

Battaglia, Beatrice

La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica inglese, 2006

Il Portico n. 136

pp. 144, ISBN 88-8063-504-2

La scrittura fantastica contro i misfatti della ragione – La parodia del capitalismo in Erewhon di Samuel Butler – The Land of Darkness di Margaret Oliphant: l'allegoria dell'individualismo borghese – La logica culturale dell'era tecnologica: The Machine Stops di E.M. Forster illustra Fredrick Jameson – Satana e Gerione: la produzione della 'verità' postmoderna. – In nome della scandalosa forza rivoluzionaria del passato: memoria come resistenza – Epifanie del 'paradiso terrestre': arte e natura in A Crystal Age di W.H. Hudson – Scrivere la 'memoria ancestrale' in Nineteen Eighty-Four di George Orwell – Genius loci e 'Occidente hegeliano' nella visione di Lawrence Durrell.

In un momento in cui, 'grazie' alla globalizzazione, la civiltà dell'Occidente pare sul punto di legittimare le sue pretese d'universalità, sollevando reazioni e accesi dibattiti sullo spirito e l'identità della propria cultura, la letteratura distopica si presenta come guida qualificata all'agenda della discussione, dal momento che fin dalle origini si è assunta il ruolo di coscienza critica della propria società e voce dell'anticanone. Da Jonathan Swift a Samuel Butler a E.M. Forster, da William Morris a Margaret Oliphant a George Orwell, è impressionante la capacità della distopia di individuare lo spirito profondo della cultura borghese e di esporne lucidamente i principi essenziali dell'individualismo e del progresso, anticipandone gli sviluppi nelle varie manifestazioni del materialismo economico e atrofia spirituale contemporanei. Ma, prima ancora che dell'attualità dei temi, la grande forza di coinvolgimento di questa letteratura è il risultato della sua scrittura fantastica, capace di raggiungere, oltre l'ambito del razionale, quel fondo oscuro dove resiste il rimosso della nostra cultura del 'avanti, avanti!'.

LA CRITICA ALLA CULTURA OCCIDENTALE
NELLA LETTERATURA DISTOPICA INGLESE

INDICE

Premessa

Introduzione:

La Scrittura contro i misfatti della Ragione

Il pessimismo dell'intelletto

I La parodia del capitalismo in *Erewhon* di Samuel Butler.

II *The Land of Darkness* di Margaret Oliphant: l'allegoria dell'individualismo borghese.

III La logica culturale dell'era tecnologica: *The Machine Stops* illustra Fredrick Jameson.

IV Satana e Gerione: la produzione della 'verità' postmoderna.

L'ottimismo della speranza

V *In nome della scandalosa forza rivoluzionaria del passato*: memoria come resistenza.

VI Epifanie del 'paradiso terrestre': arte e natura in *A Crystal Age* di W.H. Hudson

VII Scrivere la 'memoria ancestrale' in *Nineteen Eighty-Four* di George Orwell

VIII *Genius loci* e Occidente hegeliano nelle opere di Lawrence Durrell.

Indice dei nomi

PREMESSA

I saggi qui raccolti, frutto d'interventi a convegni e progetti di ricerca sulla letteratura utopica, sono inediti nelle attuali elaborazioni, rielaborazioni e traduzioni dalle lingue (inglese e francese) in cui erano stati presentati nelle prime parziali stesure.

In particolare: il cap. II è stato presentato a "The 25th International Conference of the Society for Utopian Studies", (Vancouver, Canada, 19-22 Ott. 2000); il cap. IV al Convegno "Utopia ed Etica" (Lecce, Ott. 2000) e parzialmente pubblicato in *Utopia e società di giustizia*, a cura di Laura Tundo, Dedalo, 2001; il cap. V al Convegno "Memory and Forgetfulness" (Lisbona 21-22 Genn. 2005); il cap. VIII a "On Miracle Ground XI: Lawrence Durrell in Corfù: International Conference", (Corfù, 2-7 Luglio 2000); il cap. VI era stato scritto per "The 4th International Utopian Studies Conference" (Madrid, 25-29 giugno 2003). I capitoli I e VII, rispettivamente su Samuel Butler e George Orwell, sono una rielaborazione in italiano di due saggi scritti per la *Histoire Transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, a cura di Vita Fortunati e Raymond Trousson, Champion, Paris; il cap. III è la rielaborazione in italiano di un saggio "Loosing the sense of space: E. M. Forster's 'The Machine Stops' and Jameson's 'Third Machine Age'", pubblicato in *Histories of the Future*, saggi in onore di I. F. Clarke, a cura di Alain Sandison e Robert Dingley, Basingstoke, Palgrave, 2000.

Tra i motivi che hanno ispirato questa raccolta, c'è innanzitutto l'utilità pratica di mettere a disposizione dei numerosi studenti del corso sulla letteratura distopica (che si tiene tutti gli anni presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bologna) testi critici sparsi che circolano dattiloscritti o in lingua straniera.

Sul piano scientifico l'intento è duplice. Si vuole contribuire a tirare le fila del discorso sulla autocritica della cultura occidentale (discorso che si fa consistente a partire dal Settecento), esaminando il contributo ricco e vitale degli scrittori distopici e antiutopici, le cui voci ci portano direttamente nel cuore del dibattito oggi più che mai di attualità. La maggior distanza e distacco di questi intellettuali – tanto più apocalittici o radicali quanto più profondamente legati alla cultura borghese – o, semplicemente, la diversità del punto d'osservazione, producono visioni illuminanti e scorci estranianti, fornendoci versioni semplificate, incisive, diverse, degli aspetti di un dibattito in cui siamo immersi, spaventati o istupiditi, tra gli strilli di Cassandre guerrafondaie e i sorrisi rassicuranti di accattivanti venditori di loto e virtuale *carpe diem*: se esista una identità occidentale o europea e se debba o possa essere preservata.

Ma, prima ancora che nell'ambito della storia delle idee, questa produzione distopica ha una funzione importante nella letteratura e per la letteratura: facendo del linguaggio letterario, non semplicemente lo strumento, ma il messaggio stesso della sua critica, la distopia afferma la funzione vitale della comunicazione letteraria in un periodo che vede i linguaggi umanistici quotidianamente umiliati dall'invasione e dallo strapotere della Macchina.

Data la varietà della destinazione originaria dei saggi, alcune citazioni compaiono in più di un saggio, ma è conferma della loro significatività che ciò non si sia potuto evitare. Come scriveva Kenneth Clark, ben consapevole che "the publication of lectures is a well-known form of literary suicide" (*Landscape into Art*, 1976), per quanto riscritti, interventi e *lectures* conservano evidente l'impronta della loro origine.

Le traduzioni in italiano, quando non diversamente specificato, sono mie.

Da ultimo, mi è gradito ringraziare Vita Fortunati per l'ospitalità nei vari progetti di ricerca sull'utopia da lei diretti, in particolare ACUME e la *Histoire Transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, di cui molti dei saggi qui pubblicati sono frutto. Ringrazio anche Lilla Maria Crisafulli, responsabile scientifico del Centro Interdisciplinare di Studi Romantici e coordinatrice della ricerca dipartimentale "Le donne e l'Europa", nel cui ambito rientra l'intervento su Margaret Oliphant al sopraccitato Convegno di Vancouver.

Un doveroso ringraziamento a Paolo Albertazzi, Responsabile della Biblioteca del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, per la costante disponibilità, in particolare nell'acquisizione dell'*opera omnia* di George Orwell; e così pure a Silvia Fornaciari, Laura Verzellesi, Patrizio Gigli, Cristina Paternò, Alessandra Alberti e Marcella Weiss.

Introduzione:

La scrittura fantastica contro i misfatti della Ragione

Descartes, Locke, and Newton took away
the world and gave us its excrement
instead.

W.B. Yeats, 1930

Mind cried out, «I am the king of earth»
And the body became its beautiful pet
Dangerous no longer but a dog for show
To go outing with Master and have some
fun
Or roast in the kitchen, to run the house
While the mind in his study spoke with his
God.

W.H. Auden, 1940

Si suole far rientrare la distopia nella grande famiglia dell'utopia letteraria; in realtà, a parte l'origine etimologica, 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 è 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 e nero e il nero e 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»¹. Già Milton, all'inizio dell'era

¹ Cfr. L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.

borgnese, 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.²

Il romanticismo ha poi fatto di Satana un eroe, il grande originale del poeta romantico³ esaltando tutto l'ambito di 'the Mind', dal *imagination* al *mental eye*, dalla fantasia alla visione creatrice. Le opere dei grandi romantici inglesi, da Wordsworth a Coleridge, sono delle autobiografie di 'the Mind' nel suo rapporto con la natura⁴, un rapporto di appropriazione in cui il *corporeal eye* è svalutato a semplice finestra, e per di più inaffidabile⁵, mentre emozioni e sentimenti vengono fatti passare per doni di quel 'awful power' o facoltà creatrice con cui Satana, avviandosi verso l'inferno, pretenderebbe di sostituirsi al Creatore. Riconoscendo la superiorità di 'the Mind', l'uomo esce di minorità, 'cresce' e, imparando a dominare la natura, diventa 'legislatore del mondo'⁶, un nuovo dio. Contro questo uomo borgnese e romantico che cammina sulle orme del Satana miltoniano la letteratura fantastica e distopica (detta poi gotica e catastrofica) si leva a denunciare che la verità esiste e non si può cambiarla con la volontà, ossia con l'inganno. La strada per la verità è quella che passa per la realtà concreta e la realtà concreta è, innanzitutto, nel corpo con i suoi 'cinque portali', come dirà Forster, e con i suoi limiti oggettivi, segnati dal piacere e il dolore. Il rapporto tra 'the Mind' e 'the Body', tra la fantasia creatrice e la natura riflette ovviamente quello tra maschile e femminile; 'the Body', a differenza di 'the Mind', non ha bisogno di asserire il proprio oggettivo potere, scatenando così la paura e il sadismo di 'the Mind': «The Body is thy Foe and must be kept under»⁷. Attraverso i secoli, come mostra E. M. Forster, l'imperativo non è cambiato: 'the Mind', la Civiltà, la Macchina, continua nel suo sforzo di sedurre l'umanità per impadronirsi e asservire il suo corpo, senza il quale non può vivere, ma di cui

² J. Milton, *Paradise Lost*, I, vv.

³ Cfr. H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, (Oxford University Press, 1973), trad. it. *L'ansia dell'influenza*, Milano, Feltrinelli, 1983.

⁴ Cfr. M. ABRAMS, *Natural Supernaturalism, Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York and London, W. W. Norton & Company, 1971.

⁵ Cfr. W. GILPIN to W. Lock, 24 Dec. 1787 (in C. P. Barbier, *W. Gilpin*, Oxford, Clarendon Press, 1963, pp. 141-43); Abrams, *cit.*, cap. 7.

⁶ Cfr. P. B. SHELLEY, *Defence of Poetry*, 1821.

⁷ Cfr. J. LYDGATE, *The Pilgrimage of the Life of Man*, English by John LYDGATE from the French of Guillaume de DEGUILEVILLE, A.D. 1330-1355, ed. by F. J. FURNIVALL, London, Kegan Paul, Trench, Trüner &, 1904, pp. 272-81.

farebbe volentieri meno, se potesse. Tutti gli scrittori distopici – da Butler a Morris a Forster a Auden, a Lawrence, a Yeats a Orwell a Durrell – lamentano il male della dissociazione tra ‘the Mind’ e ‘the Body’, ma anche il pericolo del trionfo della follia di ‘The Mind’, dello spirito della Macchina, che essi vedono come il progressivo annientamento dell’anima dell’umanità.

