

Annamaria Lamarra
Università degli Studi di Napoli Federico II

Dall'oggetto alla realtà dietro l'oggetto:
l'automobile in *Howards End* e in *A Passage to India* di Forster

Abstract

In the 19th century novel, the thing has a definite function inside the grammar of the text. In Barthes' words, it contributes to the 'effet de réel'. On the contrary, in the course of the 20th century this aspect changes and the thing is more and more intended as something other from the simple perception of it. It becomes a sort of 'objective correlative' of ideas and feelings connected to the complexities of the character's subjectivity. In Forster's novels, *Howards End* and *A Passage to India* in particular, this aspect is clearly represented.

L'aspettava una corsa in automobile, forma di felicità che Margaret detestava.
Howards End, 1910

1. Nella letteratura del Novecento Forster è tra i primi a introdurre nella topica di due romanzi di successo – *Howards End* e *A Passage to India* – il simbolo *par excellence* della modernità; l'automobile che «è venuta al mondo per restarci», come spiega Mr Wilcox a una dubbiosa Margaret Schlegel, epitomizza l'avvento della società del movimento, di un tempo che ha già messo da parte i ritmi lenti della terra e delle sue stagioni.

La corsa in automobile, di cui Margaret farebbe a meno volentieri, è una costante narrativa del testo dove il viaggio esistenziale dei protagonisti si articola nel percorso dalla città alla campagna e viceversa, tra le insegne di una civiltà nomade che agli inizi del ventesimo secolo sta mutando la natura dell'uomo, accantonando «alberi e prati e montagne», che un tempo esercitavano sul carattere una forza vincolante, ora persa nel travaglio del nuovo.

Dagli spostamenti dell'automobile dei Wilcox, spunta più volte il passato di un paese con le sue grandi colline tondeggianti che racchiudono il segreto di un Tempo diverso, ora celato nelle tante fattorie «dove si può vedere la vita

stabilmente in un insieme che unisce la sua transitorietà e la sua eterna giovinezza»¹.

Nel suo tragitto l'automobile sfiora il passato di Albione, le sue contee, i castelli e le rovine «che avevano sofferto della guerra tra anglosassoni e celti, tra le cose come sono e come dovrebbero essere»². È l'automobile a mettere in pista l'Inghilterra e le sue radici e a fare da sfondo e da co-protagonista insieme alla storia delle sorelle Schlegel, che è anche la storia di un paese in marcia verso nuovi orizzonti, destinati a chiudersi nei fumi di una grande capitale, «una caricatura dell'infinito», per la voce narrante, schierata senza riserve in favore dell'identità antica del suo paese che la civiltà della fretta minaccia di distruggere.

In sintonia con le tensioni moderniste, che pure da critico accettava con riserva, nella scrittura di Forster l'automobile diventa un oggetto epifanizzato, dal potere irradiante, capace di rivelare qualcosa che non è di per sé nell'oggetto. Diversamente dal romanziere tradizionale, pre-novecentesco, per il quale la cosa va inventariata perché non è mai insignificante, e fa la sua parte nell'andamento della vicenda, con il Modernismo l'obiettivo muta e l'oggetto, come voleva Joyce, diventa la sua 'quidditas', espressione di una realtà 'seconda' che sta dietro le cose; come è stato osservato, nello *Stephen Hero* «le cose ordinarie hanno l'espansione di infinite cose e tutto il loro potere di irradiazione»³.

Gli oggetti nella narrativa del Novecento diventano così contenuti di coscienza e aprono la strada al mondo che sta nel retrobottega del visibile, facendo apparire più intensa l'incongruenza insita tra l'uomo e il mondo esterno, che è poi il tema antico della letteratura di tutti i tempi.

¹ Edward Morgan Forster, *Howards End* (1910), Harmondsworth, Penguin, 1986, p. 264: «In these English farms, if anywhere, one might see life steadily and see it whole, group in one vision its transitoriness and its eternal youth»; trad. it. di P. Campioli, *Casa Howard* in Id., *Romanzi*, a cura di M. d'Amico, Milano, Mondadori, 1985, p. 1038. Le citazioni che seguono sono tratte da queste edizioni.

² *HE*, cit., p. 229, «It [Oniton, il villaggio dove si svolge il matrimonio di Evie Wilcox] too, had suffered in the border warfare between the Anglo-Saxon and the Celt, between things as they are and as they ought to be».

³ Lo ricorda Giacomo Debenedetti citando il critico inglese William Y. Tindall a proposito del concetto di epifania nello *Stephen Hero: Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, p. 290.

Per Forster, che si considerava un epigono della provincia del diciannovesimo secolo, con il suo mondo destinato a scomparire, il percorso non è diverso, come emerge già nell'incipit lieve, da commedia degli equivoci, con cui si apre *Howards End*.

La corsa in automobile, che sballotta la signora Munt tra i cuscini rossi dell'abitacolo e non consente il dialogo tra la ben intenzionata zia di Helen e un pomposo Charles Wilcox, da lei scambiato per il fratello con cui si è appena fidanzata la nipote, accompagna la velocità di un inizio in *medias res*, riassunto dal biglietto di Helen alla sorella: «Dearest dearest Meg, I do not know what you will say: Paul and I are in love - the younger son who only came here Wednesday»⁴.

Sono le parole di Helen a mettere in moto la trama con il viaggio della signora Munt nella casa di campagna dei Wilcox. Nello spazio dell'automobile, che fa da cornice all'incontro tra la donna e Charles, si incrociano alcuni motivi tra i più significativi di un testo nel quale l'autore mostra una convinta quanto profonda consapevolezza delle tante anime del suo paese, in particolare delle complicazioni di una moderna classe media, con i suoi protagonisti dall'identità fluida, prodotto di processi che hanno creato zone intermedie, di difficile definizione sul piano dello status sociale.

