

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DELLA TUSCIA
VITERBO**

**Facoltà di Lingue e Letterature Straniere e Moderne
Tesi di Laurea in Letteratura Inglese**

*Letture de “La Luce del Giorno”
di Graham Swift*

Relatore

Prof. Valerio Viviani

Correlatore

Prof. Sandro Melani

Laureanda

Elisa Zampetta

Matricola n. 261

Anno Accademico 2005/2006

A mia madre

Indice

INTRODUZIONE	p. 3
I. <i>Cenni biografici su Graham Swift</i>	5
II. <i>Struttura e sinossi</i>	9
III. <i>I personaggi principali</i>	22
IV. <i>Le tematiche</i>	40
NOTA BIBLIOGRAFICA	51

INTRODUZIONE

In uno scenario estremamente mutevole, nel quale si rincorrono immagini di un tempo che rimbalza continuamente fra presente e passato, realtà e ipotesi, si snoda la vicenda di un romanzo che, ruotando intorno a un delitto accaduto due anni prima, indaga sulle ragioni profonde che dirigono le azioni individuali di persone che, incontrandosi, intersecano le loro esistenze.

George Webb, il protagonista, trascinato in un flusso di giorni a cui non riesce a dare un senso, si trova improvvisamente coinvolto in un'indagine investigativa voluta da Sarah Nash, moglie tradita divenuta poi assassina, e di lei s'innamora totalmente.

Perché accade tutto questo? La fatalità svolge un suo ruolo? L'uomo è completamente libero nel compiere le proprie scelte?

Quesiti difficili ai quali Graham Swift tenta di rispondere nel romanzo *La luce del giorno*:

La verità è che ci incontriamo, ci separiamo, andiamo per la nostra strada. Non esistono leggi, non esistono regole. Non siamo qui per seguirci a vicenda, per proteggerci scambievolmente la vita.¹

Ma il senso del vivere è in quegli incontri, in quel rapportarsi agli altri e attraverso di loro a se stessi. Il fondo oscuro e inconfessato

¹ Graham Swift, *La luce del giorno*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 60. D'ora in poi ogni citazione è intesa da questa edizione; il numero della pagina verrà indicato fra parentesi tonde dopo la citazione stessa.

dell'animo umano spesso non ci permette di capire che è così e la maschera che l'uomo inconsapevolmente indossa si confonde allora con il suo stesso volto.

Quale chimera è, dunque, l'uomo? Quale novità, quale mostro, quale caos, quale soggetto di contraddizione, quale prodigio? [...] Chi sbroglierà questo garbuglio? ²

Parole di un antico filosofo che esprimono gli interrogativi dell'uomo di oggi, quegli stessi a cui Swift tenta di rispondere.

² Biagio Pascal, "Pensieri", in *Antologia filosofica* a cura di Alberto Moscato, Brescia, La Scuola, 1967, p. 171.

CAPITOLO I

CENNI BIOGRAFICI SU GRAHAM SWIFT

Graham Swift è nato a Londra nel 1949.³ Ha frequentato il Dulwich College, il Queens'College, le Università di Cambridge e York. Autore di sette romanzi e classificato tra i venti "Migliori Giovani Romanzieri Inglesi" in occasione del Book Marketing Council nel 1983, è divenuto celebre in tutto il mondo per i suoi scritti tradotti in più di venticinque lingue. Con queste parole, in un'intervista, svela come e quando nacque la sua passione per la scrittura:

E' nata durante la mia adolescenza, prima ancora del desiderio consapevole di essere uno scrittore. Ero ragazzo negli anni '50. Il mondo era molto diverso da quello di oggi. A casa mia non c'era la televisione. Uniche forme di divertimento la radio e i libri. Vivevo in un mondo in cui le parole erano importanti. Il desiderio è nato dalla lettura dei libri che leggono tutti i ragazzi. Romanzi d'avventura, inizialmente. Avrei voluto essere l'autore delle storie che leggevo. Col passare del tempo ho dovuto imparare a scrivere, o meglio insegnare a me stesso. Non c'era una tradizione di scrittori nella mia famiglia. E' un'ambizione che ho coltivato da

³ Le notizie biografiche sono state tratte dai siti internet:
<http://www.contemporarywriters.com>; <http://www.identitytheory.com>;
<http://www.randomhouse.com>.

solo, e che non mi ha mai abbandonato. Mi ritengo estremamente fortunato per aver scoperto di poter scrivere e per essere riuscito a farne la mia professione. Ora, non potrei immaginare di fare altro.⁴

Dopo aver pubblicato una raccolta di brevi racconti dal titolo *Learning to Swim* alla fine degli anni Settanta, si è dedicato alla stesura del suo primo romanzo, *The Sweet Shop-Owner*, del 1980, il malinconico ritratto di un disilluso bottegaio che, nel ripetersi monotono delle giornate, rievoca il passato: rivive il dramma della sua famiglia che piano piano va in pezzi, non risparmiando neanche il legame che lo stringe alla figlia Dorothy, unico sentimento che lo ha tenuto in vita fino a una faticosa giornata di giugno in cui, indifferente a tutto il mondo, decide di lasciarsi morire. Il romanzo si compie tutto all'insegna di uno stesso giorno, con continui flashback tendenti alla ricostruzione del complesso mosaico di un'amara storia familiare.

Di tutt'altra natura è il protagonista del suo secondo romanzo *Shuttlecock* (1981), vincitore del Geoffrey Faber Memorial Prize, che viene ossessionato dalle esperienze vissute dal padre durante la seconda guerra mondiale.

Waterland, il suo terzo romanzo pubblicato nel 1983, lo ha reso improvvisamente celebre. Fece molto scalpore in Inghilterra, anzi, "provocò una vera e propria tempesta".⁵

La vicenda narrata da Swift è ambientata in quel paesaggio tipicamente inglese, che sono le Fens dell'East Anglia, ove si svolge la tragedia di Tom e Dick Crick, figli di Henry, erede della fortuna degli Atkinson, che un tempo dominavano la zona. Il libro ricostruisce

⁴ Riccardo Di Vincenzo, "Le parole? Finestre su molteplici mondi", *Gazzetta di Parma*, 16.I.2004.

⁵ Anita Desai, "Swift minore", *La Rivista dei Libri*, 11.III.2004, p. 16.

attraverso una scansione asincrona alcuni eventi che partono dal lontanissimo passato. Ogni capitolo è un nuovo tassello del mosaico che rivela qualche altro dettaglio, una fiaba, raccontata da un professore di storia (Tom, per l'appunto) ai suoi ragazzi. Al centro della storia compaiono due torbide vicende di sesso: la verità è presentata poco per volta e acquista toni inquietanti e raccapriccianti, nei quali si ritrova anche la predilezione per gli stati mentali estremi, per le pulsioni bestiali, per l'incesto e il suicidio. Per i personaggi del romanzo, riscoprire il passato narrandolo non è un'ossessione, ma un vero e proprio bisogno vitale. In *Waterland*, l'autore va alle radici di questo bisogno, il romanzo diventa una grande *metanarrazione*,⁶ la cui tesi conclusiva è estrema, terribile e consolante allo stesso tempo: la storia delle vicende umane è in realtà *una* storia, una favola, un mito che ci aiuta a eliminare la paura, ma, per quanto lontana dall'aver valore oggettivo, pur sempre l'unico strumento in mano all'uomo per non perdere l'orientamento nel mondo. Questo basta per fare di quest'opera un romanzo attualissimo, che ha vinto il *Guardian Fiction Award*, il *Winfred Holtby Memorial Prize* e, in Italia, il premio *Grinzane Cavour* nel 1986.

Il successo di Graham Swift si conferma poi con *Out of This World* edito in Italia da Garzanti nel 1990, che narra le vicende di un giornalista e della sua figlia alienata.

Nel 1995 Swift vince in Francia il *Prix du Milleur Livre Etranger* per il romanzo *Ever After* in cui un professore universitario fa una drammatica scoperta riguardante la sua carriera.

A questo fa seguito il romanzo *Last Orders*, edito in Italia da Feltrinelli nel 1996, con il quale lo scrittore vince il *Booker Prize for Fiction*

⁶ Claudia Caporaletti e Andrea Tolu, "Gli opposti, Hornby e Swift"
<http://www.caffeeuropa.it>.

e il *James Tait Black Memorial Prize for Fiction*. Swift narra le vicende di un gruppo di uomini, accaniti bevitori, che stanno recandosi al molo di Margate per spargere in mare le ceneri di un loro compagno, un macellaio che in punto di morte aveva espresso questo strano desiderio, che essi adesso esaudiscono, fermandosi, in questo percorso, in tutte le osterie che incontrano. Da questo libro, nel 2001, è stato tratto il film *L'ultimo bicchiere* diretto dal regista Fred Schepisi ed interpretato, tra gli altri, da Michael Caine e Bob Hoskins.

Il romanzo con cui Swift, nel 2003, rompe sette anni di silenzio è *The Light of Day*, tradotto in italiano da Vincenzo Mantovani con il titolo *La luce del giorno*.

Graham Swift vive e lavora a Londra ed è membro della Royal Society of Literature.

CAPITOLO II

STRUTTURA E SINOSI

Novembre 1997: George Webb, il protagonista, nonché narratore, del romanzo *La luce del giorno* attende il ritorno alla libertà di Sarah Nash, in carcere per uxoricidio.

La storia viene raccontata in sessantasette brevi capitoli, costituiti a loro volta da paragrafi scabri, nervosi, in cui si rincorrono frasi chiave, indizi, echi: una struttura a mosaico complessa e originale dalla quale traspare e nella quale si fonde l'incerta coscienza del protagonista.

Inizialmente il ritmo serrato, le frasi brevi, anzi brevissime, i dialoghi essenziali, l'andamento a volte sentenzioso del narrare sembrano disorientare chi legge; Swift, in un gioco d'incastri complesso riesce a creare suspense attorno a un delitto noto, muovendosi abilmente tra psicologia e dettagli quotidiani. E così bastano poche pagine per essere conquistati e avvolti in questo procedere asciutto e al tempo stesso molto efficace, in una prosa tutta a scatti, secca e diaristica, consumata in un continuo presente.

Il linguaggio è denso e sostanziale come la passione che viene raccontata. E Swift con tutti i *se* e i *ma* riesce benissimo a intrecciare una

trama, a tessere fili e ipotesi, a elaborare impercettibili o consistenti percorsi del pensiero.