L’‘antimacchinismo’, per cui la distopia è stata accusata di regressività e paura del futuro, ha radici e motivazione profonde: la Macchina è metafora e simbolo dell’assolutismo della ragione, più precisamente della logica del razionalismo individualista, nella più totale assenza delle ‘filosofie del cuore’; incarna quindi uno spirito che, in quanto non umano (Butler), non è solo distruttivo del corpo (Forster) ma anche del senso, e quindi della coscienza, della comune umanità (Orwell) che si manifesta solo nello scambio vivo dei rapporti interpersonali. Il discorso della distopia è elementare e lineare e il fatto che, per esempio, la ‘Machine’ globale di Forster ci aiuti indiscutibilmente a mettere a fuoco il ‘Great Mechanism’ mondiale, il Mercato, di Jameson, è indicativo dell’attualità dei temi, o meglio, dei motivi della distopia, ma anche di quanto essi siano fondamentali: si potrà anche sorridere di fronte alla macchina avvertita come infido marchingegno, trucco o inganno diabolico, di faustiana memoria, ma è un fatto che quel timore ‘irrazionale’ di perdere ‘la propria anima’ permane al fondo dell’inconscio collettivo, come testimonia la vitalità del mito di Frankenstein (non a caso opera di una donna) in tutti gli ambiti espressivi. Quanto poi alla ragionevole obiezione che l’odio per la macchina è figlio della stessa cultura che produce l’odio per il corpo, sarebbe completamente *off point* nel caso della distopia che, essendo letteratura e non critica teorica, non può, ovviamente, comunicare con quello stesso linguaggio logico-razionale che intende denunciare come duttile veicolo di bispensiero, inadeguato ad esprimere la realtà autentica. Per questo motivo il messaggio della distopia va cercato, non tanto nel contenuto tematico, sempre esposto ai pericoli dell’interpretazione razionale, ma nel linguaggio particolare con cui si sottrae al controllo dell’interpretazione razionale per raggiungere l’ambito delle emozioni istintuali ed inconscie: un linguaggio originale nella sua eterogeneità e sofisticato, capace di “prolungare la linea del corpo nella scrittura”⁸, evocando con l’allegoria emozioni comuni e al tempo stesso personali e irripetibili. È il linguaggio del *romance* fantastico, una forma capace di esprimere l’epica dell’umanità, collegandosi alle paure e alle aspirazioni, al rimosso che si agita nell’inconscio collettivo. In questo nostro mondo in cui, come rivelano il Grande Inquisitore di Dostoevskij e l’Arcidiacono di Huxley, ha vinto Lui, Satana, «lo Spirito

⁸ Cfr. J. F. LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, 1986, in trad. it. di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 101-110.

intelligente e terribile, lo Spirito della distruzione e del non essere»⁹, ad essere incatenato in fondo al pozzo infernale è invece l'Altro, l'unità, l'armonia con la natura, la «pace del corpo e la gioia del cuore»¹⁰, in una parola il Mito. La distopia è dunque una letteratura critica e *subversive* perché si ricollega al mito per mantenerlo vivo attraverso la memoria come misura e testimonianza dei soprusi che la nostra civiltà, la civiltà della luce, della ragione e della conoscenza, commette da sempre contro l'uomo, la sua natura, il senso della fratellanza umana. Se è comprensibile quindi che i *romances* distopici o gotici siano confinati ai margini in una letteratura che preferisce esaltare, senza interferenze, l'epopea dell'individuo nella lotta sublime per affermare, contro tutti e contro se stesso, la propria separatezza e solitudine invece dell'unione e della comunanza, è tuttavia significativo che, nonostante il confino e le varie anatomizzazioni interpretative, i 'mostri' di questa letteratura *minore* siano vivi nell'immaginario collettivo: i Frankenstein, i Jekyll e gli Hyde, i Big Brother, come i *villains* gotici, sono i discendenti diretti, di Faustus, di Macbeth, di Satana, e quindi sono gli eroi romantici visti in negativo. Nella distopia, come mostra la 'land of darkness' della Oliphant, il sublime romantico è la dimensione dell'avventura infernale dell'individualismo: la paura e il bisogno di dominio connaturati alla solitudine dell'esilio e all'erranza 'infinita'; ma questi non sono un destino, bensì una scelta. Non è vero che non ci sia altro che questo. «Ci sono altri mondi», c'è la speranza di trovare «la strada che torna indietro». Nella distopia l'incubo non è mai assoluto o fine a se stesso, ma rimanda sempre ad un sogno o visione edenica. La *subversivness* della distopia, più che nella denuncia attraverso l'incubo, sta nella sfida alla ragione, condotta attraverso la memoria e la visione, che «nonostante le teorie infallibili del nostro tempo»¹¹ ci sarà sempre la speranza di ritrovare «la strada che torna indietro»: lontano dalle menzogne e dalle contraddizioni della ragione che, mentre nega l'esistenza di una natura umana arrogandosi perciò il diritto di costruirla suo piacimento¹², nega poi che ci possano essere alternative alla propria costruzione imponendola come universale, come universali e fatali diventano il dolore e la morte e l'arbitraria violenza che accompagnano tale imposizione. Da Swift a Butler a Orwell, la distopia attacca la ragione con la rappresentazione dei suoi misfatti, ma anche

⁹ F. DOSTOEWSKJ, *I fratelli Karamazov*, Firenze, Sansoni, 1969, p. 378. A. HUXLEY, *Ape and Essence*, (1949), London, Chatto & Windus, 1967, pp. 94-96.

¹⁰ Cfr. W. MORRIS, *A Dream of John Ball and A King's Lesson*, (1886-87) London, New York & Toronto Longmans, Green, and Co., 1903.

¹¹ W. MORRIS, *News from Nowhere* (1892), paragrafo conclusivo.

¹² "We make the laws of nature", afferma O'Brien in *Nineteen Eighty-Four* di George Orwell (1948).

con la nostalgia e il canto delle sirene, la pace del corpo e la gioia del cuore, dando vita a un dibattito che, per quanto le filosofie della ragione facciano (dichiarando la morte del mito ed esaltando un illusorio *carpe diem*), appare tutt'altro che superato, almeno a giudicare dall'interesse con cui i giovani ne seguono la lettura, coinvolti dal linguaggio allegorico, che li rende autori e protagonisti della visione.

In un momento storico in cui da tante parti si parla di «crisi della cultura occidentale», può essere non solo utile, ma doveroso, ascoltare l'*altra* voce, quella sulla cui esclusione o rimozione la cultura moderna si è costruita, e che è anch'essa parte vitale, sebbene 'invisibile'¹³, della cultura occidentale.

¹³ Cfr. R. JACKSON, *Fantasy, the Literature of Subversion*, London, Methurn, 1981; trad. it. Napoli, Pironti, 1986.

I

Il pessimismo della ragione...

From the very beginning of the industrial revolution He [Satan] foresaw that men would be made so overwhelmingly bumptious by the miracles of their own technology that they would soon lose all sense of reality. And that's precisely what happened. These wretched slaves of wheels and ledgers began to congratulate themselves on being the Conquerors of Nature. Conquerors of Nature, indeed! In actual fact, of course, they had merely upset the equilibrium of Nature and were about to suffer the consequences. Just consider what they were up to... Fouling the rivers, killing off the wild animals, destroying the forests, washing the topsoil into the sea, burning up an ocean of petroleum, squandering the minerals it had taken the whole of geological time to deposit. An orgy of criminal imbecility. And they called it Progress... Progress—the theory that you can get something for nothing; the theory that you can gain in one field without paying for your gain in another; the theory that you alone understand the meaning of history...the theory that Utopia lies just ahead and that, since ideal ends justify the most abominable means, it is your privilege and duty to rob, swindle, torture, enslave and murder all those who, in your opinion (which is by definition, infallible), obstruct the outward march to the earthly paradise.

Aldous Huxley, *Ape and Essence*, 1949

LA PARODIA DEL CAPITALISMO IN *EREWHON* DI SAMUEL BUTLER

...a crew of pirates are driven by a storm they know not whither; at length a boy discovers land from the top-mast; they go on shore to rob and plunder; they see a harmless people, are entertained with kindness; they give the country a new name; they take formal possession of it for their King; they set up a rotten plank or a stone for memorial; they murder two or three dozens of the natives, bring away a couple by force for a sample, return home and get their pardon. Here commence a new dominion acquired by Divine right. Ships are sent with the first opportunity, the natives driven out or destroyed, their Princes tortured to discover their gold, a free license given to all acts of inhumanity and lust, the earth reeking with the blood of its inhabitants, and this execrable crew of butchers, employed in so pious an expedition, is a modern colony sent to convert and civilize an idolatrous and barbarous people.

J. Swift, *Gulliver's Travels*, IV, xii

Un'opera bizzarra.

La pubblicazione di *Erewhon*¹⁴, a circa dieci anni da *The Origin of Species*, inaugura una grande stagione della letteratura utopica inglese, che vedrà nell'ambito della sua abbondante produzione negli ultimi decenni dell'Ottocento l'evolversi della distopia: da *The Coming Race* a *After London*, *A Crystal Age*, *The Fixed Period*, *News from Nowhere*, "The Land of Darkness", "The Machine Stops", per fermarci a quella che è stata definita la prima distopia del Novecento¹⁵.

Riallacciandosi alla tradizione utopica precedente, in particolare a Swift e Defoe, ma rielaborando il *pattern* del viaggio secondo i principi del pittoresco tardo romantico, *Erewhon* ce lo ripropone nella dimensione consapevole e ambivalente di una parodia ironica, di una forma cioè in grado di esprimere il rapporto complesso e ambiguo che lega lo scrittore distopico all'utopia. *Erewhon*, infatti, può ben definirsi una protodistopia poiché presenta già gli elementi fondamentali che caratterizzeranno una distopia 'classica' come *Nineteen Eighty-Four*: dalla combinazione della narrazione autobiografica con il saggio, all'atmosfera fantastica, alla ambiguità della critica/autocritica del Viaggiatore, Mr Higgs¹⁶, che, come Winston Smith, non va identificato *tout court* con il suo autore. Ciò che distingue questa protodistopia vittoriana dalla sua discendente scritta all'inizio della 'guerra fredda' è l'evidente prevalere della dimensione logico-razionale su quella emotiva, che comunque non appare mai legata, come in *Nineteen Eighty-Four*, alla fisicità o all'inconscio, ma sempre all'ambito intellettuale: Butler vuole che il lettore lo segua nel vortice o nel labirinto dei suoi ragionamenti, e, al massimo, condivida le sue emozioni intellettuali.

Quanto poi alle sue opinioni, *Erewhon* si è rivelato refrattario ad un'interpretazione univoca o coerente del pensiero del suo autore. Il ricorso alla biografia¹⁷, ai suoi saggi e *Notebooks* e lo studio puntuale del *background* intellettuale non sono riusciti a mettere in luce un consistente filo conduttore nella satira di Butler e quindi *Erewhon* è apparso "a jeu d'esprit, an eccentric minor masterpiece, too mixed in its aims"¹⁸ per poter essere considerato più di un "repository of Victorian debates"¹⁹.

L'asserita incoerenza, contraddittorietà ed enigmaticità dell'opera legittimano e sostengono l'immagine dello scrittore come di un *thinker* vittoriano, un dilettante, un *amateur bohemien*, un eccentrico, amante del

¹⁴ A Londra nel 1872 (finito prima di *The Coming Race* di E. B. Lytton, precisa Butler nella *Preface to the 2nd ed.*), tradotto in olandese l'anno successivo, in tedesco nel 1879. La seconda edizione ampliata, nel 1901.

¹⁵ Cfr. M. HILLEGAS, *The Future as Nightmare. H. G. Wells and the Anti-Utopians*, New York, Oxford University Press, 1967.

¹⁶ Cfr. J. JONES, *The Cradle of Erewhon: Samuel Butler in New Zealand*, Austin, 1959, p. 173.

