

La campagna inglese in *Never Let Me Go* di Kazuo Ishiguro, fra dislocazione e straniamento

Nicoletta Brazzelli
(Università degli Studi di Milano)

Abstract

In *Never Let Me Go* (2005) Kazuo Ishiguro ritrae un mondo del futuro collocato nel passato; la voce narrante è quella di una creatura artificiale, che rivela gradualmente al lettore la sua condizione subalterna. Nel romanzo la dimensione spaziale è fondamentale: in un contesto distopico, la campagna inglese è astoricizzata, e sottolinea lo straniamento e l'alienazione dei personaggi, che vivono in un'atmosfera rarefatta, radicata emotivamente entro un ambiente dai contorni labili e per lo più imprecisati, e occupano una posizione marginale e dislocata.

Parole chiave: campagna inglese, dislocazione, distopia, Kazuo Ishiguro, *Never Let Me Go*

Abstract

In *Never Let Me Go* (2005) Kazuo Ishiguro portrays a future world set in the past; the narrative voice is an artificial being who gradually reveals her subaltern condition to the reader. In the novel, the spatial dimension is crucial: within a dystopic frame the English countryside is rendered in ahistorical terms, and reinforces the estrangement and alienation of the characters, who live in a rarefied atmosphere, emotionally rooted in a vague and mostly undefined environment, occupying a marginal and dislocated position.

Keywords: English Countryside, Displacement, Dystopia, Kazuo Ishiguro, *Never Let Me Go*

§

Nicoletta Brazzelli, *La campagna inglese in Never Let Me Go di Kazuo Ishiguro, fra dislocazione e straniamento*, «NuBE», 2 (2021), pp. 39-63

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1075> ISSN: 2724-4202

A thread united them – visible, invisible, like those threads, now seen, now not, that unite trembling grass blades in autumn before the sun rises.

Virginia Woolf, *Between the Acts* (1941)

1. Spazi rurali e identità nazionale

In *The Country and the City* Raymond Williams sottolinea che in Inghilterra il termine “country” è strettamente connesso con l’idea di nazione, designando, nello stesso tempo, lo stato e la terra, l’intera società e la comunità rurale (1978, 1). Storicamente, con l’avvento della rivoluzione industriale, la campagna si svuota in maniera progressiva e viene profondamente trasformata dalla meccanizzazione.¹ La “English countryside” rappresenta sia un’entità materiale, fisica, che si definisce in opposizione alle aree urbane, sia un territorio dell’immaginazione, che evoca pace, tranquillità, bellezza pastorale (Haigron 2017). Per quanto il 75% della popolazione inglese viva ormai in città, grandi o piccole, la dimensione arcadica della campagna continua a esercitare un peso fondamentale nella definizione dell’identità britannica, e l’idillio rurale ne è tuttora un elemento costitutivo, per quanto gli spazi rurali siano anche connotati come luoghi isolati e/o desolati.² Williams dimostra come le opere letterarie offrano sguardi illuminanti sulle relazioni economiche e affettive fra l’Inghilterra urbana e rurale, indicando il mito dell’Età dell’Oro come troppo ricorrente.

¹ La bibliografia sull’argomento è assai vasta e variegata. Si avvalgono di una prospettiva interdisciplinare, assolutamente necessaria visto il confluire di questioni economiche, politiche, sociali e culturali, Neal e Agyeman (2006).

² Il manuale di Cloke, Marsden e Mooney (2006) contiene riflessioni teoriche e casi di studio, ricercando una sorta di sistematizzazione, con molteplici approcci, del cosiddetto “Rural Turn”.

La rappresentazione stereotipata che continua ad avere un ruolo nell'immaginario collettivo è stata forgiata largamente nel diciannovesimo secolo in contrapposizione all'industrializzazione e alla relativa urbanizzazione della Gran Bretagna; la campagna diventa un rifugio lontano dalle ansie della modernità. Molti elementi che confluiscono nell'idillio rurale hanno anche una controparte negativa: infatti pace, innocenza e semplicità sono controbilanciate da arretratezza, ignoranza e limitazione. La tranquillità si trasforma in assenza di stimoli, lo spirito di comunità implica ristrettezza di visione e rifiuto del diverso, la continuità con il passato lascia intendere che le aree rurali sono sconnesse dalla modernità. Per quanto fenomeni recenti abbiano contribuito a cancellare i confini rigidi fra città e campagna (*continuum* rurale-urbano, periurbanizzazione, rurbanizzazione) la dicotomia dialettica fra rurale e urbano resta profondamente radicata nella “national psyche” in termini di rappresentazione (Mischi 2009, 112). Il dibattito recente, inoltre, si arricchisce con la prospettiva postcoloniale (Fowler 2017). In relazione agli effetti culturali del “ruralism”, poi, occorre ricordare che la nostalgia si relaziona anche con l'interesse fondamentale per la questione dello “heritage”.³ Da una parte si può riconoscere un sintomo di “salute culturale” quando si assiste a un interesse diffuso per la natura, lo spazio rurale, le radici, dall'altra, invece, esso segnala un declino, che si configura come una incapacità a far fronte al mondo moderno (Matless 1998, 16).

La letteratura inglese, come è noto, riserva un ruolo essenziale alla rappresentazione della campagna e degli ambienti rurali, che si distinguono dallo spazio naturale in quanto modificati dall'attività umana. In questo senso, è fondamentale distinguere la “countryside”, contrassegnata

³ Lowenthal (1991) si concentra proprio sul ruolo dello “heritage” per sottolineare come il paesaggio, in particolare quello rurale, abbia plasmato la “Englishness”.

