

Lidia De Michelis

DIVIDED KINGDOM DI RUPERT THOMSON
E LA 'GEOGRAFIA DEGLI UMORI'

All'inizio di aprile del 2005, nei medesimi giorni in cui la diffusione dei manifesti elettorali proiettava al centro del dibattito mediatico le contrapposte 'visioni' della Gran Bretagna elaborate dai politici in vista delle elezioni di maggio, un altro immaginario britannico, questo sì alternativo e inquietante, otteneva inconsueta risonanza sulle pagine letterarie dei principali quotidiani.

Si pensi a una nazione, mai nominata ma chiaramente riconoscibile, divisa in maniera improvvisa e traumatica dall'onnipotente *élite* al governo in quattro stati privi di ogni possibilità di scambio e interazione. Il provvedimento, chiamato 'la Riorganizzazione', è una risposta alla deriva socio-culturale del paese, divenuto "a troubled place, obsessed with acquisition and celebrity", "defined by misery and greed" (Thomson, 2005: 8). In esso il crimine era così diffuso che i bambini ne erano altrettanto spesso attori che vittime. I senzatetto occupavano le innumerevoli aree degradate e dismesse, la cultura era sempre più intrisa di razzismo, la polizia impotente e la gente abituata a farsi giustizia da sé. "For decades, if not for centuries," denuncia l'autore, irridendo agli stereotipi del *fair play*, della *politeness* e della flemma inglesi, "the country had employed a complicated web of manners and conventions to draw a veil over its true nature, but now, finally, it had thrown off all pretence to be anything other than it was – northern, inward-looking, fundamentally barbaric" (*ibid.*).

Questo è il punto di partenza per l'immaginario doloroso e potente di *Divided Kingdom*, settimo romanzo dello scrittore inglese Rupert Thomson¹, pubblicato nel 2005 e proposto in Italia con il me-

¹ Nato nel sud dell'Inghilterra nel 1955, laureato in storia medioevale a Cambridge ed ex *copywriter*, Rupert Thomson a partire dal 1982 ha vissuto a Roma, Berlino, Amsterdam, Sidney, Tokyo e Zanzibar. Dopo un successivo periodo trascorso in Gran Bretagna, nel 2004 si è trasferito con la famiglia a Barcellona. Il suo primo romanzo, *Dreams of Leaving*, è apparso nel 1987, subito accolto con interesse dalla critica. Ad esso hanno fat-

desimo titolo dalla ISBN edizioni di Milano (2005). “Nel giorno della Riorganizzazione”, recita la premessa della traduzione italiana,

“i bambini sono stati strappati alle madri, le famiglie smembrate e la memoria si è perduta. Il nuovo sistema politico si fonda sulla teoria medievale degli umori. Collerici, malinconici, flemmatici e sanguigni sono stati deportati nei quattro quartieri dai confini invalicabili in cui il Regno è stato diviso. Per limitare i conflitti, il simile dovrà convivere con il simile. Da adulto uno di questi bambini perduti ricostruisce l'avventuroso e doloroso percorso che lo conduce ad accettare il proprio passato negato” (www.isbnedizioni.it).

Il romanzo, raccontato in prima persona dal protagonista ormai trentatreenne, si apre sul ricordo del suo allontanamento forzoso, all'età di otto anni, dai genitori classificati ‘malinconici’ per essere reinserito come personalità sanguigna, e pertanto fattiva e ottimista, presso una nuova famiglia nel Red Quarter, il settore dei privilegiati. Costretto a spogliarsi del suo vero nome – Matthew Micklewright, dalle forti connotazioni regionali –, per rinascere ‘depurato’ come Thomas Parry, il protagonista diviene col tempo un funzionario in carriera del governo. Della sua vita precedente conserva solo l'immagine traumatica della madre, nel cuore della notte, a piedi nudi, che lo chiama, “reaching out to me, her fingers clutching at the air” (Thomson, 2005: 3): un'icona che, unitamente alle scene ferroviarie che immediatamente seguono, evoca gli orrori della deportazione e dell'esilio iscritti nella coscienza collettiva dalla letteratura dell'Olocausto e di altre tragedie del Novecento, e definisce sin dall'inizio il margine oscuro del racconto di Thomson. In missione ad Aquaville, capitale del flemmatico Blue Quarter, Thomas si reca in un locale notturno dal simbolismo eloquente, il *Bathysphere*, in cui ritrova brandelli della sua memoria passata. Il congresso si sposta quindi a Congreve, la ‘Las Vegas’ del collerico Yellow Quarter, dove nella confusione seguita a un attentato il protagonista fa perdere le proprie tracce nel tentativo di tornare ad Aquaville, all'inseguimento della propria memoria interrotta.

Da questo punto ha origine l'odissea di Thomas Parry, un percorso che subito si configura come *nostós*, ritorno alla fonte della propria ‘nostalgia’, piuttosto che itinerario di scoperta ispirato al piacere

to seguito *The Five Gates of Hell* (1991), *Air and Fire* (1993), *The Insult* (1993), *Soft!* (1998) e *The Book of Revelation* (1999), da cui è stato tratto un omonimo film di successo, diretto dalla regista australiana Ana Kokkinos nel 2006. Il suo ottavo romanzo, *Death of A Murderer*, incentrato sulla vicenda di Myrah Hindley, è uscito alla fine di marzo del 2007. Per ulteriori informazioni sull'autore e la sua opera, si vedano Hynes (2006) e il sito web di *Divided Kingdom* (www.dividedkingdom.com).

del viaggio. Sarà la violenza stessa della cultura dei ‘confini’ a costringere il protagonista a percorrere tra mille peripezie il territorio di tutti e quattro i settori e a confrontarsi non solo con l’ambiente psichico determinato dai diversi umori, ma anche con l’immaginario nomadico dei White People, il popolo dei reietti, senza diritti e senza parola, che non sono riusciti a trovare una propria casella nel reticolo pantoptico della ‘Riorganizzazione’. Solo dopo aver sperimentato l’ingiustizia di partizioni sempre pretestuose e l’influsso inevitabile dei diversi ambienti socioculturali sulla propria psiche, Thomas potrà riconciliarsi con se stesso e ritornare a casa². Ciò che ne scaturisce, nelle parole di Melania Gatto, è il ritratto di una geografia della “Gran Bretagna completamente *umanizzata*, dove anche i colori del cielo e il clima sembrano riflettere, esaltandole, le caratteristiche di ciascun tipo” (2005: *online*; corsivo mio).

A prima vista, tutto ciò potrebbe sembrare materia per una narrativa essenzialmente distopica, tesa a cambiare il mondo attraverso un’immaginazione e una parola in prima istanza *politiche*, eredi dirette di *Brave New World* e di *1984* (cui il romanzo palesemente ammicca nelle pagine iniziali e, per brevi sprazzi, lungo l’intero arco del racconto, soprattutto là dove allude alla presenza ingombrante della polizia, alla cultura della delazione interna alle famiglie e alla valenza sovversiva dell’attaccamento feticistico agli oggetti sopravvissuti alla Riorganizzazione). Appare suggestiva, inoltre, quale traccia possibile di un’atmosfera comune, la coincidenza della pubblicazione di quest’opera con la distopia genetista rappresentata in *Never Let Me Go*, l’ultimo romanzo di Katsuo Ishiguro (2005). In realtà, come l’autore stesso ha dichiarato in *blog* e interviste, “*Divided Kingdom isn’t a futuristic book. I’m not making predictions. I’m simply unveiling an alternative present*” (Thomson: 2006, corsivo mio).

