

LA LETTERATURA DISTOPICA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO DA BUTLER A ORWELL

Un genere romantico. Si suole far rientrare la distopia nella grande famiglia dell'utopia letteraria; in realtà, a parte l'origine etimologica¹, ben poco accomuna questi due "generi", tranne la convenzione critica e l'assoluta insofferenza della distopia verso tutte le utopie. Se il disegno o l'ideale utopico si definisce come il prodotto della ragione, la distopia non si fida della ragione, anzi ne teme il connaturato assolutismo e quindi l'amoralità. In *Erewhon* che è certamente una delle prime distopie, Samuel Butler mostra come la ragione possa essere usata in maniera astratta per dimostrare una cosa e il suo contrario, che «il bianco è nero e il nero è bianco, a seconda della convenienza», come raccontava già Gulliver, o che il bianco può essere al tempo stesso nero, come preciserà Orwell con il *doublethink*, anticipando con terrore l'avvento della realtà postmoderna, dove «tutte verità che esistono sono fatte da noi» (come scrive Linda Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism*, 1988). Già Milton, all'inizio dell'era borghese, esprimeva, per bocca di Satana, la stessa lucida consapevolezza del potere della ragione: «The mind is its own place, and in itself /Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n» (*Paradise Lost*, 1667, I, 254-56). L'inferno appunto, in tutte le sue varietà generate dall'incurabile terrore dell'individuo borghese e dalla conseguente perenne sete di potere, costituisce il *setting* ricorrente della letteratura distopica che, proprio per rendere adeguatamente questo suo "protagonista", privilegia il linguaggio del *romance* fantastico, rispetto a quello discorsivo e razionale del saggio utopico. Come osserva Lyotard a proposito di *Nineteen Eighty-Four*, la distopia è letteratura nel senso pieno del termine e, al di là del contenuto ideologico, la sua prima e più autentica critica è rappresentata dal suo linguaggio espressivo, il linguaggio del fantastico appunto, un linguaggio in grado di raggiungere, attraverso l'incubo e il sogno, l'inconscio collettivo. La letteratura distopica è per questo una letteratura trasgressiva e *subversive*: rimette l'uomo in contatto sul piano emotivo con i veri problemi che si annidano al fondo della coscienza: e il primo problema è quello del rapporto con la natura e quindi, per l'uomo romantico, con il passato. Non sta all'uomo dettar legge o dominare la natura, sforzandosi invano di

¹ Il termine **distopia**, oggi preferito ad antiutopia e cacotopia, deriva dalla parola *utopia*, un termine ambiguo coniato da Thomas More nel 1516 per denominare l'isola immaginaria del suo omonimo romanzo in latino. *Utopia* infatti è composto da due parole di origine greca: *u + topos* ; ma *u* può essere fusione di *ou* (nessuno) oppure *eu* (felice); e quindi significa "luogo felice e luogo che non esiste". Il genere letterario che di lì si è sviluppato è costituito da modelli ideali o progetti di società perfette o comunque migliori di quella in cui vive l'autore dell'utopia.

Sembra che il termine "dystopia" sia stato usato per la prima volta da Greg Webber and John Stuart Mill in un discorso in parlamento nel 1868. Il suffisso greco *dis-* significa «contrarietà, opposizione, male ... distrugge il significato buono delle parole». **Distopia** quindi come contrazione di *dis-utopia* nel duplice significato di *diseutopia* (contrario di luogo felice) e di *disoutopia* (contrario di luogo che non esiste) può indicare un "luogo infelice che esiste". Come termine non contratto, *dis-topia* può significare "luogo del male... cacotopia", ma anche qualcosa che non ha le caratteristiche per essere un luogo, uno spazio (che è la dimensione del mito), quindi spazio distrutto, *non-spazio*. Il termine distopia quindi nel senso di «luogo infelice che esiste ed è infelice, perché ha perso o sta perdendo le caratteristiche che lo spazio umano aveva in principio nel mito» è perfettamente adeguato per distinguere il filone della *distopia autentica* all'interno della sterminata produzione utopica e fantascientifica.

