

«MY EMPIRE IS OF THE IMAGINATION»:
FANTASIE DI DOMINIO E INCUBI D'INVASIONE
IN «SHE» DI HENRY RIDER HAGGARD

1. *Un romance fin de siècle*

«Empire» e «imagination» sono due termini chiave per l'analisi del *romance* inglese della fine dell'Ottocento, in quanto ricchi di implicazioni culturali e letterarie: permettono infatti di considerare la rappresentazione dell'impero come costruzione discorsiva, oltre che come entità storico-politica, e, nello stesso tempo, di rilevare la funzione ideologica che il romanzo degli ultimi decenni del XIX secolo svolge, in quanto giustifica e alimenta, sotto varie forme, le imprese coloniali e ne trasmette significati e valori¹.

A partire dalla metà degli anni '80, Henry Rider Haggard costituisce una figura di primo piano all'interno della cultura imperiale britannica²; le sue numerose pubblicazioni, che ottengono un grande successo e vengo-

¹) Edward Said ha osservato: «Neither imperialism nor colonialism is a single act of accumulation and acquisition. Both are supported and perhaps even impelled by impressive ideological formation» (Said 1993, p. 8).

²) L'avventura imperiale di Henry Rider Haggard (1856-1925) ebbe inizio nel 1875, quando, molto giovane, partì per il Sudafrica al servizio di Sir Henry Bulwer, governatore del Natal; l'anno successivo accompagnò Sir Theophilus Shepstone nella missione per anettere il territorio boero al Transvaal. All'epoca la Gran Bretagna stava sviluppando una politica imperiale sempre più aggressiva, sia nei confronti dei primi colonizzatori del Sudafrica che nei confronti dei nativi. Dopo una discreta esperienza nell'amministrazione coloniale, Haggard divenne «ostrich farmer» e cominciò anche a scrivere e a pubblicare articoli. Al ritorno in patria, nel 1880, esercitò la professione di avvocato, producendo contemporaneamente un gran numero di romanzi (al ritmo di due o tre all'anno). Si interessò anche di agricoltura e svolse diversi incarichi pubblici; viaggiò sempre molto, sia per piacere che per lavoro, e visitò tra l'altro Stati Uniti, Canada, India, Australia, Nuova Zelanda. Vd. Katz 1987, pp. 7-29. Cfr. anche Cohen 1968; Higgins 1981; Pocock 1993.

no lette e apprezzate da un pubblico molto ampio ed eterogeneo, contribuiscono a forgiare l'immaginario nazionale dell'impero, soprattutto nella sua proiezione verso il «continente nero» dell'Africa. L'esplorazione e la colonizzazione dei territori extraeuropei da parte di eroi intraprendenti e coraggiosi, gli incontri sorprendenti con gli indigeni e con le loro usanze primitive, i miti e le leggende del passato che riemergono nel presente imperiale, il soprannaturale che si manifesta e si scontra con l'osservazione attenta e scientifica della realtà sono i motivi principali presentati da Haggard nelle sue narrazioni basate sull'uso delle formule rigorose del *romance* e indirizzate a lettori di varie età e collocazione sociale. Nell'ambito della pedagogia imperiale, Haggard si rivolge certamente ai ragazzi, facendo leva sul loro desiderio di avventura in luoghi impervi e sconosciuti, ma non trascura affatto gli adulti impegnati direttamente nell'amministrazione dell'impero, e tutti coloro che, pur svolgendo altre attività, vogliono viaggiare con la fantasia e desiderano immedesimarsi con gli esploratori, per essere coinvolti, almeno a livello mentale, nelle conquiste coloniali³.

She, pubblicato nel 1887 dapprima a puntate su *The Graphic* e poi in volume, è un esempio emblematico dell'atmosfera narrativa *fin de siècle*. Infatti, in quest'opera di Haggard, che ruota interamente attorno alla figura enigmatica di Ayesha, l'elemento antropologico e la dimensione archeologica, l'ambientazione gotica e le tematiche darwiniane confluiscono e si intersecano. Un'analisi approfondita del testo, e in particolare di alcuni suoi aspetti, consente di mettere in evidenza l'ambivalenza della narrazione haggardiana, che include la raffigurazione della *otherness* razziale e sessuale, mostra il rapporto ambiguo tra *civilization* e *savagery*, pone in primo piano l'*imperial gaze* maschile in relazione alle qualità sfuggenti, metamorfiche della sfera femminile e alla paura dell'invasione e della regressione.

D'altra parte, nel *romance* tardo-vittoriano la rappresentazione dell'aggressività imperiale lascia gradualmente spazio anche a un senso di delusione, legato alla perdita di fiducia nell'avventura eroica, mentre l'idea della missione civilizzatrice, raggiunto il culmine dell'espansione territoriale, comincia a mostrare qualche incrinatura. L'*imperial Gothic* combina l'ideologia scientifica e progressista del darwinismo con l'interesse, apparentemente antitetico, per l'occulto e il soprannaturale; il percorso lineare dell'espansione coloniale viene trasformato e sovvertito dalle *invasion stories*, che riflettono e moltiplicano le ansie dell'epoca⁴.

³) Sulla cultura imperiale della fine del secolo e la produzione narrativa popolare, vd. Daly 1999. Questo studio è fondamentale perché propone la tesi, da me pienamente condivisa, che la *fiction* popolare non costituisca solo una forma di intrattenimento, ma abbia un preciso ruolo culturale e ideologico.

⁴) Brantlinger 1988, pp. 234-235. Numerose fantasie di invasione vengono elaborate tra il 1880 e il 1914, prima all'interno delle convenzioni gotiche e in seguito nella forma

Appare sempre più evidente, da parte degli europei, la paura di essere sedotti dalla *darkness*, e di regredire verso gli stadi primitivi dell'umanità, nel temuto processo del *going native*, che comporta la perdita del proprio radicamento nel mondo civilizzato. Emergono timori e preoccupazioni anche nei confronti del femminile, che viene assimilato al diverso: si percepisce l'assottigliamento dei confini che separano il sé dall'altro e si teme di perdere la propria identità; l'ansia si estende anche al possibile declino razziale e al pericolo della contaminazione culturale. In particolare è il conflitto anglo-boero (1899-1902) a fare da catalizzatore delle paure di regressione e degenerazione. L'idea dell'invasione ad opera delle forze barbariche e demoniache, che premono contro le mura domestiche, si fa addirittura ossessiva⁵.

Se il sogno imperiale si traduce narrativamente nell'evocazione delle opportunità offerte dalla colonizzazione, degli immensi tesori ancora nascosti, ma pronti per essere scoperti e sfruttati dagli europei, l'immaginazione coloniale comprende anche il tema dell'illusione del potere: rappresentare gli spazi occupati dall'impero inglese significa ribadire l'egemonia britannica, ma anche interrogarsi sulla sua possibile futura dissoluzione⁶. L'imperialismo politico-economico, cioè materiale, e quello ideologico, o psicologico, che costituisce una vera e propria *frame of mind*, sono due aspetti del fenomeno strettamente collegati e a volte difficili da distinguere. Gli stessi romanzieri spesso sono impegnati direttamente nell'amministrazione coloniale, ricoprendo incarichi di responsabilità e convalidando le loro narrazioni con l'autenticità delle loro esperienze personali (come se esse potessero essere considerate oggettive e neutrali).

Henry Rider Haggard esemplifica alla perfezione questo schema ricorrente, sia nella fase iniziale della sua carriera che negli anni successivi; la sua opera complessiva si inserisce a pieno titolo nel tentativo di ridare vigore alla *fiction*, impegnandosi sul versante del romanzo esotico, avventuroso, fantastico: il progetto di rilancio del *romance*, del resto, è sostenuto da un folto gruppo di letterati e di studiosi che agiscono sia come propagandisti che come teorici del genere⁷. Da parte di personalità come George Saintsbury, Andrew Lang, Robert Louis Stevenson – passando

di *scientific romances*: *The Battle of Dorking* di G. Chesney (1871) costituisce indubbiamente una sorta di *ur-text*, mentre *The War of the Worlds* di H.G. Wells (1898) diventa un classico della *science fiction*.

⁵) Vd. l'Introduzione di C. Pagetti a *The Battle of Dorking*: Chesney [1871] 1985, pp. I-XVII.

⁶) Kitzan 2000, pp. 10-13.

⁷) Per il dibattito sul *romance* e la sua teorizzazione, vd. Pagetti 1977; sul carattere maschile di questo genere letterario e sul suo rapporto con la narrativa femminile, vd. Pykett 1995, pp. 66-68.

per lo stesso Haggard⁸ – alla fine degli anni '80 vengono redatti diversi manifesti in difesa del *romance*. Si costituisce una fitta rete di collaborazioni, organizzate attorno al desiderio di confermare i valori consolidati della tradizione patriarcale, con il proposito di contrastare il crescente potere, politico e sessuale, acquisito dalle donne. Le fantasie elaborate entro questo genere narrativo popolare raggiungono un pubblico più ampio rispetto a quello dei resoconti giornalistici e di viaggio, che pure hanno un notevole seguito all'epoca, in quanto offrono maggiori suggestioni e permettono un più forte coinvolgimento emotivo del lettore⁹.

