv. 28-31). Giacobbe dice al suo avversario che non lo lascerà andare fino a che egli non lo avrà benedetto, ed è a questo punto del racconto che Giacobbe viene a conoscenza dell'identità del suo rivale. Giacobbe viene battezzato con il nome di Israele (dall'ebraico *shr* "lottare" *El* "Dio"), perché, lottando, egli ha vinto contro Dio e contro gli uomini. Giacobbe allora chiede al suo avversario di svelargli il suo nome ma non ottiene una risposta. Dopo esser stato benedetto, Giacobbe chiama quel luogo Penuel che significa "volto di Dio" perché, pur avendolo visto in faccia, egli ha avuto salva la vita. Questo intricato e non nitido scambio di nomi codifica nuovi poteri e nuovi statuti, come ad esempio la

[13] *Ivi*, p. 32.

creazione del tabù alimentare secondo il quale agli ebrei è proibito mangiare il nervo sciatico che si trova alla base dell'articolazione del femore perché esso era stato marchiato da Dio.

Dopo aver condotto quest'analisi testuale Barthes procede all'applicazione ad esso della griglia attanziale di Greimas[14] secondo la quale i personaggi del racconto sono definiti non in merito ai loro attributi psicologici ma in base alle loro azioni:

> La lotta con l'Angelo costituisce un episodio ben noto dei racconti mitici: il superamento dell'ostacolo, la Prova. Al livello di questo episodio (per tutto il ciclo di Giacobbe la cosa sarebbe forse diversa), gli attanti vengono «riempiti» nel modo seguente: Giacobbe è il *Soggetto* (soggetto della domanda, della ricerca, azione); l'*Oggetto* (di questa stessa domanda, ricerca, azione) è il passaggio del luogo custodito, difeso, l'attraversamento del torrente, dello Iabboq; il *Destinatore*, colui che mette in circolazione la «posta» della ricerca (cioè il passaggio del torrente) è evidentemente Dio; il *Destinatario* è ancora Giacobbe (due attanti sono dunque presenti in una stessa figura); l'*Oppositore* (colui o coloro che ostacolano il Soggetto della sua ricerca) è Dio stesso (miticamente, è lui che custodisce il passaggio); l'Aiutante (colui o coloro che aiutano il Soggetto) è Giacobbe, che si aiuta con la propria forza leggendaria (tratto indiziale, come abbiamo visto). [15]

Il paradosso che l'analisi attanziale mette in evidenza è che Dio coincide sia con la figura dell'oppositore sia con quella del destinatore: Dio da una parte difende il torrente opponendosi a Giacobbe, ma dall'altra rappresenta anche colui che dispensa all'eroe il premio finale. Barthes nota che soltanto nei racconti che parlano di un ricatto può verificarsi questa paradossale analogia.

Successivamente, adottando il metodo dell'analisi funzionale di Propp[16], Barthes passa a dimostrare che il racconto della Genesi può essere considerato con ogni evidenza una vera e propria fiaba, ovvero il passaggio difficile di un guado custodito da un genio ostile.

---

[14] Cfr. Greimas, Algirdas Julien e Courtés, Joseph, *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2007.
[15] Barthes, *op. cit.*, p. 34.
[16] Cfr. Propp, Vladimir Jakovlevič , *Morfologia della fiaba: Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton & Compton, 2003.

Le conclusioni che si ricavano attraverso l'analisi strutturale dell'episodio sono di grande interesse in quanto mettono in evidenza «le frizioni, gli strappi, ciò che rende discontinua la leggibilità, la giustapposizione delle entità narrative che sfuggono sempre un poco ad una articolazione logica esplicita». [17]

Il racconto della Genesi si presenta dunque come un montaggio metonimico dove i temi sono combinati e non sviluppati. Di qui si apre un orizzonte ancora più vasto: riconducendo il racconto ad una logica metonimica, Barthes lo mette in diretta relazione con la logica dell'inconscio, auspicando, a proposito di questo passo, un'ipotetica continuazione della ricerca nel campo dell'indagine simbolica.[18]

A seguito del contributo di Roland Barthes, nell'ambito dello stesso convegno interviene l'esegeta francese Robert Martin-Archard, il quale, in maniera più didascalica, seppur illuminante sotto l'aspetto più propriamente filologico (volutamente tralasciato da Barthes), riprendendo la sopracitata introduzione di François Bovon, riconosce all'analisi strutturale il merito di "costringere" l'esegeta a un confronto più serrato con la testimonianza scritturale dei testi biblici. Martin-Archard nel suo intervento riassume i diversi approcci e le posizioni più significative della critica esegetica in merito al controverso passo della lotta di Giacobbe con l'Angelo, mettendone in rilievo le difficoltà interpretative legate alla genesi del testo e a come esso sia stato tramandato nei secoli.

L'esegesi biblica, specifica Martin-Archard, si basa essenzialmente su due metodi: quello della cosiddetta *scuola storico-critica*, sviluppata da Wellhausen a partire dalla seconda metà del XIX secolo, che cerca di ricostruire il testo biblico sulla base dei manoscritti ebraici e delle versioni antiche e di risistemare i documenti biblici nel loro ordine; e quello della *scuola delle forme*, più vicino allo spirito romantico, sviluppato da Gunkel, che si concentra sullo studio dei generi letterari e della storia delle tradizioni e dei "motivi" biblici.

Martin-Archard sostiene che, alla luce delle contraddizioni e delle incongruenze presenti nel testo, tra coloro che adottano il metodo della teoria documentaria di Wellhausen al passo della lotta di Giacobbe, esistono due diverse

---

[17] *Ivi*, p. 36.

[18] La psicoanalisi in effetti si era già interessata al testo in questione: si veda l'interpretazione in chiave psicoanalitica dell'episodio scritta nel 1951 da Theodor Reik, allievo di Sigmund Freud, e pubblicata nel 1973 (cfr. § successivo).

scuole di pensiero: una sostiene che esso sia il risultato di due versioni diverse, una jahvista e l'altra elohista, l'altra invece ne sostiene la fondamentale unità, attribuendolo allo Jahvista. Martin-Archard propende per questa seconda interpretazione motivandola come segue:

> La pericope, nonostante qualche oscurità, che d'altra parte non si deve esagerare, presenta una certa coesione; indubbiamente il suo avvio è infelice, ma la ridondanza dei vv. 23-24 si spiega probabilmente col desiderio del redattore di collegare l'episodio con ciò che precede. Se è vero che il v. 33 ha l'aria di un'appendice, verosimilmente esso si riferisce ad un antichissimo tabù. Quanto al resto, è normale che il combattimento rimanga indeciso fino alla fine; lo stile dell'autore è volontariamente ambiguo (uso frequente della terza persona singolare) per lasciare l'ascoltatore (e il lettore) nell'incertezza dell'esito. Il colpo che Giacobbe riceve può aver provocato la lussazione dell'anca (v. 26), il nome dato al patriarca non esclude che questi riceva la benedizione (v. 29 s.), la duplice interrogazione (v. 29 s.) appartiene all'arte del racconto che mette in presenza due interlocutori di volta in volta interroganti e interrogati. Peniel non è altro che Penuel (v. 31. s) e la menzione ripetuta dell'aurora, in una storia in cui l'oscurità svolge un ruolo così importante, non può sorprendere.[19]

Più che il frutto di due distinte redazioni, l'oscurità di questo testo è quindi l'effetto voluto di una strategia stilistica ben precisa. Applicando al testo il metodo della scuola di Gunkel, Martin-Archard mette in evidenza che la Genesi, per la sua funzione esplicativa e per il suo carattere etiologico, è un eccellente esempio di saga israelita. Nel racconto della lotta di Giacobbe con l'angelo infatti, si possono distinguere tre *motivi* principali: quello che spiega l'origine del tabù alimentare, la spiegazione del significato del luogo chiamato Penuel (in seguito alla teofania), e, infine, il significato del nome della terra di Israele come conseguenza del battesimo di Giacobbe.

> Ricondotto ai suoi tratti essenziali l'episodio racconta la lotta notturna che ha opposto qualcuno a una forza misteriosa che voleva impedirgli il passaggio di un guado. L'uomo riesce, non senza difficoltà, a superare l'ostacolo; esce malinconico dall'avventura, ma ha la benedizione, vale a dire: egli ha perduto qualcosa, ma ha ricevuto in cambio un bene più

[19] *Ivi*, p. 46.

> prezioso. Gen. 32. 33 ss. Appartiene alla categoria dei racconti incentrati sul tema della *prova dell'eroe*.[20]

Martin-Archard riferisce del modo in cui Gunkel abbia individuato numerosi parallelismi tra la lotta di Giacobbe con l'angelo e le numerose leggende, appartenenti alla tradizione islandese, germanica, anglosassone, lituana, nelle quali un uomo con l'astuzia o con la forza costringe la divinità a cedergli una parte del suo potere. Questo fa pensare che sia esistita una saga pre-israelita dove la leggenda, conosciuta sotto forma orale, aveva il compito di esaltare le gesta del patriarca. La saga sarebbe stata ripresa poi dallo Jahvista, che da teologo ha circoscritto l'episodio nella totalità della storia di Giacobbe.

> Sarebbe del tutto fuori luogo, nella prospettiva che gli è propria, raccontare un successo di Giacobbe su Jahvè; per questo il nome del Dio d'Israele è opportunamente taciuto. D'altra parte lo Jahvista sfrutta l'ambiguità del racconto, lasciando aleggiare un certo dubbio sul combattimento: Giacobbe non deve vincere, ma nemmeno essere sopraffatto in maniera troppo manifesta; alla fine dovrà abbandonare la presa, ma il suo avversario sarà costretto a riconoscere la sua resistenza. Ha lottato una notte intera, è stremato dalla prova, ma ha ricevuto – o conservato – la benedizione divina. L'episodio non è più scritto in gloria del patriarca, ma questi non ne esce diminuito. Lo Jahvista sottolineando che Giacobbe, contrariamente ad ogni attesa, è uscito vivo dal suo incontro con Dio, suggerisce che l'ultima parola è rimasta alla grazia divina.[21]

In ultima istanza Martin-Archard insiste sull'importanza di contestualizzare l'episodio della lotta di Giacobbe con l'Angelo, analizzandone la collocazione all'interno del ciclo narrativo di Giacobbe e il ruolo che esso svolge nell'Antico Testamento. L'episodio infatti si colloca prima dell'incontro di Giacobbe con il fratello Esaù al quale Giacobbe ha sottratto la benedizione del padre. L'attenzione di Giacobbe è dunque concentrata sul confronto finale tra i due fratelli, perciò l'improvvisa apparizione dell'angelo nei pressi del guado dello Iabboq è per lui del tutto inaspettata, e Giacobbe si trova ad affrontare un nemico ben più temibile di Esaù. La lotta con Dio assume a questo punto una funzione catartica, rigeneratrice, e solo dopo la notte di agonia Giacobbe è pronto per affrontare il fratello. Non a

[20] *Ivi*, p. 51.
[21] *Ivi*. p. 52.

caso, al momento del loro incontro infatti i due fratelli si riconciliano: la lotta con l'angelo «rappresenta una svolta decisiva nell'esistenza del patriarca, la liquidazione di un certo passato legato a Giacobbe e l'inizio della storia di Israele».[22]

Nella vita di Giacobbe il motivo della benedizione è assai ricorrente: egli ha infatti disonorato il fratello Esaù sottraendogli la benedizione paterna ed è per questo che è dovuto fuggire in esilio. Questa sorta di accanimento di Giacobbe viene interpretata da Martin-Archard come caratteristico dell'atteggiamento del patriarca. In esso infatti si rintraccia:

> la reazione quasi primitiva dell'uomo che desidera acquisire la forza divina; alla fede si mescolano disperazione e sfrontatezza. Ma la cosa più sorprendente è che, secondo lo Jahvista, Dio acconsente a lasciarsi convincere da questa violenza; Giacobbe non riesce a trattenerlo più a lungo, ma Jahvè gli manifesta la sua grazia benedicendolo. [23]

Martin-Archard conclude affermando che dalla combinazione di questi diversi livelli interpretativi l'analisi esegetica mette in rilievo come il passo, attribuito allo Jahvista:

> gett[i] sul passato uno *sguardo profetico* e scorg[a] nella scena della lotta la rivelazione della sorte misteriosa di Israele. Il nome stesso che porta destina il popolo di Jahvè ad affrontare al tempo stesso Dio e l'umanità.[24]

L'episodio di Giacobbe è la storia di un rapporto di congiunzione e di assenza allo stesso tempo, in una drammatica coesistenza di opposti che segnerà tutta la storia ebraica. La vicenda di Israele è infatti quella di un popolo che «deve resistere contro un Dio che si nasconde proprio nel momento in cui è più congiunto con il suo popolo, un Dio dovunque presente eppure inafferrabile»[25]. In Giacobbe, e in questa dialettica di presenza e assenza, si rivela così "la vocazione di Israele": un popolo che è alla ricerca perenne di quel Jahvè di cui pure è unico testimone eletto; un popolo in perenne lotta contro un mondo in cui però il rigido piano di

[22] *Ivi*, p. 55.
[23] *Ivi*, p. 56.
[24] *Ivi*, p. 58.
[25] *Ibidem.*

salvezza divino gli impone di vivere. Nuovamente, la lotta di Giacobbe, attraverso l'analisi di Martin-Archard, si delinea come il segnale di una duplicità costitutiva.

I. 2. THE WRESTLING OF JACOB: LETTURA PSICOANALITICA DI THEODOR REIK

Nel 1951 Theodor Reik, filosofo e allievo di Sigmund Freud, scrive il saggio *The Wrestling of Jacob*, pubblicato successivamente, nel 1973, all'interno del volume *Dogma and Compulsion: Psychoanalytic Studies of Religion and Myths*. Reik vede nella lotta di Giacobbe un rito di iniziazione, interpretando l'epopea dell'eroe biblico come il racconto di una fissazione incestuosa e della sua risoluzione finale. Nella prefazione al volume *Dogma and Compulsion* Theodor Reik sostiene che tra i contributi più significativi che la psicoanalisi ha dato nel campo delle scienze sociali, vi siano quelli inerenti alla storia comparata delle religioni. Sotto l'egida di Sigmund Freud - che con il saggio *Totem e Tabù* aveva inaugurato questo filone di studi - Reik sottolinea che la sua ricerca è finalizzata a investigare le analogie tra i fenomeni religiosi e le nevrosi ossessive.

Nell'analisi della lotta di Giacobbe con l'angelo, Reik ribadisce che nel testo biblico sono presenti – sia sotto il profilo storico che su quello più propriamente esegetico – così tante contraddizioni e ambiguità, che non poteva non crearsi una nutrita letteratura interpretativa su di esse. Eppure, nonostante quelle "oscurità", e anzi proprio a causa di esse, la critica psicanalitica può far valere i propri diritti anche nel campo dell'esegesi biblica.

> The attempts to elucidate this obscure passage, in commentaries, in articles published in various periodicals, in exegetical essays, and also in histories of the Israelitish religion and of the peoples of the Orient, constitute a whole literature, and the psychoanalyst, overcome by a momentary diffidence, may well ask whether he, with his defective knowledge of the subject, can contribute anything new and decisive toward elucidating an episode which has baffled so many versatile

> scholars. However, when his confidence in his science has revived a little, he will seek, first of all, to determine the actual nature of the difficulties. He will inquire what questions were asked by biblical research, and at the same time it will become apparent to him that in addiction to these questions there are new enigmas, which complicate rather than simplify the old problems. [26]

Contrariamente a quanto affermato da Martin-Archard, Reik sembra concordare con l'ipotesi esegetica che il testo sia stato scritto da più autori. Egli pertanto, riprendendo le argomentazioni di Gunkel, sostiene la validità dell'interpretazione secondo cui la lotta di Giacobbe con Dio sia funzionale all'elevazione di Giacobbe allo stato di patriarca e che il battesimo che egli riceve sia da considerarsi un evento operativo che segna una svolta radicale nella vita di Giacobbe e di tutti i suoi discendenti - il popolo di Israele.

Tra i diversi temi che compongono il racconto, di particolare interesse per lo psicoanalista è il cambiamento del nome (Giacobbe-Israele), poiché ciò è funzionale alla dimostrazione della sua ipotesi interpretativa, quella secondo cui, appunto, la lotta di Giacobbe con dio rappresenti un rito di iniziazione:

> For the psychoanalyst in particular this significance of the name is most enlightening; and he, of course, has already realized the importance of names from his analysis of dreams and of psychoneurotic symptoms, and also from his observation of children. Further, we note that in the ancient East the name was changed on the birth of the first son, and from that time onwards the husband was known as the Father of So-and-so, as though his old existence had been canceled by the new paternal dignity, while a new life had begun for him.[27].

Procedendo nella stessa direzione, Reik si concentra poi nell'analisi del significato della mutilazione subita da Giacobbe durante la lotta, mettendola in relazione con i riti totemici dei popoli primitivi. Già Freud aveva ritenuto che nella vita psichica delle popolazioni primitive potessero essere rintracciate le fasi anteriori dell'evoluzione dell'uomo contemporaneo. Da qui derivava, a suo avviso, la necessità di un'indagine rinnovata, alla luce della congiunzione inedita di due approcci scientifici distinti, «un'analisi comparata della 'psicologia dei popoli

[26] Reik, Theodor, *Dogma and Compulsion: Psychoanalytic Studies of Religion and Myths*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1973, p. 230.
[27] *Ivi*, p. 237.

primitivi', così come l'insegna l'etnologia, e della psicologia del nevrotico, come la conosciamo attraverso la psicoanalisi». [28]

L'impegno di Reik pare andare nella direzione auspicata da Freud. Nel racconto biblico Giacobbe, durante il conflitto, viene ferito all'anca, ma poiché non vi sono altri riferimenti nella Genesi a questo tipo di mutilazione, a molti esegeti è parso che la ferita di Giacobbe sia essenzialmente funzionale a giustificare il divieto di mangiare il nervo sciatico imposto al popolo di Israele. Eppure Reik, sulla scorta delle intuizioni freudiane, lega quella mutilazione a un altro significato, di matrice sessuale, stabilendo (sulla scorta, va detto, di un non meglio precisato riferimento alla tradizione rabbinica) un parallelo con la castrazione:

> The rabbies declare that the vein which the God of Jacob injured is identical with the phallus. We venture to suggest that psychoanalysis has recognized this and other displacement in the myth in question, and that the symptom of limping has been interpreted as a euphemistic reference to castration. Now we can see the whole episode in a new light: the god castrates Jacob, or at least attempts to do so.[29]

Reik instaura dunque un confronto tra la lotta di Giacobbe, e il suo successivo battesimo, e i riti della pubertà presso i popoli primitivi, dove i giovani, dopo essere stati attaccati da spiriti ancestrali e marchiati da essi, rinascono a nuova vita. Secondo la psicoanalisi, il significato latente di questi riti risiede nel reprimere il desiderio incestuoso dei figli verso la propria madre, ed è per questo che in essi solitamente vengono incisi i genitali. Soltanto dopo la castrazione, che li purifica dal loro desiderio incestuoso, i giovani sono ritenuti pronti al matrimonio e alla procreazione. La mutilazione subita dal giovane è dunque chiaramente ambivalente: se da un lato l'incisione del pene serve a distruggere la potenza sessuale, dall'altro essa diventa a sua volta un mezzo per garantire la procreazione.
Siamo dinanzi a qualcosa di molto simile a ciò che Freud definiva, studiando la ritualità e le espressioni polinesiane, un tabù contraddistinto anche nel nostro linguaggio da una sconcertante simultaneità di significati opposti: «da un lato –

[28] Freud, Sigmund, *Totem e Tabù – Alcune concordanze della vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, Universale Bollati Boringhieri, Torino, 2006, pp. 29-30.
[29] Reik, *op. cit.*, p. 238.

scriveva Freud – vuol dire: santo, consacrato. Dall'altro lato: inquietante, pericoloso, proibito, impuro». L'idea di tabù è infatti strettamente legata a quella di divieto (religioso o morale), di restrizione: una restrizione che è percepita come necessaria alla sopravvivenza stessa della comunità, la quale deve essere salvaguardata e messa al riparo da qualsiasi possibile contaminazione, da qualsiasi elemento esogeno rispetto a una ritualità condivisa. Eppure la "tenuta" del rituale e del divieto è sospesa su un fondo simbolico che non è immediatamente trasparente a tutti: le proibizioni derivanti dal tabù, scrive Freud, sono infatti «prive di qualsiasi giustificazione; la loro origine è sconosciuta; incomprensibili ai nostri occhi, appaiono ovvie a coloro che vi sono soggetti».[30]

Il discorso di Reik a proposito della lotta di Giacobbe si inserisce quindi, con ogni evidenza, nella medesima linea interpretativa del maestro. Anche qui abbiamo a che fare con un divieto che è legato al rischio di impurità (mutilazione per impedire l'incesto), ma al tempo stesso con una purificazione e un'elevazione al sacro (un nuovo nome, la benedizione) che a quel divieto è connessa. Il rimando poi da questo tipo di mutilazione alla circoncisione della religione ebraica è in Reik immediato:

> We therefore recognized, in this episode, the considerably revised deposit of the ancient memories of the Jewish people; memories of the introduction of circumcision, which was accompanied by certain ritual observances, and which may be attributed to the same psychic motives as those which I have endeavored to demonstrate in the case of the primitives. [31]

Gradualmente, attraverso la narrazione biblica della lotta di Giacobbe, si profilano quindi i lineamenti culturali di un fenomeno tutt'altro che circoscritto, e anzi costitutivo di una ritualità ben precisa, al cui interno figurano fattori destinati

[30] Freud, *op. cit*., pp. 50-51.

[31] Reik, *op. cit*., p. 241. L'obiezione che può essere sollevata a questa interpretazione è che Giacobbe al momento della lotta non è un giovane, ma un uomo adulto, che ha già due mogli e undici figli. Questo elemento però può essere spiegato ricorrendo al filone di studi esegetici secondo cui l'episodio della lotta di Giacobbe con l'angelo sia stato inserito posteriormente. Del resto, sostiene Reik, alla vigilia dell'incontro con il fratello Esaù, Giacobbe appare spaventato e timoroso, un atteggiamento in evidente contrasto con il coraggio e la determinazione mostrati durante la lotta con l'angelo. È dunque plausibile, secondo Reik, ritenere che questo avvenimento della vita di Giacobbe sia stato ritagliato da altri racconti e inserito poi successivamente in questo contesto.

ad assumere un'importanza particolare (anche ai fini della nostra ricerca): è il caso della relazione fra isolamento e iniziazione.

> We have stated that in the puberty rites of the primitive peoples the motive of death and resurrection plays the principal part. In all these rites, moreover, recur the features of confinement, initiation in the tribal religion, and the bond with the father's generation. [32]

Questo tema dell'isolamento si ritrova negli episodi passati della vita di Giacobbe: la fuga dalla famiglia, ad esempio, o la rivalità costante nei confronti del fratello gemello. Ed è proprio in questa condizione di separazione e distacco che si svolge anche l'altro episodio che Reik sceglie di porre in evidenza (collegandolo alla lotta con l'angelo). Giacobbe, infatti, in fuga dalla collera del fratello, si trova a trascorrere la notte in un luogo solitario, e in quell'occasione sogna una scala che da terra si protende verso il cielo, con angeli che salgono e scendono. Nel sogno Dio gli parla, promettendogli la terra sulla quale era coricato e un'immensa discendenza, e al risveglio Giacobbe chiama il luogo dove era accampato "Bethel", ossia "casa del padre". Si dispone così un quadro di riferimenti, interni al testo biblico, che Reik legge in chiave psicoanalitica come ulteriore conferma della propria ipotesi: il rito di iniziazione, con la sua componente di mutilazione, è infatti interpretabile come la punizione inflitta dal padre al figlio, per cancellare i suoi desideri incestuosi. Si palesa così la continuità tematica fra i due passi biblici.

> The ladder, as a dream symbol, we know from many analyses, and if we regarded God as the representative of the father's generation we must compare the dream with the homosexual rites of initiation. We shall then understand the sequence of a diachronical transaction: first the attack of the god and the mutilation of the penis. Then the dream, the blessing, and the promise: these procedures would correspond with the release of the hostile and affectionate impulses of the fathers in the initiation rites of the primitives. [33]

Così come farà Barthes, anche Reik tende a considerare il rapporto conflittuale tra Giacobbe e il fratello Esaù come uno spostamento del conflitto

[32] *Ivi*, p. 244.
[33] *Ivi*, p. 245.

centrale, quello con il padre: d'altronde tra Isacco e Giacobbe non vi sono espliciti elementi di rivalità, per cui Reik può a buon diritto considerare Esaù un "sostituto" del padre, una "father imago". Le stesse opposizioni Giacobbe-Esaù, Giacobbe-Dio, Giacobbe-Labano (lo zio materno che inizialmente si oppone al matrimonio di Giacobbe con la figlia Rachele) non sono altro, secondo Reik, che riproposizioni spostate di questo medesimo tema, il conflitto tra padre e figlio scatenato dal desiderio incestuoso del figlio nei confronti della madre.

> The mysterious god who falls upon Jacob is a deified father, just as Laban and Esau are originally father imagos. Jacob flees from the father (Isaac – Laban) who pursues him because he has taken possession of the mother (or her substitute). After the conflict with, and the circumcision by the father, he is set free. A reconciliation follows, and a covenant between father and son is concluded, based on the son's agreement to renounce his childish desires, and the father's promise to aid him.[34]

In accordo con alcuni esegeti, infine, Reik ritiene che nella leggenda originaria della lotta di Giacobbe con l'angelo sia stato Giacobbe a ferire Dio, e questo spiega anche la contraddizione per cui Giacobbe riporta la vittoria sull'angelo pur essendo stato ferito. Una volta adottata questa prospettiva storico-esegetica, quindi, Reik può ritenere pienamente autorizzata la propria lettura, poiché di essa si troverebbe conferma anche nel nucleo originario della leggenda di Giacobbe, in cui comunque persiste la memoria di un evento in cui un figlio ha aggredito, ucciso e mangiato il padre (e da qui verrebbe anche l'interpretazione del tabù alimentare presente in tutti i sistemi totemici dove è proibito attaccare e nutrirsi di un uomo dello stesso clan). [35]

[34] *Ivi*, p. 247.
[35] *Ivi*, p. 249:«The legend was the sole recollection of the actual, prehistoric parricide. A second, later legend preserved the recollection that once upon a time the fathers, fearing the retaliation, castrated their sons, or at a later period mutilated their penises. This mutilation of the penis, the circumcision, led the way to the reconciliation of the two generations. In consequence of the mutilation sexual intercourse was permitted, since the impulse toward the original incestuous object of the son's libido was inhibited».

II. FRANK SARGESON: *A TIME FOR SOWING*

«On the one hand Creation (which is positive);
and on the other hand Rules
(which so often and so distressingly turn out to be negations).
The region in between has been my life,
a region where I have spent much time making my own bridges».[36]

Frank Sargeson

[36] Sargeson, Frank, *Sargeson*, Auckland, Penguin Books (NZ) Ltd, 1981, p.354.

II. 1. LA VITA DI THOMAS KENDALL NELLA RILETTURA DI SARGESON

Nel 1964 The Caxton Press pubblica in Nuova Zelanda un volume intitolato *Wrestling with the Angel*, nel quale sono contenuti gli unici due drammi teatrali di tutta la produzione letteraria di Frank Sargeson: *A Time for Sowing* e *The Craddle & the Egg*.

Per la stesura di *A Time for Sowing* l'autore s'ispira alla vicenda biografica del missionario anglicano Thomas Kendall, il quale, incaricato dalla Church Missionary Society of England, nei primi anni dell'Ottocento, agli albori della colonizzazione britannica, fondò nella Bay of Island una delle prime missioni protestanti in Nuova Zelanda.

Nella breve prefazione all'opera, Sargeson sintetizza in maniera lapidaria le motivazioni che lo hanno indotto alla scelta della vicenda del missionario come fonte di ispirazione per il dramma, ma una lettura comparatistica tra la biografia dell'autore e quella del personaggio fa emergere interessanti significativi parallelismi.

> He saw the natives weren't just superstitious savages and so to his undoing he became the first NZ anthropologist – a role which led him under the Maori women's mat. His wife meantime consoled herself with her husband's ex-convict servant. It's all a gift dramatically speaking, and I'm annoyed that none of our many able poets has taken it up. Here I am doing it in my poor old prose, when it really demands much splendid poetry[37].

Originario del Lincolnshire [38] Thomas Kendall subì fin dalla prima infanzia l'influenza del movimento religioso e culturale di matrice puritana, sviluppatosi tra il XVIII e il XIX secolo prima in Europa poi negli Stati Uniti, definito *Awakening*, i cui predicatori ponevano in primo piano la questione della condizione irrimediabilmente perduta dell'essere umano che indulge nel peccato, professando

[37] Sargeson, Frank, cit. in, King, Michael, *Frank Sargeson – A life*, Viking, Auckland, 1995, p. 327.
[38] Il nonno materno di Frank Sargeson era anch'egli originario del Lincolnshire ed emigrò in Nuova Zelanda nel 1879. Su questo tema cfr. Sargeson, Frank, *Sargeson*, Auckland, Penguin Books (NZ) Ltd, 1981, p. 87.

che l'unica possibilità di salvezza e redenzione per gli uomini era ricollocare al centro della propria vita la vita e le opere di Gesù Cristo.

Il percorso nella fede per Kendall segue di pari passo quello nel peccato: alla devozione incondizionata alla dottrina protestante, specialmente a quella Puritana, fa infatti da contrappunto un'inclinazione ai piaceri della carne che puntualmente scandisce alcuni passaggi fondamentali della sua vita. Kendall fu dapprima un insegnante ma, accusato di aver intrattenuto una relazione sessuale con una sua giovane allieva, fu costretto all'abbandono della professione. Dopo essersi sposato con Jane Quickfall, con la quale ebbe nove figli, decise di intraprendere l'attività di droghiere. Nel 1805 incontrò il Reverendo Basil Wood che lo convinse a vendere l'attività e a trasferirsi a Londra, dove diventò un membro attivo della congregazione della Bentinck Chapel. Nel 1808 fece domanda presso la Church Missionary Society per diventare missionario in Nuova Zelanda e fu accettato grazie all'intercessione di Samuel Marsden, cappellano del New South Wales nonché facoltoso esponente della Church Missionary Society. Nel 1813 Kendall e la moglie s'imbarcarono per Sydney insieme ad altri due missionari, William Hall e John King, e l'anno successivo si stabilirono definitivamente in Nuova Zelanda.

I tre missionari non avevano una formazione teologica, la Church Missionary Society li aveva scelti per le loro abilità e competenze tecniche, agricole e commerciali. Il loro compito era infatti quello di esportare nel Nuovo Mondo il messaggio evangelico, ma anche e soprattutto il modello sociale occidentale, con le sue regole e le sue strutture.[39] La missione fu fondata nella Bay of Island, presso la costa nord orientale della Nuova Zelanda, sotto il patronato di due capi tribù Maori, Ruatara della tribù Te Hikutu e Hongi Hika della tribù Ngai Tawake.

Il senso di isolamento fisico e mentale, le difficoltà materiali del loro insediamento e le lotte interne per accaparrarsi una posizione di potere furono dal principio un motivo di tensione tra i missionari, e quando Kendall venne nominato

[39] I missionari venivano esaminati su quattro punti fondamentali: 'religious principles' che dovevano accertare le conoscenze del candidato in materia teologica, 'religious experience in Christian life', 'abilities' lavorative, 'motives' per partire. Su questo tema cfr. Turtas, R., *L'attività e la politica missionaria della direzione della London Missionary Society: 1795 – 1820. With an english résumé*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1971.

‘giudice di pace’, i rapporti con i suoi colleghi non fecero che inasprirsi. Dalle testimonianze riportate nella sua corrispondenza privata, il profilo psicologico di Thomas Kendall assume i contorni di un uomo scontroso, irascibile, dotato però di uno spiccato senso di abnegazione e spirito di sacrificio, ossessionato dallo zelo evangelico e oltremodo autocritico.[40] In Nuova Zelanda, essendo riuscito a farsi accettare dalle tribù Maori, decise di dedicarsi in primo luogo allo studio della loro lingua e dei loro costumi.

Questa era una pratica comune tra i missionari che, ai fini dell’evangelizzazione dei popoli autoctoni, dovevano necessariamente avere la padronanza delle loro lingue: la traduzione della Bibbia nei diversi idiomi indigeni e la costruzione di scuole erano gli strumenti fondamentali dell’attività missionaria. Nel 1815 Thomas Kendall scrisse il primo trattato sulla lingua maori intitolato *A korao no New Zealand; or, the New Zealander's first book; being an attempt to compose some lessons for the instruction of the natives*. Alcuni anni dopo, nel 1820, si recò con i capi Maori Hongi Hika e Waikato a Londra, dove, insieme al Professor Samuel Lee, docente dell’Università di Cambridge e studioso di lingue orientali, lavorò alla compilazione di una vera e propria grammatica della lingua Maori, basandosi sugli appunti che aveva iniziato a raccogliere fin dal suo arrivo sull’isola. Il risultato di questo lavoro portò alla pubblicazione del primo dizionario inglese/maori dal titolo *A Grammar and Vocabulary of the Language of New Zealand* in cui, per la prima volta, venivano codificate le regole ortografiche fondamentali per la trascrizione del Maori (fino ad allora lingua di trasmissione orale).

Nella *Prefazione* all’opera, il Prof. Lee afferma che il lavoro di ricerca e trascrizione della lingua maori operato da Kendall ribadisce e conferma la necessità del connubio tra «evangelizzazione» e «civilizzazione», e le sue argomentazioni ben si inseriscono nel più ampio progetto espansionistico e imperialistico occidentale.[41] Risulta dunque abbastanza evidente che i vertici della Church

[40] Sulla corrispondenza di Thomas Kendall cfr. Jones, Robin Jenny, *Writers in Residence: a Journey with Pioneer New Zealand Writers*, Auckland University Press, 2004.

[41] Cfr. Samuel, Lee, «Preface», in Kendall, Thomas, *Grammar and Vocabulary of the language of New Zealand*, London, The Church Missionary Society, 1820: «In presenting the following work to the public, it may be necessary to explain, under what circumstances and for what end, it has been undertaken. Mr.

Missionary Society fossero interessati esclusivamente all'attuazione del disegno evangelico, confinando le indagini in campo linguistico e antropologico condotte da Kendall in una posizione subordinata e meramente strumentale.

Dopo la pubblicazione del dizionario, Thomas Kendall tornò in Nuova Zelanda dove aprì una scuola che annoverava tra gli iscritti ben trentatré bambini maori, di sesso maschile e femminile. La trascrizione della lingua maori era indubbiamente uno dei principali obiettivi dei missionari, ma i risultati di quest'operazione non furono immediatamente tangibili. In altre parole, il passaggio della lingua maori dalla forma orale a quella scritta, avvenuto attraverso la mediazione affatto disinteressata dei coloni, non fu sufficiente a persuadere la popolazione autoctona neozelandese ad adottare i principi europei della Legge, dello Stato e del commercio. L'alfabetizzazione non aiutò, né tantomeno incrementò, la capacità di negoziazione tra maori ed europei, e in Nuova Zelanda questo fu presto dimostrato dal celebre *Trattato di Waitangi* che, nel 1840 i capi tribù maori firmarono accettando di cedere la reggenza dei loro territori alla corona inglese, tratti in inganno da una voluta ambiguità e parzialità della traduzione di quel documento dall'inglese nella loro lingua[42].

Ma per Kendall, che al contrario degli altri due missionari presenti sull'isola aveva una forte vocazione pedagogica, il contatto con i maori fu in primo luogo un'occasione di studio che finì col diventare un'indagine antropologica a tutti gli effetti. Egli intuì che per comprendere le strutture della lingua dei maori doveva investigare parallelamente il loro mondo metafisico e rituale. Le speranze del missionario vennero purtroppo deluse da ostacoli di ogni genere, tanto da fargli

---

Kendall, who had for several years resided as a settler in New Zealand, under the auspices of the Church Missionary Society, having returned early in the summer of the present year, with two native chiefs, to England, it was resolved by the Committee, that every advantage should be taken of this opportunity, for the purpose of settling the orthography, and as far as possible, of reducing the language itself of New Zealand to the rules of grammar, with a view to the furtherance of the Mission set out to that country. [...] The furtherance of the Mission, sent out to New Zealand, for the double purpose of civilizing and evangelizing the Natives of that country, was the general object for which this work was undertaken. The particular objects therefore kept in view in this compilation, were, in the first place, to make it useful to the new Zealanders themselves; and, in the second, to their teachers – The Missionaries and the Settlers. [...] The other particular object of the work is the instruction of the European Missionary in the language of New Zealand; whereby he may be enabled to communicate the blessings of Christian Instruction and Civil improvement».

[42] Su questo, cfr. Sturm, T. (ed.), *The Oxford history of New Zealand literature in Engli*sh, 2° ediz., Auckland, Oxford University Press, 1998.

ammettere che la religione e la cultura dei maori erano di fatto intraducibili e incomprensibili per gli europei.

> I can already see many things in the language which are above my comprehension, but which I know to be facts, and I can probably explain my ideas by answering personally such questions as may be put to me respecting the traditions, customs and languages of the natives sufficiently to be understood, which I could not do in writing [43].

In ogni caso Kendall fu tra i primi a comprendere che il divario culturale e storico tra l'Occidente e le popolazioni indigene non poteva essere colmato solo dalla mediazione linguistica. Il progetto espansionistico coloniale peraltro non prevedeva affatto l'integrazione delle culture, era piuttosto finalizzato all'egemonia politica e culturale di un popolo sull'altro, partendo dall'assunto che il modello di società che i coloni tentavano di esportare godeva di uno statuto di superiorità; la civiltà doveva imporsi sui selvaggi: così si costruiva il discorso coloniale. Thomas Kendall, avvalendosi di un approccio più scientifico all'universo tribale dei maori, ebbe il merito di intuire che esso era tutt'altro che privo di complessità. Scrisse a tale proposito:

> As they draw their spiritual and metaphysical notions and conclusions from the study of nature, they are of course generally obtained from very impure sources. A public relation of them could not be endured amongst Christians… With them, to study the different members and appendages of the human body, with their uses, and the origin, progress and end of Nature, is to study the supreme Being with his various properties and attributes, the work of his creation, and what he is covering on and accomplishing in the world. It is in fact to study the universe[44].

Non a caso, a causa di questa sua propensione per un confronto intellettivo di tipo paritario con i nativi, egli cominciò ad essere malvisto dagli altri missionari e coloni presenti sull'isola, che guardavano con sospetto alla sua assidua frequentazione dei villaggi maori e anzi lo consideravano una minaccia all'ordine che essi tentavano di stabilire sull'isola, il che gradualmente portò alla sua emarginazione dalla comunità. Ciò non impedì comunque a Kendall di consolidare ancor più i legami con le tribù maori, occupandosene in prima persona e gestendo

[43] Kendall, Thomas, cit. in Jones, Robin Jenny, *op. cit.*, p. 11.
[44] *Ivi*, pp.13-14.

le trattative tra i capi tribù e i trafficanti di armi, che in numero sempre maggiore approdavano sull'isola, data l'attrazione che le armi da fuoco esercitavano sulle popolazioni locali.[45]

La situazione degenerò quando Kendall si rese protagonista di uno scandalo per il quale, nel 1822, la Church Missionary Society revocò il suo incarico. Venne infatti reso noto ai vertici della Church Missionary Society che egli intratteneva una relazione clandestina con Tungaroa, una donna maori, ex allieva della sua scuola e inserviente presso la sua casa. Il caso diventò di pubblico dominio e Kendall fuggì con la donna su un'isola vicina; la relazione tra i due nel giro di poche settimane terminò ed egli, pentito, fece ritorno dalla moglie. Fu lo stesso Samuel Marsden, che lo aveva inizialmente arruolato, a recarsi personalmente in Nuova Zelanda per sollevare ufficialmente Kendall dall'incarico. Questi cercò di giustificarsi sostenendo che la vera motivazione che lo aveva spinto ad andare a vivere con la donna maori era il desiderio di ottenere informazioni più dettagliate sulla religione e sui riti dei nativi, informazioni che non avrebbe mai potuto ottenere altrimenti.

> All their carnal representations have a spiritual significance, hence they are much more deeply rooted in their superstitions than either Mr. Marsden or myself supposed them. [46]

Per quanto questa spiegazione possa risultare poco convincente alla luce dei fatti, è opportuno osservare che i maori, nonostante vedessero di buon grado la sua presenza all'interno della tribù, erano fermamente restii in realtà a rivelare agli estranei, specialmente ai bianchi, le loro credenze religiose e i segreti del loro culto. I misteri legati alla sfera del sacro erano infatti gelosamente custoditi, e Kendall fu tra i pochi bianchi in grado di accostarsi efficacemente ad essi. Quello di Thomas Kendall è un cammino nel dubbio che gli provoca smarrimento, confusione e disagio; è vissuto a tratti come una sorta di avvelenamento, un'intossicazione culturale e se vogliamo filosofica provocata dal contatto con l'alterità dei primitivi:

---

[45] Su questo tema cfr. McLauchlan, Gordon, *A Short History of New Zealand*, Penguin Books (NZ), 2004. Come per molti altri popoli che hanno subito l'invasione europea, l'introduzione delle armi da fuoco fu per i Maori particolarmente nociva in quanto alimentò una lunga serie feroci di guerre intertribali decimando la popolazione indigena e favorendo l'occupazione, se non l'esproprio delle terre da parte dei coloni.
[46] Kendall, cit. in Jones, *op. cit*., p. 12.

> All their notions are metaphysical and I have been so poisoned with the apparent sublimity of their ideas that I have been almost completely turned from a Christian to a heathen[47].

Dopo quest'episodio il missionario e la moglie si trasferirono nella costa sud della Bay of Island, dove rimasero fino al 1825, e successivamente a Valparaiso, in Cile, dove a Kendall venne affidato l'incarico di Pastore all'alto Consolato britannico. Nel 1827 fece ritorno in Inghilterra con la famiglia, stabilendosi nel South Wales, ma per tutta la vita mantenne il suo interesse per la lingua maori, tentando invano di pubblicare altri dizionari e grammatiche.

Il contatto di Thomas Kendall con la popolazione maori assunse dunque il carattere di un'esperienza interiore, una metamorfosi intellettuale e culturale. Un processo questo che non poteva non avere un risvolto drammatico, in quanto metteva in discussione la sua identità culturale e spirituale, e lo conduceva a un inevitabile scontro con la morale della società a cui apparteneva; questa infatti lo mise ai margini considerandolo un uomo eccessivamente spregiudicato e, perfino un pericoloso sovversivo. Sargeson nella breve nota introduttiva al dramma scrive a proposito di Thomas Kendall:

> It was his misfortune that in addition to being a Christian scholar, he also proved himself to be the first New Zealand anthropologist. He opposed Marsden's view that the Maori people were without cultural habits and religious beliefs worthy of investigation and respect[48].

Ed è proprio sulla crisi spirituale del missionario che si fonda l'opera di Frank Sargeson. *A Time for Sowing* è un dramma psicologico, dalle forti influenze ibseniane, un dramma "domestico" e a tratti claustrofobico, incentrato sui caratteri patologici e ossessivi della personalità del protagonista, che diventa un caso rappresentativo dell'eterno conflitto tra fede e conoscenza. Sargeson è fondamentalmente interessato a dimostrare i devastanti effetti della cultura e della "civiltà" moderna sulla sensibilità primitiva. Lo scontro tra civiltà fa da cornice alla vicenda, così come la critica al progetto coloniale, ma neanche questi sono i temi

---

[47] *Ivi*, p.14.
[48] Sargeson, «Note to 'A Time for Sowing'», in *Wrestling with the Angel: Two Plays*, Auckland, Caxton Press, 1964, p. 10.

centrali dell'opera. Sargeson intende mostrare i meccanismi di oppressione e repressione che la società impone sugli individui, aldilà dalla loro origine etnica. Per Sargeson le dinamiche psicologiche ed emotive che scaturiscono dalla psiche hanno una rilevanza universale, non sono vincolate all'appartenenza etnica o alla provenienza geografica. Temi quali l'idealizzazione dei popoli primitivi, il mito del 'buon selvaggio', l'esaltazione dello stato di natura contrapposto alla civiltà industrializzata, tipici e ricorrenti tra i suoi contemporanei, sono nelle opere di Sargeson completamente assenti. Eppure il dramma di Sargeson è considerato dalla critica neozelandese, come vedremo, uno dei testi «fondanti» della drammaturgia nazionale.[49]

II. 2. *A TIME FOR SOWING*: ANALISI DEL DRAMMA

Frank Sargeson lavorò alla stesura di *A Time for Sowing* nei primi anni Cinquanta, ma il dramma fu rappresentato solo nel 1960, quando andò in scena (il 20 ottobre) nella St Mungo's Hall di Auckland, sotto forma di prova aperta, al cospetto del pubblico selezionato di un centinaio di membri dello Auckland W.E.A. Drama Club. L'anno seguente, grazie alla mediazione e al sostegno del pittore Colin McCahon, che disegnò le scenografie, fu prodotto da Christopher Cathcart e messo in scena presso la Auckland Art Gallery per sei repliche consecutive, a partire dal 31 Maggio 1961, anno in cui Frank Sargeson, Chrisopher Catchcart e Colin McCahon fondarono il New Independent Theatre, con l'intento di dare spazio alle opere dei drammaturghi neozelandesi.

[49] Cfr. Mason, Bruce, «Professor McKenzie and Frank Sargeson», *Landfall*, n.77; Mar, 1966, pp. 88-90; Beaver, Bruce, «Review of performance of 'The Craddle and The Egg' at The New Independent Theatre», *Landfall*, n. 16 September, 1962, pp: 297-299; Sturm, Terry, (ed.), *The Oxford history of New Zealand literature in Engli*sh, 2° ediz., Auckland, Oxford University Press, 1998; Curnow, Allen, «A Time for Sowing», *Landfall*, n. 15, March 1961, pp. 77-79.

Sargeson incontrò non poche difficoltà nel produrre *A Time for Sowing*, in quanto all'epoca la quasi totalità delle opere che venivano messe in scena nei teatri neozelandesi erano di autori europei. Il pubblico neozelandese desiderava mantenere un legame con la terra d'origine e la produzione artistica, dal teatro alla letteratura, alle arti figurative, rifletteva il tentativo di accorciare il più possibile la distanza e l'isolamento geografico e culturale delle prime generazioni di neozelandesi. I diritti dell'opera furono acquistati dalla Televisione Nazionale neozelandese, la NZBC, che ne produsse una versione televisiva, ma pochi giorni prima della messa in onda, in circostanze misteriose, un incidente tecnico danneggiò irrimediabilmente la pellicola e l'opera non venne mai trasmessa.
Nel volume autobiografico *More than Enough* Sargeson ricorda le difficoltà legate alla produzione del dramma:

> Again I was disappointed, and perhaps this time more painfully, because I was in no doubt that in Kendall I had created quite a figure – although there was still the question whether or not he would be seen to exist and be memorable in terms of theatre, which only a performance skillfully played and presented would determine. […] But I must emphasize, these performances were delayed nearly ten years beyond the time when I wrote the text: that is to say, delayed during all the bad difficult years when I wrote almost nothing from which I might hope to earn a little money; years when it would time and again occur to me that I should do what would be called 'sensible', and call it a day. I would philosophize consoling myself with the thought that failure might well be the more satisfying thing; that those who had failed had a better knowledge and understanding of reality than those who had achieved the ends their strivings had been directed towards.[50]

Frank Sargeson si era accostato alla scrittura teatrale intorno alla fine del 1950 (fino ad allora si era dedicato alla stesura di romanzi e racconti): fu durante un momento di "crisi creativa" che decise di cimentarsi con quel genere letterario.

> After rereading Ibsen and seeing that the "social" plays are rooted in the historical ones… I decided the play I wanted to write was impossible in spite of appearances (God's Own Country a provincial dump not unlike Norway last century…) – after all that I suddenly went ahead and now I have the thing half finished. Dialogue – it's what comes easiest to me

[50] Sargeson, Frank, *op. cit.*, pp. 280-281.