cancellare la memoria per rifondare il presente sul vuoto e l'astrazione, sulla simulazione della realtà e della vita. Le distopie sono *warning* (avvertimenti) sul piano emotivo che, facendo leva sulla nostalgia, sulla «memoria ancestrale», sul senso di privazione e di perdita, su bisogni istintivi, propongono il viaggio all'indietro, di ritorno all'origine e il recupero dell'equilibrio della natura. Sono anti-progressiste e questo spiega la loro posizione marginale nel canone, gli svariati tentativi di neutralizzazione attraverso interpretazioni parziali (limitandosi al contenuto tematico e misurando il linguaggio formale con metri inadeguati), accuse di nevrotico catastrofismo o di paranoico terrore del nuovo, e comunque di essere solo *period-piece*, irrilevanti al di fuori del loro tempo e destinate all'oblio. Eppure non si può non riconoscere che, anche sotto il più retorico degli stili come quello di Hudson, l'incubo della distopia emblematicamente riassunto nel brano sotto riportato mantiene oggi intatta la sua presa sull'inconscio collettivo:

... sappiamo che in passato gli uomini andarono alla ricerca di vari tipi di conoscenza, senza chiedersi se era a fini di bene o di male: ma ogni offesa fatta alla mente e al corpo ha un'adeguata ricompensa: e mentre la loro conoscenza cresceva rapidamente, veniva loro meno quella miglior conoscenza e facoltà di discriminare che il Padre dà a ogni vivente, uomini e bestie. E così, accrescendo le loro ricchezze, essi diventavano più poveri; e come uno che, dimenticando i limiti delle proprie facoltà, guardi a lungo e direttamente nel sole, vedendo molto si ammalarono e divennero ciechi. Ma non sapevano di essere poveri e ciechi e non erano sazi; erano come naufraghi su una nuda roccia in mezzo al mare che arsi dalla sete bevono non acqua pura, ma l'onda salata, e quindi hanno sete, e bevono ancora, fino a che la pazzia s'impadronisce del loro cervello e la morte li libera dal tormento. Così essi avevano sete e continuarono a bere, finché impazzirono: poiché ardevano dal desiderio di apprendere i segreti della natura, *non esitavano ad affondare le mani nel sangue, cercando nei vivi tessuti animali le sorgenti nascoste della vita*. Perché nella loro follia essi speravano, per mezzo della conoscenza, di conquistare il dominio assoluto sulla natura, togliendo al Padre del mondo la sua prerogativa. Ma la loro vana ambizione non durò e finì con la morte [...] e la Madre degli uomini fu vendicata dell'orgoglio e della follia dei suoi figli, che alla fine perirono, divorati dai vermi (*A Crystal Age*, 1887).

Se da un lato, per la critica al cattivo uso della ragione naturale, la distopia può ricollegare le proprie origini alla satira di Swift, e in particolare al IV libro dei *Gulliver's Travels*, dall'altro, per il suo linguaggio tutto teso a riprodurre senso di disorientamento e alienazione, essa deve riconoscere i propri antecedenti formali nel romanzo gotico e in particolare in quello giacobino, i cui *setting* presentano già ampi squarci di "gotico sociale", come per esempio *Mary, A Fiction* della Wollstonecraft o *The Victim of Prejudice* della Hays o anche *Frankenstein* di Mary Shelley.

Tra trasgressione e fantascienza. È nella seconda metà dell'Ottocento, in connessione con le grandi trasformazioni sociali in atto (legate allo sviluppo dell'impero, della rivoluzione industriale, del proletariato urbano, di ideologie come il "darwinismo sociale", a sostegno della naturalità delle "due nazioni", i ricchi e i poveri, i maschi e le femmine, i padroni e i servi, ecc.) che le speranze e le paure degli intellettuali si traducono in una grande produzione di letteratura utopica e distopica.

Scrittori e intellettuali come Samuel Butler (1836-1902), **Richard Jefferies** (*After London*, 1885), **W.H. Hudson** (*A Crystal Age*, 1887, 1906), **E. Bulwer Lytton** (*The Coming Race*, 1871), **Anthony Trollope** (*The Fixed Period*, 1882), **E.A. Abbott** (*Flatland*, 1882), Margaret Oliphant (1828-1897), W. Morris (1834-1896), H.G. Wells (1866-1946) (per citare solo i più noti), hanno saputo cogliere e sviluppare, rappresentandoli e illustrandoli, aspetti che significativamente ritroviamo centrali nel dibattito teorico contemporaneo sulla vita nella nostra epoca tardo-capitalista.