¹⁷ Cfr. P. RABY, *Samuel Butler A Biography*, The Hogarth Press, London, 1991.

¹⁸ G. HOUGH, "The Aura of the Victorian Vicarage", "The Listener", June 19, 1952, p. 995.

¹⁹ M. BIGNAMI, *The Dictionary of Literary Utopias*, eds. V. Fortunati and R. Trousson, Paris, Champion, 2000, p. 205.

paradosso per il gusto del paradosso, *whimsical* e instabile, il primo antivittoriano, menomato sul piano emotivo dall'educazione ricevuta²⁰. Mentre nel primo quarto del Novecento Butler era stimato da scrittori come G. B. Shaw e Virginia Woolf, questa diagnosi d'incoerenza cominciò ad affermarsi a partire dagli anni trenta e non tanto perché, come suggerisce E. M. Forster, con il passare del tempo, la satira della società vittoriana diventava sempre meno comprensibile²¹, ma per vari motivi di carattere storico, tra cui non ultimo il fatto che il "polso emotivo" del Novecento si andava sempre più allontanando dall'equilibrio e tolleranza che costituiscono il vero *standpoint* di Butler, mentre diveniva più sensibile alla contraddizione e al paradosso, che sono proprio gli strumenti attraverso cui ironicamente Butler affermava la propria equidistanza. Per l'antidogmatico²² e relativista Butler la coerenza rappresenta quello che è l'ortodossia per Orwell. Come scrissero Shaw e Woolf, la sua *incongruity* era un'arma strategica con cui colpire ai fianchi la propria epoca. Se oggi quell'inscrutabilità, che è propria del grande scrittore²³, continua ad essere percepita come incoerenza, è perché si continua a misurare il ribelle con quei parametri di coerenza convenzionale di cui egli voleva dimostrare l'infondatezza e l'arbitrarietà.

Inutile ostinarsi quindi a cercare un'interpretazione coerente del suo pensiero nei *Notebooks* o nelle biografie, che sono tuttavia utili per indicarci la chiave interpretativa più valida, per capire cioè, attraverso la sua formazione, lo stile di Butler, perché, mai come nel caso di questo scrittore, "le style est l'homme" e insieme il suo messaggio.

Con tutti i vantaggi e gli svantaggi di appartenere a "the backbone of the English society"²⁴, Butler infatti è un *dilettante*, un *amateur*, di proposito e per scelta: un antidogmatico, deciso ad attaccare tutte le verità universalmente riconosciute, le certezze assolute e le autorità indiscusse imposte dalla sua educazione vittoriana e, a tal fine, conduce la sua battaglia con gli strumenti e i metodi che quella educazione gli ha insegnato, la logica e l'ipocrisia, lo stile doppio, o meglio, come lo definisce Abbott, "bi-mental" e "bi-lingual"²⁵. L'antidogmatismo (che per potersi dire veramente tale non può risolversi in un dogmatismo di segno contrario, come dimostra ironicamente la predilezione di Butler per la tecnica del paradosso) impone quindi la parodia e l'ironia come strategia ambigua che mette sullo stesso piano parodia e parodiato (Erewhon e Inghilterra vittoriana) in una reciproca esposizione critica dei loro valori fondanti, che sono ovviamente gli stessi.

Shaw descrive lo stile parodico di Butler come "The particular vein of wit which leads some men to take familiar and unquestioned propositions and turn them inside out so neatly as to convince you that they are just as presentable one way as the other, or even that the sides so unexpectedly and quaintly turned out are the right sides..."²⁶. Nella prefazione del 1872, Butler era stato altrettanto esplicito, pur con l'immane ironia, sulla sua predilezione per lo stile del paradosso come strumento per smascherare l'infondatezza della saggezza comune.

The art of writing things that shall sound right and yet be wrong has made so many reputations and affords comfort to such a large number of readers, that I could not venture to neglect it ...
For the inconsistencies in the book, and I am aware that there are not a few, I must ask the indulgence of the reader. The blame however lies chiefly with the Erewhonians themselves, for they were really a very difficult people to understand. The most glaring anomalies seemed to afford them no intellectual inconvenience; [...] provided they did not actually see the money dropping out of their pockets, nor suffer immediate physical pain.²⁷

²⁰ Cfr. E. WILSON, "The Satire of Samuel Butler" (24 May 1933) in *A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1952, pp. 557-565; E. GOSSE, *Aspects and Impressions*, London, Cassell and Co Ltd, 1922, pp. 55-76. A. WILSON, "The Revolt of Samuel Butler", "The Atlantic Monthly", pp. 190-198; G. B. SHAW, "Samuel Butler: The New Life Reviewed" (1915), *Pen Portraits and Reviews*, London, Constable & Co, 1932, pp. 52-71; V. WOOLF, "A Man with a View", (1916), *Contemporary Writers*, London, Hogarth Press, 1965, pp. 28-35.

²¹ E. M. FORSTER, "The Legacy of Samuel Butler", "The Listener", June 12 1952, p. 955.

²² *Ibid.*

²³ V. WOOLF, *op. cit.*, p. 31

²⁴ E. BAKER, *History of the English Novel*, Barnes & Noble, New York, 1967, vol. 10, p. 254

²⁵ E. A. ABBOTT, *Flatland*, (1882), Penguin Books, 1987, p. 52.

²⁶ G. B. SHAW, *op. cit.*, p. 65

²⁷ S. BUTLER, *Erewhon*, [E.], Penguin Books, p. 30. Per le op. cit. successive s'indicherà il numero di pagina tra parentesi nel testo.

L'opinione abbastanza ricorrente che Butler critichi i valori vittoriani senza troppa convinzione, dando un colpo al cerchio e uno alla botte, è dovuta al particolare tipo di parodia – uno specchio concavo o convesso come quello dei viaggiatori settecenteschi, che, riflettendo da varie angolazioni la società vittoriana, espone le motivazioni alla base della sua morale: l'incoerenza della voce narrante di *Erewhon* e degli Erewhoniani non è che l'immagine riflessa dell'incoerenza della cultura e della morale vittoriana.

Questa parodia ironica della società reale e delle sue aspirazioni sarà la forma base della distopia, in quanto consente di abbandonare l'atteggiamento più direttamente satirico dell'utopia positiva per esprimere l'ambigua autocritica e il consapevole senso d'impotenza che paiono mettere in dubbio la possibilità o l'opportunità della critica stessa. Ed è proprio come protodistopia che *Erewhon* deve essere avvicinata prima di tutto attraverso il suo stile.

Un viaggiatore pittoresco.

2. Il fatto che il *target* di *Erewhon* sia apparso ai più confuso e incoerente conferma che l'opera non è semplicemente una satira, anche se dal punto di vista formale appare veramente, nella miglior tradizione della satira menippea, 'un piatto colmo di svariate vivande': *journal*, utopia, saggio, *word-painting*, musica, *love-story*, allusioni parodiche da *Robinson* e *Gulliver*, ma sempre con una indiscutibile predilezione²⁸ per lo stile di *The Shortest Way with the Dissenters* e di *A Modest Proposal*, che sono i veri protomodelli formali di *Erewhon*. Lo stesso titolo, *Erewhon*, dice che, più che di un *mundus inversus*, si tratta di un'immagine speculare: davvero un *mundus alter et idem* sia rispetto alla società vittoriana che all'ideale utopico borghese, se si tien conto che *nowhere* può significare sia *no-where* che *now-here*; un mondo, quello di *Erewhon*, fondato sugli stessi principi del *Robinson Crusoe*, espressi nel linguaggio dell'Inghilterra vittoriana, con l'esito sconcertante di tradursi in un'ironica messa in dubbio della validità di quei principi e di quel linguaggio.

Come gli Erewhoniani sono stretti parenti dei vittoriani, perché, come loro²⁹, discendenti della tribù perduta, anche il protagonista che, come si apprenderà in *Erewhon Revisited*, si chiama Higgs, condivide con Butler caratteristiche fondamentali, pur senza identificarsi con lui. L'anonimo Viaggiatore è una specie di Everyman o Smith³⁰, portatore del punto di vista, cultura ed interessi, del vittoriano medio, un Robinson vittoriano, che infatti ha la sua esplicita controparte nell'Ospite erewhoniano, Mr Nossibor. Talvolta Higgs sembra il portavoce di Butler, come quando s'interroga sulla reale cecità o ingenuità degli Erewhoniani riguardo alle convenzioni che vengono loro insegnate. Ma, nella maggior parte dei casi, si distingue dal suo autore per l'alto grado di inconsapevolezza (che lo apparenta quindi ai criticati Erewhoniani): quando, per citare uno degli esempi più macroscopici, espone le motivazioni della *necessaria* conversione degli Erewhoniani, e, più generalmente, nel suo costante esercizio "bimentale" e "bilingue" del "hypothetical language" – un linguaggio che si insegna nelle Università di *Erewhon*, e che ha come fine la salvaguardia del proprio interesse, che è il vero principio di ogni coerenza agli occhi dei vittoriani come degli erewhoniani.

Mostrare l'interesse e il profitto personali come origine e base delle convenzioni sociali e morali è lo scopo sottinteso e pervasivo di Butler: Higgs è il *main actor* della sua commedia che mette in scena lo spirito della 'one man's utopia' defoiana, sul duplice sfondo dell'Inghilterra vittoriana e del paese immaginario. *Erewhon* è, in questo senso, un capolavoro di ironia drammatica a cui il lettore assiste con sentimenti misti, di ammirazione, per l'ingegnosità dei percorsi logici e la novità dei punti di vista e delle *views*, ma anche di disagio, quando si riconosce nei ragionamenti di Higgs.

Per cogliere appieno la portata dell'ironia drammatica e il suo effetto nell'ambito della retorica narrativa è fondamentale considerare il particolare rapporto con il lettore che s'instaura nella cornice di quest'utopia. Si tratta, infatti, di una cornice significativa nella sua non comune ampiezza (ben sette capitoli), in cui si dispiega programmaticamente quel principio 'unitario' che informa lo stile di Butler e struttura tutto il racconto, il principio pittoresco. I primi cinque capitoli sono, infatti, un *notebook* di viaggio, che riporta l'esplorazione della regione selvaggia e incontaminata, oltre la quale si trova il paese utopico. La descrizione di Higgs è in tutto simile, per temi e stile, a quella di qualsiasi 'Picturesque traveller' di mezzo secolo prima,

²⁸ come conferma per es. anche *The Fair Haven*, una critica della fede cristiana che fu presa come una difesa dell'ortodossia.

²⁹ Cfr. S. TURNER, *The History of the Anglo-Saxons*, London, 1836; J. WILSON, *Our Israelitish Origin...*, London, 1840; F. R. A. GLOVER, *England, The Remnant of Judah, and the Israel of Ephraim*, London, Rivington, 1861

³⁰ Il protagonista di *A Crystal Age* di W. H. Hudson.

nel presentare la natura secondo la categoria del sublime, del bello e del pittoresco, della pittura di Salvator Rosa e di Claude Lorrain, della musica di Handel: le montagne impervie, il fiume impetuoso, il ponte sull'abisso, il pericolo e la paura. Il ritmo della narrazione e il susseguirsi degli eventi riflettono le regole di Gilpin e di Price: movimento, varietà, contrasto in rispondenza a una inesausta tensione alla ricerca e conquista della bellezza pittoresca.

Le ragioni dell'originalità, ma soprattutto dell'attualità di *Erewhon*, stanno proprio nell'aver usato il linguaggio pittoresco, che è proprio della ricerca del piacere estetico, per riferire invece un'avventura animata dallo spirito economico della ricerca del profitto. Sostituendo lo sprone convenzionale della "caccia" pittoresca, la bellezza, con la potenziale ricchezza, Butler realizza una radicale esposizione dei condizionamenti di natura economica che sono alla base del gusto borghese per il viaggio e l'esplorazione pittoresca, così come delle mode estetiche e dei principi artistici in generale³¹.