> and most days I'm upset if my pencil doesn't move fast and steady enough to give me a cramp in the hand.[51]

Il critico teatrale Allen Curnow dopo aver assistito alla messa in scena di *A Time for Sowing* sottolineava come essa risentisse di un certo imbarazzante dilettantismo, nell'interpretazione così come nella scelta di scenografie e costumi. Nonostante questo, Curnow ne elogiava il potenziale drammatico, sostenendo che *A Time for Sowing* costituiva di fatto, da un punto di vista tematico, uno dei testi fondanti della drammaturgia nazionale. [52]

Frank Sargeson, universalmente riconosciuto come un pioniere della letteratura neozelandese, è stato in effetti il primo a incentrare la sua produzione letteraria sull'analisi dell'identità sociale e culturale neozelandese. Lo stesso titolo dell'opera "*Il tempo della semina*" richiama a quello che fu il ruolo di Sargeson stesso nella sua cultura. [53]

Egli infatti visse molto modestamente nel suo pittoresco *bach*[54] di Takapuna, piccola città sulla costa orientale dell'Isola del Nord, alla periferia di Auckland, dedicando le sue giornate all'esercizio costante della scrittura e alla coltivazione dell'orto, che costituiva la sua fonte primaria di sussistenza. Ed è proprio attraverso la metafora del 'coltivatore' che Janet Frame[55], la scrittrice neozelandese più nota al mondo, pupilla dello stesso Sargeson, lo ricorda:

> The Great Irrigation scheme of New Zealand literature is having marvelous results. Remember the narrow channel you made, all alone, into that part of the land where everyone said nothing would grow? And remember the struggle you had to get people to accept that it was necessary? You can look at all those creeks and canals that followed… and see the orchard. What an orchard. [56]

---

[51] Sargeson, cit. in King, Michael, *op. cit*., p. 324.
[52] Curnow, Allen, «A Time for Sowing», *Landfall*, n. 15, March 1961, pp. 77-79.
[53] Mason, Bruce, «Professor McKenzie and Frank Sargeson», *Landfall*, n.77, Mar, 1966, pp. 88-90.
[54] Il *bach* (pronuncia = *batch*) è un'icona del paesaggio architettonico, neozelandese, specialmente nelle località balneari. Si tratta di piccole abitazioni in legno, poco più grandi di una roulotte, che nel corso del ventesimo secolo simboleggiarono il costume delle vacanze estive della classe media neozelandese. Il *bach* di Esmonde Road è ora la casa museo dello scrittore, dove è tuttora custodita la sua biblioteca personale ed è gestita dalla Fondazione a lui intitolata, la Frank Sargeson Trust.
[55] Janet Frame, nel 1955, dopo essere uscita dall'ospedale psichiatrico dove era stata ricoverata per otto anni, fu ospitata da Frank Sargeson nel bach di Takapuna dove scrisse il romanzo *Owls Do Cry*, che le valse la notorietà internazionale. Cfr: King, Michael, *Frank Sargeson : a life*, Auckland, NZ Viking, 1995; ID, *Wrestling with the Angel: a life of Janet Frame*, Washington, Counterpoint, 2000.
[56]Frame, Janet, «A last Letter to Frank Sargeson», in *Islands*, 33, July, 1984.

È questo aspetto fortemente pioneristico che lega Sargeson alla figura di Thomas Kendall, visto da lui stesso come una sorta di precursore di un medesimo processo. La raccolta dei drammi di Sargeson, intitolata *Wrestling with the Angel*, fece molto discutere la critica: viene di seguito riportata una polemica che ben riflette il contesto culturale di quel tempo. Alla feroce stroncatura del Professor Mc. Kenzie venne pubblicata sulla rivista letteraria *Landfall*:

> It's not merely that action is lacking (in the best dramatist language *is* action), but that the life sliced here with such delicate passion is fundamentally boring. […] While I should not wish here in commenting on his plays to call in question the kind of artistry revealed in Mr. Sargeson's stories, I find it disturbing that criticism of his work can use terms that might appear without embarrassment in an appreciation of Shakespeare. We must surely put away the micrometer and pull out the yard stick.[57]

rispose sarcasticamente, in difesa di Sargeson, il celebre drammaturgo neozelandese Bruce Mason:

> 'The problem' – remarks Prof. D.F. Mc..Kenzie in his review of Frank Sargeson's two plays – 'is standards and keeping them firmly in view.' The problem perhaps, for academic critics. The problem for practitioners like Mr. Sargeson and myself is climate, soil and " the time for sowing"; seed sown, how to keep the plant alive.[58]

A Time for Sowing concentra l'attenzione drammatica sullo struggimento dell'anima di Thomas Kendall, sulla sua 'lotta con l' angelo'; è un dramma del silenzio, dell'inerzia, dove tutto accade nella psiche dei personaggi e ciò che emerge dalle loro azioni non è che un effetto parziale delle loro pulsioni interiori. Ed è attraverso un'impassibilità solo apparente che si delinea il terreno di lotta delle loro tormentate coscienze.

Il valore dell'opera di Sargeson è evidentemente da ricercare, se è vero quanto detto, nella sua forma testuale più che in quella drammatica; l'analisi del linguaggio dei dialoghi e delle didascalie è indiscutibilmente più appropriata a

[57] McKenzie, D. F. *Review of Wrestling with the angel*, Landfall, n. 19, September, 1965, pp.393-395.
[58] Mason, Bruce, «Professor McKenzie and Frank Sargeson», *Landfall*, n.77; Mar, 1966, pp. 88-90.

rivelarne i contenuti. Come osserva Allen Curnow, il ritratto che Sargeson fa del protagonista è talmente intimo da provocare un disorientamento nello spettatore [59] quando afferma causticamente che:

> The trouble is that he is given no initiative, no clear decisions to make; those around him act, or would like to act, but Kendall does little but talk and drink; he displays, certainly, an immense moral inertia, so that at the end of the play he is what he was at the start, the Christian teacher and husband claiming the right to live by another law. If he ever had a decision to make, it was before the play begins; if he is to face the consequences, the play ends without so much as hinting what these may be. This may be a slice of life, but a play calls for more than just that. [60]

Le prime didascalie di *A Time for Sowing*, di gusto squisitamente narrativo, descrivono l'ambientazione scenica, introducendo alcuni elementi chiave della vicenda: una stanza scarsamente arredata, qualche libro su uno scaffale, un fucile appoggiato al muro, alcuni oggetti maori sparpagliati sul tavolo, un quadro di Re Giorgio III e un dipinto che ritrae la tentazione di Adamo per opera di Eva. Questi dati simboleggiano e anticipano alcuni temi del dramma: il peccato indotto dalla seduzione femminile, il ricordo della madre patria. La conturbante presenza di oggetti rimanda al contesto rituale e sacrale degli indigeni, visti dai coloni con sospetto. Una finestra semiaperta quasi ad indicare una possibile via di fuga dall'angusta situazione domestica, lascia intravedere uno scenario incantevole: l'oceano, le spiagge selvagge e incontaminate. La luce abbagliante, filtrando dall'esterno, crea un netto contrasto con il grigiore della dimora del missionario, provocando un chiaroscuro fortemente simbolico.

L'opera, suddivisa in tre atti, si svolge tutta all'interno delle pareti domestiche: ogni atto si apre con la medesima nota '*the scene is the same*', in un'immobilità spaziale che corrisponde esattamente alla rigidità della relazione tra i protagonisti della vicenda, Thomas Kendall e la moglie (Jane Quickfall) - il cui nome non viene mai citato nel dramma. I due intrattengono dialoghi serrati sui temi

[59] Curnow, Allen, «A Time for Sowing», *Landfall*, n. 15, March 1961, p.79: «Mr. Sargeson has not tried to cut through the mystery of Kendall's character by any radical dramatic simplification. […] If Mr. Sargeson left us guessing, and even doubtful if it was theatre at all that held our attention, it was not because of any lack of knowledge of his subject. Had he perhaps attempted something too much like a close-up photograph of his hero, forcing the face too near for us to know the man?»
[60] *Ivi* , p. 78

della fede, del peccato, del desiderio della carne, dello scontro tra civiltà, coadiuvati a tratti da due personaggi marginali, il Capitano di marina francese Maubey e Richard Stockwell, un ex galeotto impiegato presso la missione, che tenta di sedurre Mrs. Kendall.

Rispetto al dattiloscritto originale, conservato presso la Takapuna Public Library, nella versione pubblicata sono presenti tagli e omissioni. Il dramma si apre con il ritratto di Mrs. Kendall intenta a cucire nel silenzio e nel grigiore della sua casa. All'esterno è percettibile il chiasso dei bambini che giocano, alcuni di essi sono maori e si sente il tradizionale canto di guerra 'kamate kamate kaora'. Nel dattiloscritto peraltro appare sulla scena un personaggio, rimosso poi dalla versione definitiva: si tratta di Mrs. King, moglie di un altro missionario, di ritorno da un breve viaggio di piacere a cui hanno partecipato segretamente anche i figli dei Kendall (viene infatti spiegato che tra gli altri missionari e Kendall non corre buon sangue e la moglie è costretta a frequentarli di nascosto). Con la rimozione di questa scena, l'unica in cui i protagonisti del dramma interagivano con gli altri coloni, Sargeson ha probabilmente voluto acuire il senso di soffocamento del loro rapporto coniugale.

All'inizio del dramma, in assenza del marito, Mrs. Kendall si trova a discutere con il capitano Maubey, che si avvale della mediazione del missionario per vendere armi da fuoco agli indigeni e, dando libero sfogo alla propria angoscia, dovuta agli atteggiamenti insoliti e secondo lei sospetti del marito, si lascia andare a una serie di considerazioni che riassumono stereotipi del piccolo mondo borghese a cui ella appartiene:

> MRS KENDALL: Mr. Kendall has suffered the lash of slanderous tongues. I do not attempt to excuse his drunken behavior, and I consider his persistent inquiries into the customs of the natives as nothing short of scandalous… but he is my husband, and the father of my children. So long as I have strength to speak I will defend him against the malice and slander of tale-bearers…
> MAUBEY: Oh, I assure you… I sympathize. But to speak you plainly, madam, I could not hope to remedy your husband's sufferings , and I prefer to interest myself in his true distinction – I mean his enquiries into native life. Mr. Kendall is… how can I explain? Mr. Kendall is a true natural philosopher. A true understanding of these fascinating people…

> and may I add the word, charming? … well, a true understanding can only be achieved by inquiries conducted in a spirit of sympathy, and –
>
> MRS KENDALL [*who has been impatient, and can no longer restrain herself*] I must ask for my ears to be spared, Captain Maubey! Sympathy! I am wholly in accord with Mr. Marsden in this matter. Sympathy indeed! Sympathy for savages, for cannibals who worship idols, and indulge the vice of superstitious practices. I have no sympathy for witchcraft. […]
>
> MAUBEY: [*with a resigning gesture*] Ah, well… well. But do you expect your husband, my good Mrs. Kendall?
>
> MRS KENDALL: I expect him yes… But I have learned not to put an hour, or even a day, to my expectations, Mr. Kendall is at the native village, I believe. He is increasing his knowledge of native life, I do not doubt. I pray God to protect him. To protect his person, since he is an Englishman who dares to walk among savages. And to protect his honor and my own – since he is my husband and I am his wife.[61]

Il Capitano Maubey, una sorta di *philosophe*, intuisce la fascinazione di Kendall per le popolazioni primitive, e cerca di rabbonire la donna con una serie di osservazioni sulla morale e sulla fede, alle quali ella si mostra assolutamente impermeabile. La donna costituisce il richiamo alla moralità puritana e all'ordine della società civile, ovvero a ciò da cui Kendall ha tentato di evadere; nelle parole di lei c'è una costante insistenza sui ruoli e sugli obblighi morali cui sia lei che il marito sono tenuti ad ottemperare.[62] È una concezione monolitica dell'esistenza, quella di cui ella si fa portavoce, che non viene affatto scalfita dall'incontro con l'alterità. Ella vive ostinatamente all'interno di un microcosmo idealizzato, dove il controllo che crede di esercitare è in realtà solo apparente: lentamente infatti le ferree strutture "morali" che ha posto a fondamento della propria esistenza si sgretolano davanti alla realtà oggettiva. L'ordine granitico della società gerarchizzata, dei ruoli, delle istituzioni, della dottrina religiosa si rivelano in ultima istanza estremamente fallaci nella situazione sociale e umana dei Kendall.

La scena successiva interviene a dimostrare la fallibilità del presunto rigore morale di Mrs. Kendall: quando il capitano Maubey esce di scena, ella civetta garbatamente con Richard, l'ex galeotto a servizio presso la sua casa, a cui ella

[61] *Ivi*, p. 14-15.

[62] Nel personaggio di Mrs. Kendall c'è una forte analogia con la descrizione che Frank Sargeson fa della propria madre. Cfr. § successivo.

rimprovera di essere spregiudicato. Mrs. Kendall ammonisce Richard sulla pericolosità delle letture in cui egli indulge, come quella del libro di Thomas Payne *The Rights of Man*.[63]

> MRS. KENDALL: Dear oh dear. You'll be as bad as the whaling sailors if you don't watch out. You've changed Richard, I do declare… [*While she continues working Richard resumes his sweeping.*] It must be that infidel book you were always reading, The Rights of Man – by the atheist, Thomas Paine. It's lucky for you I have never told the master I found you had that book hidden away.

La conversazione tra i due si fa sempre più intima, fino a trasformarsi in un vero e proprio corteggiamento che la donna non sembra affatto disdegnare.

> MRS. KENDALL: But we mustn't forget the master, must we Richard?
> RICHARD: But he forgets. He goes away to the natives, and forgets. He's not true.
> MRS. KENDALL: That's gossip. You wouldn't talk so if it wasn't for the ale. It's the strong drink talking, Richard.
> RICHARD [with emotion] Nay! He's untrue. And I speak the truth.
> MRS. KENDALL: [looking at him] The truth? … [looking into space] The truth?... Yes, I wonder.
> [*Richard suddenly gets up to push the chair aside so that he may kneel, and they embrace. The both start violently at the sound of a barrel organ from outside the house.*][64]

I due vengono bruscamente interrotti dall'arrivo di Kendall che entra in scena seguito dal capitano Maubey; il missionario è entusiasta del fatto che Maubey in Europa abbia sentito parlare dei suoi studi sulla lingua maori. I due intrattengono una conversazione sui temi della fede e della Chiesa: Maubey sottolinea quante diverse e contrastanti correnti esistano all'interno del Cristianesimo e chiede al missionario se queste discordanze interne non possano rivelarsi deleterie ai fini dell'evangelizzazione degli indigeni. Maubey afferma di essere devoto alla filosofia, più che alla religione, auspicando che nel Nuovo

[63] *Ivi*, p.19. Thomas Paine, qui citato, fu uno scrittore e intellettuale inglese del diciottesimo secolo, ritenuto tra i Padri Fondatori degli Stati Uniti d'America, infaticabile sostenitore della Rivoluzione Francese e della Rivoluzione Americana. Scrisse numerosi saggi sull'insindacabilità del principio di uguaglianza tra gli uomini e tra i popoli e sull'importanza del fondamento laico della società moderna. La citazione al testo di Thomas Paine non compare nel dattiloscritto originale del dramma.
[64] *Ivi*, p. 21.

Mondo possano realizzarsi le istanze del pensiero moderno e l'avvento di una società basata sui principi dell'uguaglianza tra i popoli, senza distinzioni tra le razze e fondata sul rispetto degli individui. Le sue teorie non sono però condivise dal missionario.

> KENDALL: Modern! That is a word I do not care for.
> MAUBEY: Is the new world not to be modern, Mr. Kendall, now that it has been discovered?
> KENDALL: No I pray God.[65]

Dopo qualche scambio di battute, sorseggiando cherry, i due sembrano tuttavia raggiungere una certa intesa e Kendall si abbandona ad affermazioni sulla morale dichiarando «It is not a perfect world we live in. Perfection is beyond the reach of all. I don't myself make any claims in that direction». [66] A fronte di queste affermazioni il capitano, compiaciuto, lo definisce un «philosopher». Il dialogo continua, scandito da brindisi e scambi di battute quasi ognuna delle quali è introdotta dalla didascalia «drinking». Il bere gradualmente cambia l'atteggiamento del missionario e ne rivela aspetti intimi della personalità e dell'emotività.

Il primo atto si chiude con il missionario che, visibilmente alterato dall'alcool, indica a Maubey il dipinto di Adamo ed Eva.

> KENDALL: See here, Captain. [And he goes to Adam and Eve picture and points.] You can't wonder the young rascals want to see this picture… and that's not to mention their olders and betters… though better is a mere manner of speaking. The fall from grace. Sullied innocence. Original sin. The universal plight of mankind… quite universal, catholic if you prefer… Living as I do in the Bay of Islands, I find it salutary to keep this picture by me. But another glass Captain? Come.[67]

Il secondo atto si apre con la medesima scena, Kendall è solo, intento nella lettura della Bibbia. Nel dattiloscritto originale c'è una lunga didascalia, successivamente omessa, che non descrive alcuna azione scenica, ma è un ritratto

[65] *Ivi*, p. 23.
[66] *Ivi*, p. 25.
[67] *Ivi*, p. 28.

del tormento interiore del protagonista. Da questa didascalia emerge come Sargeson non riesca ad abbandonare completamente il registro del romanzo. La cura per il dettaglio e il realismo psicologico di cui è intrisa la narrazione tendono a prendere il sopravvento sulle esigenze più strettamente drammaturgiche, quasi che il dramma fosse scritto per essere letto, più che rappresentato.

> Some of the Maori objects are on the table, and there is also a bottle of wine, a glass, and a lighted candle. The musket is by the fireplace. Kendall reads, cogitates, takes up a feather pen to write with, reaches out to handle a carved object, begins to write again, but throws down his pen. He pushes his chair back and sprawls. He sighs and yawns. His wig tilts as he reaches beneath it to scratch his head. He settles the wig, but it remains slightly askew. He is tempted by the bottle of wine, but he resists. He gets up and limps as he wanders disconsolately about the room. His leg has apparently gone to sleep as he slaps it. He goes on yawning. He stands to look out of the door, then he looks to each window in turn. With an exclamation he suddenly draws the curtain across the window ha happens to be looking out. He goes and draws the other curtain and shuts the door, the he sits down and again tries to concentrate. Again he is defeated, but now his prowling takes him only to the musket which he lays across his knees as he sits down again. While he stares moodily into space, his hand runs up and down the barrel. He suddenly starts and contemplates the musket. He rests the button the floor, and presses his forehead against the muzzle. He reaches to see if his hand will conveniently reach the trigger. He pauses, and still holding the gun with the big propped-out Bible. He turns back and forth searching for passages. He is turning the pages more and more rapidly, with short pauses, when there is a sound outside. He starts, hurries to the fireplace with the musket, and is back in his chair when the doors open after a brief knock.[68]

Nella didascalia introduttiva poi omessa vi era anche un'indicazione temporale «the scene is the same, it is about a week later»; nella versione pubblicata invece non vi è alcun riferimento temporale, se non alla luce serale, che filtra dalle finestre, probabilmente si allude alla sera del giorno stesso.

I primi due atti si aprono dunque in circostanze speculari, i due protagonisti vengono ritratti nella loro solitudine, fisica e spirituale. Ma nel secondo atto è Kendall che si ritrova solo dentro le pareti domestiche; è visibilmente inquieto. Intento a leggere la Bibbia, si distrae però frequentemente e, guardandosi attorno,

[68] Sargeson, Frank, *A Time for Sowing*, dattiloscritto originale conservato presso la Takapuna Public Library, New Zealand.

vede il moschetto appeso al muro, si alza, lo prende in mano puntandoselo alla tempia poi torna nuovamente a sedersi.

La moglie rientra in scena e lo avverte che sta per andare in spiaggia a prendere i bambini di ritorno dalla gita a Kerikeri. Kendall rimpiange di aver portato i figli con sé perché, sostiene, se fossero rimasti a Londra avrebbero ricevuto un'istruzione più degna. Confessa alla moglie di provare nostalgia per la sua terra d'origine, il Lincolnshire, ed ella replica, cercando di consolarlo, che la città da cui egli proviene è abitata da gente povera e miserabile. Ella fa notare al marito che in Inghilterra il loro status sociale sarebbe stato notevolmente inferiore, mentre in Nuova Zelanda, possono vivere senza doversi confrontare con le classi più abbienti.

> KENDALL: Here we are poor my dear, very poor.
> MRS. KENDALL: It is poverty with a difference. So long as we are clothed and fed, there are no appearances to keep up. Who can care about appearances in the Bay of Island? [69]

Mrs. Kendall ammette di essere ben contenta che i figli crescano belli e robusti, a contatto con la natura, e il marito ironicamente si congratula con lei definendola una «true-blue colonial, one of our brave frontier women. In my own words my dear, a brick.» [70] La moglie esce e Kendall rimasto solo sulla scena si lascia andare ad un violento sfogo passionale:

> KENDALL: Thy cheeks are comely. Oh let me betwixt thy breasts. How much better is thy love than wine. Repent. Repent. For the wages of sin is death. But you are my fair beloved. Honey and milk are under thy tongue. He that saith he hath no sin deceive himself. And there is no truth in him. [He goes to the sideboard and drinks wine form the bottle.] Thou hast ravished my heart. Thy two breasts are like two young roes that are twins. Oh my beloved, my desire is toward thee. Blessed are the pure in heart. Repent. Repent of your sins before it is too late, and you are called to judgment. Repent. Repent. Repent.[71]

Avremo modo di tornare questo importante passo nel paragrafo successivo, fin qui ci limitiamo a sottolineare lo stato di delirio in cui versa il missionario, che

[69] *Ivi*, p. 31.
[70] *Ivi*, p. 32.
[71] *Ivi*, p. 33.

alterna alla manifestazione del desiderio carnale citazioni dall'Antico Testamento. Il suo tormento, che sfiora a tratti la blasfemia, è interrotto dall'arrivo di due marinai; Kendall intrattiene con Johnson, uno di essi, una conversazione sul tema delle unioni tra coloni e nativi. Egli difende strenuamente il sacramento del matrimonio e si scaglia contro la poligamia, aborrita dalla fede cristiana. Ma il suo "sermone" è costantemente infiltrato da riflessioni più intime e contrastanti, talché si delinea nella un netto conflitto tra la dottrina che si sforza di professare e le proprie intime pulsioni. Ed è in questo passo che Sargeson mette in scena "la lotta con l'angelo", mostrando l'uomo sopraffatto dal dubbio e corroso dall'eros. Così, poco dopo, Kendall finisce per abbandonarsi a una sorta di confessione:

> KENDALL: Johnson… I was chosen by the Lord for the propagation of His Gospel… but sometimes the Lord will chose for His work an unworthy vessel… instances are not unknown… Do you understand what I suffer… when I sometimes find myself obliged to admit that I… Thomas Kendall… may prove to be such an unworthy vessel?... [*He reaches out for Johnson's untouched glass of wine, and drinks.*] [72]

Rientra sulla scena la moglie accompagnata da Richard e il missionario invita tutti a bere. Il suo eloquio si fa più duro, cinico a tratti, e la moglie, visibilmente intimorita dalla sua perdita di controllo, cerca invano di attenuarne i toni, implorandolo di ritrovare la pace e la serenità dell'anima. Kendall le risponde che l'unica cosa che riesce a renderlo sereno è frequentare i nativi per motivi che lei, a causa dei suoi pregiudizi e della sua ottusità, non riuscirà mai a capire né tantomeno a condividere.

L'autore evidenzia come Kendall stia scoprendo, attraverso il contatto con i maori, una nuova dimensione del vivere e del sentire. Inoltrandosi nella complessità dei culti e delle relazioni tribali degli indigeni, egli è costretto a interrogarsi sulle incongruenze tra le sue osservazioni e le regole apostoliche. Il suo conflitto interiore nasce nel momento in cui egli prende coscienza del fatto che la 'civilizzazione' e la conseguente 'moralizzazione' dei costumi dei nativi è fondata essenzialmente su un sopruso, di cui egli è chiamato ad essere l'artefice.

[72] *Ivi*, p. 38.

È dunque possibile rintracciare nel testo di Sargeson i motivi fondanti della lotta di Giacobbe con l'Angelo: il tema dell'attraversamento del fiume qui si identifica con il percorso che conduce il missionario all'indagine e alla scoperta di un'altra civiltà. Egli si tormenta perché non riesce a discernere il motivo reale dell'attrazione che i "selvaggi" esercitano su di lui. Nei monologhi di Kendall è riassunto il dilemma che affligge e tormenta la sua anima: egli si domanda se dietro la sua debolezza per l'alterità non sia celata la volontà divina che vuole mettere alla prova la sua fede, o se le sue azioni non siano altro che la necessità di appagare un interesse scientifico e antropologico.

A far da contrappeso alla confusione e al conflitto intellettuale ed emotivo del missionario c'è poi il pensiero unilaterale della moglie, un personaggio ipocrita e dalla morale dubbia. Mentre il marito viene mostrato in tutta la sua debolezza, tentato dai piaceri carnali, sensibile al fascino delle donne "selvagge" e dedito al bere, la moglie rappresenta l'abnegazione ottusa, la repressione sistematica. Ella riesce ad avvalersi del banale buon senso, non possiede una vera coscienza e incarna lo stereotipo del conformismo borghese vittoriano.

> MRS KENDALL: In their company you put off your religion, Thomas. I don't blame you, sir. There are times for all us, when we need a holiday from our religion.
> KENDALL [*indignant*]: I never put off my religion… But perhaps there are times when my religion puts off me. When I am inquiring into the native religion…
> MRS KENDALL: [*decisively interrupting: she now begins to show signs that she is feeling the strain*] You call it religion, sir! I agree with Mr. Marsden, who calls it idol-worship and superstition.
> KENDALL: [*taking a drink, and then continuing as though not aware of any interruption*] When I am inquiring into the native religion, I do not willingly cease to be a Christian… neither do I discover myself to have become a heathen convert… [*he raises first one arm, then the other, until he appears in the form of a cross*] But I find myself suspended, if you understand my meaning. I become like God himself, whom I judge to be ever impartial, and patient with all his children, when they try to understand him[73].

Se il travaglio intellettuale di Kendall è originato dalla messa in discussione del suo stesso ruolo, in lei si osserva la sola preoccupazione di mantenere il suo

[73] *Ivi*, p. 45.

status sociale. Nonostante il marito tenti di renderla partecipe di problematiche filosofiche e metafisiche, l'aridità intellettuale della donna (che si rivelerà essere la sua vera natura), è tale da impedire ogni forma di dialogo.

Il secondo atto si chiude con il missionario che crolla ubriaco sul tavolo della cucina; rimangono sulla scena Richard e Mrs. Kendall: l'ex galeotto continua a corteggiarla con veemenza mentre lei, evidentemente imbarazzata dalla presenza del marito, gli oppone resistenza. Da uno scambio di battute si evince in ogni caso che i due hanno realmente avuto una relazione e lei è preoccupata che qualcuno possa venirne a conoscenza.

Anche il terzo atto, come i precedenti, si svolge nella casa dei Kendall: mentre il missionario è al villaggio maori, arriva in casa il Capitano Maubey e Richard, in via confidenziale, confessandogli che è intenzionato a lasciare la Bay of Island, gli chiede di ospitarlo sulla sua nave, in partenza per le isole tropicali. Complice la lettura di *The Rights of Man* di Payne, Richard insegue il sogno della realizzazione personale in una società democratica ed egualitaria.

> MAUBEY: And I am to assist you in deceiving Mr. Kendall? My kind host, and a distinguished man of learning, for whom I have the highest respect.
> RICHARD [*with dignity*] Captain Maubey, I am not ignorant. [With a wave of his hand towards the bookshelves.] I have read books, sir. I have read a book called *The Rights of Man*. It is favorable to America, sir. Mr. Kendall doesn't know I have read that book, and I am presuming upon your confidence. Take me to Tahiti, and I shall be nearer to America – where I might hope to better myself, sir.[74]

Maubey apprezza la franchezza di Richard e gli promette che prenderà in considerazione la sua richiesta. Nel frattempo arriva Mrs. Kendall, che in maniera del tutto inaspettata, fa al Capitano Maubey la medesima richiesta: la sua posizione sull'isola è danneggiata dal comportamento del marito e lei non può più sopportare l'ambiguità della situazione, soprattutto agli occhi degli altri coloni; afferma infatti di sapere con certezza che il marito la tradisce con una donna indigena. Maubey, turbato, declina con garbo la richiesta della donna, e all'arrivo di Kendall si accommiata. Il missionario, nervoso e incollerito, prima di salutarlo si scaglia in

[74] *Ivi* , pp. 51-52.

un'invettiva contro gli indigeni e le loro usanze immorali e indecenti, attacco che sembra confortare la moglie, sorpresa da tale insolito atteggiamento.

Dopo l'addio di Maubey, i due si ritrovano soli, costretti questa volta a un confronto diretto; nessuno dei due però riuscirà a parlare apertamente, mentre entrambi si ritengono colpevoli e hanno il terrore di svelare i propri turbamenti. C'è un'evidente amarezza nei toni con cui si rivolgono l'un all'altro, consapevoli come sono dell'ipocrisia che governa i loro atteggiamenti.

Come è evidente, attraverso la loro vicenda, come del resto in altre opere, Sargeson attacca frontalmente la morale puritana: lo scrittore narra il conflitto interiore che vede l'uomo scisso tra l'affermazione individuale e l'appartenenza a una società che gli impone una rigorosa osservanza di convenzioni e atteggiamenti.

II. 3. *SARGESON*, UN PELLEGRINO IN LOTTA CON L'ANGELO

L'autobiografia *Sargeson* venne pubblicata la prima volta nel 1981, un anno prima della morte dello scrittore: si compone di tre volumi intitolati *Once is Enough (1973), More than Enough (1975)* e *Enough is Enough (1977)*. Un'incursione nelle sue memorie si rivela illuminante per la comprensione dei temi fondanti la sua poetica; *Once is Enough*, pubblicato nel 1971, è un'estensione di uno scritto del 1950, originariamente intitolato *Up to the Roof and Down Again*. Lo scrittore vi ripercorre gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza, descrivendo minuziosamente il contesto in cui venne cresciuto ed educato e sviscerando i rapporti familiari. Il microcosmo familiare diventa per Sargeson il punto d'osservazione privilegiato sulla società neozelandese, sui conflitti e sui rapporti di forza che intercorrono tra le diverse etnie di cui essa si compone, sul controverso rapporto che lega i migranti europei alle loro terre di origine.

> Sargeson's attempt to understand his parents sympathetically is perhaps the most significant expression of his moral imagination to be found in

> his work, and the most revealing about the forces that have made New Zealand what it is. [75]

Le modalità con cui Sargeson riordina le tappe del percorso che gradualmente lo condusse a distanziarsi e contrapporsi all'educazione puritana impartitagli, fa sì che la sua autobiografia assuma i caratteri di quello che in termini freudiani viene definito un 'romanzo familiare' dove lo scrittore, attraverso l'autoanalisi, rintraccia nei suoi legami parentali le motivazioni profonde del suo agire. [76]

> Frank Sargeson's autobiographical excursion began in the 1950s with 'Up to the Roof and Down Again', published for issues of Landfall. […] He skirts around his past, approaches it and draws back, makes darting forays right into it; while all the time skirting around the geographical area by train and bus without actually getting there. In the second part of his memoir, published as 'Third Class Country' in *Once is Enough*, he goes right into his past, with the object of sharing his vision of New Zealand not as it is 'but New Zealand as it might worthily have been', and sharing his vision of how we had missed the way. The imagery of *The Pilgrim's Progress* is often used, as it was in some of the fiction. Sargeson's anti-puritanism had a puritan base, and his purpose, especially in early writing, was as didactic as Bunyan's. [77]

La metafora del viaggio del pellegrino è assai ricorrente nella sua autobiografia: "peregrinare" per Sargeson ha un'accezione laica, ed è sinonimo di ricerca della propria identità artistica, sessuale, culturale. Pur tuttavia il viaggio mantiene un carattere sublime e in un certo senso spirituale poiché l'uomo errante per (ri)trovarsi è costretto a perdersi, a lottare, a confrontarsi con gli imprevisti e gli ostacoli del tragitto. Quella che Sargeson descrive è a tutti gli effetti un'esperienza catartica, rigeneratrice, ovviamente dolorosa, che però eleva l'uomo e lo rende libero.

---

[75] Jones, Lawrence, «Once is Enough: on re-reading Sargeson», *Islands*, 21 March, 1978, p.272.

[76] Questo tema è sviluppato nel saggio di Sigmund Freud *Il romanzo familiare dei nevrotici* del 1908. Con l'espressione di "romanzo familiare" Freud designa un nucleo di fantasie che ha per oggetto le relazioni familiari e che ogni bambino elabora a partire dalle inevitabili delusioni e frustrazioni che prima o poi finiscono per mettere in crisi il suo idealizzato rapporto con i genitori.

[77] McEldowney, Dennis, «Recent Literary Biography», *Journal of New Zealand Literature*, N. 9, 1984.

Sargeson nasce e viene educato in una famiglia protestante metodista, rigidamente osservante, intrisa di etica puritana [78]: il rapporto con la spiritualità e la religione sono stati per l'autore un costante motivo di autoanalisi, e questa acuta tendenza all'introspezione è un tratto caratteristico della sua opera. Pur dichiarandosi agnostico, d'altronde, egli non ha mai rinnegato del tutto le sue origini, e l'impronta puritana è un tratto distintivo della sua narrativa. Come osserva acutamente H. Winston Rhodes «the moral climate», la morale di un autore emerge da un'opera anche se egli intende deliberatamente inserirla. Per contrapposizione o per identificazione, l'opera è permeata dalla morale del contesto socioculturale in cui è stata prodotta. [79] Ed è proprio la riflessione sul concetto di moralità (nella sua totale assenza o nella sua parziale ipocrisia, nelle sue derive autoritarie o nelle sue interpretazioni arbitrarie) che, secondo Rhodes, costituisce il nucleo generativo dei i temi fondanti la narrativa di Sargeson.

> [Sargeson] is bent on exploring that primitive moral code which is all that remains after the veneer of respectability and conventional behavior has been stripped off.

Essere parte di una comunità, essere integrati in essa significa per molti adeguarsi all'osservanza di regole e comportamenti che per propria natura probabilmente si tenderebbe ad ignorare o a evadere. Se da un lato ciò è castrante, dall'altro è, per i più. il modo apparentemente più semplice per trovare il proprio posto nel mondo: essere parte di un gruppo e condividerne gli stessi valori sembra dare protezione e conforto. Sargeson non critica questo spirito comunitario, ma si scaglia contro gli atteggiamenti più repressivi del sistema sociale che egli ritiene

[78] I puritani, particolarmente ostili al cattolicesimo romano, costituiscono la minoranza di ispirazione calvinista della Chiesa Protestante e già nell'Inghilterra Elisabettiana erano una componente di rilievo che sosteneva i diritti del parlamento e della libertà religiosa e che si contrapponeva alla tendenza all'assolutismo della casa regnante, sostenuto dalla Chiesa d'Inghilterra. Nel XVII secolo i puritani assumono la guida della lotta contro la monarchia, anche conosciuta come Rivoluzione inglese, fondando l'esercito del New Model Army, formato da credenti fortemente radicati in una pratica costante e metodica di lettura biblica, preghiera e ascolto della predicazione. Nel 1645 i Puritani catturano il re Carlo I e lo giustiziano. Per la prima volta nella storia europea un monarca viene condannato a morte da una rivoluzione; l'Inghilterra diviene una repubblica sotto la guida di Oliver Cromwell leader del movimento puritano. Il suo governo ben presto però delude le aspirazioni alla giustizia e all'uguaglianza e in questo contesto si sviluppa l'attività dei Quaccheri, che si caratterizzano per la predicazione della parità dei diritti tra sessi e che ripropongono con forza il tema del pacifismo e della non violenza.

[79] Rhodes, H. Winston, «The moral climate of Sargesons stories», in *Landfall*, n. 33, March, 1955, p. 26.

funzionali soltanto al mantenimento delle gerarchie e dei sistemi di potere. Ed è dunque questo il motivo che lo spinge a indagare su cosa accade agli uomini quando abbandonano questo territorio protetto per dare sfogo ai loro istinti, per affermarsi come individui.

Come osserva James K. Baxter [80], in Nuova Zelanda la filosofia predominante è il risultato di "un amalgama tra liberalismo e puritanesimo fatiscente". La formazione 'puritana' di Sargeson sopravvive tuttavia nella sua forma più genuina di tolleranza ed empatia anche verso la condizione umana, nei confronti di coloro che vivono ai margini, simulacri di un'umanità disorientata, che non ha altra via di salvezza se non il rinchiudersi nell'isolamento spirituale. Le opere di Sargeson smascherano i limiti di una società in cui l'individualismo borghese, sotto le mentite spoglie dalla religione, ha cancellato le tracce del sogno delle prime generazioni di coloni: la Nuova Zelanda si presenta dunque come uno specchio di un sogno infranto, un mondo fatto di esistenze disperate, di anime erranti.

La figura del derelitto, del vagabondo che vive senza radici, senza averi, senza una tradizione, una morale di riferimento, è centrale nella scrittura di Sargeson: il derelitto è destinato a soccombere, a causa dell'inconciliabilità sostanziale tra l'aspirazione alla libertà e la necessità di essere radicati a una comunità. Il derelitto dunque come deriva negativa del viaggio del pellegrino: l'uomo che nel suo peregrinare ha perso se stesso.

Quella di Sargeson nel mondo dei derelitti e delle persone "ai margini" non è un'incursione temporanea: egli scrive *del* mondo dei poveri e dei miserabili, e *da* quel mondo, sentendosene parte. Questa è anche la ragione per cui, nonostante le privazioni e gli affanni quotidiani a cui sono sottomessi, i suoi personaggi hanno la facoltà di vedere le cose nella loro verità, anche se questa consapevolezza esaspera la loro condizione di isolamento. Attraverso la sperimentazione del dolore essi riescono tuttavia a vivere momenti di grande intensità, che li portano a un elevato grado di consapevolezza. In questa ricerca, pur rimanendo vinti, riescono a vivere

[80] Baxter, James, «Back to the desert», in Shaw, Helen, (ed.), *The Puritan and the Waif : a Symposium of Critical Essays on the Work of Frank Sargeson*, Auckland, H. L. Hofmann, 1955, pp. 7-16.

la solidarietà e la compassione, sono in un certo senso i più vicini al senso profondo del messaggio di Cristo.

Nato il 23 marzo del 1903 ad Hamilton (Nuova Zelanda, Isola del Nord) il vero nome di Sargeson era Norris Frank Davey; il padre, Edwin John Davey, gestiva un emporio e nel 1897 aveva sposato Rachel Sargeson, di origine irlandese. Nel 1906 il padre aveva venduto l'attività per dedicarsi alla professione di commercialista, e dopo qualche tempo era diventato il segretario del municipio di Hamilton. Entrambi i genitori erano seguaci e attivisti della chiesa Metodista, fondata in Inghilterra dai pastori anglicani John e Charles Wesley[81] alla vigilia della Rivoluzione Industriale, che poneva a fondamento della sua dottrina il miglioramento dell'individuo quale base per il miglioramento della società e considerava imperativo morale l'assoluta onestà, l'astensione totale dall'alcool e dal tabacco, la condanna di qualsiasi forma di promiscuità sessuale. La dottrina metodista, incentrata sull'impegno sociale, considera la Bibbia fonte primaria della fede e della vita cristiana considerando dunque lo studio, l'interpretazione e l'analisi dei temi ivi espressi, un dovere e piacere per ogni cristiano; di qui la consuetudine di Sargeson, maturata fin dalla più giovane età, con i testi sacri.

Il padre si era occupato personalmente dell'educazione dei figli, specialmente per ciò che riguardava l'insegnamento della religione.

> My father was in fact genuinely religious and moral: he believed in an order that was not of this world: my mother believed in the worldly order which she considered to be the right and proper one: my father was the pure puritan who believed that all the heavenly absolutes as he conceived them could and should be made to prevail on earth: my

[81] I fratelli Wesley studiarono teologia a Oxford e inizialmente fondarono un circolo di riflessione e di preghiera denominato Holy Club, con l'intento di alfabetizzare e diffondere la dottrina presso i ceti più indigenti, denunciando altresì la corruzione e l'aridità spirituale del clero mondanizzato della Chiesa Anglicana. Il termine 'metodismo' venne originariamente dato con un'accezione denigratoria rivolta all'eccessivo rigore morale che veniva predicato tra i membri della congregazione. Grazie a un'intensa attività di predicazione e al sapiente dialogo che riuscirono a intrecciare, specialmente con le classi meno abbienti, in pochi anni vennero aperte le prime sale di culto, molte delle quali erano affidate ai predicatori laici, figure del tutto nuove all'interno dell'apparato ecclesiastico anglicano e importante espressione del sacerdozio universale, a cui dopo pochi anni, nel 1796, vennero ammesse anche le donne. Le congregazioni metodiste furono in seguito prese a modello per l'organizzazione delle Trade Unions. Nel 1787 le società metodiste furono registrate come gruppi religiosi "dissidenti" e nel 1795 si separarono dalla Chiesa di Inghilterra. La Chiesa metodista è tuttora largamente diffusa in Oceania, particolarmente in Australia e Nuova Zelanda. Su questo tema, cfr. Filoramo, G., (a cura di), *Cristianesimo*, Laterza, Milano, 2007.

> mother was the impure puritan to whom the bargain of social convention was entirely satisfactory.[82]

Michal King, nella biografia di Frank Sargeson, mette tuttavia in evidenza come nonostante il fondamentalismo religioso del padre, Sargeson e i suoi fratelli, una volta diventati adolescenti, furono lasciati liberi di scegliere se continuare o meno a praticare il cammino nella fede protestante. Norris continuò però a frequentare la Chiesa fino all'età di ventidue anni: in merito a ciò lo stesso Sargeson spiega nella sua autobiografia come l'attività sportiva fosse per lui una via di fuga dai genitori, con i quali, crescendo sviluppò un rapporto sempre più problematico e conflittuale:

> My vanity, which I miscalled my loyalty, prompted me to remain in the Church club where I was at the top of the ladder, when I might greatly developed my game if I had joined where I would have had to compete with players much superior to myself. […] But although my games were a relief of tension they were not a cure, and my quarrels with my parents tended always to become more violent and frequent.[83]

In *Once is Enough* lo scrittore racconta dei suoi coetanei, che consideravano suo padre un bigotto, lo definivano come il peggiore dei «wowser» in una città dominata da «wowsers». [84]

Il conflitto con i genitori iniziò a manifestarsi fin dalla prima adolescenza, quando il giovane Norris cominciò a maturare insofferenza nei confronti dell'esasperata etica del lavoro paterna e del gretto conformismo materno. Come sottolinea il biografo Michael King, la madre per Sargeson rappresenta castrazione e frustrazione con il suo dominare la vita familiare cercando di imporre la sua morale ipocrita [85]. Il ritratto che Sargeson fa della madre nell'autobiografia è abbastanza spietato:

---

[82] Sargeson, Frank, *Sargeson – One volume publication of Once is enough, More then enough and Never enough!*, Auckland, Penguin Books (NZ) Ltd, 1981, p. 94.
[83] *Ivi*, p. 102.
[84] Il termine 'wowser' significa 'bigotto' ed è appartenente al gergo australiano e neozelandese. Viene utilizzato in senso denigratorio per descrivere l'atteggiamento eccessivamente moralistico e repressivo dei puritani. Cfr. King, M., *Frank Sargeson - A life*, NZ Viking, Auckland, 1995.
[85] *Ivi*, p. 26: «Norris came to resent the fact that his mother was so emphatically in control at home and that she dominated conversation and decision-making, in spite of Edwin Davey's far more extensive knowledge and experience of the world. The son eventually viewed this pattern as a kind of paternal castration for

> She was without the genuine moral drive that my father had: what she believed was convention at middle-class level. […] And it does her no injustice when I say that if it could ever have been proved to her that society was quite different from what she supposes – that she was in other words the only one of her kind existing, than she would have made all the necessary adjustments immediately and conformed without a single pang of conscience or regret. […] My mother was indeed truly representative of the prevailing general sentiment about what life in New Zealand should be – the sentiment which powerfully shapes and dominates New Zealand life to this day.[86]

Al contrario lo scrittore sembra essere più tollerante con il padre, riconoscendo nel suo fervore religioso un autentico spirito cristiano: il padre vive la religione in maniera critica e consapevole, mentre la madre è incapace di assumere una qualsiasi posizione morale che non sia dettata dal più gretto conformismo.[87] La figura materna finisce per incarnare nel suo pensiero l'essenza del perbenismo bigotto neozelandese, per mezzo del quale si è finiti col tradire quell'idea di fondazione di una nuova società che animava i propositi di tanti coloni e di intere generazioni di emigranti che cercavano nell'esplorazione e nell'insediamento nelle nuove terre una possibilità di emancipazione dai modelli repressivi e umilianti della vecchia Europa.

Il padre amava peraltro la lettura, considerandola tra l'altro un valido strumento educativo, perciò era solito prendere in prestito libri dalla biblioteca municipale e leggerli la sera ai figli: in questo modo Sargeson fu introdotto alla lettura di autori come Kipling e Scott. Già durante gli anni della scuola elementare il giovane Norris aveva dimostrato uno spiccato interesse per la letteratura: all'età di sei anni aveva già cominciato a scrivere brevi componimenti poetici.

Due libri in particolare furono estremamente importanti nella sua formazione: la *Bibbia* e *The Pilgrim's Progress*. Quest'opera, forse la più celebre del Protestantesimo nonché tra le opere più tradotte al mondo dopo la Bibbia, è un'allegoria in forma di sogno dove viene narrato l'avventuroso viaggio di Christian (il Cristiano) e del cammino che lo porterà dal peccato alla redenzione.

---

which both parents were responsible, since one had initiated it and the other allowed it. It was the basis of his later conviction that New Zealand society as a whole was unhealthily matriarchal».

[86] Sargeson, Frank, *op. cit.*, p. 94.

[87] Quest'immagine richiama fortemente al personaggio di Mrs. Kendall, protagonista di *A Time for Sowing*, cfr. Cap. II, § 2.

Viene riportato integralmente nell'Appendice al Capitolo II un episodio narrato in *Once is Enough*, dove lo scrittore si paragona al protagonista di *The Pilgrim's Progress* [88].

Sargeson vi racconta di come un giorno, essendo arrivato dopo un lungo e faticoso tragitto in cima al monte Te Aroha, si sia sentito pervaso dal sentimento inebriante della libertà: solo, su quell'altura, fuori dal giudizio e dal controllo degli uomini, egli entrò in contatto con « the pure life of the senses», una vita dei sensi «pure and shameless», che, miracolosamente, tutto ad un tratto gli era concessa.[89] Eppure, anche in questo momento di straordinaria esaltazione, egli non riuscì ad abbandonare quel «pilgrim's role» perchè «somewhere at the back [his] mind there was always the memory that, after all, it was *heaven* at the top». Pur riuscendo a ignorare il giudizio umano, non si sentì mai del tutto indifferente al giudizio divino. È come se lo scrittore cercasse di ammettere a sé stesso che nella sua anima convivono due distinte nature: una più istintiva, anarchica, ribelle, l'altra invece rigorosa, "morale". Eppure il conflitto tra esse torna costantemente a riproporsi sotto forma di un dilemma esistenziale che non trova mai una risoluzione definitiva.

Questa sua ambivalente natura è evidente nei suoi scritti; specialmente nei racconti, modellati sulla forma della parabola: brevi squarci di esistenze disperate alle quali l'autore si volge con sguardo crudo ma compassionevole. In queste storie Sargeson da voce a un'umanità marginale, sintomo di una società malata che dietro la falsa maschera della rispettabilità nasconde perversioni e frustrazioni di ogni genere.

Dal 1917 al 1920 Norris Devey frequentò il liceo della Hamilton West School, dove, grazie agli stimoli ricevuti dall'insegnante Rebie Eleanor Rowlandson, a cui rimase sempre legato, sviluppò ulteriormente il suo interesse per la letteratura acquisendo una certa familiarità con opere di diversi autori tra cui Walt Whitman, George Bernard Shaw, Euripide, Shakespeare. Nel 1921, seguendo

[88] Cfr. Appendice al Capitolo II.
[89] W.S. Maugham nel romanzo semi-autobiografico *Of Human Bondage* narra un episodio simile. Cfr. Cap. III, § 1.

il consiglio dei genitori, intraprese gli studi in giurisprudenza presso lo Auckland University College e trovò impiego presso uno studio notarile.

Nel corso dello stesso anno ebbe l'opportunità di conoscere approfonditamente lo zio Oakley Sargeson, fratello della madre, nel corso delle vacanze pasquali che trascorse presso la sua fattoria. Questo incontro fu decisivo nel suo percorso formativo e fondamentale per la sua emancipazione dai genitori; tra il giovane Norris e lo zio Oakley c'era una differenza di età di soli sedici anni. Contrariamente ai suoi genitori, lo zio era un uomo generoso e avulso da ogni ipocrisia. Oakley Sargeson era un contadino, amava la terra e la natura; conduceva una vita semplice ma aveva un temperamento tendenzialmente anarchico e non mancava di reagire con atteggiamento ironico se non dissacratorio al fanatismo religioso dei genitori di Norris. Per questi la fattoria dello zio divenne un rifugio, un'oasi di pace, una via di fuga dall'ambiente ottuso della famiglia, dove trovare il tempo e la serenità per ascoltare se stesso e capire quali fossero realmente le sue aspirazioni.