A lungo “mislotta” come un’opera bizzarra e contraddittoria, *Erewhon* (1872) di **Samuel Butler** è invece una lucida critica non solo dei presupposti morali della società vittoriana, ma dello spirito stesso della cultura borghese. Come indica il titolo – “Erewhon” altro non è che “Nowhere” (Utopia) letto alla rovescia: now / here (ora / qui) – *Erewhon* è una parodia ironica scritta nello stesso linguaggio razionale e logico che s’intende parodiare, che informa e struttura il mondo di Mr Nosnibor come quello di Robinson e con il quale si può giustificare qualsiasi cosa sia utile a promuovere il proprio interesse individuale. Questo linguaggio (denominato «hypothetics», insegnato nei «Colleges of Unreason» ed usato nelle «Musical Banks») che consiste nell’«arte di tenere i piedi in due scarpe contemporaneamente» è una prima inequivoca formulazione del *doublethink* orwelliano e della *double stance* del postmoderno. E tuttavia la parte più importante, che fa di *Erewhon* il capostipite della letteratura distopica nella sua più ampia accezione, è costituita dalle pagine del «Book of Machines», un vero e proprio compendio che anticipa il dibattito filosofico e sociologico contemporaneo sull’uomo, la tecnologia, il mercato. Sviluppando l’idea paradossale di applicare le teorie di Darwin all’evoluzione delle macchine, Butler non solo prefigura volumi di *science fiction* e di cibernetica, ma anche il mondo automatico e incontrollabile dell’economia globale; il mondo del «Grande Meccanismo» come lo chiama oggi Frederick Jameson, o della «Mega-Macchina», come lo chiama Serge Latouche. La conclusione di Butler è che lo spirito della macchina, la cui vita coincide esclusivamente con il proprio funzionamento, è anti umano e servire la macchina significa avviarsi insensibilmente verso l’auto distruzione. *Erewhon* influenzò, per loro stessa ammissione, grandi scrittori come Wells, E.M. Forster, Orwell.

Già verso la fine del secolo si possono distinguere due diversi filoni a seconda dell’atteggiamento di fronte alla confusione e al disordine, all’ingiustizia e alla violenza della società vittoriana. C’è chi come **William Morris** crede nella possibilità di un’alternativa, che ci sia «ancora un’era di pace in serbo per il mondo» e che sia possibile «costruire poco per volta il nuovo giorno di fraternità, pace e felicità» (*News from Nowhere*, 1892) in cui l’uomo possa tornare a vivere in «peace of body and joy of heart», come prima dell’era moderna (*A Dream of John Ball*, 1888). Il pensiero di Morris esercitò una grande influenza (ben maggiore di quanto non gli sia riconosciuto nella storie letterarie) sull’arte e la letteratura inglese della prima metà del Novecento, a partire dalle generazioni di Yeats (1865-1839) e Forster (1879-1970) e di Lawrence (1885-1930), T.S. Eliot (1888-1965) e F.R. Leavis (1895-1978) almeno fino a quella che partecipò alla guerra di Spagna (Auden, Orwell, Caudwell).

Anche **H.G. Wells**, che può essere considerato il capostipite dell’altro filone della letteratura distopica o più precisamente fantascientifica, non fu immune in gioventù dal fascino di Morris e nella sua lunga carriera si concederà frequenti abbandoni al sogno utopico. Le sue utopie però, sia positive che negative, sono minate dall’intima convinzione dell’immutabilità della natura umana che per lui non è quella dell’edenico “animale umano” morrisiano, bensì quella del bruto ancestrale dentro di noi, «la bestia terrorizzata, ringhiosa, violenta di centomila anni fa [...] che ci insegue senza mai stancarsi» (*The Croquet Player*, 1837), la «stubborn beast flesh» (*The Island of Doctor Moreau*, 1896) contro cui dovremo lottare tutta la vita, come insegnava appunto il suo nuovo maestro, T.H. Huxley, il divulgatore di Darwin. Wells infatti non crede che l’evoluzione del presente possa essere radicalmente modificata, ma solo migliorata (*A Modern Utopia*, 1905), e

l'enorme produzione del grande narratore rimane così una grande e affascinante raccolta di avveniristiche avventure, previsioni e profezie, di cui quelle pessimistiche, soprattutto dei *scientific romances*, si sono rivelate quelle di più duraturo successo: *The Time Machine* (1895), *The War of the Worlds* (1897), *The Invisible Man* (1897), *When the Sleeper Wakes* (1899), *The First Men in the Moon* (1901), *In the Days of the Comet* (1906), *The Country of the Blind* (1911).