Lo stile di Swift è frutto di un paziente lavoro, di una ricerca quasi artigianale, un metodo di elaborazione efficacemente descritto da Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane*:

Come per il poeta in versi, così lo scrittore in prosa, la riuscita sta nella felicità dell'espressione verbale, che in qualche caso potrà realizzarsi per folgorazione improvvisa, ma che di regola vuol dire una paziente ricerca del "mot juste", della frase in cui ogni parola è insostituibile, dell'accostamento di suoni e di concetti più efficace e denso di significati.⁷

Swift, intervistato in merito alla sua abilità nello scrivere afferma:

[Essa è] ponderata più che sofferta, direi. Il mio percorso letterario costellato di romanzi che credo mi abbiano aiutato a maturare. Maturare per me significa imparare a usare le parole di tutti i giorni e restituire loro, attraverso il contesto in cui sono inserite e lette, un nuovo significato. Questo credo sia ancor più vero per *La luce del giorno*. Le parole sono finestre su molteplici mondi, non devono attirare l'attenzione per se stesse, ma devono saper comunicare, trasmettere in maniera forte emozioni e sensazioni".⁸

Già il titolo, riprendendo le parole finali del romanzo, ne fornisce una chiave interpretativa: *la luce del giorno*, che rappresenta la fine della prigionia di Sarah Nash, allude a quella luce che George Webb scopre in sé e che dà un senso all'esistere.

L'incipit:

"Ti è successo qualcosa." Così disse Rita, più di due anni fa, e oggi sa che non era una cosa momentanea.

⁷ Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 55-56.

⁸ Riccardo Di Vincenzo, "Le parole? Finestre su molteplici mondi".

Succede qualcosa. Si apre una porta, si varca una soglia della quale si ignorava l'esistenza. Avrebbe anche potuto non succedere, avremmo anche potuto non sapere. La maggior parte della vita, forse, è solo la durata di una pena che si sconta.. (p. 11)

che è “in letteratura come nella vita, il momento più vitale perché il più ricco di potenzialità”,⁹ introduce il lettore *in medias res*, nel pieno della vicenda che si dipana in un sospetto clima di attesa di qualcosa che dovrà necessariamente accadere.

Narratore e protagonista si identificano: in questo romanzo orientato secondo la prospettiva della focalizzazione interna è George l'*io narrante*, tutto filtra attraverso di lui; e questo Swift lo realizza, prevalentemente, per mezzo del *discorso indiretto libero*, caratterizzato dall'assenza dei verbi dichiarativi e dall'uso del pronome di terza persona per indicare colui che parla o pensa: i pensieri e le parole sono quindi trasposti con l'intervento del narratore e attraverso la sua mediazione è possibile *ascoltare* il personaggio. Più volte, tuttavia, scaturisce tra le righe del romanzo una sorta di *flusso di coscienza*, pervaso da un continuo interrogarsi, in uno scorrere di sensazioni e associazioni mentali. E la frase diviene spezzata, talora ellittica del verbo, difficilmente interpretabile da chi non cerchi di condividere il vissuto dei personaggi. Tali tecniche si mescolano, tanto che classificare meramente i moduli narrativi dello scrittore significherebbe togliere valore artistico all'opera e confonderla con uno sterile ammasso di dati.

I pensieri e i ricordi del protagonista sono raccontati in un susseguirsi di flashback, secondo la tecnica dell'*analepsi*:¹⁰ si tratta di un

⁹ Cesare Segre e Clelia Martignani, *Leggere il mondo. Letteratura, testi, culture*, Milano, Mondadori, 2001, vol. 8, p. 141.

¹⁰ Gerarde Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Torino, Einaudi, 1977.

guardare indietro evocando eventi anteriori, rendendo forse la lettura più ardua, ma certo più coinvolgente, quasi fosse la ricomposizione di un puzzle.

Il tempo del raccontare si dilata all'interno di queste retrospezioni e, come in ogni scritto della memoria, esso non delinea una sequenza cronologica ma si sposta avanti e indietro, tra realtà e supposizione, cercando collegamenti tra il passato del protagonista e quello di altre persone a lui vicine. È proprio la compresenza di piani temporali diversi fa sì che uno spazio ristretto di tempo, una sola giornata – analogamente a quanto accade, ad esempio, nei romanzi *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf o nell'*Ulisse* di James Joyce – divenendo la sintesi di più vite, occupi di sé un intero romanzo. Il tempo, quindi, diventa tematica focale della narrazione e non semplice infrastruttura dell'azione, secondo i canoni tipici dell'arte novecentesca:

Nel racconto moderno [il] filo del tempo si è spezzato o, almeno, si è fatto un'ingarbugliata matassa: nessun ordine quantitativo, scandito dall'orologio o dal calendario, potrebbe districare il caos dell'esistenza [...].

Resta comunque il fatto che nella narrativa moderna il tempo si è interiorizzato, sciogliendosi dai rigidi binari della cronologia (il prima e il dopo ironizzati da Ulrich) che domina la trama del racconto ottocentesco. Le strutture della narrazione prendono atto di questa rottura del cosmo che non c'è più e si volgono alla resa del tempo psicologico, soggettivo, pulviscolare, relativistico.¹¹

Il ritmo del racconto è anisocrono: poche righe, a volte, riepilogano eventi di anni, intere pagine descrivono pochi attimi.

¹¹ Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983, p. 130.

Se ci si sofferma sull'analisi della *durata*, che riguarda il rapporto tra la temporalità diegetica (quella degli avvenimenti della storia) e la temporalità del racconto (che è la temporalità di scrittura) si scorge che non mancano momenti di indugio, rappresentati da *pause* e *scene*. *Pause*, alle quali non corrisponde nessun avanzamento della diegesi, sono le descrizioni dei personaggi e degli oggetti colti nella loro simultaneità, che dilatano il racconto nello spazio. Dalla pausa descrittiva Swift, spesso, trae lo spunto per interrogarsi sulle questioni della vita:

La ragazza si asciuga le mani sul grembiule. I secchi sono pieni zeppi di fiori. Ogni fiore sembra appena colto: come se ci fosse un giardino magico, dietro il negozio, un giardino che sfida il gelo di novembre. Un sudore freddo sul metallo grigio.

Tutti i piccoli misteri quotidiani. I fiori – gigli in pieno inverno – come arrivano in città? E il mistero più grande, che non è proprio un mistero: come mai *esistono* ancora negozi di fiorai? Di questi tempi. [...] Come mai non è stato cancellato da un pezzo questo stupido bisogno di andare a comprare dei *fiori*? [...] “E vuoi saper la ragione più importante? A cosa servono? La coscienza. Ecco a cosa servono”. (p. 18)

E ancora:

Sul ciglio erboso sotto il lampione si può quasi vedere il gelo che comincia già a formarsi, irrigidendo ogni filo d'erba. La mattina, un'altra crosta bianca.

Di notte, facendo la solita ronda [...] avevo l'impressione, come in sogno, di essere l'unico a fare la guardia. Come se avessi personalmente messo a letto il mondo intero: non sarebbe sorto un nuovo giorno, se non fosse stato per me. Assurdo.

Tutte le case, una flotta di case, che viaggiano a tutta birra nella notte. E guarda, la mattina dopo sono tutte ancora lì. Solo per merito mio. (p. 224)

Tute le case. Un guardiano notturno, ecco che cosa sono. Sollevate i tetti delle case, alzate i coperchi, e cosa vedreste? Quale sarebbe il totale? Più infelicità e più odio di quanto ne potreste anche solo immaginare? O più felicità segreta, più misericordia e generosità di quanto avreste mai potuto credere?

Ma questo nessuno può farlo, eh? Dunque, come facciamo a saperlo? Alzate i tetti delle case, guardate dentro. (p. 224).

Scene sono i dialoghi, lineari, sobri; in esse è come se i fatti subissero un rallentamento improvviso, in modo che poche battute possano, più efficacemente di ogni racconto, tratteggiare l'indole e la mentalità dei personaggi; è come se il tempo *reale* della storia e quello *fittizio* della narrazione coincidessero.

Spesso, in questo romanzo, l'esposizione dei fatti e delle azioni si intreccia strettamente con la rappresentazione dei luoghi in cui essi si svolgono; di fatto è impossibile scindere i personaggi dallo spazio che connota il loro essere e il loro agire; e tale scenario è quello della Londra dei benestanti, Wimbledon, "paese del benessere e dell'abbondanza" (p. 65), chiaramente contrapposto al paese dell'altra donna del romanzo, Kristina Lazic, nel quale alberga povertà e guerra.

Urgente è il bisogno di Swift di calare i suoi personaggi in un ambiente geograficamente individuabile, l'ufficio nella Broadway di Wimbledon, la casa in Fulham Road, il parco a Chislehurst Common, il cimitero a Putney Vale, l'aeroporto di Heathrow, le strade metropolitane, Worple Road, St Mary's Road, Wimbledon Parkside, quasi a voler soddisfare una necessità di certezze reali alle quali ancorare le incertezze dei suoi personaggi, fino al ritrovamento di un luogo interiore, filtrato da quella *limpida luce*.

Talora, quindi, il dettaglio realistico serve al narratore come punto di partenza per un'interpretazione simbolica dello spazio, come nell'immagine del sole che penetra all'interno dell'ufficio di George fino a delineare le ginocchia di Sarah, il "freddo fuori" e "le calde zattere di sole dentro" (p. 16) sono il simbolo del superamento della diffidenza tra i due, dell'aprirsi al dialogo, del connettersi delle loro esistenze:

Si passa un limite, si varca una soglia. (p. 16)

La complessità e le contraddizioni dei singoli attanti, l'indagine tormentosa del protagonista sulle motivazioni delle scelte umane determinano la *tensione* del narrare, che ha il suo punto culminante, lo *Spannung*, nel momento dell'omicidio. Lo *scioglimento*, il ritrovamento di un ordine si ha poi nell'instaurarsi di una situazione esistenziale di attesa e di speranza: George che acquieta il suo animo, accettando le ambivalenze e i misteri della vita.

Inquadrare questo romanzo in un genere preciso è impresa di difficile attuazione. Trattando di un caso da risolvere, un omicidio, e, avendo un detective per protagonista potrebbe definirsi una *detective fiction*, termine più vasto rispetto ai più specifici *roman policier* o *poliziesco* e *crime story* o *Kriminalroman* e meno generico rispetto a *giallo* e *mystery story*. In realtà esso non mira alla soluzione di un mistero, perché tutto è noto fin dall'origine.

L'inchiesta che si svolge punta alla ricerca conoscitiva dell'animo umano ed è pervasa da un senso di impotenza nei confronti di ciò che accade indipendentemente dalla volontà dell'uomo, da un senso di inquietudine sul destino umano: non l'angoscia poliziesca, ma esistenziale.

