

L'universo atlantico di *Sacred Hunger*

di Peter Hulme

L'interesse britannico per la teoria letteraria continentale si può far risalire al 1962, anno in cui Hannah e Stanley Mitchell pubblicarono la traduzione de *Il romanzo storico* di Georg Lukács¹. Sono molte le ragioni per cui il trattato di Lukács sulle opere di Scott, Chateaubriand e altri fu presto messo in ombra – di certo il primo Lukács di *Storia e coscienza di classe*² e di *Teoria del romanzo*³ si accordava meglio con gli interessi politici ed estetici della fine degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta, e in ogni caso Lukács era considerato come rappresentativo delle varie correnti marxiste che venivano man mano rifiutate: ad alcuni appariva uno stalinista, ad altri un umanista. Ad ogni modo, un fattore che contribuì in maniera decisiva al relativo oblio in cui cadde *Il romanzo storico* deve essere stata la quasi totale assenza nella scrittura inglese contemporanea di testi che potessero essere considerati romanzi storici sul modello di quelli del ciclo di *Waverley*, sebbene la narrativa storica popolare, generalmente in forma di *romance*, abbia continuato a fiorire, per quanto poco studiata.

Nei trent'anni successivi alla pubblicazione della traduzione inglese de *Il romanzo storico*, hanno avuto luogo due cambiamenti significativi. Il romanzo del diciannovesimo secolo è stato letto come romanzo storico più di quanto non lo fosse stato precedentemente, a conferma sia della crescente sofisticatezza con cui i critici hanno usato la nozione di storicità che della volontà da parte della critica di prestare maggiore attenzione alle connessioni di ogni testo con i discorsi ad esso contemporanei: una serie di libri che interpretano Jane Austen in questi ter-

¹ G. Lukács (1937), *Der historische Roman*, Berlin, Aufbau Verlag, 1955; trad. inglese di H. e S. Mitchell, *The Historical Novel*, London, Merlin, 1962 (trad. it. di E. Arnaud, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965).

² G. Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Darmstadt & Neuwied, Luchterhand, 1977 (trad. it. di G. Piana, *Storia e coscienza di classe*, Milano, Sugar, 1967).

³ G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlin, Cassirer, 1920 (trad. it. di F. Saba Sardi, *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1962).

mini ne costituiscono l'esempio archetipico. In secondo luogo, benché la cosa sia stata poco osservata dai critici metropolitani, almeno fino a poco tempo fa, il romanzo contemporaneo in lingua inglese scritto al di fuori dell'Inghilterra, ha fatto dell'esperienza del colonialismo – storico e non – il suo fulcro. Si potrebbe affermare che *Il romanzo storico* non ha avuto grande rilevanza ai fini di tali sviluppi, purtuttavia le questioni relative alla rappresentazione narrativa non sono mai state del tutto estranee al sistema tipologico delineato da Lukács, e gli specialisti del romanzo storico di solito si muovono entro i confini individuati da Scott e posti come assiomatici da Lukács.

Sacred Hunger, vincitore *ex aequo* del Booker Prize nel 1992, reintroduce con determinazione la storia nel romanzo inglese⁴. La forza del romanzo di Unsworth risiede, almeno in parte, nel fatto che egli non si assume, come Scott o Chateaubriand, il compito di romanticizzare coloro che nel processo storico risultano perdenti e di spiegare perché la loro perdita sia necessaria, ma affronta piuttosto tematiche cui non è mai stata resa neppure la dubbia giustizia della “colonizzazione” narrativa. All'inizio del suo lungo viaggio, Matthew Paris, uno dei due personaggi centrali di Unsworth, giace insonne nella sua cuccetta, “cercando di elaborare versioni del passato che possano apparire tollerabili alla sua immaginazione”⁵. Anche per coloro secondo cui *Whigs e cacciatori*⁶ fornisce l'immagine dell'Inghilterra del diciottesimo secolo, e malgrado l'azione concreta contro la schiavitù e i recenti studi sulla tratta degli schiavi, le connessioni tra la realtà di quest'ultima e la ricchezza di questo paese sono rimaste fortemente intollerabili alla nostra immaginazione culturale: persino Paris non riesce “a cogliere la complessa catena di transazioni tra la cattura di un negro e l'acquisto di una cravatta nuova da parte di suo cugino Erasmus Kemp”⁷.