Higgs usa il linguaggio del pittoresco, ma guarda con gli occhi e ragiona con la mente di un Robinson Crusoe alla ricerca di una natura sfruttabile e quantificabile in termini di potenziale profitto. Infatti, dopo l'esperienza narrata in *Erewhon* – dal lungo viaggio attraverso le montagne, al soggiorno in utopia, alle straordinarie visioni della terra dall'alto durante la fuga col pallone – cosa ha mai imparato Higgs se non a pianificare nei dettagli un'impresa coloniale? Perfino Chawbock, il suo 'Man Friday', impara dal padrone che lo ha convertito a far fruttare le proprie esperienze e Higgs se lo troverà a Londra come concorrente, anche lui impegnato a pubblicizzare una sua neonata impresa 'missionaria' per *Erewhon*.

Questa introduzione pittoresca, con la sua intrinseca dichiarazione programmatica di libertà³² e l'ambigua duplicità dello stile di Butler, sottintende un atteggiamento che è già per tanti aspetti indubbiamente postmoderno. Nell'espone le radici economiche del pittoresco, Butler anticipa fondamentali asserzioni della critica contemporanea, che, negli ultimi decenni, ha messo in rilievo come il pittoresco, lungi dall'essere una categoria estetica del passato, sia da riconoscersi invece come "a way of seeing", "a mode of perception", "a life style", e quindi anche una "logica culturale", che è quella della nostra società tardocapitalistica³³. L'anima del pittoresco consiste, infatti, nella continua ricerca di *variety* e *novelty* in nome del nostro piacere, ovvero interesse.

Più che domandarsi, allora, da che parte stia Butler – se litighi o no con il sistema capitalistico³⁴ –, mi sembra pertinente interrogarsi sul suo grado di consapevolezza. Fino a che punto Butler si rende conto che nel principio pittoresco da lui esplicitamente scelto – e quindi nel variare continuo del punto di vista alla ricerca del 'nuovo' secondo il piacere personale – arbitrio e coerenza coincidono, decisi solo dal risultato finale, vale a dire dal rendimento? E se poi il rendimento è valutato in termini che in fondo sono economici, fino a che punto si può parlare di libertà delle variazioni? Non a caso in "The Book of the Machines" Butler dedica molta attenzione al problema delle prevedibilità delle variazioni nell'ambito dell'automatismo della macchina (e, quindi, del determinismo di un sistema economico che funziona come una macchina).

Non bisogna dimenticare che il "Libro delle macchine", in cui sono trattati questo ed altri importanti temi, esce dai "Colleges of Unreason", le cittadelle degli intellettuali, ed è quindi scritto nel linguaggio che lì s'insegna, l'«hypothetical language» – un linguaggio che richiede lunghi anni di faticoso apprendimento in discipline come *Hypothetics*, *Worldly Wisdom*, *Inconsistency and Evasion*, e la partecipazione alla *Society for the Suppression of Useless Knowledge and for the Complete Obliteration of the Past*. S'impara così "the art of sitting gracefully on a fence"(194), a difendere l'incoerenza più lampante o a fraintendere l'affermazione più chiara (187), a schierarsi a sostegno di ciò che si sa con certezza essere falso, anche se "it comes to much the same in the end, for it does not matter whether 'yea is called 'yea' or 'nay'"(195).

È evidente l'influenza che i *Colleges of Unreason* devono aver avuto sul *double think* e la distruzione del passato nell'Oceania orwelliana, ma anche sulla critica agli intellettuali, altro tema caratteristico della distopia, ricorrente da Swift a Abbott, a Wells, a Forster, a Warner:

³¹ Cfr *E*, p. 193: "The artist ... is a dealer in pictures, and it is as important for him to learn how adapt his wares to the market, and to know approximately what kind of a picture will fetch how much, as it is for him to be able to paint the picture."

³² Cfr U. PRICE, *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful*; ..., 1794, I, 125: "... and as my arrangement did not coincide with their notions of what they thought it ought to have been, they seem to have concluded that I had no plan at all."

³³ Cfr. rispettivamente D. PUNTER e A. BERMINGHAM, in S. COPLEY and P. GARSIDE, eds, *The Politics of the Picturesque*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; F. JAMESON, *Postmodernism*, London and New York, Verso, 1991.

³⁴ Cfr. J. C. GARRETT, *Hope or Disillusion*, University of Canterbury Committee, 1984.

...After a few years atrophy of the opinions invariably supervened and the sufferer became stone dead to everything except the more superficial aspects [...] The expression on the faces [...] was repellent [...] they were in reality more dead than alive. (195)

Con la scelta dello stile pittoresco e il suo intrinseco principio della coerenza personale, Butler appare ribelle e conformista al tempo stesso: accettato infatti il principio che ogni regola o convenzione si generi dall'interesse personale, ne consegue che, in una società individualistica come la sua, ogni convenzione imposta da un individuo o da una classe non può che essere un' impostura tesa a promuovere il proprio interesse contro quello dell'altra parte. Di qui la necessità morale di contraddire l'autorità. Ogni 'ragione' presuppone una 'non-ragione' *altera et eadem* e Butler la sviluppa, consapevole che "Extremes are alone logical, but they are always absurd; the mean is illogical, but an illogical mean is better than the sheer absurdity of an extreme. There are no follies and no unreasonablenesses so great as those which can apparently be irrefragably defended by reason itself..." (187). Il suo linguaggio doppio, paradossale, chiastico, ossimorico, nasce dalla necessità della contraddizione, più che dall'ossessiva passione per la simmetria³⁵. È la contraddizione che consente quella "inside-outside position", quella "mixture of the complicitous and the critical", rilevata da tanti critici, che è indice della modernità della sua parodia, il cui stimolo di base è la contestazione dell'autorità: ma questa è proprio, come scrive la Hutcheon, "the basic postmodernist stance"³⁶.

L'avventura di Butler tra i "dibattiti vittoriani" può mostrarci le radici di quei dibattiti tuttora più che mai salde e vitali, perché sono le stesse che danno vita e informano il suo stile pittoresco. Non si può negare che siano le reazioni dei lettori, nel loro insieme, a confermare lo stile di *Erewhon* come pittoresco, se è vero che, come scrive Kenneth Robinson, "Deciding whether one is being misled, entertained, or challenged is an integral part of the picturesque experience"³⁷.

Noi Robinson allo specchio.

3. L'affermazione ricorrente che Butler è il primo antivittoriano, focalizzando l'attenzione sull'epoca vittoriana, ha finito con il condizionare la percezione critica della portata della sua parodia, che è invece ben più ampia e profonda, arrivando ad esporre i principi strutturali della società borghese. Ecco perché, mentre rifà apertamente il verso allo spirito economico del *Robinson Crusoe*³⁸, *Erewhon* può suonare, *mutatis mutandis*, come un puntuale commento al mondo di oggi. Le motivazioni e le strategie con cui il vittoriano Higgs si propone di convertire gli Erewhoniani alla vera religione suonano straordinariamente simili a quelle con cui oggi si afferma la necessità di convertire il resto del mondo alla laicità e alla democrazia:

...the scheme ... for the conversion of Erewhon.

...One of the rivers which descends from the Snowy Mountains, ...is known to be navigable ... Its upper waters have never yet been explored, but I feel little doubt that it will be found possible to take a light gunboat (for we must protect ourselves) to the outskirts of the Erewhonian country.

I propose, therefore, that one of those association should be formed by which the risk of each of the members is confined to the amount of his stake in the concern... no mention should be made that the Erewhonians are the lost tribes [...] business is business. The capital to be raised should not be less than 50.000 pounds and might be either in five or ten pound shares...

... [I]t would be our duty to charter a steamer of some twelve or fourteen hundred tons burden ... She should carry two or three guns... Boats of considerable size should be also provided, and ...these also should carry two or three six-pounders ... [A] picked party would then ascend in the boats...

We should begin by representing [to the Erewhonians] the advantage afforded to labour in the colony of Queensland ... and that by emigrating thither, they would be

³⁵ R. NORRMAN, *Samuel Butler and the Meaning of Chiasmus*, Macmillan, Basingstoke, 1986. Norman ne fa una specie di O'Brien *ante-litteram* quando scrive (p. 101): "Butler developed a capacity for believing in two contradictory things at one time"

³⁶ L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism*, New York and London, Routledge, 1992, p. 201

³⁷ *Inquiry into the Picturesque*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1991, p. 137.

³⁸ Cfr. in particolare cap. I di *E.*, oltre alla consistente somiglianza di Higgs con i narratori di Defoe.

able to amass each and all of them, enormous fortunes—a fact ... easily provable by statistics...

Should we be attacked, our course would be even simpler, for the Erewhonians have no gunpower, and ... we should be able to capture as many as we chose; in this case we should feel able to engage them on more advantageous terms, for they would be prisoners of war. But even though we were to meet no violence, I doubt not that a cargo of seven or eight hundred Erewhonians could be induced ... to sign an agreement ... mutually advantageous both to us and them.

We should then proceed to Queensland and dispose of our engagement with the Erewhonians to the sugar-growers of that settlement, who are in great want of labour ... the money thus realised would enable us to declare a handsome dividend ... and leave a considerable balance, which might be spent in ... bringing over other cargoes of Erewhonians, with fresh consequent profits ...

...[O]ur emigrants should be ... lodged in the households of religious sugar-growers; these persons would give them the benefits of that instruction whereof they stand so greatly in need.

Each day, as soon as they could be spared from their work in the plantations, they would be assembled for praise, and be thoroughly grounded in the Church Catechism ... in order to put a stop to any uneasy feeling which might show itself... in Queensland ... and also ... give our own shareholders the comfort of reflecting that they were saving souls and filling their own pockets at the same moment. By the time the emigrants had got too old for work ... they could ... be shipped back to Erewhon and carry the good seed with them.

I ... trust that this book will sufficiently advertise the scheme ... for any who may write to the Secretary of the Erewhon Evangelisation Company Limited... (255-8)³⁹

La citazione di questo ignorato capitolo (di considerevole lunghezza, anche se frammentaria) è indispensabile per ribadire, senza possibilità di equivoci, l'oggetto dell'ironia di Butler, la cui esposizione costituisce l'intenzione base che anima il suo libro e che non è ultima tra le ragioni per cui si è spesso preferito considerare *Erewhon* un libro eccentrico e inconcludente, comunque impegnato a parodiare una società sorpassata. *Erewhon* mostra il viaggio d'esplorazione, simbolo del progresso borghese, animato da un costante spirito di *self-interest* e di sfruttamento della natura e degli altri esseri umani. Più che una semplice raccolta di questioni vittoriane, *Erewhon* è una messa a nudo, al di là d'ogni finzione, di quello che, dalla culla alla tomba, è il principio dominante dell'universo borghese, la motivazione economica.

Basti pensare alle "Musical Banks", chiara metafora che accoppia Banca e Chiesa, per dimostrare come la vera religione sia ormai quella del Denaro che non solo trionfa nei suoi luoghi di culto ufficiali, le Banche, ma ha invaso anche la Chiesa, dove i vecchi riti sono diventati vuote finzioni secondo i comandamenti di una nuova divinità, mai nominata, ma di fatto venerata da tutti, la onnipotente e onnipresente Ydgrun (ossia l'ipocrisia)⁴⁰.