È una problematica che emerge sin dall'inizio nel personaggio di Charles Wilcox, colto, come accadrà in seguito, nell'esteriorità del suo apparire: nell'automobile di famiglia, dentro di essa, accanto ad essa. Lo spazio dell'automobile mette in luce un borghese che abita con arroganza la classe cui appartiene e che con sufficienza si rivolge all'incauta signora Munt, venuta a esibire ai Wilcox la carta di identità della famiglia Schlegel.

«Do you mean to tell me that Paul and your niece» [...]

«I dare say they will tell you about it by and by. We heard this morning» [...]

«The idiot, the idiot, the little fool!» [...]

«If that is your attitude, Mr Wilcox, I prefer to walk».

⁴ *HE*, cit. 21; trad. it., cit., p. 752: «Carissima carissima Meg, non so cosa dirai: Paul e io ci siamo innamorati – il figlio minore, che è arrivato qui soltanto mercoledì».

«I beg you will do no such thing. I take you up this moment to the house. Let me tell you the thing's impossible and must be stopped»⁵.

La reazione di Charles alla notizia del fidanzamento del fratello con la nipote della donna, che a una prima lettura può apparire non sufficientemente motivata, è in realtà una spia della complicata rete di rapporti sociali che un'invisibile linea di demarcazione assegna e chiude in ambiti precisi.

Nella percezione di Charles Wilcox il mondo delle sorelle Schlegel è accettabile per un fine settimana nella casa di campagna, ma non per un matrimonio; un esponente del ceto cui appartengono i Wilcox, non può unirsi con una rappresentante della classe intellettuale, benestante ma irrimediabilmente 'media'⁶ e che per di più mostra di aderire a valori⁷ estranei ai 'tipi' Wilcox, adatti a costruire imperi, 'livellando tutto il mondo in quello che essi chiamano 'senso comune', nei quali il giovane si identifica⁸.

Se è vero che «ogni spazio determina, o quanto meno incoraggia un diverso tipo di storia»⁹, nel cronotopo dell'automobile spazio e tempo si uniscono per sostenere la messa in mora di modalità narrative rese desuete dalla civiltà della fretta e dalla sfiducia novecentesca nel potere della scrittura di raccontare

⁵ *HE*, cit., p. 34; trad. it., cit., p. 767: «“Lei vuol dirmi che Paul e sua nipote...” [...] “Oso dire che gliene parleranno presto. Noi lo abbiamo saputo questa mattina” [...] “Che idiota, che idiota, un vero stupido” [...] “Se questo è il suo atteggiamento, signor Wilcox, preferisco andare a piedi”. “La prego di non fare una cosa simile. La porto subito a casa Howard. Ma mi lasci dire che la cosa è impossibile e deve essere fermata”».

⁶ Il tema della consapevolezza di classe è un *Leitmotiv* del testo; lo ritroviamo anche nelle parole di Margaret in una delle sue conversazioni con Mr Wilcox, l'uomo che poi sposerà. *HE*, trad. it., cit., p. 924: «Signor Wilcox, lei non si diverte mai per la solennità con cui noi del ceto medio trattiamo l'argomento case?».

⁷ Lo racconta Helen nella lettera a Margaret. *HE*, cit., p. 21: «[...] they think me a noodle, and say it – at least, Mr Wilcox does [...] He says the most horrid things about women's suffrage so nicely, and when I said I believed in equality he just folded his arms and gave me such a setting down as I 've never had»; trad. it., cit., p. 791: «[...] mi considerano una sempliciotta e me lo dicono – almeno il signor Wilcox me lo dice [...] Egli dice nel modo più simpatico cose tremende sul suffragio alle donne e quando io ho dichiarato di credere nell'uguaglianza ha incrociato semplicemente le braccia e mi ha “messa a posto” come non mi era mai capitato prima».

⁸ *HE*, trad. it., cit., p. 1005. *HE*, cit., p. 236: «Building up empires, levelling all the world into what they call common sense».

⁹ Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino, 1997, p. 74.

il mondo. Alla perentorietà della parola del romanzo realista a cui non crede più il romanziere del ventesimo secolo, si sostituisce ora l'oggetto, che si distanzia dalla semplice destinazione mimetica, facendosi portatore di un orizzonte di significati lontani dalla 'realtà' che di per sé esprime. Nel testo l'automobile fa così da cornice a una visione della vita che le parole pronunciate nello spazio in movimento possono solo suggerire.

La macchina resterà l'oggetto che più connota Charles, come manifesta un passaggio successivo nel quale cambia funzione, si antropomorfizza, mutandosi da oggetto in un soggetto che «guarda placidamente» Charles e sua moglie quando hanno appena saputo da una lettera del padre del suo fidanzamento con Margaret: «He and Dolly are sitting in deckchairs, and their motor is regarding them placidly from its garage across the lawn»¹⁰.

La personificazione dell'oggetto, che assume su di sé la responsabilità del verbo, contribuisce a ridurre il soggetto umano a entità prive di spessore, come saranno fino alla fine Charles e sua moglie. Nel testo l'automobile crea così il personaggio, mettendo al tempo stesso insieme il concreto e l'astratto, il visibile con l'invisibile.