dall'addomesticamento della natura da parte del lavoro assiduo e costante degli esseri umani, dalla "wilderness" che invece implica lo spazio selvaggio, non civilizzato, che si sviluppa in maniera incontrollata. La grande tradizione letteraria inglese è fortemente radicata nella campagna, e annovera nei romanzi di Jane Austen gli esempi più studiati, vista la propensione della scrittrice a porre lo spazio rurale, sia coltivato con un intento economico sia in forma di giardino, dunque in una prospettiva estetica, al centro delle sue rappresentazioni. Proprio a partire dal Romanticismo la campagna inglese è, dal punto di vista letterario, ma anche nella pittura, il luogo dell'infanzia, della memoria, di una natura che la rivoluzione industriale sta cancellando. Essa assume vari aspetti: può essere assimilata alla natura incontaminata (come il Lake District amato dai primi romantici), oppure compare come terra arata e come pascolo, e comprende diversi elementi ricorrenti, quali i corsi d'acqua, i campi prima o dopo la mietitura. Il "tropo pastorale" rimanda alla nostalgia di un'armonia perduta, che dalla metà dell'Ottocento si accompagna alla rievocazione nostalgica delle epoche pre-industriali, soprattutto il Medioevo idealizzato, in Thomas Carlyle, John Ruskin e William Morris. Tra i romanzieri vittoriani, è soprattutto Thomas Hardy che mostra il passaggio da una campagna coltivata con metodi antichi a quella in cui le macchine compiono il lavoro degli uomini, mentre nella prima parte del Novecento il motivo della scomparsa della natura si arricchisce: i sobborghi di Londra inghiottono la natura (in *Howards End* di E.M. Forster) e lo stesso fanno le attività minerarie (in *Women in Love* di D.H. Lawrence); uscire dalla città, in particolare da Londra, indica il tentativo di fuggire dalle tensioni e dalla schiavitù della vita moderna. In ogni caso, Raymond Williams stesso mette in guardia dalla semplificazione, perché le due entità della città e della campagna sono in continua trasformazione e in opposizione dinamica (1978, 289-298).

2. Tra realismo e distopia

Lucienne Loh sostiene che i critici postcoloniali hanno trascurato la questione del ruolo dell'impero sulla "English rurality", riconoscendo «the British empire as a spatialized history of rural exploitation operating simultaneously at the levels of the local, the national, and the global» (2013, 2). In effetti, una parte della produzione letteraria contemporanea, anche postcoloniale, riprende e rivisita la tradizione della campagna inglese, spesso per metterne in risalto la "storicità", e dunque la dimensione imperiale appare iscritta nel paesaggio rurale; un esempio su tutti è rappresentato da V.S. Naipaul che, in *The Enigma of Arrival* (1987), dà voce a un narratore proveniente dai Caraibi che ricerca in un *cottage* del Wiltshire, a poca distanza da Stonehenge, l'ispirazione per la scrittura. Egli rintraccia nella storia dell'impero il legame fra sé e gli abitanti del villaggio, acquisendo la consapevolezza di appartenere a quel luogo, mentre lo percorre quotidianamente, lo osserva e compara le immagini letterarie che avevano preceduto il suo arrivo con la sua esperienza diretta. Naipaul riprende questo tropo familiare, identificato come la fine imminente della "old rural England", che è sempre sul punto di scomparire dall'orizzonte; *The Enigma of Arrival* decostruisce la visione romantica del passato inglese: lo scrittore è affascinato dalla decadenza e dalle rovine (Brazzelli 2018, 37-42).

Kazuo Ishiguro, nato a Nagasaki nel 1954 ma residente in Gran Bretagna dagli anni Sessanta, dal canto suo, offre rappresentazioni ambigue e sfocate della campagna inglese, caratterizzata da una sorta di astoricità, astrattezza, artificialità. Nel primo romanzo, *A Pale View of Hills* (1982), la protagonista passa dal paesaggio giapponese devastato dalla seconda guerra mondiale a una esistenza apparentemente pacifica nella campagna inglese. Tuttavia, la protagonista vive da sola in quello che dovrebbe essere un *cottage*, occupandosi soprattutto del giardino; ma il contesto ambientale è rigido, bloccato, ridotto a pura decorazione, come i ricordi terribili

dell'esistenza giapponese che riemergono nel corso della narrazione. In *The Remains of the Day* (1989) il mito della "country house" viene sovvertito, visto che la proprietà di Darlington Hall passa da un'aristocrazia inglese in declino, pericolosamente collusa con il nazismo, all'imprenditoria americana. Il maggiordomo Stevens, attraverso il racconto del suo viaggio nella West Country, riformula la relazione fra la casa e il paesaggio, in cui l'elemento nostalgico è predominante.⁴ Il protagonista si muove su una vecchia Ford e fornisce una rappresentazione estetica dell'ambiente naturale, entro cui però si iscrive un mondo ormai completamente dissolto.

Quella che traspare da *The Remains of the Day* è comunque un'Inghilterra mitica, che appartiene all'immaginario collettivo più che al piano della realtà: «It's a mythical landscape which is supposed to work at a metaphorical level» (Adams 2005). Più dell'accuratezza descrittiva dell'ambientazione è proprio questo livello metaforico che interessa a Ishiguro, il cui obiettivo resta quello di trattare tematiche universali, che abbiano valore indipendentemente dal contesto e che possano essere rilevanti per qualsiasi lettore.⁵ Infatti egli ribadisce: «I don't have a deep link with England like, say, Jonathan Coe or Hanif Kureishi might demonstrate. For me it is like a mythical place» (Adams 2005). In effetti, Ishiguro, viste le sue origini, non ha mai perseguito una sorta di "assimilazione" culturale: in procinto, per molti anni, di ritornare in Giappone, la sua radicata instabilità trova espressione nel suo linguaggio,

⁴ Darlington non è un luogo reale, per quanto evochi una dimora situata nei pressi di Oxford. Mentre il viaggio di Stevens lo conduce in siti geografici specifici, come Salisbury, Taunton e Weymouth, egli visita anche numerosi luoghi fittizi come Mortimer's Pond, Moscombe e Little Compton. Questi ultimi sono situati vicino a villaggi reali: il primo nel Dorset, il secondo vicino a Tavistock, Devon, e l'ultimo in Cornovaglia.

⁵ Nelle numerose interviste e conversazioni raccolte in Shafner e Wong (2008) emergono in maniera efficace gli intenti dello scrittore.

solo apparentemente semplice. Del resto, ha dichiarato di scrivere avendo sempre in mente «a sense of translation» (Adams 2005).