Secondo la religione dominante, ogni individuo ha il dovere di costruire la propria fortuna cercando il proprio interesse e, nell'adempimento di tale dovere, assolve a tutte le sue responsabilità verso la società. Si tratta di un dovere ribadito, del resto, dalla scienza che, con la teoria della Selezione Naturale, conferma come sia Madre Natura stessa a sancire senza pietà il diritto-dovere dell'individuo a sopravvivere a spese degli altri. È quindi ovvio che in *Erewhon* la malversazione e l'imbroglione appaiano come un peccato veniale, una temporanea inadeguatezza nel controllo dell'istinto naturale, troppo sano ed esuberante⁴¹; e che, invece, la malattia e le disgrazie siano trattate come veri e propri crimini contro la società. In un mondo in cui l'individuo è l'unico centro d'ogni responsabilità, della propria fortuna come della sfortuna (120-1), è innaturale ed antieconomico, e quindi antisociale, provare compassione per chi la sfortuna segnala come perdente.

³⁹ Dato l'alto numero di interruzioni, si è preferito tralasciare le parentesi quadre nel corso della citazione.

⁴⁰ Cfr. la commedia di T. MORTON, *Speed the plough*, 1798, dove Mrs Grundy rappresenta la censura dei benpensanti.

⁴¹ *E*, p. 120: "For property is robbery, but then, we are all robbers or would-be robbers together, and have found it essential to organize our thieving, as ... our lust and our revenge, Property, marriage, the law; as *the bed to the river*, so rule and convention to the instinct; ..." Butler smentisce T. H. Huxley che parlava invece del dovere morale come *lotta perenne con l'istinto*, evidenziando il determinismo implicito nella teoria evoluzionista.

...it is recognized as an axiom of morality that luck is the only object of human veneration. How far a man has any right to be more lucky and hence more venerable than his neighbours, is a point that always has been, and always will be, settled proximately by a kind of higgling and haggling of the market, and ultimately by brute force...

...You have suffered a great loss. Nature attaches a severe penalty to such offences, and human law must emphasise the decrees of nature. (112-3)

Tra i tanti temi e motivi che fanno di *Erewhon* una protodistopia, “The Book of the Machines” è certamente quello che ha dato origine al filone più consistente, quello dei “clockwork worlds”⁴² o mondi dominati dalla tecnologia, influenzando apertamente scrittori come Wells, Forster, Warner e A. Huxley (per citare solo gli esponenti più noti, tacendo dei non meno importanti autori di SF nella letteratura e nel cinema).

L’atteggiamento anti-tecnologico predominante all’interno di questa pur vasta e variegata produzione ha finito con il condizionare la visione di questo testo capostipite, facendolo apparire un portavoce dell’avversione umanistica alla tecnologia. Ciò è dovuto anche al fatto che, sebbene *Erewhon*, come parodia ironica, non possa dirsi più *anti-machinist* che *machinist*, non c’è uno solo degli incubi moderni (*robots* ribelli, ascensori assassini, automobili innamorate, case carceriere) che non sia *in nuce* nella teoria dell’anonimo professore erewhoniano.

Tralascio quindi gli scenari che scaturiscono dall’applicazione della teoria evolucionistica allo sviluppo delle macchine, già abbondantemente illustrati dalla letteratura e dal cinema del Novecento, per sottolineare invece come il “Libro delle macchine”, lungi dall’essere un inserimento casuale nella struttura pittoresca di *Erewhon*, sia una parte indispensabile per illuminare il perno su cui converge la parodia di Butler. “The antithesis between mechanism and life”⁴³ è il problema centrale del suo pensiero alla base tutta la produzione successiva, con implicazioni filosofiche e morali che vanno ben oltre l’ambito del dibattito sulla teoria dell’evoluzione e il darwinismo. Dal conflitto con Darwin, pur essendo il più onesto e coerente dei due, Butler uscì rifiutato ed isolato. E questo fatto è significativo dell’offensiva puntualità della sua critica. Butler, infatti, non contestava la teoria dell’evoluzione (già ampiamente dimostrata da Buffon, Lamarck ed Erasmus Darwin), ma il darwinismo, perché Darwin, oltre a proclamare la teoria dell’evoluzione come una propria scoperta, la faceva praticamente coincidere con quella della Selezione Naturale, giustificando così scientificamente religione e morale dell’*establishment* borghese nel momento in cui sanciva la naturale *necessitas*, dovere o destino di perseguire il proprio interesse.

“The Book of the Machines” è un brillante esercizio di logica ‘meccanica’ sulle macchine e il loro futuro: le macchine considerate come animali, come membra extracorporee, come parte del corpo umano. Se si tien conto che l’uomo è “a machinate mammal” (223) e che la tendenza della macchina è di liberarci dalla schiavitù della materia e del corpo – “the old philosophic enemy...the inherently and essentially evil” (225) –, si capisce come lo sviluppo della macchine, favorendo lo sviluppo della parte *machinate* a danno del *mammal*, porti ad un mondo sempre più ‘libero’ dalla realtà concreta ed astratto. Le Macchine sono il simbolo del razionalismo economico e del parallelo determinismo morale che pervade l’Inghilterra vittoriana, proprio come la tecnologia, in forma di una “immensa rete di computer”, è la metafora del “Great Mechanism..., the world system of present-day mutinational capitalism” che, altrettanto amorale e spietato, domina il mondo odierno, più semplicemente il Mercato⁴⁴. Se leggiamo la descrizione del progresso nel mondo della “Macchina” di Forster⁴⁵, e insieme la descrizione dell’“ordine spontaneo” e dei “meccanismi di autoregolazione del mercato” (nel saggio di Berry sul liberalismo⁴⁶) oppure “la cessione della libertà umana alla prodiga e invisibile mano” del Grande Meccanismo jamesoniano che ci nutre solo se è ben servito ed oliato⁴⁷, ebbene gli argomenti del “Book of the Machines” acquistano consistenza e coerenza e, soprattutto, innegabile pertinenza rispetto alla realtà odierna, prima ancora che in termini di incubi tecnologici, in termini economici. Butler aveva capito quello che molti non hanno capito e che anche un critico acuto come Jameson sembra a tratti vedere solo in parte: e cioè che, più che di ‘alleanza’ o ‘simbiosi’, tra tecnologia e mercato si deve parlare di *consguineità* tra macchina e sistema economico globale, che infatti altro non è che

⁴² R. D. ERLICH and T. P. DUNN eds, *Clockwork Worlds*, Westport, Greenwood Press, 1983

⁴³ B. WILLEY, *Darwin and Butler*, London, Chatto and Windus, 1960, p. 67.

⁴⁴ F. JAMESON, *op. cit.*, pp. 37, 36, 371.

⁴⁵ E. M. FORSTER, *Collected Short Stories*, Harmondsworth, Penguin Books, 1982, p. 138.

⁴⁶ N. BARRY, *On Classical Liberalism*, Macmillan, 1986. Cfr. *E*, p. 220.

⁴⁷ F. JAMESON, *op. cit.*, pp. 274, 273.

una enorme macchina astratta, con tutte le caratteristiche della macchina, compresa, fatto non secondario, la totale disumanità.

... but this is the art of the machines— they serve that they may rule.

[...] The machines being of themselves unable to straggle, have got man to do their struggling for them: as long as he fulfils this function duly, all goes well with him— at least he thinks so; but the moment he fails to do his best for the advancement of machinery by encouraging good and destroying bad, he is left behind in the race of competition; and this means that he will be made uncomfortable in a variety of ways, and perhaps die.

[...] How many men are at this hour are living in a state of bondage to the machine? How many spend their whole lives [...] in tending them by night and day [...] to the advancement of the mechanical kingdom? (207-8)

...our bondage will steal upon us noiselessly and by imperceptible approaches (222)

Lo spirito della discussione che anima *Erewhon* pare inesauribile: impossibile anche solo toccare tutti gli argomenti allora d'attualità, che vengono suggeriti o sviluppati in un'ottica così radicale da superare i confini della propria epoca. Per es. il fatto che sia l'orologio ad essere scelto come simbolo della macchina e che siano gli intellettuali, convinti darwinisti, ad averne paura e a volerne la distruzione fa sì che il tema impostato da Butler assuma una portata più ampia di un semplice intervento nel dibattito sul progresso tecnologico, in risposta alle voci dei contemporanei, Mill, Arnold, Carlyle o Moore⁴⁸. Nella formulazione del conflitto tra l'intellettuale borghese e la macchina, tra l'utopista e la ragione è rievocabile *in nuce* tutto il dibattito sul progresso tecnologico da *Frankenstein* ad oggi.

Ma a mettere in rilievo l'indubbia attualità dei temi è lo stile, polemico e al tempo stesso non di parte; uno stile che, pittoresco e parodico, mira a coinvolgere il lettore e a farne il protagonista, spingendolo a specchiarsi nel Viaggiatore vittoriano e negli Erewhoniani e a sviluppare la consapevolezza della inaffidabilità della propria ragione di fronte alla ambigua e mutevole complessità della vita. In questo invito agli intellettuali almeno al *self-suspicion*⁴⁹, se non proprio all'autocritica, *Erewhon* è già una distopia, così come lo è negli scorci di impietoso pessimismo che, improvvisi, balenano pur nell'impenetrabile doppiezza del linguaggio ironico:

...there is hardly an error into which men may not easily be led if they base their conduct upon reason only.

Reason might very possibly abolish the double currency; it might even attack the personality of Hope and Justice. Besides, people have such a strong natural bias towards it that they will seek it for themselves and act upon it quite as much as or more than it is good for them: there is no need of encouraging reason. (187)

⁴⁸ Cfr. P. MUDFORD, "Introduction", *E.*, pp. 14-15.

⁴⁹ *Ibid.*

II

L'ALLEGORIA DELL'INDIVIDUALISMO IN *THE LAND OF DARKNESS* DI MARGARET OLIPHANT

...a world of trampling and being trampled upon, a world which will grow not less but more merciless as it refines itself. The old civilizations claimed that they were founded on love and justice. Ours is founded upon hatred.

George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*

Margaret Oliphant è una scrittrice vissuta nell'Inghilterra vittoriana, autrice di un centinaio di romanzi,⁵⁰ che pur dandole all'epoca una notevole popolarità fino a procurarle una pensione da parte della Regina, sua affezionata lettrice, non riuscirono poi a far sopravvivere il suo nome al gusto che l'aveva resa celebre. Ma la Oliphant scrisse anche una manciata di racconti fantastici – *Stories of the Seen and the Unseen* – che, come lei stessa confessò nella sua autobiografia – “she could produce only when they came to her”⁵¹ (vale a dire, potremmo interpretare, quando non ne poteva più di scrivere romanzi convenzionali). Tra questi racconti ci sono “some of the best supernatural stories in English”⁵² e dei quali uno è davvero un capolavoro in assoluto: si tratta di “Land of Darkness”, scritto verso la fine del 1886, pubblicato sul “The Blackwood’s Magazine” nel 1887⁵³ e ignorato per tutto il secolo successivo fino al 1888, quando fu ristampato da Merryn Williams. Il racconto ci dà un’immagine nuova e sorprendente della sua autrice, spingendoci a rivedere la diagnosi di manierismo e trasandatezza di stile cui è stata attribuita nel secolo scorso, la sua rapida caduta nel dimenticatoio. La visione di “The Land of Darkness” tradisce uno sguardo radicale e *subversive*, capace di spingersi in profondità sotto le apparenze fino a cogliere i meccanismi vitali della cultura e della morale vittoriana per poi tradurli in un’essenziale visione allegorica – tanto essenziale e veritiera che il passare del tempo rende sempre più facilmente leggibile.

Tra i tanti aspetti dell’importanza e *subversiveness* di questo grande racconto il primo da porre in evidenza è che si tratta di una gemma della letteratura femminile.

Se l’utopia è stata definita un genere ‘maschile’⁵⁴, ebbene quest’opera di Margaret Oliphant dimostra quanto giustamente la distopia possa definirsi un genere ‘femminile’ – femminile nel pieno senso della parola: non solo di genere scritto da donne, ma anche di genere adatto e in grado di esprimere una visione di vita femminile nei suoi valori fondamentali. Si comprende quindi perché tanta parte della produzione distopica sia stata relegata nell’ambito della letteratura minore con accuse ingiustificate (diventate poi luoghi comuni) di essere regressiva, catastrofica, nichilista o, addirittura, paranoica.