Si è quindi ben lontani dal giallo realista dell'Ottocento e del primissimo Novecento; le insicurezze novecentesche hanno corrosato un genere che aveva affidato alla logica, alla lotta tra razionale e irrazionale, all'immane soluzione del problema posto, la sua fortuna e fondamento. Il clima filosofico succeduto al positivismo, il farsi strada, in campo scientifico, di dottrine che ponevano in discussione un'idea di scienza come disciplina in cui tutto è determinato, lo stesso nascere e diffondersi della psicoanalisi di Sigmund Freud, con la valorizzazione dell'inconscio, impediscono il perdurare di certezze assolute, di una concezione della realtà ben definita e chiara.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, c'è chi continua ancora a creare le sue storie secondo il modello della detective fiction *inglese* o *americana*, ma c'è soprattutto chi contamina il genere *diversificandolo*, tramite contatti con i generi affini o *dissolvendolo*.

I tratti distintivi del genere si incrociano con quelli del *thriller* (in cui il motivo del mistero-soluzione non è indispensabile), dello *spy novel* (in cui il tema del delitto si complica nelle trame della politica internazionale) e della *horror story* (ritorno all'origine). D'altro canto scrittori come Simenon introducono nei loro romanzi l'indagine psicologica che predomina su quella poliziesca. Siamo di fronte a due tipi di dissoluzioni del genere: interna (innovazione) ed esterna (dissipazione). Nel primo caso si ha un dissolvimento della tecnica poliziesca: può verificarsi il paradosso che colpevole e investigatore si sovrappongano, come nel libro di Ross Mac Donald *The Three Roars*, o che il crimine alla fine trionfi, dimostrando l'impotenza della giustizia, come nel romanzo di Michele Scabarenco *Traditori di tutti*. Nel secondo

caso l'inchiesta "diventa ricerca conoscitiva della realtà e per questo nessuna facile conclusione può essere raggiunta".¹²

Il linguaggio è molto lontano da quello della *detective fiction*: non è dato sapere dove finisca la realtà oggettiva e dove comincino le proiezioni psichiche del protagonista.

In quest'ottica potremmo forse definire *La luce del giorno* una *anti-detective fiction*, che, a differenza del *giallo*, conterrebbe un messaggio più alto, ovvero un *neo-poliziesco* secondo la definizione che ne dà Paco Ignazio Taibo II:

La presa di possesso di una struttura generica che ha a che vedere col fatto criminale e con la letteratura di investigazione, unita a un processo interno di sovversione mirato a trasformare il romanzo poliziesco in una letteratura più alta, in cui le atmosfere, i personaggi, le tensioni drammatiche interne acquisiscono una nuova dimensione, dotata di una buona carica psicologica e politica¹³

L'anti-detective fiction rientrerebbe nella tendenza contemporanea della *fiction of possibilities* cui si contrappone la *fiction of certainties* tipica della detective fiction.

Possiamo alla fine distinguere [...] fra ADF o neopoliziesco che recupera il giallo inserendosi nel genere a pieno titolo, in quanto ne ricalca più o meno la struttura e i *topoi* per poi invertirli o deformarli, e ADF che mentre recupera il genere tende a superarne violentemente i limiti, in quanto ne mina la struttura, allude ai suoi temi, ne esplicita il disegno semiotico sottostante, ne mette a nudo

¹² Luigi Cazzato, *Generi, recupero, dissoluzione*, Fasano, Schena, 1999, p. 73.

¹³ P.I. Taibo II, "Più difficile del previsto. Paco Ignazio Taibo II e il neo-poliziesco. Intervista di Daniela Miniotti", in *L'indice*, n. 6, giugno 1999, p. 17.

le convenzioni e ne stravolge tanto la natura da renderlo quasi irriconoscibile.¹⁴

E *irriconoscibile* in un genere potrebbe essere considerato questo romanzo di Swift.; l'autore stesso, in risposta a chi ha definito un *noir* la sua opera, afferma:

I contorni del genere *noir* sono così sfumati che non sono sicuro di saperli riconoscere. Sì, il protagonista è un detective e c'è un omicidio, ma non è una storia poliziesca. L'elemento *noir* non è quello principale. Questa è una storia d'amore, in cui mi pongo interrogativi sulle grandi questioni dell'uomo: la vita, l'amore, la morte.¹⁵

Questo *noir* inconsueto, quindi, che inizia, secondo le regole della tradizione, con una bella signora che bussava alla porta dell'investigatore privato, ci trasporta nell'indagine psicologica sulle ragioni profonde che hanno condotto Sarah a un delitto apparentemente privo di senso.

In un'atmosfera di silenzi, di disincanto e di attesa, George Webb, il protagonista, si fa narratore e dipana, attraverso i propri ricordi, le intricate maglie di una vicenda di cui, fin dall'inizio, si conosce tutto, tranne ciò che alberga nell'animo umano e che induce a scegliere di agire in un modo piuttosto che altrimenti:

La propria vita e poi un'altra. Scambio inatteso sullo stesso binario. La cerniera? La dolce e nuda spigolosità di un ginocchio...La magnetica forza di un pensiero accigliato...Una donna o un uomo che entrano e fanno luce dalla porta non secondaria della nostra esistenza.

Succede. E succede in questo *La luce del giorno* di Graham Swift.¹⁶

¹⁴ Luigi Cazzato, *Generi, recupero, dissoluzione*, p. 78.

¹⁵ Riccardo Di Vincenzo, "Le parole? Finestre su molteplici mondi".

¹⁶ Rita Guidi, "Un giorno senza passato", *La Gazzetta di Parma*, 19.III.2004.

George Webb è un investigatore privato che, dopo essere stato espulso dal corpo di polizia perché accusato ingiustamente di corruzione, ha aperto una minuscola agenzia investigativa situata sopra un salone di bellezza al centro di Wimbledon, quartiere della Londra “bene”; egli occupa il suo tempo inseguendo mariti fedifraghi alla ricerca di prove di tradimento. La moglie Rachel lo ha abbandonato dopo quei problemi avuti in polizia ed egli trascorre stancamente la vita tra avventure con le clienti e saltuarie cene cucinate per la figlia Helen, da lui mai conosciuta fino in fondo, con la quale, con tempo e fatica, ha ricostruito uno sporadico rapporto.

E poi l'esordio: Sarah Nash, raffinata, affascinante, misteriosa e tradita; di lei George, dopo solo pochi incontri, s'innamora perdutamente.

Prima testimone di quest'amore è Rita, la segretaria che affianca George nella sua attività di detective.

Sarah racconta all'investigatore di essere a conoscenza della relazione che suo marito Bob Nash, ginecologo, ha con Kristina Lazic, una giovane profuga croata proveniente da Dubrovnick, che lei stessa ha accolto in casa, dopo averla conosciuta a un corso di inglese. Ora Sarah si è rivolta a Webb per chiedergli di pedinare il marito, il quale ha promesso di accompagnare la ragazza all'aeroporto di Heathrow a prendere un aereo diretto a Ginevra, prima tappa di un ritorno definitivo in Croazia. George Webb ha un solo compito: accertarsi che l'uomo non parta con la ragazza, ma rientri al focolare domestico, al comodo e tranquillo vivere coniugale, da Sarah. La loro storia era quella di una famiglia felice, di due professionisti socialmente appagati, vincenti e con un figlio grande che aveva da tempo lasciato la casa dei genitori.

Messi da parte i propri sentimenti per Sarah, George ne segue le istruzioni e controlla che Bob torni a casa; lei, intanto, prepara una cena da giorno di festa, cucinando con amorosa cura lo stesso piatto, quel “coque ou vin” che aveva mangiato insieme al marito, per la prima volta in Francia, durante un viaggio in automobile. Ma quando l'uomo entra, accade quel che non si sarebbe mai potuto prevedere: Sarah, resasi conto che Bob è tornato da lei, ma è morto sentimentalmente, spinta da un istinto irrefrenabile, gli pianta un coltello nel cuore.

Quello che avrebbe dovuto essere un semplice lavoro di controllo e investigazione, si trasforma in una tragedia, un evento destinato a ridestare vecchie tensioni, ad accendere speranze, ombre e illusioni sul futuro.

Ed è proprio George Webb, appostato in giardino, che per primo scopre l'orrendo fatto:

Mi fermai con una sbandata. Saltai giù. Passai di corsa davanti all'agente, appena messo lì. Io non diedi spiegazioni, lui non mi fermò. Dissi: “Polizia! Polizia! A quanto pare, dissi anche: “Sono un detective, so quello che faccio”. La porta era aperta, entrai. Dentro c'era la scena del delitto. Le conosco, le scene dei delitti. Ti fanno pensare all'interno di un frigorifero.

Ma questa era diversa, completamente diversa. Faceva caldo. C'era il profumo della cucina, qualcosa di magnifico che stava cuocendo, un profumo che ti avvolgeva, ti stringeva come un abbraccio. C'era Bob sul pavimento, in un lago di sangue. C'era un tavolo, nell'angolo, con una candela. E c'era Sarah, tremante, seduta su una sedia. I suoi capelli erano acconciati e il suo viso era truccato come per un festeggiamento. Una collana di perle e un aderente abito nero. Non l'avevo mai vista così. Pronta per un amante. Mi guardò stupita, come se stentasse a credere che ero io. Ma sembrava stupita comunque, come se ogni cosa, a questo punto,

potesse solo stupirla, come se non potesse esistere altro che lo stupore. (pp. 226-227)

In questa concitata e tormentosa narrazione si sente il vibrare dell'animo stesso di George, il timore che i suoi presagi nefasti si siano avverati, che si placa nello scoprire Sarah assorta nella calma del suo stupore.

Ed è lui che, nel giorno del secondo anniversario dell'omicidio, dopo aver deposto un mazzo di fiori sulla tomba di Bob, secondo i desideri di Sarah, ricostruisce mentalmente quegli accadimenti, immaginando le frasi che i personaggi del romanzo devono aver detto, seduto su una panchina davanti alla prigione dove è rinchiusa la sua cliente.

Non è mai stato un uomo di molte parole, George, ma è come se adesso trovasse un'apertura nel raccontare quello che è successo, nel rivivere il peso illusorio e magico di tanti passati.

In quel giorno di novembre Webb ricorda le circostanze che l'hanno portato a lasciare la polizia, l'abbandono da parte dell'ex-moglie Rachel, la scoperta dei tradimenti di suo padre, il rapporto con la figlia Helen, ma soprattutto ricostruisce meticolosamente tutta la vicenda dell'omicidio di Bob. E poi immagina che Sarah possa tornare libera, da lui, in un giorno di novembre "azzurro, immobile e smagliante". (p. 262)

Quando sarò là, quando aspetterò, col batticuore, col fiato che mi forma nuvolette davanti agli occhi, quando lei tornerà indietro, quando uscirà finalmente nella limpida luce del giorno. (p. 262)

CAPITOLO III

I PERSONAGGI PRINCIPALI

Persone comuni, tipi che s'incontrano ogni giorno , che si mescolano tra tanti a realizzare quel fluire continuo di azioni, di pensieri, di avvenimenti che è l'esistere: questi sono i personaggi di cui Graham Swift racconta la vita.