Tra i modelli eclettici cui l’opera si ispira (e tra i quali qualcuno ha ravvisato anche *Erewhon* di Samuel Butler [1872], la *Gormenghast Trilogy* di Mervyn Peake [1946-1959] e l’immaginario ecologico-post-apocalittico di *After London* di Richard Jefferies [1885])³, Thomson dà risalto piuttosto a *Candide* e ai *Viaggi di Gulliver* (l’eroe swiftiano dà anche il nome a un suburbio del Red Quarter). Elidendo i rapporti di elaborazione e discendenza che uniscono i mondi fantastici del No-

² Come osserva Charles Tilley (1994:15): “Personal and cultural identity is bound up with place; a topo-analysis is one exploring the creation of self-identity through place. Geographical experience begins in places, reaches out to others through places, and creates landscapes or regions for human existence”.

³ Si veda Hynes (2005).

vecento al capolavoro di Swift, Thomson istituisce un legame diretto tra la propria opera e i testi fondanti della letteratura distopica moderna. L'influsso di *Gulliver* è, in realtà, così pervasivo da informare elementi strutturanti della trama e dell'organizzazione stessa del racconto. Particolarmente suggestivo, ad esempio, è l'episodio della fuga per mare di Thomas dallo Yellow Quarter come clandestino nascosto in un *container*. Se da un lato vi è un'allusione evidente a tanti drammi dell'immigrazione di oggi, le sensazioni del protagonista cieco e impotente mentre la sua 'gabbia' viene sollevata da un argano e sistemata a bordo (Thomson, 2005: 198-200) evocano immediatamente il terrore di Gulliver allorché l'aquila, impadronendosi della gabbietta in cui è custodito, lo porta via in volo da Brobdingnag lasciandolo poi ricadere in mare. Anche l'arrivo a terra nel Blue Quarter, dopo una tempesta e un naufragio in cui palesemente convergono gli immaginari marittimi di *Robinson Crusoe* e dei *Gulliver's Travels*⁴, contribuisce a richiamare gli incontri con le bizzarre comunità di Laputa e Lagado, adombrate in parte nella rappresentazione degli adepti della Church of Heaven on Earth. L'influenza di Swift, però, è soprattutto evidente nel modo in cui il racconto di Thomson, come confermano questi esempi, segue il modello settecentesco nella scelta di come significare i molti passaggi dal registro realistico a quello del fantastico. Se, come osserva Bignami (1996: 155) trattando di Gulliver, ogni volta Swift "ci segnala attraverso una frase o un breve periodo il momento in cui stiamo entrando nella dimensione del fantastico", ciò appare vero anche per Thomson, che sovente anticipa tramite espressioni quali *dream*, *strange*, *eerie*, o impedimenti repentini e misteriosi della *agency*, i momenti di *border-crossing* tra questi due mondi narrativi, nella cui tensione si riconosce la cifra stilistica della sua arte.

Il richiamo diretto di Thomson alla tradizione distopica del Settecento suggerisce al tempo stesso un'analogia con le tradizioni della satira e della narrativa picaresca. Quest'ultima in particolare, assieme al filone 'celtico' di immaginari di viaggio tra cui l'autore colloca *Le navigazioni di San Brandano*, testimonia della dimensione centrale

⁴ Si veda, per esempio, la ricchezza di allusioni ai due classici settecenteschi nella descrizione dell'onda che sommerge Thomas al momento del naufragio, per restituirlo poi alla vita attraverso, quasi, una seconda nascita: "Then I was beneath the surface, with no idea which way I was facing. I couldn't see or breathe. [...] I reached up with both hands, rugging at the water. I kicked and kicked. My foot struck something that seemed to give, and one of my shoes detached itself. I imagined it dropping away in the dark, the laces still tied in a neat bow. [...] At last, when I no longer believed it possible, I burst out into a small round space" (Thomson, 2005: 203).

che i tropi del viaggio e della *quest*, della mobilità e dell'immobilizzazione, dell'angoscia e della meraviglia rivestono in *Divided Kingdom*. Non a caso Thomson definisce l'opera "a *journey of discovery and transformation*", attraverso il quale la parola narrativa si sposa con l'immaginario geografico nell'*inventare* (ovvero scoprire e ricreare al tempo stesso) nuovi orizzonti di emozione e conoscenza. "These so-called *parallel worlds*", dice Thomson, "are all around you if you look. Or they're just below the surface, waiting to come into being" (www.dividedkingdom.com; corsivo mio).

Il respiro breve di un saggio e il taglio geografico che ho scelto di privilegiare in questo studio non mi consentono di soffermarmi sulle molte affascinanti letture che si potrebbero dare di quest'opera. Attraverso il simbolismo dei quattro elementi e dei quattro colori, il romanzo infatti non si limita a mettere in scena una straordinaria indagine all'interno della psiche umana, vista in condizioni di cosiddetta 'normalità' o tramite la sensibilità alterata di un uomo in fuga. *Divided Kingdom* esplora anche le diverse età dell'uomo, dando vita, tra l'altro, a una lucida rappresentazione delle sfide dell'adolescenza e a una toccante interpretazione della vecchiaia. Identificata con il Green Quarter, quest'ultima si rivela luogo psichico di una malinconia che rigenera e sito in cui sorge quel Museum of Tears in cui Thomas troverà le fiale delle lacrime versate per lui dai suoi genitori, superando finalmente la sua angoscia di sopravvissuto grazie alla recuperata certezza di un amore mai venuto meno⁵. Il romanzo, ancora, pullula di spunti onirici, allucinatorii persino, e di episodi che ammiccano alla dimensione del soprannaturale, del *fantasy* e della spiritualità *new age* e celtica⁶, oltre a prestarsi facilmente a un'interpretazione in chiave di psicoanalisi junghiana⁷.

Ciò appare soprattutto nella caratterizzazione del personaggio di

⁵ Anche in questa sezione appare evidente l'ispirazione dell'immaginario museale, letterario e artistico legato ai drammi dell'Olocausto.

⁶ L'intera esperienza di Thomas nel flemmatico Blue Quarter si nutre di spiritualità *new age*, alla quale soprattutto si ispira il racconto del suo soggiorno presso la comunità della Church of Heaven on Earth. È interessante, nella sezione iniziale dedicata al congresso di Aquaville, anche l'accenno a un intervento intitolato "Power and Energy. A study of our borders", che si interroga sul significato simbolico (ma anche sulle eventuali applicazioni pratiche) delle *ley lines*, misteriose linee di energia che collegherebbero antichi luoghi sacri, incorporate dagli 'architetti' della Riorganizzazione nella loro riscrittura dei confini "using spiritual power to reinforce political will. Maybe that helped to explain why so many phlegmatics believed that it could be fatal to cross a border, that certain borders could maim or even kill [...]" (Thomson, 2005:137).

⁷ Per una lettura in chiave junghiana dell'opera si veda anche Taylor (2005), che vi riconosce una vaga corrispondenza d'atmosfera con *The Magus* di John Fowles.

Odell, ragazza misteriosa con il dono di rendersi invisibile attraverso il tempo e lo spazio, che ‘traghetta’ Thomas attraverso l’ultimo confine e ne facilita il percorso di riconciliazione con se stesso. “A sort of Virgil and Beatrice rolled into one”, come scrive James Hynes (2005, *online*), Odell è definita nel testo anche “shape-shifter”, “seer” e “psychopomp” (Thomson, 2005: 334), e la sua immagine inevitabilmente rimanda al concetto junghiano di *anima*⁸, la traccia dell’esperienza ancestrale dell’elemento femminile nella psiche maschile che, simile alle ombre, sovente assume la funzione di mediatore e guida nei confronti dell’universo interiore e delle profondità nascoste della psiche umana. Come junghiano, ancora, può apparire il ricorso alla quadripartizione geografica in base alla teoria degli umori, che in qualche modo riecheggia il modello di ‘individuazione’ della personalità in base agli elementi alchemici sviluppato dallo psicanalista negli ultimi anni della sua vita (Jung: 1989; 1992; 1997).