“The Land of Darkness” è stato scritto verso la fine dell’Ottocento da una donna che viveva “una vita da maschio”⁵⁵, nel senso che doveva mantenere con il proprio lavoro una numerosa famiglia totalmente

⁵⁰ Per un elenco completo delle opere di narrativa cfr. J. S. CLARK, *Margaret Oliphant (1828 – 1897)*, Victorian Fiction Research Guides XI, Dept. of English, University of Queensland, 1986. Per quanto riguarda le opere non narrative (più di trecento saggi su riviste, traduzioni, biografie, opere divulgative e molto altro), il lavoro di raccolta è ancora in corso ad opera di J. S. Clark e D. Trela.

⁵¹ A. COGHILL, *The Autobiography and Letters of Mrs Margaret Oliphant*, Edinburgh and London, W. Blackwood and Sons, 1899. Cfr. anche E. JAY, *The Autobiography of Margaret Oliphant. The Complete Text*, Oxford and New York, 1990. basata sul manoscritto.

⁵² M. OIPHANT, *A Beleaguered City and Other Stories*, ed. M. Williams, Oxford and New York, Oxford University Press, 1988, retrocopertina.

⁵³ Genn. 1887. Fu poi pubblicato in volume nel 1888 (Macmillan, Londra) e mai più ristampato fino all’edizione citata (n. 3) curata da M. Williams. Tutte le citazioni successive sono da questa edizione.

⁵⁴ V. FORTUNATI, *La letteratura utopica inglese*, Ravenna, Longo, 1975.

⁵⁵ Cfr. *The Autobiography of Margaret Oliphant. The Complete Text*, ed. E. Jay, op. cit., p.10, (13 March 1864): “I have learnt to take perhaps more a man’s view of mortal affairs,…”.

dependente da lei. Lo si può certamente definire una proto-distopia perché anticipa con in tutta evidenza i temi dominanti delle distopie del Novecento, da Zamyatin a Huxley a Orwell.

“It is extraordinary” scriveva Merryyn Williams ripubblicando il racconto nel 1988, “how much “The Land of Darkness” has in common with the work of Kafka, Orwell, Beckett, and Sartre...”⁵⁶

Che “The Land of Darkness” non solo li anticipi, ma che li superi in chiarezza di visione ed incisività di rappresentazione non è certamente fatto estraneo alla sua non comune esperienza biografica: la Oliphant conosce bene ciò di cui parla, la solitudine e il sadismo, la violenza e la falsità; e la scrittura del racconto (“report”, lo definisce), prima ancora che protesta è uno sfogo insopprimibile e una catartica via d’uscita come si legge nella superba aderenza dello stile. Per mettere in luce l’importanza del racconto nell’ambito della letteratura distopica, vorrei ribadire brevemente due punti.

Primo: La critica radicale mossa alla società e alla cultura borghese dal racconto della Oliphant proviene da una visione di vita e da valori che appartengono a quella che i Vittoriani chiamavano ‘la sfera femminile’ o ‘l’altra sfera’, vale a dire la sfera alternativa a quella patriarcale. Basta un esempio per mostrare fino a che punto questa “gentle subversive”⁵⁷ può rovesciare le fondamenta dell’ideologia evolucionistica borghese: l’ansia e il sadismo che riempiono la “land of darkness” non sono da vedersi, attraverso lenti huxleyane⁵⁸ come il prodotto inevitabile del naturale processo di autoaffermazione dell’individuo a spese di tutti gli altri; l’ansia e il sadismo, la paura e l’odio che tormentano gli abitanti della terra delle tenebre sono il naturale risultato della negazione e della frustrazione di quello che è invece il vero istinto naturale, l’istinto comunitario, la *virtus unitiva* agostiniana, la forza che spinge gli esseri umani uno verso l’altro, non lontano l’uno dall’altro; amore, non odio; *Eros*, non *Eris*.

Non è un caso che il *romance* sia la forma ricorrente della letteratura distopica, poiché il *romance*, in quanto “secular scripture”⁵⁹, è la forma che meglio può dare espressione alla *quest* corale dell’umanità. La distopia infatti (e questo è il secondo punto) non è da considerarsi solo o semplicemente come ‘l’altra faccia dell’utopia’, ‘il negativo dell’utopia’, ‘anti-utopia’, insomma una distorsione o una parodia dell’utopia. Se si prende in considerazione la critica sulla letteratura distopica, ciò che più colpisce è l’ansia con cui il critico cerca di ‘sistemare’ la distopia, il più delle volte in malafede o con un abile uso del *bispensiero*. Un esempio classico in proposito è rappresentato da Harold Bloom, il quale raccoglie due volumi di saggi solo per dimostrare che *1984* è un cattivo libro, una *period-piece* ormai superata e destinata a non avere alcuna importanza in futuro⁶⁰. E tuttavia l’opera di Orwell è entrata nell’immaginario collettivo come altre opere distopiche che, pur senza rispettare i canoni dell’estetica wildiana, hanno saputo raggiungere le radici istintuali dove si nascondono le nostre paure e desideri più autentici.

È J.F. Lyotard⁶¹ che ci spiega perché Bloom, dopo aver dichiarato che *1984* è un’opera superata, passi poi a demolirla sul piano estetico: sarebbe il caso di dire ‘la lingua batte dove il dente duole’ perché è proprio dal linguaggio espressivo, dalla scrittura che la distopia letteraria deriva la sua capacità di resistenza nel mondo attuale della globalizzazione massmediale. La distopia, spiega Lyotard, non è teoria; il suo vero messaggio non è contenuto in *ciò che dice* più che in *come lo dice*. Il vero messaggio della distopia sta nelle emozioni che essa suscita nella psiche individuale e collettiva.

La distopia più autentica ha il potere di toccare le corde biologiche al fondo della coscienza collettiva: le grandi distopie hanno il potere di rinvigorire l’istinto, vale a dire il potere di richiamare il passato (che per noi oggi è la natura) in modo da provocare un confronto inconscio o uno scontro emotivo con il presente. Non è quindi la descrizione o discussione del sistema sociale e politico il punto di vista da cui valutare la distopia, bensì la capacità di questa letteratura di esprimere la qualità, l’atmosfera, la trama della vita quotidiana, e in particolare di quella interiore, così da far emergere il malessere, la scontentezza e insieme con essi la memoria dei nostri bisogni ancestrali. Per questo è essenziale il linguaggio del fantastico e

Cfr. anche M. WILLIAMS, *Margaret Oliphant: A Critical Biography*, Basingstoke, Macmillan, 1986 e E. JAY, *Mrs Oliphant: ‘A Fiction to Herself’*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

⁵⁶ Introduction to *A Beleaguered City...*, op. cit., p. xvii. Cfr. M WILLIAMS, *Margaret Oliphant A Critical Biography*, cit., p. 134.

⁵⁷ D. J. TRELA ed., *Margaret Oliphant: Critical Essays on a Gentle Subversive*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1995.

⁵⁸ T. H. HUXLEY, “The Romanes Lecture”, 1893, in *Evolution and Ethics*, London, Pilst Press, 1947, pp. 60-86.

⁵⁹ N. FRYE, *The Secular Scripture .A Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, 1976.

⁶⁰ H. BLOOM ed., *George Orwell’s 1984*, New York, Chelsea House Publishers, 1987, p. VII.

⁶¹ J. F. LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Editions Galilée, 1986, ch. 9.

dell'allegoria. Ma anche qui dobbiamo liberare l'allegoria dal pregiudizio 'romantico' che Paul de Man⁶² ha ben sottolineato: l'allegoria è un linguaggio corale aperto all'interpretazione personale. In quanto linguaggio visivo, che comunica attraverso immagini concrete, l'allegoria può suscitare emozioni che sono collettive e al tempo stesso percepite individualmente e di conseguenza formulate ed espresse individualmente.

È in virtù del suo linguaggio fantastico e allegorico che la distopia acquista una forza e un impatto non facili da controllare; ed essendo *subversive* nei confronti dell'ideologia del progresso e del profitto, è stata confinata ai margini della letteratura e intenzionalmente 'miletta' e neutralizzata sotto un mucchio di luoghi comuni – luoghi comuni ancora ben vivi, poiché il dibattito intellettuale cui la distopia partecipa con le sue strategie emotive è più che mai vivo sulla scena postmoderna: è il dibattito su quale debba essere il nostro atteggiamento verso il passato e il rapporto con le nostre radici; se, per usare le parole del pellegrino oliphantiano, dobbiamo continuare “ad andare avanti, avanti, avanti” oppure cercare “la strada che torna indietro”.

Il racconto della Oliphant, pur nella sua brevità, riassume con incisivo linguaggio allegorico, le caratteristiche fondamentali della letteratura distopica dell'Ottocento e del Novecento, rintracciandone le radici nel Rinascimento, al tempo in cui l'uomo occidentale, proprio come il Satana di Milton, volge le spalle al *Paradiso* (la natura), da allora *perduto*, per incamminarsi verso il suo nuovo regno, l'inferno, la 'terra delle tenebre', scegliendo così quello che più tardi chiamerà il suo *destino* di erranza senza fine. Il racconto (praticamente irriassumibile tanto è essenziale e conciso) è il resoconto di un viaggio attraverso un 'altro mondo' immaginario, un mondo dei morti che è l'equivalente allegorico del mondo vittoriano e anche, significativamente, “[it] bears an uncomfortable resemblance to the world we all know”⁶³.

Il mondo in cui, dopo una dolorosa e malagevole discesa, il pellegrino si ritrova pare somigliare all'inferno dantesco per la luce innaturale e il senso percepibile di assenza di qualsiasi gioia o piacere naturale; ma ben presto si rivelerà simile al regno del Satana esaltato da Bloom come il primo poeta romantico⁶⁴: un mondo dominato dall'individualismo più assoluto e i vari quadri allegorici che illustrano i luoghi della terra delle tenebre ne rappresentano le manifestazioni e gli sviluppi.

Il viaggio incomincia in “the lawless streets”, le strade senza legge, “a great and very populous place”, pieno di negozi d'ogni genere, rumore incessante, traffico continuo senza alcuna regola:

Some carriages dashed along, upsetting the smaller vehicles in their way, without the least restraint or order [...] The passengers on the pavement were equally regardless. I was myself pushed out of the way, first to one side, then to another, hustled when I paused for a moment, trodden upon and driven about. (234)

Questo quadro allegorico è una rappresentazione della vita quotidiana vittoriana e al tempo stesso un'anticipazione del mondo dominato dal “Grande Meccanismo” jamesoniano, vale a dire “il mercato nel significato più ampio della parola”⁶⁵. Nelle strade senza legge si può fare ciò tutto che si vuole, purchè se ne abbia la forza, ossia quella che nel mondo reale della Oliphant è il denaro. Qui, dove non c'è più bisogno di fingere, la forza bruta sostituisce apertamente il denaro. Quando il pellegrino, entrato in un negozio, pretende di comportarsi secondo le leggi morali e penali vigenti nel mondo da cui proviene (quelle per cui chi prende roba senza pagarla viene impiccato o deportato), qui suscita solo un'enorme, infinita, surreale risata:

...the shopkeeper suddenly burst into a storm of laughter. He laughed till he seemed almost to fall into convulsions, [...] and presently this was echoed all around and looking up I saw grinning faces full of derision, bent upon me from every side, from the stairs which laid to the upper part of the house and from the depths of the shop behind – faces with pens behind their ears, faces in workmen's caps, all distended from ear to ear, with a sneer and a mock and a rage of laughter which nearly sent me mad [...] I rushed out and stopped my ears in a paroxysm of fury and mortification [...] The pain which I felt was nothing to the sense of humiliation, the mortification, the rage with which I was possessed. (236-7)

⁶² P. DE MAN, “The Rhetoric of Temporality”, in C. S. Singleton ed., *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1969.