> He locates the spiritual heart of his life and writing in his uncle's King Country farm, which he depicts as microcosm of pioneering process, and also a place of revelation. The farm is Sargeson's holy place, source of wholeness, the place where he was liberated from the limitations of a Puritanism he generally embodies with women: and it is an achievement of Sargeson's self-satire that he carefully borrows the language to say all this from *Pilgrim's Progress*: presenting himself as a puritanical anti-puritan. [90]

Nel 1925 l'urgenza di un distacco dai genitori si fece impellente, e Norris decise di trasferirsi ad Auckland, dove si dedicò intensamente agli studi universitari cominciando a partecipare attivamente alla vita culturale della città. Si appassionò alla lettura dei classici della letteratura europea, divenendo un assiduo frequentatore della Auckland Public Library. Sargeson è stato un infaticabile lettore: ancora oggi è possibile visitare il suo bach di Takapuna, conosciuto come *The Frank Sargeson House*, dove è custodita la sua biblioteca, nella quale sono raccolti centinaia di volumi dalla filosofia, alla letteratura, alla scienza, alla religione. Tra gli autori

[90] Janses, Kai, Holes, «Wholeness and Holiness in Frank Sargeson's Writing», *Landfall*, n. 173, March 1990, p. 37.

presenti nella collezione: Aristotele, Kant, Hume, Montaigne, Spinoza, Locke, Hobbes, Machiavelli, Euripide, Sofocle, Plauto, Cicerone, Virgilio, Omero, Giulio Cesare, Kafka, Joyce, Tolstoj, Dostoevskij, Goethe, Proust, Sartre, Keats, Manzoni, Boccaccio, Dante, Dickinson, Walt Whitman, Sherwood Anderson, Ernest Hemingway, George Orwell, Jack Kerouac, Ibsen, Anthony Trollope, Cervantes, Freud, Darwin, James Cook. Egli fu anche un attento lettore dei testi sacri e infatti quando iniziò a prendere le distanze dalla dottrina protestante lo fece in maniera molto critica e consapevole.

> My uncle had on his shelve some odd volumes of Gibbon's *History*, and nothing I had ever read fascinated me more than the account of theological controversies concerning the Trinity and the Incarnation: but perhaps what was unusual was my ability to relate what I read to other reading: when, for example, I found Milton referring to Christ as the Divine *Similitude* I remembered about homoousion and homoiousion; and could understand that great though Milton might be believed to be by people to whom he was only a name, he must nevertheless as a Christian be counted an Arian heretic according to the orthodox theological pattern. […] A point about the Gospels which I was fond of arguing with anybody who would listen to me, was that in those times Christ was the only Christian until he had collected around him a handful of converts who immediately began to live according to his example and teaching. Could anyone explain to me how it was that now everyone was a Christian nobody seemed to live according to that example and teaching? I was never satisfied with the answer that Christ's example was an ideal which we should all try to live up to, because the words I struggled to find to answer the question myself would have asserted that the life the firsts disciple lived was by no means and ideal: on the contrary it was a reality. [91]

Nel 1927, dopo un breve praticantato come avvocato, decise di partire per l'Europa, dove trascorse un anno. Per Sargeson l'Europa era tutto il teatro che non aveva mai potuto vedere, la musica che non aveva mai potuto ascoltare e molto altro; il viaggio in Europa significò uscire dall'isolamento geografico e intellettuale in cui si era sentito costretto per anni. A Londra divenne un assiduo frequentatore di musei, gallerie d'arte, teatri e sale da concerto: viaggiò in Inghilterra, Francia, Svizzera e Italia; qui ebbe la sua prima relazione omosessuale con Carlo, un giovane scalpellino milanese. Quel viaggio rappresentò una vera e propria indagine

[91] Sargeson, *op. cit.*, pp. 103-104.

sulla propria identità, culturale e sessuale: fin dall'infanzia infatti aveva vissuto con disagio l'inclinazione all'omosessualità, a causa dei tabù imposti dall'educazione familiare.

> I was held in a web of my own making, a sort of tough moral fabric for the greater part woven from numerous threads I had spun from my adolescent habit of reading the Gospels, and the strong Protestant tendency of my mind to interpret them privately: I know now that it was because I had taken the Gospels very seriously that I had first begun to question and resist the dominating influences of my environment, yet I had at the same time been brought to one of the dead-ends of Puritanism – by somehow or other coming to believe that true goodness was not so much a matter of resisting bad impulses, as having no bad impulses to resist.[92]

In Inghilterra decise di dedicarsi alla scrittura in maniera costante e sistematica: la mattina si svegliava all'alba e scriveva fino al primo pomeriggio; trascorreva il resto della giornata leggendo e frequentando il British Museum. Lui, che fin da bambino aveva avvertito il desiderio di scrivere, ricorda quanto sia stato in realtà sofferto il percorso che dovette intraprendere per trovare un proprio stile letterario. I primi tentativi compiuti in questi anni non lo soddisfacevano affatto, la sua ispirazione si scontrava sistematicamente con l'inadeguatezza della forma e del linguaggio che egli andava sperimentando. Nell'autobiografia ricorda con ironia e affanno i primi tentativi velleitari:

> I had read and admired Joyce's *Portrait of the Artist*, and supposed in my ignorance that everything in that book had happened in the author's life: a few foundation facts of human behavior were taken for granted, and the rest was just the author's thoughts and feelings, vividly and accurately remembered from his earliest years, and faithfully copied down. […] I supposed that anybody with a good memory might write a book equally as good as the one by James Joyce, so instead of reading at the Museum Library I sat in the isolation of my room in a Bloomsbury lodging house writing the opening chapter of my Portrait, rigorously determined to admit nothing was in any way imaginary, and feeling superbly confident because of my reputation for having a good memory. But apart from discovering the problem of knowing just exactly where to begin, and what to select from the immense amount of detail which promptly suggested itself to my mind, there turned out to be the even

[92] *Ivi*, p. 67.

> worse problem of trying to discover how to put my words and sentences together.[93]

Durante l'anno trascorso in Europa lavorò alla stesura del suo primo romanzo, dal tutt'altro che confortante titolo *A Journal of a Suicide,* ma l'opera rimase incompiuta. Ben presto, tuttavia, malgrado la seduzione che il Vecchio Continente esercitava su di lui come sui suoi compatrioti delle 'province' oceaniche, cominciò a sentirsi in qualche modo oppresso dal peso di tanta 'civiltà', e iniziò a maturare la consapevolezza della sua non appartenenza al Vecchio Continente.

> Like so many of my fellow-countrymen I had had to visit Europe to discover that I was truly a New Zealander: I felt myself weighted down by so much civilization. [94]

Fu allora che decise che sarebbe tornato nella sua terra e che avrebbe destinato le sue opere a un pubblico specificatamente neozelandese; un pubblico, che era tutto da formare, da coltivare e da istruire così come da costruire era l'identità socioculturale di quel popolo. Intuì che era una prerogativa fondamentale per la formazione di una coscienza identitaria della Nuova Zelanda che la letteratura e le arti cominciassero a esplorare il sostrato sociale e culturale di una terra che doveva necessariamente intraprendere un processo di emancipazione dall'ingombrante eredità storica e culturale.

> *Once is Enough* takes up the narrative on his return, describing his search for a job and move to Wellington where he worked as a civil servant and where he began again the struggle to discover a prose style which would adequately convey the kind of experience he wished to make the basis of a specifically New Zealand fiction. [95]

---

[93] *Ivi*, p. 116.

[94] *Ivi*, p.113. È comunque opportuno osservare che questa dichiarazione quasi patriottica verrà smussata dallo stesso Sargeson il quale dichiara nell'intervista in video realizzata nel 1973 da Gordon McLauchlan, scrittore e suo pupillo: «Sono tornato in Nuova Zelanda perché non avevo più soldi per restare in Europa, se avessi avuto i soldi, sarei rimasto».

[95] Murray, Stuart, 'A New Tramp Abroad': Sargeson in Europe, Journal of New Zealand Literature, N. 8, 1990, p.66.

Tornò dunque in Nuova Zelanda nel 1928 e trovò impiego, come segretario, in un'agenzia contabile di Wellington, continuando a dedicarsi nei momenti liberi, all'esercizio della scrittura, che portava avanti con disciplina ferrea. Il rientro in patria non fu tuttavia così roseo come l'aveva romanticamente immaginato: tanto per cominciare, i suoi scritti venivano sistematicamente rifiutati dagli editori; Sargeson ricorda la sensazione di smarrimento e di sconforto provata al ritorno in Nuova Zelanda:

> There was a long solitary walk out into the country late one night when I reflected upon what seemed to me my miserable situation, until the burden of my loneliness and fear became more than I could bear: I was unable to keep back my tears as I felt myself ready to admit that my mother's opinion was right and just in every particular: I was the black sheep of the family, a worthless failure: I had unforgivably sinned by throwing away the only few hundred pounds I would ever be likely to have: if my mother knew about my carnality she would die of shame and horror, so already I had killed her in my own heart: if only I had the courage I would drown myself in the river or the lake, and that would be by far the best thing that could happen to me…[96]

Un evento drammatico poi sconvolse la sua vita: fu colto in flagrante mentre intratteneva un rapporto omosessuale e venne processato e condannato a due anni di arresti domiciliari. [97] Profondamente turbato e prossimo all'esaurimento nervoso, scontò gli arresti domiciliari presso la fattoria dello zio a Okahunkura, continuando incessantemente a scrivere. Fu in concomitanza di quel tragico evento che Norris Dewey cambiò il suo nome in Frank Sargeson.

Kevin Ireland, un poeta neozelandese intimo amico dello scrittore, [98] racconta di come Sargeson, dopo la condanna penale per atteggiamenti osceni e immorali, sviluppò una vera e propria nevrosi circa la legge e le autorità giudiziarie, finendo col diventare, nelle parole dello stesso Ireland, «fastidiously law-abiding».

---

[96] Sargeson, Frank, *op. cit*., p. 118.

[97] L'omosessualità in Nuova Zelanda è stata considerata un reato penale fino al 1985, anno in cui è stata approvata dal Parlamento la *Homosexual Law Reform Bill*.

[98] Sargeson parla della sua amicizia con Kevin Ireland nel terzo volume della sua autobiografia *Enough is Enough*.

> It was only when I remembered his obsessive fear for the law that I could put the whole matter down to a puritan and obsessive sense of guilt. I certainly had no idea, until I read Michael King's account of the demise of Norris Davy and his rebirth as Frank Sargeson, how traumatic had been his arrest and conviction and his subsequent exposure as a moral offender. [99]

Anche Michael King osserva che il cambiamento del nome fu esso stesso una conseguenza del processo e di come Sargeson volesse cancellare ogni traccia di quell'episodio:

> Norris Davey was interred and, he hoped, forgotten. He introduced himself to new friends and acquaintances by his new name, and he managed to register for unemployment relief as Frank Sargeson. [100]

Nel 1931 "Frank" lasciò la fattoria dello zio e si trasferì nel piccolo *bach* di Esmonde Road a Takapuna, vicino Auckland, che il padre aveva acquistato nel 1923 per trascorrervi con la famiglia le vacanze estive. Lo scrittore ricorda come quel periodo, fatto di angoscia e umiliazione per la condanna subita, fu però decisivo nel mettere a fuoco con più chiarezza l'obiettivo che già da qualche anno si era prefisso, ovvero essere uno scrittore. Benché la vita in campagna, il contatto con la natura e gli animali lo affascinassero e avessero sulla sua psiche un effetto distensivo, egli si rese conto che per scrivere avrebbe dovuto organizzarsi in maniera tale da non doversi occupare di nient'altro. La scrittura doveva diventare la sua occupazione principale: decise dunque di dedicarvisi con tutto il rigore e la disciplina della sua educazione calvinista. Sargeson aveva la necessità di avere un suo spazio dove concentrare tutte le sue energie per quella che sentiva sempre più come una missione, conscio del fatto che non poche sarebbero stati gli ostacoli da superare. L'atto stesso dello scrivere è infatti frequentemente da lui paragonato a un atto di lotta dove l'energia creativa si scontra e si confronta con la difficoltà di trovare la forma che le è più propria. Come scrive nella sua autobiografia Sargeson

[99] Ireland, Kevin, *Mr Sargeson at home*, Hamilton, University of Waitako, 2005, p. 7.
[100] King, op. cit., p. 142.

sapeva che in quel campo di battaglia nessuno avrebbe potuto soccorrerlo: « every problem encountered had to be wrestled with in solitude».[101]

Sargeson dunque visse nel modesto *bach* di Takapuna fino alla morte, insieme al compagno Harry Doyle conosciuto nel 1931. Dell'incontro e del rapporto con Doyle lo scrittore parla in *A place to live* parte di *More than Enough*, il secondo volume dell'autobiografia. In questo periodo Sargeson si avvicinò anche al Partito Comunista [102] (che all'epoca in Nuova Zelanda era considerato quasi sovversivo), si registrò all'ufficio di collocamento e ottenne dallo Stato un'indennità di disoccupazione, che, grazie al suo stile di vita modesto, gli consentiva di dedicarsi totalmente a quella egli ora considerava una vera missione: fondare e promuovere una letteratura nazionale. All'indennità di disoccupazione si aggiunse dopo qualche anno una piccola pensione di invalidità, che gli fu riconosciuta dopo che si ammalò gravemente di tubercolosi. Pubblicò qualche *short story* in giornali e riviste locali e ottenne il primo successo con la pubblicazione, nel 1935, di *Conversation with My Uncle*, che rimane uno dei suoi racconti più celebri.

Nel *bach* di Esmonde Road si incontravano frequentemente, stimolati dall'accoglienza e dalla natura cordiale e amichevole di Sargeson, intellettuali, artisti e scrittori, ma anche persone provenienti dagli strati sociali più umili, che in lui trovavano un interlocutore attento, generoso e disponibile.[103] Si è già

---

[101] Cfr. Sargeson, *op. cit.*, «But another reason was that I now recognized in my love for the farm and all that farm implied a threat to the life I foresaw for myself as a writer. […] I was still young enough to think much about 'finding' myself; and I wanted vehemently not to find myself lost – I mean to experience not so much a blotting as a blurring out. And perhaps another key word of which I was to become more and more conscious was 'energy'. I knew from the experience of my farm labors that human energy was not illimitable: I had not been mistaken in my determination to write always in the morning when the cutting edge of my energy was at its sharpest. How could I have written at all if I had waited until the evening, when I would have been exhausted by the work which had absorbed me – and had been all the more attractive for having been done in company with my uncle? Writing too was a mighty consumer of energy, besides a task one often went to with reluctance – not solely on account of its difficulty, but because every problem encountered had to be wrestled with in solitude».

[102] Riportiamo l'incipit del racconto *Chaucerian* in Sargeson, Frank, *Frank Sargeson's Stories - Introduction by Janet Wilson*, Auckland, Cape Catley, 2010, p. 26: «When I was a young man I used to go to the Unitarian Church. In those days it was the thing for quite a number of young men to go to the Unitarian Church. I was their way of letting people know they had grown up and had independent minds. These days I think it is the thing for young men who want to let people know that they have grown up and have independent minds to join the Communist Party».

[103] Ancora oggi quegli scrittori, amici e allievi di Frank Sargeson tra cui Kevin Ireland, Graeme Lay, Stephen Stratford, Bernard Brown, Helen Woodhouse, Gordon McLauchlan fanno parte della "Frank Sargeson Trust" presieduta da Christine Cole Catley (infaticabile editrice delle opere di Sargeson) e continuano a promuovere il lavoro del loro "Maestro".

menzionato come fu grazie a Sargeson che Janet Frame, la celebre autrice di *Owls Do Cry*, *The Lagoon and Other Stories*, ospitata nel suo *bach* per circa un anno, poté riprendersi dagli anni traumatici del manicomio e scrivere i suoi racconti oggi noti in tutto il mondo.

L'autobiografia di Sargeson fondamentalmente fa emergere come lo scrittore abbia vissuto un conflitto perpetuo, un tormento esistenziale, religioso e intellettuale che è diventato poi il motore propulsivo di tutta la sua narrativa. Le sue opere ritraggono personaggi appartenenti per lo più al sottoproletariato neozelandese; le sue storie sono atti di denuncia e critica sociale; la prosa è fatta di un crudo realismo, ma il suo sguardo, anche se spesso ironico, non cede mai al cinismo. L'aspetto emotivo dei personaggi è forte proprio perché viene negato o represso, e i protagonisti sono spesso degli anti-eroi, nei quali l'autore tende a identificarsi.

Sargeson investiga sui meccanismi della comunicazione, o per meglio dire dell'incomunicabilità: il suo stile, specialmente quello del primo periodo, è fortemente influenzato dalla prosa di Sherwood Anderson, specialmente per la ricerca di una cadenza ritmica e di una sintassi il più possibile simile al linguaggio parlato. E' stato definito dalla critica neozelandese un 'geografo' della lingua [104], in quanto la sperimentazione linguistica è un tratto distintivo della sua narrativa. Il modo in cui i personaggi dialogano e comunicano riflette il sistema di valori e a cui essi appartengono e con i quali sono soggetti a un continuo confronto:

> Al di là della pur affascinante galleria dei personaggi i suoi racconti articolano una vasta fenomenologia dei rapporti tra uomini soli nell'ambito di una tradizione, la ben nota cultura della "mateship" così caratterizzante e discussa, ma pur sempre un mito portante della civiltà australiana e neozelandese. Essa prende il nome da una parola difficilmente traducibile – solidarietà, amicizia, cameratismo – riassuntiva di una lunga vicenda di costume nazionale; "mate" forse dal francese "matelot" marinaio, o dall'olandese "maat", compagno, un termine dall'origine ancora incerta ma dalla storia articolata e diversificata, ha significati (al di là di quello nautico di secondo ufficiale di bordo) che vanno da amico del cuore a partner erotico; in Australia e in Nuova Zelanda si diceva, ha un senso particolare, la cui nascita e il

[104] Shaw, Helen, (ed.), *The Puritan and the Waif : A symposium of critical essays on the work of Frank Sargeson*, H. L. Hofmann, Auckland, 1955.

> cui culto, soprattutto portano all'origine della civiltà coloniale degli antipodi, alla solidarietà tra maschi, fossero essi deportati o bovari, minatori o marinai, insomma quell'unità affettivo-sociologica che riassume sfumature di significato varie, ma tutte generate da un ambiente esclusivamente (e forzatamente) maschile. [105]

L'analisi di Alessandra Contenti mette in evidenza come le donne nelle sue storie non siano portatrici di messaggi positivi: al contrario costituiscono generalmente un pericolo, una tentazione, un motivo di discordia, che spesso mette in crisi la 'mateship', il sentimento fraterno che lega i personaggi maschili. Questi sono contrapposti ai personaggi femminili per la loro inconsueta vulnerabilità, celata sotto la dura scorza dell'apparente virilità. Un'opposizione, questa tra l'universo maschile e quello femminile, che sembra riflettere il conflitto dello scrittore, forse mai definitivamente risolto, con il padre e la madre.

Ma il vero tema centrale di Sargeson è il sentimento represso dell'amore, l'impossibilità per gli individui di vivere le loro relazioni in maniera naturale, aldilà dei pregiudizi e dei convenzionalismi. Nei suoi personaggi c'è un'individuazione abbastanza esplicita del desiderio omosessuale, e al contempo, una negazione dello stesso, ed è questo meccanismo che da luogo ad impulsi violenti e a personaggi frustrati. [106]

La lotta con l'Angelo per Sargeson assume numerosi significati e si traduce in diverse visioni, fra cui quella forse più significativa risiede nel conflitto interno alla sua "doppia" natura: quella di Norris, il giovane calvinista che persegue un ideale di costruzione di una società giusta, egualitaria, fondata sul rispetto della diversità – diversità che tra l'altro è un elemento costitutivo la società neozelandese

---

[105] Contenti, Alessandra, «Introduzione», in *Quando gli dei dimorano nei boschi*, Milano,Tranchida,1995.

[106] Ower, J.B. «Wizard's Brew: Frank Sargeson's 'Memoirs of a Peon'», Landfall n. 104, December 1972: «Sargeson's prescription for personal and cultural fulfillment belongs to the tradition of heterodox Romantic spirituality which is anatomized in Blake's *Marriage of Heaven and Hell*. It can be most readily approached in psychological terms by a contrast of the Freudian concept of repression with the Jungian notion of integration. Victorian Puritanism, which rejects the body and its instincts as inherently evil, does not merely sterilize the human spirit. It also ensures that man's passions will reappear in an intensified and distorted form, a demonic shadow by which he will be haunted and perhaps possessed. To prevent what is potentially the best in man from becoming the worst, it his necessary to express his passions. Through its exposure to the open air, the smoky, sulphurous coalfire of a libido will by the very intensity of its combustion sublimate itself into a clear blue flame of aesthetic spirituality. In this transformation will be consummated a sacred marriage of the conscious and the unconscious, energy and order, passion and reason, morality and sexuality, body and spirit. By a reconciliation of all of the warring polarities into which man is divided by a civilization which is opposed to his vital inner being, his wholeness and creativity will be restored. The radicalism of Sargeson's formula for reclamation is an indication of the severity of the crisis which produced it».

- e quella di Frank, l'uomo che rifiuta di compromettersi con la realtà del suo tempo e che per questo è costretto all'isolamento, all'esilio volontario.

Alla luce del contributo psicoanalitico di Theodor Reik oggetto del Capitolo I. come anche dell'ipotesi interpretativa di Roland Barthes, che abbiamo visto mettere in relazione il passo della Genesi e il linguaggio in esso utilizzato con la logica dell'inconscio, appare lecito sostenere che in Sargeson la lotta con l'Angelo rappresenti quello che Laing chiamerebbe un "Io diviso". [107]

Come "topografia" della lotta interiore, o come descrizione di embrionali processi di emancipazione, nella scrittura di Sargeson viene dipanata una fitta rete di problematiche irrisolte intorno al tema della definizione dell'identità.

La scelta di cambiare nome è indiscutibilmente legata a un passaggio fondamentale nella vita dello scrittore: la sua appropriazione definitiva di quella che da lui percepita come la sua vera identità. In questo modo egli recide il legame con la famiglia e con il retaggio culturale da essa ereditato; da quel momento in poi egli sente di essere un uomo nuovo. Come Giacobbe, Norris, dopo aver provato la sofferenza, l'umiliazione, la dolorosa presa di coscienza della propria diversità, intellettuale, sessuale, culturale, è pronto a riconoscere e ad accettare la sua vera natura e sente l'urgenza di renderla manifesta, diventando Frank.

La nuova identità, così come per Giacobbe, dovrebbe segnare la fine del suo "peregrinare" e l'inizio di una nuova vita; tuttavia nel caso dello scrittore neozelandese il passaggio intermedio della lotta con l'Angelo ha un esito incerto: appare abbastanza chiaro che dalla lotta contro Dio Sargeson esca vincitore. In altri termini, pur trovando il coraggio di attraversare il fiume, che nello specifico significa per lui distaccarsi dalla famiglia e dai vincoli affettivi che tendono a reprimere quella che lui sente essere la sua natura più autentica, Sargeson non riesce a sottrarsi alla vista di quel «all-seeing Eye of God». Che poi questo Dio coincida con un'espressione di fede autentica come quella paterna, o che esso si identifichi invece con l'aspetto di essa più degradato rappresentato dal conformismo bigotto della madre, non è di particolare rilievo. Ciò che più importa è l'espressione di un sentimento religioso, avvertito come necessario, ma che non

[107] Laing, Ronald David, *L'io diviso*, trad. David Mazzacapa,Torino, Einaudi, 1969.

riesce a trovare una sua collocazione all'interno della complessa personalità dello scrittore.

Per quanto infatti Sargeson si dichiari agnostico, è evidente in lui un costante richiamo al sistema di valori che costituisce la parte fondante dell'insegnamento cristiano. L'umiltà di spirito, la centralità della sfera affettiva dell'essere umano, l'empatia nei confronti dei deboli, di coloro che vivono in situazioni marginali, lo spirito di accoglienza e condivisione: tutti questi elementi sono costitutivi del messaggio evangelico, non per altro Sargeson si paragona sovente a un pellegrino, in cerca di un suo «private heaven».

È lecito a questo punto farsi suggestionare dall'idea che il rifiuto della religione tradizionale si configura come un atto di ribellione in primo luogo nei confronti della famiglia, come conseguenza dell'identificazione, da parte dello scrittore, dell'esercizio dell'autorità repressiva dei genitori con i divieti imposti dalla religione ortodossa. Di qui l'estraneità di Sargeson e la sua volontaria emarginazione: egli non accetta di compromettersi con una società che egli considera fondata su un' "etica" ipocrita, che nulla hanno a che vedere con il messaggio profondo della parola di fede, ma che sembrano per lo più finalizzate a perpetuare una violenza psicologica sull'individuo e un annientamento della sua personalità. Secondo Sargeson queste sono evidenti distorsioni di un mondo che ha in realtà smarrito il cammino tracciato da Dio.

La religione e la spiritualità sono per lui dunque due cose nettamente distinte: permeato com'è del sentimento del sacro, egli si strugge in un conflitto costante con la parte di sé che si sente vicina allo spirito cristiano ma che però tende a nascondersi, consapevole della sua inconciliabilità con le forme e i comportamenti codificati dalla religione ortodossa.

Se fin qui ci siamo soffermati sull'individuazione dei temi sollevati dal passo biblico mettendoli in relazione con la vicenda personale di Frank Sargeson, sarà utile riscontrare come le stesse problematicità sollevate dal tema della lotta di Giacobbe con l'Angelo possano essere applicate al contesto allargato della società neozelandese. Il tema del tortuoso cammino viaggio nella diversità attraverso il quale arrivare alla definizione della propria identità, così pregnante nella vita di

Sargeson, corrisponde al processo, altrettanto dialettico, della formazione di una coscienza identitaria nella nazione neozelandese.

Atteniamoci alla definizione di "nazionalità" fornita da Federico Chabod, secondo il quale:

> Si giunge al principio di nazione in quanto si giunge ad affermare il principio di individualità, cioè ad affermare, contro tendenze generalizzatrici ed universalizzanti, il principio del particolare, del singolo. [108]

La nazione dunque come necessità di un popolo di esprimere la propria singolarità, attraverso la memoria e il rispetto delle proprie tradizioni e il riconoscimento di radici comuni. La nazione è la manifestazione di un unico sentimento collettivo dentro al quale tutti gli appartenenti allo stesso gruppo si rispecchiano e si identificano.

Non possiamo a questo punto non riscontrare come si problematicizzi l'attuabilità di tale definizione se essa viene applicata a particolari situazioni, come quella neozelandese, in cui la formazione di un' identità nazionale deve misurarsi con una scomoda compresenza di culture ed etnie tra loro diversissime.

La nazione neozelandese nasce come evento politico, come risultato di un processo storico, la colonizzazione europea delle isole del Pacifico, che ha visto contrapposte non solo due diverse etnie e culture, ma soprattutto due diverse fasi della storia: il mondo primitivo e tribale contro la società "progredita" occidentale. Lo scontro tra due culture così diverse e contrastanti e i risultati da esso prodotti, sono stati, e tuttora sono, elementi decisivi nella riformulazione dei concetti di identità e di alterità.

Per meglio sviscerare questo concetto torniamo nuovamente al caso di Frank Sargeson. Nato in Nuova Zelanda egli è un neozelandese, così come lo sono i suoi genitori. Le radici culturali della sua famiglia (i nonni furono tra i primi pionieri a insediarsi in Nuova Zelanda) così come la sua educazione sono però europee. Sargeson si alimenta fin dall'infanzia delle suggestioni, del pensiero, della cultura del Vecchio continente senza però averne alcuna esperienza diretta. La realtà in cui

[108] Chabod, Federico, *L'idea di nazione*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 17.

egli vive è ben diversa da quella europea e lo è sotto tutti gli aspetti: ambientale, paesaggistico, economico, culturale.

Abbiamo visto come fin dall'adolescenza questo abbia acuito in Sargeson una sensazione di disorientamento e confusione; di qui l'urgenza, comune alla quasi totalità dei neozelandesi, di allora e di oggi, di ristabilire un contatto diretto con il continente europeo, dove, nella sua immaginazione, sono custodite le sue radici culturali. Arrivando in Europa e soggiornando in Inghilterra, egli si rende conto della sua fondamentale estraneità a quella cultura. In sintesi, Sargeson matura la consapevolezza di essere neozelandese soltanto nel momento in cui, anche se temporaneamente, abbandona la Nuova Zelanda, ed è da questo momento che egli comincia ad interrogarsi su quali siano le radici della sua appartenenza a quella terra e quale sia la specificità della sua cultura.

Questo è un aspetto cruciale, della vita di Sargeson così come della vita di molti altri suoi "compatrioti" siano essi i bianchi, eredi della tradizione europea, o i "neri", eredi della cultura autoctona maori.

In Sargeson dunque assume un ruolo centrale non tanto lo scontro tra le due diverse anime del "popolo neozelandese", quanto piuttosto il conflitto tra l'individuo e la società moderna, che coinvolge tutti gli esseri umani. Winston Rhodes centra perfettamente questo nucleo tematico quando afferma che Sargeson cerca di superare il dibattito sui devastanti effetti del colonialismo, spostandone la problematicità a un livello macroscopico. Il problema centrale per Sargeson, secondo quanto affermato da Rhodes, non è tanto quello di considerare la società neozelandese come il prodotto di uno scontro frontale tra oppressi e oppressori, quanto piuttosto partire dall'assunto che nella società capitalistica tutti gli uomini sono oppressi, in quanto essa si fonda sulla repressione sistematica della loro componente più istintiva.

> Sargeson's version of the doctrine of brotherly love is closely linked to his variations on the theme of the Noble Savage. His preoccupation with the inarticulate toughs and loungers whose instinctive goodness and sensitivity are barely concealed by their inability to think, suggests that he has not entirely escaped the influence of the modern cult of the primitive. In their very different ways D.H. Lawrence and E.M. Forster have been strongly attracted to the unspoilt child of nature. […] The re-

> emergence of the Noble Savage in literature gives little cause for surprise, but his appearance in New Zealand short stories as a casual worker and a voluntary outcast from society, instead of a valiant and magnanimous Maori, is an interesting departure from what had threatened to become a traditional literary device. […] Sargeson showed that he had no intention of sentimentalizing about the Maoris. Nevertheless he was attracted to the doctrine of the Noble Savage in the shape of the casual worker, not necessarily because he was influenced by English or American writers, but because he was sensitive to the moral climate of sophisticated and urban civilization which has emphasized the importance of efficiency and standardization at the expense of human spontaneity of freedom. [109]

Alla luce di quanto detto finora sembrano dunque chiarificarsi i motivi che indussero Sargeson a scrivere un dramma ispirato alla figura del missionario Thomas Kendall, in quanto in questo personaggio lo scrittore riesce a condensare entrambi i nuclei concettuali fin qui esposti: la lotta interiore legata all'affermazione della propria identità, legata alla sua vicenda privata e il conflitto più ampio inerente la definizione dell'identità neozelandese.

In Kendall Sargeson trova un pretesto per condensare sia il tema del conflitto interiore che scaturisce nell'essere umano quando nella sua coscienza si agitano sentimenti repressi ma ancora vivi e pulsanti a livello inconscio, sia il disagio dell'uomo davanti alla sensazione di smarrimento delle sue radici storiche e culturali, appesantito dal confronto con forme di alterità dinanzi alle quali sembra non avere adeguati strumenti di comprensione e analisi.

Sargeson dimostra come Thomas Kendall abbia tentato di accorciare questa distanza apparentemente invalicabile con l'alterità del popolo indigeno, arrivando, attraverso una ricerca etno-antropologica *ante litteram*, a un punto di contatto tra quei due mondi. Comprendendo la complessità e la ricchezza della cultura indigena Kendall non poteva che allontanarsi dalla prospettiva fagocitante sottintesa dalla missione evangelica. Egli fu costretto a confrontarsi con l'evidenza che, "in nome di Dio", una cultura "progredita" cercava di sopprimere, con modalità violente lontane dallo spirito di fratellanza universale fondanti il credo cristiano, una cultura "primitiva", ma altrettanto degna di rispetto.

[109] Rhodes, *op. cit.*, p. 37.

Si è già messo in evidenza come la vicenda di Kendall porti i segni evidenti di un duplice fallimento: se da un lato infatti egli fallisce nel compito che gli è stato affidato, dall'altro egli non si dimostra in grado di compiere quell'attraversamento definitivo del fiume, quel passaggio che lo porterebbe a discernere il senso profondo dell'alterità e, al contempo, misurandosi con essa, scoprire ed affermare una propria identità. Il missionario, così come per certi versi lo stesso Sargeson, è il simbolo di uno stato di lotta costante nel quale l'uomo è sospeso tra due polarità distinte e contrastanti senza riuscire, in maniera efficace, a trovare una sua collocazione.

Nel dramma, così come in tutta l'opera di Sargeson, viene riproposto con forza il desiderio negato dell'amore, di quell'appagamento dei sensi che proprio la religione, nelle sue derive più integraliste, tende a reprimere e a tacciare di immoralità e di indecenza. Qui risiede il significato profondo di quel monologo delirante di *A Time for Sowing* [110] in cui il missionario invoca l'amore carnale e al tempo stesso, vergognandosene, tenta di respingerlo appellandosi a Dio: lo scrittore rivendica il diritto di ogni essere umano a vivere liberamente la propria sessualità e la propria emotività. Kendall è stato punito ed emarginato non solo perché ha infranto il sacramento del matrimonio, ma soprattutto perché, mescolandosi con le donne indigene, ha infranto il tabù della sua razza. Non a caso infatti Mrs. Kendall descrive la passione del marito per le donne indigene nei termini di un'intossicazione, di un vero e proprio sortilegio operato dai demoni pagani; non a caso l'ex galeotto, corteggiandola, è fiero di sottolineare che a lui, al contrario del missionario, non sono mai piaciute le donne "negre":

> The Master's fortunate, ma'am. He likes to mix with the natives. As for me, I've never been partial to a brown skin. I'm *contrairy*, ma'am. [*Holding up his mug*] Here's to blue eyes and rosy cheeks.[111]

Sargeson rivendica dunque il diritto all'amore nella più vasta accezione più del termine: l'amore come passione, erotismo, ma anche come fratellanza tra

[110] Cfr. Cap. II. § 2.
[111] Sargeson, *op.cit.*, p. 19.

popoli, rispetto reciproco; quell'amore di cui proprio Cristo è stato il più illustre predicatore.

L'angelo dal quale Sargeson si sente ripetutamente aggredito corrisponde dunque all'oscillazione dello scrittore tra due opposte polarità: l'essere dentro e fuori un mondo nel quale non si riconosce ma che pure vorrebbe cambiare; l'esigere che quel mondo accetti e non condanni il suo modo di vivere l'amore e il sesso, che però egli stesso vive con pudore e disagio e, in ultima istanza, il rifiuto ostinato di credere a un Dio al giudizio del quale egli si sente continuamente sottoposto, un Dio di cui, in fin dei conti, non riesce a fare a meno.

III. PAUL GAUGUIN, SCRITTORE

Paul Gauguin, *La visione della lotta dopo il sermone* (1888)
72,2 cm x 91 cm, olio su tela

National Gallery of Scotland

III. 1. LA VISIONE DELLA LOTTA DOPO IL SERMONE

Dopo l'esposizione degli impressionisti del 1874, curata da Pisarro a Parigi, Paul Gauguin, avendo deciso di abbandonare definitivamente la professione di agente di cambio per dedicarsi esclusivamente alla pittura, si trasferisce in Bretagna, dove rimane fino al 1890. Il periodo bretone costituisce un passaggio fondamentale nella sua vita e nell'evoluzione del suo stile pittorico. In Bretagna la sua attenzione è colpita non solo dall'austerità del paesaggio, ma anche dalla fede dei contadini,contrassegnata da una «grande, rustica e superstiziosa semplicità». Gauguin racconta, in una lettera indirizzata a Vincent Van Gogh nel 1889[112], che egli è impegnato nel tentativo di «mettere in quelle facce desolate quel tanto di selvatichezza che ved[e] in esse e che è anche dentro di [sé]».

In un'altra lettera, scritta da Pont-Aven a Vincent Van Gogh nel 1888, Gauguin illustra brevemente il suo lavoro sul racconto biblico di Giacobbe:

> Ho appena finito un soggetto religioso assai malfatto, ma che mi è interessato fare e che mi piace. Volevo regalarlo alla Chiesa di Pont-Aven… Naturalmente non sanno che farsene. Alcuni bretoni pregano in gruppo, vestite di un nero molto cupo. Le cuffie bianche-gialle molto luminose. Le due cuffie a destra come elmi mostruosi. Un melo sbarra la tela viola scuro e il fogliame è disegnato a masse simili a nuvole verde smeraldo con gli interstizi verde-giallo solare. Il terreno vermiglio puro. In una chiesa scurirebbe diventando bruno rossiccio. L'angelo è vestito di blu oltremare e intenso e Giacobbe verde bottiglia. Le ali dell'angelo giallo cromo 1 puro. I capelli dell'angelo cromo 2 e i piedi carne-arancio. Credo d'aver raggiunto nei volti una grande semplicità rustica e superstiziosa. Il tutto molto austero. La mucca sotto l'albero è piccolissima rispetto al reale e si sta impuntando. Per me in questo quadro il paesaggio e la lotta esistono soltanto nell'immaginazione della gente in preghiera in seguito al sermone: ed è per questo che c'è contrasto tra le persone, rappresentate in una dimensione naturale, e la lotta, che invece si svolge sullo sfondo irreale per mancanza di naturalità e proporzioni.[113]

[112] Gauguin, Paul, cit. in, Messina, Maria Grazia, *Paul Gauguin: un esotismo controverso*, Firenze, Firenze University Press, 2006, p. 109.
[113] Gauguin, Paul, cit. in Nicosia, Fiorella, *Paul Gauguin*, Firenze, Giunti, 2005, p. 56.

Si tratta di brevi osservazioni, ma in esse è racchiusa, come vedremo, la complessità del messaggio che l'opera trasmette. Nel quadro, intitolato *La visione della lotta dopo il sermone* o anche *Giacobbe che lotta con l'angelo*, per la prima volta Gauguin utilizza un soggetto religioso. La tela fu realizzata nel 1888 per la chiesa del villaggio bretone di Nizon, ma, rifiutata dal parroco, fu esposta per la prima volta a Bruxelles solo nel 1889, e ora si trova nella National Gallery di Edimburgo. In essa si sovrappongono motivi fideistici di diversa provenienza, e da più parti è stato fatto notare l'intenso amalgama di religiosità ebraico-cristiana e mitologia celtica:

> His most powerful picture to date, it was an attempt to depict the fervor of a faith grafted onto more ancient Celtic superstitions. The effort to conjure the idea of a vision resulted in a stark and decorative painting, the first in which Gauguin had achieved such expressive simplicity of form and allowed colour to depart so radically from observed reality.[114]

L'episodio della Genesi della lotta di Giacobbe con l'angelo, come già precedentemente affermato, è un tema assai ricorrente nelle arti figurative, specialmente in pittura.[115] Prima di Gauguin, già Rembrandt aveva dipinto nel 1650 una *Lotta di Giacobbe*, ed Eugène Delacroix si era ispirato al medesimo tema per la realizzazione dell'affresco, terminato nel 1860, della Chiesa di Saint Sulpice a Parigi.

La visione della Lotta dopo il Sermone si compone di un duplice punto di vista: da un lato si ha la soggettiva dei fedeli che assistono allo scontro di Giacobbe e l'angelo, in cui si identifica l'occhio dello spettatore esterno con quello dello spettatore interno (i fedeli, per l'appunto); dall'altro, si ha un'inquadratura dall'alto della lotta. Il piano dei fedeli sembra essere dunque ritagliato e appoggiato sull'inquadratura dall'alto che ritrae il piano dei combattenti: un esplicito utilizzo di una prospettiva non razionale, caratteristica dello stile sintetico.

Tra le componenti pittoriche di maggior rilievo vi è nella tela l'utilizzo congiunto dei colori complementari verde e rosso: un procedimento coloristico che dona all'immagine una forte bidimensionalità. Le figure in primo piano, i cui

[114] Thomson, Belinda, (ed.), *Gauguin: Maker of Myth*, London, Tate Publishing, 2010, p. 134.
[115] Cfr. Introduzione, p. 4.

cappucci bianchi sono contornati da sfumature verdi, si distaccano infatti nettamente dallo sfondo rosso acceso dove si consuma la lotta, e attraverso questo stacco cromatico si ha l'impressione che le figure oranti in primo piano fuoriescano dal dipinto, come in un bassorilievo. L'opera infatti segna, nello stile e nella poetica di Gauguin, il passaggio definitivo dall'impressionismo al simbolismo.

Gauguin interpreta dunque l'episodio biblico in chiave onirica, trasponendolo alla sfera "visionaria", quasi "allucinatoria" del sogno. Nella tela si evince chiaramente il concetto di religiosità sul quale l'artista negli ultimi anni della sua vita si interroga frequentemente.

> La caratteristica di quest'opera, che mescola fede e devozione, dogma ed emotività, è quella fondamentale della coesistenza di due livelli di lettura: il piano della realtà (le donne bretoni inginocchiate dopo il sermone), e quello dell'immaginazione, ossia la visione della lotta biblica di Giacobbe e l'angelo (che sarebbe prodotta dalle menti delle donne in preghiera). I due piani appaiono separati dal tronco dell'albero in diagonale, che spicca sullo stupefacente piano rosso. Con le stesse intenzioni di unire il reale e l'immaginario, Gauguin avrebbe realizzato, l'anno successivo, il *Cristo giallo tra le donne in preghiera*.[116]

Il concetto di arte come "visione" e "rivelazione" è centrale nel movimento simbolista (a cui Gauguin aderisce): la poetica qui si basa sulla capacità dell'artista di trascendere e trasfigurare la realtà oggettiva, grazie alla sua immaginazione, per sintetizzarla in una nuova forma, non naturalistica ma, per l'appunto, simbolica. L'arte in sostanza non "rappresenta" la realtà, ne tantomeno la "descrive": piuttosto evoca una "visione" della realtà, inquadrandola in una dimensione, quasi "trascendentale", dove essa è animata da quegli impulsi sotterranei che agiscono nella dimensione occulta dell'inconscio.

Maria Grazia Messina sottolinea come Gauguin instauri in quest'opera una corrispondenza tra la doppia prospettiva – simbolo della scissione tra visione e realtà - e le modalità percettive della «mentalità cosiddetta primitiva»:

> Le contadine bretoni, assorte nell'ascolto del predicatore che rievoca la lotta di Giacobbe con l'angelo, prestano consistenza tangibile a ciò che non è altro che una suggestione individuale, indotta da una propria

[116] Nicosia, Fiorella, *op. cit.*, p. 57.

> reazione psichica, non distinguendo tra l'esperienza sensoria della realtà e la soggettiva allucinazione visiva.[117]

Ne *La visione della lotta dopo il Sermone* l'artista evidenzia un concetto centrale nel passo biblico: la solitudine dell'uomo che lotta, la sua condizione di isolamento. La bidimensionalità dell'immagine sottolinea il distacco tra il singolo e la comunità; le figure in preghiera sono assemblate come un gregge e ritratte in uno stato semicosciente, come fossero ipnotizzate. Dal lato opposto si consuma la scena della lotta: alla staticità del gruppo delle donne oranti si contrappone il dinamismo delle figure in secondo piano, la cui posa evoca quella dei lottatori di sumo raffigurati nella stampa *I Lottatori* (1834 c.a.), del pittore giapponese Hokusai. È interessante riscontrare come in questa scena Gauguin suggerisca un esito della lotta diverso da quello descritto nella Genesi; sembrerebbe infatti che il vinto non sia l'angelo, bensì Giacobbe. Lo scontro tra i due è assai violento, accentuato altresì dallo sfondo rosso vermiglio: l'angelo, dalle fattezze profondamente umane, sovrasta Giacobbe sottomettendolo, ed egli a sua volta tenta di difendersi afferrandolo per il tallone. La "contromossa" di Giacobbe rimanda a un altro episodio della saga dell'eroe biblico, quando si narra che al momento della nascita Giacobbe, gemello di Esaù, tentava di sottrarre al fratello la primogenitura trattenendolo per il tallone. Il nome Giacobbe deriva infatti dall'ebraico "ageb" che letteralmente significa "tallone".

Tutti questi elementi contribuiscono e suggerire l'idea di una contrapposizione tra due modi distinti di vivere la fede: quello "statico" della convinta adesione collettiva a una religiosità che si identifica nella tradizione popolare, e quello "dinamico", intrinsecamente conflittuale, di un confronto tutto personale, individuale, tra l'uomo e Dio. Vedremo nei paragrafi successivi come questo tema diventi pregnante nelle opere successive di Gauguin, soprattutto in quelle del periodo tahitiano.

Come dimostra la corrispondenza di Gauguin pocanzi citata, in questi anni Gauguin ha già focalizzato la sua ricerca artistica sui 'motivi' e sulle suggestioni legate al concetto di «sauvagerie». E ciò a testimonianza di un interesse che

[117] Messina, Maria Grazia, *op. cit.*, p. 109.

prescinde dalle pur evidenti influenze che egli, al pari di altri artisti, scrittori e intellettuali della sua epoca, subiva sulla scia delle suggestioni offerte dalle Esposizioni Universali. Si trattava di un interesse più profondo e motivato da diverse ragioni. Già nel movimento simbolista giocavano infatti un ruolo estetico cardinale i temi dell'evocazione di un'infanzia originaria del genere umano, del rimpianto e della nostalgia nei confronti di un Eden perduto (il mito del ritorno a una vita "pura"). Di lì a poco meno di tre anni poi, nel 1891, le vicende biografiche imprimeranno un'ulteriore accelerazione alla riflessione su questa problematica: dopo il tormentato periodo trascorso ad Arles con Van Gogh, Gauguin decide infatti di abbandonare il Vecchio Continente e trasferirsi a Tahiti dove, al contatto con l'arte e la vita "primitive", spera di trovare nuova linfa vitale per la sua arte.

Si trattava dell'ennesima tappa di un percorso esistenziale dai tratti quasi "teatrali", ricco di personaggi "forti" e clamorosi "colpi di scena". Egli aveva infatti trascorso l'infanzia in Perù, dove la sua famiglia si era trasferita nel 1849 per fuggire alle persecuzioni di Luigi Napoleone Bonaparte (la nonna di Gauguin, Flora Tristan,[118] era infatti un importante membro del partito socialista e una pioniera del movimento femminista). Negli anni giovanili, dal 1855 al 1871, Gauguin aveva lavorato come marinaio su una nave mercantile a bordo della quale aveva viaggiato in tutto il mondo (Brasile, Cile, India, Mar Mediterraneo, Mar Nero, Tahiti, America, Panama, Martinica, Danimarca, Francia del Sud, etc.) Nel 1868 partecipò alla guerra franco prussiana, e nel 1871, rimasto orfano ma potendo contare sul tutorato di un facoltoso zio materno, lascia la marina, ottiene un lavoro come agente di cambio a Parigi, e lì mette su famiglia con la danese Mette Sophie Gad. Nel 1883, dopo il crollo della borsa francese, Gauguin perde il lavoro e,

[118] In *Avant et après* Paul Gauguin dedica alcune pagine (pp. 142 -148) alla descrizione della figura della nonna materna e alla fuga della sua famiglia in Perù dopo i moti del 1848 in Francia. Si legge a p. 142: «Ma grand-mère était une drôle de bonne femme. Elle se nommait Flora Tristan. Proudhon disait qu'elle avait du génie. N'en sachant rien je me fie à Proudhon. Elle inventa un tas d'histoires socialistes, entre autres l'Union ouvrière. Les ouvriers reconnaissants lui firent dans le cimetière de Bordeaux un monument. Il est probable qu'elle ne sut pas faire la cuisine. Un bas bleu socialiste, anarchiste. On lui attribue d'accord avec le père Enfantin de la Compagnonnage, la fondation d'une certaine religion, la religion de Mapa dont Enfantin aurait été le Dieu Ma et elle , la déesse Pa. Entre la Vérité et la Fable je ne saurai rien démêler et je vous donne tout cela pur ce que cela vaut. Elle mourut en 1844 : beaucoup de délégations suivirent son cercueil. Ce que je peux assurer cependant c'est que Flora Tristan était une fort jolie et noble dame. Elle était intime amie avec Mme Desbordes-Valmore. Je sais aussi qu'elle employa toute sa fortune à la cause ouvrière, voyageant sans cesse, entre-temps elle alla au Pérou voir son oncle le citoyen Don Pio de Tristan de Moscoso (famille d'Aragon)». Cfr. Gauguin Paul, *Avant et Aprés*, Paris, La Table Ronde, 1994.

trasferitosi a Parigi, decide di dedicarsi esclusivamente alla pittura. Amico di Camille Pissarro, nel 1879 partecipa alla Quarta Mostra degli Impressionisti. Di carattere forte e anticonvenzionale, conduce una vita da "bohémien", prima a Parigi e poi in Bretagna, dove conosce Vincent Van Gogh, con cui condivide alcuni anni fra i più significativi della sua formazione artistica. Nel 1891, Gauguin ottiene un incarico dal Ministro francese delle Belle Arti, Rouvier, e ad aprile si reca a Marsiglia dove si imbarca per la Polinesia, dove trascorrerà gli ultimi dodici anni della sua vita - prima a Tahiti, poi nelle Isole Marchesi.

Ultima "tappa" di un percorso travagliato, la leggendaria fuga di Gauguin nei Mari del Sud ha finito con l'incarnare l'ideale romantico dell'artista in fuga dalla società moderna in cerca di ispirazione e motivato dal desiderio di affermare la propria individualità. A Tahiti Gauguin vive gli anni più intensi e importanti della sua vita e della sua carriera, elaborando un linguaggio assolutamente nuovo e originale, e sperimentando forme e tecniche pittoriche del tutto aliene alla tradizione.