Ribelle per caso

Nel suo precedente romanzo, *Sugar and Rum*, Barry Unsworth offriva un autoritratto comico nella figura di Clive Benson, che cerca – senza molto successo – di scrivere un “nuovo romanzo complesso e ambizioso sullo sfondo della tratta degli schiavi gestita da Liverpool”⁸. Benson impone l'ascolto di notizie storiche ad amici e conoscenti, la maggior parte dei quali non potrebbe esservi meno interessata; cita alcuni paragrafi dei suoi scritti di cui oggi si riconosce il rappor-

⁴ B. Unsworth, *Sacred Hunger*, London, Hamish Hamilton, 1992. I riferimenti al romanzo sono tratti dall'edizione della Penguin, anch'essa del 1992.

⁵ *Ibid.*, p. 159 [D'ora in avanti, laddove non diversamente specificato, la traduzione delle citazioni è mia. (N. d. T.)].

⁶ E. P. Thompson, *Whigs and Hunters*, London, Allen Lane, 1975 (trad. it. di R. Alazzi, *Whigs e cacciatori*, Firenze, Ponte delle Grazie, 1989).

⁷ B. Unsworth, *Sacred Hunger*, cit., p. 266.

⁸ B. Unsworth, *Sugar and Rum*, London, Hamish Hamilton, 1988, p. 9.

to con *Sacred Hunger*; parla della ricerca che sta conducendo su quel periodo storico attraverso la lettura della produzione di Gomer Williams sulle navi da corsa di Liverpool, degli scritti di Mannix e di *Carico nero* di Cowley⁹; riflette con crescente incredulità sull'entità dei suoi calcoli:

Le uniche cifre attendibili di cui era in possesso si riferivano al decennio 1783-93. In quel periodo Liverpool aveva trasportato un totale di 303.737 schiavi nelle Indie occidentali, senza contare quelli che erano morti lungo il viaggio, ovvero tre su dieci. Per un totale di mezzo milione. Poi c'erano le morti avvenute durante il processo di cattura, le morti determinate dai conflitti tribali causati dalla miseria, dalle malattie importate, dalla distruzione delle basi economiche dell'esistenza. Impossibili da calcolare. Lo colse quella familiare sensazione di perplessità e di meraviglia, insieme alla soffocante consapevolezza dell'enormità della cosa. E questa era solo Liverpool, in soli dieci anni.

Tra tutti coloro che l'avevano praticata, marinai, capitani, mercanti, finora non aveva trovato una sola voce capace di interrogarsi. Proteste ce ne erano state, ma non tra coloro che ne traevano profitto. *Lo rifaremmo*, sussurrava nel silenzio della stanza. *So che lo rifaremmo*. Non si era trattato di una semplice aberrazione, poiché era andata avanti per troppo tempo. Ma la cosa peggiore, impossibile da respingere, lo assaliva ora, con il solito orrore, la consapevolezza che non si era mai realmente fermata...¹⁰

Sugar and Rum rende conto dell'epoca ad esso contemporanea – Benson non completa il suo romanzo e rimane coinvolto nelle immediate conseguenze dei tumulti di Toxteth – ma non integra in nessun punto, in termini convincenti, il materiale storico che Benson sta ricercando. In realtà, *Sugar and Rum*, potrebbe di per sé suggerire l'assoluta impossibilità di trovare un modo per trasporre quel materiale in forma narrativa. Tuttavia, in una visione retrospettiva, il primo di questi due libri serve a mostrare come Unsworth abbia risolto il problema, inventando un personaggio al quale, sebbene profondamente coinvolto nella tratta degli schiavi in quanto medico di bordo di una nave negriera, è permesso – alla luce del suo passato – di adottare una posizione marginale in qualità di testimone oculare e critico, nonché, successivamente, di ammutinato. Si dà il caso che si tratti esattamente della stessa strategia adottata da Scott per la creazione di Waverley, un ribelle per caso.