⁶³ M. WILLIAMS, Introduction to...op. cit., p. xvi.

⁶⁴ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, (Oxford University Press, 1973), trad. it. *L'ansia dell'influenza*, Milano, Feltrinelli, 1983.

⁶⁵ F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London and New York, Verso Press, 1991, p. 260.

I 'bottegai' ridono della sua ingenuità nel credere nella funzione del denaro così come poco prima aveva mostrato di credere nella funzione degli ospedali e aveva ricevuto la sua prima esplicita lezione sui principi su cui si regge la morale della "land of darkness", vittoriana e contemporanea:

And if he did die in the street, what then? What is that to you? [...] it does not hurt you that he should be in pain.

It would do you no good if he were to get well. Why should you trouble yourself one way or the other? Let him die – if he can. That makes no difference to you or to me [...] The only thing that touches ourselves is what hurts or helps ourselves [...]

Why shouldn't he suffer? [...] Your fictitious consciousness makes it painful to you. To me, on the contrary who take *the view of nature*, it is a pleasurable feeling. It enhances the amount of ease, whatever that may be, which I enjoy. I am in no pain. That brute who is [...] makes me more satisfied with my condition. (241; mio il corsivo)

Con tali premesse, appare del tutto logica la deduzione di O'Brien che ogni progresso significherà progresso verso maggior dolore. Il tema del dolore è trattato con tanta profondità che lascia ben poco da aggiungere agli scrittori distopici del Novecento. La Oliphant mostra di aver ben compreso la natura del sadismo e il suo rapporto con il sublime romantico:

We [in the land of darkness] are all convinced that there is no compensation [to pain]. The pride of the position, of bearing everything rather than give in or making a submission we do not feel, of preserving our own will to all eternity, is the only compensation. I am satisfied with it, for my part. (248)

Il dolore e la sofferenza, che dovrebbero essere la spia di una rottura dei limiti naturali, vengono elevati a valori in una spirale perversa, in cui il dolore dell'io, che nasce dalla solitudine e dalla paura, ha bisogno di generare il rassicurante dolore degli altri⁶⁶.

Alle strade senza legge, che sono quindi l' 'utopia dei forti' che ha però bisogno dei deboli come materiale su cui esercitare la propria forza, succede una visione ravvicinata di quella che è la sorgente di vita e, quindi, la Divinità in tutto il mondo borghese, di padroni e servi:

It was not fire; it was the lurid glow of the gold glowing like flame at which countless workmen were working. They were all about like flies, some on their knees, some bent double as they stooped over their work, some lying cramped upon selves and ledges. The workmen seemed to consume away with the heat and the glow [...] Their eyes shrank into their heads, their faces blackened. I could see some trying to secrete morsels of the glowing metal, which burned whatever it touched, and some who were being searched by the superiors of the mines, and some who were punishing the offenders, fixing them up against the blazing wall of gold [...] the glowing metal always with more and more slaves at work, and the entire pantomime of labour and theft, and search and punishment, going on and on – the baked faces dark against the golden glare, the hot eyes taking yellow reflection, the monotonous pick and shovel, and cries and curses, and all the indistinguishable sound of a multitude of human creatures. And the floor below, and the low roof which overhung whole myriads within a few inches of their faces, and irregular walls all breached and shelved, were every one the same, a pandemonium of gold, gold everywhere. (255-6)

Non c'è bisogno di commentare la varietà dei registri e la duttilità del superbo *word-painting* con cui è reso questo quadro allegorico, uno dei più impressionanti di tutta la letteratura mondiale, che ritrae l'umanità come uno sciame d'insetti in preda all'istinto *naturale* di fare denaro.

⁶⁶ Ho trattato questo ed altri aspetti (in particolare il confronto con Orwell e Kafka) in un ampio saggio nel II capitolo del mio *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 57-81.

L'allegoria porta il lettore attraverso i vari luoghi della "terra delle tenebre". Sfuggito miracolosamente al lavoro delle miniere, il viaggiatore arriva nella "city of tyrants", con i suoi innumerevoli, ordinatissimi monolocali, guardie e vigili e la paura costante di finire nel lazzaretto, dove sta di solito rinchiusa tutta la feccia della società e tutti coloro che, per un motivo o per un altro, non sono riusciti a stare all'altezza dell'ordine (o *legalità*) che regna in città:

...a great room full of people, with every kind of disease and deformity, some pale with sickness, some with fresh wounds, the lame, and the maimed, and the miserable. They lay round me in every attitude of pain, many with sores, some bleeding, with broken limbs, but all struggling, some on hands and knees, dragging themselves up from the ground to stare at me.

Presently I discovered by means of the new arrivals which kept coming in, hurled into the midst of us without thought or question, that this was the common fate of those who were repulsive to the sight, or who had any weakness or imperfection which offended the eyes of the population. They were tossed in among us, not to be healed, or for repose or safety, but to be out of sight, that they might not annoy or disgust those who were more fortunate [...] and because in their sickness and imperfection they were of no use to the studies of the place or disturbed the good order of the streets. And there they lay one above another, a mass of bruised and broken creatures, most of them suffering from injuries which they had sustained in what would have been called in other regions the service of the state. They had served like myself as objects of experiments. They had fallen from heights where they had been placed, in illustration of some theory. They had been tortured or twisted to give satisfaction to some question. (267)

Every one pushed before the other; there was an endless rising and falling as in the changes of a feverish dream, each man as he got strength to struggle forward for himself, thrusting back his neighbours and those who were nearest to the door, beating upon it without cease, like the beating of a drum, without cadence or measure, sometimes a dozen passionate hands together, making a horrible dean and riot. As I lay unable to join in the struggle, and moved by a rage unspeakable towards all who could, *I reflected strangely that I had never heard when outside this horrible continual appeal of the suffering. In the street of the city quiet reigned. [...] They cried but no one listened to them.* They thundered on the door, but in vain. They aggravated all their pangs in the mad struggle to get free. (267; miei i corsivi)

Anche qui il confronto con la letteratura distopica del novecento s'impone; ma, anche chi non ha letto Kafka o Orwell, o Warner o Zamyatin è lo stesso in grado di apprezzare lo spessore allegorico della scrittura, anche solo guardando la televisione: dagli *slums* delle megalopoli alle *favelas* brasiliane alle periferie delle grandi città europee ai campi profughi sparsi per il mondo, accanto alle ordinate ed efficienti "cities of tyrants".

È qui, nel fondo della miseria e della disperazione, che il pellegrino ha una prima illuminazione di quale sia la strada per uscire dalla cupa terra dell'abbandono e della solitudine: la strada della fratellanza e dell'amore.

At last there came into my mind a longing to hear spoken words again [...] (269)

... and then he turned towards me and smiled and said "Thanks" – looking into my face. What a word to hear! [...] A rush of strange and sweet and dreadful thoughts came into my mind [...] I shrank and trembled, and let go his arm, which I had been holding. But when I left that hold I seemed to fall back into depth of blank pain and longing. I put out my hand again and caught him. "I will go," I said, "where you go" [...]

I forgot the nightmare which had crushed me before – that horrible sense that from myself there was no escape – and holding fast to his arm, I hurried on with him, not heeding where. A great faith in this man sprang up in my breast [...] (271)

What it was to walk with another, and follow, and be at one [...] (272)

Tuttavia, ancor troppo pieno di paura e di egoismo, il pellegrino prosegue e raggiunge "the city of the evening light": una festa ininterrotta, una vacanza collettiva con nient'altro che splendore, piacere, musica, bandiere sventolanti, fiori, ballerini. Ma la danza, come tutto il resto nella "terra delle tenebre", "[it is]

always going on, on, on, without repose, in a whirl of loathing and disgust”; continua senza mai interrompersi, fino alla nausea, trascinando il Pellegrino sotto i piedi dei ballerini.

a whirl, a rush of music, always going on and on; and ever that maze of movement [...] ever that mist of faces, now one gleaming out of the chaos, now another some like faces of angels, some miserable, weary, strained with smiling, with the monotony, and the endless, aimless, never-changing round [...] I felt myself stumble and turn round in the giddiness and horror of that movement without repose. And finally I fell under the feet of the crowd and felt the whirl go over and over me. (279)

Anche in questo quadro, che anticipa *Brave New World* la Oliphant va più a fondo di Huxley cogliendo un aspetto fondamentale della nostra società (oggi evidente nella pubblicità televisiva): l’induzione sistematica all’edonismo individuale.

I asked several people whom I met what was the cause of the rejoicing; but either they were too much occupied with their own pleasure, or my question was lost in the hum of merriment, the sound of the instrument and of the dancers feet [...] (275)

“I can get no one to tell me [...] what the occasion of this rejoicing is.”

“It is *for your coming*” he replied without hesitation. [...]

“There are others coming beside me [...]

“It is for their coming too [...] but *you are the first and the chief* [...]

“[...] and how long will it go on? [...]

“*So long as it pleases you* [...] Look at this dance [...] how beautiful are those young round limbs! [...] how the dress conceals and yet shows the form [...] it was invented *in your honour*. *All that is lovely is for you. Choose where you will, all is yours. We live only for this: all is for you.*” While he spoke, the dancers came nearer and nearer till they circled us round [...] and sang “*All is yours; all is for you*” then breaking their lines they floated away in other circles and processions and endless groups, singing and laughing till it seemed to ring from every side, “*Everything is yours; all is for you*”. (277; miei i corsivi)

La Oliphant coglie la continua accelerazione del ritmo della nostra vita, ma è anche consapevole che questa corsa in avanti senza che mai si raggiunga una meta equivale all’immobilità⁶⁷:

There is no record of time in that place. I could not count it by days or nights [...] this is not the place for rest. (278)

Crowds seemed to sweep by without pause—all hurrying restless some with anxious faces, as if any delay would be mortal...(237) pushing on as if in a race, pausing for nothing. (245)

Dalla “maledetta città del piacere”, attraverso una grande e desolata pianura, il Pellegrino arriva a “the huge workshops”, la città della scienza e della tecnologia. Qui lo scienziato, “simile a un dio”, sta lavorando a costruire “una nuova razza di uomini”, “fatti di acciaio e di ferro ma che si muovono come avessero cervello e nervi umani”, anzi “migliori degli uomini” perché, “privi di emozioni e di pensiero”, obbediscono come schiavi alla sua volontà, come macchine con le quali potrebbe, volendo, conquistare il mondo. Ma, agli occhi del pellegrino che ha ormai introiettato lo spirito della “land of darkness”, questo Satana sembra come impazzito poiché preferisce l’amore al potere. Infatti tutto il potere che gli deriva dalla scienza, con la possibilità di conquistare il mondo, non può sanare la grande ferita della separazione dall’origine. La “land of darkness” infatti è la terra dei morti – già il titolo anticipa Forster (“we are dying”⁶⁸), Orwell (“we are the dead”⁶⁹), Durrell (“The Book of the Dead”⁷⁰) and molte altre voci della “scuola di Morris”⁷¹ – perchè ha perso le proprie radici vitali: il legame con l’origine, con il passato, con la natura e il mito; e con esse ha

⁶⁷ Cfr. M. H. ABRAMS, *Natural Supernaturalism*, (1971), New York-London, W. W. Norton & Co, 1973, pp. 215-6.

⁶⁸ E. M. FORSTER, “The Machine Stops”, (1909), *Collected Short Stories*, Penguin Books, 1982, p. 145.

⁶⁹ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, London, Warburg, 1949, p.

⁷⁰ *The Black Book* (1937) di Lawrence Durrell sarebbe dovuto intitolarsi “The Book of the Dead”.