Un’altra interpretazione, infine, legata a una prospettiva di contemporaneità, è quella suggerita da Andrew O’Hehir (2006, *online*), che nella sua recensione su *Salon* afferma:

One way of understanding *Divided Kingdom* is to suggest that all four of its zones represent contemporary Britain as seen through a different satirical scrim: the Yellow Quarter is violent, vulgar Americ-lite, while the Blue Quarter is a brooding, mystical nation of witches and pagans, and the Red Quarter belongs to sensible, upper-middle Labour Party voters. (And the Green Quarter is very clearly the bleak and shabby Britain of the post-war years)⁹.

Se pure meno articolata e intrigante, questa dimensione più immediatamente referenziale nei confronti della Gran Bretagna d’oggi è

⁸ Il concetto stesso di *anima* in Jung è in realtà proteiforme e controverso, come ha dimostrato Hillman (1985), confrontando centinaia di occorrenze in cui lo psicanalista elabora il proprio pensiero al riguardo. Si veda anche von Raffay (2000: 545): “the anima is Eros, she is the *anima mundi*, she represents the inferior function, she is a *fascinosum*, darkness, a life-giving daemon, a witch, an intermediary affording access to the unconscious – while at the same time herself constituting the collective unconscious. She is equally a mysterious lover, a great female magician, the mystical flower of the soul, and a deceiver who entangles people in chaos and must be obeyed. [...] If a man wished to escape the dominion of the anima, he must integrate her”.

⁹ Si veda il commento di Thomson (www.dividedkingdom.co.uk) circa il rapporto del suo romanzo con la contemporaneità: “What I seem to have done is transpose on to the UK an experience that many countries in the world have already been through: ethnic cleansing, partition, apartheid – call it what you will. I don’t believe fiction should have a message – that’s not its job – but one could see *Divided Kingdom* as a celebration of variety, a plea for tolerance”.

senza dubbio riconoscibile e giocosamente vitale nel romanzo. Ciò appare soprattutto nelle brevi, gustose allusioni alla vecchia regina – classificata come flemmatica –, ancora detentrica del potere simbolico “having outlasted her choleric husband and her melancholic eldest son” (Thomson, 2005: 104) ventisette anni dopo la ‘Riorganizzazione’, e nel ritratto di Michael Song, il leader carismatico, più volte riletto, del ‘nuovo’ assetto ideologico su cui si regge il Regno Disunito. Il suo modo di atteggiarsi (“*polished* [...], almost literally polished, and how convivial too” [*ibid.*: 37; corsivo originale]) e il dirigismo populista del suo governo sembrano ricalcare infatti certe rappresentazioni di Tony Blair e del New Labour divenute stereotipiche nel giornalismo e nella satira politica britannici.

Tuttavia, proprio l’immaginario spaziale e geografico – inscritto dall’autore nel ‘mito di origine’ di quest’opera, composta all’interno di una roulotte nel giardino dei suoceri presso Chester, ricordando gli anni (1982-84) trascorsi nella Berlino del muro¹⁰ – costituisce la struttura metaforica e diegetica portante del romanzo. Ciò avviene a livello di trama, attraverso la descrizione incisiva e potente – a volte anche iperrealistica, altre surreale, sovente cinematografica – di paesaggi rurali e urbani che vibrano delle emozioni del protagonista (delle sue relazioni umane ‘spazializzate’), e si avvalgono di una parola insieme dura e poetica, sempre in bilico tra simbolismo e gesto taumaturgico, capace di risanare e rigenerare un universo tradito. Avviene, ancora, grazie alla tematizzazione dell’elemento cartografico nella vicenda e il ricorso a un apparato iconico di mappe immaginarie, inserite sia nel testo, sia in un sito web dedicato (www.dividedkingdom.com). Avviene, soprattutto, attraverso la creazione di una straordinaria eterotopia fantastica – un mondo *alternativo*, *parallelo*, appunto, *non* un mondo *contro* –, in cui Thomson esplora e mette in scena uno dei paesaggi mentali, sociali, etnografici e, naturalmente, politici più dibattuti dalle correnti cosiddette ‘critiche’ della geografia culturale: vale a dire lo spazio della liminalità e l’universo dei confini.

Anche per quanto riguarda il potere dell’immaginazione e della parola di inventare nuovi immaginari geografici, la cui ‘realtà’ non è me-

¹⁰ Sebbene Thomson non vi faccia cenno, si è tentati di vedere nella partizione rappresentata nel romanzo e nel ricorrere del tema del “muro” anche un’allusione alla quadripartizione del territorio di Gerusalemme, città in cui vivissimo è il simbolismo religioso, identitario e politico del “muro” (sono grata a Claudia Gualtieri per avermi suggerito questa linea di riflessione). Inoltre il titolo stesso del romanzo, *Divided Kingdom*, coincide con la denominazione biblica di una delle fasi storiche del popolo ebraico. Si noti come anche il precedente romanzo di Thomson, *The Book of Revelation*, abbia un titolo che si ispira al linguaggio biblico.

no vera per il fatto di non essere ‘autentica’, l’atteggiamento di Thomson appare convergere – con gli opportuni *distinguo* – con posizioni acquisite della geografia culturale. L’affermazione di Allen, Massey e Cochrane (1997: 2) che “places are not ‘out there’ waiting to be discovered; they are our (and others’) constructions”, sembra trovare riscontro nella seguente risposta di Thomson alla domanda di un *blogger*:

I wrote all kinds of scenes in all kinds of imaginary British landscapes, but then, because I wanted the novel to feel real – in a geographical sense, at least – I had *to go out and find* those landscapes. Between 2001 and 2003 I did an awful lot of driving. I found places I never knew existed. *I found the places I’d described*, even though I hadn’t known they were there (2006; corsivo mio).

Ed è ribadita, ancora, in un’intervista rilasciata a Andrew Lawless nel giugno 2005 (*online*):

It was also fascinating to work out which part of the country suited which humour. Given their spiritual bias, it was clear to me that the phlegmatics should have the south-west of England, for instance – Glanstonbury, Tintagel etc. – and that their portion of London would have to include the Serpentine and Little Venice, since their principal defining principle was water. Sometimes I would set a scene in a certain landscape without being sure whether it actually existed, and I would have to get into my car and go and look for it. I found the Wanings at the north-east of Carlisle. I found the Church of Heaven on Earth in the Isle of Purbeck. In short, there isn’t a location in *Divided Kingdom* that doesn’t correspond to a real place in the United Kingdom.

La straordinaria capacità di Thomson di trasformare l’immaginario spaziale in *verità* poetica tramite uno sguardo che coniuga il surreale e la rappresentazione puntuale dell’ordinario attraverso la mediazione della memoria e la modulazione dell’*uncanny* (Tonkin: 2005) è felicemente espressa, ad esempio, nella seguente descrizione delle passeggiate del protagonista nel settore dei malinconici, il Green Quarter:

I would often make my way out to a piece of flat land that lay *at the edge* of a housing estate. It was the *strangest place*. There were roads and pavements, there were street lights too, but there were *no buildings*. The roads *turned corners, linking up with one another, forming orderly rectangles and squares*, and yet the area of scrub grass *in between*, where the houses *should have been*, were strewn with *rubbish* – umbrellas, condoms, microwaves. Crows sat on top of every street lamp like *memorials* to some dark event. I suppose the council had simply run out of money, but it always

looked to me as though something *sinister* or *supernatural* had occurred (Thomson, 2005: 268; corsivo mio).