Il rimpianto nostalgico per le «imaginary homelands» perdute è un tema centrale nel romanzo inglese del secondo Novecento e oltre, quando la Gran Bretagna si è confrontata con il declino dell'impero,⁶ e la letteratura si è configurata come un mezzo per esplorare la questione della “Britishness” e del futuro della nazione. Tuttavia, in *Never Let Me Go* Ishiguro opera una curiosa commistione fra realismo e distopia. La dimensione distopica, in questo romanzo apparentemente realistico e storicamente radicato in un decennio specifico, si fonda sulla raffigurazione di un mondo terrificante, eppure in qualche modo “riconoscibile” sulla base dell'esperienza del lettore. La narrativa distopica si delinea come un'inversione del naturalismo rifiutato dall'utopia letteraria. Questa negazione dialettica recupera il pessimismo naturalistico riguardante il presente e le potenzialità umane e lo proietta su mondi alternativi o futuri.

Never Let Me Go, come molti dei suoi predecessori nella tradizione distopica inglese, assume una natura fondamentale allegorica, e propone una mappa delle forme postmoderne dell'alienazione “biopolitica”. La lezione inquietante di Ishiguro, secondo Justin Johnston, è che i cloni sono già fra noi: essi costituiscono, insieme a drogati, prostitute, carcerati, senz'atomo, rifugiati, lavoratori in nero, minori sfruttati, la popolazione “di scarto” che “sporca” i (cupi) paesaggi neoliberali (2019, 31-65). *Never Let Me Go* si inserisce perfettamente nel sottogenere distopico: come nei testi fondativi di H.G. Wells e di George Orwell, l'interesse si concentra sull'alienazione, ma non è più l'alienazione della classe media, né dei soggetti a uno stato autoritario, piuttosto, riguarda coloro che restano senza voce

⁶ Parlando di patrie immaginarie il riferimento fondamentale resta Rushdie (1991).

nelle distopie precedenti, come i “Morlocks” di Wells, o i “proles” di Orwell (Wegner 2014, 469). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) di Philip K. Dick segna il passaggio dalla tradizione distopica alla fantascienza contemporanea: gli androidi di Dick sono creature artificiali indistinguibili dagli esseri umani, cui è negato qualsiasi diritto civile o legale, e che sono destinati a una breve esistenza (proprio come i cloni di Ishiguro).

Una definizione del romanzo che appare particolarmente significativa è quella di “speculative memoir”, in cui l’elemento finzionale con connotati distopici si accompagna alla narrazione “autobiografica” in prima persona: la strategia adottata da Ishiguro, basata su un “unreliable narrator”, come accade spesso nelle sue opere, coinvolge attivamente il lettore nell’interpretazione e lo induce alla riflessione; una componente filosofica è naturalmente presente, e include una critica feroce contro gli sviluppi tecnologici della ricerca scientifica. L’efficacia narrativa di *Never Let Me Go* è dovuta principalmente alla presentazione degli eventi in un tono sommo e reticente, che si innesta su un genere letterario per sua natura satirico e critico. L’azione si svolge in “England, late 1990s” e viene narrata da Kathy H., che racconta la sua esperienza di crescita presso il collegio di Hailsham, spingendosi fino al presente. A mano a mano che il romanzo procede, dettagli strani e inquietanti si accumulano, finché il lettore apprende che i bambini educati a Hailsham erano “speciali”.

3. Una narrazione straniante

In *Never Let Me Go* la voce narrante appartiene a Kathy H., un’assistente trentunenne, che ricostruisce la sua infanzia e adolescenza a Hailsham, seguita dagli anni della giovinezza trascorsi ai Cottages fino al momento attuale, in cui si trova a viaggiare in automobile attraverso la campagna inglese per occuparsi dei suoi “donatori”, visitandoli nei centri di recupero dove sono destinati. Il mondo in cui Kathy si sposta appare, nello stesso

tempo, così tranquillo e normale, il suo linguaggio così pacato e familiare che chi legge impiega del tempo per rendersi conto delle caratteristiche sconvolgenti dell'ambiente che viene descritto, sia nel passato che nel presente. I primi indizi offerti al lettore sono legati proprio ai termini utilizzati: la narratrice lavora come “carer”, si occupa dei suoi “donors” prima che essi “completino” il loro ciclo di donazioni; inoltre ella ricorda il ruolo fondamentale dei “guardians” quando frequentava il *college*.

Lentamente emergono le implicazioni che questa narrazione comporta: Ishiguro costruisce meticolosamente un passato alternativo; siamo negli anni Novanta del Novecento, in un’Inghilterra del tutto simile a quella reale, se non per il fatto che dagli anni Cinquanta la clonazione umana è praticata sistematicamente allo scopo di fornire “spare parts” (ossia, organi) all’umanità. Non viene esplicitamente detto quando e in che modo tutto è cominciato, ma Kathy racconta come lei e gli altri cloni educati a Hailsham hanno progressivamente preso coscienza della loro condizione subalterna e del loro destino ineluttabile. I cloni, animati da sentimenti profondi, accettano pacificamente la loro sorte e diventano, pur essendo creazioni artificiali, più umani degli esseri umani: la loro esperienza si fa metafora dell’umanità. Se gli umani provano quasi orrore, repulsione davanti ai cloni, perché temono la loro diversità, i cloni ricordano loro la mortalità e la finitezza della vita umana, la sua precarietà, che è appunto il motivo per il quale sono stati creati.