Gli studi di questi ultimi anni riconoscono il ruolo significativo di Haggard nella cultura *fin de siècle*, mentre individuano in *She* un'opera altamente rappresentativa del *romance* tardo-vittoriano¹⁰. La critica postcoloniale, sottolineando l'intersecarsi dei discorsi di potere e conoscenza nella narrativa haggardiana, ha messo in evidenza come essa contribuisca direttamente alla creazione e alla diffusione dell'apparato ideologico coloniale, ma anche alla sua messa in discussione¹¹. L'analisi femminista, nel contempo, ha proposto riflessioni connesse al tema del *gender*, evidenziando il ruolo femminile entro la costruzione dell'identità imperiale e cogliendo in *She* una confluenza tra il desiderio imperiale e quello sessuale¹². Haggard stesso, del resto, scrive che «Sexual passion is the most powerful lever with which to stir the mind of man, for it lies at the root of all things human»¹³, alludendo soprattutto all'aspetto trasgressivo della passione, all'emergere di tensioni selvagge entro i confini della società civilizzata, in grado di vanificare la distinzione netta tra barbarie e civiltà. Infine, gli studi sulla cultura della fine del XIX secolo riconoscono all'autore e alla sua opera la capacità di rappresentare le ansie socio-culturali di un periodo di transizione e di cambiamento,

⁸) Haggard effettivamente interviene nel dibattito con un solo articolo, intitolato *About Fiction*, che comunque, grazie soprattutto al sostegno autorevole di Lang, esercita una notevole influenza e suscita un certo entusiasmo. Vd. Haggard 1887.

⁹) «King Romance» – così Haggard viene salutato e celebrato dall'amico Lang – inonda letteralmente il pubblico di narrazioni di avventure esotiche: vd. Krebs 1999, pp. 149-150.

¹⁰) Vd. Monsman 2006. Si tratta della monografia più recente su Haggard, che costituisce una sorta di definitivo *reassessment* dello scrittore, ritenuto da Monsman una figura di primo piano nella letteratura della fine dell'Ottocento, capace di riflettere, attraverso opere rivolte a un ampio pubblico, le grandi problematiche dell'impero, della sua espansione e confronto con popolazioni e culture diverse, e le inevitabili conseguenze che tale esperienza ha comportato, sia a livello storico-politico che a livello culturale e psicologico.

¹¹) Alcuni studi significativi su Haggard in questo ambito critico sono: Ching-Liang Low 1993 e 1996; Krebs 1999; Chrisman 2000.

¹²) Su questo versante non si può non tenere conto almeno di Gilbert - Gubar 1989; Stott 1992; McClintock 1995.

¹³) Haggard 1887, pp. 176-177.

attraverso la figura, che è al centro di *She*, di una donna velata, pericolosamente ambigua¹⁴.

In *The Days of My Life*, la ponderosa autobiografia postuma di Haggard in due volumi, viene sottolineata soprattutto la velocità di composizione di *She*, avvenuta tra febbraio e marzo 1886:

I began another tale which the world knows as "She". The exact date of its commencement is uncertain, for it has been obliterated by a clip that fastened the manuscript together, and all that remains is "Feb/86". The end, however, is inscribed "Finished 18 March 1886". [...] The whole romance was completed in a little over six weeks. Moreover, it was never rewritten, and the manuscript carries but few corrections. The fact is that it was written at white heat, almost without rest, and that is the best way to compose.¹⁵

In seguito, Lilius Haggard, ripercorrendo la vita e i successi del padre romanziere, sembra quasi riprendere il motivo del «white heat», e racconta che *She*, insieme ad altre opere del periodo, fu scritta assai rapidamente, sotto l'influsso di una sorta di ispirazione soprannaturale:

King Solomon's Mines, Allan Quatermain, Jess and She were all written and completed in fourteen months. In them all are seen traces of an inspiration outside and beyond Rider himself – what Rudyard Kipling, who was so near akin to Rider (and in later years so beloved and intimate a friend) called the Personal Daemon ...¹⁶

La dedica del romanzo a Andrew Lang non è certo casuale¹⁷, perché lo studioso vittoriano, difensore convinto del *romance*, era diventato un grande amico di Haggard, tanto da collaborare con lui nella stesura di *The World's Desire*, un romanzo di qualche anno successivo incentrato su un'altra figura di *femme fatale* (la Elena omerica, che presenta molte analogie con l'Ayesha di *She*).

¹⁴) Daly 1999, pp. 4-5 e 16-19.

¹⁵) Haggard, 1926, I, p. 245.

¹⁶) Haggard 1951, p. 128. Il rapporto di amicizia tra Henry Rider Haggard e Rudyard Kipling è documentato dalla corrispondenza tra i due, per cui vd. Cohen 1965.

¹⁷) Cfr. Demoor 1987. Lang ebbe rapporti epistolari anche con Stevenson, per cui vd. Brazzelli 2003. Lang rispose alla dedica di Haggard con un sonetto intitolato «She», che riporto di seguito: «Not in the waste beyond the swamps and sand, / The fever-haunted forest and lagoon, / Mysterious Kôr, thy fanes forsaken stand, / with lonely towers beneath the lonely Moon! / Not there doth Ayesha linger, – rune by rune / Spelling the scriptures of a people banned, – / The world is disenchanted! over soon / Shall Europe send her spies through all the land! / Nay, not in Kôr, but in whatever spot, / In fields, or towns, or by the insatiate sea, / Hearts brood o'er buried Loves and forgot, / Or wreck themselves on some Divine decree, / or would o'er leap the limits of our lot, / There in the Tombs and deathless, dwelleth SHE!».

Quando *She* sta per essere pubblicato a puntate, Haggard fa leggere le bozze a Lang, che avrebbe dichiarato all'amico con entusiasmo:

I think it is one of the most astonishing romances I ever read. The more impossible it is, the better you do it, till it seems like a story from the literature of another planet.¹⁸

D'altra parte, al momento della consegna del manoscritto al suo agente letterario, Alexander Pollock Watt, Haggard avrebbe osservato: «There is what I shall be remembered by!», mostrando la piena consapevolezza che si trattava di uno dei suoi lavori più originali, per quanto fosse ancora agli inizi della sua carriera di scrittore¹⁹. Anzi, almeno in base alla ricostruzione della figlia Liliash, l'autore di *King Solomon's Mines* pensava già a un seguito, ispirato dall'idea della reincarnazione di Ayesha. Concludendo una lettera a W.H. Pollock, nel dicembre 1886, Haggard si interroga: «The time Ayesha should have passed in another sphere, She passed on earth. What is there to prevent her immediate re-incarnation?». Liliash aggiunge e puntualizza:

After more than twenty years Rider wrote *Ayesha*, as he had always intended – and it is seen from this letter even then he had decided where the scene of her next appearance should be.²⁰

In effetti *She* diventa subito un *best-seller*, tanto da essere ristampato numerose volte fino a oggi. Tradotto in più di venti lingue, il romanzo ha ispirato una decina di versioni cinematografiche, e anche alcune rivisitazioni teatrali e televisive²¹. Quanto al titolo, l'autore stesso specifica:

The title “She”, if I remember aright, was taken from a certain rag doll, so named, which a nurse at Bradenham used to bring out of some dark recess in order to terrify those of my brothers and sisters who were in her charge.²²

Il richiamo al terrore infantile, suscitato dalla bambola di pezza, pone l'origine del nome della protagonista nella sfera dei ricordi familiari; peraltro, l'autore in molte occasioni si mostra estremamente consapevole delle questioni relative alla tecnica narrativa da impiegare. Il *romance*, secondo Haggard, deve ruotare intorno a un'idea centrale: nel caso di *She* il perno narrativo è quello di «a woman who had acquired practical

¹⁸) Haggard 1926, I, p. 247.

¹⁹) *Ivi*, p. 246. Un commento a questa dichiarazione di Haggard si trova anche in Vogelsberger 1984, p. 82.

²⁰) Haggard 1951, p. 129.

²¹) Vd. in particolare Leibfried 2000, che fornisce una rassegna della filmografia relativa a Haggard. Per una raccolta recente di saggi su *She*, cfr. Zulli 2009.

²²) Haggard 1926, I, p. 248.

immortality, but who found that her passions remained immortal too»²³. Attraverso queste e altre dichiarazioni dello scrittore, si possono individuare in *passion*, *horror* e *wonder* alcuni termini chiave utili alla lettura del romanzo, riferendosi il primo al desiderio e insieme al femminile, il secondo all'elemento orrifico; l'elemento del *wonder*, infine, è in diretta relazione con il soprannaturale e lo stupore che emana dalla straordinarietà delle vicende narrate.