Lo stesso oggetto fa da sfondo anche a Helen, forse tra le *dramatis personae* forsteriane il *character* più sfuggente, perennemente alla ricerca di qualcosa in grado di completarla e trascenderla; nel corso di una gita in automobile, il 'qualcosa' viene da lei identificato con la famiglia Wilcox o, per meglio dire, con la rappresentazione che questa dà di sé, come rimarca la voce narrante:

The truth was that she had fallen in love, not with an individual, but with a family. [...] to be all day with them in the open air, to sleep at night under their roof, had seemed the supreme joy of life, and had led to that abandonment of personality that is a possible prelude to love¹¹.

¹⁰ *HE*, cit., p. 187; trad. it, cit, p. 947: «Lui e sua moglie sono adagiati su una sedia a sdraio e la loro automobile li guarda placidamente dal garage oltre il prato».

¹¹ *HE*, cit., p. 37; trad. it., cit., p.771: « Questa era la verità: si era innamorata non di un individuo, ma di una famiglia.

[...] Stare tutto il giorno con loro all'aria aperta, dormire sotto il loro tetto, le era parsa la gioia suprema della vita e l'aveva portata a quell'abbandono della personalità che è un possibile preludio all'amore».

Nella galleria dei protagonisti dei testi di Forster, Helen aderisce più di altri allo statuto del personaggio novecentesco, destinato a esistere per lo più in una collezione di momenti. Con un rapido mutamento di visione, Helen rinnegherà il suo fragile innamoramento tanto da pronunciare un convinto *j'accuse* contro la classe sociale dei Wilcox, pronta a chiudersi dietro un muro di oggetti di lusso, dalla mazza da golf all'automobile, oltre il quale c'è solo 'panico e vuoto'.

Nella scrittura di Forster non è infrequente l'elisione di eventi che pure danno il via alla trama, di cui il lettore apprende solo in seguito in maniera indiretta; la storia di Helen e Paul Wilcox resterà tra le pieghe del testo, ripresa in modo fugace in una delle scene più famose del libro, in cui il concerto di Beethoven a cui assistono le sorelle Schlegel diventa espressione di quell'altrove, quel qualcosa di più, nascosto tra le righe, che la parola non registra e che è egualmente parte integrante della trama: «The music has summed up to her all that had happened or could happen in her career. She read it as a tangible statement, which could never be superseded»¹².

Al pari della sinfonia di Beethoven, l'automobile si inserisce in maniera analoga nella strategia narrativa come tassello che rimanda all'«invisibile», a qualcosa di inesprimibile, sintesi di un modo di percepire la vita, rintracciabile non più nella totalità, ma nel transitorio e nel fuggitivo, come volevano i simbolisti francesi già alla fine dell'Ottocento, anticipando un sentimento destinato a diventare una visione della vita e una pratica di scrittura; nel testo ne troviamo numerose tracce come nel rapido accenno alla polvere che, nell'episodio prima citato, lascia dietro di sé l'automobile di Charles, facendo scomparire *the lower orders*, il ceto inferiore¹³, quelli che il progresso non coin-

¹² *HE*, cit., p. 47; trad. it., cit. p. 782: «La musica le aveva riassunto tutto ciò che le era accaduto o che poteva accaderle nel corso della vita. Essa la interpretò come un'affermazione tangibile, che non avrebbe mai potuto essere superata».

¹³ *HE*, cit., p. 34: «She [Mrs Munt] sat quivering while a member of the lower orders deposited a metal tunnel, a saucepan and a garden squirt beside the roll of oilcloth. "Right behind?" "Yes, sir". And the lower orders vanished in a cloud of dust»; trad. it., cit., p. 767: «Rimase seduta [la signora Munt] a fremere, mentre un membro del ceto inferiore depositava un imbuto di metallo, una casseruola e uno spruzzatore da giardino accanto al rotolo di tela cerata. "Tutto a posto dietro". "Sì, signore". E il ceto inferiore scomparve in una nuvola di polvere».

volge, di cui sarà un esempio Leonard Bast, il giovane al limite della povertà, da cui Helen avrà un figlio.

Nel motivo dell'automobile viene così ad essere riassunta la perdita di una prospettiva dall'alto, in passato espressione dell'onniscienza del narratore vittoriano, cui ora, con la complicità dell'automobile, si sostituisce il 'Dio Caso': il giovane Paul non può servirsi della macchina per andare a spedire il telegramma che avrebbe comunicato la fine del fidanzamento di Helen e fermato la signora Munt perché l'automobile è necessaria al padre e al fratello a cui il giovane intende mantenere nascosto l'episodio; il mancato telegramma metterà in moto una catena di eventi, destinati a unire in una stretta interdipendenza persone, luoghi e cose.

Il momento di crisi, che l'arrivo a Casa Howard della signora Munt acuisce, mette in primo piano Mrs Wilcox che entra nella trama con «una manciata di fieno tra le dita», e viene subito contrapposta all'automobile e a quello che rappresenta.

She approached just as Helen's letter had described her, trailing noiselessly over the lawn, and there was actually a wisp of hay in her hands. She seemed to belong not to the young people and their motor, but to the house, and to the tree that overshadowed it. One knew that she worshipped the past, and that the instinctive wisdom the past can alone bestow had descended upon her- the wisdom to which we give the clumsy name of aristocracy¹⁴.

Sin dal suo apparire Mrs Wilcox viene identificata con l'Inghilterra agricola, minacciata dalla polvere della civiltà dell'automobile, a cui viene contrapposto il fieno che nasce e che muore quando il suo tempo è concluso, immagine simbolo del destino umano ma anche di una continuità dell'esistere e di una storia che le declinazioni del progresso rischiano di sottrarre alla memoria.