Mentre la maggior parte delle forme verbali, al *simple past*, e l'accumulo di oggetti, infrastrutture, strade tendono a sottolineare la verità fattuale dello spazio descritto, una serie di allusioni minacciose (*strangest, dark, crows, sinister, supernatural*) concorre a traghettare il lettore nella dimensione del perturbante. Il forte desiderio di connettività (che è garanzia di funzionalità e di strutturazione sociale) espresso dalla tensione delle strade e delle piazze verso una geometria urbana armonica e coesa si perde senza possibilità di riscatto (come avviene secondo Freud nella condizione di malinconia) davanti all'interruzione perentoria dello *should have been*. Come in certe inquietanti scenografie di Lars Von Trier (*Dogville*, per esempio), si ha l'impressione di guardare al medesimo tempo una rappresentazione planimetrica e il plastico di un futuro già passato senza essere mai stato presente: la sua verità consiste appunto nella liminalità del fantastico, significata da *at the edge*, in *between* e soprattutto *rubbish*, i rifiuti di un'esistenza che non trova spazio in alcun luogo¹¹.

Il discorso del margine consente di accostarsi senza soluzione di continuità al secondo nucleo tematico della presente analisi, cioè all'immaginario del confine che informa *Divided Kingdom* nella sua struttura più profonda. Nel romanzo il liminale si articola tramite innumerevoli figurazioni, che spaziano dagli elementi costruiti dall'uomo (quali porte, finestre, tunnel, ponti, crocevia, navi, treni, aerei, stazioni, autostrade)¹², a quelli esistenti in natura (fiumi, rive, coste, guadi), sino a comprendere stadi psichici (sogno, allucinazione, telepatia, telecinesi) e la messa in scena della soggettività nomadica. L'esplicitazione più frequente di tale condizione si ha tuttavia tramite i numerosi *borders* e *boundaries* che, non diversamente dai territori contesi e dalle terre di nessuno, il protagonista di Thomson è continuamente costretto ad affrontare.

Il concetto foucauldiano (1977), esemplificato attraverso la discussione del lazzaretto e del Panopticon, di uno spazio pubblico che consente un'ottimizzazione dell'esercizio del potere proprio in quan-

¹¹ Julia Kristeva in *The Powers of Horror* (1982: 69) descrive così la liminalità dei rifiuti corporei, facendo pensare all'episodio in cui Thomas, travestito da White People, riesce a passare indenne un confine ricoprendosi il volto di escrementi: "Why does *corporeal waste*, menstrual blood and excrement, or everything that is assimilated to them, from nail-pairings to decay, represent – like a metaphor that would have become incarnate – the objective frailty of symbolic order?"

¹² Si veda, al riguardo, Van Houtum and Strüver (2002).

to spazio “that partitions, fixes and remains immutable” (Dikeç, 2005: 172), già da lungo tempo ha superato l’ambito della sociologia per colonizzare altri discorsi. Negli ultimi quindici anni, in particolare, come affermano Van Houtum e Van Naerssen (2002: 125) in “Bordering, Ordering and Othering”, “the symbolisation and (discursive) institutionalisation of differences in space have gained central attention in present so-called critical geography debates”.

Il loro saggio si rivela particolarmente utile per accostarsi all’immaginario di Thomson. L’affermazione degli autori che “the territorial demarcation of differences that borders provide assures a geographical ordering of presumably governable spatial units” (*ibid.*: 128) non solo esplicita il punto di vista dei governanti del Divided Kingdom, ma contiene in germe il medesimo dubbio circa un possibile fallimento del sistema implicito anche nelle procedure di partizione del Regno.

Everyone in the country had been secretly examined, assessed and classified, all in strict accordance with the humours. As categories, they were only approximate at the best, and there had been injustices, of course there had, but that could not be helped [...] Once the population had been split into four groups, the land was divided to accommodate them. What had been until then a united kingdom was broken down into four separate and autonomous republics. New borders were created. New infrastructures too. New loyalties (Thomson, 2005: 11).

Sviluppando la definizione di “strategia spaziale” di Michel de Certeau (1980),¹³ Van Houtum e Van Naerssen sottolineano inoltre come la ‘costruzione’ di un ‘luogo’ si possa intendere come “an act of purification, as it is *arbitrarily* searching for a justifiable, bounded cohesion of people and their activities in space” (2002: 126, corsivo mio). In linea con la teoria di Hobsbawm circa la “invention of tradition” (Hobsbawm and Ranger 1983), tutto ciò trova riscontro nelle strategie di costruzione, simbolizzazione¹⁴ e *flagging* (per usare un’e-

¹³ “According to de Certeau”, continuano Van Houtum and Van Naerssen (2002: 126), “a strategy presupposes a place that can be circumscribed as one’s *own* (*un propre*), and that can serve as the base from which to direct relations with an *exteriority* consisting of targets or threats such as clients, competitors, enemies and strangers”.

¹⁴ “People’s lives, both public and private, had been disrupted. They had to be given something fresh, something clear and powerful, with which they could identify. It had been decided the countries would be *colour-coded*. [...] To strengthen the identity of the four new countries, each had been provided with its own flag” (Thomson, 2005: 12). Appare degno di nota che il concetto di *colour-coding* si apparenti sia alla struttura logica fondante del razzismo che a una simbolizzazione diffusa nella prassi cartografica.

spressione di Michael Billig in *Banal Nationalism* [1995]) delle nuove identità nazionali pretestuose e sintetiche dei diversi Quarters, nel monitoraggio continuo della popolazione, e nelle pratiche di deportazione che ne conseguono al fine di evitare la tanto temuta “psychological contamination” (Thomson, 2005: 28). Questa infatti, riaffermando i valori di ‘porosità’ e ‘flusso’ caratteristici della tarda modernità ed esplicitamente obliterati nell’incubo post-politico di *Divided Kingdom*, basterebbe da sola a far implodere quella ‘cultura dei confini’ che, da iniziale strumento teso a consolidare e perpetuare l’ordine tramite prassi culturali di inclusione ed esclusione, va assumendo man mano, attraverso il processo di *self-perpetuation*¹⁵, la centralità di fine.

Il punto di vista di Van Houtum e Van Naerssen (2002: 126) risulta particolarmente suggestivo, ancora, là dove, ricorrendo al costrutto grafico di (*b*)ordering, esso propone di considerare il confine, che è manifestazione simbolica di una “social practice of spatial differentiation”, non come una situazione ma come un *processo*, “an ongoing strategic effort to [...] continuously fixate and regulate mobility of flows and thereby construct or reproduce places in space”. Anche il modo essenzialmente coerente ma sempre diverso con cui Thomas Parry nel romanzo guarda, vede, *esperisce* i molti (almeno dodici) confini che descrive concorre, infatti, a definire un’interpretazione della spazialità del *border* come processo di trasformazione e come *performance*. Ciò non si manifesta soltanto nell’esplicitazione del timore atavico per lo spaesamento implicito nel *border-crossing* – la paura di essere “tempted in some way – or altered”¹⁶, o la “old superstition about the *border-crossing* itself, that one might be mysteriously depleted by the experience, that one might lose a part of one-

¹⁵ Questa, infatti, è la tesi che Thomas avrebbe dovuto presentare al convegno di Aquaville, “namely that the divided kingdom was self-perpetuating, and that the need for transfer and relocation would eventually die away.[...] Place someone in an environment for long enough and he starts to take on the attributes of that place” (Thomson, 2005:114). Deriva inquietante di questo processo di ‘naturalizzazione’ è il subentrare pressoché automatico di un nuovo tipo di razzismo. Come afferma il personaggio di Fernandez (*ibid.*: 195-196): “I’m not interested in the colour of someone’s skin. It’s their thoughts that bother me. The new racism is psychological. [...] If we don’t have someone to despise, we feel uncomfortable, we feel we haven’t properly defined ourselves. Hate gives us hard edges”.