2. Viaggio nel regno dell'altrove

Il *romance* è costruito sullo schema del *quest*²⁴: Ludwig Horace Holly, il narratore, è un Allan Quatermain istruito²⁵, ma dall'aspetto orribile, che studia a Cambridge, a cui l'amico Vincey, morente, affida il figlio, assieme a una cassa misteriosa: l'apertura della cassa avviene venticinque anni dopo, e rivela un'anfora altrettanto misteriosa («the Sherd of Amenartas»), su cui si nota un'iscrizione in caratteri greci. Dalla sua decodificazione si evince che Leo, il figlio di Vincey, discende da Kallistrates, un sacerdote di Iside fuggito dall'Egitto con Amenartas, esule in Africa nel regno di una regina immortale, che si era innamorata di lui, e, non ricambiata, l'aveva ucciso; il figlio e i successivi discendenti hanno il compito di vendicare la morte di Kallistrates.

Leo e Holly, accompagnati da un fedele servitore, partono dunque alla ricerca della regina immortale, e, dopo aver superato una serie di prove (rischiano di annegare, vengono attaccati dai feroci Amahagger, immaginaria popolazione dell'Africa orientale, si ammalano gravemente), riescono ad arrivare al cospetto di Ayesha, la sovrana di Kôr, una donna di straordinaria bellezza, che attende da duemila anni il ritorno dell'amato Kallistrates nel suo regno sotterraneo, popolato di mummie e cosparso di resti di una civiltà ormai scomparsa. Leo appare all'affascinante regina come l'incarnazione di Kallistrates. Prima di unirsi a lui, She vuole che il giovane si immerga in una sorgente di energia, il fuoco della vita, per raggiungere a sua volta l'immortalità; tuttavia, entrando

²³) *Ivi*, II, p. 93.

²⁴) Fraser 1998, pp. 28-46: il capitolo «Haggard's African Romances» mette in evidenza efficacemente il *pattern* narrativo dei romanzi di Haggard. Sul meccanismo narrativo dell'avventura, vd. Cawelti 1976.

²⁵) Allan Quatermain, un cacciatore di elefanti «più abituato a maneggiare il fucile che la penna», è il protagonista di *King Solomon's Mines* (1885), il primo *romance* di Haggard a riscuotere un grande successo. Il personaggio compare anche in una serie di romanzi successivi, tutti all'insegna dell'azione, in cui è impegnato in diverse avventure (non solo africane). Vd. Haggard [1885] 1998.

per prima nel fuoco, She invecchia improvvisamente, si trasforma in un essere ripugnante e muore, non senza annunciare che ritornerà ancora più bella e desiderabile di prima. Leo e Holly si affrettano allora a ritornare in patria, mentre la voce narrante sottolinea che la vicenda non si è esaurita, dal momento che «A story that began two thousand years ago may stretch a long way into the dim and distant future»²⁶.

Dunque, *She* appare come il racconto riferito da un viaggiatore di ritorno da una serie di avventure incredibili: il testo narrativo si presenta stratificato a più livelli, in quanto l'*editor* riceve il manoscritto da Horace Holly, che a sua volta ha ottenuto informazioni dal padre di Leo Vincey, il quale riferisce la testimonianza diretta del padre. La testimonianza prende l'avvio dall'apertura della cassa contenente i frammenti della storia di Ayesha e dei suoi rapporti con la famiglia Vincey; la successiva ricerca di She da parte degli esploratori britannici e lo svelamento del suo segreto, che è il segreto della vita (e della morte), rivela l'orrore di un'esistenza mummificata: proprio l'esclamazione «the horror, the horror», le ultime parole di Kurtz in *Heart of Darkness* di Conrad, potrebbe essere posta a epigrafe del romanzo²⁷.

I tropi dell'avventura accompagnano la tessitura del racconto²⁸, per quanto la ricerca del tesoro, che è indubbiamente una costante del genere, venga reinterpreta²⁹, visto che l'obiettivo dei tre viaggiatori è il raggiungimento della misteriosa regina. In qualche modo il motivo della favolosa ricchezza si è tradotto nel desiderio – e nel pericolo – di una conquista in cui sensualità e potere vengono fortemente identificati. Un ruolo di primo piano è riservato alla descrizione dell'esplorazione del territorio, del tutto sconosciuto e imprevedibile, in cui si svolge il viaggio dei tre rappresentanti dell'impero britannico³⁰. L'intricata topografia di Kôr, un mondo labirintico sotterraneo, costituito da caverne e ombre, viene reso attraverso efficaci raffigurazioni visive, anche senza che l'autore ricorra all'inserimento di una mappa, che invece rappresenta l'elemento di principale suggestione nelle prime pagine di *King Solomon's Mines*³¹.

Subito dopo il racconto dell'approdo dei tre inglesi sulla costa orientale dell'Africa, viene descritto un paesaggio enigmatico, caratterizzato da paludi e da canali, che si intersecano le une con gli altri, fra

²⁶) Haggard [1887] 1998b, p. 316.

²⁷) Conrad [1902] 2000, p. 112.

²⁸) Il testo più autorevole in merito è Green 1980.

²⁹) Per quanto riguarda i rapporti testuali tra *Treasure Island* (1883) di R.L. Stevenson, archetipo del *pattern* della ricerca del tesoro, e *King Solomon's Mines* (1885) di Haggard, vd. Brazzelli 2009.

³⁰) Sul territorio africano rappresentato da Haggard nei suoi *romances*, vd. Stiebel 2001.

³¹) Joyce 2002, p. 156.

nebbie e vapori; gli Amahagger vivono nel cratere di un vulcano estinto, che ha la forma di un gigantesco anfiteatro; She invece abita da millenni sotto una montagna di roccia, in una camera dai letti di pietra (uno dei quali occupato dal corpo mummificato dell'amato Kallicrates) e dalle pareti istoriate. Nel percorso, centrale nella narrazione, compiuto verso il «place of life», i tre eroi insieme a She attraversano le immense rovine di Kôr, fino ad arrampicarsi su un muro di roccia che conduce a uno stretto passaggio sospeso su un abisso senza fondo, e infine all'entrata nella camera della vita, dove fa periodicamente la sua comparsa la fiamma dell'immortalità, accompagnata da un rumore assordante:

There flamed out an awful cloud or pillar of fire, like a rainbow many-coloured, and like the lightning bright. For a space, perhaps forty seconds, it flamed and roared thus, turning slowly round and round, and then by degrees the terrible noise ceased, and with the fire it passed away – I know not where – leaving behind it the same rosy glow that we had first seen.³²

In *The Secular Scripture*, Northrop Frye cita *She* come esempio del «Night World», cioè di un mondo oscuro dominato dalla crudeltà e da orrendi rituali; il romanzo di Haggard si identificerebbe, a parere del critico canadese, nella narrazione «of Descent», collegata agli archetipi della morte, ma anche della rinascita³³.

Le tombe, le caverne e le rovine che caratterizzano questo paesaggio tenebroso, un vero e proprio *underworld*, sono evidentemente quel che resta di antiche civiltà scomparse, le tracce di popolazioni e culture svanite per sempre. Durante il lungo viaggio, Holly e Leo osservano che:

There were miles upon miles of ruins – columns, temples, shrines, and then palaces of kings ... Of course, the roofs of these buildings had long since fallen into decay and vanished ...³⁴

Del resto, Holly, lo *scholar* di Cambridge dichiara che «A country like Africa is sure to be full of long dead and forgotten civilizations»³⁵. Egli, dotato di una chiara consapevolezza storica, ma misogino convinto, si fa portatore, nel corso della narrazione, di una coscienza scientifica darwiniana³⁶, filtrata dagli umori dell'incombente *fin de siècle*: mentre rac-

³²) Haggard [1887] 1998b, p. 287.

³³) Frye 1976, pp. 111-114. In *Anatomy of Criticism* Frye assimila il *romance* a un «wish-fulfillment dream», connesso ai miti della fertilità e della sterilità (Frye 1957, pp. 186-206): anche in *She* si possono indubbiamente ritrovare questi elementi.

³⁴) Haggard [1887] 1998b, p. 259.

³⁵) *Ivi*, p. 62.

³⁶) Il suo aspetto fisico è piuttosto indicativo in questo senso, poiché assomiglia a uno «scimmione».

coglie informazioni e dati, esprime anche il pessimismo della lotta per l'esistenza. A volte si abbandona a lunghe riflessioni che riflettono un profondo sconforto: «The lot of men born of the flesh is but to endure midst toil and tribulation»³⁷, eppure non mancano episodi in cui Holly prova «that awful lust for slaughter which will creep into the hearts of the most civilized of us when blows are flying, and life and death tremble on the turn»³⁸.