Personaggio appena abbozzato, nella sua levità Mrs Wilcox riassume una serie di temi che fanno parte della topica complessa del testo: dalla superiorità

¹⁴ *HE*, cit., p. 36; trad. it., cit., p. 769; «La donna avanzò proprio come era descritta nella lettera di Helen, scivolando senza rumore sul prato e stringendo davvero fra le dita una manciata di fieno. Sembrava appartenere non ai giovani e alla loro automobile, ma alla casa e all'albero che gettava la sua ombra su di lei. Si capiva che venerava il passato e che su di lei era discesa l'istintiva saggezza che solo il passato può dare: quella saggezza alla quale diamo il nome di aristocrazia».

del passato alla delegittimazione dei miti del progresso e, al tempo stesso, alla fine del patto di corrispondenza tra logos e cosmo, tra parola e mondo, che per tanti è «l'autentica rivoluzione della modernità». Poco sapremo di lei, ma è con lei che il plot cambia direzione, con uno di quei rapidi mutamenti di rotta che sono la caratteristica dell'autore, in cui si inserisce «la benédiction du hasard», per dirla con Balzac¹⁵.

La dimora londinese che Mrs Wilcox sceglie per i soggiorni in città della famiglia è proprio di fronte alla casa delle sorelle Schlegel; la casualità dell'evento favorisce l'incontro tra Margaret e la donna che, senza saperlo, hanno in comune una disposizione emotiva alla totalità e la capacità di sentire 'l'invisibile'.

Invitata da Mrs Wilcox a visitare Howard End che per lei, più che una semplice casa di campagna come lo è per il resto della famiglia, rappresenta una dimora dell'anima, Margaret vede interrotta la gita dall'arrivo inaspettato alla stazione di Paddington della figlia e del marito di Mrs Wilcox, che hanno avuto la macchina danneggiata dallo scontro con un carretto tirato da un cavallo mentre stavano per recarsi nello Yorkshire.

Nella topica dell'autore è frequente l'anticipazione di elementi destinati a ripetersi, rafforzando il *Leitmotiv* del testo; allo scontro che vede coinvolti due oggetti-simbolo di stagioni diverse, farà seguito un altro incidente dove ancora una volta l'automobile fungerà da agente della narrazione, funzionale alla rappresentazione di modelli e valori esistenziali contrapposti.

Dopo la morte della signora Wilcox di una malattia celata alla famiglia Margaret, ora promessa sposa di Mr Wilcox, con un gruppo di invitate, sta per raggiungere Oniton, il villaggio nel quale si sposterà Evie Wilcox, quando l'automobile è costretta a fermarsi per aver investito un animale.

The motor slowed down and stopped. [...] There was a concourse of males, and Margaret and her companions were hustled out and received into the second car. [...] «What is it?» the ladies cried. Charles drove them a hundred yards without speaking. Then he said «It's all right. Your car just touched a dog». «But stop!» cried Margaret, horrified «It didn't hurt

¹⁵ L'espressione è di Balzac: *Illusions perdues*, Paris, Classiques Garnier, 1956, p. 360.

him». «Didn't really hurt him? [...]». «No». «Do *please*, stop! [...] I want to go back, please». Charles took no notice¹⁶.

Margaret finirà per scendere precipitosamente dall'automobile già in movimento, dopo che Charles, alla testa del piccolo gruppo, rifiuta di fermarsi.

Per l'uomo l'incidente è solo un trascurabile contrattempo, un evento banale da risolvere nel più breve tempo possibile, risarcendo in denaro il proprietario della bestiola uccisa; per Margaret, al contrario, è stata investita una creatura vivente, la cui morte procura dolore a un altro essere umano. Teso ad arrivare senza ulteriori indugi a destinazione, il figlio della signora Wilcox incarna il tipo del piccolo borghese moderno come lo definisce Lukács: «Ciò che è utile a questo bel tipo di uomo normale, è utile in sé e per sé. Con questo metro egli misura poi passato, presente e avvenire»¹⁷.

Il borghese medio, con sfumature diverse, è una costante narrativa nella prosa dell'autore, e sempre la sua caratterizzazione si rivela in linea con la tensione verso il reale e quel qualcosa che trascende il reale e il potere stesso della parola; *Howards End* è però l'unico dei suoi romanzi nel quale un oggetto è così determinante nel mettere in evidenza la dialettica delle contraddizioni, la tendenza, per dirla ancora con Lukács, di quelle «forze operanti, la cui azione è malamente visibile nella penombra della vita di tutti i giorni»¹⁸.

La «puzzolente automobile», come viene definita in un passaggio del testo, è l'oggetto che in modo particolare rappresenta il rapporto tra l'individuo e la classe e, insieme, la forza motrice del processo sociale che si manifesta in forma di movimento.

¹⁶ *HE*, cit., pp. 211-12; trad. it, cit., p. 976. «[...] l'auto rallentò e si fermò [...] vi fu un accorrere di uomini, dopo di che Margaret e le sue compagne furono spinte fuori e accolte nella seconda macchina. Che cosa era accaduto? Mentre ripartivano, la porta di una casetta si aprì e una ragazza urlò selvaggiamente verso di loro. "Che cosa c'è?" gridarono le signore. Charles le fece proseguire per un centinaio di metri senza parlare. Poi disse: "Va tutto bene. La vostra auto ha appena toccato un cane". "Ma si fermi!" gridò Margaret, inorridita. "Non l'ha ferito". "Davvero non l'ha ferito? [...]" "No". "Per favore, si fermi" disse Margaret. [...] "Voglio tornare indietro, la prego" Charles non le badò».

¹⁷ György Lukács (1948), *Il marxismo e la critica letteraria*, trad it. di C. Cases, Einaudi, Torino, 1977, p. 159.