Il romanzo, che si colloca in maniera problematica nell’ambito della *science fiction*, perché il discorso scientifico è quasi completamente assente,⁷

⁷ *Never Let Me Go* può essere letto come un “cautionary tale” sull’abuso della scienza e della tecnologia e sul loro effetto sui diritti umani. Tuttavia, per quanto la storia venga narrata da un clone e i personaggi principali siano cloni, non appaiono né medici né scienziati, e nessuna teoria o spiegazione sulla replicazione genetica.

riprende la struttura del *Bildungsroman* e la sovverte, mentre allude chiaramente alla narrazione autobiografica del trauma, avvalendosi per diversi aspetti delle convenzioni del gotico e del racconto dell'orrore.⁸ La testimonianza di Kathy rivela chiaramente le ansie collettive generate dagli sviluppi della manipolazione genetica all'inizio del XXI secolo, oltre a riflettere il sistema di sfruttamento e la violenza istituzionale nei confronti di chi è più vulnerabile, di chi si colloca ai margini, e non può ribellarsi. Rivolgendosi ai lettori in maniera diretta fin dalle sue prime parole, Kathy stabilisce un patto con loro, condivide e, nello stesso tempo, nasconde, una serie di informazioni relative alla donazione degli organi che costituisce la sola ragione dell'esistenza dei cloni, i quali, se da una parte sembrano ignari, dall'altra conoscono da sempre la loro origine e la loro destinazione. E tuttavia la loro esistenza è riempita dall'arte, dall'amicizia e dall'amore; Kathy, Ruth e Tommy intrecciano relazioni profonde fra loro e stabiliscono legami che non vengono spezzati nemmeno dalla morte, perché conservati nella memoria e nel racconto.⁹

⁸ L'impiego del gotico attraverso la narrazione di Kathy supera le convenzioni del genere per porsi in relazione al trauma e creare empatia con il lettore, come spiega Joyce (2019). La *Gothic science fiction* è un genere ibrido che mescola la preoccupazione gotica per la «otherness and monstrosity» con le «anxieties and taboo pleasures» della fantascienza, derivanti da «the rise of global capitalism and national identity in a post-imperial world; the profusion of technology; the sanctity of body boundaries and the place of the human subject within the grip of the abstractions of law; and the threat of apocalyptic destruction of the human race» (Joyce 2019, 185).

⁹ Quella della memoria è una dimensione profondamente umana, dà il potere di mantenere in vita anche ciò che è ormai scomparso dall'esistenza. Ciò che è andato perduto continua a vivere nei ricordi. La memoria è legata alla paura umana della morte, al timore di scomparire; ha un potere consolatorio perché consente agli esseri umani di sopravvivere anche dopo la morte.

Il fatto che il romanzo sia ambientato, come rivela l'epigrafe iniziale, alla fine degli anni Novanta richiama chiaramente la clonazione della pecora Dolly, la cui nascita, nel luglio 1996, segnò una svolta epocale nella storia della tecnologia genetica, aprendo spazi di dibattito su questioni etiche che, appunto in relazione allo sviluppo di capacità tecniche sempre più avanzate, si ripercuotono sulla contemporaneità in merito alla creazione di "copie" degli esseri umani. La società di *Never Let Me Go* sfrutta i cloni per il proprio benessere e nello stesso tempo si rifiuta di riconoscere la crudeltà del programma delle donazioni. La volontà di negarne la realtà brutale traspare anche dalla terminologia utilizzata: "carer", "donor", "guardian", "complete" sono tutte parole che sembrano fare riferimento a una realtà positiva. La questione del "non detto" domina la narrazione, in svariate modalità (Query 2015, 158). In effetti, quando Miss Lucy spiega ai suoi studenti che non è dato loro fare piani per il futuro, perché non potranno mai diventare stelle del cinema né lavorare in un supermercato, insomma che le loro esistenze sono predeterminate, i giovani non appaiono affatto scioccati, solo imbarazzati e un po' confusi, perché sanno e non sanno, è stato loro detto e non è stato loro detto.¹⁰

4. Alienazione e astoricità

Dunque, Kathy attraversa l'Inghilterra rurale, alla guida della sua automobile, e nei suoi percorsi, attraverso strade secondarie deserte, cerca di ritrovare il collegio in cui è cresciuta, che ora non esiste più. Ogni volta che osserva un ambiente simile a quello che ha conosciuto, la memoria della protagonista recupera frammenti del passato, suo e delle persone cui ha voluto bene. Hailsham è indubbiamente al centro della narrazione, nella

¹⁰ Questo episodio cruciale è contenuto nel capitolo VII del romanzo.

prima parte del romanzo che ripercorre l'infanzia, ma la sua immagine incombe anche sulle successive due parti del testo di Ishiguro. Il *college* si trova in una estesa zona campestre, descritta più come artificiale e "letteraria", perfettamente ordinata, regolata dalle esigenze della vita della comunità di docenti e discenti, che naturale. In verità, non esiste alcuna autentica conoscenza dello spazio geografico, da parte dei protagonisti, la cui condizione di esseri artificiali si riflette nel mondo circostante, anche attraverso l'assenza delle (grandi) città. Siamo infatti in un'Inghilterra fuori dal tempo, anche se tecnologicamente più avanzata di quella che conosciamo, ovvero appartenente a un prossimo futuro, in cui i cloni sono destinati a una vita senza speranze e senza alternative.¹¹ La raffigurazione della campagna inglese è soprattutto letteraria, e viene proposta attraverso descrizioni in cui si sovrappongono diversi motivi derivanti dai romanzi vittoriani (ma anche del Novecento), che creano una fitta dimensione intertestuale.

Non compaiono città, sebbene si accenni a Dover, sede del centro di recupero a cui è assegnata Ruth, e si faccia riferimento a Littlehampton, cittadina di mare nella contea del West Sussex, dove Kathy e Tommy fanno visita a Madame, che si occupa della "gallery" a Hailsham, per il resto, vengono menzionate solo aree rurali indefinite. Il collegio di Hailsham viene descritto ergersi in una conca pianeggiante:

Hailsham stood in a smooth hollow with fields rising on all sides. That meant that from almost any of the classroom windows in the main house – and even from the pavilion – you had a good view of the long narrow road that came across the fields and arrived at the main gate. The gate

¹¹ Dal testo, sembra che il "climate change" che affretta la chiusura di Hailsham avvenga in Inghilterra a metà degli anni Ottanta. È il periodo thatcheriano, che vede l'attuazione di politiche neoliberiste, compresa la privatizzazione di risorse pubbliche primarie e la riduzione dei programmi di *welfare* (fra cui l'istruzione).

itself was still a fair distance off, and any vehicle would then have to take the gravelled drive, going past shrubs and flowerbeds, before at last reaching the courtyard in front of the main house (Ishiguro 2005, 34).