Un aspetto significativo del romanzo risiede nel suo interesse antropologico, che da una parte ribadisce le opinioni e le convinzioni consolidate dell'epoca tardo vittoriana, mentre dall'altra mostra lo sforzo immaginativo di superarle, proponendo una visione meno convenzionale dei processi legati all'espansione e alla colonizzazione dell'Africa. Infatti, proprio nel momento in cui i segreti del continente africano vengono rivelati dalle spedizioni e dagli studi scientifici europei, Haggard ricrea un'Africa della fantasia e del mito, slegata dalle considerazioni economiche e religiose che motivavano le imprese coloniali ottocentesche.

Così gli Amahagger sono definiti «People of the Rocks», hanno corpi statuari, e sono molto crudeli; rappresentanti di una cultura matriarcale, in cui però gli uomini uccidono le loro madri, praticano cerimonie sanguinarie e mantengono usanze primitive di tipo cannibalico (come il cosiddetto *hot-potting*, consistente in sostanza nel bollire gli stranieri in grosse pentole, una sorta di accoglienza che prevede la degustazione degli ospiti). L'immaginaria popolazione che abita l'area delle rovine di Kôr, su cui regna la temutissima Ayesha, *She-who-must-be-obeyed*, è il prodotto della *miscegenation* tra gli antichi abitanti di Kôr e gli africani³⁹, e costituisce dunque una degenerazione nello schema evolucionistico. Tuttavia, la voce narrante sembra affascinata dalla successione matrilineare: seguendo gli studi antropologici di Andrew Lang e di E.B. Tylor, Haggard crede che essa rappresenti uno stadio evolutivo attraverso cui tutte le società, anche quelle europee, sono passate prima dell'avvento del patriarcato.

L'elemento gotico, costituito da situazioni sensazionali e tensioni soprannaturali, che si manifestano in paesaggi labirintici e cerimonie spettacolari, è organizzato attorno alla fiorente disciplina dell'archeologia, che trova negli scavi compiuti in Egitto la sua apoteosi⁴⁰. Nel corso del XIX secolo, infatti, l'Egitto diventa l'oggetto preferito delle appas-

³⁷) Haggard [1887] 1998b, p. 118.

³⁸) *Ivi*, p. 103.

³⁹) Il termine compare per la prima volta nel 1863 e indica l'unione sessuale tra individui appartenenti a razze diverse: vd. OED Online, November 2010, Oxford University Press, <http://www.oed.com.pros.lib.unimi.it/view/Entry/119267?redirectedFrom=miscegenation> (3 febbraio 2011).

⁴⁰) Pearson 2000, pp. 218-219.

sionate ricerche imperiali⁴¹. Oltre all'attività archeologica vera e propria, l'interesse scientifico europeo si rivolge soprattutto alle pratiche di mummificazione. L'immaginario legato alle mummie, che si traduce, a livello di *romance*, nel genere della *mummy story*, si connette alla spettacolarità dell'apertura delle tombe; infatti, la cerimonia dello *unwrapping* della mummia è affascinante perché implica dapprima una resistenza opposta alla conoscenza fondata sulla vista, in seguito uno svelamento progressivo dell'alterità, così che il corpo imbalsamato personifica la dimensione della *otherness* imperiale⁴². In questo senso, *She* è dunque un *romance* «egiziano», in cui Haggard rappresenta le mummie come oggetti del desiderio occidentale⁴³.

La mania sotterranea⁴⁴, già evidente in *King Solomon's Mines*, in cui gli esploratori si addentrano in caverne labirintiche alla ricerca dei diamanti, ottiene una conferma decisiva in *She*, la cui azione si svolge nella pianura di Kôr, cioè nel cratere di un vulcano estinto, e sotto una montagna dalla forma tondeggiante, la residenza di She. Nell'interpretazione popolare l'archeologia implica evidentemente anche il desiderio, il fascino erotico: il «place of life», per esempio, è definito «womb of the world», con una esplicita connotazione sessuale.

Il regno di Ayesha è collocato da Haggard nell'Africa orientale, eppure l'immaginario legato all'Egitto, il fascino misterioso emanato dalla civiltà che si è sviluppata in quest'area geografica africana, ma anche vagamente orientale, pervade l'intero romanzo⁴⁵. Del resto, il seguito di *She* è ambientato non più nel continente africano, bensì in Asia, precisamente nel Tibet, mentre altri *romances* orientali di Haggard sono *Cleopatra* (1889) e *The World's Desire* (1890). Insomma l'Orientalismo dell'epoca implica un interesse non solo accademico e scientifico ma, anche e soprattutto, popolare, per un'area che si situa tra l'Egitto e l'Asia, percepita come un mondo antichissimo, nello stesso tempo sede della diversità e culla dell'epoca moderna. In *She* è significativa la genealogia di Leo, un individuo comune, attraverso cui viene tramandato il sangue del sacerdote egiziano Kallicrates.

I siti archeologici sono evidentemente anche i luoghi dove lo spirito coloniale si esprime con maggior fervore: le rovine di Kôr, che hanno un aspetto per così dire orientale, a loro volta sembrano il prodotto di

⁴¹) Haggard stesso nel 1887 compì un *tour* in Egitto con la famiglia, ma solo dopo la pubblicazione di *She*.

⁴²) Daly 1999, p. 85.

⁴³) Su Haggard e l'Egitto, vd. Addy 1998.

⁴⁴) Sul gusto imperiale per l'ambientazione sotterranea e sulle sue implicazioni e significati, cfr. Messenger 1998.

⁴⁵) She parla un lingua araba, mentre il suo greco, utilizzato per comunicare con gli inglesi, risulta un po' «arrugginito».

un'antica colonizzazione, e si legano alle enigmatiche rovine del «Great Zimbabwe» scoperte da Karl Mauch in Rhodesia nel 1871, che, a parere dell'archeologo tedesco, appartenevano a una razza bianca: in questo modo Ayesha sembrerebbe la sopravvissuta di una antichissima civiltà bianca sviluppatasi nel cuore dell'Africa, poi estinta⁴⁶.

L'avventura archeologica è in primo luogo lo strumento della ricostruzione del passato; e perciò centrale, nel discorso sull'archeologia proposto da Haggard, è ancora una volta la figura di Lang, che proprio nel 1887 pubblica *Myth, Ritual and Religion*, una ricerca sulle origini della cultura e sulla continuità del presente con il passato⁴⁷. *She* è basato sulla narrazione di una spedizione archeologica, in cui la connessione tra passato e presente è rappresentato dall'anfora, che lega il periodo vittoriano a una vicenda immaginaria avvenuta duemila anni prima. La trascrizione greca riportata su questo oggetto ricapitola l'evoluzione della civiltà occidentale, come una mappa: la «Sherd of Amenartas», dunque, corrisponde alla cartina di *King Solomon's Mines*, e intende convalidare l'autenticità dei riferimenti archeologici.

Nel *Victorian Gothic* l'elemento archeologico è connesso anche alla sessualità, così come la rappresentazione del paesaggio, su cui sono proiettati le paure e i desideri maschili: i luoghi, naturali o artificiali che siano, sono intessuti di passione e di nostalgia, ma, nello stesso tempo, attraversati da dubbi e ansie, che rivelano l'instabilità e l'insicurezza dell'identità imperiale⁴⁸. Gli esploratori attraversano uno spazio naturale mostruoso, caratterizzato da una straordinaria energia darwiniana, che porta all'estremo la lotta per la sopravvivenza, oltre che da un opprimente alone di morte. Comunque, l'essere mostruoso, nella costruzione gotica vittoriana di Haggard, è *She* stessa, una donna che vive in eterno in una città morta⁴⁹.

La profonda attrazione verso le colonie, espressa dalla cultura inglese *fin de siècle*, implica una costante visualizzazione, attraverso i territori, del corpo femminile. Si può parlare, nel caso di *She*, di un *mental landscape*, che riproduce la dualità fra il conoscibile, cioè i luoghi geograficamente determinati dell'impero, e l'inconoscibile, i luoghi segreti, quale la camera della vita (o dell'immortalità), che si trasforma nel sito della morte⁵⁰. Il rapporto del territorio con il corpo della donna richiama

⁴⁶) Quanto all'origine del nome Kôr, può essere connesso con Kore, una divinità pagana, con Koran, il Corano, ma anche con *coeur*, cioè cuore (Malley 1997, p. 284).

⁴⁷) Haggard riprende le teorie della *diffusion*, che cercavano di spiegare l'origine della civiltà attraverso i contatti sociali e commerciali, e dei *survivals*, con cui si intendevano le tracce fisiche, linguistiche e religiose della diffusione (*ivi*, p. 276). Su Lang vd. De Selms Langstaff 1978.

⁴⁸) Vd. Ching-Liang Low 1993.

⁴⁹) Richards 1993, p. 45.

⁵⁰) Stiebel 2000, p. 130.

la diffusa equazione *land* = *body*, mentre il mito dell’Africa come figura femminile mostruosa si alterna all’immagine della vergine⁵¹. Il viaggio maschile a ritroso verso il ventre femminile si configura come l’addentrarsi in un mondo alieno, in un pianeta sconosciuto e innaturale, perché il termine *womb* è associato continuamente, anche per assonanza, a *tomb*, e il rapporto contraddittorio che si istituisce tra i due sostantivi riprende l’ambivalenza che caratterizza tutto il romanzo. Si tratta, comunque, sostanzialmente di un processo degenerativo, che rischia di proiettare gli esploratori in una dimensione infantile.