¹⁶ Si veda anche il passo in cui Marie racconta della propria esperienza di attraversamento assieme al padre: “I remember standing on the other side. It looked the same, of course – but it felt different. Completely different. Like the moon, or something” (*ibid.*: 90).

self - that one might suffer injury or harm” (Thomson, 2005: 85)¹⁷. La sua realizzazione più compiuta si ha invece nel modo in cui il protagonista ogni volta re-inventa discorsivamente la propria esperienza di questi potenziali ‘non-luoghi’ (Augé: 1995) e li sostanzia di una memoria che si fa essa stessa strategia di resistenza al servizio di una geografia più umana.

Il primo confine che il protagonista vede dal treno mentre viene *relocated* nel paese degli eletti, si configura all’inizio come un perfetto ‘non-luogo’: rappresentazione astratta che sembra destare nel bambino mera curiosità cognitiva, il *border* corre contestualmente al tracciato di una ferrovia “in the middle of nowhere” e ha le connotazioni provvisorie di una partizione appena istituita. Ma, avvicinandosi al finestrino, Thomas è costretto a confrontarsi con la realtà archetipica del ‘Muro’, ciò che Doreen Massey (2004: 6) chiama “that particular imaginative geography: the Walled City (and who shall come in), the question of engagement in proximity, the question of hospitality”. Al bambino che sa di andare incontro all’incognita di una nuova vita in una famiglia estranea non resta altra autodifesa che l’annullamento ‘magico’¹⁸ del tempo-spazio del presente in una conflagrazione fantastica:

Towards lunchtime, in the middle of nowhere, the train slowed down and stopped. I could see no sign of a station, only an embankment bristling with spear-shaped purple flowers.

“The border”, my companion murmured. I opened the window and looked out. A poorly made wall of concrete blocks had been erected at right angles to the track. Starting on level ground, it sloped up the embankment and then *vanished from sight*. Two parallel lengths of barbed wire straggled along the top, making the wall higher, and more difficult to scale. Soldiers with guns stood in the Spring sunlight. Their *shadows* pooled around their feet, *blackening* the stones. *I pretended that everyone was melting* (Thomson, 2005: 18; corsivo mio).

In seguito il *border* è iscritto nel territorio come luogo di perico-

¹⁷ Gardner (1995, riportato in Van Houtum e Van Naerssen [2002: 132]) commenta al riguardo: “those who step across cultural and geographical boundaries are, in varying degrees, likely to find themselves transformed. As we physically move, so do our personal and social boundaries shift; in this sense, migration involves a constant process of re-invention and self re-definition”.

¹⁸ Il ricorrere del motivo del binario o della piattaforma ferroviaria (per non parlare poi del viaggio in treno) come momento d’inizio di un processo di *border-crossing* esperienziale ha un ruolo significativo nella rappresentazione contemporanea del liminale, del magico e del *fantasy*. Nonostante la netta differenza di tono e di contesto, viene naturale pensare al binario 9¾ da cui parte il treno per Hogwarts nella fortunata serie di *Harry Potter*.

lo (“I saw the danger first, and shouted out. [...] No more than fifty yards ahead of us, the road broke off in mid-air” [*ibid.*, 35]), in cui l’istituzionalizzazione dell’*order of the police* (Rancière: 2001) contribuisce a naturalizzare il rischio, rendendolo, anzi, formativo ed eccitante. Proiezione del trauma introiettato dalle giovani vittime del *Rearrangement*, il confine si configura così come spazio di elaborazione del lutto in cui divenire adulti funzionali al sistema attraverso la *performance* taumaturgica di giochi di ruolo, definiti “border games” dal Thomas adolescente:

We must have absorbed something of the atmosphere of the times, I suppose, since we invented a whole series of what we referred to privately as ‘border games’. [...] We spent whole days out at the motorway, fortifying our headquarters against intruders or thinking up variations on the border game or just lying on our stomachs observing the guards (*ibid.*: 40).

In maniera analoga, l’angoscia che accompagna il passaggio di Thomas dall’antico ruolo di vittima a quello nuovo di coadiutore del sistema conferisce una sfumatura del tutto particolare, agghiacciante e comica allo stesso tempo, alla descrizione del “Border Experience” (il villaggio turistico con alberghi tematici, negozi di *souvenir* e *fast-food* sorto a ridosso del confine), che il protagonista incontra alla sua prima esperienza come *relocation officer*: “Sanguine people came from far and wide to climb the viewing platforms, each hoping for a brief taste of life on the other side” (*ibid.*: 69). Le vetrine dei negozi ostentano “ashtrays in the shape of watch-towers, and tiny, realistic attack dogs made of china”, nonché *T-shirt* con davanti la scritta “*I came I saw I lost my temper*. On the back, simply, *Welcome to the Yellow Quarter*” (*ibid.*).

Giustapposta alla mercificazione banalizzante della replica è la realtà disumana della terra di nessuno che separa Red e Yellow Quarter. Popolata di “life-size versions” dei *souvenir* descritti in precedenza, proprio in ragione di questo annullamento parodico di ogni dimensione relazionale la *no man’s land* si fa corsia preferenziale d’accesso all’atmosfera perturbante di cui *Divided Kingdom* si sostanzia: “It was in these eerie halfway places that one was able to appreciate the full power and extent of the Rearrangement, and it inspired an inevitable reverence, a kind of aw” (*ibid.*: 70).

Così, invece, appare al ritorno la raffigurazione del confine ‘liquido’¹⁹ che attraversa Pneuma, il settore di Londra divenuto capitale del

¹⁹ Per la rilevanza del concetto di ‘liquidità’ nella costruzione dell’identità postmoderna, si veda Bauman (2000).

Red Quarter²⁰, che il protagonista guarda dalla sua posizione non ancora scossa di cittadino privilegiato, ma non per ciò privo di traumi:

I leaned over *the stone parapet* and looked out over the water. *Had I been able to swim across*, I would have found myself in the Blue Quarter. *There had been a bridge* here once, but it had been dismantled during the Rearrangement. Only *bridges that complemented the partitioning* of the city had survived. [...] in stretches where the river itself had become the border *all the bridges had been destroyed*. The roads that *had once led* to them *stopped* at the water's edge, and *stopped abruptly*. They seemed to stare into space, no longer knowing what they were doing there or why they had come. During my early twenties I was *gripped by the sense of history that emanated from such places*; they were like *abandoned gateways, entrances to forgotten worlds*. [...] There were *bridges down inside me too*. *There was the same sense of brutal interruption* (*ibid.*: 82; corsivo mio)²¹.

Un senso del margine solo in apparenza meno costrittivo di nuovo si scontra con la sintassi dell'impossibilità e con la nostalgia per una Storia divenuta, con accenti orwelliani, inaccessibile. Ogni flusso, il nuotare come l'attraversare i ponti, è intercettato e impedito. I ponti stessi e le strade, icone potenti della conducibilità e della comunicazione, vengono svuotati della loro missione semantica e, personalizzati, stanno a significare il senso di una geografia umana obliterata, violentata, letteralmente e metaforicamente *interrotta*²².