Condividendo lo stesso fondamentale scetticismo sulla possibilità del cambiamento, rientrano nel filone della distopia wellsiana le opere di Aldous Huxley (*Brave New World*, 1932; *Ape and Essence*, 1948; *Island*, 1962), **Robert Graves** (*Seven Days in New Crete*, 1949), **William Golding** (*Lord of the Flies*, 1954), **L.P. Hartley**, (*Facial Justice*, 1960), **Anthony Burgess** (*A Clockwork Orange*, 1962) e di molti altri autori di *science fiction*.

L'orrore e il rifiuto della civiltà industriale e capitalistica e la fede nella possibilità di un cambio di rotta e un recupero del *earthly paradise* morrisoniano, innervano e potenziano il linguaggio del fantastico delle distopie più autentiche, facendone lo specchio dell'inconscio collettivo contemporaneo. In *Land of Darkness*, uno dei più bei racconti fantastici in lingua inglese (1887), **Margaret Oliphant** mette in scena questi due impulsi: quello satanico ad andare «avanti, avanti, verso la distruzione e la morte, ma avanti comunque, avanti» e quello invece a cercare «la strada che torna indietro». La popolare romanziera e saggista, apprezzata ospite della regina Vittoria, attacca direttamente i pilastri del pensiero borghese, denunciando la grande menzogna: l'istinto vero non è quello che allontana gli uomini rinchiudendoli nel proprio *will to live* e *self-interest*; l'istinto autentico è la *virtus unitiva*, l'amore. La Terra delle tenebre è la visione surreale dell'inferno della società vittoriana dominata dal più spietato egoismo e da tutto il sadismo che fatalmente ne consegue. Con il suo viaggio attraverso i principali luoghi della *land of darkness*, la Oliphant anticipa le principali distopie del Novecento: le «lawless streets», le «mines of gold», la «city of tyrants» con la sua «lazar-house», la «city of the evening light», the «huge workshops», la «vast and desolate plain» sono emblematiche e incisive rappresentazioni del sadismo e della violenza, della solitudine e del terrore, dell'edonismo, della follia dell'onnipotenza, del disorientamento che si ritrovano nei mondi di Huxley, di Orwell, di Kafka, di Burgess.

Se la sozza immagine di froda di Gerione all'ingresso della *land of darkness* sta ad indicare che la menzogna è la sostanza stessa dell'inferno vittoriano, in *The Machine Stops* (1909) **E.M. Forster** ci mostra come sia potuto accadere che la simulazione abbia preso il posto della realtà: lo spirito che pervade la cultura vittoriana e borghese è quello della ragione economica per la quale tutto deve essere funzionale al profitto; uno spirito quindi, come denunciava Butler, «meccanico» e totalitario. Tale astratto spirito razionale che domina la società edoardiana trasformerà il mondo futuro in una grande macchina dove ogni individuo espletterà la propria funzione in servizio esclusivo della Macchina. Con l'arte del narratore consumato, Forster presenta, con un racconto tripartito, quella che può considerarsi sul piano formale la prima distopia del Novecento: descrizione della realtà distopica, ribellione e sconfitta dell'eroe.

Nella futura era tecnologica da lui immaginata, la Macchina – ossia la grande struttura abitativa e sociale in cui vive l'umanità trasferita nel ventre della terra lontano dalla luce del sole – provvede a tutto, dal cibo alla luce, all'aria, ai contatti umani, alla riproduzione, al turismo, ovviamente virtuale, rendendo così il corpo inutilizzato e inutile e distruggendo in tal modo l'unico legame con la realtà e con il passato: «Man, the flower of all flesh, the noblest of all creatures visible, [...] beautiful naked man was dying, strangled in the garment that he had woven». Come Frankenstein, l'uomo sarà vittima della creatura del proprio intelletto:

Ma come fate a non capire, come fanno i vostri intellettuali a non rendersi conto che [...] stiamo morendo, e che l'unica cosa qui che vive davvero è la Macchina? Noi abbiamo creato la Macchina [...] ma ora non riusciamo più a dominarla. La Macchina ci ha privati del senso dello spazio e del senso del tatto, ha confuso tutti i rapporti umani e ha ridotto l'amore a un atto carnale, ci ha paralizzato il corpo e la volontà e adesso ci costringe perfino a venerarla. [...] La Macchina va avanti – ma non verso i nostri scopi. Noi esistiamo solo come le particelle di sangue che le scorrono nelle arterie, e se potesse fare a meno di noi, ci lascerebbe morire.

Il lamento di Forster, che l'umanità sta morendo, riecheggia in tutto il Novecento, da Lawrence a Orwell a Durrell, da Horkheimer a Boudrillard a Jameson. *The Machine Stops* appare come una sorprendente illustrazione del saggio di Jameson anticipando con ironia «la logica culturale» della nostra era e le conseguenze della «colonizzazione della natura e dell'inconscio ad opera della grande macchina del capitalismo multinazionale» (*Postmodernism*, 1990), tra cui per esempio la fondamentale «crisi della storicità», così illustrata negli insegnamenti di questo *lecturer* forsteriano:

Non c'è nulla da imparare su argomenti come la Rivoluzione Francese. Si deve imparare invece quello che io penso di quello che pensava Enicharmon di quello che pensava Urizen di quello che pensava Gutch di quello che pensava Chi-Bo-Sing di quello che pensava Lafcadio Hearn di quello che pensava Carlyle di quello che Mirabeau aveva detto sulla Rivoluzione Francese. Attraverso queste dieci grandi menti il sangue versato a Parigi e le finestre infrante a Versailles verranno semplificati in un'idea, che potrete adoperare con profitto nella vita quotidiana. Ma dovete assicurarvi che gli intermediari siano molti e diversi, perché nella storia un'autorità esiste per contrapporsi a un'altra [...] E col tempo [...] arriverà una generazione che avrà superato i fatti, superato le impressioni, una generazione assolutamente incolore, seraficamente libera da ogni ombra di personalità [...] che potrà vedere la Rivoluzione Francese non com'è stata e nemmeno come avrebbe desiderato fosse stata, ma come sarebbe stata se fosse avvenuta nell'era della Macchina.

Il «congelamento della storia» attraverso la riscrittura del passato e il «controllo della realtà o bispensiero» è la base su cui poggia il mondo totalitario di *Nineteen Eighty-Four* [*NEF*] (1949), l'ultima opera di **George Orwell** (1904-1949), e al tempo stesso il suo primo vero successo letterario, dopo i numerosi tentativi di fondere romanzo e saggio politico: *NEF* rappresenta un classico della scrittura distopica per la rispondenza tra contenuto ideologico e linguaggio fantastico. *NEF* è uno specchio critico della nostra società occidentale e dei suoi mali così lucido e spietato che, nonostante i tentativi di rimozione da parte della critica canonica, l'aggettivo «orwelliano» ricorre nel discorso politico, televisivo e giornalistico con frequenza quotidiana, usato anche da chi non ha mai letto il romanzo. Lo scopo di Orwell era infatti, come si legge nei suoi appunti, di mostrare «il sistema di menzogne su cui è organizzata la nostra società». E, per le vicende della sua vita, era la persona più adatta per farlo. Eric Blair apparteneva (come scrive in *The Road to Wigan Pier*, 1937) alla *lower upper middle-class*, ossia allo strato più povero dell'alta borghesia e crebbe quindi in