Infatti, pur in un discorso che mira a presentarsi come scientifico (Holly in fondo è l’autore di un *archaeological report* dettagliato e preciso), viene introdotto un elemento fantastico: il principio della vita, il «Pillar of Life» (che è anche un esplicito simbolo fallico). All’interno dell’Africa, Holly e Leo incontrano le forze primigenie del mondo, mentre la spedizione africana si presenta come un viaggio verso le origini dell’esistenza, come un’investigazione dei segreti della vita e della morte. L’immaginario archeologico si unisce all’esplorazione psicologica, e, ancora, all’indagine sulla memoria razziale, così che l’archeologia della mente conduce all’idea della reincarnazione. Nell’opera di Haggard convivono opposti discorsi cognitivi: i confini tra spiritualità e scienza sono molto labili, mentre le immagini della degenerazione includono continuamente la possibilità di un *renewal*, basato su una sorta di rivitalizzazione della mascolinità, che si riscatta dal pericolo della perdita dell’identità e della confusione con il diverso⁵².

Il romanzo ha avuto anche significative risonanze psicoanalitiche⁵³: Freud fu affascinato dalla struttura narrativa e dalla forza immaginativa di *She*, tanto da citare il *romance* di Haggard nell’*Interpretazione dei sogni*; la stratificazione archeologica corrisponderebbe a quella della coscienza⁵⁴; il «Dark Continent», in questa prospettiva, sarebbe la mente umana, mentre nel regno sotterraneo si può ravvisare l’inconscio⁵⁵.

3. *Ayesha, femme fatale*

Ayesha, in quanto icona di bellezza e figura immortale, rappresenta un archetipo, l’eterno femminile; è una proiezione del desiderio maschile, ma costituisce anche una minaccia per l’integrità dell’impero: *She-*

⁵¹) Stott 2001, p. 153.

⁵²) Arata 1996, p. 80.

⁵³) Un’interpretazione psicoanalitica recente di *She* è fornita da Knox 2006.

⁵⁴) Si può parlare di «psycharchaeology», per cui vd. Etherington 1978.

⁵⁵) Mazlish 1993, pp. 731 e 742.

who-must-be-obeyed, come viene identificata dai suoi sudditi, è dotata di un potere immenso e incontrollabile. Nella mitologia maschile di fine secolo, She è insieme un angelo e un mostro, «all-knowing, all-powerful ruler» di una società matriarcale⁵⁶. Esemplificando l'alterità orientale, la regina di Kôr è portatrice di sensualità e decadenza, oltre che rappresentare la pulsione erotica, comprendente una inquietante tendenza necrofila. È insieme Venere e Persefone, *destroyer* e *preserver*, sovrana di un mondo di labili ombre e creatrice di vita, davanti a cui gli uomini si prostrano in segno di adorazione; appare legata alle forze ctonie della natura e nello stesso tempo è un essere soprannaturale, perché immortale. La sua apparizione desta sgomento, risultando impossibile rendere a parole la bellezza e la perfezione di una tale creatura sovrumana:

My eyes travelled up her form, now only robed in a garb of clinging white that did but serve to show its perfect and imperial shape, instinct with a life that was more than life, and with a certain serpent-like grace that was more than human.⁵⁷

Il «garb of clinging white» riporta alla raffigurazione delle mummie egiziane. Si tratta di un personaggio che richiama altre figure di donne fatali degli ultimi decenni del secolo, come Carmilla, creata da Sheridan Le Fanu, o Lilith, rivisitata dalla fantasia di Oscar Wilde, o Salomè, protagonista dell'omonima opera di George MacDonald e del *play* di Wilde⁵⁸. Tra le numerose fonti di ispirazione di Haggard c'è senza dubbio *The Coming Race* (1871) di Edward Bulwer-Lytton, dove, in un'altra civiltà sotterranea, le donne, superiori agli uomini, detengono il potere. La figura femminile che corrisponde a She è Zee (il cui nome si pone in curiosa relazione con quello utilizzato nel romanzo haggardiano), che suscita il terrore nel protagonista maschile⁵⁹. Ayesha è anche una figura di strega bianca, e richiama in questo senso un altro romanzo di Bulwer-Lytton, *A Strange Story* (1862), che racconta la ricerca di un elisir di lunga vita: compare in quest'opera una figura femminile chiamata proprio Ayesha, che funge da sacerdotessa di una cerimonia mistica⁶⁰.

L'origine del personaggio di Ayesha deriva anche dai miti e dalle leggende connesse alla «White Queen» (Saba), originati dalla presenza imperiale occidentale. È significativo che una donna bianca regni su una popolazione nera; come i colonizzatori inglesi in Africa, Ayesha è una

⁵⁶) Rodgers 1999, p. 36.

⁵⁷) Haggard [1887] 1998b, p. 155.

⁵⁸) Cfr. Dupeyron-Lafay 2003.

⁵⁹) Anche in questo romanzo, di diversi anni precedente rispetto a *She*, si coglie la paura della *miscegenation*, l'ossessione della mescolanza razziale. Vd. Bulwer-Lytton [1871] 2002.

⁶⁰) Questo *alchemical novel* di Bulwer-Lytton è una fonte d'ispirazione diretta per Haggard, secondo Higgins 1981, p. 100.

straniera, una colonizzatrice, che legittima, spostandola nel remoto passato, la superiorità razziale europea.

Attraverso il personaggio di She viene sublimata l'ansia maschile verso la *New Woman*, che sfida l'autorità patriarcale rivendicando i diritti delle donne: la figura di Ayesha, bellissima e mostruosa, incarna perfettamente la preoccupazione per il potere femminile che si sta imponendo negli ultimi decenni del secolo⁶¹.

Pur essendo immortale, il personaggio appare tuttavia soggetto a una terribile regressione darwiniana; la *devolution* finale vuole in un certo senso svelare la verità sull'origine della donna. Davanti agli occhi di Holly e Leo si presenta una scena raccapricciante: dal volto angelico che si è fatto lambire dalle fiamme il sorriso svanisce, la sua figura sinuosa si rimpicciolisce e si rattappisce, fino a trasformarsi in una scimmia, le cadono i capelli e le mani assumono l'aspetto di artigli:

She lay still before us, near the masses of her own dark hair, no larger than a big monkey, and hideous – ah, too hideous for words. [...] She was dying. [...] She raised herself upon her bony hands, and blindly gazed around her, swaying her head slowly from side to side as a tortoise does.⁶²

La fine di Ayesha è rappresentata come un ritorno alle origini della specie umana, che regredisce alla condizione animale, prima della scimmia, poi di una tartaruga. Eppure la sua morte non è definitiva, poiché la sua possibile ricomparsa, chiaramente preannunciata, suscita un terrore ancora maggiore, aprendo la prospettiva terribile di un ciclo inarrestabile di eterni ritorni⁶³. I frequenti richiami agli animali, nella lunga e precisa descrizione della trasformazione e dissoluzione di Ayesha, rimandano all'interesse di Haggard nei confronti dell'elemento bestiale presente nell'uomo civilizzato⁶⁴.

⁶¹) Per un discorso ampio e articolato sulla rappresentazione letteraria della paura verso la *New Woman* è fondamentale Gilbert - Gubar 1989. Cfr. anche Dijkstra 1986 e Andriano 1993.

⁶²) Haggard [1887] 1998b, p. 294.

⁶³) Stott 1993, p. 124. La trasformazione di Ayesha richiama quella di Gagool, la strega immortale che in *King Solomon's Mines* cerca di uccidere gli esploratori bianchi prima che essi raggiungano la stanza dei diamanti: è una figura mostruosa, metà avvoltoio e metà scimmia, che striscia sulla terra come un serpente. Sulla metamorfosi, i simboli di evoluzione e involuzione, vd. Beer 1983, p. 106.

⁶⁴) Parlando come portavoce del suo autore, Allan Quatermain sostiene che tutti gli individui sono in parte selvaggi e in parte civilizzati; all'inizio del romanzo *Allan Quatermain*, il seguito di *King Solomon's Mines*, questo personaggio afferma: «Supposing for the sake of argument we divide ourselves into twenty parts, nineteen savage and one civilized, we must look to the nineteen savage portions of our nature, if we would really understand ourselves, and not to the twentieth, which, though so insignificant in reality, is spread all over the other nineteen, making them appear quite different from what they

La metamorfosi di She avviene in un universo che sembra immobile, ma che, al contrario, è in perenne trasformazione e movimento: in un ambiente permeato di evolucionismo, e quindi in continuo flusso, Ayesha domina incontrastata; ella sopravvive alla caduta degli imperi proprio perché controlla e incarna il cambiamento⁶⁵. L'amore non la immobilizza ma la proietta verso progetti di dominio del mondo (infatti propone a Leo di diventare, con il suo aiuto, monarca dell'intero pianeta). Ma proprio il contatto con gli esploratori inglesi sancisce la dissoluzione del suo sogno.