Tuttavia, Matthew Paris è ben lontano dai tentennamenti di Waverley. Gli autori i cui libri sceglie di portare con sé lungo il suo viaggio in mare – Pope, Maupertius, Hume e Voltaire – ne fanno un razionalista e un libero pensatore ancor più chiaramente di quanto non faccia la sua traduzione – incompiuta – di *De motu cordis et sanguinis* di Harvey¹¹. La sua attività di intellettuale dell'East Anglia lo ha portato in prigione e ha determinato il profondo senso di colpa che prova

⁹ D. Pratt Mannix, in collaboration with M. Cowley, *Black Cargoes*, New York, Viking, 1962 (trad. it. di E. Pelitti, *Carico nero*, Milano, Longanesi, 1964).

¹⁰ B. Unsworth, *Sugar and Rum*, cit., pp. 150-1.

¹¹ W. Harvey, *De motu cordis et sanguinis*, Francofurti, Guiljelmi Fitzeri, 1628 (trad. it. di F. Alessio, *De motu cordis*, Padova, Piccin, 1997).

per la morte della moglie. Questo spiega il suo voler partecipare alla tratta degli schiavi, cosa che per lui è semplicemente il corrispettivo della sua mancanza di autostima (“un commercio che egli aveva ogni ragione di considerare degradato, e perciò adatto a gente come lui”)¹². Ciononostante, non appena egli acquisisce la consapevolezza della realtà brutale di cui è testimone, trova la forza interiore di fare causa comune con gli schiavi africani.

Il quinto centenario nel 1992 ha visto anche la pubblicazione di un altro romanzo che affronta il passato coloniale britannico, *Indigo* di Marina Warner¹³. Sebbene molto diverso da *Sacred Hunger* quanto a concezione e fattura, il romanzo della Warner condivide un certo numero di caratteristiche con quello di Unsworth, non ultimi gli ampi riferimenti a *La tempesta*, i cui personaggi e trama forniscono ad *Indigo* il materiale per il pannello centrale, di ambientazione seicentesca, del suo notevole trittico. Questo è, senza dubbio, uno dei modi in cui può essere percepita l’influenza post-coloniale sulla narrativa inglese contemporanea, specialmente, forse, attraverso i saggi e i romanzi di George Lamming, il cui *Natives of My Person* fungerebbe da intertesto sia per *Sacred Hunger* che per *Indigo*¹⁴.

Se lo si paragona al sottile intreccio, presente in *Indigo*, tra *La tempesta* e la storia dei primi insediamenti inglesi nei Caraibi, il modo in cui Unsworth introduce l’opera teatrale può apparire relativamente semplice: la famiglia Wolpert sta provando *The Enchanted Island*, il rifacimento del dramma di Shakespeare che Dryden e Davenant scrissero nel 1674, quando Erasmus Kemp, il cugino e nemico di Paris, sopraggiunge per chiedere la mano di Sarah Wolpert. Le manifestazioni del suo corteggiamento sono rese per mezzo del suo fatuo tentativo di impersonare Ferdinando per la Miranda interpretata da Sarah. Una delle cause del fallimento della messa in scena è l’obiezione del reverendo Mansell a che il suo curato interpreti il ruolo di Calibano, “un rozzo selvaggio”¹⁵. La difesa di Calibano da parte del curato in quanto “degradato non di per sé, ma a causa degli altri”¹⁶ è repentinamente interrotta dalla sua scoperta che la famiglia Mansell ha dei possedimenti nelle Indie Occidentali e che difficilmente può essere influenzata da argomenti che mettano in discussione l’innata degradazione dei ‘selvaggi’, siano essi americani o africani.

“È un’opera che si addice perfettamente al periodo”¹⁷, dice il frivolo regista in merito a *The Enchanted Island*, e lo stesso Unsworth sembra pensare che quell’epoca assomigli alla nostra – più Davenant che Shakespeare – sebbene i segnali siano limitati, specialmente se li si confronta con quelli di *Sugar e Rum*. Il Vescovo di Norwich, all’origine della prima nemesi di Paris, aveva acquistato la

¹² B. Unsworth, *Sugar and Rum*, cit., p. 32.

¹³ M. Warner, *Indigo, or Mapping the Waters*, London, Chatto & Windus, 1992.

¹⁴ G. Lamming, *Natives of My Person*, Port of Spain, Longman Caribbean, 1972.

¹⁵ B. Unsworth, *Sugar and Rum*, cit., p. 181.