¹⁸ *Ivi*, p. 335.

Da oggetto plurivalente, la macchina aggiunge ancora un elemento che fa da detonatore rispetto alla visione che Forster vuole farci cogliere: la sua velocità aggancia il Tempo storico, fondendolo con il tempo del romanzo.

[...] the motor carried them deeper into the hills. [...] The air grew cooler; they had surmounted the last gradient, and Oniton lay below them with its church, its radiating houses, its castle, its river-girt peninsula. Close to the castle was a grey mansion, unintellectual but kindly, stretching with its grounds across the peninsula's neck- the sort of mansion that was built all over England in the beginning of the last century, while architecture was still an expression of the national character¹⁹.

Attraverso l'automobile la voce narrante evoca «il balordo e paziente andare dei secoli» che, decenni più tardi, nell'Ulrich di Musil genererà un risentimento rancoroso contro «la rassegnazione inerme di fatti e mutamenti, la rassegnata contemporaneità»²⁰.

Nel testo di Forster il sentimento prevalente è piuttosto una sorta di nostalgia per l'identità antica del paese, legata alla terra e ai suoi mutamenti, stravolti dalla «follia per il movimento», che nella visione di Margaret, sarà seguita da «una civiltà che poserà sulla terra», l'auspicio che ritroveremo nel finale. Questa antitesi, dominante nella grammatica del testo, marca anche, come accennato, la raffigurazione storica del personaggio e della trama che nell'estetica del Novecento si è sfilacciata insieme alla concezione ontologica e provvidenzialistica della Storia²¹.

¹⁹ HE, cit., p. 36; trad. it, cit., p. 743: «[...] l'automobile le trasportava più addentro fra le colline. [...] L'aria divenne più fredda. Avevano superato l'ultima salita, e Oniton si stendeva sotto di loro, con la sua chiesa, le sue case disposte a raggiera, il suo castello, la sua penisola circondata dal fiume. Vicino al castello c'era una grande dimora grigia, non intellettuale ma di garbo, che con le sue terre si situava attraverso il collo della penisola: una dimora come se ne costruivano in tutta l'Inghilterra all'inizio del secolo scorso, quando l'architettura era ancora un'espressione del carattere nazionale».

²⁰ Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, trad.it. di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1972, vol. I, parte II, p. 349.

²¹ Il romanzo del Novecento offre infinite declinazioni della crisi della Storia, di una concezione provvidenzialistica sparita dall'orizzonte dell'uomo del Novecento. Nell'*Ulisse* di Joyce è un incubo dal quale si vorrebbe risvegliarsi, mentre per Musil il suo cammino «non è quello di una palla di biliardo, che una volta partita segue una certa traiettoria, ma somiglia al cammino di una nuvola, a quello di chi va bighellonando per le strade e qui è sviato da

Forster la recupera proprio attraverso la gita in automobile che connette la struttura temporale del romanzo al tempo della Storia.

A motor-drive, a form of felicity detested by Margaret, awaited her. [...] But it was not an impressive drive. Perhaps the weather was to blame, being grey and banked high with weary clouds. Perhaps Hertfordshire is scarcely intended for motorists. Did not a gentleman once motor so quickly through Westmorland that he missed it? And if Westmorland can be missed it will fare ill with a county whose delicate structure particularly needs the attentive eye. Hertfordshire is England at its quietest, with little emphasis of river and hill; it is England meditative. If Drayton were with us again to write a new edition of his incomparable poem, he would sing the nymphs of Hertfordshire as indeterminate of features, with hair obfuscated by the London smoke²².

Attraversando veloce la storia del paese, l'automobile priva della loro magia le grandi contee inglesi, nasconde 'l'invisibile' sospeso sui destini degli uomini, e toglie a Margaret qualcosa di essenziale: il senso dello spazio. Forster dà voce ancora una volta al sentimento della caducità e precarietà del presente della civiltà delle fretta, dove le cose si sfiorano soltanto ed è impossibile trattenere il passato²³.

L'oggetto, che riesce a suggerire ciò che esiste come immediatamente percepibile e ciò che non lo è, si sostituisce, si può dire, alla crisi del personaggio-

un'ombra là da un gruppo di persone o da uno strano taglio di facciate e giunge infine in un luogo che non conosceva e dove non desiderava andare». Robert Musil, cit., vol. I parte II, pp. 349-50.

²² *HE*, cit., p. 198; trad. it., cit., p. 960: «L'aspettava una corsa in automobile, forma di felicità che Margaret detestava. [...] Ma non fu una corsa emozionante. Forse ne ebbe colpa il tempo, che era grigio con alti cumuli di nubi pesanti. Forse lo Hertfordshire è poco adatto agli automobilisti. Una volta un gentiluomo non attraversò in auto il Westmoreland così velocemente da non notarlo nemmeno? E se il Westmoreland può non essere stato notato, andrebbe male per una contea la cui delicata struttura richiede in modo speciale un occhio attento. Lo Hertfordshire è l'Inghilterra nel suo aspetto più quieto, con poco risalto di fiumi e colline: è l'Inghilterra meditativa. Se Drayton tornasse fra noi per scrivere una nuova edizione del suo incomparabile poema, canterebbe le ninfe dello Hertfordshire come creature dalle fattezze indefinite, con i capelli offuscati dal fumo di Londra».

²³ Va notato come Forster sia tra i primi a registrare le conseguenze del nuovo mezzo di trasporto sulla percezione che il singolo può avere del tempo come dello spazio.

storia²⁴ che nella poetica del Novecento affianca il tramonto del personaggio-uomo, divenuto inadatto a fungere da tessuto connettivo tra la vicenda individuale e la grande Storia.