Gauguin crea una modalità espressiva che sintetizza in maniera assolutamente unica lo spirito occidentale e quello primitivo: le sue pennellate si arricchiscono di colori e tinte che riassumono nella sua visione la natura ancora incontaminata delle isole del pacifico. I soggetti della pittura di Gauguin sono i corpi degli uomini e delle donne indigene, le loro forme gentili e abbondanti, la sensualità dei loro atteggiamenti, dove alla rappresentazione della libertà dei loro costumi e del loro stato di natura l'artista combina riflessioni di tipo metafisico e filosofico di derivazione occidentale.

III. 2. « JE SUIS PAS ÉCRIVAIN», GLI SCRITTI DI PAUL GAGUIN

Figlio di un giornalista, Gauguin pubblicò i primi articoli in Francia su riviste e periodici, tra cui *Le Moderniste illustré*, *Le Soir*, *Essai d'art libre*, non

senza suscitare reazioni, talvolta, da parte dell'opinione pubblica: un articolo apparso sul *Le Moderniste illustré* del 21 settembre 1887, in cui criticava i sistemi di acquisto di opere d'arte da parte dello Stato francese, lo aveva reso noto ad esempio per il suo spirito polemico e il suo impegno politico. A Tahiti, diversi anni più tardi, egli si servì della scrittura per condurre la sua personale battaglia contro il governo coloniale francese e l'autorità religiosa dei missionari, e in difesa dei diritti e della cultura degli indigeni, attraverso la pubblicazione di saggi e articoli sul giornale satirico di Papeete *Les guêpes* di cui era redattore, e sul periodico *Le sourire*, da egli stesso fondato, in cui era al contempo articolista, illustratore, tipografo e distributore.

Paul Gauguin fu dunque non solo un artista, ma anche – in senso ampio – uno scrittore, sebbene non amasse definirsi tale. L'insieme dei suoi scritti è ampio e variegato, e include saggi di critica d'arte (*Notes Synthétiques*, 1885; *Racontars de Rapin*, 1902), articoli e pamphlet riguardanti questioni politiche e religiose (*L'Esprit moderne et le catholicisme*, 1902), racconti autobiografici e di finzione (*Noa Noa*, 1893-7; *Cahier pour Aline*, 1893; *Diverses Choses*, 1896-8; *Avant et Après*, 1903), e una notevole mole di scritti epistolari, pubblicati postumi nella raccolta *Lettres à sa femme et à ses amis*. Egli utilizzò la scrittura anche per spiegare e commentare la propria arte, fondamentalmente per contrastare l'autorità di quelli che polemicamente definiva i «critici istruiti». Contro le loro pretese normative si appunta spesso l'irriverenza dell'artista:

> Ceci n'est pas un livre. Un livre, même un mauvais livre, c'est une grave affaire. […] Je ne voudrais en médire, je ne suis pas du métier. Je voudrais écrire comme je fais mes tableaux, c'est-à-dire à ma fantaisie, selon la lune, et trouver le titre longtemps après. [119]

«Ceci n'est pas un livre» : questo l'incipit di *Avant et après*, una raccolta di scritti e di «notes éparses, sans suite comme les rêves, comme la vie, toute faite de morceaux»[120]. In maniera a tratti ridondante, Gauguin ribadisce costantemente la

[119] Gauguin Paul, *op. cit.*, pp. 9-10.
[120] *Ivi*, p. 32.

sua estraneità rispetto alla pratica letteraria, suggellando la fine di ogni paragrafo con la sentenza perentoria: «ceci n'est pas un livre».

Nelle «note sparse» che compongono il testo, l'autore tenta di assemblare, disordinatamente, come pezzi di un mosaico, alcuni frammenti della sua vita: il controverso rapporto con Vincent Van Gogh, la frequentazione degli artisti e dei poeti simbolisti, la riflessione sull'arte e sulle correnti artistiche del suo tempo, la relazione con i paesaggi e i costumi delle popolazioni polinesiane, le critiche al governo coloniale e alle missioni cattoliche e protestanti. Il testo sembra essere concepito non come un racconto, ma piuttosto come una sequenza di immagini didascaliche: una scrittura figurativa che non intende narrare gli episodi quanto piuttosto evocarli così come essi si inanellano nella memoria stessa dell'autore. Così egli spiega la scelta del titolo della raccolta *Avant et après*:

> Différents épisodes, maintes réflexions, certaines boutades, arrivent en ce recueil, venant d'on ne sait où, convergent et s'éloignent ; jeu d'enfant, figures de kaléidoscope. Sérieux quelquefois, badin souvent au gré de la nature si frivole ; l'homme traine, dit-on, son double avec lui. On se souvient de son enfance: se souvient-on de l'avenir ? Memoires d'avant. Peut-être d'après, je ne saurais préciser.[121]

Come osserva Linda Goddard nel saggio «Following the moon: Gauguin's writing and the myth of the Primitive», recentemente pubblicato in *Gauguin: Maker of Myth*, catalogo della mostra dedicata a Paul Gauguin dalla Tate Modern di Londra, **«**Gauguin's writing is more sophisticated than has generally been supposed, and central to his artistic identity, […] the apparent naivety of his writing was as deliberately constructed as that of his paintings and 'savage' persona»[122].

In *Avant et après* Gauguin riporta alcune corrispondenze significative con artisti e intellettuali del suo tempo, tra cui una lettera inviatagli dal celebre drammaturgo svedese Auguste Strindberg. Nella lettera, Strindberg spiega al pittore quali siano state le motivazioni che lo hanno indotto a rifiutare di scrivere la prefazione al catalogo delle sue opere. Scrive il drammaturgo:

---

[121] *Ivi*, p. 120.
[122] Goddard, Linda, «Following the moon: Gauguin's writing and the myth of the Primitive» in Belinda Thomson, (ed.), *op.cit.*, p. 33.

> Qu'est il donc? Il est Gauguin, le sauvage qui hait une civilisation gênante, quelque chose du Titan qui, jaloux créateur, à ses moments perdus, fait sa petite création, l'enfant qui démonte ses joujoux pour en refaire d'autres, celui qui renie et qui brave, préférant voir rouge le ciel que bleu avec la foule. Il semble, ma foi, que depuis que je me suis échauffé, en écrivant, je commence à avoir une certaine compréhension de l'art de Gauguin. On a reproché à un auteur moderne de ne pas dépeindre des êtres réels, mais de construire tout simplement lui-même ses personnages. Tout simplement! Bon voyage, Maître: seulement, revenez-nous et revenez me trouver. J'aurai peut-être alors appris à mieux comprendre votre art, ce qui me permettra de faire une vrai préface pour un nouveau catalogue dans un nouvel hôtel Drouot, car je commence aussi à sentir un besoin immense de devenir sauvage et de créer un monde nouveau. [123]

Goddard evidenzia giustamente che se attraverso la pittura Gauguin costruisce una 'visione mitica' di Tahiti denunciando come quel paradiso tropicale sia stato distrutto dal contatto con la civilizzazione, parallelamente egli si avvale della scrittura per disporre, ancorché su un altro piano, una critica analoga: anche qui si tratta di perorare la causa di un soggetto, l'artista, caduto vittima di una critica arida e sorda alla comprensione di nuove forme espressive perché intrisa di pregiudizi. La purezza della terra e delle popolazioni tahitiane sta alla sensibilità dell'artista come l'arroganza e la forza distruttiva dei coloni europei stanno a quella dei critici d'arte. Lo stile di Gauguin, apparentemente stentato e frammentario, assolve allora a una funzione eminentemente critica, sottolinea Goddard:

> Far from being 'natural', Gauguin's apparently uncalculated prose was designed to echo the 'primitive' qualities that he attributed to Tahiti, in contrast to the more polished techniques of professional painters. For to prove that artists were better equipped than writers to analyze works of visual art, in his own writing he needed both to display evidence of his superior insight and to emphasize at all costs its non-literary character.[124]

Il risultato di questo atteggiamento critico-estetico da parte di Gauguin è così pienamente conforme all'estetica simbolista a cui egli fa riferimento, dove la narrazione si fa enunciazione di una visione, un'esperienza divinatoria e onirica,

[123] Gauguin, Paul, *op. cit.*, p. 41.
[124] Goddard, *op. cit.*, p. 34.

con le sue componenti di precarietà e ambiguità: e così la sua ostentata estraneità rispetto al mondo letterario si rivela per quello che è, non tanto una sottrazione, ma una presa di posizione consapevole all'interno di uno spazio conflittuale, quello della critica critico-estetico.

> Gauguin adopted a structured simplicity in his writing, not because he lacked professional expertise or rhetorical flourish, but in order to evoke the qualities of spontaneity that he associated with visual art, and so to protect painting from literary interference.[125]

Per quanto impegnato in uno sforzo 'critico' di alleggerimento e semplificazione stilistica, non mancano però i passi in cui Gauguin si abbandona a uno stile più lirico e letterario (che svilupperà nello scritto successivo *Noa Noa*), specialmente quando descrive le isole polinesiane, come dimostra il passo che segue:

> Moorea à l'horizon; le soleil s'en approche. Je suis sa marche dolente, sans comprendre, j'ai la sensation d'un mouvement désormais perpétuel : une vie générale qui jamais ne s'éteindra. Et voilà la nuit. Tout repose. Mes yeux se ferment pour voir sans comprendre le rêve dans l'espace infini qui fuit devant moi ; et j'ai la sensation douce de la marche dolente de mes espérances. [126]

Il temperato lirismo descrittivo dell'artista, come si vede, per quanto sospeso su un orizzonte di pacificazione (la «notte», la «perpetuità», l'«eternità», la «quiete»), non manca però di approdare alla «dolente» menzione del fattore più stridente, perché esprimente un'urgenza di trasformazione, quello della «speranza». Nonostante il volontario allontanamento dalla società occidentale e il rifiuto radicale delle sue istituzioni, così come del suo bagaglio culturale, Gauguin è rimasto infatti un attento osservatore del suo tempo, manifestando con toni aspri e provocatori le sue idee sull'Arte e sulla vita.

> Il est bon de le dire encore, sans cesse, toujours… Comme les inondations, la Morale nous écrase, étouffe la liberté, en haine de fraternité. Morale du cul, morale religieuse, morale patriotique, morale

[125] *Ivi*, p. 39.
[126] Gauguin, *op. cit.*, p. 35.

> du soldat, du gendarme… Le devoir en l'exercice de ses fonctions, le Code militaire, dreyfusard ou non dreyfusard. La morale de Dumont, de Déroulède. La morale de l'instruction publique, de la censure. La morale esthétique; du critique assurément. La morale de la magistrature, etc. Mon recueil n'y changera rien, mais… ça soulage. [127]

La riflessione sulla morale, o quella che sarebbe meglio definire la ridefinizione del concetto di morale, ritorna come nucleo problematico: è evidente come l'artista si riferisca qui all'accezione più degradata del termine, la morale come retorica del potere - economico, religioso, accademico – e come sua garanzia di mantenimento. Lo spirito di Gauguin è sì provocatorio, esasperatamente anarchico – conforme tra l'altro a quella che sembra essere una strategia più o meno pianificata di costruzione di una personalità mitica, "titanica" come la definì Strindberg – ma se si considera la parabola degli eventi entro la quale si colloca la sua figura, non possiamo non riconoscere all'artista un desiderio autentico di imporre una visione alternativa della realtà, che, sia nel punto di partenza che in quello d'arrivo, coincide con un "miglioramento" delle condizioni di vita dell'uomo. Gauguin infatti si distingue per uno spirito che è polemico ma allo stesso tempo propositivo, costruttivo: egli non rinuncia mai alla «speranza» e, come vedremo in seguito, è mosso da una piena fiducia nelle capacità nelle potenzialità dell'essere umano.

La scrittura dunque è funzionale alla contestualizzazione e al radicamento di un messaggio: di qui l'impegno "letterario" di Gauguin. Certamente, resta sempre l'immagine visiva, al centro della considerazione dell'artista. Non sono infatti le parole, per Gauguin, il veicolo dell'Arte: nella sua estetica prevale la convinzione, condivisa con illustri predecessori (da Leonardo Da Vinci a Eugène Delacroix), dell'assoluta superiorità della pittura su tutte le altre forme di espressione artistica, in quanto soltanto quest'ultima tra tutte le arti è ritenuta capace di «evocare simultaneamente tutti i sensi attraverso il medium del colore [descritto da Gauguin] 'la lingua dell'occhio che ascolta'».

Eppure vale la pena talvolta di soffermarsi brevemente anche su ciò che un autore considera "secondario", o "accessorio": sia perché la valutazione storica

[127] *Ivi*, p. 121.

impone di non prendere mai alla lettera i giudizi di valore che i soggetti studiati formulano sul proprio conto; sia perché la produzione ritenuta "primaria" di un autore (in questo caso, e giustamente, il Gauguin-pittore) si definisce e si struttura anche attraverso quel lavoro sotterraneo e parallelo, quel "materiale grezzo", che va a confluire nella produzione cosiddetta "secondaria" (il Gauguin-scrittore). In altri termini, la produzione artistica di Gauguin assume certamente maggiore interesse se considerata parallelamente alle sue indagini di tipo "speculativo" sulle medesime tematiche.

A questo proposito *Noa Noa* può essere considerato il massimo sforzo letterario di Gauguin, perché a differenza degli altri scritti, esso fu espressamente concepito come opera letteraria, romanzo illustrato, «diario d'artista» . Il momento in cui il lavoro viene condotto già di per sé ne attesta il valore di testimonianza su un percorso che è insieme biografico e artistico. Quando nel 1891 Gauguin lascia Parigi per trasferirsi a Tahiti, era già considerato infatti uno degli esponenti più significativi del movimento simbolista. Eppure, quando, dopo due anni, nell' agosto del 1893, ritorna a Parigi ed espone i lavori realizzati nel Pacifico, la mostra si rivela un clamoroso insuccesso, soprattutto dal punto di vista economico: tra 44 dipinti esposti, riesce a venderne soltanto 11, il cui ricavato basta a mala pena per coprire le spese di allestimento. In questo stesso anno decide di scrivere *Noa Noa*, che, oltre a raccontare i due anni trascorsi a Tahiti, si pone anche come momento di riflessione dell'artista sulla sua vita e sulla sua carriera. Non è dunque fuori luogo ipotizzare che scrivendo *Noa Noa* Gauguin cercasse di consolidare la sua reputazione, che stava già diventando leggendaria.

Esistono tre diverse versioni del testo: la prima del 1893 in forma di manoscritto composta di 11 brevi paragrafi, trascritti in forma di annotazioni; una seconda versione manoscritta integrata da alcuni componimenti del poeta, amico e collaboratore di Gauguin, Charles Morice e da alcuni disegni di Gauguin aggiunti tra il 1893 e il 1897; la terza versione dell'opera del 1901, infine, che porta la firma congiunta di Gauguin e Morice, stampata dalle edizioni La Plume.

L'impegno, anche editoriale, profuso nella stesura e nella pubblicazione dello scritto attestano un'attenzione particolare da parte del pittore nei confronti del

proprio profilo "letterario", da curare nei minimi dettagli, anche equilibrando immagini (le cui riproduzioni, tratte dal catalogo della summenzionata mostra svoltasi presso la Tate Gallery di Londra nel 2010, sono inserite alla fine del presente capitolo) e testo, in modo da farli interagire.

Nell'opera Gauguin evoca una visione di Tahiti così come egli la percepisce nella sua fantasia: non intende dare al lettore (europeo) l'immagine della Tahiti attuale, ormai stereotipo del paradiso tropicale e dei costumi pittoreschi del popolo autoctono, bensì restituire, per quanto possibile, l'idea di una società primitiva ma gloriosa, che, prima che il "progresso" intervenisse a distruggere, nella sua apparente semplicità aveva maturato una concezione profondamente armonica dell'uomo e del suo rapporto con il cosmo. Scrive infatti in *Noa Noa*:

> Une tristesse profonde s'empara de moi. Le rêve qui m'avait amené a Tahiti recevait des faits un démenti brutal. C'était la Tahiti d'autrefois qui j'aimais. Celle du présent me faisait horreur. [128]

Nonostante in essa emerga il carattere ben definito del suo "messaggio" e del suo "impegno", *Noa Noa* può essere considerata l'opera più lirica di Gauguin, in cui egli si cimenta in maniera più diretta con l'arte della scrittura – lontano eco delle immagini e delle atmosfere delle sue tele.

Benché venga presentata come una narrazione autobiografica, *Noa Noa* è un'opera di fantasia, dove lo scrittore mescola al racconto lirico delle esperienze vissute sull'isola le suggestioni derivategli dallo studio delle leggende e della cosmologia dei maori.

Per la redazione di questo testo Paul Gauguin si servì di un suo lungo quaderno di appunti, *Ancien Culte Mahorie*, che conteneva storie e leggende maori. In aggiunta, egli attinse molte informazioni dal testo di Moerenhovt, *Viaggio nelle isole del grande Oceano*, ricco di descrizioni accurate e informazioni dettagliate sui riti di quei popoli.

Gauguin in *Noa Noa* veste i panni del "selvaggio", e tenta, rivivendo molte delle memorie dell'infanzia, in particolare degli anni trascorsi in Perù, di motivare

[128] Gauguin, Paul e Morice, Charles, *Noa Noa*, Paris, Édition de La Plume, 1901, p. 41.

le scelte della maturità. È il racconto di una conversione all'inverso, di un progredire dal grado di una civiltà degenerata a quello di una primitività nobilitata.

> J'étais, donc, moi, le civilisé, singulièrement inférieur, dans la circonstance, aux sauvages. Et je les enviais. Je les regardais vivre, heureux, paisibles, autour de moi, sans plus d'effort qu'il n'est essentiel au quotidien des besoins – sans le moindre sauci de l'argent.[129]

L'artista è ben consapevole che i danni della colonizzazione sono irreversibili, specialmente per ciò che concerne lo snaturamento e la perdita dell'identità del popolo autoctono, avvenuto attraverso la distruzione sistematica dei culti e dei riti tribali. Ma *Noa Noa* è un testo scritto e pensato per un pubblico occidentale, e l'autore se da un lato, nell'esaltare le qualità della vita primitiva, intende disegnare uno spazio utopico di "ritorno al passato", dall'altro accusa e denuncia il degrado portato dalla "civiltà". L'esaltazione dello stato di "natura", è funzionale a far risaltare i mali dello stato "civilizzato": egli attacca frontalmente l'ipocrisia dei missionari e denuncia i devastanti effetti dell'evengelizzazione, riportandone i soprusi, ritraendone il lato violento e aggressivo.

Si veda a tale proposito il passo seguente in cui Gauguin descrive il suo incontro con una donna maori, "marchiata" dai missionari perché rea di aver commesso atti considerati indecenti e immorali:

> Au centre de la table, trônait la femme du chef de Punuaauïa, admirable de dignité. Sa robe en velours orangé, prétentieuse et bizarre, lui donnait vaguement l'air d'une héroïne de foire… Mais la grâce incorruptible de sa race et la conscience de son rang prêtaient à cas oripeaux je ne sais quelle grandeur. Dans cette fête tahitienne, aux fumets de mets, aux odeurs des fleurs de l'ile, la présence de cette femme majestueuse, d'un type très pur sur, ajoutait, me semblait-il, un parfum plus fort que les autres et dans lequel ils s'exaltaient tous. A son coté se tenait une aïeule centenaire, affreuse de décrépitude et que la double rangée intacte de ses dents de cannibale rendait encore plus horrible. Elle s'intéressait peu à ce qu'on faisait autour d'elle, immobile, rigide, presque une momie. Mais sur sa joue un tatouage, une marque sombre, indécise dans sa forme qui rappelait le style d'une lettre latine, parlait à mes yeux pour elle et me contait son histoire. Ce tatouage là ne rassemblait en rien à ceux des sauvages : il était surement fait de main européenne. Je m'informai. Autrefois, me dit-on, les missionnaires, sévissant contre la

[129] *Ivi*, p. 48.

> luxure, signaient certaines femmes d'un signe d'infamie, d'un – sceau de l'enfer, - ce qui les couvrait de honte: non point à cause du péché commis, mais à cause du ridicule et de l'opprobre d'une telle « marque de distinction». Je compris, ce jour-là, mieux que je n'avais jamais fait, la défiance des Maories vis-à-vis des Européens, défiance qui persiste aujourd'hui encore, toute tempérée qu'elle est, du reste, par les généreux et hospitaliers instincts de l'âme océanienne. Que d'années entre l'aïeule marquée par le prêtre et la jeune fille mariée par le prêtre ! La marque reste, indélébile, attestant la défaite de la race qui la subit et la lâcheté de la race qui l'infligea. [130]

Come mette in evidenza lo studio di Bengt Danielsson sul soggiorno di Gauguin a Tahiti[131], al tempo in cui l'artista arrivò sull'isola, gli indigeni erano già stati quasi tutti convertiti al cristianesimo e l'evangelizzazione era avvenuta di pari passo con l'alfabetizzazione. I missionari, come da prassi, avevano codificato la lingua orale dei Maori e provveduto alla traduzione della Bibbia, unico testo stampato reperibile in lingua tahitiana. Gauguin andò a Tahiti mosso dal desiderio di studiare e approfondire le sue conoscenze dell'arte primitiva. Essendo essa strettamente connessa alla ritualità tribale indigena, finì per essere travolta e cancellata dall'operazione "civilizzatrice" dei missionari, che la reputavano idolatrica. Gauguin dunque poté ammirare e studiare solo pochi esemplari sopravvissuti dell'arte primitiva, che per lo più si esprimeva nell'oggettistica e nelle incisioni su legno.

Noa Noa è anche un 'trattato' sulle passioni umane dove l'autore non manca di sottolineare come il sentimento dell'amore, represso violentemente nella società occidentale, viva ancora nella sua accezione più pura presso il popolo tahitiano. C'è un episodio particolarmente interessante in cui Gauguin racconta di come un giorno, inoltrandosi nella fitta foresta tropicale, inebriato dai colori e dai profumi della natura selvaggia, il suo spirito "si accese" di una passione momentanea per il giovane indigeno che gli faceva da guida.

Inerpicandosi negli aspri sentieri della foresta, Gauguin non può fare a meno di ammirare le fattezze del suo giovane accompagnatore che, come lui, cammina nudo, coperto soltanto da un pareo. Gauguin insiste molto sul valore della nudità presso gli indigeni osservando come essa sia funzionale ad accorciare le distanze

[130] *Iv*i, p. 143-144.
[131] Cfr. Danielsson, Bengt, *Gauguin in the South Seas*, New York, Garden City, Doubleday, 1965.

tra donne e uomini, instaurando un rapporto tra sessi di tipo paritario per cui «le donne hanno un qualcosa di virile e gli uomini hanno un qualcosa di femminile». La nudità presso gli indigeni «allontana dallo spirito la preoccupazione pericolosa del mistero» mentre, secondo l'autore, nella società occidentale accade esattamente il contrario: gli abiti non fanno che aumentare il sentimento della malizia, esasperando e pervertendo il naturale e istintivo desiderio di conoscere il corpo dell'altro. Gauguin racconta di come, al contatto ravvicinato con il corpo nudo del giovane indigeno, per un momento in lui riaffiori la malizia, frutto del puritanesimo ipocrita occidentale, provocando in lui confusione e smarrimento. Mettendo però poi in relazione l'armonia di quel corpo con la sensualità stessa della natura, dei suoi profumi, dei suoi colori, Gauguin riesce a razionalizzare quell'impulso che si è impadronito di lui. Ricorda lo scrittore:

> Il marchait devant moi, dans la souplesse animale de ses formes gracieuse d'androgyne. Et je croyais voir en lui s'incarner, palpiter, vivre toute cette splendeur végétale dont nous étions investis. D'elle en lui, par lui, se dégageait, émanait un puissant parfum de beauté. Etait ce homme qui marchait là, devant moi ? Etait-ce le naïf ami que m'avait donné l'attraction mutuelle du simple et du composé ? N'était-ce pas plutôt la Foret elle-même, la Foret vivante, sans sexe – et tentante? La fièvre me battait les tempes et mes genoux fléchissaient. Mais le sentier était fini ; pour traverser le ruisseau, mon compagnon se détourna, et, dans ce mouvement, me présents la poitrine : l'androgyne avait disparu. C'était bien un jeune homme qui marchait devant moi, et ses yeux calmes avaient la limpide clarté des eaux. La paix rentra aussitôt en moi. Nous fîmes halte, un instant, et j'éprouvai une jouissance infinie, une jouissance de l'esprit plutôt que des sens, à me plonger dans l'eau fraîche du ruisseau.
> - *Toë toë* (c'est froid), me dit Jotéfà.
> - Oh non! Répondis-je.
> Et cette exclamation qui, dans ma pensée, correspondait, pour la conclure, à la lutte que je venais de livrer en moi-même contre toute une civilisation pervertie, au sursaut révolté de l'âme qui choisit entre la vérité et la mensonge, éveilla dans la foret de sonores échos. Et je me dis que la Nature m'avait vu lutter, qu'elle m'entendait, qu'elle me comprenait : maintenant, à mon cri de victoire elle répondait, avec sa grande voix, qu'elle voulait bien, après l'épreuve, m'accueillir au rang de ses enfants [132]

[132] Gauguin, *op. cit.*, pp. 85-86.

Gauguin definisce il conflitto interiore da lui vissuto in quella circostanza come l'ultimo attacco della «civiltà del male»: nella foresta, quel giorno, egli combatte e vince il suo istinto depravato, retaggio della civiltà pervertita a cui appartiene, e si sente rigenerato, rinascendo come «un uomo nuovo, un buon selvaggio, un vero Maori».

Noa Noa è, in conclusione, un atto d'amore per la terra e per il popolo tahitiano, dove emerge altresì lo sforzo dell'autore di riconoscere a quel popolo e a quella cultura la dignità che l'arroganza dell'Occidente ha offeso, umiliato e distrutto.

> Oui, les sauvages ont enseigné bien des choses au vieux civilisé, bien de choses de la science de vivre, ces ignorants, et de l'art d'être heureux. Surtout, ils m'on fait me mieux connaitre moi-même, ils m'ont dit ma propre vérité.
> -Etait-ce là ton Secret, monde mystérieux ? O monde mystérieux d'être la Toute Clarté, tu as fait en moi la lumière, et j'ai grandi dans l'admiration de ton antique beauté. Qui est la jeunesse immémoriale de la Nature. Et je suis devenu meilleur d'avoir compris et d'avoir aimé ton âme humaine, - une fleur qui achève de fleurir et dont personne, désormais, ne respirera plus l'odeur.[133]

III. 2. *L'ESPRIT MODERNE ET LE CATHOLICISME*

Se spostiamo l'attenzione dal piano più generalmente "culturale" a quello più specificamente politico-religioso, la situazione si complica. Quando Gauguin arriva a Tahiti, nell'isola il Protestantesimo era nettamente maggioritario. L'evangelizzazione di Tahiti aveva avuto inizio con la missione di Londra nel 1797[134] e con l'arrivo sull'isola di una nave di missionari chiamata "Duff", e il primo pastore dell'isola fu William Pascoe Crook. I suoi appunti di viaggio sono la

[133] *Ivi*, p. 238.
[134] Su questo tema cfr. Printz, Othon, *Gauguin et le protestantisme : rencontre avec des hommes et des femmes*, Colmar, Jérôme Do. Bentzinger, 2008.

prima testimonianza etnografica sul popolo polinesiano. Dopo l'arrivo dei cattolici, nel 1834, i protestanti abbandonarono le Isole. Vi fecero ritorno nel 1853, e nell'arco di un ventennio più di duemila indigeni furono convertiti al protestantesimo. Per questo nel 1895 l'amministratore francese fece fermare le scuole gestite dai protestanti e costrinse la popolazione a mandare i loro figli nelle scuole cattoliche. Politicamente, l'annessione di Tahiti e delle vicine isole alla Francia avvenne nel 1880, quando l'isola passò da protettorato a colonia. Vi era dunque una notevole discrepanza tra la situazione politica e quella religiosa, per effetto della quale si verificò una forte instabilità sociale presso il popolo autoctono.

Al suo arrivo a Papeete, Gauguin si presenta al governatore dell'isola Lacascade con una missione affidatagli dal Ministro dell'Istruzione pubblica e delle Belle Arti francese. Il suo compito a Tahiti è di studiarne le arti, i costumi e i paesaggi. Si stabilisce inizialmente a Mataiea, unico distretto dell'isola dove tra gli autoctoni, quelli di fede cattolica sono di numero superiore a quelli di fede protestante. In questa fase egli dipinge *Ia Orana Maria* dove Cristo è rappresentato con le fattezze di un bambino tahitiano.

Così come la prima moglie Mette, il suo grande amore tahitiano, Tehamana, che all'epoca del loro incontro aveva soltanto 13 anni, era anch'essa protestante praticante. Per uno strano cortocircuito fra vissuto e indagine teorica, tutte le conoscenze dei culti maori che Gauguin andava investigando sull'isola furono frutto non tanto della sua relazione con una donna tahitiana, quanto piuttosto dalla lettura, precedentemente citata, di *Viaggio nelle isole del Grande Oceano* di J.M. Moerenhout, opera pubblicata in Francia nel 1830. Eppure, nonostante questa sua consuetudine con il protestantesimo, Gauguin nel suo scritto *L'Esprit Moderne et le Catholicisme* non risparmia dure accuse anche alla dottrina protestante:

> Très intentionnellement, nous avons laissé de côté le Protestantisme avec toutes ses sectes. Ce sont les mêmes absurdités, la même *incompréhension* des textes, les mêmes appétits, les même convoitises, la même hypocrisie. Pharisiens d'un autre genre, on peut même dire ; si

> le Catholicisme était le danger d'hier ; le Protestantisme, c'est le danger de demain. [135]

Protestanti o cattolici, nell'immaginario comune degli uomini dell'Occidente le isole polinesiane hanno da sempre costituito l'archetipo dell'Eden scomparso, il paese della bellezza della natura e degli uomini, votato all'amore. Tahiti ricorda l'allegria perduta, le origini dell'umanità, l'infanzia del mondo. E, in linea con lo spirito del tempo, quando Gauguin vi si recò nel 1891 stava anch'egli inseguendo questo sogno. Tuttavia, come si è già osservato, quei luoghi erano stati da tempo sottoposti al controllo dei missionari che avevano già provveduto a operare delle severe restrizioni sui costumi e sulle tradizioni degli abitanti indigeni. Ad essi fu vietata la pratica dei tatuaggi e dei culti legati alle danze, ci fu l'obbligo di indossare abiti occidentali e di parlare francese.

Gauguin non esitò a prendere posizione: egli incitava il popolo autoctono alla disobbedienza civile e alla rivolta; istruiva gli indigeni sui loro diritti; li difendeva nei processi in cui spesso essi venivano condannati senza che sussistesse un reale capo d'imputazione; informava costantemente il governatore e l'ispettore delle colonie dei maltrattamenti a cui gli indigeni erano sottoposti. Un'attività troppo esplicita per poter durare: accusato di diffamazione verso le autorità francesi, l'artista venne così condannato a tre mesi di prigione e al pagamento di una multa di mille franchi. Da quel momento, i rapporti con le autorità amministrative andarono gradualmente deteriorandosi, anche alla luce del fatto che l'artista, a causa dalla terribile malattia che lo consumava lentamente nel fisico e nello spirito, concedendogli solo momenti saltuari di sollievo, maturò un atteggiamento sempre più irascibile.

Abbandonò dunque Tahiti per trasferirsi nelle Isole Marchesi, dove sperava di trovare una nuova fonte di ispirazione, ma anche lì dovette confrontarsi con lo snaturamento del carattere originario del popolo autoctono indotto dalle missioni cattoliche e protestanti. C'è un tono di esasperata rassegnazione nel suo laconico commento sullo stato della cultura originaria di quei luoghi: «L'arte delle isole

[135] Gauguin, Paul, « L'Esprit Moderne et le Catholicisme», in Verdier, Philippe, (ed.), *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, Vol. XLVI, 1985, p. 321.

Marchesi si è estinta per colpa dei missionari. I missionari hanno ritenuto che scolpire, decorare era feticismo, significava offendere il Dio dei cristiani».

In tutto ciò Gauguin maturava un atto di accusa contro la Chiesa ridotta ad apparato, formalità e gerarchia, e lontana dal suo messaggio religioso originario, destinato pertanto ad essere raccolto ormai solo in ambito scientifico e razionale:

> Au vingtième siècle, l' Église Catholique est une riche église ayant extorqué pour les dénaturer tous les textes philosophiques et l'enfer prévaut. La parole reste. Rien de cette parole n'est mort. Les Vedas, Brahma, Bouddha, Moïse, Israël, la philosophie grecque, Confucius, l'Evangile. Tout est début. Sans une larme, sans associations d'accaparement, la Science, la Raison, les seules, ont conservé la tradition : hors l'Église. Religieusement l' Église catholique n'existe plus. Pour la sauver, il n'est plus temps. Fiers de nos conquêtes, surs de l'avenir, nous venons dire à cette Église cruelle et artificieuse : « Halte-là ». Par suite lui dire quelle est notre haine, et pourquoi cette haine. Le missionnaire n'est plus un homme, une conscience. C'est un cadavre entre les mains d'une confrérie. Sans famille, sans amour, sans aucun des sentiments qui nous sont chers. On lui dit. «Tue», et il tue : c'est Dieu qui le veut. [136]

Questo il tema principale del pamphet, *L'Esprit Moderne et le Catholicisme*[137] scritto tra il 1897 e il 1898 a Tahiti e terminato ad Atuara, nelle Isole Marchesi, nel 1902.

Il manoscritto originale è rilegato tra due copertine di legno. Su ogni facciata esterna è incollato un monotipo[138] e le due facciate raffigurano ciascuna la metà di una Natività. Nella parte superiore della rilegatura vi è inciso «soyez amoureuses vous serez heureuses» mentre nella parte inferiore «Paradis Perdu».

---

[136] Gauguin, *Avant et Après*, Paris, La Table Ronde, 1994, pp. 175-176.

[137] Il manoscritto originale venne acquistato nel 1923 da M.me Claude Rivière, critica d'arte francese residente a New York, che a sua volta lo vendette al Dottor Arthur B. Cecil. Da questi passò poi a Vincent Price, che nel 1948 lo donò al Museo della città di Saint Louis (Missouri, Stati Uniti) dov'è tutt'oggi conservato. Alcuni estratti vennero pubblicati per la prima volta, nella traduzione inglese di Frank Lester Pleadwell stampata nel 1928, in *Gauguin and the South Seas* di Bengt Danielsson e successivamente in *Gauguin's Paradise Lost* di Wayne Anderson. Il testo è stato poi ripubblicato integralmente con un'edizione critica curata da Philippe Verdier nel "Wallraf-Richartz Jahrbuch" vol. XLVI nel 1985.

[138] Tecnica artistica consistente nella realizzazione di un'immagine stampata per cui la matrice di disparate forme ,dimensioni e materiale, viene disegnata direttamente con l'inchiostro calcografico, o colori ad olio, inserendo ritagli di carte colorate, pezzi metallici per dare alla superficie una consistenza materica.

Gauguin dedica il testo a Charles Morice [139], il quale, come si è detto in precedenza, aveva revisionato e corretto la raccolta di scritti su Tahiti *Noa Noa*. Nella dedica l'autore motiva la scelta del titolo del grande tableau dipinto tra il 1897 e il 1898 *D'ou venons-nous? Que sommes nous? Ou allons nous?*

> A Charles Morice, un effort né d'une fantaisie, une fantaisie née d'un instinct, un instinct né d'un mystérieux autrefois –
> Dans les grands chemins les épines, les orties: et d'alentour les jardins – Les fleurs se réjouissent et vous séduisent par maintes caresses réunies en bouquets – les fées les ordonnent sans vous raconter leur mystérieux desseins – ornements des Dieux et des hommes. Pensif on pense, l'œil vague sur les fonds de gigantesque architecture ; le Dieux, des hommes aussi, ont sculpté leurs images et leurs rêves –
> Et cela devient d'infinis détours, un labyrinthe où la pensés toute belle s'égare sans danger –
> Sommes-nous ou ne sommes-nous pas (To be or not to be). Les joies et les douleurs (c'est tout un) – Le sommeil, le réveil : la vie et la mort – Revivre aussi. Folle course dans l'espace, Minerve s'ennuie, les autres lui font la niche – C'est Jehova, c'est le fils – C'est l'ascension, puis la chute ; la vie sans fin, le labeur. La pensée est un joug, une délivrance aussi –
> D'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous ? L'éternel problème qui nous punit de l'orgueil – O Douleur tu es mon maître –
> Fatalité que tu es cruelle et toujours vaincu je me révolte – La raison reste : folle sans doute mais vivante –
> Et c'est alors que la frondaison commence – [140]

La sequenza quasi "pascaliana" (il Pascal dei "Pensieri") delle riflessioni di Gauguin nel breve passo citato - continuamente interrotta e quasi "aforistica" – esprime la cifra dello stile dello scritto. Ne *L'Esprit Moderne et le Catholicisme* Gauguin elabora una personale interpretazione filosofica e teologica del Vangelo ed enuncia la sua posizione di credente, in senso animistico più che dottrinale, scagliandosi però contro le derive autoritarie, "farisaiche" e dogmatiche della Chiesa.

---

[139] Nel 1897 Gauguin scrive a Morice: «Mes jours étant comptés, Dieu a enfin entendu ma voix implorant, non un changement, mais la délivrance totale : le cœur, toujours battu, malmené par des secousses réitérées est devenu très malade. […] Si j'en ai la force, je recopierai et t'enverai un travail que j'ai fait ces derniers temps (depuis six mois je ne peins plus) sur l'Art, l'Eglise catholique et l'Esprit Moderne. C'est peut être au point de vue philosophique ce que j'ai exprimé de mieux dans ma vie». Cfr. Gauguin, Paul, « L'Esprit Moderne et le Catholicisme», in Verdier, Philippe, (ed.), *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, Vol. XLVI, 1985, p. 299.

[140] *Ivi*, p. 299.

> Qu'à cette époque de transformation humanitaire nous soyons à une phase de transition assimilable quelque peu à la situation de Jacob fuyant Esaü et combattant l'ange qu'il ne reconnait pas – nous fuyant le pharisaïsme catholique et combattant dans les ténèbres insuffisamment dissipées le Christ méconnu, inapprécié dans son vrai sens par défiguration antérieure ; il n'est pas moins vrai que notre régénération complète, notre résurrection d'entre les morts a besoin pour s'accomplir d'apprécier dans son vrai sens naturel et rationnel le Christ et sa doctrine correspondant si exactement et d'une façon grandiose même, aux inspirations idéales et scientifiques de notre nature, altérée de progrès indéfinis, correspondant aux conceptions les plus élevées de notre destinée. Elle a besoin d'en suivre la voie ainsi reconnue comme régénération, transformation progressive pour tous sur ce type individuel de réalisation historique étincelant d'idéal. [141]

La rigenerazione del messaggio cristiano originario rimanda pertanto a esiti esplicitamente razionalisti e talora, lo si vedrà, apertamente positivisti e scientisti, a partire da una cosmologia in cui si riassume brevemente il sistema evoluzionista (e animista): in essa l'idea stessa di Dio viene riformulata, e intesa nei termini di 'Natura Naturans', nell'accezione spinoziana, ovvero di un Dio come natura in divenire, in perfetta combinazione con la generale impostazione post-darwiniana.

Sulle grandi linee di questo sistema Gauguin innesta alcuni rimandi alla Cristolatria Equinoziale descritta in *Natural Genesis* del poeta inglese Gerald Massey (1828-1907). *Natural Genesis* costituisce la seconda parte di *A Book of the Beginnings*, un saggio che investiga le origini perdute dei miti e dei misteri dell'Antico Egitto. Quando nel 1887 Gauguin a Tahiti iniziò a scrivere *L'Eglise Catholique et les temps modernes*, prima versione de *L'Esprit Moderne et le Catholicisme*, aveva letto *Natural Genesis* nell'antologia donatagli dallo psicologo Jules Soury intitolata *Le Jesus Historique* (1896).[142] La cristolatria equinoziale di Massey rintraccia ed evidenzia nella mitologia equinoziale le medesime fonti dei dogmi e delle feste del cristianesimo della teologia ebraica enunciata nell'Antico Testamento. Secondo Massey tutte le religioni hanno una stessa verità fondata sul mito, a cui appartiene anche la figura di Gesù.

Gauguin insiste su come l'unico Dio giusto sia quello considerato nella sua accezione figurata, metaforica e razionale di cui parlano i poeti, i filosofi e gli

[141] *Ibidem*, p. 299

[142] Cfr. Verdier, Philippe, « Un manuscrit inédit de Gauguin : L'Esprit moderne et le catholicisme », in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Vol. XLVI, 1985, p. 327.

artisti. Egli era un lettore attento della Bibbia, della quale possedeva una traduzione della Chiesa Riformata di Francia. Adolescente, al Petit séminaire de *La Chapelle Saint-Mesmin*, nei pressi di Orleans, aveva seguito corsi di filosofia e di letteratura biblica. Come osserva Philippe Verdier, l'interesse principale di Gauguin ne *L'Esprit Moderne et le Catholicisme* era di stabilire una concordanza tra i testi dell'Antico e del Nuovo Testamento e i postulati dello spirito moderno. Egli propone quindi una rilettura delle profezie e delle parabole del Vangelo, viste come annunciazioni dello spirito scientifico moderno fondato sulla razionalità del sapere e gli imperativi di una morale basata sulla giustizia e sulla fraternità. Gauguin concentra il messaggio del Vangelo nella lezione suprema di non opporre il male al bene.

Verdier sottolinea inoltre che lo scritto è, per certi versi, un saggio di storia comparata delle religioni scritto da un non specialista, ma che permette di interpretare il sincretismo iconografico di un certo numero di creazioni artistiche di Gauguin a carattere simbolico. Il primitivismo delle religioni non cristiane è infatti quello stesso primitivismo cristiano che Gauguin aveva scoperto in Bretagna e nelle opere della scultura gotica. Attratto dalla mitologia dei maori della Nuova Zelanda che aveva conosciuto durante un viaggio ad Auckland nel 1895, Gauguin non nasconde mai completamente la sua credenza istintiva in un Dio personale.

Tuttavia, anarchico di estrazione aristocratica e quindi fondamentalmente antiborghese, egli obbedisce nient'altro che all'intima necessità di essere libero, in maniera conforme alle esigenze della sua propria natura, rigettando tutte le discipline esteriori imposte dal dogma, dalla morale, dal denaro e dal patriottismo. Ne segue che, anche qui (come, sopra, la sua esaltazione dello "stato di natura"), la sua adesione a una religiosità primitiva può essere letta come una forma di denuncia nei confronti delle derive istituzionali e teologico-politiche delle religioni "storiche": Gauguin infatti accusa il fariseismo cattolico sostenendo che la via per la rigenerazione sociale e religiosa risiede nell'assimilare i principi del Cristianesimo attraverso una prospettiva razionale e scientifica. Il vero Cristo, al contrario, va ricercato nella razionalità umana, e il 'senso naturale e razionale' della dottrina cristiana sta nella sua 'grandiosa semplicità'. Limitarsi semplicemente

all'apparato formale e all'esteriorità del rito non può che lasciare l'uomo nelle tenebre.

A questo proposito, duro è l'attacco nei confronti da quei rappresentanti dell'autorità dogmatica ecclesiastica che definisce «exploiteurs de religion», in particolar modo missionari e gesuiti, rappresentanti illegittimi delle vecchie religioni, mossi, a suo avviso, esclusivamente dall'ambizione, dall'egoismo e dall'ipocrisia.

Il vero Cristianesimo è nell'accezione da lui proposta, strettamente interconnesso con il progresso scientifico. Compito della scienza moderna è infatti quello di scoprire il «contenuto filosofico della religione» e questo vale per qualsiasi religione. Gauguin evidenzia però come nel respingere l'oppressione del regime teocratico e della casta sacerdotale la società moderna rischi di perdere di vista la sostanza del messaggio cristiano. Rinnegare le metodologie dell'apparato ecclesiastico non significa infatti abbandonare la validità dei contenuti del Cristianesimo.

La Chiesa Cattolica, così come si presenta allo stato attuale, è fondata su un «surnaturalismo assurdo e irrazionale» e su un dogmatismo autoritario del tutto ingiustificato, ma la deriva farisaica del cristianesimo non deve occultare la validità del messaggio più profondo. La società moderna, fortemente orientata verso il progresso, secondo Gauguin, ha al contrario delle forti affinità con Cristianesimo. Nella Bibbia i profeti e gli apostoli sottolineano più volte la centralità del pensiero razionale e scientifico, senza il quale l'anima non può aspirare a nessun bene. I principi dell'uguaglianza e della fratellanza universale, del martirio per l'affermazione della verità e della giustizia, sono le fondamenta comuni sia delle istanze democratiche della società moderna sia del messaggio evangelico.

La figura di Cristo va intesa come un modello di perfezione a cui l'essere umano deve aspirare durante la propria vita, ma contrariamente a quanto predicato dai cattolici, l'attuazione di tale istanza non può che attuarsi nella vita terrena, e non nell'aldilà. L'uomo deve cercare la propria realizzazione durante e in funzione della vita terrena, e non deve considerare quest'ultima come una fase di transizione.

Gauguin procede con una confutazione delle opposte tesi, degli spiritualisti e dei materialisti. La tesi spiritualista è errata in quanto si fonda su un'interpretazione letterale delle scritture sacre, mentre quella materialista, secondo la quale l'anima non esiste perché non ha sostanza, è facilmente controvertibile. A questo proposito riprende la teoria atomistica leibniziana secondo la quale anche l'atomo, per antonomasia parte costituente della materia, è invisibile, indivisibile e impercettibile. La materia dunque non è sostanza di per sé, ma lo diventa sotto forma collettiva, perché data dall'aggregazione di atomi immateriali. Anche il materialismo si rivela errato dunque, poiché la materia è soltanto una manifestazione fenomenica: i soli esseri che la compongono, gli atomi per l'appunto, non sono né materiali né, pertanto, percettibili, eppure esistono.

A livello dell'uomo, quindi, stesso errore dei materialisti: essi considerano l'uomo soltanto nella sua corporeità e riconducono i fenomeni animistici del pensiero e delle emozioni alla sola interazione degli organi corporei (senza però riuscire a spiegare da dove provenga quella corporeità).

Gauguin ricorre alla tesi bergsoniana, ripresa poi dalla neurofisiologia, per dimostrare che la tesi materialista sull'evoluzione della materia è già stata superata attraverso l'individuazione di un unico nodo vitale di tutti i centri nervosi. Questo nodo vitale, individuato dalla neurofisiologia nella zona tra il cervello e il midollo spinale, è assimilabile all'anima, in quanto da lì provengono tutti gli istinti che determinano le azioni dell'uomo.

Il risultato delle scoperte effettuate dalla scienza anatomica e fisiologica rivela dunque che l'anima è il centro coordinatore di tutto l'organismo ed esercita un controllo diretto sul corpo. Quando l'organismo cui l'anima fa capo si dissolve, a livello teorico, è possibile che l'anima sopravviva alla morte diventando una sorta di germe superiore capace di trasferirsi in altri esseri, in una prospettiva di miglioramento progressivo che può essere facilmente rintracciabile nell'evoluzione stessa dell'essere umano. Ed ecco che la metafisica leibniziana degli atomi spirituali e delle monadi si combina con l'evoluzionismo. Gauguin qui attua cioè un vero e proprio sincretismo culturale, richiamando la teoria della metempsicosi dei

pitagorici, e coniugandola al discorso evoluzionistico e positivista. Del dogmatismo della Chiesa Cattolica sull'immortalità dell'anima, ormai, non rimane più nulla.

Gauguin opta dunque per un razionalismo biblico in base al quale ognuno deve poter essere libero di leggere e interpretare le sacre scritture, fuori dalla mediazione del potere autoritario dell'istituzione ecclesiastica (in questo molto vicino alla tradizione protestante). Fondamentale è la consapevolezza che il linguaggio biblico è essenzialmente allegorico e figurato e serve per catturare l'attenzione del lettore, che attraverso un procedimento razionale arriva alla comprensione del messaggio più profondo contenuto in quelle immagini. Il dogmatismo interpretativo della Chiesa d'altronde non può che essere aborrito nella società moderna, perché è un'esplicita negazione della facoltà intellettiva e razionale dell'uomo (basti pensare al concetto eucaristico di "transustantazione", da lui definito «un abuso di credenze superstiziose»).

Gauguin però, razionalista nell'ermeneutica, resta profondamente convinto della significatività del messaggio morale della Bibbia – e anche in questo si manifesta implicitamente un approccio "spinozista" alla religione: egli insiste su come il Vangelo possa costituire il modello per la società futura, basata sulla fratellanza tra i popoli, l'uguaglianza, la libertà di pensiero. Allo stato attuale sembra che la società moderna stia perdendo di vista questi precetti, mettendo in atto pratiche autoritaristiche e violente, fondate sul sopruso e sulla legge del più forte. L'autoritarismo della Chiesa e dello Stato limita fortemente l'evoluzione naturale dell'uomo perché lo costringe a vivere nella repressione costante delle sue facoltà fisiche ed intellettive. L'artista adduce come esempio una serie di riflessioni sull'istituzione del matrimonio, definito «un atto di vendita autorizzato»: eppure, nota, il Vangelo è tutt'altro che conforme al moralismo contemporaneo: Gesù nel Vangelo fraternizza con le prostitute, non le ritiene immorali. La vera a-moralità è invece quella proposta dall'istituzione matrimoniale, nient'altro che «un atto di vendita adottato dallo stato in nome di una morale religiosa ipocrita e autoritaria».