¹⁶ *Ibid.*, p. 182.

¹⁷ *Ibid.*, p. 144.

prigione locale “ed era lodevolmente impegnato a rendere il suo investimento quanto più redditizio possibile, poiché quello era un tempo in cui il perseguimento personale della ricchezza era considerato profondamente virtuoso, sulla base del fatto che esso incrementava la ricchezza e il benessere della comunità”¹⁸. Qui è indubbiamente suggerito un certo parallelismo con l’età contemporanea ma non con il Vescovo di Norwich.

Sacred Hunger è un romanzo ambizioso: il dramma di fatto richiama *Mansfield Park*¹⁹; Owen, il procacciatore di schiavi, potrebbe uscire dalle pagine di *Cuore di tenebra*²⁰ e le scene iniziali sulla barca appartengono alla lunga tradizione di Defoe, Marryat e Golding. Tuttavia, le vivide descrizioni della nave dopo che gli schiavi sono stati imbarcati, e specialmente quelle relative alle visite mediche che Paris è obbligato ad effettuare, non trovano nella letteratura inglese alcun corrispettivo che sia possibile richiamare. (Per quanto riguarda la letteratura statunitense, com’è prevedibile, si possono rintracciare alcuni parallelismi con romanzi come *Middle Passage* di Charles Johnson²¹).

Utopia e paradosso

Sebbene al momento della pubblicazione *Sacred Hunger* sia stato, in generale, accolto favorevolmente, non sono mancate le perplessità quando gli fu attribuito il Booker, poiché forse si ritiene che in ultima analisi la narrativa storica sia inquinata dalla sua associazione con le atmosfere create da Catherine Cookson e Jean Plaidy. Il tropo del *romance*, così fondamentale all’interno delle forme popolari di romanzo storico, è trattato da Unsworth in maniera interessante. Nella parte iniziale del romanzo Erasmus Kemp ci è presentato come un eroe piuttosto convenzionale e noi seguiamo il suo corteggiamento di Sarah Wolpert nella certezza più totale che i due innamorati supereranno i soliti ostacoli: il fatto che non vi riescano, e che Kemp si alieni dagli ambienti sociali cui aveva aspirato, innesca la vendetta che egli persegue ma frustra le aspettative dei primi capitoli. Il matrimonio di Paris è tragicamente alle sue spalle quando il romanzo inizia, e d’altronde gli eroi a bordo di una nave – almeno navi come la *Liverpool Merchant* – non vanno in cerca di storie d’amore. Il primo segnale – sebbene individuabile solo ad una seconda lettura – che preannunzia una storia d’amore meno convenzionale deriva dalla descrizione della prima occasione in cui Paris vede una schiava nel fortino sulla costa dell’Africa occidentale:

¹⁸ *Ibid.*, p. 158.

¹⁹ J. Austen, *Mansfield Park*, London, Egerton, 1814 (trad. it. di E. Bonacossa Della Valle di Casanova e D. Agujari Bonacossa, *Mansfield Park*, Milano, Edizioni per il Club del libro, 1961).

²⁰ J. Conrad, *Heart of Darkness*, Edinburgh, Blackwood, 1902 (trad. it. di A. C. Rossi, *Cuore di tenebra*, Milano, Bottega di Poesia, 1924).

²¹ C. Johnson, *Middle Passage*, New York, Atheneum, 1990.

Lei guardava dritto a lui – lui vedeva il bagliore dei suoi occhi. Ma il volto di lei era in ombra. La luce del sole cadeva su di lei dalla finestra alle sue spalle, il volto e la testa era contornati come da fuoco. Era nuda ma lui non poté scorgere molto del suo corpo se non che fosse snella e avesse le spalle dritte. In qualche modo la sua immobilità – che lo colpì quasi fosse sacrale – e il fulgore che ne contornava la figura la proteggevano da un più attento esame. La guardò fisso ma lei non distolse lo sguardo. Per un istante ebbe un leggero capogiro, come se avesse fatto un movimento troppo precipitoso²².