La rappresentazione “anacronistica” di Hailsham come *boarding school* intreccia modelli letterari e istituzionali.¹² La costruzione è ampia e accuratamente organizzata, con le sue stanze spaziose e pulite, i lunghi corridoi, i dintorni tranquilli, i campi di rabarbaro, i padiglioni sportivi, esattamente come «those sweet little cottages people always had in picture books when we were young» (Ishiguro 2005, 6). Quello che è particolarmente sinistro dell’esperimento ambientale di Hailsham è che cerca di rendere il programma in cui gli allievi sono inseriti più confortevole e dunque più accettabile. Per alcuni, come nel caso di Tommy, si manifestano momenti di rabbia incontrollabile che rivelano tentativi di ribellione, mentre per la maggioranza si tratta di interiorizzare meccanismi di compensazione, a partire dai giochi agli scherzi alle fantasie.

Per quanto naturalmente immerso nella campagna, il territorio di Hailsham è delimitato da una recinzione: una siepe infatti segna i confini del *college* e questo perimetro stabilisce anche i limiti delle conoscenze degli studenti. Le “horror stories” che circolano fra i ragazzi riguardo al superamento dei confini illustrano bene il ruolo svolto dall’organizzazione severa e dalla disciplina rigida esercitata all’interno del collegio. Si raccontano, infatti, le morti atroci di coloro che, nel tempo, hanno osato sfidare le regole e avventurarsi al di là della siepe, dove si estende un bosco

¹² La scuola dove Kathy, Ruth, Tommy vengono educati appare dapprima un paradiso e un rifugio. Ma quando crescono, comprendono che Hailsham è solo una tappa predisposta per loro, in modo che possano accettare il loro stato di donatori di organi.

oscuro.¹³ La lezione è chiara: la recinzione protegge l'integrità fisica e mentale degli studenti, ma Hailsham è evidentemente anche una prigione, in cui i ragazzi risultano sequestrati. Dunque, il contenimento fisico si accompagna al controllo epistemologico e psicologico, e non solo: la condizione dei cloni ha fatto sì che diversi interpreti abbiano tracciato un parallelismo fra il *college* e il campo di concentramento nazista.¹⁴

D'altro canto, il trattamento "umano" dei cloni da parte degli insegnanti, che, come scopriremo alla fine, è un esperimento, volto a dimostrare che anch'essi posseggono un'anima, passa attraverso la suggestione dell'arte, che stimola l'espressività interiore: la creatività dei ragazzi si esprime attraverso i disegni che vanno a costituire la galleria. Riguardo a questo processo di "umanizzazione" Miss Emily spiega infatti che Hailsham intendeva dimostrare al mondo che se i cloni fossero cresciuti in ambienti umani e colti, avrebbero potuto sviluppare una sensibilità e un'intelligenza pari agli esseri umani.

Mentre i lettori intuiscono che gli assistenti sono monitorati e in qualche modo diretti istituzionalmente nelle loro attività, Kathy non fa mai alcun riferimento a un sistema di controllo e tracciamento, per quanto una rigida struttura di sorveglianza sia chiaramente in vigore. Un sistema di tipo orwelliano è in ogni caso parte integrante della rappresentazione di Hailsham e, anche, della campagna che circonda e ingloba l'edificio. All'inizio del terzo capitolo, viene menzionato in particolare il "pond" e la tranquillità illusoria che questo spazio edenico trasmette:

¹³ Il bosco dietro a Hailsham, che fa tanta paura ai bambini, rappresenta anche il timore di perdere le proprie illusioni, di dover affrontare la vita, per cui non ci si sente ancora pronti; raffigura il pericolo di uscire dai confini protetti di Hailsham e di avventurarsi su terreni sconosciuti, in un mondo adulto spesso incomprensibile e spaventoso.

¹⁴ Questa interpretazione, in un contesto che esplora le questioni bioetiche, viene presentata per esempio in Linette (2020, 117-146).

The pond lay to the south of the house. To get there you went out the back entrance, and down the narrow twisting path, pushing past the overgrown bracken that, in the early autumn, will still be blocking your way. Or if there were no guardians around, you could take a short cut through the rhubarb patch. Anyway, once you came out to the pond, you'd find a tranquil atmosphere waiting, with ducks and bulrushes and pond-weed. It wasn't through, a good place for a discreet conversation (Ishiguro 2005, 25).

Dunque, si viene continuamente spiati: come accade in *1984*, la campagna è solo in apparenza un luogo pacifico di libertà, mentre in realtà è soggetto allo stesso sistema di controllo della città.

La relazione fra i cloni e l'ambiente è un oggetto di analisi interessante. Infatti, ci vengono fornite informazioni sostanziali sulla scuola che frequentano, i Cottages in cui vivono, le autostrade che percorrono come assistenti dei loro simili che vanno incontro al loro ciclo di donazioni, i parcheggi in cui si fermano, i centri di riabilitazione che li accolgono come donatori e, infine, gli ospedali che prelevano i loro organi fino a quando non muoiono.

I viaggi di Kathy sono sponsorizzati dal programma delle donazioni e caratterizzati da un lavoro faticoso, che comporta lunghe ore alla guida dell'automobile, per fare visita a diversi donatori. Come assistente, infatti, «you're always in a rush... you spend hour after hour, on your own, driving across the country, centre to centre, hospital to hospital, sleeping in overnights» (Ishiguro 2005, 203). Per quanto Kathy si spinga oltre i confini istituzionali, questa mobilità non le consente di godere della libertà. Invece, la mobilità funziona come forza coercitiva. Mentre guida, riaffiorano proustianamente nella mente della protagonista i ricordi del suo passato a Hailsham: «These moments hit me when I'm least expecting it, when I'm driving with something else entirely in my mind» (Ishiguro 2005, 281).