La regressione di Ayesha allo stato primitivo dell'umanità avviene sotto gli occhi maschili: il *male gaze* è anche un *imperial gaze*; l'enfasi è posta sullo sguardo, tanto che il titolo del capitolo in cui viene descritta la fine terribile di She è «What we saw». Ayesha, completamente nuda, viene bruciata dal fuoco in un cerimoniale di morte: al centro della scena c'è dunque il voyeurismo maschile, accompagnato da una evidente componente sadica. La donna, matrice di complotti oscuri e di *darkness* morale, viene distrutta dalle medesime forze che le hanno dato la longevità: il secondo passaggio nelle fiamme genera l'involuzione, e permette l'attraversamento a ritroso degli stadi del tempo fino alle origini, bestiali, della specie. Il corpo di Ayesha trasformato in cenere rappresenta la fine della minaccia femminile all'ordine maschile del mondo⁶⁶.

La *femme*, del resto, è resa *fatale* esclusivamente dallo sguardo maschile⁶⁷: nella percezione della donna come *invading other* è sempre presente la prospettiva dell'uomo, in quanto rappresentante dell'impero; eppure, nello stesso tempo, la *Belle Dame sans Merci* di Haggard, che anch'ella parla «a language strange», esercita un potere sui corpi imbalsamati che sono, a loro volta, espressione di *otherness*, implicando la persistenza del sé nel tempo e l'alterità dei corpi stessi.

La perfezione della sovrana di Kôr richiama la sua perversione: nonostante il potere soprannaturale di cui è dotata, She si strugge per il desiderio e per il rimpianto, e trascorre le sue notti china sul cadavere di Kallicrates, cercando di richiamarlo alla vita. Il desiderio necrofilo per i corpi mummificati viene rappresentato, ancora una volta, attraverso gli occhi di Holly, che spia la regina durante il macabro rituale. Ayesha conosce il segreto della vita, ma è ella stessa una mummia velata: per mostrarsi in tutta la sua accecante bellezza, «she unveils», facendo scivolare a terra i suoi «long, corpse-like wrappings»⁶⁸. Il velo svolge evidente-

really are» (Haggard [1887] 1998b, p. 12). La conclusione a cui perviene Quatermain è dunque che l'inglese non è migliore del selvaggio; la misoginia che contraddistingue il suo pensiero, però, lo induce a considerare la donna come un essere assolutamente inferiore.

⁶⁵) Auerbach 1882, p. 37.

⁶⁶) Di Piazza 1999, p. 131.

⁶⁷) Stott 1992, pp. 121-122.

⁶⁸) Haggard [1887] 1998b, p. 155.

mente un doppio ruolo, nascondendo e, nello stesso tempo, rivelando: indica il confine incerto tra la vita e la morte, è simbolo di segreti nascosti, ma, essendo sottile e allusivo, implica anche l'ambiguità sessuale, la «sexual anarchy» dell'epoca, in cui la netta demarcazione del *gender*, così come quello della *race*, appare sempre più incerta⁶⁹. Il carattere ibrido di Ayesha rende la sua posizione particolarmente sovversiva nel sistema dei ruoli di *gender* vittoriani.

Ayesha professa il darwinismo sociale, e commette crimini orrendi, come l'uccisione di Ustane, la giovane colpevole di essersi innamorata di Leo prima di lei, sostenendo che «Those who are weak must perish; the earth is to the strong»⁷⁰; ma si diletta anche di eugenetica, visto che i suoi servitori sono muti, e costituiscono una razza appositamente selezionata; il suo regno si fonda sulle torture e sul terrore, perché «My empire shall be all my own»⁷¹.

Alla fine, però, prevale la vendetta catartica dell'uomo contro il potere della donna: la traiettoria narrativa implica il *fulfillment* del desiderio maschile. Il sito dello scambio sessuale è, in *She* come già in *King Solomon's Mines* (con la presenza delle miniere, e soprattutto della «burial chamber»), quello archeologico: Holly e Job mangiano nella «embalming room», mentre la camera della fiamma della vita ha l'aspetto di una tomba. Nei luoghi archeologici *love* e *death* si fondono, e le tombe e la cultura funeraria dell'antico Egitto si inseriscono nel dibattito di fine secolo sulla sessualità⁷². *She* è certamente anche una *love story*, che si estende per duemila anni, in cui la tomba, però, non è solo una tomba, ma anche il luogo della resurrezione del desiderio, destinato a rimanere tale, e a non estinguersi mai, perché mai completamente soddisfatto.

She propone, dunque, una sorta di archeologia psichica: Ayesha ritorna infine alle origini della specie umana, percorrendo a ritroso l'intero corso dell'umanità e della civilizzazione; inoltre, la regina viene presentata come l'unica superstite di un'età remota. Le antiche rovine continuamente menzionate nel romanzo non fanno solo riferimento a un precedente storico rispetto alla presenza inglese in Africa alla fine dell'Ottocento, ma costituiscono anche la dimostrazione della inevitabile fragilità degli imperi. In questo senso, la topografia immaginaria dell'Africa haggardiana esprime un dubbio riguardo al futuro imperiale della Gran Bretagna nel continente africano. Il paesaggio sotterraneo di *She* riflette gli incubi dei colonizzatori, mentre i tesori nascosti non si materializzano più nell'oro e nelle pietre preziose, ma si incarnano in una potente figura femminile⁷³.

⁶⁹) Showalter 1991, p. 86.

⁷⁰) Haggard [1887] 1998b, p. 203.

⁷¹) *Iwi*, p. 202.

⁷²) Pearson 2000, p. 243.

⁷³) Monsman 2006, pp. 1-4.

4. *Un impero dell'immaginazione?*

Gli anacronismi presenti in *She* sono uno specchio in cui si riflettono le paure della possibile recessione dell'impero, ma anche le preoccupazioni per la degenerazione della razza dominante e per le insidie della *New Woman*, sempre più determinata a rivendicare i suoi diritti⁷⁴. L'ansia viene espressa, ma anche tenuta sotto controllo, visto che la restaurazione finale dell'ordine e la ripresa del potere maschile sembrano offrire una conclusione rassicurante al *romance* haggardiano. Del resto, nonostante la retorica del declino, la Gran Bretagna era proprio allora, tra gli anni '80 e '90 dell'Ottocento, nella fase di massima espansione territoriale, soprattutto in Africa.

La dimensione ideologica dell'impero viene messa in evidenza molto efficacemente da un'affermazione di She, che dichiara a Holly:

How thinkest thou that I rule these people? I have but a regiment of guards to do my bidding, therefore it is not by force. It is by terror. My empire is of the imagination.⁷⁵

In questa frase, pronunciata da Ayesha subito dopo aver condannato a morte alcuni Amahagger che avevano attaccato Holly e Leo al loro arrivo, è racchiusa tutta la sua filosofia del potere. L'immaginazione, su cui si fonda il dominio assoluto della regina di Kôr, richiama evidentemente anche un aspetto importante del potere imperiale inglese: She ribadisce il ruolo che svolgono sia le immagini, cioè l'iconografia, sia la narrativa, che accompagnano e giustificano le pratiche politiche e militari. Ma è anche vero che si può riconoscere, in questa dichiarazione, un accenno all'illusorietà del potere stesso: forse il momento di una terribile rivelazione è vicino, perché l'impero britannico è solo una costruzione fantastica e può consumarsi in un rogo colossale, come accade alla stessa Ayesha.

La sovrana si interroga, quasi fosse un'artista, o un'autrice di *romances*, sul ruolo dell'immaginazione, e sul suo rapporto con la verità:

Who shall say what proportion of fact, past, present or to come, may lie in the imagination? What is imagination? Perhaps it is the shadow of the intangible truth, perhaps it is the soul's thought.⁷⁶

Il termine «imagination» si rivela elusivo: nella sua precarietà sta il suo fascino, ma anche la sua dimensione illusoria. Haggard si rispecchia nella figura della regina immortale e ne preannuncia la distruzione. D'altra parte, l'ambivalenza di Haggard nei confronti del potere si rivela nello

⁷⁴) Daly 1999, p. 30.

⁷⁵) Haggard [1887] 1998b, p. 175.