Qui la parola chiave è “sacrale” e giunge di fatto qualche pagina prima che Delblanc spieghi il titolo del romanzo nei termini di una fame sacra di profitti che giustifica ogni cosa: “E così disseminavamo la morte ovunque”²³. Che un amore percepito come sacro possa essere offerto quale controparte delle perversioni di un’Europa ossessionata dal profitto può a stento costituire una novità; che l’amore possa essere quello di un bianco proveniente dall’East Anglia per una schiava nera foulani è più insolito, sebbene la descrizione della donna come “dalla carnagione più chiara, bruna anziché nera, e con i capelli non così ispidi”²⁴ potrebbe manifestare da parte di Paris (o di Unsworth?) talune ansie.

In *Sugar and Rum* Benson legge *Carico nero* per via del suo interesse per il caso della *Zong*, una nave di Liverpool resa tristemente nota per aver gettato in mare 132 schiavi in seguito al calcolo fatto dal capitano e per il caso giudiziario che, nel 1781, ne era sorto. Alla luce di quel calcolo la somma proveniente dall’assicurazione sarebbe stata pagata solamente a fronte della perdita del carico (gettato in mare) mentre il costo della morte degli schiavi – in ogni caso probabile – per malattia o per sete sarebbe ricaduta sui proprietari della nave. Il viaggio del *Liverpool Merchant* segue il modello di quello della *Zong*: tempo inclemente, malattie a bordo, un capitano intento a calcolare le possibili perdite dei proprietari e deciso ad agire sulla base di tali calcoli. Ad eccezione del fatto che questa volta il capitano è frenato dal suo sedizioso medico di bordo.

Se i primi due terzi di *Sacred Hunger* sono segnati da un’accurata ricostruzione delle realtà della tratta degli schiavi, costantemente potenziati dallo straordinario vigore narrativo che Unsworth imprime alla sua storia, l’ultimo terzo si immette in maniera più controversa nel regno dell’eventualità. L’ammutinamento non era inconsueto sulle navi del diciassettesimo secolo, ivi comprese le navi negriere, così questo evento non esula affatto dall’ordinario. Alla luce dell’esautivo studio di Marcus Rediker, si pensava che i medici di bordo fossero dalla parte del capitano, ma anche in merito a questo punto si potrebbe ritenere che le azioni di Paris ricadano in quella categoria che Lukács chiama “anacronismo necessario”²⁵. Ancor più audace – e possibilmente meno probabile – è l’alleanza tra

²² B. Unsworth, *Sacred Hunger*, cit., p. 314.

²³ *Ibid.*, p. 328.

²⁴ *Ibid.*, p. 335.

²⁵ M. Rediker, *Between the Devil and the Deep Blue Sea: Merchant Seamen, Pirates and the Anglo-Ame-*

i marinai e gli schiavi che ha come esito la morte del capitano e che conduce, passando per l'insabbiamento della nave, alla nascita di una nuova comunità che si stabilisce lungo i terreni paludosi della Florida sud-orientale.

Quando Erasmus Kemp organizza la sua spedizione per cercare e quindi distruggere questa comunità e per catturare e far processare l'uomo che ritiene esserne il leader, noi mettiamo gradualmente insieme, attraverso il taccuino di Paris e attraverso i racconti orali dei marinai e degli schiavi sopravvissuti, la storia dell'ammutinamento e dei primi anni della comunità. È questa la prova più importante del romanzo e probabilmente il suo risultato più significativo, sebbene esso estenda i confini del genere del romanzo storico al cui interno *Sacred Hunger* è stato intenzionalmente scritto. Per certi versi la comunità è il risultato di un sogno utopico, ma la visione appartiene all'idealista rousseauiano Delblanc piuttosto che a Paris: "La meravigliosa opportunità per valutare le sue teorie, attesta la bontà naturale dell'uomo in seno a questo sogno di una comunità che vive senza le costrizioni derivanti dall'amministrazione della cosa pubblica e dalla corruzione determinata dai soldi"²⁶. Delblanc arriva a parlare di uno stato di natura, cosa che permette al docile Barton, sebbene non sia mai stato un volenteroso membro della comunità, di interpretare il ruolo di Sebastiano di fronte alla derisione di questo sogno gonzaliano da parte di Erasmus Kemp: "Pensavano di poter ricominciare da capo", disse con sprezzante indulgenza"²⁷.