Con modalità diverse rispetto al romanzo che lo precede, l'automobile svolge la stessa funzione nella strategia narrativa di *A Passage to India* (1924), dove si ripete la messa in opera di una catena di associazioni che superano la fragilità del personaggio novecentesco, poco propenso ad assumere in proprio l'enunciazione del suo sentire.

Come accade con Charles Wilcox nell'incipit di *Howards End*, anche in questo caso l'oggetto appare nelle prime pagine del testo per connotare un personaggio minore che, al pari di Charles, avrà un ruolo nello scioglimento della trama.

In *Howards End*, Charles si autoassume il compito di difendere l'onore di Helen, macchiato nell'ottica dei Wilcox dal figlio avuto da Leonard e determina la risoluzione del conflitto su cui poggia il romanzo, favorendo nel finale la riconciliazione generale nella casa di campagna che, per volere del padre e con l'accordo della famiglia, viene destinata proprio al figlio di Helen e di Leonard. Nella conclusione dalla forte valenza simbolica, la civiltà della terra vince così sulla civiltà dell'automobile in una visione dove passato e presente sono armonicamente connessi.

In *A Passage to India*, dove, al contrario, si insiste sino alla fine sulla separazione che grava sul destino dell'India e sull'esistenza umana, il personaggio minore è una donna, Miss Derek, dama di compagnia della moglie di un maharajah, che si muove nell'universo indiano con la stessa indifferente arroganza dei suoi connazionali.

Miss Derek – she companioned a Maharani in a remote Native State. She was genial and gay and made them all laugh about her leave, which she had taken because she felt she deserved it, not because the Maharani said she might go. Now she wanted to take the Maha-

²⁴ Riprendo la felice definizione di Giancarlo Mazzacurati nel suo *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987.

rajah's motor car as well; it had gone to a Chief's Conference at Delhi, and she had a great scheme for burgling it at the junction as it came back in the train.²⁵

Inseparabile dalla sua automobile con cui fa il suo ingresso nella trama, Miss Derek partecipa di quella *Englishness* che impone agli occupanti di ricostruire l'habitat lasciato in patria, senza alcuna attenzione o partecipe interesse verso l'India e i suoi abitanti; nel testo la donna svolge una funzione determinante nell'intercettare, al volante della sua automobile, la trama in *progress* dell'inquieta protagonista di un romanzo a lungo e a torto letto solo in chiave politica, con le colpe dell'impero britannico esibite senza sconti dalla voce narrante.

La storia di Adela Quested, giunta in India con l'anziana Mrs Moore di cui dovrebbe sposare il figlio Ronny, magistrato nel territorio occupato dagli inglesi, si sviluppa secondo una strategia narrativa che riprende i procedimenti tipici dell'autore.

Nell'episodio clou, che registra la fuga di Adela dalle grotte di Marabar dove si è recata in gita con il medico musulmano Aziz che l'ha organizzata, il tracciato della narrazione si amplia, sottraendo il romanzo alle maglie della contingenza storica. L'evento centrale del testo, di cui al lettore sono presentate solo le conseguenze, è preceduto da un primo episodio che, in linea con la strategia narrativa dell'autore, aiuta a comprendere quanto accadrà poi nella gita a Marabar.

La giovane inglese, inconsapevolmente alla ricerca di un senso da dare alla vita, ha rotto il fidanzamento con Ronny che sul suolo indiano le è apparso una presenza estranea e estraniante al pari dei suoi connazionali, quando un evento imprevisto ristabilisce in maniera fortuita il legame appena sciolto.

Nello spazio dell'automobile di un notevole indigeno, pronto a offrire ai due giovani il comfort del mezzo che per lui è anche uno status symbol, emer-

²⁵ E.M. Forster, *Passage to India* (1924), a cura di Oliver Stallybrass, Harmondsworth, Penguin, 1978, p. 67; trad. it., cit., p. 1165: «La signorina Derek... quella era dama di compagnia di una Marharani in un lontano stato indigeno. Era cordiale e allegra e li fece ridere tutti con le sue vacanze, che si era presa perché sentiva di meritarsele, e non già perché la Marharani gliene avesse dato licenza. Ora voleva prendersi anche la macchina del Maharajah: era a Delhi per un Congresso di capi di stato, e lei aveva un grandioso piano per agguantarla alla stazione di smistamento quando l'avrebbero rimandata indietro col treno».

ge il rapporto fragile di Adela e Ronny in primis con se stessi, con l'altro e infine con l'altro da sé che è l'India con le sue tante anime celate agli occhi degli occupanti inglesi. Il mistero dell'India, sineddoche del mistero dell'esistenza umana, nel contesto limitato e transitorio del mezzo, si coniuga con il mistero di due personalità che non si comprendono e non comprendono. Lo scontro con qualcosa di improvviso e di misterioso li spinge l'uno verso l'altro, riunendoli momentaneamente, ma senza sollevare il velo sulle reciproche inconsapevolezze.

They gripped... bump, jump, a serve, two wheels lifted in the air, brakes on, bump with tree at edge of embankment, standstill. An accident. A slight one. Nobody hurt. [...]

«What's the damage?» inquired Ronny, after the moment's pause that he permitted himself before taking charge of a situation. «Frightened, Adela?», he released her hand.

«Not a bit».

«I consider not to be frightened the height of folly» cried the Nawab Bahadur quite rudely.

«Well, it's all over now, tears are useless», said Ronny, dismounting. «We had some luck butting that tree». [...] «Wasn't the bridge. We skidded».