Di essi la scrittrice Anita Desai dice:

A seconda di come siate inclini vederli, potete trovare ridicoli i personaggi di Graham Swift, oppure trovarli eroici. L'autore li ha composti come se lavorasse all'uncinetto: le parole si ripetono, le immagini e le scene si ripetono più volte, proprio come in un disegno all'uncinetto, o ai ferri, quando usi ripetutamente un dato punto, una data maglia, per creare un disegno. Poi per accumulo – un graduale, persistente, paziente accumulo di punti-dettagli, effetti – ecco che confezioni un indumento, un capo densamente, fittamente lavorato, un pullover quasi soffocante che t'infilì dalla testa e ci stai dentro, sì che esso diviene il tuo involucro, una tua seconda pelle.¹⁷

Le loro vite acquistano un'importanza che altrimenti non avrebbero, dando rilievo a particolari in apparenza insignificanti, secondo

¹⁷ Anita Desai, "Swift minore".

quel tracciato narrativo sperimentato, da Virginia Woolf, per esempio, in *Mrs. Dalloway*.

E' proprio questo che l'autore riesce a compiere: rendere unici i propri personaggi, pur nel loro semplice e quotidiano vivere, suscitando nel lettore il desiderio di capire la spinta interiore che è alla base del loro agire, pur, alle volte, non condividendone gli intenti.

Se vogliamo poi classificarli, sulla base della caratterizzazione psicologica che essi ricevono, possiamo servirci dei termini usati dal romanziere inglese Edward Morgan Forster. Egli distingue, nello studio critico *Aspetti del romanzo*,¹⁸ gli agenti del racconto in tal guisa:

- tipi o personaggi piatti, caratterizzati da uno o pochi tratti psicologici e dotati di scarsa capacità di evoluzione nel corso della vicenda;
- individui o personaggi a tutto tondo, caratterizzati da una complessità psicologica e presentati nella loro evoluzione interiore nel corso della vicenda.

Ed è in quest'ultima categoria che si possono collocare i personaggi di *La luce del giorno*, i quali vengono "messi in scena" sia adottando la tecnica del *ritratto*, sia tramite *indizi* che il lettore deve decodificare man mano che il racconto procede.

George Webb, protagonista, è il soggetto che si palesa più a fondo, perché è lui che racconta la storia, è la *voce narrante*, e attraverso i suoi occhi e i suoi pensieri è possibile conoscere tutti gli altri. Si può dire che questo strambo detective, che nelle prime pagine appare quasi restio a manifestarsi, dispiega poi tutta la sua anima e dimostra una vita interiore di cui non si sarebbe supposta l'esistenza.

¹⁸ Edward Morgan Forster, *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 2000, p. 34.

Nelle parole dell'autore traspare tutto l'amore per la sua creatura:

Ci sono molti livelli di autorivelazione in questo romanzo che non a caso si chiama *La luce del giorno*: non solo perché la giornata in cui si svolge è una splendida giornata novembrina, ma perché è un libro sul vedere il mondo in una luce nuova. Un libro su un uomo di scarsa cultura, che si pensava nato per l'azione, il quale invece a oltre cinquant'anni si rivela ancora aperto a imparare, ad aprirsi.¹⁹

Webb è un detective privato specializzato in infedeltà coniugali, reduce da un'esperienza di poliziotto che lo ha temprato; un'accusa ingiusta ha inciso profondamente la sua anima e la sua vita e lo ha relegato in questa nuova professione, che egli sembra svolgere rassegnato all'ineluttabilità delle circostanze.

La sua esistenza è andata in frantumi, forse come la vita di quelle donne che vengono da lui per cercare di sapere quello che già in parte conoscono; dentro di sé, tuttavia, egli possiede qualcosa che non sospetta di avere, una *grandezza* di *piccolo uomo* che si rivela a poco a poco. Consapevole della sua scarsa cultura, si stupisce talvolta degli appuntamenti che la vita gli ha riservato: aver sposato Rachel, un'insegnante, esulava dalle sue attese; e lo stesso accade con Sarah - nell'incontro con quest'ultima al supermercato, per esempio, stenta persino a riconoscersi nelle proprie parole:

“Non è male la taperade al peperoncino”.

Fece un salto più che altro, credo, per quella parola francese. Che usciva dalla mia bocca (Ma io lo conosco, il francese: restaurant, rendez-vous, parlez-vous). (p. 31)

¹⁹ Livia Manera, “Swift: amore e morte per il detective del quotidiano”, *Corriere della sera*, 24.X.2003.

Ma se, inaspettatamente, la vita gli ha recato alcuni doni, numerose sono state le sconfitte; dopo l'espulsione dalla polizia, anche l'abbandono della moglie:

“Addio George.” Come se vent'anni fossero solo un altro giorno e tutto, in ogni modo, fosse stato un esame lungo e ininterrotto che alla fine non avevo superato. (p. 80)

In questo triste congedo, George sente tutto il peso della *macchia* che lo ha infangato e dalla quale Rachel vuole restare immune: “Due volte giudicato e per le due cadute”. (p. 81)

Ma lui è un uomo caparbio, orgoglioso e cerca in sé la forza per reagire, riuscendo a trovarla nel distacco, quasi nell'indifferenza convincendosi che la moglie sia “Come una persona che [ha] solo attraversato la [sua] vita”. (p. 80)

C'è in questo simpatico poliziotto l'accettazione amara della realtà che, suo malgrado, ha il proprio corso; egli è convinto che si facciano delle scelte, ma non sa spiegarsi come, in conseguenza di queste, possano accadere i fatti. E pur in tale consapevolezza, non rinuncia a darsi da fare e a cercare una ragione al suo agire. E il riscatto di quest'uomo moderno che ama le donne e la buona cucina nasce dall'intesa insperata che egli ritrova con la figlia, proprio quando pensava di averla persa:

Molti anni fa, quando caddi in disgrazia – quando io lasciai la polizia e Rachel lasciò me – fu Helen a prendere le mie parti. Non dico che mi considerasse senza colpa, ma solo che prese le mie parti. Stranissimo, con l'inimicizia che c'era stata tra noi due. (p. 53)

E ancora:

Stranissimo, davvero. Questa mia figlia rinnegata, che non perdeva l'occasione per farmi sussultare. Ora si stava trasformando nella

dolce piccola (ma lasciamo perdere il “piccola”) matrigna della figlia che non era mai stata. (p. 56)

E per accontentare Helen, una volta adolescente ribelle, poi studentessa di belle arti divenuta designer, George prepara cibi prelibati e giunge persino a interessarsi di arte, a studiare Caravaggio, il pittore da lei preferito, nella cui vita trova curiosamente una sorta di messaggio rivolto a se stesso:

E ho scoperto che anche lui era un po' teppista, per non dire un mezzo delinquente, perché si metteva sempre contro la legge. (p. 33)

E anche qui torna l'eco di quella domanda sulle scelte che determinano le azioni: può essere che l'amore della figlia per l'artista non sia altro che l'espressione dell'inconscia ribellione alla figura paterna, ai canoni sociali che, in veste di tutore della legge, quella figura inquadrava.

Attraverso questo ricreato rapporto, comincia la crescita interiore di George, che giunge ad accettare anche l'omosessualità della figlia; nel momento della rivelazione, quando, dopo tanto tempo, Helen confessa di vivere con una donna, egli non mette sotto accusa la figlia, ma se stesso:

Immagino che quello che sentii fu il gran vuoto inconsistente della mia ignoranza. Della mia cecità. “Tu non noti le cose”. Questa è tua figlia Helen che conosci appena.

[...] questa è una cosa che Helen ha potuto dirmi solo dopo tutto questo tempo, una cosa che non ha potuto dirmi prima, per paura di come avrei potuto reagire. [...]

Ciò che pensavo credo fosse questo: mia figlia ha avuto paura di me per la maggior parte della sua vita. (p. 104)

E poi, quando viene a sapere che Helen ha barattato il suo amore per l'arte con la “A” maiuscola con quello per l'arredamento d'interni,

pervaso da una malinconica amarezza, percepisce dolorosamente l'inutilità dell'impegno posto in atto per avvicinarsi a lei.

E c'erano stati tutti quei mesi d'infelicità in cui avevo battuto le gallerie d'arte, poliziotto fuori servizio, guardando fisso i quadri, cercando di vedere in loro un indizio, una pista che mi portasse da mia figlia. (p. 107)

L'animo delicato e profondo di questo personaggio all'apparenza ruvido e disilluso emerge in tutta la sua interezza nella frase, dal carattere fortemente connotativo, con cui si chiude il capitolo ventiquattro:

Fuori dalla finestra il giardino posteriore, nascosto e buio. I miei ultimi giorni nella casa vecchia. Rachel, Helen, io. Mi voltai e indicai il vetro, le nostre facce di profilo in una pozza di luce.
"Caravaggio", dissi. (p. 107)

Webb ha interiorizzato ciò che ha appreso per amore della figlia, se riesce a intravedere, nella penombra della realtà, il balenio della luce dell'artista.

Ma è nel suo amore generoso e incondizionato per una donna all'inizio indifferente e quasi infastidita dai suoi tentativi di avvicinamento che "la figura di George colpisce, incarnando, come è stato notato, i canoni dell'eroina romantica, ma al maschile".²⁰

La vita del malinconico detective prende una svolta nel momento dell'incontro con Sarah Nash; quando, vista entrare nel suo studio, dopo il rapido annuncio della segretaria, rimane affascinato dai suoi modi eleganti, dalla sua naturale bellezza, dalla sua introversione.

Sulla quarantina – quarantadue, quarantatré – e in piena forma.
Occhi con quel velo di ghiaccio. Occhi vivi, intelligenti: il ghiaccio

²⁰ Simonetta Bitasi, "Sentimenti a scatti", *Diario*, 7.XI.2003.

dava loro un'aria severa. Ma li vedevi sciogliersi, con l'immaginazione. (pp.21-22)

E ancora:

Si era accorta che guardavo – come poteva non accorgersene? – non i suoi occhi, ma loro. Gli occhi che accompagnavano le ginocchia. Dicono che può capitare tutto in una volta, in un attimo, in un lampo, e uno pensa che sono chiacchiere, una storiella adatta ai ragazzi e non agli adulti. Ma io credo che il momento fu quello. Forse ero sempre stato io, qualcosa mi stava capitando, che riuscì a farmi scorgere, scoprire la ragazza che c'era in lei. Forse ero io a sentirmi giovane. Ed è così, sbalorditivamente, che mi sento. (p. 35)

George è convinto che pensare alle cose aiuti a capirle e la patina di mistero che aleggia intorno alla figura di Sarah non fa che sollecitare i suoi pensieri per lei, nel difficile tentativo di mettere a nudo la sua anima.