Questa attenzione alla dialettica moralismo/religione va approfondita, perché tradisce un'introiezione della cultura protestante – benché in senso rovesciato e ormai del tutto critico.

Othon Printz, che ha studiato il controverso rapporto tra Gauguin e il Protestantesimo, nello scritto *L'Esprit Moderne et le Catholicisme* ha annotato 108 riferimenti biblici, di cui 31 veterotestamentarii e 77 neotestamentari. Com'è noto, da parte protestante si studia il Vecchio Testamento più di quanto non si faccia nel mondo cattolico. Gauguin fu battezzato nella Chiesa Cattolica, ma venne scomunicato quando sposò la moglie Mette, danese, con rito protestante. Non è accertato con quale spirito egli sia entrato a far parte della Chiesa Protestante, se solo per assecondare la moglie o se perché realmente convertito. Ad ogni modo, i primi contatti di Gauguin con il Protestantesimo risalgono al 1871, quando conobbe Paul Bertin, agente di cambio, e discendente di una famiglia di finanzieri protestanti. Nel periodo antecedente il suo trasferimento a Tahiti, in cui scelse di lasciare la famiglia e il lavoro per dedicarsi interamente all'arte, egli sperimentò un periodo di dure privazioni e sofferenze dovute all'assenza di introiti economici, ed è in questi anni di grande povertà che iniziò a interessarsi alla figura di Cristo, come dimostrano le opere *Le Christ au jardin des oliviers* e *l'Autoportrait au Christe Jaune.* In questi anni conobbe poi Jacob Mayer de Haan, di famiglia ebrea ma nato in Olanda, che, come Gauguin, aveva abbandonato l'attività commerciale per dedicarsi alla pittura. Meyer esercitò una funzione terapeutica su Gauguin introducendolo alla Kabala, come testimonia il dipinto su legno *L'auberge de Marie Henry a Pouldu*, dove l'artista ritrae l'amico con il copricapo ebraico, e il suo viso esprime uno stato di meditazione abissale pieno di mistero e di inquietudine. Un particolare è significativo: nel dipinto una lampada illumina due testi: *Paradiso Perduto* di John Milton[143] e *Sartor Resartus* di Thomas Carlyle[144]. E, non a caso, In *L'esprit moderne et le catholicisme* si ritrovano molte citazioni bibliche prese proprio dal Sartor (che apparve in Francia tradotto in fascicoli su *Le Mercure de France* tra il 1895 e il 1897), e lo stesso titolo del pamphlet di Gauguin

[143] Milton si rifiutò di diventare pastore protestante come invece suo padre esigeva e, benché per tutta la vita dimostrasse un fervente interesse per il Cristianesimo, fu un aspro contestatore del puritanesimo. *Paradiso Perduto* è un poema epico che tratta la visione giudeo-cristiana dell'origine dell'uomo, invocando la tentazione di Adamo ed Eva e la loro espulsione dal Paradiso. L'opera di Milton riflette l'epopea del puritanesimo con la meditazione costante sul problema del peccato e della redenzione.

[144] Thomas Carlyle, filosofo e storico scozzese (1795-1881) proveniva anch'egli da una famiglia puritana che voleva fare di lui un pastore anglicano. Dopo aver studiato scienza, diritto e teologia decide di dedicarsi esclusivamente alla letteratura. Scrisse *Sartor Resartus* nel 1830 e lo pubblicò a Boston nel 1838. Il libro è una sorta di autoritratto caricaturale della società inglese e del suo puritanesimo.

sembra rimandare a Carlyle (secondo cui la letteratura era «la seule et militante église des temps modernes»).

Nonostante la difficoltà di lettura de *L'esprit moderne et le catholicisme*, dovuta a uno stile particolarmente visionario, che sembra a tratti sfiorare il delirio metafisico, Belinda Thomson[145] osserva giustamente che esso ha il pregio e l'importanza di testimoniare il profondo rispetto di Gauguin per la figura di Cristo e per i suoi insegnamenti. Se infatti da un lato, soprattutto per mezzo della scrittura, Gauguin ha sempre in qualche modo sfoggiato un atteggiamento sprezzante nei confronti della Chiesa e dei suoi rappresentanti, eppure nella sua pittura il tema e la simbologia del Cristianesimo sono pregnanti.

A Tahiti l'iconografia del sacro è elaborata in modo del tutto personale, mescolando, in un processo sincretico, i temi della Cristianità alle suggestioni tratte dal contatto e dallo studio della cosmologia e della ritualità del popolo tahitiano. Esattamente quella continua ricerca razionale sul vero messaggio del fenomeno religioso che, in contesto "letterario", lo stesso autore cercava di scandagliare, in modo ellittico e paradossale, ne *L'esprit moderne et le catholicisme*. Modellata nelle sue varie espressioni, in Gauguin resta drammaticamente viva l'esigenza di immortalare una concezione del mondo e del rapporto tra umano e divino che è in procinto di scomparire:

> The sacred themes that pervade Gauguin's art continued to reinforce his most consistent, grandiose and irrefutable claim for his artistic practice, namely his quasi-divine creativity. In replying to an admiring letter from Émile Schuffnecker, with no false modesty Gauguin readily invoked a mysterious power that lifted his genius beyond the reach of mere mortals. He repeatedly averred that his preferred narrative method, following the example of Christ, was the parable – a moral tale that could be apprehended by all, but would not be universally understood.[146]

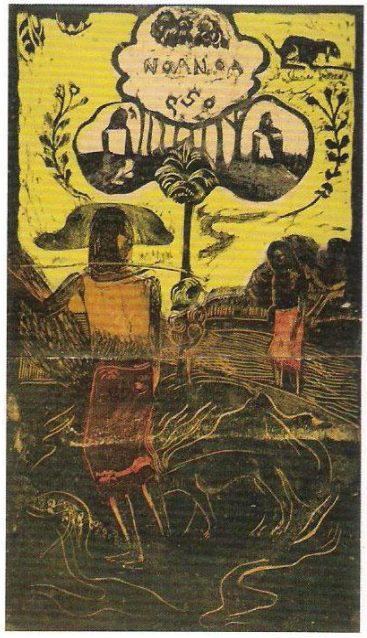
Se si pensa che il primo soggetto religioso che ispirò l'arte di Gauguin fu proprio la *Lotta di Giacobbe con l'Angelo*, e che egli dipinse questo quadro in Bretagna, sulla scia di una ricerca sulla primitività e la «sauvagerie» che lo porterà

[145] Thomson, Belinda, *op. cit.*, pp. 133-135.
[146] *Ibidem*, p. 135.

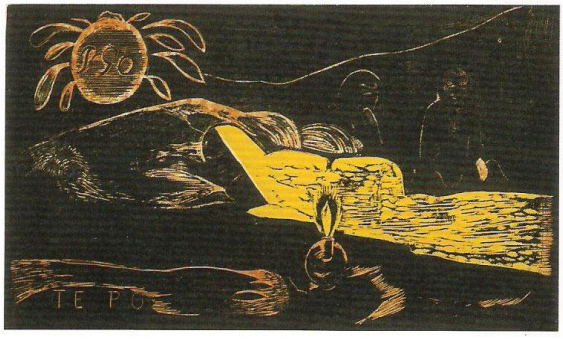
a morire da “selvaggio” nelle remote isole dell’Oceano Pacifico, l’ipotesi interpretativa fin qui esposta sembra essere ulteriormente confermata.

La lotta con l’angelo evoca nell’immaginario dell’artista lo struggimento del “vero” cristiano, ovvero del fedele che vive la sua dimensione spirituale affrontandone tutte le problematicità, e per il quale la fede è espressione di un atto conoscitivo e non dogmatico. Il percorso che porta l’uomo a Dio è visto come segnato dalla sofferenza, dal conflitto, da una messa in discussione continua, perché soltanto attraverso il travaglio della ragione ci si avvicina alla comprensione del sacro e del divino.

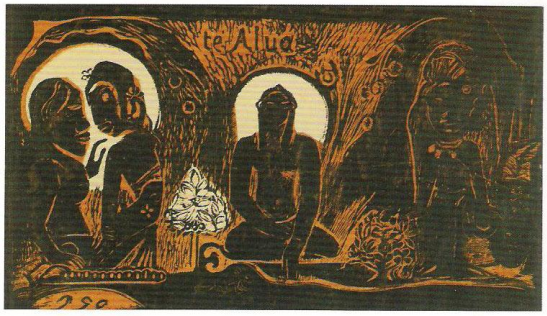
NOA NOA, 1893-5 (Incisioni su legno) [147]



1.



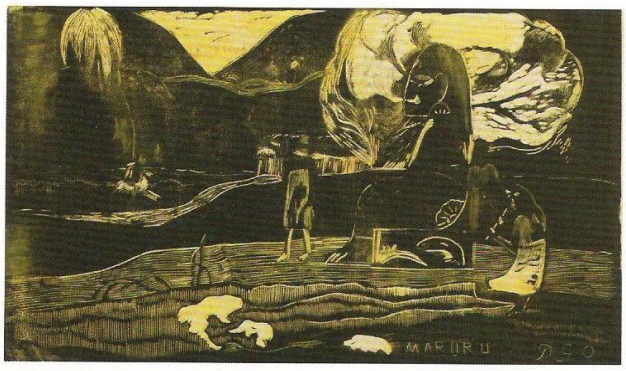
2.



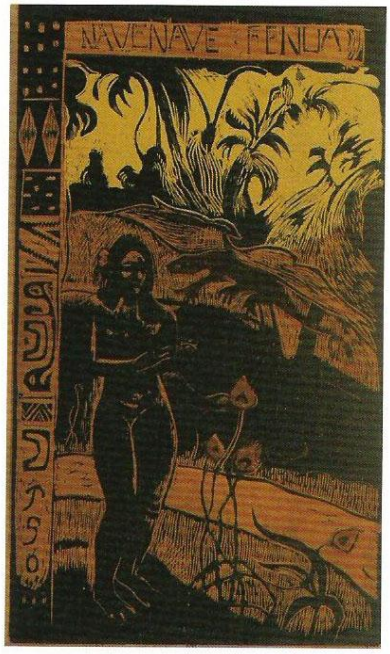
3.

4.

[147] Riprodotte da Thomson, Belinda, (ed.), *Gauguin: Maker of Myth*, London, Tate Publishing, 2010


MAFIIRU

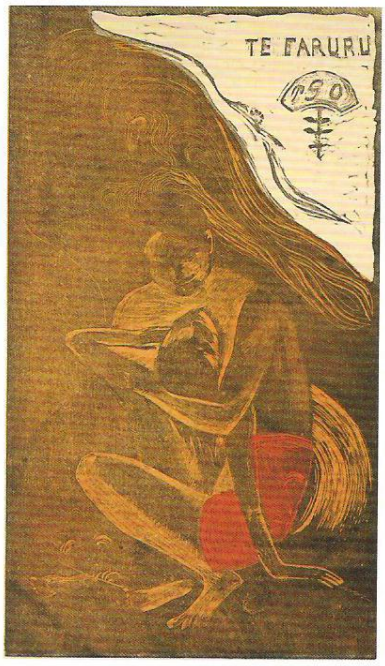
5.


NAVENAVE FENUA

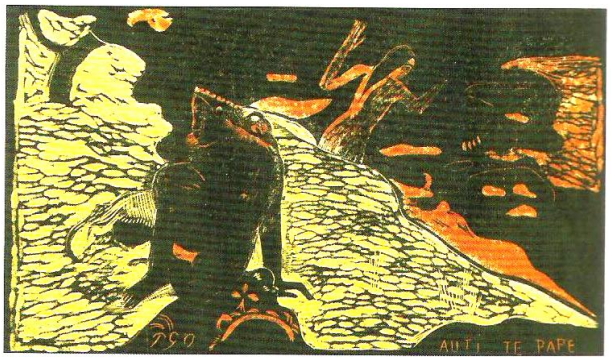
6.

MANNA NO VARUA INO

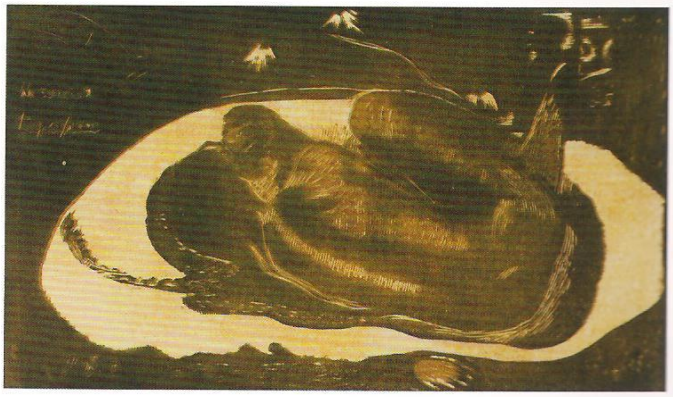
7.


TE FARURU

8.

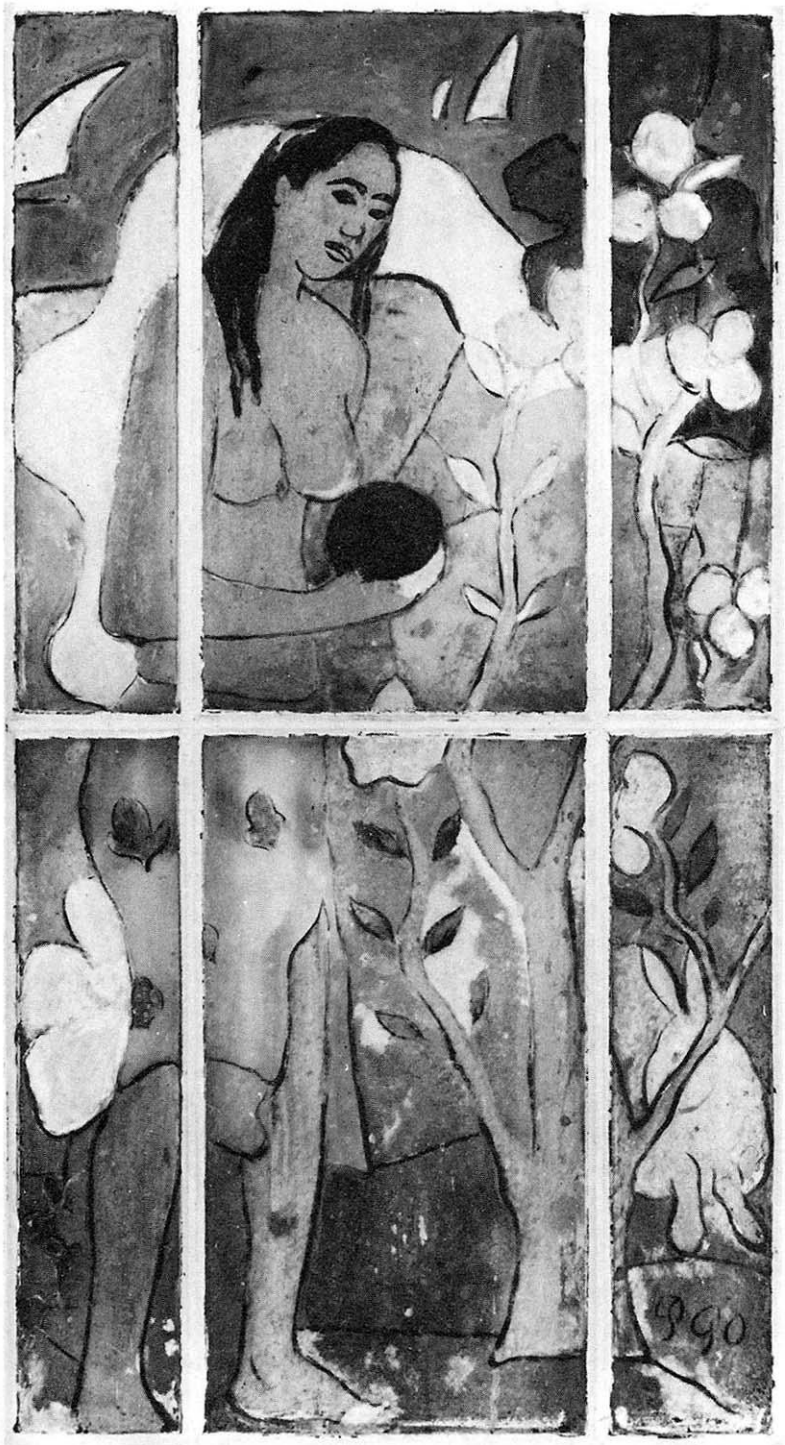

AITI TE PAPE

9.



10.

IV. W.S. MAUGHAM: *THE MOON AND SIXPENCE*



Vetri dipinti da Paul Gauguin e acquistati da Maugham a Tahiti

IV. 1. MAUGHAM: «DE SERVITUTE HUMANA»

William Somerset Maugham è stato indiscutibilmente uno degli autori più prolifici del Novecento nonché una delle personalità artistiche più variegate e complesse della contemporaneità.

Figlio dell'avvocato Robert Ormond Maugham, impiegato presso l'Ambasciata Britannica di Parigi, W.S. Maugham, ultimogenito di tre fratelli, nacque il 25 gennaio del 1874 all'interno dell'Ambasciata. In questo modo Maugham acquisiva la cittadinanza inglese e non francese e qualora la Francia fosse entrata in guerra egli non sarebbe costretto ad arruolarsi.

Tra il 1882 e il 1884 Maugham sofferse la perdita di entrambi i genitori: prima quella della madre, che morì di tubercolosi nel 1882, e, dopo due anni quella del padre, che morì di cancro. Fu così dunque che Maugham, che all'epoca aveva dieci anni, si trasferì in Inghilterra, nel Kent, dove trascorse gli anni dell'adolescenza sotto il tutorato degli zii materni, Henry MacDonald, Vicario della Chiesa protestante di Whitstable, e Barbara Sophia Scheidlin. Gli zii, che all'epoca erano già avanti con gli anni, non avevano altri figli.

La perdita dei genitori e lo sradicamento dalla Francia marcarono drammaticamente il passaggio dall'infanzia all'adolescenza. Cresciuto ed educato a Parigi, Maugham era di madrelingua francese, e non possedeva una buona padronanza dell'inglese: questo gli procurò inizialmente notevoli difficoltà di adattamento, aggravate da una forte balbuzie che suscitava l'ilarità dei suoi coetanei e che gradualmente tendeva ad isolarlo.

Il giovane Maugham trovò rifugio e conforto nella letteratura, divenendo «un lettore onnivoro»[148], e maturando altresì il desiderio di essere uno scrittore egli stesso. Nell'infanzia e nell'adolescenza dello scrittore inglese troviamo molti punti di contatto e somiglianze con gli anni giovanili di Frank Sargeson. Anche Maugham infatti "subì" un'educazione puritana rigida e repressiva, dalla quale, come Sargeson, tentò di svincolarsi attraverso la letteratura.

[148] Calder, Robert, *Willie – The Life of W. Somerset Maugham*, London, Heinemann, 1989, p. 20.

Nel 1889 trascorse alcuni mesi all'Università di Heidelberg, in Germania, dove iniziò a cimentarsi con la pratica letteraria, stimolato anche dalla filosofia e dalla letteratura tedesca; a questo periodo risale anche la sua prima esperienza omosessuale con un ragazzo dieci anni più grande.

L'omosessualità fu un tratto distintivo della personalità dello scrittore, ma fu da lui vissuta sempre con grande riserbo e timore. È opportuno infatti ricordare che proprio negli anni della sua giovinezza, tra il 1894 e il 1897, si consumava in Inghilterra uno dei processi più celebri della storia, al termine del quale Oscar Wilde veniva condannato a scontare la pena di due anni di carcere per aver intrattenuto rapporti omosessuali con diversi giovani. Il clamore della condanna di Wilde spinse molti omosessuali inglesi, specialmente intellettuali e artisti, ad abbandonare l'Inghilterra. Fin dalla giovane età Maugham divenne dunque consapevole che avrebbe dovuto adoperare un'estrema cautela nei confronti di «quell'amore che non osa pronunciare il suo nome»[149]. In Inghilterra infatti, fino al *Sexual Offences Act* del 1967, l'omosessualità venne considerata un reato penale, e Maugham, che morì nel 1965, visse costantemente nel terrore di essere un "fuorilegge".

Negli anni dell'adolescenza iniziò a prendere coscienza della propria identità e della propria "diversità" sessuale, distanziandosi, con sempre più profonda convinzione, dall'educazione puritana ricevuta dallo zio.

Il graduale abbandono dalla fede è uno dei temi fondamentali nel romanzo semi-autobiografico *Of Human Bondage*, pubblicato nel 1915: qui si narra la vita del giovane Philip Carey, alterego letterario dello stesso Maugham, il quale, orfano di entrambi i genitori, viene allevato ed educato dallo zio, un pastore protestante, che lo sottopone a una disciplina rigida votata all'ossequio degli imperativi della morale puritana. Philip, timido e insicuro, anche a causa di una malformazione genetica al piede che lo rende claudicante, vorrebbe diventare un pittore, ma decide al contempo di dedicarsi allo studio della medicina per garantirsi una professione. Gli anni della sua giovinezza sono tormentati da un amore impossibile per,

[149] Dal poema di Alfred Douglas *Two Loves*. Oscar Wilde venne denunciato dal padre di Alfred Douglas che lo accusò di aver intrattenuto una relazione omosessuale con il figlio e questo poema fu citato nel processo come prova dal pubblico ministero Charles Gill.

Mildred, una donna cinica e spietata, che si approfitta del suo amore senza ricambiarlo.

In un passo di *Of Human Bondage* si legge di come il giovane Philip trascorresse notti intere a pregare Dio con tutte le sue forze affinché gli sanasse il piede storpio; «sapeva che Dio , se voleva, poteva farlo, e la sua fede era assoluta».[150] Nel corso di una vacanza estiva in Germania, dove si appassiona alla filosofia e alla letteratura, Philip matura un sentimento di distacco e rifiuto della religione. Philip-Maugham giunge gradualmente alla convinzione che la fede non è innata nell'essere umano e che, al contrario, essa è un artificio, frutto dell'educazione e del condizionamento di circostanze esterne.

> Un nuovo ambiente e un nuovo esempio gli davano l'opportunità di trovare sé stesso. Si spogliò della fede della sua fanciullezza molto semplicemente, come di un mantello che non gli occorreva più. [151]

Riportiamo in nota un episodio di *Of Human Bondage* in cui Maugham [152] descrive questo passaggio fondamentale della vita di Philip, ricorrendo all'immagine del giovane che dall'alto di una montagna, sancisce la sua definitiva rottura del "rapporto con Dio". Confrontando questo passo con quello narrato nella biografia di Frank Sargeson (riportato nell'Appendice al Capitolo II) riscontriamo tra i due autori una nuova significativa analogia.[153]

Mentre però per Sargeson l'abbandono della fede è pur sempre compromesso dalla difficoltà di scrollarsi di dosso il giudizio di "quell'occhio di

---

[150] Maugham, Somerset, *Schiavo d'amore*, Milano, Adelphi, 2007, p. 58.
[151] *Ivi*, p. 124.
[152] *Ivi*, p. 125: «Un giorno andò da solo in cima a una certa collina per godere una vista che sempre, non sapeva perché, lo colmava di esultanza. Ormai era autunno, ma spesso le giornate erano ancora serene, e allora il cielo sembrava splendere di una luce più viva: quasi che la natura cercasse di proposito di infondere vigore nei giorni residui di bel tempo. Guardava la pianura che si estendeva vastissima sotto di lui, tremolante nel sole:in lontananza c'erano i tetti di Mannheim e all'orizzonte la macchia indistinta di Worms. Qua e là, un luccichio più nitido era il Reno, ampio , solenne, soffuso di una luce dorata. Philip, col cuore pulsante di gioia, pensò a come il Tentatore dall'alto del monte aveva mostrato a Gesù i regni della terra. Inebriato dalla bellezza dello scenario, gli sembrava che dinanzi a lui si estendesse il mondo intero, ed egli bramava di scenderne e di goderne. Era libero da paure degradanti, libero da pregiudizi. Poteva andare per la sua strada senza il terrore intollerabile delle fiamme infernali. A un tratto si avvide di essersi sbarazzato anche di quel grave senso di responsabilità che faceva di ogni atto della sua vita una questione di importanza capitale. Poteva respirare più liberamente un'aria più leggera. Era responsabile solo di fronte a sé stesso delle cose che faceva. Libertà! Era, finalmente, padrone di sé. Per antica abitudine, ringraziò inconsciamente Dio di non credere più in Lui».
[153] Cfr. Appendice al Cap. II.

Dio che tutto vede", Maugham sembra viverlo nei termini di una riappropriazione esaltante della propria libertà: contemplando il mondo che dall'alto della montagna si estende al suo sguardo, Philip avverte il desiderio di inoltrarvisi, finalmente liberato dal «terrore intollerabile delle fiamme infernali». Significativa dello stile ironico e pungente dell'autore è il paradosso retorico secondo il quale non è Philip che non crede più in Dio, ma Dio che non crede più in Philip. Questo atteggiamento marcatamente irriverente viene però immediatamente contraddetto nel capoverso successivo, dove Philip confessa che spesso viene assalito da un dubbio:

> C'era una cosa che lo assillava; si diceva che era irragionevole, cercava di annullare col riso questo pensiero patetico; eppure gli venivano agli occhi le lacrime vere quando pensava che non avrebbe mai più rivisto la sua bellissima mamma, il cui amore per lui era diventato più prezioso dopo la sua morte con il passare degli anni. [154]

Maugham come Sargeson, anche se con il cinismo che lo contraddistingue, ripropone il tema di quanto sia in realtà difficile per l'uomo "dimenticarsi di Dio", specialmente se se il suo mondo affettivo è a quel Dio così strettamente connesso.

Terminati gli studi liceali, dopo un breve e alquanto fallimentare apprendistato come ragioniere presso uno studio contabile, nel 1892 Maugham si iscrisse alla facoltà di medicina del King's College di Londra dove trascorse cinque anni. La scelta non fu dettata da un particolare interesse per la professione medica (all'epoca Maugham aveva già deciso che voleva diventare uno scrittore) pur tuttavia gli studi medici gli sembravano un valido compromesso per garantirsi una professione.

Nell'autobiografia *The Summing Up* Maugham afferma che non c'è palestra migliore per un aspirante scrittore di quella offerta dall'esercizio della professione medica. Attraverso la medicina si ha la possibilità di vedere la natura umana nella sua vera essenza, aldilà delle convenzioni e degli artifici, essa inoltre esige un senso della disciplina e del rigore, fondamentali anche per l'artista.

Frederic Raphael in un interessante confronto tra gli stili di tre autori/medici, John O'Hara, Sinclair Lewis e lo stesso Maugham, identifica delle caratteristiche

[154] *Ivi*, p. 126.

comuni. La familiarità con le analisi e le metodologie medico-scientifiche marcano fortemente il loro stile: nelle loro opere è manifesta la propensione per una scrittura oggettiva e un atteggiamento da parte dell'autore analitico, attento al più minimo dettaglio, ma emotivamente abbastanza distaccato. Lo scrittore, così come il medico, osserva Raphael, non si lascia coinvolgere dalle situazioni, l'osservazione e l'ascolto, non la compassione, sono i tratti distintivi del suo metodo investigativo. Da questo deriva una narrazione profonda, capace di scandagliare la realtà come sotto la lente di un microscopio, ma che difficilmente si abbandona al lirismo.[155] Parafrasando dunque un passo di *Of Human Bondage* potremmo dire che «la vita infelice degli anni scolastici aveva sviluppato in [Maugham] la capacità di autoanalisi; e questo vizio, subdolo come una droga, si era impadronito di lui al punto di dotarlo di un acume singolare nell'anatomizzare i propri sentimenti». [156]

Tuttavia, farà notare Jeffrey Meyers nella sua biografia su Maugham [157], l'occhio clinico con cui lo scrittore indaga la natura umana, spesso tradisce una straordinaria empatia.

Sarebbe perciò incauto soffermarsi solo su questo aspetto e circoscrivere Maugham ad una prassi letteraria puramente analitica; lo dimostra infatti il titolo stesso del romanzo autobiografico *Of Human Bondage*, citazione del titolo *De Servitute Humana o la Forza degli Affetti* del IV Libro del *Trattato sull'Etica* di Baruch Spinoza dove il celebre filosofo olandese indaga, per l'appunto, le passioni dell'uomo e indica secondo quali modalità l'uomo può "liberarsi" dalla schiavitù che esse comportano. È dunque particolarmente azzeccata l'affermazione di Cyril Connolly (che tra l'altro conferma l'interesse particolare di Maugham per la filosofia di Spinoza) che descrive lo scrittore un «cinico compassionevole».[158]

---

[155] Cfr. Raphael, Frederic, *Somerset Maugham and his world*, London, Thames and Hudson, 1976.
[156] Maugham, *op. cit*., p. 248.
[157] Cfr. Meyers, Jeffrey, *Somerset Maugham – A life*, New York, Knopf, 2004.
[158] Connolly, Cyril, «Maugham: Compassionate Cynic», in Curtis, Anthony e John Whitehead, (ed.), *Maugham – The critical Heritage*, London, Routledge, 1987, p. 453: «Wherever he was, he would gather some younger writers round him, listen to their opinions and give them oysters and advice and especially warning. But to have seen him surrounded by all that had gone into the shaping of his personality for half a century one must have visited Cape Ferrat in the good years when, after the morning's work (for he rose at eight), he would climb up to his freshwater pool, where the blue dragonfly endlessly patrolled the surface like a flying boat. Here he would swim or dive or sit in explaining Spinoza to his guests, his sarong round his small body, on his face the fastidious expression, as in Graham Sutherland's portrait, of one who understands humanity and both pities and forgives, finding much to enjoy and very little to hope for. Being deprived at an early age of his beloved mother, and thrown on unfeeling relations, marked him for life. As a

Gli anni trascorsi all'Università furono particolarmente gratificanti per Maugham, trasformandosi per lo scrittore in erba in una sorta di laboratorio sperimentale: al costante esercizio della lettura egli combinava una serie di analisi di frammenti di vita e osservazioni dei comportamenti e delle passioni umane, che metodicamente annotava su diversi quaderni di appunti, i suoi celebri *notebook*.

Una volta raggiunta la maggiore età, Maugham decise di abbandonare la carriera di medico e di dedicarsi in maniera esclusiva alla scrittura. Pubblicò il suo primo romanzo *Liza of Lambeth* nel 1897, dove narra la storia di un adulterio nel contesto delle classi subalterne della città di Londra: dopo poche settimane dalla pubblicazione le copie in commercio erano già esaurite. Davanti a lui si apriva la strada della notorietà e, in pochi anni, Maugham si affermò non solo come romanziere, ma anche come drammaturgo. Nel giro di un decennio diventò uno degli autori più venduti in Inghilterra: nel 1914 aveva già pubblicato oltre dieci romanzi e dieci opere teatrali di grande successo. Quando poi, negli anni Venti, la radio prima e il cinema poi cominciarono ad attingere soggetti dalle sue opere, la sua fama si fece intercontinentale e Maugham divenne uno scrittore milionario.

Negli anni della prima guerra mondiale, alla quale partecipò lavorando in Svizzera come agente dei servizi segreti britannici, conobbe e si innamorò di Gerald Haxton, che fu segretamente il suo compagno fino al 1944, anno in cui Haxton morì. Per evitare scandali e persecuzioni giudiziarie legate alla sua omosessualità, Maugham spacciava Haxton per suo segretario e intratteneva rapporti con alcune donne. Nel 1917 sposò Syrie Wellcome dalla quale ebbe una figlia, ma il loro matrimonio, alquanto burrascoso[159], terminò nel 1928.

Maugham morì all'età di novantuno anni dopo una vita scandita da grandi successi e innumerevoli avventure, incrementate dal considerevole numero di viaggi da lui effettuati in tutto il mondo.

---

doctor and the brother of a great lawyer he saw deep into the human heart and his cynicism masked both a compassion of which he was almost ashamed and a bitter rage against the terrible tragedies, disablements and stupidities thrust, by its own limitations, upon the human condition. His excessively rare gift of story-telling, now so unfashionable, is almost the equal of imagination itself; his lapses are into florid rather than the banal».

[159] Cfr. su questo tema Maugham, Robin, *Conversazioni con zio Willie*, Milano, Adelphi, 2008.

IV. 2. TAHITI

La drammatica perdita dei genitori in età infantile, il disagio arrecatogli dalle sue disfluenze verbali, la consapevolezza della sua "diversità"sessuale, tutto ciò indusse Maugham a sviluppare un carattere reticente e misterioso, dietro al quale probabilmente cercava di nascondere e reprimere un animo ansioso e alienato; come osserva Meyer: «In all his important roles – exile, traveler, artist, homosexual, husband and spy – Maugham was to remain an alienated outsider». [160]

A causa si questa sua natura inquieta Maugham trascorse la maggior parte della sua vita viaggiando, attività che egli considerava imprescindibile anche per il suo mestiere di scrittore. Nel romanzo *The Gentleman in the Parlour* (1930) ambientato nell'Asia sudorientale, Maugham ha definito in questi termini la sua estetica del viaggio:

> I travel because I like to move from place to place, I enjoy the sense of freedom it gives me, it pleases me to be rid of ties, responsibilities, duties; I like the unknown, I meet odd people who amuses me for a moment and sometimes suggest a theme for a composition; I am often tired of myself, and I have a notion that by travel I can add to my personality and so change myself a little.[161]

Nel saggio intitolato *The Two Worlds of William Somerset Maugham*,[162] lo scrittore americano di origini francesi Wilmon Menard, che conobbe Somerset Maugham attraverso Sir Henry Maximilian Beerbohm [163] negli ultimi anni della sua vita, ricostruisce con dovizia di particolari il viaggio che lo scrittore inglese intraprese nel 1916 nei mari dell'Oceano Pacifico. La ricerca di Menard si rivela illuminante sotto molti aspetti, ai fini di un'indagine sulla produzione letteraria di Maugham.

---

[160] Meyers, *op. cit.*, p. 34.
[161] Maugham, cit. in Meyers, *op. cit*., p. 118.
[162] Menard, Wilmon, *The Two Worlds of Somerset Maugham*, Los Angeles, Sherbourne Press, 1965.
[163] L'incontro tra Menard e Maugham ebbe luogo in Italia, a Rapallo, presso il Villino Chiaro di Sir Max Beerbohm (1872 -1956) scrittore e caricaturista inglese.

Nel 1916 William Somerset Maugham si imbarcò a San Francisco insieme al compagno - segretario Gerald Haxton, su una nave diretta a Honolulu. La scelta di questo viaggio è essenzialmente riconducibile a due motivazioni: da un lato la necessità di curarsi da una forte bronchite contratta nel rigido inverno appena trascorso in Svizzera[164], dall'altro il desiderio di esplorare le lontane e leggendarie terre del Pacifico, già mirabilmente descritte da autori quali Joseph Conrad, Robert Louis Stevenson, Pierre Loti.

Gerald Haxton si occupò personalmente dell'organizzazione del viaggio, avvalendosi della collaborazione di Lloyd Osbourne, amico di famiglia di Haxton nonché collaboratore di Robert Louis Stevenson, che già da tempo si era trasferito con la sua famiglia a Honolulu.[165] Maugham che nutrì per Haxton un affetto profondo e sincero, sottolinea come la sua presenza sia stata fondamentale non solo nella sua vita privata ma anche nella sua attività di scrittore. Gerald Haxton aveva un temperamento gioviale e un carattere curioso ed era sempre attraverso la sua intermediazione che Maugham, timido e tutt'altro che incline alla socialità, entrava in contatto con i luoghi e con le persone che lo interessavano.

> When I went down to the South Seas I came across many types that were entirely new to me, and situations that appealed to my imagination. I was very much struck by the effect of the climate and surroundings on the white people who for one reason or another had drifted there. So far I was concerned, I seemed to be entering upon an entirely new life, and after the war I deliberately travelled in search of this material which seemed to offer so fruitful and new material.[166]

Quando Maugham arrivò nel Pacifico le terre oceaniche avevano perso definitivamente l'immagine romantica e mitica dell'Eden perduto, ma erano proprio i segni tangibili di questo declino ad attirare e a stimolare la curiosità dello

---

[164] Curtis, Anthony, *The Pattern of Maugham*, Hamish Hamilton, 1974, p. 95: «The severe Swiss winter had however taken its toll on Maugham's health. He had a bout of bronchitis. He decided to make a trip that he had been planning for a long time to the South Seas both for his health and because he wanted to investigate the life of the stockbroker-turned-painter about whom he had quizzed O'Conor in Paris. It seems unlikely that he had any intelligence mission on this occasion although it was an area where the German colonial Empire was considerable».

[165] Menard, Wilmon, *The Two Worlds of Somerset Maugham*, Los Angeles, Sherbourne Press, 1965.

[166] Maugham, cit. in. Jonas, Klaus, W., (ed.), *The Maugham Enigma*, London, Peter Owen Limited, pp. 58-59.

scrittore. La decadenza e il degrado – umano, storico, sociale - sono infatti temi assai ricorrenti nella poetica di Maugham.

Durante il viaggio lo scrittore riempì numerosi quaderni di appunti dove registrò accuratamente le impressioni raccolte e lo stupore che quelle nuove terre destavano nella sua immaginazione; lo impressionava particolarmente la magnificenza dai paesaggi, che ancora mantenevano un carattere "primitivo". In questi diari annotò frammenti di storie reali e inventate, che sarebbero poi diventate la principale fonte di ispirazione per alcuni dei massimi capolavori della sua produzione. Molti di questi appunti vennero pubblicati nel 1949 nel volume *A Writer's Notebook* [167], nella cui «Prefazione» Maugham spiega come il libro sia il risultato di una sintesi operata tra oltre quindici volumi di annotazioni. [168] La maggior parte dei racconti brevi ispirati dal viaggio nelle isole del Pacifico - Polinesia, Hawaii, Tahiti e Samoa - vennero pubblicati nel 1921 nella raccolta *The Trembling of a Leaf.* [169]

Il viaggio a Tahiti per Maugham significò anche investigare sulla straordinaria vita di Paul Gauguin, il celebre pittore francese che nel ventennio precedente aveva sconvolto e rivoluzionato il mondo dell'arte. Tutto il materiale raccolto nei luoghi in cui Gauguin aveva vissuto fu da Maugham rielaborato in uno dei suoi più celebri romanzi *The Moon and Sixpence.*

Maugham era entrato in contatto con l'allora nascente mito di Paul Gauguin in Francia, nel 1905, attraverso la frequentazione del pittore irlandese Roderick O'Conor, che aveva a sua volta conosciuto e collaborato con Gauguin in Bretagna.[170] O'Conor fu il primo ad introdurre Maugham all'incredibile vita del pittore francese, morto soltanto due anni prima nelle Isole Marchesi. Maugham intuì immediatamente il grande potenziale narrativo di questa straordinaria vicenda umana, inoltre, la morte di Gauguin avvenuta nella malattia, nell'isolamento e nella

[167] Alcuni di questi passi relativi alle opere di Maugham qui prese in esame sono riportati nell'Appendice al Cap. IV.

[168] La pubblicazione di queste note, sottolinea l'autore, non intende innalzare questi scritti a una valenza letteraria, ma è un'operazione funzionale a illustrare la genesi del suo processo creativo. Maugham intende fornire uno strumento di studio e di analisi della sua opera utile sia per il pubblico sia, soprattutto, per la critica, la quale non è mai stata troppo generosa nei suoi confronti, liquidandolo spesso come un esperto e prolifico mestierante, astuto e capace di catturare i gusti del grande pubblico, ma che, nonostante la popolarità e i consensi del botteghino, non ha mai dimostrato un autentico talento letterario.

[169] Cfr. Cap. V.

[170] Meyers, *op. cit.*, p. 119.

più totale indigenza, aveva già contribuito ad aumentare la fama del pittore facendo crescere in maniera esponenziale l'interesse di mercanti, collezionisti d'arte, romanzieri e biografi.

> That is the time that my interest in Gauguin seriously became a writing project for the future. I thought of the idea from time to time, and several times I was on the verge of packing and sailing for Tahiti, where Gauguin certainly had spent the most absorbing period of his life. However, the years passed swiftly, and, of course, I had sufficient to keep me busy. Notwithstanding, all the time I had Gauguin neatly docketed in my mind. [171]

Già nel sopracitato romanzo *Of Human Bondage* Maugham aveva già introdotto il personaggio di Paul Gauguin, sul quale scriveva:

> In Brittany he had come across a painter whom nobody else had heard of, a queer fellow who had been a stockbroker and taken up painting at middle age, and he was greatly influenced by his work. He was turning his back on the impressionists and working out for himself painfully and individual way not only of painting but of seeing. Philip felt in him something strangely normal.[172]

Amy Dickson nel saggio «Gauguin: A very British reception»[173], investigando sulla ricezione dell'opera di Gauguin da parte del pubblico inglese, ricostruisce il percorso di Maugham dalla scoperta alla sua personale rielaborazione del mito di dell'artista francese. Il mito di Paul Gauguin iniziò ad espandersi in Inghilterra con la mostra a cura di Roger Fry *Manet and the Post-Impressionists*, inaugurata il 5 novembre del 1910 presso la Grafton Galleries di Londra. La mostra fu visitata da circa 25.000 persone nell'arco di due mesi e giocò un ruolo decisivo nell'avvicinamento del pubblico britannico all'arte moderna e nello sviluppo di un dibattito critico ed estetico sul modernismo.

---

[171] Menard, *op. cit*., p. 184.
[172] Maugham, William, Somerset, *Of Human Bondage*, Modern Library Paperback, London, 1999, p. 370.
[173] Cfr. Dickson, Amy, in Thomson, Belinda, (ed.), *op. cit.*, pp. 61 -69. Dickson fa anche notare che probabilmente l'ispirazione per il titolo *The Moon and Sixpence* arrivò a Maugham dopo aver letto una recensione del *Times* di *Of Human Bondage* dove , a proposito del protagonista Philip Carey si diceva: «like so many young men he was busy yearning for the moon that he never saw the sixpence at his feet».

> Three of Meier-Graefe's modernist protagonists, Paul Cézanne, Vincent Van Gogh and Paul Gauguin, emerged through the 1910 show into the collective British mind as pioneers of modern art. [174]

In questa occasione furono esposte trentasette tele di Gauguin, molte delle quali appartenenti al periodo bretone e tahitiano: la critica inglese esaltò all'unanimità la straordinaria 'primitività' della sua pittura, definendolo un "great barbarian":

> It is unsurprising that the myth of Gauguin as the artist-genius-gone-native dominated British contemporary critical discourse in the year 1910-11: Meier-Graef's influential account of Gauguin in *Modern Art*, the first scholarly account of the new movement, is firmly rooted in a heroic reading of the artist's biography and particularly his South Sea odyssey, as recounted in *Noa Noa*. [175]

Nel 1911 i dipinti di Gauguin furono esposti alla Stafford Gallery di Londra nella mostra *Cézanne and Gauguin*, e la critica inglese definì questi due artisti i due esponenti più interessanti dell'arte moderna: in questo modo la fama di Gauguin in Inghilterra giungeva al suo apice. Il saggio di Julius Meier-Graefe *Modern Art: Being a Contribution to a New System of Aesthetics*, pubblicato nel 1904 in Germania e tradotto in inglese nel 1908, osserva la Dickson, diede poi una svolta decisiva alla riflessione critica sull'opera di Gauguin.

The Moon and Sixpence, insieme all'edizione delle *Lettere* di Gauguin a Daniel de Monfrieid curata da Victor Segalen e alla biografia dell'artista scritta da Charles Morice, furono un contributo fondamentale espandere il mito di Gauguin in tutto il mondo. [176]

Quando Maugham imbarcatosi a San Francisco, passando per la Nuova Zelanda, arrivò a Papeete, erano ormai trascorsi tredici anni dal decesso di Gauguin. Maugham soggiornò presso l'Hotel Tiare la cui proprietaria, Louvaina Chapman, aveva conosciuto intimamente il pittore. Fu grazie a lei che Maugham fece uno degli acquisti più fortunati della sua vita: Louvaina lo introdusse infatti

---

[174] Dickson, *op. cit.*, p. 64.
[175] *Ivi*, p. 65.
[176] *Ivi*, p. 66: «*The Moon and Sixpence* simultaneously perpetuates and problematizes certain myths about Gauguin's life, many of which were begun by the artist himself and had been written into the modernist canon by Meier-Graefe».

alla vedova di un capo tribù tahitiano la quale gli rivelò che c'erano ancora a Papeete dei dipinti originali di Gauguin. Un ragazzo lo accompagnò nella casa dove Gauguin, dopo aver tentato il suicidio ingurgitando dell'arsenico, aveva vissuto e dove era stato accudito durante la convalescenza da una famiglia di indigeni che ancora vi abitava.

I vetri delle tre porte di quella casa erano stati dipinti da Gauguin: due di essi erano quasi del tutto danneggiati ma uno, raffigurante la figura di Eva, era ancora in buone condizioni [177]. Maugham non esitò a fare un'offerta d'acquisto, concludendo la trattativa per la modesta cifra di 200 franchi. Il dipinto su vetro acquistato da Maugham raffigura Eva nelle fattezze di una donna tahitiana, dalla pelle e i capelli bruni, che indossa un sarong bianco e tiene in mano una mela. Accanto a lei un albero bianco germogliante e un coniglio bianco che bruca sullo sfondo di un campo verdeggiante. Una nuvola bianca e densa aleggia sul corpo e la testa della donna come un'ombra, e sullo sfondo tre navi solcano all'orizzonte di un mare dalla tinta blu scuro. Il dipinto raffigura l'armonia, la pace e l'innocenza dell'uomo prima della Caduta, tema assai ricorrente nella poetica della letteratura e dell'arte simbolista. Il vetro dipinto da Gauguin venne venduto negli anni sessanta a un'asta per 104,700 dollari, oggi vale milioni. [178]

Contrariamente a quanto comunemente affermato, l'interesse di Maugham per la vita e l'opera di Paul Gauguin non fu soltanto strumentale: la fascinazione che Gauguin esercitava sullo scrittore aveva ragioni più profonde.

> I had a lot of sympathy for Gauguin long before I even started work on The Moon and Sixpence. […] I made him a Britisher, Charles Strickland, in the novel, because I wanted to make him as credible as possible. Many critics claim that I modeled him after my own character, which was why I gave him British nationality instead of French. They further accuse me of expressing my own ruthless and cynical attitude toward women by having *Strickland* treat his women brutally and forever heaping verbal abuse upon them. Well, be that as it may, I have never understood why Gauguin was ever able to countenance and remain so long with that plump, sexless Danish sow, who, perhaps attempting to

[177] Cfr. FIG p. 110

[178] Menard dedica un intero capitolo alla vicenda dell'acquisto di Maugham del dipinto su vetro di Gauguin, arricchendo il racconto dello stesso Maugham con altre informazioni da lui raccolte nel corso di un colloquio fortuito con Emile a Tai, figlio di Paul Gauguin e di Tahura, la giovane moglie indigena del pittore francese. Cfr Menard, *op. cit.*

> George Sand, sometimes wore men's clothes and smoked smelly black cigars. Gauguin's wife Mette was a mess! I imagine Gauguin was deliriously happy to get to a South Pacific Island so well stocked with nubile Polynesian girls. I haven't forgotten his description of his favourite young mistress, Tahura: 'The amorous passion of a Tahitian courtesan is something quite different from the passivity of a Parisian cocotte – something very different!'[179]

Maugham in *The Moon and Sixpence* sembra infatti voler dar conto di una connessione esistenziale e artistica più profonda con la figura di Gauguin, tant'è vero che nel romanzo alterna alla biografia dell'artista passi evidentemente autobiografici. Gauguin e Maugham, nonostante abbiano avuto due vite molto diverse, in un certo senso opposte, sono innanzitutto legati dalla medesima percezione del propria estraneità dal mondo circostante.

Durante il suo soggiorno a Papeete Maugham entrò in contatto con molte persone che avevano conosciuto e condiviso aspetti della vita di Gauguin, e tutti sottolineavano l'aspetto aggressivo, scostante e burbero del carattere del pittore. Da quanto risulta dalle indagini condotte da Maugham sull'isola Gauguin non era benvoluto a Tahiti, né tra gli indigeni né, tantomeno, tra i funzionari delle colonie, specialmente tra i missionari.[180] Gli indigeni, racconta Maugham a Menard, per assonanza avevano soprannominato Gauguin *Koké*. Quasi tutte le persone che avevano avuto a che fare con lui sull'isola vantavano crediti, mai saldati, con il pittore e pochissime persone lo reputavano un uomo di genio. I suoi dipinti non erano apprezzati né dagli indigeni, che non si riconoscevano nelle sue tele, né dai coloni il cui gusto era troppo ancorato a una visione naturalistica dell'arte. L'elemento più disturbante, per gli uni e per gli altri, era la sintesi che Gauguin cercava di operare tra la cultura europea e quella indigena, come il riadattare, ad esempio, alcuni temi della tradizione biblica giudaico-cristiana alle morfologie e alle ambientazioni tipicamente polinesiane.