A questo punto le simpatie del lettore propendono fermamente per 'la giovane repubblica', distrutta prima che potesse verificare la sua resilienza. Barton pronuncia gli inevitabili versi di chiusura che segnano la fine di un esperimento sociale. Esperimento che sappiamo essere fallito poiché non se ne riscontrano le tracce nel presente. Sono tre le caratteristiche della comunità che sembrano particolarmente degne di nota. Una è lo sviluppo di una lingua franca che, basata sul pidgin della Costa della Guinea sviluppatosi durante la tratta, sta per diventare una lingua creola dal momento che i bambini della comunità la apprendono durante l'infanzia, e nella quale sono realizzati alcuni degli interscambi più affascinanti del romanzo. Agli ammutinati sono dati nomi nuovi così che non si possano fare distinzioni tra marinai e schiavi di un tempo: "Tutti i bambini conoscevano i loro nomi: Parea, Knava, Barba, Kireku, Kadu, Zobi. Era un elenco di eroi"²⁸. Mentre lo sviluppo di una lingua creola è emblematico della natura egualitaria della comunità, l'ordinamento sessuale è ancor più eloquente poiché contempla che due o tre uomini condividano una donna su basi più o meno volontarie e pacifiche. Il fondamentale impegno ad attenersi a tale ordinamento è

ican Maritime World, 1700-50, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 (trad. it. di P. Adamo e M. Pasi, *Sulle tracce dei pirati. Storia affascinante della vita sui mari del '700*, Casale Monferrato, Piemme, 1996, p. 235); G. Lukács, *Il romanzo storico*, cit., p. 69.

²⁶ B. Unsworth, *Sacred Hunger*, cit., p. 536.

²⁷ *Ibid.*, p. 611.

²⁸ *Ibid.*, p. 518.

evidente nell'esclusione di Wilson il quale uccide un uomo per evitare di dover condividere una donna. Dopo tutto, fu l'insistenza degli europei a tenere le donne per sé ad accelerare la disgregazione del più famoso corrispettivo storico della comunità di Unsworth in Florida, quella stabilitasi sull'isola Pitcairn all'indomani dell'ammutinamento del *Bounty*. Analogamente alla relazione tra Miranda e George Felix con cui *Indigo* si conclude in un'atmosfera sommessa seppur ottimistica, la famiglia non ortodossa creata da Tabakali, i suoi due mariti, Paris e Nadri, e il loro figlio, Kenka, offre una possibile immagine utopica per il futuro, sebbene qualsivoglia tendenza a sentimentalizzare il momento è scoraggiata dall'immagine retrospettivamente devastante di Kenka a New Orleans – il Negro del Paradiso – con cui il romanzo si apre in termini ingannevolmente giocosi.

Alla fine però, affinché si possa fugare definitivamente qualsivoglia impressione che si tratti di un'utopia multiculturale e comunitaria, giunge il racconto del crescente potere di Kireku. Questi stabilisce un'estesa rete commerciale e, in seno alla sua orbita, intrattiene rapporti con alcuni dei membri più deboli della comunità che si rivelano simili a quelli di un proprietario di schiavi, con gran disappunto di Paris. Uno dei punti forti di quest'ultima parte di *Sacred Hunger* risiede nel fatto che Unsworth consente a Kireku di dar voce a taluni efficaci argomenti contro il desiderio di Paris di rifarsi una vita. Alle misurate affermazioni di Paris del tipo "l'uomo bianco, l'uomo nero, tutti liberi, tutti fratelli, vivono assieme in questo posto, tutti sulla stessa barca", Kireku contrappone il devastante "La stessa barca? È della nave negriera che stai parlando"²⁹. Paris è turbato dal pensiero secondo cui ciò che è stato creato è dipeso dagli intenti suoi e di Delblanc: "Cosa ci dava la sicurezza di supporre che lo stato di natura avesse il significato che noi gli avevamo attribuito, una certa nozione di Eden, la nostalgia di uomini colti e privilegiati?"³⁰. L'eco che tutto questo ha sull'età contemporanea risuona così potentemente nelle orecchie di Unsworth che non si può non sottolinearlo.