Nell'andirivieni dei ricordi, dei quali è intessuto il romanzo, Sarah ha sempre una parte e i suoi atti non vengono mai giudicati dal protagonista, mai una parola di biasimo, ma solo la ricerca di giustificazione di chi nutre un amore incrollabile.

George da due anni va a trovarla nel carcere dove lei sta scontando la condanna, tutti i giorni in cui sono ammesse le visite. E così anche il giorno dell'anniversario del delitto George si reca da lei, dopo aver portato rose sulla tomba di Bob. Egli in quella giornata ha rivissuto col pensiero, e pensa che lo abbia fatto anche lei, i momenti di due anni prima; nella sua mente torna costantemente quel chiodo fisso: tutto avrebbe potuto essere diverso:

Ogni momento, ogni indizio. Riviverlo. Lei era in cucina. Io alle Partenze. La mano di lui sul collo della ragazza. Ogni volta. Cercando di trovare il punto dove la sequenza avrebbe potuto

essere diversa., dove avrebbe potuto prendere un'altra direzione. In modo che questa volta, finalmente, al terzo tentativo, lei non lo faccia. (p. 169)

Ma non è così. Tutto ciò che avviene nel romanzo sembra accadere indipendentemente dalla volontà dei protagonisti; e *le scelte* alle volte non nascono dalla ragione, ma da un connettersi di eventi; verrebbe da domandarsi: sono forse frutto del caso?

In tutto il romanzo George combatte con il puntiglio tipico di un ex-poliziotto questo corpo a corpo con la sua coscienza per cercare, prima di tutto dentro di sé, una verità che continua a sfuggirgli, per trovare, rimuginando sul passato, la vera origine delle azioni. E sembra lo faccia con una ossessione scientifica, attraverso l'analisi approfondita e minuziosa delle circostanze e dei loro attori. Solo alla fine capisce che non è possibile dare una spiegazione a tutto, ma occorre accettare le ambivalenze della vita; e l'*antieroe*, dubbioso, insicuro, incapace di definire la sua stessa identità si trasforma nell'*eroe romantico*: l'amore per Sarah, sorto in lui visceralmente, si radica in lui così a fondo da fargli scoprire una nuova dimensione dell'esistere fatta di dedizione, di attesa, di speranza:

“Pensaci George. Finirà in nulla”.

Invece non finisce. Non è vero ciò che dicono, che scompare, che si raffredda col passare degli anni. Cresce, sboccia, nel tempo che resta. Otto, nove anni...Quanto abbiamo? Le cose si fanno più preziose, non meno. Ecco una cosa che ho imparato. E ciò che abbiamo qui, dentro di noi, potremmo non venire mai a saperlo; impossibile scoprirlo. Ecco un'altra cosa che ho imparato. Potrebbe non capitare mai, potremmo non venire mai a saperlo. Una molla carica dentro di noi in attesa di scattare. Otto, nove

anni...Ma un giorno ci andrò per l'ultima volta, un giorno non sarò un semplice visitatore e non tornerò indietro da solo. (p. 261)

Se George pervade con il suo sommesso ma incisivo discorrere le righe del romanzo, la figura di Sarah, oggetto di una passione platonica quasi folle, vi traspare continuamente. E' il personaggio femminile dominante, dotato di caratteristiche che possono ricordare la *femme fatale* tipica della letteratura a partire dal '700. Dotata di maturità e intelligenza, sensualità e raffinatezza adombra in sé quel mistero che provoca l'innamoramento del protagonista. Di contro, se la *donna fatale* seduce l'uomo rendendolo vittima e conducendolo all'annullamento di sé, Sarah non assume le sembianze di questa tipizzazione, avendo connotazioni psicologiche più complesse e sfumate, che rivelano l'angoscia di una donna travolta dall'incertezza degli affetti.

D'altra parte, analizzando l'universo delle figure femminili nella letteratura, si potrebbe risalire addirittura alle eroine della tragedia greca; non potrebbe forse Sarah incarnare una moderna Medea, non certo vestita del suo involucro aulico, ma calata nel semplice vivere dell'epoca contemporanea? Di tale avviso sembra essere Anita Desai quando si chiede come Swift, cantore in *Waterland* delle "paludose profondità delle Fens, dell'East Anglia e del passato dell'Inghilterra" [...] possa essersi "ridotto a scrivere un racconto così misero, così melodrammatico".²¹

La risposta che ne trae è forse azzardata, ma potrebbe essere una chiave di lettura del romanzo:

Occorre [...] partire, sì, dagli archetipi della tragedia greca – la tragedia della vendetta, nella fattispecie – ma poi discendere le scale per arrivare alla pietosa, misera piattezza di un sobborgo londinese e dei suoi abitanti di mezza tacca, ritrovarci in ambienti

²¹ Anita Desai, "Swift minore", p. 18-19.

riconoscibili e scontate situazioni, la cucina, il campo da golf... In tale ambiente, allora, i personaggi ci appariranno su adeguata scala. Quello che Swift pretende da noi, a quanto pare, è che riconosciamo che – nonostante le diverse proporzioni – non c'è alcuna sostanziale differenza. Quello che ci propone nella *Luce del giorno* è di constatare quanto in alto può salire e quanto in basso precipitare la natura umana. Su quale scala ciò avvenga non importa. [...] Alla fin fine, quale che sia la situazione noi riveliamo – ci dice – di essere fatti della stessa pasta, stessa carne e stesso sangue, stessa fragilità dei personaggi coturnati.²²

Nelle prime pagine del romanzo Swift, cogliendone i tratti esteriori e soffermandosi con particolare rilievo sui gesti e sull'abbigliamento, elementi che rivelano la provenienza sociale di Sarah, la descrive come una donna ben educata, elegante, sicura di sé, apparentemente fredda, lontana e distaccata, la stessa donna che interiormente è invasa da una passione devastante.

Il sentimento di altruismo che l'ha spinto ad accogliere in casa Kristina si è mescolato con il desiderio egoistico di chi, avendo tutto quello che si può desiderare, cerca nuovi orizzonti ai quali affacciarsi:

Carità: bene, se hai soldi, se hai posto. Bene, per qualcuno. Un articolo di lusso. E che razza di carità era, quella, se ciò che avevi in cambio era un aiuto gratuito in casa e il piacere di sentirti tanto buono? Guardate, abbiamo tutto, anche la nostra orfana croata come cameriera. Guardate com'è bella la vita che facciamo. Ma per carità! Fammi il piacere! Una buona azione? E chi può dire quando il bisogno di farne una s'impadronirà furtivamente anche di te? Non si sa mai. Qualcuno entra nella tua vita e tu senti il bisogno di occupartene, di proteggerlo. Sai che per quello ti farai in quattro,

²² Ibid., p. 19.

infischiandoti di tutti gli altri casi, delle migliaia di altri casi. Questo è il tuo caso. (pp. 42-43)

E dopo il dramma, Sarah vuole essere sola, creare il vuoto attorno a sé, pietrificarsi, scontare una pena che non è solo il carcere, ma quella che si è inflitta: aver ucciso l'uomo che ha amato e continua ad amare:

Anche se non pensava molto, allora, anche se tutto ciò che voleva essere era questo: un pezzo di ghiaccio. (p. 125)

Ma alla fine la tenacia e le attenzioni di George riescono a toccarla, a farle accettare un aiuto, a farla continuare a vivere nel mondo attraverso di lui.

Scrivilo per me, George, come sono le cose là fuori. Porta il mondo qui dentro. Non come un rapporto della polizia, capito? Che pretese. Chiedere il mondo. Ma ho fatto del mio meglio. (p. 203)

Di contro a questa donna contraddittoria e innamorata si pone Rita, la segretaria, pratica, efficiente, discreta, capace di autocontrollo. Rita, anche lei ex-cliente di George, è l'*infermiera* fedele, quella su cui si può sempre contare, alla quale confidare tutto. Se un giorno è stata l'amante di George, ora è il suo angelo custode, anche se in cuor suo nutre la speranza di poterne essere la compagna non solo nel lavoro, ma anche nella vita.

La figura di Rita, la prima che compare nel romanzo, è rassicurante, garbata, opportunamente presente; indossa forse una maschera per conservare la sicurezza di una posizione conquistata in quello studio investigativo, del quale si sente un po' l'indomita colonna.

Swift ce la ripropone alla fine della sua opera, nel capitolo sessantaquattro: qui Rita perde quell'atteggiamento di autocontrollo che l'ha sin lì caratterizzata, quando, frenando le lacrime, anche se per poco,

cerca di distogliere il suo datore di lavoro dal quell'amore da lei ritenuto assurdo:

Dai fuochi artificiali alle cascate. Con gli occhi di Rita che cominciavano a diventare di una lucentezza appiccicosa. Ma le venisse un colpo (si vedeva) se intendeva imboccare quella strada. Accidenti. C'era già passata, una volta, tanto tempo fa: una volta di troppo, forse. Le gambe ben piantate sul pavimento, la testa alta (p. 250)

Alla fine, pensa George, anche Rita uscirà dalla sua esistenza. Le donne che puntellano la sua vita sono tutte forti, decidono del loro esistere; così ha fatto Rachel ferma e risoluta, quando lo ha lasciato.

Rachel ha deciso. – dalla mattina alla sera , o quasi – che non ero soltanto un cattivo poliziotto, ma anche un cattivo marito, che complessivamente ero un pessimo affare. Rachel decise che non facevo più per lei e se ne andò per la sua strada. Ecco come funzionò, in una parola, per mia moglie. (p. 54)

Ma Rachel è la stessa donna che anni prima lo ha scelto, quando, rabbiosamente seduta al tavolo di un locale, dal cui proprietario era appena stata licenziata, è uscita con lui nel “luccichio della strada bagnata”. (p. 96)

Rachel, nata in una famiglia di convinzioni religiose molto rigide, che a diciassette anni ha piantato in asso i genitori sbattendo loro in faccia il suo ateismo, è divenuta poi insegnante, riscoprendo in sé le tracce della propria genesi; non può che agire come ha fatto. E qui ritorna un altro *convincimento dubbioso* di *Swift-Webb*: ciò che siamo dipende anche dalla nostra storia, dalle nostre origini, dal nostro vissuto; spesso quel che abbiamo osteggiato, rifiutato, combattuto si insinua in noi nascostamente e attende il momento per risorgere, magari in una scelta di vita, magari tanti anni dopo.