«We didn't skid» said Adela, who had seen the cause of the accident, and thought everyone must have seen it too. «We ran into an animal». [...]

«An animal?».

«A large animal rushed up out of the dark on the right and hit us».

«By Jove, she's right,» Ronny exclaimed «the paint's gone».

«By Jove, sir, your lady is right» echoed the Euroasian.

Just by the hinges of the door was a dent, and the door opened with difficulty.

«Of course I'm right. I saw it hairy back quite plainly».

«I say, Adela, what was it?».

«I don't know the animals any better than the birds here- too big for a goat» [...] Ronny said, «Let's go into this; let's look for its tracks». [...] The English people walked a few steps back into the darkness, united and happy. Thanks to their youth and upbringing, they were not upset by the accident. They traced back the writhing of the tyres to the source of their disturbance. It was just after the exit from a bridge; the animal had probably come up out of the nullah.²⁶

²⁶ *PtI*, cit., pp. 103-04; trad. it., cit., p. 1210: «Si afferrarono... balzo, schianto, sterzata, due ruote per aria, frenata, botta contro l'albero sull'argine, arresto. Un incidente. Lieve. Tutti incolumi. [...] «Ci sono danni?» domandò Ronny, dopo il momento di pausa che si concedeva sempre prima di prendere in mano una situazione. [...] «Spaventata Adela?». «Affatto». «Non essere spaventati mi sembra pura pazzia» esclamò il Nawab Bahadur, decisamente brusco. «Be', è passata, inutile piangerci sopra» disse Ronny scendendo. «Siamo stati

La cosa misteriosa mette l'auto fuori uso, mentre in aiuto di Adela e Ronny giunge l'automobile di Miss Derek che li intercetta quando l'incidente è appena accaduto.

Nella rete di rimandi e di simboli di cui è intessuta la prosa forsteriana, l'animale non identificato che attacca l'automobile tanto da scalfirla, e che solo Adela dichiara di aver visto, è l'elemento perturbante che tornerà a manifestarsi nelle grotte di Marabar, dove in maniera più esplicita darà voce all'inesplicabile con cui il Novecento ha dovuto imparare a fare i conti, e che rimanda ai misteri dell'io e all'impossibilità di coglierne pienamente il segreto. È nello spazio dell'automobile che comincia così a svelarsi la trama complessa del testo; in maniera analoga a quanto è emerso in *Howards End*, l'oggetto mette insieme il visibile con l'invisibile, lasciando sfumare la convenzionalità del mondo esterno per attingere a qualcosa d'altro, sostituendosi ancora una volta alla carenza di enunciazione del personaggio e del narratore.

L'episodio come si diceva anticipa, la fine violenta della gita, che si concluderà con la fuga di Adela anche questa volta con l'assistenza di Miss Derek e della sua automobile. Nelle cave di Marabar, la turista inglese a caccia della 'vera India' si imbatte nuovamente in qualcosa di misterioso che rimanda al suo io profondo, a quanto di oscuro alla coscienza si muove in lei, traducibile per l'io cosciente solo nell'allucinazione²⁷ che le farà immaginare ciò che non è

fortunati a cozzare contro quell'albero". [...] "Non è stato il ponte. Abbiamo slittato". "Non abbiamo slittato" disse Adela che aveva visto com'era successo l'incidente e credeva che anche gli altri se ne fossero accorti "Siamo piombati contro un animale". [...] "Un animale?". "Un grosso animale è balzato dal buio sulla destra e ci è venuto addosso". "Per Giove, ha ragione" esclamò Ronny "la vernice è scrostata". "Per Giove, signore, la vostra signora ha ragione" fece eco l'euroasiatico. Proprio vicino ai cardini dello sportello c'era un'ammaccatura, e lo sportello si apriva con difficoltà. "Certo che ho ragione. Ho visto benissimo il suo dorso peloso". "Dimmi Adela, che bestia era?". "Dei mammiferi di qui non me ne intendo come degli uccelli... era troppo grosso per essere una capra". [...] Ronny disse: "Vediamo di capirci qualcosa: cerchiamo le tracce". [...] I due inglesi tornarono indietro di qualche passo nel buio, uniti e felici. Grazie alla loro giovinezza e alla loro formazione, l'incidente non li aveva sconvolti. Seguirono gli zigzag delle ruote fino all'origine del guaio. Era subito all'uscita di un ponte; l'animale doveva essere balzato dal nullah». *Nullah* significa burrone.

²⁷ Secondo un filosofo come Taine, tra i protagonisti del dibattito europeo sull'io e la coscienza alla fine del XIX secolo, l'esistenza umana è segnata da una successione di momenti

mai accaduto. È un attimo epifanico e di crisi, che la pagina non registra; di fronte ad una verità che emerge dal profondo, Adela fugge, come spesso fuggono tanti suoi omologhi del Novecento quando incontrano se stessi.

Dopo aver abbandonato precipitosamente il luogo, con l'aiuto della zelante dama di compagnia, la storia della signorina inglese scivola nel dramma destinato a coinvolgere l'innocente Aziz. Miss Quested non sarà in grado di spiegare né a se stessa né a chi la circonda che cosa le sia realmente accaduto, e sceglie di ammalarsi denunciando una presunta violenza da parte del medico musulmano che verrà arrestato per stupro. Soltanto in seguito, nell'attimo in cui sta deponendo in tribunale, Adela avrà un'immagine nuova dell'accaduto che le farà scagionare l'innocente medico indiano, provocando l'ira e l'indignazione della comunità inglese che le volterà le spalle compatta.