umiliante stato di inferiorità economica rispetto alla futura classe dirigente, con la quale fu educato a St Cyprian's e a Eton, senza però laurearsi. Tentò di fare il funzionario in India, come il padre, ma incapace di sentirsi parte della macchina imperialista britannica, tornò in Europa per fare lo scrittore. Per conoscere da vicino i diseredati del mondo, «i più bassi dei bassi» (*The Road to Wigan Pier*), vagabondò negli *slums* a Parigi, a Londra (*Down and Out in Paris and London*, 1933), nelle campagne del Kent tra i raccoglitori di luppolo (*A Clergyman's Daughter*, 1935) e tra i minatori dei West Midlands, Lancashire e Yorkshire. Partecipò alla guerra di Spagna (*Homage to Catalonia*, 1938), un'esperienza fondamentale per lo scrittore che qui vede all'opera la propaganda e la simulazione: fatti veri ignorati come mai avvenuti, fatti mai accaduti propagandati per certi; il principale nemico del sogno socialista proprio i comunisti stessi e più precisamente, come denunciava Trotskji in *La Rivoluzione tradita*, la burocrazia sovietica divenuta in pochi anni l'equivalente della corrotta borghesia occidentale (*Animal Farm*, 1945). La critica di Orwell si appunta soprattutto sulla borghesia «fascista», «i medi» come li chiama in *NEF*, e in particolare «gli intellettuali» (i maiali appunto nell'allegoria di *Animal Farm*, 1945), i più totalitari di tutti e maestri di *doublethink*:

Per *doublethink* s'intende la capacità di avere simultaneamente due opinioni contraddittorie e di mantenerle entrambe [...] dire delle bugie inventate e crederci allo stesso tempo; dimenticare tutto ciò che ci da fastidio e poi ricordarcene, quando ci serve di nuovo, ma solo fin che ci serve; negare l'esistenza della realtà oggettiva e continuare al tempo stesso a basarsi sull'esistenza di quella stessa realtà che si nega [...]; usare la logica contro la stessa logica [...] Il *doublethink* è un vasto sistema d'inganno mentale [...] per il controllo della realtà. [*NEF*]

NEF è un libro sugli intellettuali, responsabili, per il loro folle bisogno di potere, della guerra perenne che informa la nostra cultura; una guerra per il controllo della realtà, la natura e l'istinto; una guerra che abbiamo introiettato tra la mente e il corpo. Riecheggiando l'anti-intellettualismo di Horkheimer e Adorno (*La dialettica dell'illuminismo*, 1947), ma anche i suggerimenti di Trotskji e di tutta la tradizione distopica (a partire almeno dalla swiftiana isola di Laputa), *NEF* afferma chiaramente che il totalitarismo, al di là delle realizzazioni del nazismo e dello stalinismo, è insito nella nostra cultura e precisamente nella sua etica capitalistica: dopotutto non si può ignorare che il sistema di pensiero su cui si fonda l'Oceania "orwelliana" è dichiaratamente quello del *Ingsoc* (English socialism)!

Ogni giorno l'attualità – violenza, guerre, stermini, torture, fame, simulazione – ci impedisce di liberarci dell'incubo totalitario di *NEF*, considerandolo solo un prodotto ormai superato degli orrori del Novecento. «Non dico che un mondo simile arriverà» scriveva Orwell a un amico dopo la pubblicazione del romanzo, «ma è molto probabile che arrivi».

Il *warning* della distopia non potrebbe essere così efficace se il suo linguaggio fantastico non sapesse evocare il bisogno di ciò cui come "animali umani" abbiamo diritto e di cui stiamo perdendo anche la memoria: la felicità, il benessere fisico e mentale, quella «pace del corpo e gioia del cuore» di cui parlava Morris – tutte caratteristiche che il mondo borghese ha da tempo confinato alla insignificante sfera delle «qualità delle donne ... gli affetti» (come lamentava l'autore di *Flatland*, 1884). Accanto all'incubo della derealizzazione e della perdita del contatto con la realtà, in *NEF* viene dato ampio spazio alla speranza nell'istinto, nella memoria ancestrale, nel mito: il sogno

ricorrente del «golden country», tutto incentrato sulla figura femminile di Julia, occupa, con la sua attualizzazione nella stanza sopra il negozio di Mr Charrington, tutta la parte centrale del romanzo; a questo si aggiungono numerosi altri simboli del mito, dal fermacarte di cristallo ai *proles*, alla ricorrente allegoria della rosa, al canto. Il fallimento della ribellione individuale del protagonista, Winston Smith, nella conclusione è imposto dalla necessità di essere funzionale all'efficacia del linguaggio fantastico, che altrimenti diventerebbe catartico e qualunquistico; ma al cuore della distopia di Orwell, come in ogni altra distopia autentica, si annida la fede o almeno la speranza in quella che Pasolini chiamava «la scandalosa forza rivoluzionaria del passato»:

Il “paradiso terrestre” non è mai stato realizzato, eppure come idea non pare proprio morire [...] dai sognatori utopisti come William Morris, ai democratici mistici come Walt Whitman, [...] a Rousseau, [...] ai *diggers* e ai *levellers* inglesi, attraverso le rivolte dei contadini del Medioevo, fino ai primi cristiani e alle rivolte degli schiavi dell'antichità (“What is socialism?”, 1946).