⁷⁶) *Ivi*, p. 186.

scontro tra l'autocrazia, rappresentata da She, e la democrazia, incarnata dai tre *Englishmen*⁷⁷: Ayesha appare incredula di fronte alla spiegazione che Holly e Leo forniscono della forma di governo democratico che vige nel loro paese di origine: non riesce a concepire che essi amino il loro sovrano e che il potere sia nelle mani del popolo. Holly in particolare, consapevole che Ayesha si ritiene «above the law», teme che un giorno la regina controllerà non solo la Gran Bretagna, ma il mondo intero:

The terrible *She* had evidently made up her mind to go to England, and it made me absolutely shudder to think what would be the result of her arrival there. [...] In the end she would, I had little doubt, assume absolute rule over the British dominions, and probably over the whole earth, and, though I was sure that she would speedily make ours the most glorious and prosperous empire that the world has ever seen, it would be at the cost of a terrible sacrifice of life.⁷⁸

Egli immagina poi che She possa essere guidata nella sua impresa da una sorta di provvidenza divina, così da ristabilire un ordine del mondo di evidente stampo matriarcale:

After much thinking I could only conclude that this wonderful creature, whose passion had kept her for so many centuries chained as it were, and comparatively harmless, was now about to be used by Providence as a means to change the order of the world ...⁷⁹

Il piano di Ayesha di conquistare i «British dominions» fa della sovrana una regina malefica, un doppio della legittima imperatrice Vittoria: non si può dimenticare che il 1887, anno di pubblicazione di *She*, è anche quello della celebrazione del «Golden Jubilee». La «White Queen» che domina i selvaggi è perciò l'altro volto della Queen Victoria, il cui potere si basa anche sui riti e sulle forme dell'immaginario popolare, a cui contribuiscono gli scrittori di *romances* come Haggard. Ayesha vuole recarsi in Inghilterra con Leo, e Holly ha appunto il presentimento che ella, presumibilmente immortale, possa assumere il dominio non solo su tutti i possedimenti inglesi, ma anche su ogni altro territorio del pianeta. Questa, in verità, non è che l'immagine riflessa dell'effettiva espansione dell'impero britannico della fine dell'Ottocento. Però è evidentemente anche la raffigurazione di un imperialismo rovesciato: Ayesha, che si prepara a conquistare la Gran Bretagna, prospetta l'invasione di un paese civilizzato da parte di una regina africana, che, per quanto bianca, appartiene alla sfera della barbarie (lo stadio di sviluppo del continente riflette,

⁷⁷) Sui complessi rapporti tra autocrazia e democrazia nel romanzo, vd. Katz 1987, pp. 127-128.

⁷⁸) Haggard [1887] 1998b, p. 256.

⁷⁹) *Ibidem*.

per Haggard, quello europeo di molti secoli prima). Gli eroi dell'impero dovranno dunque rassegnarsi alla rovinosa distruzione della loro patria, alla perdita progressiva dei loro immensi possedimenti?

È solo per un evento casuale, la morte nel fuoco della regina ambiziosa, che il pericolo dell'invasione improvvisamente svanisce; gli inglesi, però, sembrano non avere alcun potere di fronte alla possibile irruzione di forze incontrollabili. Nel *sequel* di *She*, intitolato *Ayesha: The Return of She* (1905) e ambientato in Asia, vengono riportati in dettaglio i piani d'invasione di Ayesha. Le sue conquiste partiranno dalla Cina per poi estendersi all'Occidente: in questo romanzo Ayesha reincarnata esprime chiaramente l'aspetto demoniaco del potere, forse alla luce delle nuove inquietudini che attanagliano la Gran Bretagna, ad esempio di fronte alla politica ritenuta aggressiva della Germania.

In *She* vengono dunque messe in discussione la supremazia inglese e la sua supposta invulnerabilità; il fascino di cui l'Africa, anzi l'Egitto, è dotato, adombra l'interesse politico ed economico britannico per i paesi colonizzati, all'interno di una generale riflessione sul possibile declino dell'impero e sulla inevitabile fragilità dei suoi confini. Anche in questo senso la mummificazione, più che un processo scientifico, è una metafora, che rivela insospettiti retroscena: infatti, nelle cerimonie presiedute dalla regina di Kôr i corpi mummificati vengono utilizzati come torce per illuminare la notte, in cui si danza e si compiono sacrifici⁸⁰.

Il romanzo d'avventura, di cui in ogni caso *She* costituisce un esempio, implica dunque un profondo senso di insicurezza, il timore della contaminazione, la paura della perdita della superiorità europea. L'ansia e la xenofobia sono collegate al pericolo del *female power*, e alle sue implicazioni mitiche, psicologiche e politiche: i temi della morte e della sessualità, che si ricollegano al ruolo della donna, ribadiscono comunque l'ineluttabilità della sua presenza nel passato, nel presente e nel futuro. La fantasia di Haggard si muove sia nello spazio che nel tempo. Del resto la serialità stessa del *romance* induce alla ripresa di temi ed episodi: la consumazione nel fuoco di Ayesha ricorda la pira funebre alla fine del *Frankenstein* e la leggenda dell'Araba Fenice. Nella cultura popolare i mostri vengono ridotti a cenere, ma poi risorgono attraverso la serialità editoriale.

Visto che lo spazio della presenza femminile non è lineare, assistiamo anche al sovvertimento del movimento temporale, perché il percorso di Ayesha avviene da uno stato di supremazia totale a una condizione primitiva, pur situandosi sempre nell'ambito del matriarcato. Nella narrazione storica predomina il senso di incertezza del presente e del passa-

⁸⁰) Nel corso di una lunga descrizione, Holly osserva: «There was something very terrible, and yet very fascinating, about the employment of the remote dead to illumine the orgies of the living» (Haggard [1887] 1998b, p. 218).

to, ma anche la confusione tra sé e l'altro, e – aspetto ancora più inquietante – l'oscillazione tra la vita e la morte⁸¹.

In *She* i cambiamenti incessanti della storia possono essere assimilati, senza dubbio, ai mutamenti scientifici, tecnologici, filosofici e politici del tardo XIX secolo, cosicché l'opera di Haggard costituisce una sorta di rappresentazione immaginativa delle ideologie ottocentesche. Da una parte la prospettiva dell'invasione femminile dell'impero, proprio nei luoghi dove il potere maschile è più forte, aleggia su tutto il romanzo; la figura della donna è perciò più mostruosa che affascinante, perché sostanzialmente incontrollabile. In particolare l'immagine della regressione collega *her-story*, la vicenda di *She*, alla decadenza di antiche e grandiose civiltà. Dall'altra parte, le vicissitudini della famiglia Vincy, di origine greca, con connessioni egiziane, e una vicenda di migrazioni in vari paesi europei, riflette i cambiamenti della cultura occidentale, fino a giungere alla rispettabilità borghese vittoriana⁸². Del resto, è evidente che l'ordine borghese non è assoluto, ma si basa sulla complicazione di tragitti famigliari, di origini spesso oscure, situate in zone ambigue della storia nazionale.

Così, se l'epilogo sembra voler ribadire il legame tra la donna e la dissoluzione e la caduta degli imperi, con il ritorno dei due eroi (e non importa se il servitore, nel corso delle avventure, rimane vittima dell'Africa) alla sicurezza e alla tranquillità di Cambridge, viene ristabilito l'ordine borghese e imperiale. La scrittura maschile, dunque, sembra superare e vincere la degenerazione e il disfacimento del corpo femminile. Quest'ultimo, però, come conservato, mummificato, nella mente del *romancer*, è in attesa di ulteriori personificazioni e metamorfosi. Toccherà a Haggard, «King Romance», il compito di riportarlo in vita con la sua arte.

NICOLETTA BRAZZELLI
Università degli Studi di Milano
nicoletta.brazzelli@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|---------------|---|
| Addy 1998 | S.M. Addy, <i>Rider Haggard and Egypt</i> , London, AL Publications, 1998. |
| Andriano 1993 | J. Andriano, <i>Our Lady of Darkness. Feminine Daemonology in Male Gothic Fiction</i> , University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania University Press, 1993. |

⁸¹) Vd. Murphy 1999.

⁸²) Arata 1996, p. 100.

- Arata 1996 S. Arata, *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Auerbach 1982 N. Auerbach, *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press, 1982.
- Beer 1983 G. Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth Century Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1983.
- Berresford Ellis 1987 P. Berresford Ellis, *H. Rider Haggard. A Voice from the Infinite*, London, Routledge & Kegan Paul, 1987.
- Brantlinger 1988 P. Brantlinger, *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism. 1830-1914*, Ithaca - London, Cornell University Press, 1988.
- Brazzelli 2003 N. Brazzelli, *Andrew Lang e Robert Louis Stevenson: cronaca di un'amicizia letteraria*, «Il Lettore di Provincia» 34, 118 (2003), pp. 7-21.
- Brazzelli 2009 N. Brazzelli, *Maps, Treasures and Imaginary Lands: Haggard's «King Solomon's Mines» as a Response to Stevenson's «Treasure Island»*, «Journal of Stevenson Studies» 6 (2009), pp. 199-214.
- Bulwer-Lytton [1871] 2002 E. Bulwer-Lytton, *The Coming Race*, Peterborough, Broadview Press, [1871] 2002.
- Cawelti 1976 J.G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1976.
- Chesney [1871] 1985 G.T. Chesney, *La battaglia di Dorking*, presentaz. e nota bio-critica di C. Pagetti, testo ingl. a fronte, Milano, Nord, [1871] 1985.
- Ching-Liang Low 1993 G. Ching-Liang Low, *His Stories? Narratives and Images of Imperialism*, in E. Carter - J. Donald - J. Squires (eds.), *Space and Place. Theories of Identity and Location*, London, Lawrence & Wishart, 1993, pp. 187-219.
- Ching-Liang Low 1996 G. Ching-Liang Low, *White Skins, Black Masks: Representation and Colonialism*, London, Routledge, 1996.
- Chrisman 2000 L. Chrisman, *Rereading the Imperial Romance: British Imperialism and South African Resistance: Haggard, Schreiner and Plaatje*, Oxford, Clarendon Press, 2000.
- Cohen 1965 M. Cohen (ed.), *R. Kipling to Rider Haggard. The Record of a Friendship*, London, Hutchinson, 1965.