Nei racconti di Maugham emerge il tragicomico aspetto legato al fatto che, secondo quanto riportato, molti dei dipinti e delle opere di Gauguin, che per un motivo o per l'altro erano entrati in possesso degli abitanti dell'isola, erano stati o

[179] Menard, *op. cit.*, p. 187.
[180] Su questo argomento cfr. Cap. III

irrimediabilmente danneggiati per incuria, se non addirittura per sfregio, o ceduti per somme inconsistenti. Frequenti sono dunque gli sfoghi e le ire degli ex detentori di quei lavori che hanno visto sfumare davanti ai loro occhi un patrimonio di inestimabile valore. Di fatto, tutti ricordano Gauguin come un uomo facilmente preda dell'ira, alcolista, irrispettoso e cinico nei confronti delle donne, ma dotato di un autentico spirito di sacrificio e devozione nei confronti della pittura, che dal momento del suo arrivo sull'isola fino al giorno della sua morte fu la sua primaria e costante occupazione.

La scelta drastica di Gauguin di abbandonare il lavoro e la famiglia in Europa per realizzare la sua arte è esemplare di quel moto di ribellione che ha caratterizzato la vita di molti artisti europei a cavallo tra Ottocento e Novecento, generando il cosiddetto mito del *self-fulfillment*, ovvero della gratificazione di se stessi a dispetto di ogni circostanza esterna e di ogni limitazione imposta. Maugham stesso fu soggetto a queste pulsioni ma, come osserva Anthony Curtis, in maniera ambivalente:

> Yet Maugham was shrewd enough to realize that popularity becomes a form of servitude, a restriction on that divine freedom which is itself a justification for the arduous self-immurement of the literary career. He was in one role the Artist with his godlike power to pursue his vision in his own time and in his own way, and in another more immediate role he was the professional producer of books and plays at the mercy of the whims of a paying public and the treacherous swiftly veering winds of taste and fashion. This double role is reflected in the whole scheme of *The Moon and Sixpence*, written in 1917 after he had married Syrie, in which a pleasing irony arises through Maugham as he is in reality in confrontation with an ideal Maugham, pursuing an original vision in solitary splendor and who identifies with his own hero, Charles Strickland. The first restriction he has to overcome is the changing conception of the novel in this period. [181]

The Moon and Sixpence venne pubblicato nel 1919, nell'immediato dopoguerra, anni in cui la critica alla società industriale e capitalistica si faceva sempre più esplicita e aspra; molti artisti e intellettuali, impegnati nella rivendicazione dell'importanza dell'ideale estetico nella società, si rifugiavano in un esasperato individualismo di romantica memoria, rifiutando il ruolo meramente

[181] Curtis, Anthony, *The Pattern of Maugham*, London, Hamish Hamilton, 1974, p. 100.

accessorio che l'etica borghese attribuiva all'arte. L'artista in questo periodo tende a fare della propria condizione una condizione esemplare, mitica. Maugham fa osservare al narratore in *The Moon and Sixpence*:

> The faculty for myth is innate in the human race. It seizes with avidity upon any incidents, surprising or mysterious, in the career of those who have at all distinguished themselves from their follows, and invents a legend to which it then attaches a fanatical belief. It is the protest of romance against the commonplace of life. The incident's of the legend become the hero's surest passport to immortality. [182]

The Moon and Sixpence non è un vero romanzo biografico: la vita di Paul Gauguin sembra essere il pretesto per dipingere un caso più ampio e articolato. Anthony Curtis afferma però che nonostante le evidenti alterazioni il romanzo di Maugham «it is somehow truer than the truth»:

> This novel is Maugham's contribution to a dialectic about the nature of genius and its role in relation to society, and the laws governing the society, that had been going on ever since the collapse of the Victorian moral code. [183]

IV. 3. *THE MOON AND SIXPENCE*: GAUGUIN RITRATTO DA MAUGHAM

The Moon and Sixpence è una delle opere più significative di Maugham anche perché segna l'inizio di una nuova fase nella sua produzione letteraria. Dopo le prime pubblicazioni giovanili, fortemente marcate dal gusto e dall'estetica del sentimentalismo romantico dell'Inghilterra edoardiana, grazie ai sempre più frequenti viaggi e al contatto con altri modelli sociali e culturali, la sua narrativa si

[182] Maugham, William Somerset, *The Moon and Sixpence*, London, Penguin, 1944, p. 7.
[183] Curtis, *The Pattern of Maugham* cit., p. 98.

fa più avventurosa e il suo stile tende ad abbandonare i toni più languidi e sentimentali per lasciare spazio a un punto di vista più ironico e obiettivo. Maugham si confronta in questo periodo con diversi generi letterari sperimentando le più variegate forme e tecniche narrative: in questa prospettiva, *The Moon and Sixpence* si pone come caso esemplare.

Nel periodo in cui scrive *The Moon and Sixpence* Maugham è consapevole che il vecchio scenario della narrativa del periodo edoardiano sta cambiando e nuovi stili e linguaggi stanno prendono il sopravvento sulle modalità della tradizione realista nella quale egli si è formato.

Il romanzo si apre con questo sentimento di estraneità attraverso la figura del personaggio-narratore che confessa di avere la sensazione che il suo stile sia ormai datato. Nel prologo il narratore da conto delle motivazioni che lo hanno indotto a scrivere la biografia dell'ormai celebre pittore Charles Strickland.

Qui sta la grande alterazione che Maugham compie nei confronti del soggetto a cui è ispirato il romanzo: Paul Gauguin diventa nel romanzo Charles Strickland, pittore inglese, non francese. Il narratore illustra la notorietà dell'artista e l'importanza dell'impatto della sua opera nel mondo dell'arte. Molto infatti è già stato scritto sulla vita e sulle opere del pittore, ma lui, che ha avuto il privilegio di conoscerlo personalmente, sente l'urgenza di raccontare quei frammenti della vita del pittore in cui egli è stato direttamente coinvolto. Il narratore afferma di aver frequentato Strickland in diverse fasi della sua vita: lo ha conosciuto quando ancora viveva con la moglie, prima che prendesse la drastica decisione di abbandonare la professione di agente di cambio per diventare un pittore. La vera fonte di ispirazione per la stesura del romanzo, afferma il narratore, è stato il viaggio da lui compiuto a Tahiti durante il quale ha avuto modo di rivivere nella sua memoria tutte le fasi dell'incontro con quell'artista straordinario, la cui personalità misteriosa e complessa tanto lo avevano affascinato e sconvolto.

Vediamo dunque stabilirsi tra l'io narrante e il soggetto narrato un contatto di tipo emotivo; la narrazione si impone fin dalle prime pagine come un racconto in soggettiva, filtrato dalle emozioni, dai ricordi e dalle incertezze dell'io narrante. Ben presto l'impiego di questa tecnica rende evidente come essa sia strumentale

all'intrecciarsi nel romanzo di diversi piani di lettura. Dietro l'apparente pretesto biografico, agiscono infatti altre motivazioni parimenti importanti. Il narratore è protagonista della vicenda tanto quanto lo è Strickland e all'investigazione sulla personalità dell'artista fanno da contrappunto momenti di autoanalisi dove la voce narrante s'interroga su questioni di carattere estetico, filosofico ed esistenziale.

The Moon and Sixpence è dunque non tanto il romanzo sulla vita di un artista, quanto piuttosto un romanzo sull'Arte, sui suoi segreti, sui suoi misteri.

> To my mind the most interesting thing in art is the personality of the artist […] The artist, painter, poet or musician, by his decoration, sublime and beautiful, satisfies the aesthetic sense; but that is akin to the sexual instinct, and shares its barbarity: he lays before you also the greater gift of himself. To pursue his secret has something of the fascination of a detective story. It is a riddle which shares with the universe the merit of having no answer. [184]

Fin dall'inizio un ruolo preponderante nella narrazione assumono le numerose digressioni meta-letterarie in cui il narratore si interroga sul senso ultimo dello scrivere e sul ruolo dello scrittore e dell'artista nella società. Il narratore descrive il suo apprendistato letterario legato alla frequentazione dei salotti e dei circoli intellettuali, ironizzando sui comportamenti e sugli atteggiamenti dell'elite culturale dell'epoca, ma al contempo ammettendo come quell'ambiente sia stato per lui, giovane scrittore timido e insicuro, un rifugio protettivo e rassicurante: «To me it was all very romantic. It gave me an intimate sense of being a member of some mystic brotherhood». [185]

Il narratore descrive in ordine cronologico gli eventi che lo hanno portato a entrare in contatto con Strickland: il primo contatto fu attraverso la moglie del pittore, una casalinga borghese che si dilettava a frequentare i salotti intellettuali e che amava circondarsi di artisti e scrittori.

[184] Maugham, *The Moon and Sixpence*, London, Penguin, 1944, p. 5.
[185] *Ivi*, p. 15.

> Their moral eccentricities, like their oddities of dress, their wild theories and paradoxes, were an entertainment which amused her, but had not the slightest influence on her convictions.[186]

La moglie di Strickland viene descritta come una signora gentile e di buone maniere, una perfetta donna di casa e una madre attenta e amorevole. Il narratore è colpito dalla vivacità intellettuale della donna e, ancora prima di conoscere Charles Strickland, che viene descritto dalla moglie come un uomo semplice per nulla incline ai piaceri dell'arte e della letteratura, si interroga sul perché spesso alcune donne finiscano per sposare uomini così diversi da loro. Dopo il primo incontro con Strickland il narratore osserva:

> He looked commonplace. I no longer wondered that Mrs. Strickland felt a certain embarrassment about him; he was scarcely a credit to a woman who wanted to make herself a position in the world of art and letters. It was obvious that he had no social gifts, but these a man can do without: he had no eccentricity even, to take him out of the common run; he was just a good, dull, honest, plain man. One would admire his excellent qualities, but avoid his company. He was null. He was probably a worthy member of society, a good husband and father, an honest broker; but there was no reason to waste one's time over him. [187]

In queste prime pagine del romanzo Maugham mette in atto un procedimento narrativo che diventerà poi un tratto distintivo della sua scrittura. Restituendoci questo ritratto banale, ordinario del personaggio di Strickland, egli non fa altro che preparare il terreno all'imminente colpo di scena dello scandalo che incombe su quella famiglia tanto ordinaria. In questo procedimento adottato da Maugham è facile rintracciare le sue abilità drammaturgiche; in tutta la sua produzione letteraria, dai racconti brevi ai romanzi, il *coup de théâtre* è immancabile.

L'autore cerca di aumentare il più possibile il contrasto tra quello che è la realtà superficiale e apparente delle cose e loro più intima essenza. Quando infatti Strickland, in maniera del tutto improvvisa e inaspettata decide di dare una svolta radicale alla sua esistenza abbandonando il lavoro e gli affetti e scomparendo nel

[186] *Ivi*, p. 19.
[187] *Ivi*, p. 24.

nulla, la sua vera natura emerge in tutta la sua veemenza, che il mondo esterno non può che percepire come brutale.

La repentina trasformazione di Strickland appare infatti come un evento soprannaturale e in più di un'occasione il narratore non manca di osservare come egli sembra essere posseduto da uno spirito diabolico. Lentamente emerge come Strickland abbia in realtà vissuto il suo primo vero esilio proprio all'interno delle pareti domestiche, nell'incomunicabilità che lo divideva dalla sua stessa famiglia. La moglie, i figli, gli amici non possono far altro che indignarsi e rassegnarsi di fronte al suo gesto così folle e risoluto.

È interessante notare come oggetto della ridicolizzazione cinica e beffarda dell'autore non siano solo l'ambiente familiare di Strickland, ma, per certi versi, il narratore stesso. Egli ci appare infatti in tutta la sua ingenuità; la sua sorpresa e incredulità di fronte al gesto estremo del pittore ne evidenziano un certo provincialismo e ristrettezza di vedute: anch'egli, nell'arroganza della sua giovane età, dimostra di essersi lasciato ingannare dalle apparenze.

Dopo un primo momento di disperazione, una volta compreso che la scelta del marito è irrevocabile, la signora Strckland viene presa da un attacco d'ira; il fatto che il marito l'abbia lasciata per inseguire la sua realizzazione personale è un gesto di libertà estrema e di grande coraggio che sembra suscitare nella donna invidia e sconcerto. Per questo ella preferisce credere che il vero motivo dell'abbandono sia un non dichiarato adulterio. Tuttavia, nell'arco di un breve periodo, ella si rimbocca le maniche e intraprende un'attività che si rivelerà molto lucrativa e che le garantirà il mantenimento del suo status.

Il narratore, che inizialmente elogiava la signora Strickland per la sua mente vivace e di larghe vedute, non riesce a nascondere un certo imbarazzo di fronte agli atteggiamenti così formali ed ipocriti con i quali ella reagisce alla fuga del marito.

> It chilled me a little that Mrs. Strickland should be concerned with gossip, for I did not know then how great a part is played in woman's life by the opinion of others. It throws a shadow of insincerity over their most deeply felt emotions. […] I could not decide whether she desired the return of her husband because she loved him, or because she dreaded the tongue of scandal; and I was perturbed by the suspicion that the anguish of love contemned was alloyed in her broken heart with the

> pangs, sordid to my young mind, of wounded vanity. I had not yet learnt how contradictory is human nature; I did not know how much pose there is in the sincere, how much baseness in the noble, or how much goodness in the reprobate.[188]

Di fatto, prima di accettare definitivamente la scelta del marito, la signora Strickland chiede al narratore di recarsi a Parigi per tentare di convincerlo a tornare a casa. Non senza un certo imbarazzo, ma al contempo affascinato dall'idea di investigare le motivazioni di quella scelta così radicale, il narratore accetta l'incarico.

> In that small room he seemed even bigger than I remembered him. He wore an old Norfolk jacket, and he had not shaved for several days. When last I saw him he was spruce enough, but he looked ill at ease: now, untidy and ill-kempt, he looked perfectly at home. I did not know how he would take the remark I had prepared. [189]

L'incontro con Strickland si rivela però scioccante: non c'è più nessuna traccia in lui dell'uomo che il narratore ha conosciuto solo qualche settimana prima a Londra e, cosa ancora più sconcertante, Strckland si dimostra assolutamente immune da qualsiasi compassione nei confronti della moglie. Quando il narratore gli domanda se egli si ritenga dotato per la pittura Strckland negativamente, ma, sottolinea, "imparerà".

> There was a real passion in his voice, and in spite of myself I was impressed. I seemed to feel in him some vehement power that was struggling within him; it gave me the sensation of something very strong, overmastering, that held him, as it were, against his will. [190]

É a questo punto del romanzo che Maugham catapulta il narratore e al lettore in una dimensione del tutto nuova e inaspettata. Il goffo agente di cambio è trasformato in una sorta di profeta carismatico, portatore di un messaggio di natura esistenziale prima ancora che estetica. Il suo aspetto e il suo carattere cinico ed egocentrico non fanno altro che aumentare il mistero che racchiude la sua esistenza. Strickland non ama conversare, non sente il bisogno di giustificarsi in nessun

[188] *Ivi*, pp. 37- 38.
[189] *Ivi*, p. 42.
[190] *Ivi*, pp. 48-49.

modo, è assolutamente incurante e impermeabile a qualsiasi opinione possa essere espressa su di lui. In questo risiede il tratto eroico, titanico, del suo carattere:

> Looking back, I think now that he was blind to everything but to some disturbing vision in his soul. I asked myself whether there was not in his soul some deep routed instinct of creation, with the circumstances of his life had obscured, but which grew relentlessly, as a cancer may grow in the living tissues, till at last it took possession of his whole being and forced him irresistibly to action. Conversion may come under many shapes, and it may be brought about in many ways. With some men it needs a cataclysm, as a stone may be broken to fragments by the fury of a torrent; but with some it comes gradually, as a stone may be worn away by the ceaseless fall of drop of water. Strickland had the directness of the fanatic and the ferocity of the apostle. [191]

Operando una breve incursione nella biografia dell'autore è facile rintracciare in questo grido di libertà dell'artista quel sentimento represso che fu una costante nella vita dello stesso Maugham. Troppo timido e introverso per svelare al mondo la sua natura più intima, egli per tutta la vita si costrinse in una vita di facciata. Attraverso le parole del narratore Maugham infatti sembra confessarsi:

> When people say they do not care what others think of them, for the most part they deceive themselves. Generally they mean only that they are willing to act contrary to the opinion of the majority because they are supported by the approval of their neighbors. It is not difficult to be unconventional in the eyes of the world when your unconventionality is but the convention of your set. It affords you then an inordinate amount of self-esteem. You have the self satisfaction of courage without the inconvenience of danger. But the desire for approbation is perhaps the most deeply seated instinct of civilized man. No one runs si hurriedly to the cover of respectability as the unconventional woman who has exposed herself to the slings and arrows of outraged propriety. I do not believe the people who tell me they do not care a row of pins for the opinion of their fellows. It is the bravado of the ignorance. They mean only that they do not fear reproaches for peccadilloes which they are convinced none will discover. But here was a man who sincerely did not mind what people thought of him, and so convention had no hold on him; he was like a wrestler whose body is oiled; you could not get a grip on him; it gave him a freedom which was an outrage. [192]

[191] *Ivi*, pp.51- 53.
[192] *Ivi*, pp. 53-54.

Trascorrono cinque anni da questo primo incontro: il narratore decide di lasciare Londra e di trasferirsi a Parigi e, attraverso un comune amico, il pittore olandese Dirk Stroeve, entra nuovamente in contatto con Charles Strickland.

Dick Stroeve è l'incarnazione dello stereotipo dell' artista di mestiere, il cui unico scopo è fare della pittura uno strumento di sostentamento. Come artista Dirk Stroeve si colloca agli antipodi di Strickland: mentre Stroeve dipinge per soddisfare il gusto della borghesia senza metterne in discussione i principi ed esaltandone i valori, Strickland attacca e rifiuta qualsiasi compromesso con la mediocrità di quell'ambiente. Stroeve nonostante la sua natura goffa, a tratti ridicola, possiede però una grande sensibilità per l'arte ed è tra i pochi a sostenere, con sincera convinzione, che Strickland è un vero genio. È a causa di questa sua sconfinata ammirazione che Stroeve, pur essendo da Strickland ripetutamente deriso e umiliato, si ostina a frequentarlo.

Quando il narratore incontra di nuovo Strickland osserva come egli sia trasandato e malnutrito, e definisce "cadaverico" lo stato in cui si trova. Ma la sua totale noncuranza per i fatti del mondo, il suo evidente distacco da ogni forma di affetto e empatia umana tornano di nuovo a sedurre il narratore:

> It was tantalizing to get no more than hints, into a character that interested me so much. He was a sensual man and yet he was indifferent to sensual things. He lived a life wholly of the spirit.[193]

Strickland accenna al narratore il desiderio di voler lasciare l'Europa e di voler cercare un luogo di tranquillità e pace dove dedicarsi alla sua arte. Dopo la descrizione di questo secondo incontro, il narratore si abbandona a una lunga digressione in cui parla della sua vita a Parigi, descrivendo le abitudini certosine con cui egli si all'esercizio della scrittura: il passo si dimostra un evidente autoritratto dell'autore, ulteriore conferma della dimensione speculare in cui costantemente si intrecciano nel romanzo in maniera speculare l'autore e l'oggetto della narrazione.

Giunti in prossimità delle festività natalizie, Stroeve decide di invitare nella sua casa il narratore e Strickland. I due, come di consueto, si recano al caffè che

[193] *Iv*i, p. 76.

Strickland è solito frequentare, ma una volta arrivati, vengono informati che il pittore da molti giorni è chiuso in casa, gravemente malato. Preoccupati per la sua condizione si precipitano da lui e lo trovano moribondo. Stroeve non esita a prendersi cura di lui e riesce a convincere la moglie ad accettare di ospitare Strickland per assicurargli le cure necessarie alla riabilitazione. La moglie di Stroeve, Blanche, non ha mai avuto simpatia per Strickland ed è molto risentita nei suoi confronti, soprattutto per il modo in cui egli ridicolizza e schernisce suo marito; ma la sua reazione alla notizia dell'imminente arrivo di Strickland va molto oltre il disagio o il disappunto. Ella cade letteralmente in preda all'angoscia e alla disperazione: una reazione totalmente immotivata ed eccessiva, premonizione della sua tragica fine, di cui sarà proprio l'incontro con Strickland la causa.

Maugham, in prossimità della seconda svolta drammatica del racconto, torna nuovamente a mettere in atto la sua "tecnica del presagio", attraverso cui il lettore inizia a sospettare che a livello sotterraneo stiano agendo altre forze che presto o tardi daranno vita a nuovi drammi.

Nonostante le cure e la dedizione di Stroeve, Strickland persevera nel suo atteggiamento astioso e irascibile; il narratore nota però che Blanche gradualmente cambia atteggiamento nei confronti del suo ospite, intensificando, giorno dopo giorno, le sue attenzioni e le sue cure. Tra i due inizia ad instaurarsi un vero e proprio corteggiamento. Trascorsi alcuni giorni, Stroeve offre a Strickland di condividere con lui il suo studio, di cui nel giro di poco Strickland finisce con l'impossessarsi. Da qui alla tragedia finale il passo è breve. Un giorno Stroeve si reca disperato a casa del narratore e, sconvolto, gli racconta di come la moglie lo abbia lasciato confessandogli di essersi innamorata di Strickland. Stroeve, che si autoaccusa per essere stato lui stesso il responsabile di quella situazione, afferma di non provare alcun rancore nei confronti della moglie, ma soltanto disperazione per la perdita e angoscia per la sorte di lei.

Il narratore cerca di dare una spiegazione al comportamento di Blanche e alle motivazioni che l'hanno portata a una simile decisione. L'analisi del narratore, riflesso dell'atteggiamento misogino, caratterizzante della scrittura di Maugham,

sottolinea che Blanche Stroeve è stata sopraffatta e vinta dal desiderio d'amore, da una passione bruciante che ella non ha mai provato per il marito.

> Blanche Stroeve was in the cruel grip of appetite. Perhaps she hated Strickland still, but she hungered for him, and everything that had made up her life till then became of no account. She ceased to be a woman, complex, kind, and petulant, considerate and thoughtless; she was a Maenad. She was desire. [194]

Nei giorni seguenti, Stroeve tenta invano di convincere la moglie a ritornare con lui ma finisce solo con l'irritarla ulteriormente. Ella non mostra alcuna pietà o rimorso, tutt'altro appare annoiata dalle continue attenzioni del marito. Dirk Stroeve confessa al narratore di essere seriamente preoccupato per lei e conoscendo la natura e il carattere di Strickland prevede il peggio. Dopo qualche mese la catastrofe preannunciata da Stroeve si materializza nel tentato suicidio di Blanche. La donna tenta di togliersi la vita ingerendo una bottiglia di veleno ma viene salvata in tempo: Stroeve cerca in tutti i modi di farsi ricevere da lei in ospedale per offrirle aiuto e conforto, ma lei rifiuta di incontrarlo e dopo qualche giorno muore in ospedale. In questa circostanza drammatica si svela il carattere cinico del narratore che non nasconde una certa insofferenza per tutta questa tragica vicenda.

> I was beginning to be bored with a tragedy that did not really concern me, and pretending to myself that I spoke in order to distract Stroeve, I turned with relief to other subjects. […] when I left him at the door I walked away with relief. I took a new pleasure in the streets of Paris, and I looked with smiling eyes at the people who hurried to and from. The day was fine and sunny, and I felt in myself a more acute delight in life. I could not help it; I put Stroeve and his sorrows out of my mind. I wanted to enjoy. [195]

Dirk Stroeve, dopo la morte della moglie, abbandona Parigi e torna in Olanda, in cerca di un po' di pace per la sua anima tormentata. C'è un episodio singolare a questo punto del romanzo: Stroeve tornando nello studio dove Blanche viveva con Strickland scopre un dipinto che la ritrae nuda distesa su un sofà.

[194] *Ivi*, p. 111.
[195] *Ivi*, p. 117-118.

Inizialmente è assalito dalla collera e per un istante ha l'istinto di distruggere il quadro ma, ravvedendosi, è sopraffatto dalla bellezza e dal genio dell'artista.

> Stroeve, the unconquerable buffoon, had a love and an understanding of beauty which were as honest and sincere as was his own sincere and honest soul. It meant to him what God means to the believer, and when he saw it he was afraid.[196]

Trascorrono alcune settimane e casualmente il narratore incontra per strada Charles Strickland. Il narratore mostra la sua indignazione e cerca di evitarlo ma Strickland insiste e, non resistendo alla sua irrefrenabile attrazione, il narratore finisce con l'invitarlo a casa sua. Una nuova digressione sulle idiosincrasie dello scrittore torna ad interrompere la narrazione.

> Until long habit has blunted the sensibility, there is something disconcerting to the writer in the instinct which causes him to take an interest in the singularities of human nature so absorbing that his moral sense is powerless against it. He recognizes in himself an artistic satisfaction in the contemplation of evil which a little startles him; but sincerity forces him to confess that the disapproval he feels for certain actions is not nearly so strong as his curiosity in their reasons. The character of a scoundrel, logical and complete, has a fascination which is an outrage to law and order. I expect that Shakespeare devised Iago with a gusto which he never knew when, weaving moonbeams with his fancy, he imagined Desdemona. It may be that in his rogues the writer gratifies instincts deep rooted in him, which the manners and customs of a civilized world have forced back to the mysterious recesses of the subconscious. In giving to the character of his invention flesh and bones he is giving life to that part of himself which finds no other means of expression. His satisfaction is a sense of liberation. The writer is more concern to know than to judge. [197]

Il narratore chiarisce che più cresce la sua indignazione per Strickland più aumenta la sua curiosità di individuare le segreti motivazioni del suo agire. Aberranti risultano le parole di Strickland a proposito del suicidio di Blanche Stroeve e le sue riflessioni sull'amore:

---

[196] *Ivi*, p. 135.
[197] *Ivi*, p. 140.

> Love is a disease. Woman are the instruments of my pleasure; I have no patience with their claim to be helpmates, partners, companions. […] When a woman loves you she's not satisfied until she possesses your soul. Because she's weak she has a rage for domination, and nothing less will satisfy her. She has a small mind and she resents the abstract which she is unable to grasp. She is occupied with material things, and she is jealous of the ideal. The soul of a man wanders through the uttermost regions of the universe, and she seeks to imprison it in the circle of her account-book.[198]

Strickland invita il narratore a visitare il suo studio e i suoi lavori. In cinque anni ha dipinto più di trenta tele ma la prima impressione è per il narratore deludente. «I was bitterly disappointed», e rimarca sprezzante che quelle tele sembrano state dipinte da un tassista ubriaco.

> They seemed to me ugly, but they suggested without disclosing a secret of momentous significance. They were strangely tantalizing. They gave me an emotion that I could not analyze. They said something that words were powerless to utter. […] It was as though he found in the chaos of the universe a new pattern, and were attempting clumsily, with anguish of the soul, to set it down. I saw a tormented spirit striving for the release of expression.

La delusione del narratore risiede nel fatto che egli era convinto che la vista delle opere gli avrebbe svelato lo spirito e la personalità dell'artista: non solo dunque l'enigma non si scioglie, al contrario si infittisce. L'unica certezza che emerge di fronte a quelle tele è la solitudine di Strickland e il suo intento disperato di aprire, attraverso di esse, la sua anima al mondo. Per la prima volta il narratore prova compassione nei suoi confronti, definendolo come un pellegrino in cerca di un santuario che molto probabilmente non esiste. Si osservi come Maugham ritornerà in seguito nel romanzo alla metafora del pellegrino. Questa è l'ultima volta che i due si incontrano, qualche settimana più tardi il narratore viene a sapere che Strickland è partito per Marsiglia.

Qui l'autore innesta nella una serie di riflessioni tese a riepilogare la lunga parabola degli eventi fin qui esposti. Il narratore si domanda sull'efficacia del suo scritto chiedendosi quali altre modalità narrative avrebbe potuto utilizzare per far

[198] *Ivi*, pp. 143-144.

meglio emergere la personalità dell'artista, ma ammette che quell'uomo per lui sia tutt'ora per lui un mistero inestricabile.

Somerset Maugham utilizza in questa circostanza la metafora della lotta di Giacobbe con l'angelo:

> I never once saw Strickland at work, nor do I know that anyone else did. He kept the secret of his struggles to himself. If in the loneliness of his studio he wrestled desperately with the Angel of the Lord he never allowed a soul to divine his anguish. [199]

La prima parte del romanzo si chiude dunque su questo scenario intimo e introspettivo in cui è evidente come il soggetto occulto del romanzo sia la riflessione sull'arte come terreno di lotta dell'uomo con il potere sublime ma al contempo terribile della propria creatività.

La seconda parte del romanzo si apre con il narratore che spiega come, di ritorno da un viaggio a Tahiti, ha deciso di scrivere un romanzo sulla vita di Strickland, che non vede ormai da quindici anni. Il narratore descrive le sensazioni provate all'arrivo a Tahiti, luogo dove una misteriosa e inusitata bellezza si mescola a una languida sensazione di tristezza e solitudine. A Tahiti il narratore incontra il Capitano Nichols che aveva conosciuto Strickland a Marsiglia. Il Capitano, che ha tutta l'aria di essere un fuggiasco, gli fornisce alcuni dettagli sul breve soggiorno di Strickland a Marsiglia e racconta di come lì egli abbia maturato la decisione di trasferirsi a Tahiti. Il narratore spiega come nessuno a Tahiti fosse particolarmente impressionato dalle opere di Strickland: agli occhi degli indigeni egli non era altro che uno dei tanti derelitti approdati lì dall'Occidente. Maugham attraverso il narratore descrive dunque quella sua stessa sensazione di non appartenere a nessun luogo, quella scomoda ma al contempo inebriante impressione di non avere radici, per la quale l'uomo si percepisce in uno stato di ricerca costante.

> I have an idea that some men are born out of their due place. Accident has cast them amid certain surroundings, but they have always a nostalgia for a home they know not. They are strangers in their

[199] *Ivi*, p. 153.

> birthplace, and th leafy lanes they have known from childhood or the populous streets in which they have played, remain but a place of passage. They may spend their whole lives aliens among their kindred and remain aloof among the only scenes they have ever known. Perhaps it is this sense of strangeness that sends men far and wide in the search for something permanent, to which they may attach themselves. Perhaps some deep-rooted atavism urges the wanderer back to lands which his ancestors left in the dim beginnings of history. Sometimes a man hits upon a place to which he mysteriously feels that he belongs. Here is the home he sought, and he will settle amid scenes that he has never seen before, among men he has never known, as though they were familiar to him from his birth. Here at last he finds rest. [200]

Il tema del viaggio, così pregnante nell'opera attraverso le mappature prima europee, seguendo il pittore nei suoi soggiorni a Londra, Parigi e Marsiglia poi oltreoceano, nelle isole del Pacifico, è sviluppato non solo nel suo aspetto più prettamente geografico, ma anche e soprattutto nella sua dimensione esistenziale.

Il narratore conosce Tiaré proprietaria dell'albergo in cui egli alloggia a Papeete. Lei gli racconta di come fu ella stessa a "procurare" a Strickland una moglie, Ata, una giovane ragazza indigena, convertita al Protestantesimo, che all'epoca aveva diciassette anni e dalla quale dopo qualche tempo Strickland ebbe due figli. Tiaré racconta la vita di Strickland e Ata in un bungalow in mezzo alla foresta. Ad un certo punto della loro conversazione arriva il Capitan Brunot, un francese di mezza età anch'egli amico di Strickland, ed è lui a descrivere al narratore il luogo in cui Strickland viveva con Ata.

> The place where Strickland lived had the beauty of the Garden of Eden. Ah, I wish I could make you see the enchantment of that spot, a corner hidden away from all the world, with the blue sky overhead and the rich, luxuriant trees. It was a feast of color. And it was fragrant and cool. Words cannot describe that paradise. And he he lived, unmindful of the world and by the world forgotten. […] He too, wore nothing but a pareo. He was an extraordinary figure, with his red beard and matter hair, and his great hairy chest. His feet were horny and scarred, so that I knew he went always barefoot. He had gone native with a vengeance. [201]

[200] *Ivi*, p. 180.
[201] *Ivi*, p. 191.

Il narratore incontra poi il dottor Coutras, il medico che ebbe in cura il pittore negli ultimi anni della sua vita, che gli racconta di come un giorno una giovane indigena andò da lui in lacrime chiedendogli di recarsi al più presto a casa di Strickland, che sembrava essere gravemente malato. Quando lo visitò il dottore riconobbe in lui i segni evidenti della lebbra.

Strickland, racconta il dottore, rinchiuso nel suo bungalow, continuava a dipingere giorno e notte e, non disponendo del denaro necessario all'acquisto delle tele, aveva finito col dipingere i muri della casa. Egli non sapeva di avere la lebbra e quando il dottore glielo comunicò reagì con il solito sarcasmo. Ata in lacrime gli giurò che non l'avrebbe abbandonato nonostante egli cercasse di convincerla ad andarsene con i due bambini. Quando il dottore qualche settimana più tardi si recò di nuovo a far visita a Strickland Ata gli disse che il figlio più piccolo era morto. Strickland rifiutò di curarsi consapevole ormai che la malattia era incurabile e degenerativa. Due o tre anni più tardi, il medico fu informato che Strickland era ormai in punto di morte e decise di tornare di nuovo a fargli visita. Descrive così al narratore come gli apparse la casa al suo arrivo, dove il corpo ormai senza vita di Strickland giaceva in disparte, contemplato nel silenzio e nell'oscurità dalla moglie Ata. All'ingresso in quella casa si spalancava agli occhi increduli del dottore un mondo "magico": figure di corpi di uomini e donne nude dipinte sui muri popolavano quell'universo delirante, una dimensione misteriosa, quasi trascendentale «tremendous, sensual, passionate» al contempo orribile, spaventosa.

> It was the work of a man who had delved into the hidden depths of nature and had discovered secrets which were beautiful and fearful too. It was the work of a man who knew things which it is unholy for men to know. There was something primeval there and terrible. It was not human.[202]

Eppure, attraverso quella creazione, forse, ipotizza il dottore, quell'uomo tormentato sembrava essersi liberato, attraverso la sua arte, del demone che lo possedeva. Il dottore racconta di come i dipinti nella casa furono distrutti, e la casa, per volontà dello stesso Strickland, venne incendiata dalla Ata.

[202] *Ivi*, pp. 207-208.

Il romanzo si chiude con la consueta amarezza spiazzante di Maugham: il narratore tornato a Londra, va a visitare Mrs. Strickland. Al suo arrivo la donna è alle prese con un critico d'arte americano che vuole scrivere la biografia del pittore: ormai la fama di Strickland si sta espandendo velocemente e la donna è fiera di poter raccontare di esserne stata la moglie.

Katherine Mansfield in una recensione del romanzo pubblicata sulla rivista *Athenaeum* nel 1919 definisce il giovane narratore protagonista della vicenda "pedante", a tratti insopportabile. Il racconto della vita del pittore tende a enfatizzare la sua natura brutale e la sua incuranza per mondo e le persone che lo circondano. È il ritratto di un uomo più assorbito dal bere che dal dipingere, molesto, aggressivo e violento quello che Maugham fa del pittore che tende a dare un'immagine deviante dell'artista. Sottolinea infatti la scrittrice:

> great artists are not drunken men; they are men who are divinely sober. They know that the moon can never be bought for sixpence, and that liberty is only a profound realization of the greatness of the dangers in their midst. [203]

Altre recensioni dell'epoca non sono più generose di quella sopracitata. Il personaggio creato da Maugham viene definito «a beastly lunatic»[204]. Maxwell Anderson fu tra i pochi a riconoscere e a mettere a fuoco quello che secondo lui era il vero oggetto della narrazione affermando che Maugham attraverso il pretesto biografico aveva in realtà sviscerato tutta una serie di problematiche legate al controverso rapporto tra l'artista e la società:

> Maugham consciously discards the modern theories of genius, and returns to the romantic notion of revelation and the hidden flame. He denies the potency of the desire for fame, at least in this instance.[205]

Maugham in *The Moon and Sixpence* non fa altro che perpetuare il mito che Gauguin costruì attorno alla sua persona, non si preoccupa di svelarne l'enigma. Il narratore è costretto ad ammettere l'impossibilità di raggiungere la verità ultima sull'uomo e sull'artista.

---

[203] Mansfield, Katherine, in Curtis, Anthony, (ed.), *op.cit.*, p. 142.
[204] *Ivi*, p. 144
[205] *Ivi*, p. 147.

> Strickland's story cannot be told because his achievements cannot be translated into the language of "civilized" society. Somerset Maugham knows--and shows--what the narrator cannot see, that biography itself is impossible when its subject is a man of "genius" because works of genius ale beyond the grasp of "civilized" readers and writers. […]. *The Moon and Sixpence* is a story about story-telling, and it raises important questions about the role of narrative in both discovering and concealing the "truth" about its subject. What does it mean to write the life of a man of genius? Is it possible to understand Strickland without seeing the "indescribably wonderful and mysterious"(5) paintings on the walls of the house at Taravao, and if not, what purpose does the "biography" serve? [206]

In un passo di *The Moon and Sixpence* Strickland viene paragonato a un pellegrino "ossessionato" da una "divina nostalgia": «He was eternally a pilgrim, haunted by a divine nostalgia, and the demon within him was ruthless». [207]

Il paradigma dell'eroe cristiano torna a ripresentarsi nelle vesti di un artista in lotta con le forze demoniache della sua creatività: Maugham descrive una vicenda esemplare dell'artista che vive la sua condizione di isolamento come una necessità esistenziale. Una concezione che fa eco alle già citate suggestioni a cui la lotta con l'angelo rimanda: la solitudine dell'uomo e la lotta attraverso la quale egli cerca di definire la sua identità; un conflitto in cui l'uomo deve scontrarsi con forze che agiscono a livello inconscio e si sottraggono costantemente al suo controllo e alla sua razionalità. Forze che nell'artista finiscono per identificarsi in un'energia creativa che se da un lato amplifica ed esalta le sue qualità percettive elevando il suo spirito a una sfera trascendentale, metafisica, dall'altro ne causa un'inevitabile logoramento. Attraverso l'azione catartica e rigeneratrice dell'arte, l'artista sconfigge il suo angelo, ma quando al termine della lotta egli giunge all'espressione somma del suo genio creativo, la sua condizione cessa di essere umana. L'attraversamento del fiume è, in questo senso, l'elevazione dell'artista a puro spirito.

---

[206] Macey, J.David Jr., «Fantasy as necessity: the role of the biographer in 'The Moon and Sixpence'», *in Studies in the Novel*, vol. 29, 1997.
[207] Maugham, *op. cit.*, p. 195.

V. *RAIN*: TRA LETTERATURA, TEATRO E CINEMA

THE PACIFIC is inconstant and uncertain like the soul of man. Sometimes it is grey like the English Channel off Beachy Head, with a heavy swell, and sometimes it is rough, capped with white crests, and boisterous. It is not so often that is calm and blue. Then, indeed, the blue is arrogant. The sun shines fiercely from an unclouded sky. The trade wind gets into your blood and you are filled with an impatience for the unknown. The billows, magnificently rolling, stretch widely on all sides of you, and you forget your vanished youth, with its memories, cruel and sweet, in a restless intolerable desire for life. On such a sea as this Ulysses sailed when he sought the Happy Isles. But there are days also when the Pacific is like a lake. The sea is flat and shining. The flying fish, a gleam of shadow on the brightness of a mirror, make little fountains of sparkling drops when they dip. There are fleecy clouds on the horizon, and at sunset they take strange shapes so that is impossible not to believe that you see a range of lofty mountains. They are the mountains of the country of your dreams. You sail through an unimaginable silence upon a magic sea. Now and then a few gulls suggest that land is not far off, a forgotten island hidden in a wilderness of waters; but the gulls, the melancholy gulls, are the only sign you have of it. You see never a tramp, with its friendly smoke, no stately bark or trim schooner, not a fishing boat even it: it is an empty desert; and presently the emptiness fills you with a vague foreboding.

W. S. Maugham, *The Pacific*

V. 1. *RAIN*: ANALISI DEL RACCONTO

Nella già citata intervista con Menard Maugham afferma che il viaggio nelle isole del Pacifico e, in particolar modo, l'indagine sulla cosmologia dei nativi, sul loro rapporto con il mare e la natura in genere, incisero in maniera profonda sull'evoluzione del suo stile letterario, che si arricchì di una più marcata ispirazione poetica, profusa nell'utilizzo di metafore più sottili e accattivanti.

Ciò accadde anche per la scoperta di un nuovo *medium* letterario, il racconto breve, che, come non manca di osservare H. Winston Rhodes, costringe lo scrittore all'adozione di uno stile conciso ma fortemente evocativo. Che il racconto breve sia «an abbreviated novel or an expanded fable, an intricate parable, or a fleeting glimpse of reality»[208] il linguaggio che esso utilizza è intrinsecamente legato alla poesia più che alla prosa.

Tra i racconti ispirati al viaggio nei Mari del Sud, pubblicati nella raccolta *The Trembling of a Leaf*, il più celebre tra tutti è *Rain*[209]: la scandalosa e conturbante vicenda di una prostituta, Sadie Thompson, che in fuga dagli Stati Uniti perché ricercata dalla polizia, viaggia su una nave diretta ad Apia insieme a una coppia di missionari, i coniugi Davidson, e ai coniugi Macphail. Costretti a effettuare una sosta sull'isola di Pago-Pago, i passeggeri vengono informati dall'equipaggio che, a causa di un'epidemia di morbillo, dovranno soggiornare per due settimane nell'isola prima di riprendere il viaggio verso Apia.

La convivenza forzata sull'isola fa sorgere conflitti insanabili: Mr. e Mrs. Davidson, occupati nell'opera di "moralizzazione" dei costumi degli indigeni, si ritrovano alle prese con la scomoda presenza della prostituta che, noncurante e irriverente nei confronti dell'autorità civile e morale che essi rappresentano, continua a dare scandalo praticando la sua "professione" nello stesso albergo di fortuna, l'unico dell'isola, nel quale anch'essi, così come il dottor MacPhail e la moglie, si trovano a soggiornare. Di qui il rancore e l'azione vendicativa di Mr.

[208] Rhodes, H. Winston, «The moral climate of Sargesons stories», in *Landfall*, n. 33, March, 1955.

[209] Il titolo originale del racconto è *Miss Thompson*. *Rain* era il titolo dell'adattamento teatrale scritto da John Colton e Clemence Randolph; vista l'immensa popolarità del dramma, gli editori decisero di adottare il medesimo titolo anche per il racconto.

Davidson, intenzionato e disposto a tutto pur di farla espellere dall'isola e consegnarla alla polizia statunitense, dalla quale Sadie sta scappando per non dover scontare con il carcere la pena prevista per il reato di prostituzione.

Miss Thompson inizialmente affronta il missionario e reagisce con rabbia a quello che lei considera un abuso di potere, ma poi, messa alle strette, tenta la pacificazione e viene persuasa dal missionario a intraprendere il cammino della redenzione spirituale.

I due trascorrono lunghe giornate insieme: la prostituta «come una vittima preparata per i riti selvaggi di una sanguinaria idolatria»[210], il missionario esausto ma «sorretto da un'esaltazione straordinaria», che di giorno in giorno diventa più visibilmente turbato dalla frequentazione ravvicinata della donna.

> "It's wonderful," he said to them one day at supper. "It's a true rebirth. Her soul, which was black as night, is now pure and white like the new-fallen snow. I am humble and afraid. Her remorse for all her sins is beautiful. I am not worthy to touch the hem of her garment.[211]

Il giorno dell'arrivo della nave che riporterà Sadie in America, proprio quando dunque la volontà divina sta per essere compiuta e la vita sull'isola sembra in procinto di tornare alla normalità, il missionario viene trovato morto suicida in riva al mare.

Il racconto si conclude con il dottor MacPhail che porta la notizia della morte di Davidson alla consorte, notizia alla quale Miss Thompson, che riappare inspiegabilmente nei panni della «flaunting queen that they had known at first»[212] reagisce commentando sprezzante: «You men! You filthy dirty pigs! You're all the same, all of you. Pigs! Pigs!»[213].

Quale sia la parabola degli eventi che lega l'esaltazione straordinaria del missionario e la mistica conversione della prostituta al suicidio dello stesso e alla resurrezione "dell'anima nera" di lei non è dato sapere. L'omissione dei fatti produce una tensione drammatica straordinaria e spaventosa: qualunque cosa sia

---

[210] Maugham, William Somerset, *Rain*, Dover Publications, New York, 2005, p. 30.
[211] *Ivi*, p. 29.
[212] *Ivi*, p. 33.
[213] *Ivi*, p. 34.

accaduta tra i due è impronunciabile, inenarrabile, Sadie stessa non osa svelarne il mistero. Ma la sua chiosa sprezzante risulta ben più eloquente facendo emergere una verità carica di un'oscenità impronunciabile.

Come farà notare Amy Lawrence[214], una delle cose più interessanti nella struttura narrativa del racconto di Maugham è che gli eventi salienti della vicenda non sono esplicitamente descritti: il dramma è costruito su omissioni ed enigmi che di volta in volta vengono presentati al lettore attraverso il personaggio del dottor Macphail, spettatore interno al racconto, che si colloca in una posizione intermedia tra il lettore e l'autore.

Il personaggio del dottor Macphail non è funzionale dal punto di vista dell'intreccio, ma la sua centralità all'interno della narrazione è esplicitata sin dall'incipit del racconto che si apre: «It was nearly bed-time and when they awoke next morning land would be in sight. Dr. Macphail lit his pipe and, leaning over the rail, searched the heavens for the Southern Cross». [215]

Nei capoversi immediatamente successivi Maugham offre un ritratto breve ma efficacie della personalità del dottore e della moglie, giocando su una serie di opposizioni e somiglianze con l'altra coppia di protagonisti, Mr. e Mrs. Davidson. MacPhail mostra un atteggiamento di cordiale ostilità nei confronti del bigottismo esasperante dei Davidson. «The founder of their religion wasn't so exclusive» [216]: questa una tra le tante memorabili sentenze del dottore (di un'ironia e di una retorica squisitamente "maughamiana") a proposito dei missionari.

É attraverso lo sguardo obiettivo del medico e dei suoi garbati giudizi che il lettore entra in contatto con la psicologia degli altri personaggi del racconto, così come è attraverso i suoi occhi che il lettore "vede" l'isola, teatro della vicenda tragica.

> When he came on the deck next morning they were close to land. He looked at it with greedy eyes. There was a thin strip of silver beach rising quickly to hills covered to the top with luxuriant vegetation. The

[214] Lawrence, Amy, *Echo and Narcissus: women's voices in classical Hollywood cinema*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1991.
[215] Maugham, *op. cit.*, p. 1.
[216] *Ivi*, p. 2.

> coconut trees, thick and green, came nearly to the water's edge, and there, gleaming white, a little church.[217]

Macphail, è indiscutibilmente affascinato dall'inconsueto paesaggio tropicale, ma non si lascia sfuggire alcuni importanti dettagli: egli osserva come la presenza, in quelle terre incontaminate, dei simulacri della cultura occidentale metta in luce uno stridente contrasto.

> Doctor Macphail looked at the yaws from which most of the children and the young boys seemed to suffer, disfiguring sores like torpid ulcers, and his professional eyes glistened when he saw for the first time in his experience cases of elephantiasis, men going about with a huge, heavy arm, or dragging along a grossly disfigured leg. Men and women wore the *lava-lava*. [218]

Il suo occhio clinico è immediatamente colpito dalle condizioni di vita disagiate degli abitanti di quell'isola, affetti dalle più orrende malattie "importate" dai colonizzatori europei. Nel passo sopracitato è palese come Maugham ricorra all'utilizzo le sue competenze mediche.

Il dottore, personaggio immancabile in gran parte della narrativa di Maugham (oltre al romanzo trattato in precedenza *Of Human Bondage*, si pensi a *The Painted Veil*, *The Moon and Sixpence*, *The Narrow Corner*) attore e spettatore al tempo stesso, non è mai coinvolto in prima persona negli eventi e, anche quando viene chiamato in causa dagli altri personaggi, agisce in modo tale da rimanere sempre ai margini dell'azione, godendo in tal modo di un punto di vista privilegiato. Quella di Maugham non è una narrazione onnisciente, l'autore si pone sullo stesso livello dei personaggi. Il punto di vista di Macphail, oggettivo, lucido e distaccato, riflette la voce dell'io narrante, pur non essendovi tra i due un'immedesimazione esplicita.

Tuttavia l'inerzia del personaggio di Macphail non ne scalfisce la posizione di assoluta centralità nel racconto, in quanto è solo attraverso le sue "deduzioni" che il lettore riesce a ricostruire la concatenazione degli eventi. Questo "filtro" rappresentato dal dottore fa sì che sia per il lettore impossibile immedesimarsi con i

[217] *Ivi*, p. 2.
[218] *Ivi*, p. 4.

due principali protagonisti dell'intreccio drammatico (Sadie e Davidson), personaggi, il cui temperamento rende due polarità opposte e inconciliabili.[219]

La natura pacata e rassicurante di Macphail eleva dunque questo personaggio al di sopra delle parti, in modo tale da far sembrare il suo punto di vista come l'unico accettabile e condivisibile.