5. Geografie emotive

Un ricordo particolarmente significativo che Kathy condivide con il lettore riguarda le lezioni di geografia di Miss Emily, che hanno una funzione importante, in quanto stabiliscono i contorni del mondo al di fuori del *college*: i ragazzi imparano i nomi delle contee, che vengono associate ciascuna a una fotografia. Vengono menzionati, per esempio l'Oxfordshire, il Derbyshire e infine si cita il Norfolk, di cui curiosamente non viene mai proposta nessuna immagine (Ishiguro 2005, 64): è un angolo dimenticato dell'Inghilterra, dove si raccolgono le cose perdute. Il fatto di non aver visto un'immagine del luogo contribuisce ad aumentarne il fascino, agli occhi dei protagonisti, che vi compiono una gita, dove tra l'altro Kathy e Tommy ritrovano la cassetta con la registrazione della canzone che dà il titolo al romanzo. Questo spazio della memoria ha una funzione consolatoria:

You see, because it's stuck out here in the east, on this hump jutting into the sea, it's not on the way to anywhere. People going north and south – she moved the pointer up and down – they bypass it altogether, for that reason, it's a peaceful corner of England, rather nice. But it's also something of a lost corner (Ishiguro 2005, 65).

Non è un caso che il romanzo si chiuda con lo sguardo di Kathy sulla distesa perduta del Norfolk. I paesaggi campestri in cui si collocano i personaggi contribuiscono a una sorta di estetica dell'assenza che domina l'intera narrazione, con l'enfasi posta sulla «open» e «featureless countryside» (Ishiguro 2005, 216) che circonda Hailsham, dove i cloni sono rinchiusi fino all'adolescenza, e poi sulle strade semivuote, «near-empty» (Ishiguro 2005, 216), e gli ambienti rurali che plasmano le loro esistenze adulte, prima di incominciare le donazioni. Del resto, a conferma di questa contrapposizione fra la campagna inglese, dotata di una concretezza e di una storicità palpabile, e il territorio distopico e astorico di *Never Let Me Go*,

Kathy descrive la «farmland» che attraversa come costituita da «flat fields of nothing»: una distesa pressoché infinita di «field after flat, featureless field, with virtually no change except when occasionally a flock of birds, hearing my engine, flew up out of the furrows» (Ishiguro 2005, 281). Il sole risplende «weakly through the greyness» del cielo; il paesaggio appare come sfregiato da una violenza cieca, con acri di terreno paludoso interrotti da «ghostly dead trunks poking out of the soil, most of them broken off only a few feet up» (Ishiguro 2005, 281). Sia l'aspetto informe e ripetitivo sia la violenza chiaramente percepibile che caratterizza questi scenari in *Never Let Me Go* contribuiscono a minimizzare la specificità storica di un'epoca in cui la clonazione umana funziona a pieno regime, con tutta la brutalità che questa pratica comporta.

I cloni intessono una relazione ambigua con la campagna desolata, disabitata e quasi post-apocalittica attraverso cui viaggiano da adulti, dilaniati dal desiderio di ritornare all'innocenza della loro infanzia a Hailsham, ma anche perseguitati da un senso di oppressione che sono incapaci di riconoscere propriamente. La società da cui sono marginalizzati ed estromessi trova una proiezione sul territorio, che enfatizza il loro isolamento,¹⁵ come quando Kathy, di ritorno dal tentativo fallito di ottenere un “deferral”, ossia un rinvio rispetto al programma prestabilito delle donazioni, con Tommy, nota:

I realised, of course, that other people used these roads; but that night, it seemed to me these dark byways of the country existed just for the likes of us, while the big glittering motorways with their huge signs and super cafes were for everyone else (Ishiguro 2005, 267).

¹⁵ Sono state ripetutamente individuate corrispondenze fra lo sfruttamento dei cloni e quello degli immigrati non bianchi, somiglianze fra l'educazione “funzionale” dei cloni e quella dei colonizzati (Gill 2014, 846).

Tommy le chiede di fermare la macchina e scende, Kathy lo segue nel buio, in mezzo al fango, e ode le sue grida di dolore:

I couldn't really see anything, and when I tried to go towards the screams, I was stopped by an impenetrable thicket. Then I found an opening, and stepping through a ditch, came up to a fence. I managed to climb over it and I landed in the soft mud. This dark terrain, uneven and barricaded, is difficult to traverse (Ishiguro 2005, 268).

Il fango si attacca ai loro piedi mentre si arrampicano sulla siepe che delimita un recinto per le mucche: «The wind here was really powerful, and just pulled at me so hard, I had to reach for the fence post» (Ishiguro 2005, 269). Una raffica di vento spinge Kathy in modo così violento che deve afferrare un palo dello steccato per restare in equilibrio. Dunque, gli elementi di separazione si configurano come strutture di protezione all'interno del romanzo. Essi funzionano anche come segnali; ogni recinzione implica un limite da oltrepassare.

Non soltanto il paesaggio esterno è «weird» (Ishiguro 2005, 267), ma anche gli spazi interni hanno caratteristiche inquietanti. Sia il mitico *college* di Hailsham che i Cottages funzionano quali spazi di isolamento e marginalizzazione dei cloni. Come i paesaggi spogli che in un certo senso “sminuiscono” i cloni, consegnandoli al loro destino, le dimore che segnano i diversi stadi dell'esistenza meccanica delle creature artificiali, in verità ricche di emozioni e di fantasia, da Hailsham ai Cottages ai “recovery centres”, vengono rievocate da Kathy con un senso di nostalgia che ne oscura le loro funzioni e i loro scopi. Sono luoghi insidiosi, che però Kathy rammenta pacatamente attraverso dettagli quotidiani e un atteggiamento di accettazione che non lascia spazio ad alcuna forma di ribellione nei confronti del ruolo predeterminato assegnato ai cloni in questa società.

Mano a mano che crescono, essi esibiscono tutte le ambizioni e le sofferenze della condizione umana, e tuttavia ai personaggi principali non

è dato di ottenere il “riconoscimento” di esseri umani. Come ogni romanzo di formazione, *Never Let Me Go* mette in primo piano il tempo della scuola, lo stadio della vita in cui ci si conforma alle aspettative della società. Dopo che Kathy e i suoi compagni lasciano Hailsham, il collegio chiude, impedendo qualsiasi successivo ritorno e generando un senso permanente di mancanza. Tra le varie interpretazioni che il titolo genera, «never let me go» può riferirsi anche al desiderio di ritrovare Hailsham, preservando un senso di appartenenza che non viene mai meno (naturalmente, ci sono implicazioni romantiche, oltre che riferimenti all'impossibile maternità dei cloni). L'abbandono di Hailsham è legato a un passaggio chiave nell'intreccio. Il senso di dislocazione diventa palpabile. I cloni ritrovano una inaspettata mobilità quando arrivano ai Cottages e non sono più confinati all'interno dello spazio istituzionale del collegio. Qui essi trascorrono il periodo precedente alle donazioni, vivendo le loro relazioni sentimentali, facendo passeggiate nei boschi, organizzando gite, come quella nel Norfolk.