La 'brutalità' di questa interruzione, il potenziale distruttivo della manipolazione in termini spazio-temporali dell'identità collettiva di un popolo si misura soprattutto attraverso il computo delle vittime, la circoscrizione degli esclusi. In *Divided Kingdom* questi sono rappresentati dai White People, acromatici alla deriva in un universo *colour-coded*:

²⁰ Riprendendo la metafora storica di Londra come grande 'cuore' della Gran Bretagna, ogni Quarter, infatti, ha come sede amministrativa una zona della ex metropoli, quadripartita anch'essa.

²¹ Si veda quanto afferma Hayden Lorimer (2005: 89), riguardo alla capacità dei "ruined industrial sites" di superare "a visual aesthetic to suggest an invisible record of co-presences, uncanny encounters and forgotten regimes of work".

²² Si veda come la violenza dell'interruzione è rappresentata nella descrizione dell'ultimo confine attraversato nel romanzo: "Trains would once have passed this way, linking the northern suburbs of the old metropolis, but a section of the structure had been knocked down to accommodate the border, and the railway line now came to an abrupt halt in mid-air. Its one remaining arch, though monumental, served no purpose other than to frame a view of the deserted road that ran adjacent to the wall. I had forgotten how the city borders looked. They had an operating theatre's ruthlessness. They were bright, lonely places. *Last places*" (Thomson, 2005: 367; corsivo mio).

They were society's untouchable. [...] *The past had been taken from them*, as it had been taken from anyone alive at the time of the Rearrangement, but these were people *who had been either unwilling or unable to find a place in the future*. They didn't fit into any quarter, [...] or any humour. They had ended up *marooned* between the old kingdom and the new one. *Lost in a pocket of history*. [...] Since they were perceived as having no character, they were deemed incapable of causing psychological damage, and as a result they were allowed to cross borders at will, to wander freely from one country to another (*ibid.*: 125; corsivo mio).

Inversione potente della secolare egemonia del 'bianco' sui 'colori' convenzionalmente attribuiti alle etnie 'altre', la rappresentazione dei White People è una metafora evidente dello spaesamento e dell'esilio, della discriminazione, dello svantaggio e delle pratiche pervasive e violente di soppressione culturale che accompagnano da sempre l'esperienza del nomadismo e dell'immigrazione. Ciò che conferisce particolare profondità e suggestione all'immaginario di Thomson è, piuttosto, la scelta di collegare il discorso politicamente situato dell'emarginazione su base etnica ed economica a quello futuristico della globalizzazione: un discorso che è anch'esso ovviamente politico, ma più difficile da riconoscere in quanto tale – e pertanto da circoscrivere e contrastare – in ragione della sua consonanza con una svalutazione del passato e celebrazione acritica della modernità e del futuro che la mediatizzazione della sfera pubblica ha trasformato in valori omologati. L'incapacità "to find a *place* in the *future*" viene ridefinita, così, come *colpa*, e chi si è perduto nelle pieghe della Storia è condannato a restare escluso per sempre dalla nuova geografia sociale²³ della *time-space compression* (Harvey, 1989: 240).

Come afferma John Hoppe (1999, in Van Houtum e Van Naerssen [2002: 133]), queste "displaced persons" (gli immigrati illegali, i *sans-papiers*, i senza tetto, gli zingari, i senza risorse) esistono solo come 'fantasmi', "unthinkable and diaphanous entities taking advantage of the liminal, unauthorized and interstitial spaces [...] – the remainders, the excesses" di un mondo che, nel configurare e rappresentare nuove "imagined communities" (Anderson, 1991: 6), ha drammaticamente eliso la loro varietà di 'differenza', condannandoli a rimanere per

²³ Si veda la seguente considerazione circa il percorso urbano seguito da un White People (Thomson, 2005: 281): "He seemed to know the town in such detail - its recesses, its hiding places. I realised that if I'd seen so little of the White People recently it was because they had mapped out an alternative geography".

sempre marginalizzati o *semi-alien*s (Van Houtum e Van Naerssen, 2002: 126).

La descrizione dei White People evoca inoltre ciò che Van Houtum e Van Naerssen chiamano “social production of spaces of difference and indifference. That what is beyond the self-defined differentiating border of comfort (*difference*) is socially made legitimate to be neglected (*indifference*)” (*ibid.*: 129)²⁴.

Thomson non esita a mostrare il lato oscuro di questa indifferenza. Lo fa attraverso l'immaginario atroce di un linciaggio (Thomson, 2005: 315-323), ma soprattutto iscrivendo il suo popolo di reietti nella geografia profonda del 'Regno Disunito' tramite l'inclusione di centinaia di quei poveri corpi, ammassati in una fossa comune (*ibid.*: 312), entro la mappa alternativa – e potenzialmente sovversiva – della memoria.

Anche la risposta dei White People alle pratiche di soppressione culturale che li hanno condotti a perdere la capacità di comunicare verbalmente si manifesta come dedizione estrema ai valori dell'identità e del ricordo. Elevandosi a icona di ogni comunicazione clandestina, la sostituzione del linguaggio da parte dei White People con una strana forma di comunicazione telepatica (“*They were sending pictures to each other in their heads. They were showing them to each other as you might show photographs*” [Thomson, 2005: 307]) si rivela, infatti, invincibile strategia di resistenza di una cultura calpesta e minacciata di estinzione. Allo stesso tempo, evocando una volta di più la concezione junghiana della psiche come “series of images in the truest sense, not an accidental juxtaposition or sequence, but a structure that is throughout full of meaning and purpose” (Jung, 1954 [1938]: § 187; in Kotsch, 2000: 230), il ricorso alla telepatia rappresenta l'atto di fede dell'autore nei poteri dell'immaginazione, nucleo centrale, irrinunciabile, della sua concezione dell'arte e della sua definizione di 'umano'.

A fronte dell'acromatismo dei 'Bianchi', la rappresentazione dell'immaginario cartografico, che costituisce il terzo asse portante del romanzo, riporta a convenzioni che sono spesso *colour-coded*. In *A History of Spaces*, John Pickles sostiene che “maps precede the territories they represent” (2004: 5) e “make palpable something without

²⁴ “It is only when the socially ‘dirtified’ people, the ‘Heimatlosen’, [...], knock at the doors of our societies”, continuano Van Houtum e Van Naerssen (2002: 129), “that the manifestation of the often covert and taken-for-granted principles of bordering is directly asked for”.

existence” (*ibid.*: 93). E aggiunge: “cartographers produce the real” (*ibid.*: 95). Questo giudizio fa tornare alla mente le affermazioni nella già citata intervista a Lawless (2005: online) in cui Thomson riconosce la straordinaria qualità poetica della propria scrittura; ma esso sembra applicarsi anche alla maniera in cui tale potenza creativa si intreccia, per usare un’espressione di Joe Painter (2006: 346), con la “cartophilia” dello scrittore. Nella medesima intervista (Lawless: 2005; online), Thomson descrive i dubbi che hanno preceduto la scelta di “fissare” la topografia fantastica del “Divided Kingdom” tramite l’inclusione di mappe:

On the one hand, I thought the book could stand on its own without them, and that to include them might suggest some kind of weakness in the vision. On the other hand, I know readers love maps. [...] I would have felt as though I was cheating the reader if I hadn’t fully imagined the new geographical reality. Not that I drew up every single border – but in London it was important to have a fairly precise idea of where they were²⁵.