- Cohen 1968 M. Cohen, *Rider Haggard. His Life and Work*, London, Macmillan, 1968.
- Conrad [1902] 2000 J. Conrad, *Heart of Darkness*, ed. with an introd. and notes by R. Hampson, London, Penguin, [1902] 2000.
- Daly 1999 N. Daly, *Modernism, Romance and the Fin de Siècle. Popular Fiction and British Culture 1880-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Demoor 1987 M. Demoor, *Andrew Lang's Letters to H. Rider Haggard: The Record of a Harmonious Friendship*, «Études Anglaises» 40, 3 (1987), pp. 313-322.
- De Selms Langstaff 1978 E. De Selms Langstaff, *Andrew Lang*, Boston, Twayne Publishers, 1978.
- Di Piazza 1999 E. Di Piazza, *L'avventura bianca. Testo e colonialismo nell'Inghilterra del secondo Ottocento*, Bari, Adriatica, 1999.
- Dijkstra 1986 B. Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siècle Culture*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1986.
- Dupeyron-Lafay 2003 F. Dupeyron-Lafay, *Les femmes fatales: sirènes, monstres et criminelles de la fiction victorienne*, «Cahiers Victoriens et édouardiens» 57 (2003), pp. 55-66.
- Etherington 1978 N.A. Etherington, *Rider Haggard, Imperialism and the Layered Personality*, «Victorian Studies» 22 (1978), pp. 71-87.
- Fraser 1998 R. Fraser, *Victorian Quest Romance: Stevenson, Haggard, Kipling and Conan Doyle*, Plymouth, Northcote House, 1998.
- Frye 1957 N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1957.
- Frye 1976 N. Frye, *The Secular Scripture: a Study of the Structure of Romance*, Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Press, 1976.
- Gilbert - Gubar 1989 S.M. Gilbert - S. Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, II. *Sexchanges*, New Haven - London, Yale University Press, 1989.
- Green 1980 M. Green, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, London, Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Haggard [1885] 1998 H. Rider Haggard, *King Solomon's Mines*, ed. with an introd. and notes by D. Butts, Oxford, Oxford University Press, [1885] 1998.

- Haggard 1887 H. Rider Haggard, *About Fiction*, «The Contemporary Review» 51 (1887), pp. 172-180.
- Haggard [1887] 1998a H. Rider Haggard, *Allan Quatermain*, ed. with an introd. and notes by D. Butts, Oxford, Oxford University Press, [1887] 1998.
- Haggard [1887] 1998b H. Rider Haggard, *She*, ed. with an introd. and notes by D. Karlin, Oxford, Oxford University Press, [1887] 1998.
- Haggard 1926 H. Rider Haggard, *The Days of My Life. An Autobiography*, London, Longman, 1926, 2 voll.
- Haggard 1951 L. Haggard, *The Cloak That I Left*, London, Hodder and Stoughton, 1951.
- Higgins 1981 D.S. Higgins, *Rider Haggard. The Great Storyteller*, London, Cassell, 1981.
- Joyce 2002 S. Joyce, *Maps and Metaphors. Topographical Representation and the Sense of Place in Late-Victorian Fiction*, in R. Maxwell (ed.), *The Victorian Illustrated Book*, Charlottesville - London, University Press of Virginia, 2002, pp. 129-162.
- Katz 1987 W.R. Katz, *Rider Haggard and the Fiction of Empire: A Critical Study of British Imperial Fiction*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 1987.
- Kitzan 2001 L. Kitzan, *Victorian Writers and the Image of Empire. The Rose-Colored Vision*, Westport (Conn.) - London, Greenwood Press, 2001.
- Knox 2006 M. Knox, *Rider Haggard's Queer Geographies: Colonizing Sheba*, «Psychoanalytic Review» 93, 6 (2006), pp. 953-975.
- Krebs 1999 P.M. Krebs, *Gender, Race, and the Writing of Empire. Public Discourse and the Boer War*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Leibfried 2000 P. Leibfried, *Rudyard Kipling and Sir Henry Rider Haggard on Screen, Stage, Radio and Television*, Jefferson (NC) - London, Macfarland & Company, 2000.
- Malley 1997 S. Malley, «Time Hath No Power Against Identity»: *Historical Continuity and Archaeological Adventure in H. Rider Haggard's «She»*, «English Literature in Transition 1880-1920» 40, 5 (1997), pp. 275-297.
- Mazlish 1993 B. Mazlish, *A Triptych: Freud's «The Interpretation of Dreams», Rider Haggard's «She», and Bulwer-Lytton's «The Coming Race»*, «Comparative Studies

- in *Society and History. An International Quarterly* 35 (1993), pp. 726-745.
- McClintock 1995 A. McClintock, *Imperial Leather. Gender and Sexuality in the Colonial Context*, New York - London, Routledge, 1995.
- Messenger 1998 N. Messenger, *Imperial Journeys, Bodily Landscapes and Sexual Anxiety: Adela's Visit to the Marabar in «A Passage to India»*, «Journal of Commonwealth Literature» 33 (1998), pp. 99-110.
- Michalski 1996 R. Michalski, *Divine Hunger: Culture and Commodity in Rider Haggard's «She»*, «Journal of Victorian Culture» 1, 1 (1996), pp. 76-97.
- Monsman 2006 G. Monsman, *H. Rider Haggard and the Imperial Frontier. The Political & Literary Contexts of His African Romances*, University of North Carolina at Greensboro, ELT Press, 2006.
- Murphy 1999 P. Murphy, *The Gendering of History in «She»*, «Studies in English Literature 1500-1900» 39, 4 (1999), pp. 747-772.
- Pagetti 1977 C. Pagetti, *La nuova battaglia dei libri. Il dibattito sul romanzo in Inghilterra alla fine dell'Ottocento*, Bari, Adriatica, 1977.
- Pearson 2000 R. Pearson, *Archaeology and Gothic Desire: Vitality Beyond the Grave in H. Rider Haggard's Ancient Egypt*, in R. Robbins - J. Wolfreys (eds.), *Victorian Gothic. Literary and Cultural Manifestations in the Nineteenth Century*, Houndmills - Basingstroke, Palgrave, 2000, pp. 218-257.
- Pocock 1993 T. Pocock, *Rider Haggard and the Lost Empire*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1993.
- Pykett 1995 L. Pykett, *Engendering Fictions. The English Novel in the Early Twentieth Century*, London - New York, Edward Arnold, 1995.
- Richards 1993 T. Richards, *The Imperial Archive. Knowledge and the Fantasy of Empire*, London - New York, Verso, 1993.
- Rodgers 1999 T. Rodgers, *Restless Desire: Rider Haggard, Orientalism, and the New Woman*, «Women: A Cultural Review» 10, 1 (1999), pp. 35-46.
- Said 1993 E. Said, *Culture and Imperialism*, New York, A. Knopf, 1993.
- Showalter 1991 E. Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the «Fin de Siècle»*, London, Bloomsbury, 1991.

- Stiebel 2000 L. Stiebel, *Imagining Empire's Margins. Land in Rider Haggard's African Romances*, in L. Glage (ed.), *Being/s in Transit. Travelling, Migration, Dislocation*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 125-140.
- Stiebel 2001 L. Stiebel, *Imagining Africa: Landscape in H. Rider Haggard's African Romances*, Westport (Conn.), Greenwood, 2001.
- Stott 1992 R. Stott, *The Fabrication of the late-Victorian Femme Fatale. The Kiss of Death*, Basingstroke - London, Macmillan, 1992.
- Stott 2001 R. Stott, 'Scaping the Body. Of Cannibal Mothers and Colonial Landscapes', in A. Richardson - C. Willis (eds.), *The New Woman in Fiction and Fact. Fin-de-Siècle Feminisms*, London, Palgrave Macmillan, 2001, pp. 150-165.
- Vogelsberger 1984 H.A. Vogelsberger, «King Romance»: *Rider Haggard's Achievement*, Universität Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1984.
- Zulli 2009 T. Zulli (ed.), *She. Explorations into a Romance*, Roma, Aracne, 2009.