The Cottages were the remains of a farm that had gone out of business years before, there was an old farmhouse, and around it, barns, outhouses, stables all converted for us to live in. There were other buildings, usually the outlying ones, that were virtually falling down, which we couldn't use for much, but for which we felt in some vague way responsible (Ishiguro 2005, 114).

Da qui, i donatori raggiungono Dover, o Kingsfield, nel Galles; mentre gli assistenti, una volta lasciati i Cottages, viaggiano senza sosta per il paese, toccando ospedali, cliniche, fermandosi a rifocillarsi nelle stazioni di servizio, i donatori tornano alla loro condizione di immobilità e isolamento.

Un'immagine che rivela appieno questa nuova immobilità è legata a un episodio in cui Kathy conduce Tommy e Ruth, debilitati dopo le loro prime donazioni, nei boschi e, dopo aver superato una recinzione strappata,

a vedere una vecchia barca arrugginita. Questo paesaggio marino costituisce la meta dell'ultima gita dei tre protagonisti; la barca abbandonata richiama naturalmente il mare, per quanto giaccia su un terreno deserto. Mentre Tommy associa la «cracking... and crumbling boat» (Ishiguro 2005, 220) a Hailsham («is what Hailsham looks like now»), la visione di desolazione, decadenza e morte che ingloba la recinzione, la barca, gli alberi sembra precludere per sempre la possibilità di una “fuga pastorale”. Non ci sono più spazi idilliaci in cui ci si possa rifugiare, e viene accelerato il movimento verso la morte. Poco dopo sapremo che non sono mai esistiti rinvii.

In queste raffigurazioni, i discorsi delle geografie affettive in cui il radicamento spaziale è connotato emotivamente (Berberich et al. 2015), da una parte, e dei non luoghi (Augè 1992), privi di identità e di riferimenti culturali, dall'altra, curiosamente si intersecano. Il viaggio non è semplice, specialmente per chi è nella fase dolorosa delle donazioni, come Ruth e Tommy, e i cloni si confrontano con un paesaggio spettrale:

The pale sky looked vast and you could see it reflected every so often in the patches of water breaking up the land. Not so long ago, the woods must have extended further, because you could see here and there ghostly dead trunks poking out of the soil, most of them broken off only a few feet up. And beyond the dead trunks, maybe sixty yards away, was the boat, sitting beached in the marshes under the weak sun (Ishiguro 2005, 224).

La barca è scolorita, con la vernice scrostata. Quello che i cloni percepiscono, di fronte a questo degrado, è Hailsham, o almeno una versione di esso. Il relitto abbandonato, sprofondato nel terreno, suggerisce un elemento primordiale, e si inserisce nell'immaginario delle rovine, così caro alla tradizione romantica. L'incontro con questo oggetto ha un effetto straniante, ma conduce anche a un definitivo riconoscimento del dolore e dell'amore. È interessante notare che quando i cloni si preparano a lasciare questo luogo fantasma, Kathy e Ruth notano un aeroplano, che indica,

forse, una via di fuga: «At first I thought she was staring at the boat, but then I saw her gaze was on the vapour trail of a plane in the far distance, climbing slowly in the sky» (Ishiguro 2005, 221).

6. Vite sospese

Attraverso il passaggio da Hailsham ai Cottages e ai centri di recupero, il ruolo degli spazi percepiti come familiari e protettivi viene complicato dalle loro proprietà architettoniche e geografiche oppressive, che imprigionano i corpi e le menti, e che anche metaforicamente separano e marginalizzano. Queste caratteristiche irrompono, con la loro alienità, nel quadro domestico e accogliente che la voce rassicurante di Kathy cerca di costruire. Si tratta di spazi indefiniti, praticamente indistinguibili gli uni dagli altri, in cui spicca l'assenza di significanti storici e culturali, mentre si trovano intrappolati nelle convenzioni del gotico, manifestando una dimensione ossessiva e apocalittica.

I cloni sono visti come oggetti dalla società che li sfrutta e le loro vite hanno un solo scopo, quello di garantire il benessere di altri individui a costo della loro sofferenza e infine della loro morte. Coloro che condividono il destino di Kathy e dei suoi amici sono trattati come rifiuti della società e il tema della spazzatura, degli scarti, compare più volte all'interno del romanzo. Gli oggetti che gli studenti comprano durante le Sales sono scarti del mondo esterno, vestiti e giocattoli che il resto del mondo non vuole più. Ruth, una volta che, insieme a Kathy e Tommy, è venuta a conoscenza della chiusura di Hailsham, racconta di aver sognato che la scuola era tutta allagata e che, guardando fuori dalle finestre, si poteva vedere ogni sorta di spazzatura galleggiare sulla superficie dell'acqua. Kathy, nelle ultime pagine del romanzo, osserva il filo spinato che blocca l'accesso a un campo e nota che sia nei fili metallici che sui rami degli alberi che si

trovano nel campo sono rimasti intrappolati numerosi rifiuti. Ella immagina che quella «strange rubbish» sia tutto ciò che ha perso durante la sua infanzia.¹⁶

La scena finale del romanzo è, come anticipato, ambientata nel Norfolk, che si affaccia a nord e a est sul Mare del Nord, confina a sud con la contea del Suffolk e a ovest con il Cambridgeshire. Kathy ritorna ad ammirare questo paesaggio:

I was standing before acres of ploughed earth. There was a fence keeping me from stepping into the field, with two lines of barbed wire, and I could see how this fence and the cluster of three or four trees above me were the only things breaking the wind for miles. All along the fence, especially along the lower line of wire, all sorts of rubbish had caught and tangled. It was like the debris you get on a seashore: the wind must have carried some of it for miles and miles before finally coming up against these trees, too, I could see, flapping about, torn plastic sheeting and bits of old carrier bags. That was the only time, as I stood there, looking at that strange rubbish, feeling the wind coming across those empty fields, that I started to imagine just a little fantasy thing, because this was Norfolk after all, and it was only a couple of weeks since I'd lost him. I was thinking about the rubbish, the flapping plastic in the branches, the shore-line of odd stuff caught along the fencing, and I half-closed my eyes and imagined this was the spot where everything I'd ever lost since my childhood had washed up, and I was now standing here in front of it (Ishiguro 2005, 281-282).