Si inserisce così, nel romanzo, la riflessione sul tempo, su ciò che va perduto e su ciò che si mantiene nel corso degli anni; nonostante la labilità delle cose e delle persone, qualcosa dura: l'interiorità serba una traccia indelebile di tutte le esperienze, liete o dolorose, attraverso le quali la vita trascorre.

E ora che ci penso, credo che Rachel non rinunciò mai veramente al suo dio. O meglio, forse vi rinunciò, ma qualcosa che lo accompagnava, o la versione che aveva adottato la sua famiglia, le rimase appiccicata. Credo che la parola sia "rettitudine". Questa è la parola giusta. Nel senso di cos'è giusto e cos'è sbagliato. Un poliziotto. Un cavaliere precipitatosi a salvarla che si rivelò un semplice poliziotto, ma questo era Okay, questo andava bene.

Scelse me, e io ero sempre in tribunale.

Avrei dovuto capirlo già allora, lì Da Marco. La freddezza, il non cedere terreno. Ma era solo una ragazza con le palle che aveva detto a un tizio di toglierle di dosso quelle manacce sporche. Perciò, quando mi piantò vent'anni dopo, non avrei dovuto essere sorpreso. Le mie mani erano sporche, se vogliamo. Rinnegava la sua scelta. Sfilando dovuto essere sorpreso il suo braccio dal mio come una nave si scioglie dagli ormeggi. Per riprendere il mare. (p. 96)

Helen, altra donna della vita di George. Figlia creduta persa negli anni dell'adolescenza, ritrovata in quella giovinezza matura, dopo che gli ideali, scontratisi con la realtà, sono usciti ammaccati e ridimensionati.

Da sua madre ha ereditato lo spirito libero e ribelle, ma non la durezza e l'egoismo; è per George una fiammella che compare nel buio, quando le luci che illuminavano la sua strada si sono improvvisamente spente; ella, infatti, offre uno stimolo al padre, nella semplice routine di tutti i giorni: preparare i pasti per Helen è lo spunto che riesce a mettere

a nudo la passione di George per la cucina, una potenzialità che altrimenti sarebbe rimasta inespressa.

Helen che, inquadrata nel *sistema dei personaggi* è possibile definire *aiutante* del protagonista, rappresenta, nel romanzo, la generazione contemporanea all'autore, che, approdata, dopo una disperata ricerca, a valori e significati nei quali riconoscersi, li abbandona, venendo a patti con la vita in una sorta di compromesso.

Addirittura si invertono i ruoli: la figlia da capire diventa quella che non capisce l'amore del padre per "un'assassina": (p. 59)

Forse si preoccupa per me. E' strana la piega che hanno preso le cose. Quella provocatrice di mia figlia: sempre guerra, tra noi due. Non l'avevo mai capita. Adesso è il contrario. E' amore dissimulato, in un certo senso; non è un segreto, ma non deve neanche venire proprio a galla. (p. 60)

E gli altri protagonisti? Kristina, Bob e la loro storia d'amore.

Tutta la vicenda muove dall'atto di carità di Sarah: aver ospitato la profuga venuta dall'Est europeo.

Leggendo il romanzo si ha l'impressione che Kristina sia un elemento necessario, creato appositamente perché la trama possa poi sciogliersi in una conclusione, perché gli eventi possano accadere.

La ragazza proviene da un paese dove la guerra ha messo a dura prova la sua esistenza: ha perduto la famiglia e in Sarah e Bob, che rappresentano la sua sfera relazionale, la ritrova; il desiderio di riscatto da un'esistenza misera, misto all'ammirazione che nutre per la sua benefattrice, la porta a emularne gli studi e le scelte di vita e a intrecciare una relazione con l'uomo di lei.

Della ragazza croata Swift, in un'intervista, delinea i caratteri:

Amo molto l'ambiguità, la complessità e la contraddizione, non credo si possa immaginare una persona reale senza queste caratteristiche. Kristina fugge da cose terribili, ha perso la famiglia e attira, da un certo punto di vista, pietà. Quando la vita viene portata via a un'età molto giovane, quanto poi la si recupera, ci si vuole riprendere tutto ciò che si può. Kristina così diventa un personaggio forte.²³

Non è dato capire in profondità l'animo di questo personaggio che ha il ruolo dell'*antagonista*; comprendere se le sue azioni siano studiate, se ci sia premeditazione nei suoi atti, se si sia servita dell'amore di Bob per conquistare una posizione e poi andarsene o se quell'amore l'abbia prima colta di sorpresa e poi l'abbia lasciata distrutta:

Cosa voleva? E' facile dire che ha ottenuto quello che voleva; come se avesse calcolato tutto: profitti e perdite. La ragazza dagli occhi splendenti venuta a Londra a studiare, a farsi una vita. Bè, ha avuto il suo risarcimento. Una profuga? Un appartamento tutto suo, santo cielo. E ha visto come si viveva nella Wimbledon dei ricchi, nella Fulham dei ricchi. [...]

Era diventata una cacciatrice, a Wimbledon. La parte mancante delle nostre vite. Lei lo aveva osservato, lui l'aveva osservata. In quale direzione funzionava? Doveva essere venuto il momento. E lei, doveva avere saputo, quando venne, che non c'erano regole. La vita passa fuori dalla legge.

Comunque fosse cominciato, lo amava? E lui, l'amava? (p. 117-118)

Swift, attraverso il continuo interrogarsi da parte del narratore, tecnica ricorrente in tutto il romanzo, vuole insinuare nel lettore il dubbio, evidenziando l'eventuale distinzione tra il piano reale e quello

²³ Barbara Caputo, "Swift ritorna al noir e indaga sul rapporto investigatore-cliente", *Il Mattino*, 24.X.2003.

fenomenico di questo personaggio, i suoi probabili *essere* e *apparire*, la sua mistificazione, se c'è stata, della realtà.

Le figure maschili, a eccezione del protagonista, vivono, invece, di luce riflessa: così Bob, prima innamorato di Sarah, poi marito affettuoso e infine amante disperato.

Il ruolo secondario, o al più complementare, della donna rispetto alla figura maschile tipico della narrativa dei secoli precedenti, viene qui assunto dall'uomo. Bob possiede una personalità debole: non gli resta che soccombere; è la vittima, che non riesce a reagire al dolore per la perdita subita e va quasi incontro al suo destino di morte quando, entrando in casa, trova la moglie con il coltello in mano.

Ma è come se dentro di lui non ci fosse più niente, come se si fosse prosciugato. Sarah lo capisce.

Anche lui, forse, aveva sperato di salvarsi, di essere riportato in vita. L'unica ragione per cui si trova qui. Una bacchetta magica, una magica pozione. Cos'è questo *profumo*? Ma ormai Bob è spacciato, è troppo tardi. E Sarah lo capisce.

E non è una bacchetta magica quella che sua moglie ha preso in mano.

Lei capisce. Lui lo sa. Ora sa anche che non è venuto qui per salvarsi. (p. 243)

Per questo personaggio il protagonista nutre una sorta di desiderio di trasposizione in quel suo ruolo di marito di Sarah e contemporaneamente un senso di disapprovazione: le scelte di Bob non sarebbero state le sue.

Altri personaggi, senz'altro secondari, compaiono nel romanzo; frammenti in disordine eppure necessari a ricomporre il quadro spezzato dell'esistenza, essi sono delineati chiaramente. Così il padre di George,

Frank Webb, fotografo d'altri tempi, che con la sua attività ha conquistato una posizione di rispetto nella cittadina dove abita. E lui, per primo, mina le certezze del figlio quando quest'ultimo, in tenera età, intuisce l'esistenza di una relazione tra suo padre e un'altra donna:

E pensare che fino a quel momento avevo creduto che avesse pensato a tutto, e che sapesse come si faceva. Eravamo la mamma, lui e io: noi tre soli, perché questo bastava. Un triangolo di perfetta felicità.

Gli facevo da caddie. E imparavo qualcosa. Lezioni di golf. Ora sapevo – non smisi mai di frugare nell'erba – che avrei dovuto continuare a fingere. (p. 90)

La madre, d'altra parte, ha sempre dato a vedere di ignorare il tradimento del marito, per non turbare l'immagine di felicità della propria famiglia, nascondendo perfino a se stessa quella scomoda verità.

Entrambi i genitori di George hanno vissuto una realtà particolare, progenie di un'epoca lontana, quanto a valori e convenzioni, da quella del figlio. E George stesso è grato alla sorte che, ponendo fine ai loro giorni, ha voluto risparmiarli dalla conoscenza delle proprie vicissitudini, che probabilmente non avrebbero potuto comprendere.

Resta Marsh, l'ispettore di polizia addetto al caso Nash, impegnato nel suo ultimo lavoro prima di andare in pensione.

Marsh incarna quello che George avrebbe potuto realizzare, quanto al lavoro, se non ci fosse stato quell'incidente di percorso. Anche in lui c'è un dissidio interno tra la volontà di svolgere il suo compito fino in fondo con una severità cieca da un lato e l'anelito alla comprensione, la necessità di capire come sia potuto accadere un tale delitto dall'altro:

E un giorno, pensa ancora, avrà il quadro completo. (p. 241)

In fondo i personaggi di *La luce del giorno* potrebbero tranquillamente essere attori, con quel loro entrare e uscire dalla scena dei ricordi, col loro pensare e poi ripensare, con l'intreccio scambievolmente di vite, con l'indugiare nella riflessione sulla complessità dell'esistere, con la doppiezza dei comportamenti.

Marco Denti,²⁴ in un'intervista effettuata a Graham Swift, osserva che tutti i personaggi del romanzo hanno un'ambiguità di fondo: tutti cercano qualcosa, ma in realtà ambiscono a qualcos'altro, ambiguità che lo stesso autore afferma essere un riflesso dei loro caratteri e dei loro rapporti. E' come se ognuno di loro avesse due vite, fosse composto da due metà diverse che possono fare una vita diversa.

²⁴ Marco Denti, "La luce, i giri e la musica", 21.XI.2003, <http://www.lettera.com>.

CAPITOLO IV

LE TEMATICHE.

Graham Swift, scrittore capace di avvolgere il lettore nelle sue acrobatiche fantasie, di avvincerlo con la forza dei suoi intimi pensieri, ribaltando situazioni, creando contraccolpi a intere esistenze ci conduce nei meandri delle anime dei suoi personaggi.

Il tempo, che tutto sovrverte e modifica, è uno dei suoi temi profondi. Il tempo è quello interiore, vissuto dalla coscienza attraverso il punto di vista del protagonista per il quale la riscoperta del proprio passato non è solo un'ossessione, ma un vero bisogno vitale.