Uno scontro, una "collisione emozionale" quello tra Sadie Thompson e Mr. Davidson, due *exempla* di tipologie umane antipodiche anche se medesimi rappresentanti, nel contesto straniante dell'isola abitata dai "selvaggi", del medesimo gruppo etnico. I nomi dei personaggi sembrano evocare e rafforzare la comune appartenenza di essi al contesto giudaico-cristiano: sia Sadie che Davidson sono infatti nomi biblici, Sadie è il diminutivo del nome ebraico Sarah, mentre Davidson può essere etimologicamente letto come David – Son, ovvero figlio di David.

In *Rain* i due personaggi coabitano coattamente sull'isola, sospesi in balìa di forze naturali che sfuggono al loro controllo: la natura, per mezzo della pioggia, li costringe a una convivenza serrata, per malasorte di entrambi. I riferimenti alla pioggia sono nel racconto costanti e significativi, tanto che le soventi descrizioni dello scrosciare costante di essa vengono a costituire una sorta di "tappeto sonoro" che fa da sottofondo costante a tutta al vicenda. Il battere incessante delle gocce d'acqua diventa quasi una tortura psicologica per i personaggi, e ribadisce la loro una condizione di passività come ben si evince da questo passo:

> Dr. Macphail watched the rain. It was beginning to get on his nerves. It was not like our soft English rain that drops gently on the earth; it was unmerciful and somehow terrible; you felt in it the malignancy of the primitive powers of nature. It did not pour, it flowed. It was like a deluge from heaven, and it rattled on the roof of corrugated iron with a steady persistence that was maddening. It seemed to have a fury of its own. And sometimes you felt that you must scream if it did not stop, and then suddenly you felt powerless, as though your bones had suddenly become soft; and you were miserable and hopeless.[220]

[219] Lawrence, Amy, *Echo and Narcissus: women's voices in classical Hollywood cinema*, University of California Press, 1991.
[220] Maugham, *op. cit*., p. 17.

La descrizione della e dei suoi effetti nefasti sulla psiche dei personaggi crea una pausa all'interno dell'intreccio, ponendosi come l'ennesimo "presagio", tipico, come si è già osservato, dello stile di Maugham.

Ci troviamo qui a metà del racconto: il Dr. Macphail si sente prevaricato da un profondo senso di angoscia nell'osservare la messa in atto del disegno punitivo di Davidson nei confronti di Sadie. «I've given her every chance. I have exhorted her to repent. She is an evil woman»[221]: convinto della sua natura diabolica, il missionario viene completamente assorbito dall'idea di "purificare" quello spirito posseduto dal diavolo. Più che un'espressione di fede quella di Davidson porta i tratti distintivi della nevrosi di un fanatico.

I protagonisti della vicenda, che si trovano a vivere in un contesto ambientale a loro estraneo, sembrano aver perso ogni punto di riferimento: ognuno di loro, a contatto con quel mondo "primitivo", è costretto a mettersi a nudo e a confrontarsi con una concezione dell'uomo, della natura e della vita di cui non possiede i codici interpretativi. Nonostante il rigore e la disciplina coloniale cerchino di prevaricare su questo "caos primordiale", l'isola sembra riaccendere le pulsioni represse dell'uomo bianco, che mettono in atto a livello inconscio un graduale meccanismo di autodistruzione. Maugham scardina ogni principio della morale occidentale contrapponendola alla vita "altra" dei selvaggi. La moglie di Davidson così descrive l'oscenità dei costumi degli abitanti dell'isola osservando come la loro consuetudine con la nudità sia:

> "It's a very indecent costume" said Mrs. Davidson. "Mr. Davidson thinks it should be prohibited by law. How can you expect people to be moral when they wear nothing but a strip of red cotton round their loins? […] At the very beginning of our stay Mr. Davidson said in one of his reports: the inhabitants of these islands will never be thoroughly Christianized till every boy of more than ten years is made to wear a pair of trousers.[222]

Così si esprime la prospettiva coloniale e il suo fagocitante progetto di "moralizzazione" e civilizzazione dei costumi e della ritualità tribale. Di qui si evince come la presenza della prostituta sia destabilizzante ai fini della credibilità

[221] *Ivi*, p. 17.
[222] *Ivi*, pp. 4-5.

degli insegnamenti di cui i missionari sono portavoce; sarà infatti lo stesso governatore dell'isola, persuaso da Davidson a riconsegnare Sadie alla giustizia americana, ad ammetterlo:

> Between ourselves, Dr Macphail, I don't say that I have formed a very favourable opinion of Mr. Davidson, but I am bound to confess that he was within his rights in pointing out to me the danger that the presence of a woman of Miss Thompson's character was to a place like this where a number of enlisted men are stationed among a native population.[223]

La figura di Sadie mette a repentaglio un disegno di potere nel quale autorità politica e religiosa sono fortemente interconnesse.

Se gli indigeni sono definiti "osceni" per l'ostentazione smaliziata della loro nudità, Sadie lo è ancora di più in quanto la sua oscenità non deriva dalla nudità bensì dal abbigliamento, considerato indecente e provocante.

> She was twenty-seven perhaps, plump, and in a coarse fashion pretty. She wore a white dress and a large white hat. Her fat calves in white cotton stockings bulged over the tops of long white boots in glace kid.[224]

Un altro punto di paragone tra il peccato "inconsapevole" degli indigeni e quello, ancor più grave perché consapevole, della prostituta si instaura attraverso le riflessioni sulla danza dei nativi espresse in tono perentorio da Mrs. Davidson:

> "But among white people it's not quite the same," she went on, "though I must say I agree with Mr. Davidson, who says he can't understand how a husband can stand by and see his wife in another man's arms, the native dancing is quite another matter. It's not immoral in itself, but it distinctly leads to immorality. However, I'm thankful to God that we stamped it out, and I don't think I'm wrong in saying that no one has danced in our district for eight years"[225]

In sostanza dunque la nudità e le danze promiscue degli indigeni non sono più offensive per la morale della missionaria delle danze lascive e dei costumi

[223] *Ivi*, p. 25.
[224] *Ivi*. p. 7.
[225] *Ivi*. p. 4.

provocanti della società occidentale. Sadie è dunque condannata non solo per la promiscuità delle sue azioni ma anche e soprattutto perché sovverte, agli occhi degli indigeni, le regole che la sua stessa civiltà sta cercando di imporre su di loro: è il potenziale anarchico di Sadie che deve essere punito.

Maugham, solitamente molto duro e poco incline alla comprensione della psicologia femminile, ammette di provare un profondo rispetto per le donne indigene, delle quali apprezza il modo disinibito e "naturale" di relazionarsi al sesso:

> I have respect for the island women because of their honest attitude on sex. I found that they did not have in their sexual congress the obnoxious deceit and shrewdness of European women. The Polynesian women have no pretenses or trickery about coition. They accept their femininity and their normal sexual appetites as a rightful heritage and a normal biological indulgence, not as a cruel psychological weapon. They give themselves in venery as they might casually bestow a smile or a wreath of flowers […] The refreshing difference between an island woman of strong sexual drives and a European woman with an incessant sexual itch is that Polynesian vahine is a sensualist in the purest form, a true voluptuary without inhibitions, as perhaps all women were originally intended, whereas her European white sister is invariably a bore some psychopath, a frustrated female plagued by Freudian neuroses, who imposes on any man that truly loves her, but whom she does not care for, as much cruelty she is capable of. [226]

Nel Pacifico Maugham, al contatto con quel che rimaneva dei costumi degli indigeni, ha la possibilità di investigare più approfonditamente le dinamiche psicologiche, fisiche ed emotive legate al concetto di sessualità. Il confronto tra il modo di concepire la sessualità presso il popolo polinesiano e quello degli Europei è inevitabile: Maugham è sorpreso nello scoprire che i Tahitiani non avevano un termine specifico per descrivere il concetto di "amore". La parola da loro utilizzata era *héré,* usata per descrivere l'atto sessuale tra un uomo e una donna: la lingua stessa dimostra come amore e sesso siano presso quei popoli la stessa faccia dello stesso istinto. Il sesso per gli indigeni è espressione della loro vita fisiologica così come mangiare, bere, dormire non ha nessuna implicazione di carattere etico.

[226] Menard, *op. cit*., pp. 9-10.

> It's unjust to accuse Tahitians or the Samoans of being debauched because they enjoy promiscuous fornication; they cannot be judged by Christian concepts or standards. To them it is normal to copulate, as habitual as eating, drinking or sleeping. They do not in their uncomplicated minds associate any details of wickedness or nastiness with it, which is perhaps why they shock white visitors by talking or joking about sex so openly."[227]

Maugham sottolinea come presso questi popoli sia del tutto assente il sentimento della vergogna e della pudicizia che tanto invece affligge e tormenta l'uomo occidentale, provocando molte delle sue nevrosi: la castità presso gli indigeni non viene considerata come una virtù, bensì come una deviazione. Ed è per lui un sollievo scoprire che gli indigeni non sono animali spregevoli così come i missionari si erano impegnati a descrivere; tutto al contrario egli è attratto e colpito dalla delicatezza degli atteggiamenti da loro adottati nella sfera sessuale.

Maugham afferma che se in Europa siamo portati a pensare che sia il sentimento dell'amore a generare il desiderio sessuale, in Oceania avviene esattamente il contrario - è il sesso che produce l'amore: solo un problema di prospettiva dunque. Un altro dato che colpì l'interesse di Maugham fu la constatazione che a Tahiti l'antagonismo tra sessi era del tutto inesistente e di come non fosse entrato in contatto con nessun indigeno che potesse essere definito frustrato o sessualmente represso. Osservò come per questi popoli la familiarità con il sesso iniziasse fin dalla più tenera età, in quanto i rapporti sessuali degli adulti non avvenivano di nascosto ai figli (considerando che tutti i componenti del nucleo familiare dormivano solitamente nella stessa capanna). Questo secondo Maugham faceva sì che i ragazzi crescessero liberi e immuni dal sentimento logorante della gelosia o del possesso, e la libertà sessuale che era loro concessa non lasciava spazio all'originarsi di alcuna forma di nevrosi.

> Here in Europe, in America, Scandinavia, or anywhere in the 'civilized' countries of the world, the customary result of man's cohabitation with a woman, however sanctioned by society, is to make him a little more petty, a little meaner than he would otherwise have been. The majority of women are physiological messes, and not many of them, for sex, are

[227] *Ivi*. pp. 19.

> worth more than a fiver, unless you're in love, of course. But then, love is, essentially, only for the very stupid or the very poor. […] Here in Europe the only relief the great mass of people have in the deadly monotony of their daily work is during that relatively short period when their sexual instincts are active and they can indulge in charitable lechery. In Tahiti and Samoa and the other Polynesian islands, sex is an accepted legacy of pleasure, not rationed by the calendar. [228]

Le isole del Pacifico per la morale occidentale erano dunque il luogo deputato di ogni forma di perdizione fisica e spirituale, per questo in quei luoghi era facile che si convogliassero gli "scarti" dell'Occidente: ed è su questi detriti del progresso che l'attenzione di Maugham si concentra, uomini e donne schiacciati dal peso di una tradizione di cui, pur volendo, non riescono a liberarsi, che approdano in quelle terre in cerca di una via di fuga da una società che li respinge, con le loro anime fragili come "the trembling of a leaf". Uomini e donne senza regole, reietti senza radici in balìa di se stessi: ad essi si contrappongono invece gli indigeni, con la loro gaia e inconsapevole indecenza, che vivono nel costante appagamento dei loro istinti. I personaggi dei racconti di Maugham sono dei "casi" umani soggetti alla sua diagnosi tesa a smascherare le loro pretese di rispettabilità.

Nonostante egli dimostri di essere vicino empaticamente alle popolazioni autoctone non cede mai all'idealizzazione ne tantomeno indulge nel mito del "buon selvaggio", mito a cui egli di fatto non crede. Per natura contrario alle generalizzazioni, Maugham è ben consapevole che non esista al mondo un solo essere umano che possa essere definito "puro", nemmeno gli indigeni, nella loro "naturalezza" lo sono in quanto, Spinoza *docet*, essendo uomini, sono ontologicamente "schiavi delle loro passioni" e per mezzo di esse corruttibili.

Eppure il disincanto e quello che, al contrario di altri autori (si pensi ad esempio a Gauguin) potremmo definire il suo "disimpegno" politico, non gli hanno impedito di esprimersi con molta durezza nei confronti della politica coloniale, e, nello specifico, dell'attività missionaria.

Dal passo che segue ciò che più colpisce è l'analisi che egli fa dell'atteggiamento repressivo e intollerante dei missionari i quali, a suo avviso, sembrano più impegnati a esorcizzare le loro frustrazioni e a camuffare le loro

[228] *Ivi*, pp. 24-25.

depravazioni. Forte è la condanna dello scrittore dell'ignoranza e della violenza dei loro atteggiamenti, che riflette un'imperdonabile mancanza di interesse antropologico, strumento essenziale per una vera conoscenza e comprensione delle culture indigene. L'approccio dei missionari verso quest'ultime viene descritto da Maugham come fortemente intriso di superstizione e pregiudizio e la missione evangelica altro non è che l'espressione più ipocrita della politica coloniale , come ben esprime nel passo dell'intervista a Menard che viene riportato in nota[229].

Rebecca West, pseudonimo della giornalista e critica letteraria Cicily Fairfield recensì *Rain* per la rivista New Statesman e nell'articolo che venne pubblicato il 5 novembre del 1921, poco dopo la pubblicazione della raccolta *The Trembling of a Leaf*, nonostante ella non conferisca a Maugham una grande autorità letteraria gli riconosce una grande forza di volontà che gli consente di sfruttare al massimo e nel modo più remunerativo ogni granello del suo talento. [230] Questo nei

[229] *Ivi*, pp. 71-73: « What the early missionaries to Hawaii couldn't know, try to understand or want to believe, was that the Hawaiians were not by nature inherently debased or obscene. The *hula hulas* had been made a part of their culture for a good reason. Frigid or barren native women, who could not normally conceive, entered into erotic dances and games and songs to stimulate the genital organs through sight, sound and emotional excitement, and most times their participation in sexual dances and play did accomplish fertilization of the barren wife and awakened potency in the husband. Only adult islanders took part in these sexual ceremonies, never under-age children. The missionaries deplored the wife-swapping among the Polynesians but what they overlooked was that the exchange of women in sexual activities did produce children, of which the Polynesians have a consummate love, and which the opposing villages needed to keep for necessary work and possible internecine warfare […]. The missionaries could never comprehend why then Hawaiians were so casual about sex, making it part of ceremonial speeches, common conversation games and amusement. […] Certainly, one must concede that the Hawaiians had infinitely more fun with sex than the soul-warped missionaries, who, either through envy or ignorance, tried to reform them. The missionaries, in their writings, constantly refer to the Hawaiians as 'benighted children' , but it's clearly apparent that the missionaries were the ones living in darkness and stupidity.. When they made little or no headway with the Hawaiians, their only soul-saving recourse was to flop down on their knees, raise their pious eyes heavenward and groan: 'Forgive them, Father, for they know not what they do!' The missionaries accused the Hawaiians of being 'drunken pigs', but the early navigator, Otto von Kotzebue, reported in 1816 that an inebriated Hawaiian was always 'most cheerful and affectionate, not murderously quarrelsome like with seamen.' Make no mistake about it that the early missionaries to Hawaii were not very intelligent or educated men. They had not even the slightest comprehension of anthropology, sociology, native Polynesian cultures, traditions and taboos, and certainly not hygiene. The early missionaries were physically careless, and infected the pure blooded Hawaiians, who were without anti-toxins in their blood, with God-knows how many insidious microbes and bacteria. Most of them were deeply disturbed men and women, suffering from sexual aberrations; certainly they were congenital neurotics, because they had come from small villages in New England governed by zealots and fanatics. You couldn't call any of them well-born gentleman. One sea-captain who had skippered a boat-load of missionaries into the Pacific, had, after days of observation, called them 'overzealous, fanatical, stupid, crude, inhuman, intolerant, all of them low-born sectarians.' Missionary work, in those years, did not attract man of substance or intellect, or just ordinary common sense. They were hardly the proper religious emissaries to bring 'spiritual light' into the dark corners of the Pacific.

[230] Cit. in Curtis, Anthony, John Whitehead, (ed.) *Maugham – The critical Heritage*, London, Routledge, 1987, p. 153.

confronti di Maugham era un pregiudizio, condiviso da una larga parte della critica del tempo, tuttavia ella elogia *Rain* sostenendo:

> When you get to the end you find, what you had expected, that these prayerful orgies culminate at last in a physical orgy, and what you had half-expected, that the missionary then cuts his throat. But you also find, what you had not expected, that the missionary's wife, on hearing the news of his death, instantly knows what has happened. […] And from that one knows what a foul den of lust and suspicion of lust these people's hearts had been, before what corroding consciousness of their own squalor they had retreated into his religion. That story is a notable achievement.[231]

La critica letteraria non fu mai generosa con Somerset Maugham, che veniva dai più considerato un autore popolare, un valido "mestierante" della letteratura. *Rain* è stato uno dei pochi lavori di Maugham a cui la critica letteraria ha saputo riconoscere una propria dignità letteraria, così come conferma la recensione di Louise Maunsell Field pubblicata sul *New York Times* nel 1921:

> It is a story which shows what an artist like Mr. Maugham can do with a situation which a writer less skillful, less rich in understanding, would have made , merely tawdry and offensive. […] Brilliant as always, keen in its discernment of life's ironies and inconsistencies, his power has strengthened and matured. There have been many books telling of the wonders of the South Seas, but little South Sea fiction as well worth reading as Mr. Maugham's *The Trembling of a Leaf.* [232]

V. 2. *RAIN*: ADATTAMENTO TEATRALE

> I went to see it with John Colton for the first time and when it was over I felt it had been a mistake to turn my short story into a play. John Colton and the co-author Clemence Randolph, had made a lot of changes. Stage-wise I suppose they were commercially sound. But when John turned to me at the final curtain and asked: 'Well, what's your opinion now?', I had to tell him honestly: 'I still think Miss Thompson is better as a short story.'[233]

[231] *Ivi*, p. 154.
[232] *Ivi*, pp. 150-151.
[233] Menard, *op. cit.*, p. 151.

Wilmon Menard ricostruisce l'inconsueto svolgersi degli eventi che sta all'origine della vicenda dell'adattamento teatrale di *Miss Sadie Thompson*, come si è già detto titolo originale del racconto. Era il 1921 e Maugham soggiornava in un albergo a Hollywood intento a considerare le diverse proposte di trascrizioni cinematografiche di alcune delle sue opere ma, annoiato dalle interminabili riunioni ed estenuanti trattative con produttori, registi e sceneggiatori hollywoodiani, era più che altro preso dalla pianificazione del suo prossimo e imminente viaggio che lo avrebbe portato in Australia, Borneo e Malesia.

John Colton, giovane scrittore e sceneggiatore americano, soggiornava nel suo stesso hotel e una notte bussò alla porta del celebre scrittore chiedendogli in prestito qualche libro da leggere, che lo aiutasse a sconfiggere l'insonnia. Maugham non aveva nulla con sé, fatta eccezione per una bozza di stampa della raccolta di racconti *The Trembling of a Leaf*, che dopo esser stata rifiutata innumerevoli volte perché considerata offensiva, specialmente dalla morale puritana, aveva finalmente trovato un audace editore, Henry Mencken della controversa rivista *Smart Set Magazine* deciso a sfidare la censura dei "blue-noses".

Colton rimase letteralmente estasiato dalla lettura di *Miss Thompson* e all'indomani si precipitò da Maugham offrendosi di scriverne un adattamento teatrale. Maugham fu colto di sorpresa, e probabilmente essendo ancora abbastanza scettico sull'impatto che una storia del genere avrebbe avuto sul pubblico dell'epoca, accettò senza indugi l'offerta di Colton e dandogli la sua parola accettò.

Inaspettatamente, non appena il volume di *The Trembling of a Leaf* fu pubblicato, sceneggiatori e drammaturghi ben più noti e prestigiosi di Colton, chiesero a Maugham i diritti per l'adattamento teatrale di *Rain*. Maugham però che troppo teneva alla sua reputazione di essere un "uomo di parola" decise di mantenere gli impegni presi con Colton.

Rain, così si intitolava lo spettacolo che debuttò nel novembre del 1922 a New York con Jeanne Eagels nel ruolo della protagonista, è annoverato come una delle punte di diamante nella storia del teatro americano.

Dai palcoscenici di tutto il mondo al grande schermo il passaggio fu breve e *Sadie Thompson* divenne per Maugham una vera e propria miniera d'oro. L'elemento paradossale della vicenda risiede nel fatto che Maugham non amò mai la versione di Colton e Randolph, specialmente per le modifiche che essi apportarono alla storia, come ad esempio l'inserimento del personaggio del sergente O'Hara, del tutto estraneo al racconto originale. Con molta probabilità, se egli avesse riposto maggior fiducia nella sua opera, essendo già all'epoca un famoso drammaturgo, avrebbe scritto lui stesso una versione teatrale del racconto. L'amarezza fu certamente mitigata dagli enormi introiti economici che egli condivise con i d giovani drammaturghi, incassando più di un milione di dollari in diritti d'autore.

Il critico letterario Ludwig Lewisohn nell'introduzione alla versione stampata del dramma scritta nel 1923 che riportiamo in nota esalta il valore dell'operazione condotta dai Colton e Randolph [234], eppure, nonostante questo elogio, significativo del gusto dell'epoca, la lettura del dramma rivela delle significative alterazioni del racconto originale e le perplessità di Maugham si rivelano alquanto giustificate.

La versione teatrale appare infatti notevolmente edulcorata rispetto al racconto di Maugham: i personaggi subiscono delle evidenti "mutazioni" che più

[234] Colton, John, e Randolph, Clemence, *Rain – A play in three Acts*, founded on W. Somerset Maugham's story "Miss Thompson", New York, Boni and Liveright, 1923, pp. VII-X1: « The relation of Mr. Colton and Miss Randolph to their text was essentially different. They had before them, in the story by Somerset Maugham, a work quite brief and not, in itself, first rate. But the work of a master. The master I mean is not, of course, the author of a series of more or less shallow plays and excepting course "Our Betters" and "The Circle" but the author of "The Moon and the Sixpence" and "Of Human Bondage". Having before them, then, the work of a master, it was the task of the dramatizers to use their creative vision not to see new character, implication, drift, but to draw forth from the story and embody in dramatic form all that the mind and temper and art of Maugham would have written had the theme of "Rain" assumed in his mind the shape of a three-act play instead of the shape of a short prose narrative. […] But it takes a close scrutiny of both the story and the play to see with what firm yet delicate workmanship, with what loyalty to their author they have affected the transformation from narrative to dramatic form. The dry light of Somerset Maugham's mind shines not only in the speeches taken from the original and woven into a new fabric, but in every added line. His sobriety is here, his immensely disciplined passion, his harsh tenderness, his serene tolerance. These, too, seem to have shaped the two characters which the dramatizers reworked thoroughly from mere hints in the story – the characters of Sadie Thompson herself and of Joe Horn. Sadie is lifted from mere suffering to action. The drama required that she be not left passive, no mere object, but that, she too, be in herself a source of interest and energy. […Rain] is the tragedy of the absolutist, the fierce zealot of the moral myth, the eternal persecutor, the self-slain slayer, the denier of reason and of nature, the central menace and misfortune of the life of mankind. […] Art reacts on life. Young men killed themselves because Werther did so. The moralists and mythmakers and persecutors are always talking about the good influences and mighty lessons of their writings. We should turn the tables on them and be less afraid of purposefulness in criticism and art. There is no propaganda in "Rain". Its magnificent force is inherent».

che essere dettate da esigenze drammatiche rispondono alla volontà di dare una diversa interpretazione etica della vicenda. Il racconto di Maugham rifugge da ogni tentazione salvifica e consolatoria, i protagonisti della storia sembrano essere condannati entrambi, Davidson attraverso la morte, Sadie a causa dell'impossibilità di migliorare la propria condizione. Quando ella apprende della morte del missionario torna infatti repentinamente a essere la prostituta volgare e ignorante che era all'inizio del racconto: nelle intenzioni di Maugham è del tutto assente ogni tentativo di nobilitazione di questo personaggio. Nel dramma invece vengono introdotti i sentimenti del perdono, della consapevolezza e del cambiamento.

La rivisitazione del personaggio di Sadie è evidente fin dalla sua prima apparizione. Confrontando la descrizione che ne fa Maugham e quella di Colton e Randolph emergono delle significative differenze.

> Miss Thompson is a slim, blondish young woman, very pretty, very cheery, very rakish. She has a tip tilted nose and merry eyes. She walks easily, without self-consciousness. There is something of the grace of a wild animal in her movements, something primitive perhaps, even as her clothes suggest savage and untutored responses to cut and color.[235]

Nel dramma viene posto l'accento sull'aspetto più istintivo e naïf della ragazza: se ella vive nel peccato lo fa in maniera inconsapevole. Più che una prostituta ella appare come un individuo privo di mezzi, che vive ai margini della società non per una sua libera scelta ma a causa di sfortunate circostanze estranee al suo controllo. Molto diverso è invece l'atteggiamento di Maugham nei confronti della protagonista: pur astenendosi da ogni forma di pregiudizio e denunciando l'atteggiamento ipocrita dei missionari, egli mantenendo una fredda distanza dalla sua eroina non manca di metterne in rilievo la volgarità, la frivolezza e l'assenza di contenuti. E in questa freddezza e nell'assoluta mancanza di empatia si evince un sottile disprezzo dell'autore per le modalità con cui ella interagisce con gli altri personaggi. Sadie Thompson rappresenta comunque nel racconto un modello esistenziale ambiguo e deprecabile tanto quanto quello rappresentato dal suo antagonista Davidson. Entrambi sono impossibilitati ad avere un vero e proprio

[235] *Ivi*, p. 26.

scambio con l'ambiente circostante; vivono in solitudine divorati dai propri conflitti interiori.

La differenza più rilevante tra il racconto e il dramma è l'introduzione del personaggio del Sergente O'Hara al quale viene affidata la missione salvifica e redentrice della prostituta. E' infatti attraverso l'amore di Sadie e O'Hara che l'anima peccatrice di lei trova la sua finale assoluzione. In generale si riscontra nella versione teatrale una forte attenuazione dei conflitti che stanno alla base dell'intreccio del racconto. Il sergente O'Hara ricorda la medesima funzione svolta da Macphail nel racconto: nell'opposizione tra Sadie e Davidson egli assurge al ruolo di mediatore e alla fine del dramma la sua presenza risulta essere consolatoria, addolcendo e mitigando altresì l'inquietante ruolo di Davidson. Non solo quindi attraverso O'Hara si arriva all'assoluzione di Sadie, ma la sua confortante promessa d'amore attenua l'aspra sentenza che chiude il racconto condannando la natura dell'uomo e la sua incorreggibile depravazione. Nel dramma è O'Hara che da la notizia della morte di Davidson a Sadie e l'impronunciabile deduzione finale, che nel racconto era raccolta in quel laconico "he understood" di Macphail, nel dramma è affidata alla moglie Davidson, la quale si rivolge a Sadie scusandosi: «I understand, Miss Thompson, I'm sorry for him and I'm sorry for you».[236]

Il dolente rammarico di Mrs. Davidson sancisce la definitiva assoluzione della prostituta, redenta dall'amore di O'Hara, in un finale riconciliatorio e patinato, molto distante dall'inquietante chiusura del racconto di Maugham.

Le frequenti omissioni narrative del racconto esplicitate attraverso gli oscuri presagi e le fredde deduzioni di Macphail, sono invece messe in scena nel dramma, e in questa loro attuazione vengono depauperate della loro gravità. Il senso di inquietudine e di angoscia così preponderante nel racconto cede dunque il passo a un disegno generale in cui la risoluzione del conflitto si pone come il principale obiettivo. Rimane inviolato il tabù del suicidio del missionario, ma anch'esso tuttavia perde la sua drammaticità in quanto viene seguito dal coronamento

[236] *Ivi*, p. 236.

dell'amore tra Sadie e O'Hara, sancito dall'imminente matrimonio. Tra le battute finali del dramma troviamo infatti:

> You men – you're all alike. [Hoarsely] Pigs! Pigs! I wouldn't trust one of you! [She turns quickly to O'Hara] No offense to you in that last remark, old partner. [She pauses] And I'm going to Sydney if that invitation of yours still holds good. [237]

V. 3. TRASPOSIZIONI CINEMATOGRAFICHE DEL RACCONTO

Le storie e i personaggi di W.S. Maugham, in particolare quelle dei racconti brevi, sono state oggetto di numerosi riadattamenti e trascrizioni cinematografiche, radiofoniche e televisive.

Maugham oltre a essere uno scrittore di romanzi e racconti, è stato anche un prolifico drammaturgo, aspetto fortemente caratterizzante anche la sua narrativa. I personaggi delle sue storie sono completi e ben definiti secondo i canoni del realismo psicologico, e Maugham dimostra un'indiscutibile maestria nell'articolazione dei dialoghi, derivata dalla consuetudine con il linguaggio drammaturgico.

Paradossalmente però ogni qual volta il cinema, la televisione o la radio hanno attinto dalla sua produzione letteraria, ne hanno costantemente smussato, alleviato, addolcito i contenuti, frequentemente considerati moralmente discutibili. La sua tolleranza simpatetica per i vizi e le umane debolezze, descritte con ironia e cinismo, catturarono il pubblico dei lettori del suo tempo, ma le allora vigenti restrizioni e censure esigevano un compromesso. Perciò, dalle prime trascrizioni cinematografiche degli anni Venti, fino alle produzioni radiotelevisive degli anni Cinquanta, le sue storie sono sempre state mitigate, addolcite, moralizzate, così come si è precedentemente osservato in merito alla versione teatrale di *Rain*. Ma,

[237] *Ivi*, p. 232.

nonostante i *dictat* della censura, come ha potuto osservare Graham Greene, un personaggio come quello del reverendo Davidson «has done more than anyone to stamp the idea of the repressed prudish man of God on the popular imagination».[238]

Tutte le trascrizioni cinematografiche di *Miss Sadie Thompson*, non a caso, si basano sulla versione "edulcorata" di Colton e Randolph.

La prima versione cinematografica è del 1928. Il film, *Sadie Thompson*, fu diretto da Raoul Walsh, regista simbolo del periodo muto hollywoodiano e interpretato e prodotto da Gloria Swanson. Nel 1932 Joseph Schenck, che aveva distribuito la prima versione del film per conto della United Artists, comprò i diritti per un *remake* sonoro, *Rain*, che fu diretto da Lewis Milestone e interpretato da Joan Crawford. Nel 1946 Spencer Williams diresse *Dirty Gertie from Harlem U.S.A.* un riadattamento non autorizzato della versione teatrale di Colton e Randolph interpretato dall'attrice Francine Everett e appartenente al genere americano dei "race movies", film destinati esclusivamente a un pubblico afroamericano e interpretati da attori neri. L'ultima versione del film, dal titolo *Miss Sadie Thompson,* fu realizzata nel 1953 e diretta da Curtis Bernhardt con Rita Hayworth nei ruoli della protagonista.

Kim Novak citò nel film *The Jeanne Eagels Story* una scena tratta da *Rain;* una versione musicata fu messa in scena da June Havoc nel 1944; Bette Davies inserì uno sketch nella rivista *Two's Company*; Juliet Prowse ne interpretò una versione televisiva. Non da ultimo Marilyn Monroe poco prima della morte era stata ingaggiata per interpretare il ruolo di Sadie Thompson per una serie televisiva.

V. 3. 1. *SADIE THOMPSON*, DIRETTO DA RAOUL WALSH, 1928

Film sul tema della prostituzione apparvero relativamente presto nella storia del cinema muto americano. Data la scabrosità dell'argomento, veniva posto

l'accento sugli effetti devastanti e distruttivi della vita della prostituta, ma raramente quest'ultima era dipinta come un essere malvagio che indulge nel peccato deliberatamente. I film tendono ad attenuarne i toni dipingendola come una vittima, ai margini di una società spietata, costretta da cause di forza maggiore a svolgere la "professione". Solitamente in queste storie la prostituta viene salvata da un uomo che, innamorandosene, riesce a redimere la sua anima.

Gloria Swanson comprò sia i diritti del racconto di Maugham sia quelli del dramma di Colton e Randolph, ma a Hollywood entrambe le opere erano già state categoricamente bandite da Will Hays, celeberrimo censore del cinema americano a cavallo tra gli anni Venti e Trenta. Hays considerava il plot di *Rain* di un'immoralità talmente inaudita che per nessuna ragione esso poteva essere tradotto per il grande schermo. Gloria Swanson riuscì ciononostante a convincere Hays a concederle il permesso di girare il film assicurandogli che avrebbe apportato le modifiche necessarie a lenire gli aspetti più scabrosi e potenzialmente offensivi della storia, soprattutto quelli inerenti al personaggio di Alfred Davidson.

Robert Calder riporta i compromessi a cui la Swanson dovette sottostare:

> It had been decided that Hollywood studios could use somewhat risqué plays if the offensive sections were excised, necessary material added, and no advertising be done of the fact that the production was based on a notorious play. This meant of course that recognizable titles had to be replaced, and thus Maugham's *The Constant Wife* became *Charming Sinners* and *Rain* was disguised as *Sadie Thompson*. There is an irony here in that Maugham's story first appeared in The Smart Set as "Sadie Thompson" and only later became "Rain". [239]

Negli anni Venti Gloria Swanson[240] era una delle stelle di punta del cinema hollywoodiano. Il suo stile di vita estroverso e anticonvenzionale, gli scandali delle

---

[239] Calder, Robert L., *Somerset Maugham and the Cinema*, Literature/Film Quarterly. Vol. 6., 1978, Salisbury University, p. 262

[240] Cfr. McCaffrey, Donald W., Jacobs, Christopher P., *Guide to the Silent Years of American Cinema*, Greenwood Press, Westport, 1999. pp. 257-258. Gloria Josephine May Swanson (1899 – 1983) trascorse la maggior parte della sua infanzia in basi militari, dove il padre era impiegato. Dopo il divorzio dei suoi genitori frequentò una scuola di teatro a Chicago e lì, all'età di 15 anni, cominciò a lavorare come comparsa presso l'Essanay Film Studio. In seguito cominciò ad avere ruoli di maggior rilievo in alcuni cortometraggi.. Nel 1916 si spostò ad Hollywood con il marito Wallace Beery (dal quale divorziò poco tempo dopo) per lavorare per Marck Sennett a Keystone. Lì venne ingaggiata con l'attore Bobby Vemon per una serie di commedie romantiche e di avventura. Verso la fine del 1917 decise di dedicarsi all'interpretazione di film drammatici. Le sue interpretazioni ricevano critiche favorevoli anche se i film erano considerati di bassa

sue relazioni sentimentali, la sua immensa popolarità, i vasti capitali accumulati nel corso della sua carriera e costantemente esibiti nel lusso più sfrenato, insieme ovviamente al suo indiscusso talento per la recitazione, ne hanno fatto una delle icone di quegli anni.

Giunta all'apice della sua carriera di attrice, la Swanson aveva accumulato una fortuna e una popolarità tali che poté permettersi il lusso di abbandonare il colosso della Paramount presso la quale era ingaggiata, per fondare una propria casa di produzione chiamata Gloria Swanson, Inc. I film da lei prodotti venivano poi distribuiti dalla United Artists[241], una casa di produzione e di distribuzione creata nel 1919 da alcune stelle del cinema muto tra cui Mary Pickford, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks e D.W. Griffith. In questa fase della sua carriera la Swanson produsse e interpretò *Sadie Thompson* diretto da Raoul Walsh e *Queen Kelly* per la regia di Eric von Stroheim, due tra i massimi capolavori del cinema muto e della sua carriera di attrice. [242]

Sadie Thompson, film dimenticato per decenni, e solo recentemente riscoperto grazie alla versione restaurata nel 1987 per Kinofilm, fu diretto da Raoul Walsh[243], uno tra i più prolifici registi americani a cavallo tra l'era del muto e del

---

qualità. Swanson iniziò a lavorare per Cecil B. De Mille alla Paramount e con il suo primo lavoro del 1919 *Don't Change Your Husband*, la sua carriera decollò rapidamente. Dopo altri quattro film con De Mille girati a distanza ravvicinata l'uno dall'altro, Gloria Swanson era diventata una diva del cinema hollywoodiano. Nel 1926 la Paramount le offrì un contratto da un milione di dollari l'anno, ma ella vi rinunciò, preferendo il lavoro di produttrice. Dopo un primo insuccesso con *The Love of Sunya* e *Sadie Thompson* interpretò *Queen Kelly* scritto e diretto da Erich von Stroheim. Negli anni Trenta abbandonò la carriera di attrice ritornando sugli schermi solo dopo un ventennio, con l' interpretazione del ruolo di Norma Desmond in *Sunset Boulevard* (1950). Nel 1980 pubblicò la sua autobiografia *Swanson on Swanson*.

[241] Gli anni Venti furono inequivocabilmente una delle età dell'oro del cinema americano e il momento in cui l'industria cinematografica affermò la sua importanza all'interno del sistema economico nazionale. Questo fu una diretta conseguenza dalla verticalizzazione del sistema dell'industria cinematografica operata dalle grandi case di produzione (Paramount, Warner Bros, Fox, etc.) che si organizzarono combinando la produzione e la distribuzione elaborando una strategia di marketing tesa a massimizzare i loro profitti, e contemporaneamente a condannare ai margini del mercato le compagnie più piccole.

[242] Basinger, Jeanine, *Silent Stars*, Wesleyan University Press, 2000.

[243] Raoul Walsh (1887 – 1980) fu regista, attore, sceneggiatore e produttore. Nonostante il grande successo riscosso come regista nei film dell'era del muto americano, fu un importante regista anche nel passaggio al sonoro specialmente nei generi di film noir, azione o avventura come *The Roaring Twenties* (1939), *They Died With Their Boots On* (1941), *White Heat* (1949). Fu un regista estremamente prolifico e talentuoso, cominciò la sua carriera in teatro nel 1910 per poi diventare assistente di D.W. Griffith alla Biograph nel 1912. A metà del 1915 fu ingaggiato dalla Fox come regista e sceneggiatore, di rado recitava come attore. Produsse molti dei suoi film come *Regeneration* (1915) uno dei capolavori del periodo muto dove è già evidente il sapiente uso della macchina da presa, del montaggio e della direzione degli attori. Sfortunatamente la maggior parte dei film muti diretti da Walsh sono andati perduti. Sul set di *Old Arizona* (1929) perse un occhio a causa di un incidente, probabilmente fu questo a porre fine alla sua carriera di attore. Continuò a dirigere fino al 1964. Cfr. McCaffrey, Donald W., Jacobs, Christopher P., *Guide to the Silent Years of American Cinema*, Greenwood Press, Westport, 1999. pp. 284-285.

sonoro, che interpretò anche il ruolo di coprotagonista del sergente O'Hara. Walsh iniziò la sua carriera lavorando come assistente di David Wark Griffith, del quale interpretò come attore protagonista il celebre film *Nascita di una nazione* (1915).

Alcune delle scene finali di *Rain* sono andate perdute e sostituite nella versione restaurata da fotografie di scena e pezzi di pellicola custoditi dalla Swanson, ma questo film è oggi considerato uno dei massimi capolavori della stagione del cinema muto americano, tanto che valse alla Swanson una nomination all'Oscar. Il film è inoltre considerato la trascrizione cinematografica più riuscita del racconto di Maugham. Nel cast anche Lionel Barrymore nei panni di Mr. Davidson.

Sadie Thompson risente inevitabilmente delle restrizioni imposte dal codice Hays, dato evidente già nella scelta della versione di Colton e Randolph, e non del racconto originale della quale Swanson possedeva i diritti. Negli anni Venti infatti, in corrispondenza della notevole espansione dell'industria cinematografica americana, venne esercitata una crescente richiesta da parte di vari gruppi sociali per un maggiore controllo della censura. Tra la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti furono esercitate numerose pressioni per una legge nazionale sulla censura: le polemiche erano accresciute ed esasperate dai continui scandali che coinvolgevano le vite private dei protagonisti dello *star system* hollywoodiano, che nell'arco di un decennio avevano reso Hollywood un sinonimo di eccessi e decadenza.

Per contrastare questo fenomeno e salvaguardare i loro interessi economici, furono gli Studios che si accordarono per dar vita alla Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPDA). A capo dell'organizzazione fu nominato nel 1922 Will Hays, presidente del partito repubblicano, di confessione presbiteriana. Hays iniziò gradualmente ad operare una rigida selezione e censura in primo luogo delle tematiche trattate nelle opere filmiche nonché una vera e propria moralizzazione dell'apparato produttivo degli *studios*, introducendo

clausole e vincoli di ordine etico nei contratti. L'attuazione del cosiddetto Codice Hays si fece rigorosa solo nel 1934. [244]

In *Sadie Thompson* l'interpretazione della Swanson è quella che rende di più la tipologia umana descritta da Maugham nel racconto. Nonostante il film non rinunci all'*happy-end* di Clemence e Rudolph e all'introduzione della funzione salvifica del personaggio del sergente O' Hara, il personaggio di *Sadie* nel film mantiene molti dei tratti originali del soggetto di Maugham.

Fin dalla sua prima apparizione sono evidenti le maniere rudi e i comportamenti sgraziati sui quali tanto lo scrittore insiste nel racconto. La Swanson è tuttavia capace di infondere al suo personaggio una forte carica sensuale ed erotica che non viene intaccata da una certa comica goffaggine che la contraddistingue. Non solo nel portamento, ma anche e soprattutto nel linguaggio, è evidente come ella provenga dai "bassi fondi", ciononostante non risulta mai troppo volgare ed offensiva: ella è giustificata in un certo senso dalla sua stessa vitalità e autoironia.

Una delle scene più significative del film è senz'altro quando Sadie apprende che gli sforzi del missionario per costringerla a ritornare a San Francisco sono andati a buon fine e che il governatore è intenzionato ad espellerla dall'isola. Poco dopo aver ricevuto il telegramma che le comunica la decisione del governatore, notizia che interrompe bruscamente una scena d'amore tra lei e O'Hara intenti a immaginare romanticamente la loro vita futura in Australia, Sadie

---

[244] Cfr. Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Storia del Cinema e dei Film – Dalle origine al 1945*, Il Castoro, Milano, 1994 p. 301: «La MPPDA fu formata nel 1922 per migliorare l'immagine del settore dopo una serie di scandali a Hollywood, creare una lobby con le compiacenti amministrazioni repubblicane e gestire all'estero problemi come quello delle quote. Queste finalità continuarono anche negli anni Trenta, ma la MPPDA divenne più famosa per la sua funzione di autocensura dell'industria attraverso il Codice di produzione (spesso chiamato anche Codice Hays). I primi anni Trenta furono un periodo conservatore: era convinzione di molti che una delle cause della Depressione fosse stata la moralità rilassata dell'"età del jazz" negli anni Venti. Molte commissioni di censura nate all'epoca del muto, statali e municipali, divennero più rigide anche per effetto delle proteste contro sesso, violenza e altro da parte di gruppi di pressione che si facevano promotori di credenze religiose, assistenza all'infanzia e via dicendo. Una serie di studi del Payne Fund esaminò, tra il 1932 e il 1933, gli effetti del cinema sugli spettatori – in particolare i bambini – e molte voci si levarono a chiedere regole per il cinema. All'inizio del 1930, la pressione esterna per la censura obbligo la MPPDA a promuovere il Codice di produzione. Il codice tracciava una serie di standard morali per la rappresentazione di crimine, sesso, violenza e altri temi controversi. I provvedimenti del Codice richiedevano ad esempio che non si presentassero tecniche delittuose in modo esplicito e che fosse bandita la perversione sessuale (intesa soprattutto come omosessualità) o qualsiasi allusione ad essa. Tutti i film di Hollywood dovevano sottostare al Codice altrimenti avrebbero rischiato la censura locale. Nel far rispettare il Codice i censori della MPPDA rasentarono l'assurdità: per accontentare i censori inglesi, anche coppie rispettabilmente sposate dovevano dormire sullo schermo in letti separati».

incontra Mr. Davidson all'ingresso dell'hotel. Fuori una pioggia battente, elemento costante della *mise en scène* del film: Sadie si scaglia come una furia sul missionario. La sequenza dello scontro frontale tra i due è composta di 27 inquadrature delle quali 21 ritraggono Sadie, 5 le reazioni degli altri personaggi che assistono allo scontro, a Davidson è riservata soltanto una inquadratura.

La presenza di Sadie sulla scena è visivamente preponderante, e nonostante tutte le inquadrature siano fisse, tipico dello stile "primitivo" del cinema muto, c'è nella composizione stessa dell'immagine un forte senso di dinamismo, teso a sottolineare la drammaticità e la violenza della situazione. Sadie infatti insegue letteralmente Davidson per riempirlo di insulti e maledizioni e lui, sconcertato a dir poco, tenta di scappare alla furia incontrollata di lei, spostandosi da un ambiente all'altro. Vi è dunque un movimento continuo dei personaggi all'interno delle inquadrature - movimento che rispetta le regola del cinema classico americano del raccordo sull'asse[245] (tutti si muovono da sinistra verso destra).

Ogni inquadratura mostra Sadie nell'atto del gridare anche se il suo rabbioso monologo è sintetizzato in quattro didascalie:

> SADIE: You dirty squealer! What lies did you tell the governor about me this time?
>
> MR. DAVIDSON: It was my duty to be sure you would be deported
>
> SADIE: Was I doing you any harm? You bloodthirsty buzzard! Was I?
>
> SADIE: Who gave you the right to pass judgment on me? You psalm-singing louse!
>
> SADIE: You'd tear out your own mother's heart, if she didn't agree with you, and call it saving your soul!

[245] Si intende per raccordo sull'asse quando i personaggi escono dallo spazio inquadrato per poi riapparire nell'inquadratura successiva mantenendo costante la direzione del movimento, regola implicita del montaggio hollywoodiano. Questa tecnica veniva utilizzata per rinforzare l'idea di contiguità degli spazi scenici. Un altro modo per indicare che due spazi contigui sono uno vicino all'altro nel cinema muto è quello di mostrare un personaggio che guarda in una certa direzione fuori campo per poi staccare su ciò che il personaggio sta osservando.

Questo aumenta e rinforza l'immagine di Sadie come un fiume in piena che si scaglia contro il suo antagonista con la stessa furia della pioggia all'esterno. Tipico procedimento del cinema muto secondo il quale sono le immagini più che le parole a descrivere una scena, quello di Sadie è fondamentalmente un monologo che, anche se muto esprime attraverso le immagini tutta la sua drammaticità. Altri elementi della *mise en scène* concorrono ad accentuare questa impressione: ad esempio la signora Davidson e la moglie del dottor Macphail, testimoni dello scontro, per la durezza del discorso di Sadie, che lo spettatore non sente, si tappano le orecchie.

La presenza di O'Hara tende a mitigare la violenza di questa scena, intento com'è nel vano tentativo di frenare le ire della compagna, tanto che arriva al punto di serrarle letteralmente la bocca e trascinarla forzatamente.

Un'altra significativa scena del film è il momento della conversione della prostituta per mano del missionario. Dopo aver inutilmente cercato di convincere Davidson a lasciarla partire per Sydney, Sadie si abbandona alla disperazione rinchiudendosi nella sua stanza. La scena è fortemente drammatica: la protagonista, di notte, sola nella sua stanza, immagina il suo futuro dietro le sbarre della prigione che la attende a San Francisco, una violenta tempesta all'esterno concorre ad aumentare il senso di angoscia della donna. Un montaggio alternato mostra alberi infranti dalla tempesta, vetri rotti, un primo piano delle mani di un indigeno intento a suonare un tamburo. Sadie Thompson vagabonda per la stanza in preda alla disperazione. L'illuminazione chiaroscurale e i primi piani sono fortemente drammatici.

Gloria Swanson qui riesce ad evitare facili derive patetiche e sensazionalistiche con un'interpretazione del tutto naturale. In questa scena è come se Sadie in realtà perdesse la sua anima anziché ritrovarla. La vediamo privarsi gradualmente della forte vitalità ed energia che la contraddistinguevano, per diventare sempre più dimessa, rassegnata. Una conversione che in effetti non convince: essa sembra piuttosto una resa della donna sembra a un ineludibile destino. La conversione di Sadie dunque come rinuncia alle sue speranze per il futuro, più che ai peccati del passato. E' il naufragio definitivo della sua anima errante e avventurosa, e lei, paradossalmente, non riesce a trovare altro rifugio che nelle mani del suo carnefice. Improvvisamente ella si fa muta, silenziosa, non ha più né gli argomenti né la forza per combattere il suo avversario.

Davidson acquista al contrario un'espressione del tutto nuova: nei suoi occhi brilla ardentemente il senso della conquista e della vittoria. La scena dipinge perfettamente quel senso di "esaltazione straordinaria" così mirabilmente descritto nel racconto di Maugham. Sadie prega goffamente fino a perdere i sensi, travolta dalla paura e dell'angoscia.