Tuttavia, il paradosso della narrativa storica sta nel fatto che la sua forza risiede nella narrativizzazione del cambiamento attraverso l'invenzione di azioni e personaggi rappresentativi, attraverso la creazione di personaggi che inevitabilmente portano con sé un bagaglio di motivazioni che la forma ci incoraggia a leggere come spiegazioni di quel cambiamento storico. L'insistenza di Kireku sul fatto che la comunità non sia un posto speciale ("È al contempo un posto uguale e diverso")³¹ si conclude con l'invocazione di quel "mondo reale" prediletto dagli approfittatori, dando modo a Paris di rievocare il fatto che Thurso, capitano del *Liverpool Merchant*, era un altro di quelli che parlavano del "mondo reale". In taluni momenti le forze storiche sembrano correre il pericolo di essere interpreta-

²⁹ *Ibid.*, p. 578.

³⁰ *Ibid.*, p. 541.

³¹ *Ibid.*, p. 579.

te in termini psicologici quali tendenze universali latenti in taluni individui e, semplicemente, non in altri. Forse l'esempio più debilitante di ciò è la motivazione fondamentale dell'intero romanzo, quella che spinge Erasmus Kemp a perseguire la distruzione del cugino più grande e che Unsworth spiega come un sedimentato risentimento nei confronti di Paris per averlo fisicamente allontanato dal castello di sabbia che, all'età di nove anni, stava proteggendo dall'imminente alta marea sulla spiaggia di Brancaster, lungo la costa del Norfolk. È come se, di fronte all'enormità delle forze storiche con cui si sta misurando, Unsworth si sia ritirato in una psicologia popolare più in linea con i conflitti primordiali di *Caino e Abele*³². La vicenda necessita della caparbia e dell'odio, ma non sembra trovarvi delle motivazioni che esolino dal suo materiale storico, forse perché Matthew Paris non aveva altri corrispettivi nel 1753, ma rappresenta di fatto la coscienza del 1992 trasposta nell'epoca precedente. Per molto tempo la Florida è stata un posto da sogno per gli europei, ma questo sogno ha spesso condotto alla morte. Anche i sogni che Unsworth ambienta in Florida terminano con la morte, ma quel mondo di creek, africani e soldati britannici suggerisce, come pochi romanzi inglesi hanno mai tentato di fare, la mobilità e il trauma del mondo atlantico nel diciottesimo secolo. Sono stati necessari ben più dei sessant'anni di Scott, affinché il romanzo inglese affrontasse queste realtà, tuttavia esse sono così rilevanti per il presente britannico quanto le guerre distruttive contro i creek e i seminoli in Florida lo sono per la società americana contemporanea che si sforza di trovare una spiegazione alla sua violenza endemica.

Forse in futuro sia *Sacred Hunger* che *Indigo* saranno letti quali contributi, ognuno in modo diverso ma nondimeno ammirabile, a un corpo di opere che esplorano in termini narrativi quel mondo atlantico che Marcus Rediker e Paul Gilroy, tra gli altri, hanno portato alla nostra attenzione di recente. *Natives of My Person* e *Middle Passage* potrebbero certamente appartenervi, così come vi potrebbe rientrare *La Vie Scélérate* di Maryse Condé³³, *El Mar de las Lentejas*³⁴ di Antonio Benítez Rojo e *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys³⁵, tra i quali gli ultimi due suggeriscono già nel titolo la necessità – ovvero l'obbligo – di attraversare quelle aree dell'Atlantico un po' più lentamente e con un po' più di attenzione.

Traduzione di Ester Gendusa

³² J. Archer, *Kane and Abel*, London, Hodder & Stoughton, 1979 (trad. it. di A. Micchettoni, *Caino e Abele*, Milano, Sperling & Kupfer, 1981).

³³ M. Condé, *La Vie Scélérate*, Paris, Seghers, 1987 (trad. it. di G. Risari, *La vita perfida*, Roma, E/O, 2004).

³⁴ A. Rojo Benítez, *El mar de las lentejas*, Barcelona, Plaza & Janes, 1985 (trad. it. di S. Tedeschi, *Il mare delle lenticchie*, Nuoro, Ilisso, 2005).

³⁵ J. Rhys, *Wide Sargasso Sea*, London, Deutsch, 1966 (trad. it. di A. Motti, *Il gran mare dei Sargassi*, Milano, Adelphi, 1971).