Il *tempo* del romanzo di Swift ricorda il *tempo della vita* del filosofo francese, Henri Bergson, che ha caratteri non confrontabili con il *tempo della scienza*. Quest'ultimo, infatti, è costituito di innumerevoli attimi diversi solo quantitativamente ed è reversibile, tanto che un esperimento scientifico può essere ripetuto indefinite volte; il *tempo della psiche*, invece, è formato da istanti diversi anche qualitativamente: un solo attimo può sembrare un'eternità; inoltre ogni momento è irripetibile e perciò l'esistere non è altro che un continuo mutare, maturare, creare

nuovamente se stessi, e contemporaneamente conservare integralmente l'intero passato. Dice Bergson:

La via che percorriamo nel tempo è cosparsa dei frammenti di tutto ciò che cominciavamo a essere, di tutto ciò che avremmo potuto diventare.²⁵

E da qui, non potendo vivere più vite, la necessità di una *scelta*. Traccia di questi pensieri si ricava da un'intervista rilasciata da Graham Swift:

“[Il tempo] è un nodo irrisolvibile, sembra una trappola, e forse lo è, ma è la vita. Noi siamo consapevoli che nella vita a volte si può scegliere; altre volte le decisioni vengono costruite per noi da mille piccoli atti legati al nostro *modus vivendi*. Le grandi scelte spesso non nascono dalla ragione. Il mio detective vorrebbe soprattutto capire come si scelgono le persone con cui condividere la propria vita, le persone di cui innamorarsi. La risposta a volte non conta. La risposta è nei fatti, che non sempre dipendono dalle scelte”.²⁶

L'autore, indossando i panni di George, conduce i propri personaggi ad agire in base a queste scelte che sono tali certamente perché profondamente motivate dall'inconscio, dal passato che

ci segue, tutt'intero, in ogni momento: ciò che abbiamo sentito, pensato, voluto sin dalla prima infanzia è là, chino sul presente che esso sta per assorbire in sé, incalzante alla porta della coscienza, che vorrebbe lasciarlo fuori...²⁷

E Webb nel romanzo:

Scelta? Ce l'hai nel sangue. E' quello che faccio, che sono. (p. 114)

²⁵ Henri Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Torino, Utet, 1971, p. 134.

²⁶ Riccardo Di Vincenzo, “Le parole? Finestre su molteplici mondi”.

²⁷ Henri Bergson, *L'evoluzione creatrice*, pp. 155-156.

E' un groviglio insolubile. Libero arbitrio e casualità: i due opposti che si annodano, mentre si frappongono l'uno all'altro. Come si può essere liberi di agire in un mondo casualmente determinato? In cosa consiste la *responsabilità morale*? Per Swift, come per gran parte della filosofia contemporanea, non esiste più l'identificazione tra determinismo e ineluttabilità e indeterminismo ed eluttabilità, e questa alternativa viene superata ampliando l'idea *soggettiva* di libertà, che scaturisce non solo dalla razionalità, dalla coscienza morale, ma, inglobando emozioni, passioni, disposizioni naturali dell'individuo, anche dall'interazione con il mondo sociale.

L'insicurezza e problematicità della vita dell'uomo, il quale continuamente si trova di fronte all'enigma delle possibilità da prediligere e realizzare, nasce dalla ricerca incessante di una realtà stabile, sicura, luminosa, quella realtà a cui anche George aspira.

E da qui la riflessione sull'opacità dell'esistenza che può essere illuminata soltanto dalla scoperta del *sensu* da dare a essa:

Siamo cacciatori, ecco quello che siamo, sempre all'inseguimento, alla ricerca della cosa che manca, la parte mancante della nostra vita. (p. 115)

Pensiero questo tipico dell'esistenzialismo, il clima culturale che ha caratterizzato il periodo compreso fra le due guerre mondiali e a cui l'autore sembra ispirarsi, seppure giungendo a conclusioni diverse: non pervenendo al senso di negatività e annientamento dell'essere, ma all'ottimismo di una ritrovata serenità, emersa dolorosamente e con difficoltà dallo scandagliare continuo nell'intimo della coscienza, smarrita di fronte alle incomprensibili casualità del vivere.

La risoluzione è nell'*attesa* di Sarah, che fa recuperare al protagonista la preziosità della vita, attraverso la scoperta in sé di un amore disinteressato che avrebbe potuto non sfiorarlo mai:

Esiste una vita, comunque, che non sia per metà fatta di attese? Costellata di detenzioni? “Vale la pena di aspettare”. (p. 115)

E tra tutti i sentimenti che muovono l'agire umano c'è sempre l'esistenza di amore o la sua mancanza; un amore, quello del protagonista di questo romanzo, difficile da immaginare e rappresentare nella realtà del mondo contemporaneo in cui si cala. Si tratta di una passione che riguarda essenzialmente l'anima, che si nutre di poche parole scambiate in incontri fugaci nel carcere dove Sarah è in esilio dalla vita, un amore platonico.

Platone, appunto, nel *Convito*, considera l'amore come mancanza e quindi bisogno, desiderio di acquistare ciò che non si ha. E in un altro Dialogo, *Il simposio*, Aristofane, celebre commediografo greco, narra un curioso mito, secondo il quale gli uomini di un tempo erano tondi, sferici, doppi: avevano quattro braccia, quattro gambe, una sola testa con due volti, due sessi e tutto il resto analogamente. Possedevano forza e vigore straordinari e così tentarono la scalata del cielo. Zeus, per punirli, li tagliò a metà rendendoli più deboli. Essi, sentendo il bisogno dell'interezza, cercavano disperatamente la metà mancante. Una volta trovatala si attaccavano e non si staccavano più neanche per mangiare, cosicché morivano di fame. Gli dei allora crearono l'atto sessuale che consentiva di trovare appagamento da quella unione. Ogni uomo, quindi, è una metà di quell'essere originario e cerca sempre la parte mancante di sé; solo quando la trova, placa la sua ansia e realizza la sua completezza e la piena felicità.

Una favola bizzarra che simbolicamente ritiene l'amore la forza che mantiene unite tutte le cose. E Swift:

Come succede? Come si compie la nostra scelta? Qualcuno entra nella nostra vita, e non possiamo più vivere senza di lui o senza di lei. [...] Come se fossimo solo la metà di noi stessi e non l'avessimo mai saputo. (p. 86)

Anche per l'autore di *La luce del giorno*, l'amore non è altro che il ritrovamento della parte mancante di se stessi e la vita una sua continua ricerca.

E se questo sentimento così potente può far mutare l'animo umano e volgerlo al bene, la forza lacerante di una passione non ricambiata può essere travolgente e condurre persino all'omicidio. E' questa l'altra faccia dell'amore: Sarah giunge a uccidere chi ama, quasi senza accorgersene, vinta da un istinto irrazionale che poi la lascia tramortita e incredula. Una volta Sarah aveva detto:

Mi spiego, George? Amare significa essere pronti a perdere, no? Significa non avere, non tenere. Significa anteporre la felicità di un'altra persona alla tua. Non è così che dovrebbe essere? Dunque, se l'altra persona prende una strada diversa, cosa ci puoi fare? (p. 77)

E allora, qual è il perché di questo delitto? Neanche George riesce a capire:

Non la conoscevo abbastanza per sapere cos'era capace di fare. Eppure sì, lo sapevo, girai il volante, voltai la macchina. Non la conoscevo, come non si conosceva lei. Non è avere o tenere: e non è neanche sapere. (p. 234)

E' il prevalere dell'irrazionale, la perdita di controllo che scatena le pulsioni sotterranee dell'inconscio, del *dionisiaco*, che conduce Sarah a

un'azione così aberrante. Nello stesso individuo si ha quella che Nietzsche chiama *coincidentia oppositorum*, sintesi dialettica dei contrari; l'*apollineo* tipico della bellezza, dei modi eleganti, della sensibilità di Sarah, il *dionisiaco* che balza fuori nel gesto folle di lei; c'è soltanto l'illusione di un io unitario; il conflitto intimo rende l'uomo terreno di scontro tra istanze coscienti e inconse.

Accade che, nel suo precario equilibrio, quest'io congiunto si frantumi e l'individuo perda la sua coerenza. Lo scrivano Campa, protagonista in *Il berretto a sonagli* di Pirandello, esprime con immagini concrete, corporee tutto ciò:

“Deve sapere che abbiamo tutti come tre corde d'orologio in testa [...] La *seria*, la *civile*, la *pazzza*. Soprattutto, dovendo vivere in società ci serve la *civile*; per cui sta qua, in mezzo alla fronte [...] Ma può venire il momento che le acque si intorbidino. E allora... allora io cerco, prima, di girare qua la corda *seria*, per chiarire, rimettere le cose a posto, dare le mie ragioni [...] Che se poi non mi riesce in nessun modo, sferro, signora, la corda *pazzza*, perdo la vista degli occhi e non so quello che faccio!”²⁸

Attraverso l'analisi dei labirinti dell'animo, Swift racconta la storia di generazioni e strati sociali diversi, le cui vite si intrecciano in un gomitolo, più volte riannodato.

Claudia Caporaletti e Andrea Tolu mettono a confronto i personaggi di un altro scrittore inglese contemporaneo molto noto con quelli di Swift, cogliendo fortemente ciò che li avvicina e ciò che li distingue.

Se i personaggi dei due autori vivono nella Londra di oggi, sono tuttavia persone profondamente diverse: trentenni anagraficamente,

²⁸ Luigi Pirandello, *Il berretto a sonagli*, I, IV.

adolescenti nell'intimo quelli di Hornby, che riversa nelle loro vite la propria infanzia e giovinezza, individui di ogni età e ceto quelli di Swift, che non hanno nulla di autobiografico:

I trentenni di Hornby non hanno un passato e se ce l'hanno [...] è vittima di manipolazioni continue da parte del personaggio, mentre il futuro è qualcosa di inimmaginabile e spaventoso, una vera minaccia da cui tentano – goffamente – di fuggire. Per loro non c'è quindi scelta: per quanto incerto e confuso possa sembrare, è il presente l'unica dimensione in cui possono esistere.²⁹

Nei personaggi di Swift c'è invece lo sforzo incessante di affrontare le rimozioni della memoria, di ricordare, di connettere:

Resta da chiedersi se i personaggi di Hornby e Swift escano o no dalla loro crisi. Naturalmente sì. Naturalmente no. Perché i finali che i due autori propongono non dicono mai troppo, né troppo poco, e se i personaggi fanno un passo verso la soluzione dei loro problemi, quando la storia finisce, hanno ancora tutto il tempo per tornare indietro. [...] Al di là delle marcate differenze di stile, a quanto sembra gli scrittori non si rassegnano all'ottimismo. Come ha detto Swift in un'intervista: "Happiness is fine, but it's rather boring".³⁰

Ma la *storia* de *La luce del giorno* non è più la *storia* di *Waterland*, della sconfinata pianura delle Fens dell'East Anglia, al confine tra mondo geografico e mondo dei sogni, le cui vicende paradossali rimbombano come eco di una Storia più grande, quella della guerra fredda, della minaccia nucleare, bensì la *storia* più effimera della Londra metropolitana, quella che si svolge nelle case, negli uffici, nelle strade, i cui attori, però, somigliano a quelli del romanzo precedente quanto alla necessità di fare

²⁹ Claudia Caporaletti e Andrea Tolu, "Gli opposti, Hornby e Swift", <http://caffeeuropa.it>.