L'epifania finale di Kathy si verifica nel luogo in cui si raccolgono tutte le cose perdute. Del resto, uno dei “pattern” narrativi ricorrenti del romanzo riguarda il perdere e il ritrovare, sia nel caso di persone che di

¹⁶ Ruth, parlando degli esseri umani che hanno fatto da modello per la loro creazione, fa notare che sono gli emarginati, i diversi, gli scarti della società: «We all know it. We're modelled from trash. Junkies, prostitutes, winos, tramps. Convicts, maybe, just so long as they aren't psychos [...]. You look in the gutter. You look in rubbish bins. Look down the toilet, that's where you'll find where we all came from» (Ishiguro 2005, 164).

oggetti. Kathy racconta il suo ultimo viaggio in quest'angolo d'Inghilterra, «even though I had no real need to» (Ishiguro 2005, 281); lo scrittore trasporta il lettore nel regno dei detriti: un campo pieno di rifiuti, e un orizzonte colmo di possibilità. La fantasia di Kathy culmina nel ridare vita a Tommy, la cui immagine diventa sempre più imponente mentre ella resta immobile. Questa scena permette l'ultimo incantesimo del romanzo, l'estremo tentativo di umanizzare i cloni contro le infrastrutture distruttive dello stato. Eppure, dopo aver immaginato questo mondo, Kathy dolcemente se ne distacca, rendendosi conto che si tratta di una fantasia. Ritorna sulla sua automobile, e il suo dolore represso si svuota quando parte verso «wherever it was I was supposed to be» (Ishiguro 2005, 282), impregnando la materialità della sua esistenza con una tristezza infinita (Johnston 2019, 52). Questa distesa di campagna assume la funzione di specchio della vita dei cloni, anch'essi rifiuti, che fluttuano leggeri nel mondo distopico di Ishiguro con la loro dolente e delicata umanità.

Bibliografia

Adams Tim 2005, *For me, England is a mythical place*. «The Observer», 20 February, <https://www.theguardian.com/books/2005/feb/20/fiction.kazuoishiguro> [10/07/2021].

Augé Marc 1992, *Non Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, Paris.

Berberich Christine, Campbell Neil and Hudson Robert (eds.) 2015, *Affective Landscapes in Literature, Art and Everyday Life*. Ashgate, Farnham.

Brazzelli Nicoletta 2018, *L'enigma della memoria. Il romanzo anglofono da V.S. Naipaul a Taiye Selasi*. Carocci, Roma.

- Cloke Paul, Marsden Terry and Mooney Patrick (eds.) 2006, *Handbook of Rural Studies*. Sage, London.
- Fowler Corinne 2017, *The Rural Turn in Contemporary Writing by Black and Asian Britons*. «Interventions», 19, 3, 395-415.
- Gill Josie 2014, *Written on the Face: Race and Expression in Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go*. «Modern Fiction Studies», 60, 4, 844-862.
- Haignon David 2017, *Introduction*, in Haignon David (ed.), *The English Countryside. Representations, Identities, Mutations*. Palgrave, London, 1-31.
- Ishiguro Kazuo 1982, *A Pale View of Hills*. Faber and Faber, London.
- Ishiguro Kazuo 1989, *The Remains of the Day*. Faber and Faber, London.
- Ishiguro Kazuo 2005, *Never Let Me Go*. Faber and Faber, London.
- Johnston Justin Omar 2019, *Posthuman Capital and Biotechnology in Contemporary Novels*. Palgrave Macmillan, Springer Nature.
- Joyce Ahslee 2019, *The Gothic in Contemporary British Trauma Fiction*. Palgrave Macmillan, Springer Nature.
- Linette Maren Tova 2020, *Literary Bioethics. Animality, Disability, and the Human*. New York University Press, New York.
- Loh Lucienne 2013, *The Postcolonial Country in Contemporary Literature*. Palgrave, London.
- Lowenthal David 1991, *British National Identity and the English Landscape*. «Rural History», 2, 2, 205-230.
- Matless David 1998, *Landscape and Englishness*. Reaktion Books, London.

- McDonald Keith 2007, *Days of Past Futures. Kazuo Ishiguro's "Never Let Me Go" as "Speculative Memoir"*. «Biography», 30, 1, 74-83.
- Mischi Julian 2009, *Englishness and the Countryside: How British Rural Studies Address the Issue of National Identity*, in Piégay Floriane Reviron (ed.), *Englishness Revisited*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 109-125.
- Neal Sarah and Agyeman Julian (eds.) 2006, *The New Countryside? Ethnicity, Nation and Exclusion in Contemporary Rural Britain*. Policy Press, Bristol.
- Query Patrick R. 2015, *Never Let Me Go and the Horizons of the Novel*. «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 56, 2, 155-172.
- Rich Kelly 2015, *"Look in the gutter". Infrastructural Interiority in Never Let Me Go*. «Modern Fiction Studies», 61, 4, 631-651.
- Rushdie Salman 1991, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. Granta, London.
- Shafner Brian W. and Wong Cynthia 2008, *Conversations with Kazuo Ishiguro*. University of Mississippi Press, Jackson.
- Wegner Phillip E. 2014, *The British Dystopian Novel from Wells to Ishiguro*, in DeMaria Robert, Chang Heesok and Zacher Samantha (eds.), *A Companion to British Literature: Volume IV: Victorian and Twentieth-Century Literature 1837-2000*. Wiley-Blackwell, Oxford, 454-470.
- Williams Raymond 1978, *The Country and the City* (1973). Oxford University Press, Oxford.