Qui lo scrittore sottolinea la qualità ludica, essenzialmente decorativa e ridondante della sua finzione cartografica, ammiccando quasi a certe posizioni della teoria non-rappresentazionale (Thrift: 1996; 2004), con la sua enfasi sull’esistenza di un “affective realm of ‘wild new imaginaries’, emerging from repertoires of sensation and emotion” (Thrift: 2004; in Lorimer, 2005: 90), e l’attenzione per i modi in cui la vita sociale si esprime e si struttura tramite “shared experiences, everyday routines, fleeting encounters, embodied movements, precognitive triggers, practical skills, affective intensities, enduring urges, unexceptional interactions and sensuous dispositions” (Lorimer, 2005: 84). Non stupisce, allora, di ritrovare nel saggio di Lorimer espressioni quali “the casting of emotion in cultural geography” (*ibid.*) e, persino, “geography of the humours” (*ibid.*: 91), che parrebbero estrapolate da *Divided Kingdom*.

Ma se la cartina del Regno Unito posta in calce al libro e sul sito web dedicato sembra confermare con la sua quadricromia prepotente una geografia da *divertissement*, *puzzle* e ‘monopoli’, altre mappe sembrano rafforzare invece, entro il livello testuale del romanzo, il

²⁵ Thomson procede così a definire la topografia della sua Londra: “I know that the border between the Red Quarter and the Blue Quarter runs down Park Lane, for instance and that the Dorchester Hotel, if it was still standing, would be facing the wall. I know that the border between the Red Quarter and the Yellow Quarter runs through Trafalgar Square (there is a reference to Nelson peering out, one-eyed, over a tangle of barbed wire) and on over Hungerford Bridge” (Lawless: 2005; online).

discorso della violenza identitaria che le carte geografiche possono contribuire a istituzionalizzare e perpetuare. Il tragico gioco messo in atto dai teorici della 'Riorganizzazione' rivela una sinistra consonanza con le parole di John Morgan (2003: 445):

The state reinforces the 'obviousness' of the national territory through the creation of the palimpsest of the national map, which is 'logoized' into an immediately recognizable symbol. Citizens are 'corralled' into certain identities through the creation of discursive power effect around the lines of the map.

L'analisi delle mappe consente, inoltre, di vedere come in Thomson il discorso dei confini s'intersechi a livello implicito con l'immaginario geografico della *islandness*, mito identitario fondante della cultura britannica che qui, però, è negato attraverso la soppressione, proprio, della 'porosità' specifica del margine marino, non *border*, ma *boundary* che circonda e mette in comunicazione al tempo stesso. Non un solo accenno, nell'intero romanzo, autorizza a pensare che il 'Regno Disunito' sia un'isola, e questo perché l'istituzione dei Quartieri, in cui è difficile non ravvisare allusioni al progetto politico della *devolution*, ha soppresso quella particolare forma di rappresentazione solidale del sé di cui la concettualizzazione delle società isolate si sostanzia. Mentre la *hybridity* feconda della *islandness* è obliterata dalle pratiche di uno stato poliziesco, la partizione ridefinisce ogni settore come spazio di *insularity*, dalle connotazioni negative di isolamento e di *boundedness* (Baldacchino: 2004).

Ciò appare evidente se si considerano le mappe dei singoli Quarters, presenti solo nelle edizioni a stampa del romanzo. Oltre a dialogare parodicamente con le cartine incluse nei *Viaggi di Gulliver* [1726]²⁶, queste immagini richiamano inequivocabilmente la rappre-

²⁶ Riguardo alla storia degli inserti cartografici nei *Gulliver's Travels* – rielaborazioni fantastiche dell'*Atlas Geographus* di Hermann Moll (1708-1717), aggiunte alla prima edizione anonima del libro ad insaputa dell'autore (Bracher: 1944-45) –, si veda Bignami (1996: 156), che sottolinea l'ambivalenza implicita nella rappresentazione cartografica, la cui funzione è sì di rivelare, ma, talora, anche di nascondere: "in sostanza un anonimo cartografo apportò alle carte di Moll quelle modifiche che si rendevano necessarie per dare attuazione visiva alle descrizioni, intenzionalmente improbabili, date da Swift. Questi poi, nell'edizione del 1735 a cui fu apposto il suo nome, lasciò le fantasiose mappe di viaggio, segnalando con ciò, si può supporre, il suo gradimento per quella che era, appunto, una corretta trascrizione grafica del desiderio, espresso a parole nel testo, di confondere il lettore". Si veda, riguardo alla possibile ambiguità delle mappe, anche Doel (2006: 345): "the power and resistance of maps resides in their capacity to seduce rather than to produce; to lead astray rather than render visible; to disappear rather than to make appear".

sentazione convenzionale della cartografia delle isole²⁷, avvalorando quasi l'assunto di Philip E. Steinberg (2005: 255) che “the modern, or Westphalian, ideal of the state as territorially bounded, unambiguously governed by a sole authority and culturally homogeneous is a profoundly *insular* vision” (corsivo mio)²⁸.

Al contrario, la mappa con cui il lettore è invitato a ‘giocare’ sul sito web – perfettamente sovrapponibile alla *main island* del Regno Unito, e perciò restituita alla dimensione insulare – lo rimette in comunicazione con l’immaginario geografico di una realtà fondata, com’è normale che sia, sulla tensione tra memoria collettiva e configurazione del presente. Proprio come Odell (“the psychopomp”) aiuta Thomas a riconciliarsi con la propria storia attraverso tre brevi racconti che servono a risanarne la psiche tramite un corto circuito spazio-temporale dello spaesamento simbolico, così il lettore è invitato a esplorare nello spazio liminale del web nuove geografie del possibile.

Cliccando sul territorio virtuale del ‘Divided Kingdom’ senza *link* evidenti a far da guida, il visitatore avrà compiuto alla fine un vero e proprio ‘viaggio’, trasformando la contemplazione passiva della mappa, come propone la *critical cartography*, in esperienza, prassi e *performance* (Del Casino and Hanna: 2006, *online*)²⁹.

Solo allora forse, affidandosi a quel potere dell’immaginazione

²⁷ Un’ulteriore riprova del fatto che i singoli quartieri nel romanzo sono concettualizzati a tratti come isole si può avere dall’episodio in cui Victor e Marie, i nuovi parenti di Thomas, decidono di compiere a piedi, seguendo il confine, l’intero periplo del Red Quarter (“He was curious about the dimension of the ‘cage’. [...] They had walked nearly seven hundred miles. It had taken them most of the summer” [Thomson, 2005: 90]). Il racconto, nonostante l’ovvia inversione di prospettiva, induce a riflettere circa le seguenti osservazioni di Peron (2004: 331): “A small island asks to be inventoried, and the first thing new inhabitants do – like Robinson Crusoe or Tom Hanks in the film *Castaway* (2001) – is to undergo a symbolic rite of ownership, measuring every contour, pacing out the distances, discovering the length of the coastline for themselves and getting to know it physically in all its twists and turns”.

²⁸ Steinberg (2005: 260) cita come riprova della difficoltà incontrata dai cartografi rinascimentali a rappresentare la Gran Bretagna come isola costituita dai due diversi regni d’Inghilterra e Scozia il fatto che “many portolan chart-makers ‘solved’ this dilemma of one island being split between two sovereigns by simply dividing Great Britain into two islands”.