Senza questa luce in fondo al tunnel che è la fede in quel sogno per cui «l'umanità s'è adoperata con tutte le sue forze e fatto ogni genere di sacrifici» (come scriveva Dostoevskij nei *Demoni*), opere come *The Wild Goose Chase* di **Rex Warner** (1937) o *The Revolt of Aphrodite* (1974) di **Lawrence Durrell** resterebbero complicate e confuse descrizioni di *setting* fantastici o fantascientifici, com'è in fondo il caso delle citate opere distopiche di **Aldous Huxley** (1894-1963): *Brave New World* descrive un mondo all'insegna dell'edonismo e dell'assenza di conflitto grazie alla programmazione *in vitro* delle diverse classi sociali; *Ape and Essence* presenta invece un futuro dominato dalla religione di Satana, in cui il « grande Signore delle mosche nel cuore dei politici e dei generali, dei giornalisti e dell'uomo della strada» persegue il suo disegno di «degradazione e distruzione della razza umana». La storia moderna è tutta una dimostrazione della guida di Satana: «carestie, inflazione e depressione, [...] armamenti come cura della disoccupazione [...] la persecuzione degli Ebrei e i Kulaks [...] la rinascita in grande stile della schiavitù [...] migrazioni forzate e povertà di massa [...] campi di concentramento, camere a gas e forni crematori [...] bombardamenti a tappeto [...] distruzione immediata di ogni potenzialità di futura prosperità, decenza, libertà e cultura». La critica di Huxley merita di essere citata non solo perché emblematica e attuale, ma perché, come quella di Orwell, viene dal *élite* della cultura borghese, ed è quindi un'autocritica, con la differenza che Huxley, proprio come Gulliver, non ha nessuna fiducia nell'uomo:

Fin dall'inizio della rivoluzione industriale, Satana aveva previsto che gli uomini si sarebbero tanto gonfiati d'arroganza per i miracoli della loro tecnologia da perdere bene presto *ogni senso della realtà*. E fu proprio ciò che accadde. Questi disgraziati *schiavi degli ingranaggi e dei libri mastri* cominciarono a congratularsi con se stessi proclamandosi conquistatori della natura. Bei conquistatori, davvero! In realtà avevano semplicemente rovesciato l'equilibrio della natura e adesso avrebbero cominciato a pagarne le conseguenze. Pensate cosa facevano ... Inquinavano fiumi, sterminavano gli animali selvaggi, distruggevano foreste, gettavano l'humus del suolo nel mare, bruciavano un oceano di petrolio, dissipavano minerali la cui formazione aveva richiesto intere ere geologiche. Un'orgia di imbecillità criminale. E lo chiamavano *progresso* [...] Progresso, la teoria secondo la quale è possibile

ottenere qualcosa per niente; la teoria che si può ottenere qualcosa in un campo senza poi pagarla in un altro; la teoria che solo voi avete capito il senso della storia [...] la teoria che l'Utopia sta avanti nel futuro e che, poiché i fini ideali giustificano i mezzi più abominevoli, voi avete il diritto e il dovere di depredare, ingannare, torturare, schiavizzare e massacrare tutti quelli che, a vostro giudizio (infallibile, per definizione), impediscono la marcia in avanti verso il “paradiso terrestre”.

Analogo pessimismo di fondo caratterizza la critica del grande scrittore di *science fiction* apocalittica e catastrofica, **J.G. Ballard** (1930-2009), autore di opere come *Condominium* (1965), *The Atrocity Exhibition* (1970), *Kingdom Come* (una profonda critica della violenza derealizzante della pubblicità e del mercato, 2006); opere che elevano la qualità letteraria del filone del romanzo catastrofico, reso popolare negli anni cinquanta da **John Wyndham** (*The Day of the Triffids*, 1951) e **John Christopher** (*Death of Grass*, 1956; *The World in Winter*, 1962).