³⁰ Ibid.

i conti col passato per risolvere i problemi del presente. La storia serve loro a non perdere l'orientamento nella vita.

Dice Anita Desai:

Swift evoca (in *Waterland*) il reticolo di fiumi, ruscelli, canali, chiuse che creano le Fens, come pure le fabbriche di birra e la famiglia Atkinson che le possiede, per comporre un inno, bello e risonante, allo studio della storia, poiché “soltanto gli animali...vivono esclusivamente nel Qui e Ora. Soltanto la natura non conosce né il ricordo né la storia. Ma l'uomo, se mi consentite di suggerire una definizione, è l'animale che racconta la storia. Ovunque vada, vuole lasciare dietro di sé non una caotica scia, non uno spazio vuoto, ma le rassicuranti boe e le pietre miliari della storia. Fin quando c'è storia tutto va bene”.³¹

Il tema della storia torna a sprazzi nell'ultimo romanzo di Swift, in quei ricordi che lo portano a Chislehurst, dove Eugenia, moglie dell'imperatore Napoleone III, aspettò il consorte dopo la sconfitta di Sedan, assistendolo fino alla morte e sopravvivendogli per altri cinquant'anni, negli stessi luoghi dove si diceva fossero vissuti uomini preistorici. La loro storia si ripete, altre coppie dopo di loro hanno abitato quegli spazi, anche Nora e Ted, i nonni di George, e lì George, nel campo da golf di Chislehurst, si è aggirato al seguito del padre. Ed ecco che dalla memoria di quel luogo emergono fatti dolorosi dell'infanzia del protagonista, che hanno scalfito le sue certezze di adolescente, facendole crollare nel contatto con la realtà; il loro tornare alla luce, sulla scia della rievocazione, serve a Webb a eliminare le proprie paure, a ritrovare il filo del suo divenire.

³¹ Anita Desai, “Swift minore”, p. 16.

La narrazione della storia ha la funzione di esorcizzare il vuoto e i momenti angosciosi della vita:

Infatti, il riconoscimento della natura narrativa, fittizia, della storia mette in moto un processo di astrazione che permette di rendere finzione gli eventi, sia quelli della Grande Storia, sia quelli della realtà di ognuno: sia cioè i momenti del Qui e Ora che colpiscono i protagonisti della storia, sia quelli in cui lo stesso Qui e Ora, con uno schiaffo violento, ci risveglia facendoci prendere atto di come la realtà ci abbia fatti prigionieri.

“Dapprima non c’è niente”, così Tom Crick sintetizza la condizione umana, “poi qualcosa accade”, e se questo qualcosa che accade è doloroso o tragico, per non rimanervi invischiati, “non resta che raccontarlo”. Ossia l’unica ancora di salvezza per l’uomo è di trasformare “ciò che accade”, il Qui e Ora, in “ricordo”, raggiungendo così “il terreno salvo e sicuro della visione a posteriori”, e poi renderlo finzione, storia, narrandolo.³²

Naturalmente, essendo *La luce del giorno* un romanzo nel quale protagonista è la vita, affiorano altre innumerevoli tematiche.

Tra queste, la condizione di solitudine interiore che accomuna entrambi i protagonisti: l’uno, George, allontanato dal lavoro e dalla famiglia, l’altra, Sarah, tradita dal marito, vivono nell’inquietudine che nasce dal proprio isolamento; a questa situazione si contrappone l’attesa della *luce del giorno*, costantemente intesa nella tradizione letteraria come esempio di sopravvivenza, rinascita alla vita. L’incontro tra i due, irrompendo improvvisamente nei loro destini, diviene occasione di speranza, ipotesi consolatoria.

E quel continuo porsi domande sul senso del vivere?

³² Valerio Viviani, *La storia e le storie: quattro romanzi contemporanei*, Pisa, Pacini, pp. 58-59.

Dunque, cosa vogliamo veramente? La pace? Davvero? Emozioni? Davvero? [...] Pace? Emozioni? A che serve la civiltà? (pp. 231-233).

Chi vorrebbe che il mondo intero fosse come la Svizzera? Ma non è così che è il mondo, ovunque regnino la civiltà e la pace? Le luci delle case in mezzo agli alberi, strade tranquille dove non succede niente. (p. 231)

Allora non sono pace e tranquillità l'oggetto dei nostri sogni, perché talvolta con essi qualcosa va perduto, viene meno e subentra la noia: non serve a niente la *civiltà* se l'irrazionale si scatena in noi e ci fa oltrepassare ogni limite.

Ma se la natura umana può rendere l'uomo protagonista della tragedia, come è accaduto a Sarah, essa può anche elevarlo, rivelando quel mondo positivo racchiuso nel suo intimo che una luce lontana ha risvegliato, come è successo a George

E se le domande restano serviranno pure a qualcosa.

La domanda incessante sul perché delle cose, pur nella piena consapevolezza del fatto che tale domanda rimarrà senza risposta, dato che più ci si interroga più si scopre di non sapere, serve, in ultima analisi, a che l'uomo prenda, realisticamente, coscienza dei propri limiti. Ma – diremmo con Ernst Cassirer – la presa di coscienza del limite non significa forse che il limite stesso è stato oltrepassato? [...] Perciò, anche se può sembrare paradossale continuare a chiedersi il perché delle cose pur sapendo che una risposta definitiva non la si potrà mai avere, ciò non di meno bisogna continuare a indagare senza sosta, poiché questo è il modo migliore per manifestare la nostra libertà e dignità.³³

³³ Ibid, p. 31.

Solo così l'uomo può uscire dalla crisi esistenziale che colpisce tutti, indipendentemente da età, sesso, cultura, che è insita nella vita stessa.

E se George, Sarah, Bob, Kristina e gli altri personaggi hanno pervaso sé le righe del romanzo è perché l'autore ha vissuto intensamente, quasi dolorosamente le loro crisi, entrando nella loro pelle, sminuzzandone l'anima.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- N. Abbagnano e G. Fornaio, *Protagonisti e Testi della Filosofia*, Torino, Paravia, 2000.
- E. Affinati, “Così va in pezzi la realtà”, *Il Giornale*, 11.XI.2003.
- H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Torino, Utet, 1971.
- R. Birnbaum, “Interview: Graham Swift – Booker Prize – Winning author of *The Light of Day* talks with Robert Birnbaum”, 2.VII.2003 in sito internet: <http://www.identitytheory.com> .
- S. Bitasi, “Sentimenti a scatti”, *Diario*, 7.XI.2003.
- G. Buosi, “Il detective innamorato”, *Il Giorno*, 25.X.2003.
- I. Calvino, *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 55-56.
- B. Caputo, “Swift ritorna al noir e indaga sul rapporto investigatore-cliente”, *Il Mattino*, 24.X.2003.
- L. Cazzato, *Generi, recupero, dissoluzione*, Fasano, Schena, 1999, p. 73.
- M. D'Amico, “Fiori tutti i giorni per la signora Nash”, *La Stampa*, 15.XI.2003.
- M. Denti, “La luce, i giri, la musica”, 21.XI.2003 in sito internet: <http://www.lettera.com>.
- A. Desai, “Swift minore”, *La rivista dei libri*, 11.III.2004, pp. 16-19.
- R. Di Vincenzo, “Le parole? Finestre su molteplici mondi”, *La Gazzetta di Parma*, 16.I.2004.
- E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 2000.

- R. Franklin, "The Light of Day by Graham Swift", *The New Republic*, 9.VI.2003 in sito internet: <http://www.powells.com/review/2003>.
- G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.
- R. Guidi, "Un giorno senza passato", *La Gazzetta di Parma*, 19.III.2004.
- T. Guiducci, "Un detective privato", *Gazzetta di Reggio*, 2.XI.2003.
- D. Kipen, "Civilization and one man's discontents", *San Francisco Chronicle*, 18.V.2003 in sito internet: <http://www.sfgate.com>.
- M. Lawson, "Graham Swift's 'The Light of Day'", 27.II.2003 in sito internet: <http://news.bbc.co.uk>.
- H. Lee, "Someone to watch over you", *The Guardian*, 8.III.2003 in sito internet: <http://books.guardian.co.uk/review>.
- S. Leith, "Murderous love", *Daily Telegraph*, 2.III.2003.
- L. Manera, "Swift: amore e morte per il detective del quotidiano", *Il Corriere della Sera*, 24.X.2003.
- A. Marchese, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983, p. 130.
- A. Mars-Jones, "With murder in mind", *The Observer*, 2.III.2003 in sito internet: <http://books.guardian.co.uk/print>.
- W. Mauro, "Un amore all'ombra del carcere", *Il tempo*, 23.XI.2003.
- B. Pascal, "Pensieri" in *Antologia Filosofica* a cura di Alberto Moscato, Brescia, La Scuola, 1967, p. 171.
- M. Piccone, "La luce del giorno: amore dietro le sbarre", in sito internet: <http://www.stradanove.net>, 9.XI.2003.
- L. Pirandello, *Il berretto a sonagli*, Atto I, Scena IV.
- A. Quinn, "Nobody's Perfect", *The New York Times*, 4.V.2003 in sito internet <http://query.nytimes.com>.
- F. Schepisi, film "L'ultimo bicchiere" tratto dal libro di G. Swift *Ultimo Giro*.
- C. Segre e C. Martignoni, *Leggere il mondo. Letteratura, testi, culture*, Milano, Mondadori, 2001.

- G. Swift, *Il paese dell'acqua*, Milano, Garzanti, 1986.
- G. Swift, *Per Sempre*, Torino, Einaudi, 1995.
- G. Swift, *Via da questo mondo*, Milano, Garzanti, 1990.
- G. Swift, *Ultimo Giro*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- P.I. Taibo II, "Più difficile del previsto. Paco Ignazio Taibo II e il neopoliziesco. Intervista di Daniela Mignotti." in *L'indice*, n.6, VI.1999, p. 17.
- A. Tolu e C. Caporaletti, "Gli opposti, Hornby e Swift" in sito internet <http://www.caffeeuropa.it>.
- V. Viviani, *La storia e le storie: quattro romanzi contemporanei*, Pisa, Pacini, 2002.