²⁹ “The appropriation of Thrift’s (1996) non-representational theory by cultural geographers”, scrivono Del Casino e Hanna (2006: 43), “tends to presuppose an ontology of real emotions, experiences, and senses that somehow make representations less real. As Nash (2000: 655) argues, non-representational theory moves away from a concern with representation and especially text, since, Thrift argues, text only inadequately commemorates ordinary lives since it values what is written or spoken over multisensual practices and experiences”.

che sa farsi parola e segno, si potranno inventare “new maps for new worlds” (Pickles, 2004: 183), riuscendo a produrre, come auspica Nigel Thrift, “new sequences of strange and charmed”, “new maps of together” (Thrift: 2004; in Lorimer, 2005: 90). Questo punto di vista costituisce anche una preziosa chiave d’accesso all’universo poetico di Thomson, il cui asse ruota intorno all’idea di narrativa come *risk taking* ed esplorazione vertiginosa della spazialità del margine, di quel “brink of believability” (Lawless: 2005; *online*) al di là del quale giacciono “the mystery and beauty of being alive”: una verità che spesso trascende “our conscious experience”, ma che l’arte riesce talvolta a illuminare tramite coraggiose azioni di *trespassing*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALLEN, J., MASSEY, D. e COCHRANE, A. (1997), *Rethinking the Region*, London, Routledge.

ANDERSON, B. (1991 [2nd edition]), *Imagined Communities*, London, Verso.

AUGÉ, M. (1995), *Non-Places. An Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, Verso.

BALDACCHINO, G. (2004), “The coming of age of island studies”, *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, 95(3): 272-283.

BAUMAN, Z. (2000), *Liquid Modernity*, Oxford, Polity Press.

BIGNAMI, M. (1996), “I viaggi di Gulliver: per quattro volte da Londra a nessun luogo a Londra”, in BACCOLINI, R., FORTUNATI, V., MINERVA, N. (a cura di), *Viaggi in Utopia*, Ravenna, Longo, 153-160.

BILLIG, M. (1995), *Banal Nationalism*, London, Sage.

BRACHER, F. (1944-1945), “The Maps in *Gulliver’s Travels*”, *ILLQ*, 8: 59-74.

CRESSWELL, T. (1997), “Weeds, Plagues, and Bodily Secretions: A Geographical Interpretation of Metaphors of Displacement”, *Annals of the Association of American Geographers*, 87(2): 330-345.

DE CERTAU, M. (1980), *L’invention du quotidien*, Paris, UGE.

DEL CASINO, V. J., HANNA, S. P. (2006), “Beyond the ‘Binaries’: A Methodological Intervention or Interrogating Maps as Representational Practices”, *ACME*, 4(1): 34-56, *online* (www.acme-journal.org/Volume4.1.htm).

DIKEÇ, M. (2005), “Space, Politics and the Political”, *Environment and Planning D*, 23: 171-188.

DOEL, M. (2006), “The obscenity of mapping”, *Area*, 38(3): 343-345.

FOUCAULT, M. (1977), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, transl. by A Sheridan, New York, Vintage Books.

GARDNER, K. (1995), *Global Migrants, Local Lives: Travel and Transformation in Rural Bangladesh*, Oxford, Clarendon Press.

GATTO, M. (2005), Recensione di Rupert Thomson, *Divided Kingdom*, *Libri Nuovi online*, 16 agosto (<http://librinuovi.devep.org>).

HARVEY, D. (1989), *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, MA., Basil Blackwell.

HILLMAN, J. (1985), *Anima – an Anatomy of a Personified Notion*, Dallas, Spring.

HOBBSAWM, E., RANGER, T., eds (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

HOPPE, J. (1999), “The technological hybrid as post-American: Cross-Cultural Genetics in *Jasmine*”, *Melus*, Winter.

HYNES, J. (2006), “The Dreamlife of Rupert Thomson”, *The Boston Review*, January-February, edizione *online* (bostonreview.net/BR31.2/hynes.html).

JUNG, C. G. (1954 [1938]), “Psychological aspects of the mother archetype”, *Collected Works*, vol. 9 (1), Princeton, Princeton University Press.

JUNG, C. G. (1992 [1944]), *Psicologia e alchimia*, in *Opere di Carl Gustav Jung*, vol. 12, Torino, Bollati Boringhieri.

JUNG, C. G. (1997 [1948]), *Studi sull'alchimia*, in *Opere di Carl Gustav Jung*, vol. 13, Torino, Bollati Boringhieri.

JUNG, C. G. (1989 [1956]), *Mysterium Coniunctionis*, Torino, Bollati Boringhieri.

KOTSCH, W. E. (2000), “Jung’s mediatory science as a psychology beyond objectivism”, *Journal of Analytical Psychology*, 45: 217-244.

KRISTEVA, J. (1982), *The Powers of Horror: an Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press.

LAW, A. (2005), “Of Navies and Navels: Britain as a Mental Island”, *Geografiska Annaler*, 87(b): 267-277.

LAWLESS, A. (2005), “On the Brink of Believability. Rupert Thomson’s *Divided Kingdom*”, *Three Monkeys Online*, giugno (www.threemonkeysonline.com).

LORIMER, H. (2005), “Cultural geography: the busyness of being ‘more-than-representational’”, *Progress in Human Geography*, 29(1): 83-94.

MASSEY, D. (2004), “Geographies of Responsibility”, *Geografiska Annaler*, 86(b): 5-18.

MORGAN, J. (2003), “Imagined Country: National Environmental Ideologies in School Geography Textbooks”, *Antipode*, 35(3): 444-462.

NASH, C. (2000), “Performativity in practice: some recent work in cultural geography”, *Progress in Human Geography*, 24(4): 653-664.

O’ HEHIR, A. (2006), “*Divided Kingdom* by Rupert Thomson”, *Salon*, 22 dicembre, edizione *online* (www.salon.com).

- PAINTER, J. (2006), "Cartophilias and cartoneuroses", *Area*, 38(3): 345-347.
- PERON, F. (2004), "The contemporary lure of the island", *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, 95 (3): 326-339.
- PICKLES, J. (2004), *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*, London, Routledge.
- RANCIERE, J. (2001), "Ten theses on politics", *Theory and Event*, 5(3), (muse.jhu.edu/journals/theory_&_event/v005/5.3ranciere.html).
- STEINBERG, P. H. (2005), "Insularity, Sovereignty and Statehood: the Representation of Islands on Portolan Charts and the Construction of the Territorial State", *Geografiska Annaler*, 87(b): 253-265.
- TAYLOR, D. J. (2005), "Anima attraction", *The Guardian*, 16 aprile (www.guardian.co.uk).
- THOMSON, R. (2005), *Divided Kingdom*, London, Bloomsbury.
- (2005b), *Divided Kingdom* (traduzione di Michele Piumini, revisione di Anna Mioni), Milano, ISBN edizioni.
- (2005c), *Rupert Thomson in Interview* (www.dividedkingdom.com).
- (2006), Risposte a quesiti ricevuti su LITBLOG CO-OP, 12 febbraio (http://lbc.typepad.com/blog/2006/02/do_you_have_que.html).
- THRIFT, N. (1996), *Spatial Formations*, London, Thousand Oaks, and New Delhi, Sage Publications.
- THRIFT, N. (2004), "Summoning life", in CLOKE, P., GOODWIN, M., CRANG, P. (eds), *Envisioning Human Geographies*, London, Arnold, 81-103.
- TILLEY, CH. (1994), *A Phenomenology of Landscape*, Oxford, Berg.
- TONKIN, B. (2005), "Countries of the mind", *The Independent*, 1 aprile (www.independent.co.uk).
- VAN HOUTUM, H., VAN NAERSSSEN, T. (2002), "Bordering, Ordering and Othering", *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, vol. 93(2): 125-136.
- VAN HOUTUM, H., STRÜVER, A. (2002), "Borders, Strangers, Doors and Bridges", *Space and Polity*, 6: 141-146.
- VON RAFFAY, A. (2000), "Why it is difficult to see the anima as a helpful object: critique and clinical relevance of the theory of the archetypes", *Journal of Analytical Psychology*, 45(4): 541-560.