In maniera più marcata rispetto ad altri personaggi, sulla giovane donna, dal nome evocativo Quested²⁸, grava l'impossibilità di accedere ad una comprensione diretta della propria interiorità; al lettore restano tracce intermittenti di una coscienza femminile che non trova le parole per dire la sua alterità rispetto ai discorsi del mondo, al destino prefabbricato che la società vorrebbe riservarle. In quest'ottica, *A Passage to India* è il romanzo nel quale risuona più forte lo specifico femminile, con la sua difficoltà a costruire una trama che lo rispecchi all'interno dell'universo maschile²⁹. Sul terreno violato dell'India,

allucinatori, che non si esauriscono mai del tutto. Cfr. Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1870. In questa chiave si può leggere quanto accade a Adela.

²⁸ In inglese la parola *quest* significa ricerca.

²⁹ Il romanzo si costruisce intorno a un simbolo del femminile, la cava e prima ancora la moschea secondo quel gioco di anticipazioni e rimandi che caratterizza la scrittura di Forster. Nel testo uno dei temi è la solitudine femminile, come mostra pur attraverso i silenzi della voce narrante la vicenda di Mrs Moore e di Adela; sul suolo indiano entrambe scoprono di stare fra due mondi e di non essere di casa in nessuno dei due; nel nuovo universo cui sono approdate né nel vecchio paese da cui provengono esiste per loro la possibilità di articolare il discorso che le comprenda. Nel contesto in cui si trovano a muoversi entrambe scoprono l'estraneità di regole e codici comportamentali che hanno significato la loro vita. È la scoperta, che in patria come nel paese guidato dai loro uomini, tutte le lingue parlano la lingua del Padre, che ha reso l'anziana donna una signora Moore e Adela la signorina Quested. L'India si trasforma per entrambe, sin dall'incipit, in un vettore di decostruzione della propria identità, di disfacimento di una stabilità che si rivelerà solo illusoria. Come accade e accadrà a tante eroine problematiche della prosa novecentesca, Adela e Mrs Moore

Adela ha vissuto l'esperienza della perdita e della separazione dal suo autentico sé, un fraintendimento che era emerso già durante la passeggiata in automobile quando, nell'episodio citato, si riunisce a Ronny, mentendo a se stessa.

Il viaggio in India, che si trasforma nel romanzo di formazione di una soggettività femminile alla ricerca inconsapevole di se stessa, porterà la giovane a allontanarsi drammaticamente dal contesto nel quale stava per precipitare la sua vita, sposando un uomo che non amava in ossequio all'imperativo sociale che vorrebbe la sua identità legata al ruolo di moglie.

Dal suolo violato dell'India, Adela partirà verso un altrove che la dividerà dal suo sé precedente, frutto di una conoscenza inedita di se stessa; un salto di conoscenza che la sensibilità della voce narrante lascia all'intuizione del lettore senza raccontarla.

Con la fuga in automobile dalle grotte di Marabar, l'oggetto ha esaurito la sua funzione, iniziata, come abbiamo visto, con l'episodio della gita interrotta dall'incidente; in maniera analoga a quanto si è svolto in *Howards End*, l'automobile ha agito da coadiuvante nella meccanica dell'azione, favorendo il viaggio verso una realtà più profonda che resta suggerita al lettore.

Concludendo, anche in *Passage to India*, l'oggetto racconta il ruolo diverso che può assumere per un autore del Novecento, per il quale conta come apparizione rivelatrice di un'intenzione che va al di là dell'immediatezza dell'apparire esteriore, creando un flusso tra l'apparente neutralità delle cose e il loro nascosto significato³⁰.

si scopriranno senza copione e senza quel testo che Mrs Moore credeva di conoscere e che Adela si aspettava di trovare nella terra indiana.

³⁰ Un esempio significativo lo offre anche lo specchio, un oggetto perturbante per le tante coscienze inquiete che affollano la scena del Novecento. In *Maurice*, ad esempio, il romanzo di Forster pubblicato postumo (1971) per volontà dell'autore, l'adolescente Maurice di fronte ad esso cessa di essere colui che guarda per sentirsi al contrario colui che è guardato. Il giovane si sente già colpevole rispetto a una società ostile al segreto che ancora attende di essere svelato. Sullo specchio Maurice proietta l'Occhio dell'autorità e della legge, pronta a punire l'infrazione che la sua realtà di omosessuale rappresenta. Cfr., Annamaria Lamarra, "Lo specchio di Maurice", in Agostino Lombardo (a cura di), *Gioco di specchi. Saggi sull'uso letterario dell'immagine allo specchio*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 491-99.

BIBLIOGRAFIA

- FORSTER, E.M., (1910) *Howards End*, Harmondsworth, Penguin, 1986 (trad. it. *Casa Howard*, trad. di P. Campioli, a cura di M. d'Amico, in *Romanzi*, Milano, Mondadori, 1985).
- ID., (1924) *Passage to India*, ed. O. Stallybrass, Harmondsworth, Penguin, 1978.
- BALZAC, H. de, *Illusions perdues*, Paris, Classiques Garnier, 1956.
- DEBENEDETTI, G., *Stephen Hero: Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1987.
- LAMARRA, A., “Lo specchio di Maurice”, in A. Lombardo (a cura di), *Gioco di specchi. Saggi sull'uso letterario dell'immagine allo specchio*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 491-99.
- LUKÁCS, G. (1948), *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1977.
- MAZZACURATI, G., *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- MORETTI, F., *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.
- MUSIL, R., *L'uomo senza qualità*, trad. it di A. Rho, Torino, Einaudi, 1972.
- TAINÉ, H., *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1870.