Nella scena successiva il cambiamento di Sadie è evidente: ella indossa una semplice vestaglia, il suo sguardo è spento, rassegnato, i capelli scomposti e sciolti lungo le spalle. Nemmeno O'Hara riesce a persuaderla a disobbedire agli ordini di

Davidson, ella ipnotzzata. Qui si assiste al mutamento di Davidson che assume uno sguardo sadico, quasi posseduto, oscuro presagio di quella che sarà la sua tragica fine.

La notte prima della sua partenza per San Francisco ella è insonne e si agita senza meta nella sua stanza. Un montaggio alternato illustra l'irrequietezza dei due protagonisti - Sadie e Davidson - in preda a pensieri oscuri, fuori batte sempre la pioggia incessante e impietosa. Sadie siede sul dondolo nella veranda, Davidson le si avvicina. Da questo momento in poi la pellicola si interrompe e la scena viene ricostruita tramite le didascalie originali e alcune foto di scena fornite dalla Swanson, attraverso le quali vediamo Davidson dichiarare la sua passione alla donna.

> MR. DAVIDSON: Sadie what are you doing here?
> SADIE: I was afraid to stay in my room – I got to seeing things in the dark.
> MR. DAVIDSON: I too, I've been seeing things in the dark - - flaming hot eyes - - Aphrodite - - Judas!
> MR. DAVIDSON: Sadie you don't have to go back to San Francisco.
> SADIE: What other sacrifice could I offer?
> MR. DAVIDSON: Sadie you are like one of the Daughters of the King!
> MR. DAVIDSON: You are radiant, you are beautiful
> SADIE: I'm so tired, I wish I could sleep

Sadie ritorna nella sua stanza, Davidson rimane solo sotto la pioggia, un frammento lo inquadra intento a seguire la donna con lo sguardo.

Uno stacco netto ci introduce all'alba del giorno seguente, per la prima volta sull'isola splende il sole. Un gruppo di indigeni ripesca accidentalmente il corpo senza vita del missionario, e quando O'Hara si reca da Sadie per darle la notizia del decesso, lei è nuovamente trasformata, radiosa, nei suoi abiti usuali.

Il finale del film segue nelle didascalie la versione teatrale di Rudolph e Clemence riproponendo il medesimo lieto fine per il quale Sadie e O'Hara, sancito dal matrimonio dei due.

V. 3. 2. *RAIN*, DIRETTO DA LEWIS MILESTONE, 1932

La seconda versione del film, prodotta da Joseph M. Schenck per la Metro Goldwyn Mayer nel 1932, dal titolo *Rain*, fu diretta da Lewis Milestone, con Joan Crawford e Walter Huston rispettivamente nei panni di Sadie Thompson e Mr. Davidson. Il film è tra gli esempi più interessanti del passaggio di transizione dal cinema muto al cinema sonoro, nella sua esplicita ricerca di una nuova mediazione tra le convenzioni stabilite negli anni del muto e i nuovi strumenti offerti dall'introduzione della parola.[246] Il valore del film risiede in questo processo metamorfico, di un cinema assorbito dalla necessità di codificare un nuovo linguaggio, operando il difficile compromesso tra immagine e suono.

Raoul Walsh, che aveva diretto la prima versione muta di *Sadie Thompson*, fu anche uno dei grandi pionieri del cinema sonoro e affrontò con grande determinazione la sfida di quello che nella storia del cinema è stato un passaggio epocale. *Old Arizona*, diretto da Raoul Walsh, è stato infatti il primo lungometraggio sonoro girato interamente in esterni, durante la cui lavorazione Walsh subì un gravissimo incidente che gli costò la perdita dell'occhio.

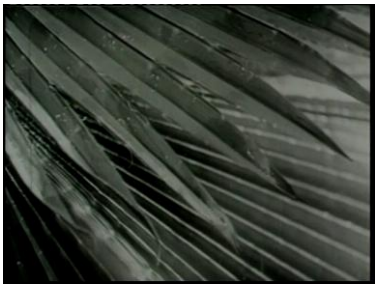
> Era la prima volta che dovevo preoccuparmi nello stesso tempo del dialogo e dell'azione. Il suono non mi permetteva più di essere unicamente attento all'immagine; adesso i personaggi si parlavano tra loro, lasciando al regista il compito di rifinire l'immagine, eccetto le grandi scene in cui l'azione riprendeva il sopravvento. Avevo di già intuito questa difficoltà scrivendo la sceneggiatura. I cottimisti che fino ad ora avevano scritto le sceneggiature, non erano più ammissibili. Con l'avvento del sonoro, bisognava non solamente saper costruire un intrigo, ma anche saper scrivere. Dovevo inoltre abituarmi a fare a meno del megafono e a non controllare che tutti coloro che gravitavano attorno a quel maledetto camion del suono evitassero di parlare. I segni della mano e del braccio, per la maggior parte inutili, erano dei ben poveri sostituti rispetto alla voce del regista. [247]

Come osserva Lucilla Albano i registi del cinema muto dovevano rivoluzionare tutto il loro modo di pensare e organizzare il materiale narrativo del film: l'introduzione del sonoro non solo comportava l'acquisizione di nuove

[246] Su questo tema cfr. Lawrence, Amy, *op. cit*.
[247] Cit. in Albano, Lucilla, *Il secolo della regia*, Marsilio Editore, p. 161

competenze e professionalità ma imponeva anche dei mutamenti nello stile e nei passaggi della macchina da presa, notevolmente appesantita dalle tecnologie alquanto rudimentali e "primitive" dei primi microfoni impiegati.[248] Nella versione diretta da Lewis Milestone tutto ciò è evidente: l'urgenza di dinamizzare le inquadrature rende i movimenti di macchina grossolanamente accentuati.

La sequenza iniziale del film è composta da tre segmenti. La macchina da presa inquadra un cielo fitto di nubi, alcune gocce d'acqua cadono sulla spiaggia: viene sottolineata l'ambientazione tropicale - palme, nubi, mare sabbia, conchiglie. Queste inquadrature evocano un altro capolavoro filmico del 1931 che non possiamo astenerci dal menzionare - il docudramma ambientato in Polinesia diretto da Friedrich Wilhelm Murnau, *Tabu: A Story of the South Seas*[249].



La sequenza successiva introduce il gruppo dei soldati che marciano intonando un canto: sullo sfondo del mare tempestoso si intravede una nave. I marinai si avvicinano alla locanda di Horn e incontrano sulla veranda Ameena, una donna indigena, moglie di Horn e madre di una piccola tribù di scalmanati bambini

[248] Albano, Lucilla, *Il secolo della regia*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 162.
[249] Friedrich Wilhelm Murnau, uno dei più celebri registi della storia del cinema, autore di capolavori tra cui *Nosferatu* (1922) e *Aurora* (1927). Murnau morì in un incidente stradale lo stesso anno della lavorazione del film *Tabu* che venne ultimato dal collega documentarista Robert J. Flaherty. Il film venne censurato negli Stati Uniti perché considerato immorale e osceno. La storia narra la triste vicenda di un amore negato tra due giovani indigeni polinesiani. La ragazza è stata scelta dalla comunità per essere consacrata al dio al quale ella dovrà promettere la propria verginità, il ragazzo, innamorato perdutamente tenta invano di sovvertire alla legge del gruppo alla quale però la donna si convince infine a sottomettersi. Nel film le donne sono riprese nei loro costumi tradizionali, essendo tutti gli attori reali indigenti e abitanti dell'isola, quindi in molte sequenze la donne appaiono con il seno scoperto. Murnau era famoso a Hollywood per la sua condotta provocatoria, uno dei primi omosessuali dichiarati di quegli anni, fu per questo fortemente ostacolato nella sua carriera che terminò con la prematura morte in un tragico incidente d'auto.

“selvaggi”, ritratta secondo lo stereotipo della donna indigena sgraziata, dai modi rozzi e grotteschi.

Horn e la moglie sono due personaggi ambivalenti. Da un lato rivestono un ruolo comico, i loro atteggiamenti tendono a sdrammatizzare il dramma. Al contempo però, specialmente Horn, è portavoce di una saggezza e di una lucidità che nonostante la sua indole rozza, serve a ribadire il punto moderato, condiviso dal dottor Macphail. In questa versione filmica di *Rain* la caratterizzazione del personaggio di Macphail è quella che più ricorda quella fatta da Maugham nel racconto.

Si noti come, rispetto alla sceneggiatura originale di Colton e Randolph così come nel racconto di Maugham, ogni riferimento esplicito ai missionari sia sostituito, con l’impiego della parola ‘reformer’ al posto di ‘missionary’ se non addirittura omesso. Nella versione teatrale infatti la medesima conversazione tra Horn e il dottore è interamente concentrata sull’esplicita denuncia dell’operato dei missionari nelle colonie. Il dialogo di seguito riproposto è stato rimosso in tutte le versioni filmiche:

HORN: You are not a missionary, I can see that

DR. MACPHAIL: No, I am not a missionary – you're right

HORN: Can't exactly place you, though.

DR. MACPHAIL: I'm a doctor.

HORN: Much better.

DR. MACPHAIL: You sound prejudiced.

HORN: Prejudiced? Oh no; damned fine people, missionaries! Got plenty of good friend among 'em. Some traders are afraid of them, but I've always found them all right – my only objection to them is – eh, well they're kind of shy on humor.

DR. MACPHAIL: Is that a necessary qualification for the job?

HORN: It helps – in any job.

DR. MACPHAIL: Persuading your neighbors to believe what you believe – is a serious business, friend.

HORN: Gotta have a single track mind for it – anyway –

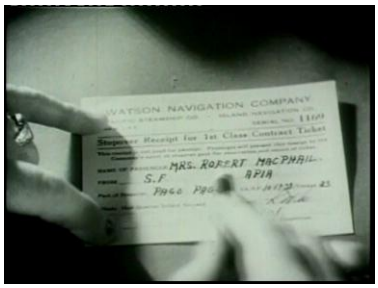
DR. MACPHAIL: Just so. There's no place for the light touch in reform.

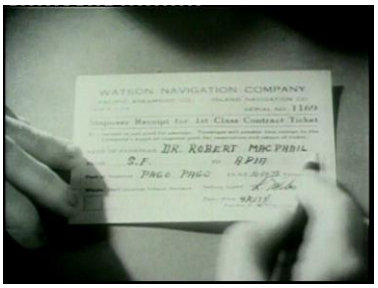
HORN: That's a word I can't listen without spitting. It's my beliefs these reform folk fighting public depravity are only fighting their own hankering for indulgences they suspect others of !

DR. MACPHAIL: Just so! They chase you with a hatchet because they'd like a drink too? Is that it? [250]

Nella sequenza successiva la macchina da presa si trasferisce a bordo della nave. Tra diversi mormorii si distingue la voce di un membro dell'equipaggio intento a controllare i documenti dei passeggeri, espediente attraverso il quale vengono introdotti i protagonisti della vicenda. Un'inquadratura ravvicinata sul documento associata a un primo piano sul titolare dello stesso, presenta in maniera abbastanza didascalica i coniugi Macphail e i coniugi Davidson.

[250] Colton, Randolph, *op. cit*., pp. 44-46.





Questa tecnica narrativa riecheggia le convenzioni del cinema muto, soprattutto la precedente versione *Miss Sadie Thompson* dove Walsch utilizza per introdurre i protagonisti alcune inquadrature ravvicinate su alcune frasi esemplari riportate nei diari di viaggio.

Amy Lawrence osserva come in questa sequenza siano presenti numerose discordanze da un punto di vista di sintassi cinematografica, in quanto non vengono rispettati i raccordi tra le scene e le posizioni dei personaggi, infrangendo in tal modo i principi di coerenza temporale e spaziale e creando disorientamento e confusione nello spettatore. Questo, secondo l'analisi di Amy Lawrence, è conseguenza della sperimentazione in atto con l'impiego del sonoro .

L'utilizzo della *voice over*, permette ai primi registi del cinema sonoro di abbandonare molte delle convenzioni utilizzate nel muto, come ad esempio inquadrare i personaggi nell'atto stesso del parlare e associare alle didascalie il movimento delle labbra, o il rispetto delle simmetrie nei raccordi spaziali e temporali che servivano per orientare e organizzare la narrazione. Con l'avvento della parola e dei dialoghi, delle voci narranti, e della musica, diegetica o

extradiegetica, alcune delle basilari esigenze formali dell'era del muto vengono in certi casi completamente stravolte, se non abbandonate.[251]

Nella versione diretta da Milestone infatti è anche e soprattutto attraverso il suono che entriamo a contatto con il personaggio della signora Davidson, la quale si distingue dagli altri per un certo tono pretenzioso nel lamentarsi della mancanza di efficienza e di organizzazione a bordo della nave. L'effetto disturbante della sua voce stridula e metallica, è un esplicito richiamo alla descrizione che Maugham ne da nel racconto:

> The most remarkable thing about her was her voice, high metallic, and without inflection; it fell on the ear with a hard monotony, irritating to the nerves like the pitiless clamour of the pneumatic drill.[252]

Anche Mr. Davidson, come nel racconto originale, è connotato dal suo timbro vocale, profondo e impostato, per la sua d«deep, ringing voice».

L'introduzione di Sadie è una dimostrazione di quello che sarebbe diventato il modo classico del cinema hollywoodiano di creare e mantenere la continuità spaziale attraverso la combinazione del montaggio di sguardi a cui vengono sovrapposti dialoghi, voce fuori campo e musica di sottofondo. Il corpo di Sadie è letteralmente sezionato dalla macchina da presa: una mano, poi l'altra, una gamba poi l'altra, e infine il suo volto. Ella non proferisce parola, viene descritta dalla musica di sottofondo - non è ben chiaro se essa sia di commento o sia diegetica, ovvero proveniente dal grammofono all'interno della sua cabina. La scelta del motivo jazz che la introduce tende ad acuire il senso di volgarità normalmente associato, soprattutto in quegli anni, alle atmosfere "torbide" della sottocultura afroamericana. Il jazz era infatti aborrito dai puritani bianchi causa dei ritmi passionali convulsi e dei timbri languidi dei suoi strumenti principe come la tromba o il sassofono.

---

[251] Lawrence, Amy, *Echo and Narcissus: women's voices in classical Hollywood cinema*, University of California Press, 1991.
[252] Maugham, *Rain* cit., p. 2.

La voce di Joan Crawford che tende all'androgino (alquanto in voga nello star system holliwodiano degli anni Trenta) è in contrasto con il tono stridulo della moglie di Davidson.

> The major project of the film will be the task of reconstructing Sadie as a "whole" woman, something that can, according to the values of the narrative, only be achieved through marriage. Sadie needs to be turned from spectacle into subject, but a subject who is ultimately positioned firmly within patriarchal terms. The question of the woman's body is at the heart of the text: the conflict between Sadie and Davidson, which reaches its climax offstage and offscreen and reduces (or epitomizes) their conflict as a sexual one. Sadie, as representative of opposition to the dominant order, is most disruptive not as a member of an exploited subclass but as a woman. [253]

La musica scatena le ire di Davidson fin dall'inizio, quando intento nella preghiera assieme alla moglie e ai coniugi Macphail, viene interrotto bruscamente dal suono di *The Wabash Blues*, proveniente dal grammofono della stanza di Sadie. La musica sottolinea il potere distruttivo di Sadie e la sua carica erotica, nonché la

[253] Lawrence, *op. cit.*, p, 85.

componente del suo carattere fortemente anarchico: simbolicamente, infatti, Sadie decide di spegnere il grammofono soltanto alla fine del film, quando è O' Hara a chiederglielo, in concomitanza della sua proposta di matrimonio.

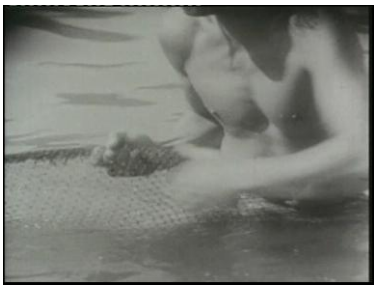
Un'altra scena fondamentale nel film, così come per la versione muta, è quella della conversione di Sadie. La voce di Mr. Davidson è preponderante, come ad accentuare il potere ipnotico del suo discorso e il devastante effetto che esso produce su Sadie. Ella tenta di sottrarsi a questo potere occulto, ma inevitabilmente cede e cadendo sulle ginocchia inizia a ripetere, come fosse in trance, alcuni frammenti del discorso di Davidson. La scena si tinge di una forte componente rituale, assistiamo a un vero e proprio esorcismo, anche e soprattutto per l'utilizzo delle citazioni bibliche e del linguaggio proprio della preghiera.

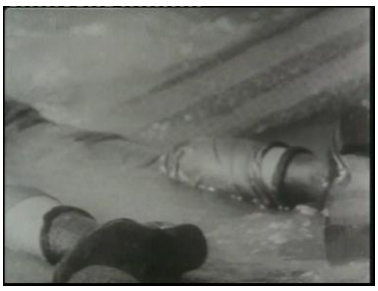
Alla vigilia della partenza Sadie i ruoli tra i due sono completamente ribaltati: alla progressiva perdita del carattere istintivo della ragazza fa da contrappunto una sempre più marcata esaltazione del reverendo.

Nella scena successiva la metamorfosi di Davidson è evidente, anch'essa fortemente connotata dall'impiego del suono. Il fragore della pioggia si mescola al suono delle percussioni udito in lontananza. Un rumore cadenzato e crescente, che

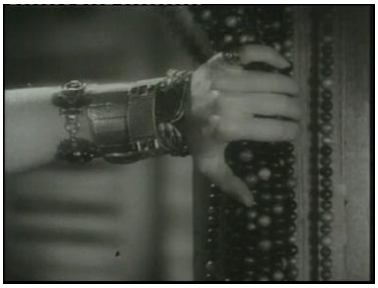
materializza le pulsioni che agitano la psiche del protagonista, come se quel battito provenisse direttamente dalle sue viscere. Le percussioni, nella loro qualità prettamente timbrica tendono infatti a evocare al battito cardiaco.

Il finale del film riprende la conclusione ambigua ed enigmatica del racconto con il consueto brusco passaggio dall'inquietante atmosfera notturna al chiarore e alla lucentezza del giorno successivo, che si apre con alcune scene idilliache della pesca degli indigeni interrotte poi bruscamente dal ritrovamento del cadavere di Davidson. Il film mostra una parte del corpo del missionario attuando un ribaltamento fortemente simbolico. Se all'inizio della storia è il corpo di Sadie a essere sezionato dalla macchina da presa, nella scena finale è il missionario ad essere ridotto a brandelli.





Come nella scena iniziale, Sadie riappare sullo schermo vestendo i panni eroici di colei che ha prevalso sul suo antagonista ma porta ancora i segni del combattimento: un'inquadratura ravvicinata sulle scarpe bianche mostra come esse siano coperte di fango. La vicenda si conclude con il potere redentivo e catartico dell'amore tra lei e il sergente O'Hara, il cui personaggio tuttavia, nella versione di Milestone, ha un minore spessore drammatico rispetto a quella precedente diretta da Walsh.



V.3.3. *MISS SADIE THOMPSON*, DIRETTO DA CURTIS BERNHARDT, 1953

Il film *Miss Sadie Thompson* diretto da Curtis Bernhardt, è girato in technicolor e in 3-D, e vede l'aggiunta rispetto alle precedenti versioni di alcuni numeri musicali per i quali Rita Hayworth, protagonista del film, venne doppiata da Jo Ann Greer. Memorabile la performance della Hayworth al ballo e al canto di "*The Heat Is On"* all'interno del bar della base militare.

Miss Sadie Thompson risente ancora notevolmente della censura del Codice Hays: Sadie diventa qui una cantante di nightclub dall'enigmatico passato, mai del tutto dichiarato. Il fatto che ella sia veramente stata una prostituta, accusa rivoltale da Davidson, non viene infatti mai del tutto confermata. Nonostante gli sforzi per rendere la storia moralmente accettabile e non offensiva, il film fu comunque tacciato di immoralità e la distribuzione venne proibita in alcuni stati d'America.

Questo terzo *remake* del film dimostra come, nel cinema hollywoodiano classico, le differenze tra le pellicole originali degli anni Venti e Trenta e i *remakes* degli anni Cinquanta siano pressoché minime. La comparazione tra queste pellicole offre un importante spunto di riflessione sulla società americana della prima metà del Novecento. É evidente come il cinema americano nell'arco di un trentennio abbia mantenuto la stessa funzione sociale, in prospettiva del consolidamento di un preciso modello egemonico fondato sul capitalismo di stampo patriarcale.

Questo aspetto è intrinsecamente connesso con il forte legame tra cinema e profitto economico, impresso alla cinematografia americana dal monopolio degli Studio System e dal loro assetto industriale e produttivo.

La pellicola diretta da Bernhardt risente inoltre del clima post bellico degli anni Cinquanta, nella fattispecie legato all'urgenza di ricostituire un tessuto omogeneo e compatto della società americana. In questa fase la minaccia all'instabilità sociale viene rappresentata dalla donna trasgressiva che ha perso il suo baricentro: è solo dunque attraverso la reintegrazione di questa donna nella tradizionale famiglia americana che si può ricostituire l'ordine.

Questa reintegrazione può avvenire soltanto attraverso il perdono di un uomo comprensivo e di una società simpatetica, non punitiva e vendicativa. *Miss Sadie Thompson*, al pari di altri *remakes* di questo periodo, fa apertamente riferimento ai precursori ricalcandone le strutture narrative e tematiche, con l'obiettivo di assicurarne una continuità sociale e ideologica. Vengono infatti riprese nel film tutte le convenzioni dei generi del cinema hollywoodiano classico, dal melodramma femminile al *noir*. La ripetizione e l'intertestualità erano il principio interpretativo dell'ideologia del cinema americano classico, funzionali a riprodurre una visione del mondo condivisa e accettata. Hollywood non serviva solo per intrattenere il pubblico, ma anche per preservare i valori tradizionali della comunità.

Fin dal primo adattamento teatrale degli anni Venti Sadie, la prostituta, viene gradualmente trasformata in una donna vittima della modernità e del degrado sociale. Se Sadie è connotata negativamente, lo è solo causa di circostanze esterne, estranee alla sua volontà e alla sua natura. Da qui il fondamentale ruolo salvifico dell'uomo, che diventa uno spirito guida della sua anima errante. Questo è un richiamo esplicito alla tradizione morale dell'America giudaico-cristiana, basti pensare alla figura di Maria Maddalena, la prostituta riformata dall'amore e dalla tolleranza di Cristo.

Il messaggio che emerge è dunque quello dell'amore incondizionato che lava via ogni traccia di trasgressione per una rigenerazione morale e spirituale, non solo dell'individuo ma dell'intera comunità.

Di qui la centralità del personaggio di Macphail, il quale riconosce immediatamente attraverso la sua indagine quasi psicoanalitica il carattere maniacale e patologico del reverendo Davidson.

> DR. McPHAIL: Fanatics are often too obsessed by what they're fighting against to know why they're really fighting it.
>
> HORN: Oh, you mean, like the guy who's against drinking but what he really wants is to hit the bottle?
>
> DR. McPHAIL: Yes, yes. All of us have hidden desires which we disguise in one way or another.

Il dottore classifica il comportamento di Davidson come mentalmente disturbato. Un'incursione così ravvicinata ed esplicita nel campo dell'indagine psicologica è un elemento di innovazione di questo film rispetto alle precedenti versioni.

> DAVIDSON: Evil is a fact, like right and wrong. I know what you think Doctor, that there's no such thing as immorality, that everything's relative. I know what you and other men of science believe, what Freud, and Alder, and Jung have brought on the world, destroying values.
>
> DR. McPHAIL: Now… just a minute
>
> DAVIDSON: Destroying moral values! Leading people to believe that they're not directly responsible for their actions. But we are responsible! Each one of us must choose between good and evil. We must isolate evil, stamp it out, the way you fight and infectious disease!

Contrariamente a ciò che afferma Davidson, la conoscenza e il sapere scientifico del medico non vogliono sfidare l'autorità religiosa della Chiesa, al contrario la tolleranza e l'aspetto illuminato dell'uomo di scienza è utilizzato per corroborare la validità del discorso etico e spirituale. «The founder of our religion was not so squeamish» dice il dottore a Davidson, citando Maugham.

'Our religion' è l'espressione utilizzata mentre sia nelle precedenti versioni filmiche che nell'originale racconto di Maugham il dottore sembra prendere le distanze dal discorso religioso utilizzando 'their' al posto di 'our'. Al contrario del reverendo Davidson, il cui fanatismo lo rende incapace di vedere l'aspetto più rassicurante celato nel carattere di Sadie - nel film ella infatti intrattiene i bambini di Horn canticchiando dolcemente il motivo della canzone *Here's no Evil* - è il dottore che finisce per assumere il ruolo di guida morale, operando una sintesi tra il discorso scientifico e quello religioso, evidente nel colloquio che segue:

> DR. MACPHAIL: Now listen to me Miss Thompson. You mustn't confuse what you are trying to make yourself believe.
>
> SADIE: I don't believe in anything.

> DR. MACPHAIL: I beg you not to let what happened last night destroy you. It has already destroyed Davidson. One thing he proved with his death: nobody can ran away from himself.
>
> SADIE: You talk like him.
>
> DR. MACPHAIL: Do I? I didn't realise. All of us may run as fast as we can but in the end we always come face to face with ourselves.

Si assiste a una progressiva deleggittimizzazione del ruolo di Davidson, attraverso una riorganizzazione dei registri semantici, dove la validità del discorso religioso e morale viene affermata dallo sguardo accorto ma compassionevole del medico piuttosto che dall'occhio tirannico e autoritario del reverendo. Se Davidson attacca la psicologia moderna riferendosi esplicitamente alle recenti scoperte della psicoanalisi, il dottore ne dimostra l'efficacia ponendola in relazione alla morale religiosa. Non è dunque attraverso la censura e l'intolleranza ma attraverso la logica del perdono, alla base del discorso cristiano, che la società può ricostituire un ordine morale, dopo gli orrori e la distruzione delle guerre.

Creando questa opposizione, già esistente nella storia ma evidentemente rimarcata nel film, viene drammatizzato il dibattito tra i tradizionalisti e i conservatori che vedono nei cosiddetti professionisti del relativismo sociale e culturale la radice di ogni male e un principio destabilizzante e autodistruttivo della società contemporanea. Il discorso scientifico si pone come strumento per ritrovare l'armonia sociale e spirituale.

APPENDICE AL CAPITOLO II.

Da Sargeson, Frank, *Sargeson*, Auckland, Penguin Books (NZ) Ltd, 1981, p. 17:

«On occasions even now I think of that friend, and see the hairs rise on the back of my hand. He was that rare sort of boy, one completely without the blind strength to put up even a show of resistance against the dominating influences of his environment – influences which never left off chasing after him as it were., and could catch up with him even on the top of Te Aroha. His mother was dead, and the view suggested to him the view that she must have of him every moment of his life. It was a notion which gave me a sudden bad moment worse than any I had ever had from thought of the all-seeing Eye of God. And while I was secretly hoping and praying that my own mother would live forever, I was yelling out all the bad words I knew from the top of my voice. I stopped only to tell my friend that it served his mother damn well right if she was listening. He was very hurt by my behavior and would scarcely speak to me all the way home, but I was holding him responsible for blighting my day and could neither forgive nor forget – nor forgive myself for using my bad words on the mountain-top, which had become for me a sort of private heaven where one was temporarily freed from all wicked impulses. In a muddled sort of way I perhaps understood that my rage against him was a rage against myself, since I was always secretly conscious of seeing myself as a Christian in *Pilgrim's Progress* wherever I climbed Te Aroha. It was a fancy that would always suggest itself to me very strongly when I was entering the bush about a third of the way up the mountain-side. One began the climb on what used to be called the Bald Spur, and I always found it dull and un-adventurous; one was not yet remote from the familiar world of which the roofs of the town were a constant reminder. But once I was at the top of the spur my imagination would immediately begin to work, and I would feel my flesh tingle. The connecting ridge declined a little to begin with, taking you quite out of sight of the world you knew, taking you through scrub, which I thought might conceal such minor terrors as lions and tigers:

but it rose at least to take you up into bush which might have been the hiding-place, the eternal dwelling-place of Apollyon himself. I was secretly terrified. I could never have entered by myself. Yet once I *had* entered all my terrors would immediately leave me, and instead of wanting to push on in a hurry as I always wanted to on the Bald Spur, I would now want to dawdle. My time of delight would be over far too soon – my time of delight in that half-lit place of springing trees and wheeling ferns and swinging vines. It might be Apollyon's world, but it was mine too – and it was though the devil entered into me. I wanted to kick up my heels and run about, to touch and put my arms about this tree and that, to snatch up handfuls of leaf-mould to smell, to listen for the sound of birds and running-water, to look for the tracks of wild pigs… I am sure that my mouth must have drawn up at the corners, perhaps my ears grew longer. It was the pure life of the senses that I temporarily lived, a pure and shameless life that was suddenly and miraculously permitted me. But only too soon some word or thought was bound to remind me of my pilgrim's role (I remember a friend who was impatient to get on reciting some lines from *Excelsior*), and somewhere at the back of my mind there was always the memory that, after all, it was *heaven* at the top».

APPENDICE Al CAPITOLO V

«The Red Light District».[254]

You go down sidestreets by the harbour, in the darkness, across a rickety bridge, and you come to a road, all ruts and holes; a little farther, and there is parking room for motors on either side; there are saloons gaily lit and barber's shop; there is a certain stir, an air of expectant agitation; you turn down a narrow alley, either to the right or to the left, and find yourself in the district. The street divides Iwelei into two parts, but each part is exactly like the other. Rows of little bungalows, painted green and very neat and tidy in appearance, even a trifle prim; and the road between them is broad and straight.

Iwelei is laid out like a garden city, and it its respectable regularity, its order and trimness, gives an impression of sardonic horror; for never can the search for love have been so planned and systematized. The pretty bungalows are divided into two lodgings; each is inhabited by a woman, and each consists of two rooms and a kitchenette. One is a bedroom in which there is a chest-of-drawers, a large bed with a canopy and curtains, and a chair or two. It has an overcrowded look. The parlour contains a large table, a gramophone, sometimes a piano, and half a dozen chairs. On the walls are pennants from the San Francisco exhibition and sometimes cheap prints, the favourite of which is September Morn, and photographs of San Francisco and Los Angeles. In the kitchenette is disorder. Here beer and gin are kept for visitors.

The women sit at their windows so that they may be clearly seen. Some are reading, some are sewing, and take no notice of the passer-by; others watch him approach and call out to him as he passes. They are of all ages and all nations. There are Japanese, Negro women, Germans, Americans, Spaniards. (It is strange and nostalgic as you pass to hear on a gramophone coplas or a seguidilla). Most of them have no trace of youth or beauty, and you wonder how, looking as they do, they can earn living. Their cheeks are heavily rouged and they are dressed in cheap finery. When you go in the blinds are drawn down and if someone knocks the

[254] Maugham, *A writer's notebook*, Pan Books Ltd, London, 1978, pp. 96-98

answer is: Busy. You are at once invited to drink beer and the woman tells you many glasses she has had that day. She asks you where you come from. The gramophone is turned on. The price is a dollar.

The streets between are lit by a rare street lamp, but chiefly by the light that comes from the open windows of the bungalows. Men wander about, for the most part silently, looking at the women; now and then one makes up his mind and slinks up the three steps that lead into the parlour, is let in, and then the door and window are shut and the blind is pulled down. Most of the men are only there to look. They are of all nationalities. Sailors from the ships in port, sailors from the American gunboats, mostly drunk, Hawaiians, soldiers from the regiments, white and black, quartered on the island, Chinese, Japanese. They wander about the night, and desire seems to throb in the air.

For some time the local papers had been writing articles about the scandal of Iwelei, the missionaries had been clamorous, but the police refused to stir. Their argument was that with the great preponderance of men in Oahu prostitution was inevitable, and to localize it made it easy to control and rendered medical examination more reliable. The papers attacked the police and at last they were forced to act. A raid was made, and fourteen ponces were arrested; oddly enough on the charge sheet most of them claimed French nationality. It suggests that the profession is peculiarity attractive to the citizens of France. A few days later all the women were summoned and sentenced to be on their good behavior for a year on pain of being sent to prison. Most of them went straight back to San Francisco. I went to Iwelei the night of the raid. Most of the houses were closed, and there was hardly anyone in the streets. Here and there little groups of three or four women discussed the news in the undertones. The place was dark and silent. Iwelei had ceased to exist.

«The missionary».[255]

He was a tall thin man , with long limbs loosely jointed, hollow cheeks and high cheekbones; his fine, large, dark eyes were deep in their sockets, and he had full sensual lips; he wore his hair rather long. He had a cadaverous look, and a look of suppressed fire. His hands were large, rather finely shaped, with long fingers, and his naturally pale skin was deeply burned by the Pacific sun.

Mrs W., his wife, was a little woman with her hair very elaborately done, with prominent blue eyes behind gold-rimmed pince-nez; her face was long, like a sheep's, but she gave no impression of foolishness, rather of extreme alertness. She had the quick movements of a bird. The most noticeable thing about her was her voice, high, metallic and without inflection; it fell on the ear with a hard monotony, irritating the nerves like the clamour of a pneumatic drill. She was dressed in black, and wore round her neck a thin gold chain from which hung a small cross. She was a New Englander.

Mrs. W. told me that her husband was a medical missionary, and as his district (the Gilberts) consisted of widely separated islands, he frequently had to go long distances by canoe. The sea was often rough and his journeys were not without danger. During his absence she remained at their headquarters and managed the mission. She spoke of the depravity of the natives in a voice nothing could hush, but with a vehement, unctuous horror; she described their marriage customs as obscene beyond description. She said that men first they went to the Gilberts it was impossible to find a single 'good' girl in any of the villages. She was very bitter about the dancing.

Miss Thompson. Plump, pretty in a coarse fashion, perhaps not more than twenty-seven: she wore a white dress and a large white hat, and a long white boots from which her calves, in white cotton stockings, bulged. She had left Iwelei after the raid and was on her way to Apia, where she hoped to get a job in the bar of a hotel. She was brought to the house by the quartermaster, a little, very wrinkled man, indescribably dirty.

[255] Maugham, *A writer's notebook*, Pan Books Ltd, London, 1978, pp. 104-105

The lodging house. Is a two-storey frame house with verandas on both floors, and it is about five minutes' walk from the dock, on the Broad Road, and faces the sea. Below is a store in which are sold canned goods, pork and beans, beef, hamburger steak, canned asparagus, peaches and apricots; and cotton goods, lava-lavas, hats, rain-coats and such like. The owner is a half-caste with a native wife surrounded by little brown children. The rooms are almost bare of furniture, a poor iron bed with a ragged mosquito-curtain, a rickety chair and a washstand. The rain rattles down on the corrugated iron roof. No meals are provided.

On these three notes I constructed a story called 'Rain'.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

Barthes, Roland; Bovon, François; Leenhardt, Franz-J.; Martin-Archard, Robert; Starobinski, Jean, (ed.), *Analisi strutturale ed esegesi biblica*, Torino, SEI, 1973.

Colton, John, e Randolph, Clemence, *Rain – A play in three Acts*, founded on W. Somerset Maugham's story "Miss Thompson", New York, Boni and Liveright, 1923.

Maugham, William Somerset, «Rain», in *Rain and Other South Sea Stories*, New York, Dover Thrift Editions, 2005.

Maugham, William Somerset, *The Moon and the Sixpence*, London, Penguin, 1944.

Maugham, William, Somerset, *Of Human Bondage*, Modern Library Paperback, London, 1999.

Gauguin, Paul e Morice, Charles, *Noa Noa*, Paris, Édition de La Plume, 1901.

Gauguin Paul, *Avant et Aprés*, Paris, La Table Ronde, 1994.

Gauguin, Paul, « L'Esprit Moderne et le Catholicisme», (ed.) Verdier, Paul, in *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, Vol. XLVI, 1985.

Sargeson, Frank, «A Time for Sowing», in *Wrestling with the angel: Two Plays*, Christchurch, Caxton Press, 1964.

Sargeson, Frank, *Sargeson*, Auckland, Penguin Books (NZ) Ltd, 1981.

Reik, Theodor, *Dogma and Compulsion: Psychoanalytic Studies of Religion and Myths*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1973.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

Albano, Lucilla, *Il secolo della regia*, Venezia, Marsilio, 2004.

Anger, Kenneth, *Hollywood Babilonia*, Milano, Adelphi, 1996.

Anderson, Wayne, *Gauguin's Paradise Lost*, New York, Viking, 1971.

Andrews, I., «Review of 'The Craddle and The Egg'», *New Zealand Theatre*, n. 128, August, 1962, pp: 10-12.

Baldick, Chris, *The Modern Movement: 1910-1940*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Banham, Martin, *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, 1995.

Barthélemy, Tiphaine, e Couroucli, Maria, (ed.), *Ethnographes et voyageur - Les defis de l'écriture*, CTHS, Le regard de l'ethnologue, n. 17, Éditions du comité historiques et scientifiques, 2008.

Basinger, Jeanine, *Silent Stars*, Wesleyan University Press, Hanover, University Press of New England, 2000.

Baudino, Mario, «Somerset Maugham, il più cattivo del Novecento», *La Stampa*, 02/01/2011.

Beaver, Bruce, «Review of performance of 'The Craddle and The Egg' at The New Independent Theatre», *Landfall*, n. 16 September, 1962, pp: 297-299.

Beerbohm, Max, «W.Somerset Maugham», *New Statesman*, n. 14, August, 1914.

Bertinetti, Paolo, a cura di, *Storia della letteratura inglese – Dal Romanticismo all'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2000.

Bloom, Harold, *Bloom's Modern Critical Views: The Bible,* New York, Infobase Publishing, 2006.

Bouldrey, Brian, (ed.), *Wrestling with the Angel – Faith and Religion in The Lives of Gay Men*, New York, Riverhead Books, 1995.

Bordwell, David eThompson, Kristin, *Storia del Cinema e dei Film – Dalle origine al 1945*, Milano, Il Castoro, 1994.

Bourke, Chris, «A Time for Sowing», *The Listener*, n. 18, November, 1995, pp: 54-55.

Broughton, W.S., «Frank Sargeson's Play», *Landfall*, n. 15, September, 1961, pp. 252-262.

Burdon, Randal, Mathews, *New Zealand Notables, Series III* , Auckland, Caxton Press, 1941.

Bunyan, John, *The Pilgrim's Progress*, The Riverside Press Limited, Edinburgh, 1918.

Calder, Robert, *Somerset Maugham and the Quest for Freedom*, London, Heinemann, 1972.

Calder, Robert, *Willie – The Life of W. Somerset Maugham*, London, Heinemann, 1989.

Ceserani, Remo, *Lo Straniero*, Bari-Roma, Laterza, 1998.

Chabod, Federico, *L'idea di nazione*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

Chapman, Robert, «Review of A time for Sowing», *Comment*, n. 3, Spring, 1961, pp. 6-7.

Choris, Louis, « Voyage dans le Pacifique (1815-1818) », Paris, Chaindegne, 2008.

Copland, R. A., *Frank Sargeson – New Zealand writers and their work*, Wellington, Oxford University Press, 1976.

Craven, H. T., «Tahiti from Melville to Maugham», Bookman, November, 1919.

Curnow, Allen, «A Time for Sowing», *Landfall*, n. 15, March 1961, pp. 77-79.

Curtis, Anthony e John Whitehead, (ed.), *Maugham – The critical Heritage*, London, Routledge, 1987.

Curtis, Anthony, *The Pattern of Maugham*, London, Hamish Hamilton, 1974.

Cuturi, Flavia, *In nome di Dio. L'impresa missionaria di fronte all'alterità*, Roma, Meltemi, 2004.

Danielsson, Bengt, *Gauguin in the South Seas*, New York, Garden City, Doubleday, 1965.

Davin, Dan, «Review of 'More than Enough'», *Times Literary Supplement*, n. 25, July, 1975.

Debenedetti, Giacomo, *Saggi, 1922 - 1966*, Milano, A. Mondadori, 1982

During, Simon, «Postmodernism or Postcolonialism», *Landfall*, n. 155, September, 1985, pp. 71-86.

Evans, Patrick, «Review of 'More than Enough'», *Landfall*, n. 30, June, 1976, pp. 154-161.

Filoramo, Giovanni, a cura di, *Cristianesimo*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Frame, Janet, «A last Letter to Frank Sargeson», in *Islands*, 33, July, 1984.

Fraser, Ross, «What is, What might be», *Landfall*, n. 15, September 1961, pp. 252-256.

Frazer, James, G., *Il Ramo d'oro – Studio sulla magia e sulla religione*, Roma, Newton Compton, 2007.

Freud, Sigmund, *La vita sessuale*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 2006.

Freud, Sigmund, *Totem e Tabù – Alcune concordanze della vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 2006.

Gnisci, Antonio e Sinopoli, Franca, *Manuale storico di Letterautura Comparata*, Roma, Meltemi, 2004.

Greimas, Algirdas Julien, Courtés, Joseph, *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2007.

Gummer, Claire, «Frank Sargeson: a gay hero», in *New Zealand's Newspaper Of Gay Expression*, n. 23, November, 1995 pp: 15-19.

Holden, Philip, *Orienting Masculinity, Orienting Nation: W. Somerset Maugham's Exotic Fiction*, Westport, Greenwood Press, 1996.

Ireland, Kevin, *Mr Sargeson at home*, Hamilton, University of Waitako, 2005.

Langman, Larry, *American Film Cycles: The Silent Era*, Westport, Greenwood Press, 1998.

Janses, Kai, Holes, «Wholeness and Holiness in Frank Sargeson's Writing», *Landfall*, n. 173, March 1990, p. 37.

Jonas, Klaus, W., (ed.), *The Maugham Enigma*, Peter Owen Limited, London, 1954

Jones, Lawrence, «New Zealand as it might worthily have been - Frank Sargeson and the pilgrim dream», in *JNZL: Journal of New Zealand Literature*, n. 1, 1983, pp: 87-99.

Jones, Robin Jenny, *Writers in Residence: A Journey with Pioneer New Zealand Writers*, Auckland, Auckland University Press, 2004.

Kendall, Thomas, *Grammar and Vocabulary of the language of New Zealand*, published by The Church Missionary Society, London, 1820.

King, Michael, *Frank Sargeson : a life*, Auckland, NZ Viking, 1995.

King, Michael, *Wrestling with the Angel: a life of Janet Frame*, Washington, Counterpoint, 2000.

Langman, Larry, *American Film Cycles: The Silent Era*, Westport, Greenwood Press, 1998.

Lawrence, Amy, *Echo and Narcissus: women's voices in classical Hollywood cinema*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1991.

Lay, Graeme e Stephen Stratford, (ed.), *An Affair of the Heart – A Celebration of Frank Sargeson Centenary*, Devonport, Cape Catley, 2003.

Macey, J**.** David Jr., «Fantasy as necessity: the role of the biographer in 'The Moon and Sixpence'», *in Studies in the Novel*, vol. 29, 1997.

Mansfield, Katherine, *Novels and Novelists*, London, Constable, 1930.

Mason, Bruce, «Professor McKenzie and Frank Sargeson», *Landfall*, n.77; Mar, 1966, pp. 88-90.

Maugham, Robin, *Conversazioni con zio Willie*, Milano, Adelphi, 2008.

Maugham, William, *A Writer's Notebook*, London, Penguin, 1984.

Maugham, William, Somerset, *La Luna e i Sei Soldi*, Milano, Adelphi.

McCaffrey, Donald W. e Jacobs, Christopher P., *Guide to the Silent Years of American Cinema*, Westport, Greenwood Press, 1999.

McEldowney, Dennis, *Frank Sargeson in his time*, Dunedin, John McIndoe, 1976

McKenzie, D., F., «Review of Wrestling with the Angel», *Landfall* 75, 1965, pp. 293-295.

McLauchlan, Gordon, «Frank Sargeson Man of Letters», *Metro*, Auckland, n. 4, September, 1981, p. 88.

Menard, Wilmon, *The Two Worlds of Somerset Maugham*, Los Angeles, Sherbourne Press, 1965.

Messina, Maria Grazia, *Paul Gauguin: un esotismo controverso*, Firenze, Firenze University Press, 2006.

Meyers, Jeffrey, *Somerset Maugham – A life*, New York, Knopf, 2004.

Newton, John, «Homophobia and the social pattern: Sargeson's queer nation», *Landfall*, n. 199, May, 2000, pp: 91-107.

Nicosia, Fiorella, *Paul Gauguin*, Firenze, Giunti, 2005.

Ower, J.B., «Wizard's Brew: Frank Sargeson's 'Memoirs of a Peon'», *Landfall*, n. 104, December 1972.

Propp, Vladimir Jakovlevič , *Morfologia della fiaba: Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton & Compton, 2003.

Printz, Othon, *Paul Gauguin le peintre-écrivain*, Colmar, Jérôme Do. Bentzinger 2010.

Printz, Othon, *Gauguin et le protestantisme : rencontre avec des hommes et des femmes*, Colmar, Jérôme Do. Bentzinger, 2008.

Raphael, Frederic, *Somerset Maugham and his world*, London, Thamesand Hudson, 1976.

Remotti, Francesco, *Prima Lezione di Antropologia*, Bari-Roma, Laterza, 2000.

Rhodes, H. Winston, «The moral climate of Sargesons stories», in *Landfall*, n. 33, March, 1955.

Rhodes, H. Winston, *Frank Sargeson*, New York, Twayne Publishers, 1969.

Rice, Geoffrey, *The Oxford History of New Zealand*, 2° ediz., Auckland, Oxford University Press, 1992.

Sargeson Frank, *Gli dei dimorano nei boschi*, (ed.) Contenti, Alessandra, Milano, Tranchida, 1995.

Sargeson, Frank, *The stories of Frank Sargeson*, Auckland, Penguin Books, 1982.

Sartre, Jean Paul, *Che cos'è la letteratura*, Milano, Bompiani, 2004.

Sargeson, Frank, *Frank Sargeson's Stories - Introduction by Janet Wilson*, Auckland, Cape Catley, 2010.

Savarese, Nicola, *Paris/Artaud/Bali*, L'Aquila, Textus, 1997.

Segalen, Victor, *Le isole dei senza memoria*, Roma, Meltemi, 2000.

Segalen, Victor, « Hommage à Gauguin, l'insurgé des Marquises » préface de Jean-Luc Coatalem, Paris, Magellan & Cie, 2003.

Shaw, Helen, (ed.), *The Puritan and the Waif : a Symposium of Critical Essays on the Work of Frank Sargeson*, Auckland, H. L. Hofmann, 1955.

Shaw, Helen, *The Puritan and the Waif : a symposium of critical essays on the work of Frank Sargeson*, H. L. Hofmann, Auckland, 1955.

Spinoza, Baruch, *Etica*, Roma, Armando Editore, 2008.

Stevens, Joan, «Review of 'Once is Enough'», *NZ Listener*, n. 73, August, 1973.

Sturm, Terry, (ed.), *The Oxford history of New Zealand literature in Engli*sh, 2° ediz., Auckland, Oxford University Press, 1998.

Thomson, Belinda, (ed.), *Gauguin: Maker of Myth*, London, Tate Publishing, 2010.

Thomson, John, *New Zealand Drama:1930-1980 an illustrated history*, Auckland, Oxford University Press, 1984.

Toole, Stott, Raymond, *Maughamiana*: *A bibliography of the works of W. Somerset Maugham*, New York, Doubleday & Company, 1950.

Turtas, Raimondo, *L'attività e la politica missionaria della direzione della London Missionary Society: 1795-1820*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1971.

Unsigned review, «A sad and savage world», *Times Literary Supplement*, n.17, June, 1965, p. 494.

Ward, Graham, *The Postmodern God: A Theological Reader*, London, Blackwell Publishing, 1997.

Young, Robert, *White Mythologies*, 2° ediz., London, Routledge, 2004.

FILMOGRAFIA

Sadie Thompson, diretto da Raoul Walsh, con Gloria Swanson e Lionel Barrymore, b/w, muto, USA, 1928.

Rain, diretto da Lewis Milestone, con Joan Crawford, b/w, USA, 1932.

Dirty Gertie from Harlem, diretto da Spencer Williams, con Francine Everett, b/w, USA, 1946.

Miss Sadie Thompson, diretto da Curtis Bernhardt, con Rita Hayworth, col., USA,1953.

Interview to Frank Sargeson, a cura di Gordon McLauchlan, col., NUOVA ZELANDA, 1973.

BIBLIOTECHE CONSULTATE

Auckland Central Library, Nuova Zelanda

Takapuna Public Library, Nuova Zelanda

BNP – Bibliothèque National de Paris, Francia

OBA – Openbare Bibliotheek Amsterdam, Olanda

Biblioteca Universitaria di Padova, Italia

Grazie a:

Fiore S. Benigni, Prof.ssa Alessandra Contenti, Stefano Ciccioli, Seonaid Sinclair, Robin e Murag Sinclair, John Sinclair, Caterina Avezzù, Valentina Tarquini, Thomas Overal, "The Frank Sargeson Trust": Christine Cole Catley, Kevin Ireland, Graeme Lay, Stephen Stratford, Bernard Brown, Helen Woodhouse, Gordon McLauchlan.