⁷¹ W. B. YEATS, *Autobiography*, op. cit. in L. MC DIARMID, *Saving Civilisation, Yeats, Eliot, Auden Between the Wars*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 46.

perso il senso dell'orientamento e la Verità. La "land of darkness" è una grande pianura vuota e desolata, senza strade, bambini, animali fiori, solo qualche mucchio di rovine polverose che suscitano solo ribrezzo.

È estremamente significativo che la discesa in questa terra delle tenebre, in cui non esiste orientamento, avvenga per mezzo di Gerione, il mostro dantesco che simboleggia la Froda, la verità doppia, il bispensiero, la verità postmoderna, momentanea e problematica. La Oliphant è ben consapevole del rapporto tra perdita del passato e il sadismo che accompagna la paura della mancanza di orientamento. Questo grande racconto si chiude con la figura di Satana che rinnega se stesso, il proprio spirito di autoaffermazione individuale, il desiderio di potere individuale, ponendo così il grande interrogativo che è sempre ben vivo al centro del dibattito intellettuale contemporaneo: dobbiamo "tirare l'aratro sulle ossa dei morti" (come dicono Blake o Bloom⁷²) o invece tornare ad ascoltare "le voci dei morti" e parlare con loro (come chiedono Forster⁷³ o Greenblatt⁷⁴)? Dobbiamo davvero abbandonare ogni assurda speranza nel mito⁷⁵ o invece confidare in esso come memoria ancestrale senza la quale si diventa incolori⁷⁶ gusci vuoti⁷⁷?

L'importanza fondamentale del passato espressa sul piano tematico è evidente anche su quello formale⁷⁸. La Oliphant usa la memoria autobiografica che, oltre ad essere la forma 'natale' dell'utopia, è anche la più adatta a rappresentare l'avventura dell'affermazione individuale⁷⁹. Ma, diversamente da H.G. Wells, la Oliphant relativizza il resoconto autobiografico collocandolo in una prospettiva temporale. Costruisce due *setting* temporali – un *allora* e un *adesso*, diversi l'uno dall'altro: *allora* è il tempo del viaggio attraverso la solitudine e la disperazione fino alle "città della notte" nel cuore della terra delle tenebre; *adesso* è il tempo della scrittura del racconto, il che significa che alla fine si è potuto finalmente trovare una via d'uscita dalla terra delle tenebre. La prospettiva temporale con la differenza tra *allora* ed *ora* conferma il potere dell'azione umana, lasciando spazio alla speranza. Il racconto della fuga dalla terra delle tenebre non poteva rientrare nel resoconto del pellegrino per non danneggiare l'efficacia del linguaggio fantastico. Come in *Nineteen Eighty-Four* nella distopia l'inevitabile fallimento del protagonista non è dovuto a mero catastrofismo fine a se stesso, ma è indispensabile per rendere efficace l'avvertimento. La sconfitta del protagonista tuttavia non va mai letta come la sconfitta dell'intera umanità. Al fondo della distopia autentica vive sempre l'aspirazione a quella visione edenica⁸⁰, quel paese dell'oro, quel sogno di felicità che solo può animare la speranza in "una nuova infanzia del mondo"⁸¹.

⁷² *Proverbs of Hell*.

⁷³ "The Machine Stops", op. cit., p. 140.

⁷⁴ *Shakespearean Negotiations: the Circulation of Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988, p.1.

⁷⁵ G. VATTIMO, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.

⁷⁶ E. M. FORSTER, op. cit. p 135-6.

⁷⁷ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, op. cit.

⁷⁸ Per un'analisi più approfondita della tecnica narrativa, cfr. il mio saggio op. cit. in *Nostalgia e mito...*

⁷⁹ I. WATT, *The Rise of the Novel*, London, Chatto & Windus, 1957.

⁸⁰ R. MILES, *Gothic Writings 1750-1820 A Genealogy*, London, Routledge, 1993.

⁸¹ W. MORRIS, *News from Nowhere*, paragrafo conclusivo.

II

...l'ottimismo della speranza

“...This is our place,” I said, “there is no other world.”
“There are other worlds— ...”

Margaret Oliphant, 1886

...in spite of all the infallible maxims of your day there is
yet a time of rest in store for the world, when mastery has
changed into fellowship...

William Morris, 1990

The ‘earthly paradise’ has never been realized, but as an
idea it never seems to perish ...

George Orwell, 1946

IN NOME DELLA SCANDALOSA FORZA RIVOLUZIONARIA DEL PASSATO⁸²:**MEMORIA COME RESISTENZA**

The world is weary of the past,
 Oh, might it die or rest at last!
 P. B. Shelley, 'The World's age begins anew'

L'affermazione di Patrick Parrinder, secondo cui "the destruction of cultural memory has been a defining feature of utopia [...] Utopia reveals the artificial origins of culture, the fact that the cultures of nations and states are made and not given..."⁸³, rappresenta il punto di partenza più adatto per esporre la mia tesi che la memoria costituisca l'anima apocalittica della letteratura distopica. Queste frasi infatti mettono a fuoco quello che è il presupposto fondamentale dell'utopia e della nuova società di cui l'utopia è appunto il prodotto; un presupposto incisivamente e radicalmente espresso nelle parole di quell' Utopista per eccellenza che è il personaggio di Orwell O'Brien: "we make the laws of nature"⁸⁴.

Le affermazioni di Parrinder aprono il dibattito su temi fondamentali come il concetto di natura umana e i suoi limiti, utopia e potere, e utopia e storia. È evidente che dalla consapevolezza della 'origine artificiale' e quindi anche della 'natura' della cultura si sviluppi la concezione della storia come *fiction*, vale a dire come invenzione e narrazione, su cui tanto si è dibattuto negli ultimi decenni. L'espressione 'la storia come *fiction*', va intesa non solo nel senso che la storia finisce con l'essere sempre in gran parte il risultato della manipolazione del potere e quindi l' 'autobiografia del potere', ma anche e soprattutto in un altro senso, molto più pericoloso e dannoso per la sopravvivenza dello spirito utopico, e cioè che la storia come *fiction* sarebbe l'unico risultato possibile dell'attività dello storico⁸⁵. Un simile scetticismo che neghi la possibilità di una storia con un qualche grado di oggettività, che presenti la storia come prodotto totalmente artificiale, di fatto distrugge la funzione della storia che è quella di costituire un punto di riferimento che dia significato al presente. Come ben dirà Jameson⁸⁶, non è che senza passato tutto si riduca al presente: senza passato non può esserci nemmeno la consapevolezza del presente, così come identità individuale.

Non mi soffermerò tuttavia su questo tema dell'oggettività della storia, ormai un luogo comune, tanto dibattuto a partire almeno dalla messa a fuoco di Edward Carr nelle sue *Cambridge lectures*⁸⁷ negli anni sessanta del secolo scorso; ho voluto metterlo in evidenza solo come termine di riferimento per il mio

⁸² Il titolo riprende un verso di P. Pasolini.

⁸³ Queste affermazioni di Patrick Parrinder sono contenute nell'*abstract* (che riportiamo di seguito) del suo intervento al Convegno internazionale "Memory and Forgetfulness" (Università di Lisbona, 20-22 Febr. 2005) dal titolo "Canonisation and Obliteration: The Dialectic of Cultural Memory in Utopia", in corso di pubblicazione negli Atti del Convegno. "Ever since Plato's expulsion of the poets the destruction of cultural memory has been a defining feature of utopia. Nearly every utopia contains its Orwellian 'memory hole'; a surprising number of utopias are founded on the emptying of libraries and the burning of books; and utopian literary criticism justifies and explains the process of censorship. Looking at examples from throughout the utopian tradition, this paper will argue that the very formation of the utopian state, the constitution of its laws and scriptures, dictates the banishment of the poets. Obliteration is necessary to canonization, the construction of a utopian culture. Utopia reveals the artificial origins of culture, the fact that the cultures of nations and states are made and not given, and that cultural memory is built upon suppression and forgetting. It is because of its assault upon cherished illusions about the supernatural origins and spiritual immortality of cultures and canons that utopian thought has provoked, and continues to provoke, such widespread hostility.

⁸⁴ G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four* [NEF], *The Complete Works of George Orwell* [CWGO], ed. P. Davison, Secker & Warburg, 1986-1998, 20 vols, vol. 18. Tutte le cit. successive saranno da quest'edizione, con il numero di pagina tra parentesi nel testo.

⁸⁵ M. OAKESHOTT, *Experience and Its Modes*, 1933, p. 99: "History is the historian's experience. It is 'made' by nobody save the historian: to write history is the only way of making it".

⁸⁶ F. JAMESON, «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism» (1984), in *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, London New York, Verso, 1991; trad. it. *Il postmoderno*, Milano, Garzanti, 1989.

⁸⁷ E. CARR, *What is History? The George Mcaulay Trevelyan Lectures*, (1961) Penguin, 1978, pp. 7-31.

discorso, poiché intendo infatti sostenere che proprio la diversa concezione della memoria culturale e della sua funzione costituisce la principale differenza tra utopia e distopia.

Laddove nell'utopia la memoria culturale è un ostacolo da essere, se non rimosso, almeno profondamente modificato al fine di permettere la comprensione o la realizzazione dell'utopia, nella distopia la memoria e il passato sono un presidio, una difesa contro, appunto, l'utopia del potere o l'utopia al potere. L'utopia infatti è sempre, come dice Canetti, l'espressione di un sogno e disegno di potere e la distopia ha sempre rinfacciato all'utopia di pretendere di essere o comunque di presentarsi come la versione borghese del mito, il che non può essere perché è una contraddizione in termini: in quanto versione individualistica e razionale, è una versione che tradisce il mito profondamente, per tutta una serie di falsificanti trasposizioni e soprattutto per il presupposto e la presunzione di poter intervenire sull'ordine naturale, prevaricandolo e introducendo così il dolore della costrizione.

Il concetto di 'natura umana' della distopia non è così duttile e malleabile e senza limiti come quello presupposto dall'utopia. La differenza tra i due concetti di natura umana si basa sulla diversa concezione del rapporto tra 'the Mind' e 'the Body'. Il rapporto tra 'the Mind' e 'the Body' è gerarchico nell'utopia, mentre è paritario o addirittura inverso nella distopia. L'utopia in fondo è il prodotto della ragione, di 'the Mind', il cui potere è definito dal Satana miltoniano all'inizio dell'era borghese: "The mind is its own place, and in itself /Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n."⁸⁸

'The Mind' non riconosce limiti, soprattutto quelli della realtà concreta e la realtà concreta è rappresentata *in primis* dalla realtà fisica del corpo. "The sin against the body [...] centuries of wrong against the muscles and the nerves, and those five portals by which we can alone apprehend" è l'accusa che la prima distopia del Novecento, "The Machine Stops" di E. M. Forster, rivolge a secoli di civiltà di 'the Mind'⁸⁹.

Man is the measure [...] Man's feet are the measure for distance, his hands
are the measure for ownership, his body is the measure for all that is lovable and
desirable and strong ... (125)

"Man is the measure", ma *l'uomo* non è uguale a 'the mind', l'uomo è tale finché vive "by the essence that is his soul and the essence, equally divine, that is his body"(145)⁹⁰. Se dunque il corpo è parte indispensabile della 'misura' umana è perché esso è il depositario di questa misura, che è il portato della memoria collettiva, la quale è innanzitutto biologica.

Nel concetto di 'memoria culturale' della distopia concorre quindi, con fondamentale importanza, la memoria biologica e collettiva, inconscia, che si manifesta nell'istinto (che non è concepito solo o semplicemente come *habit*) e nel sogno (che è una forma di ricordo e di ribellione). La memoria collettiva nella distopia non è il frutto di una "stipulazione", per usare la parola di Susan Sontag⁹¹, ma è una funzione vitale, di collegamento con il nocciolo della realtà ontologica; un veicolo indispensabile della vitalità della specie umana; può essere cancellata o stravolta in un individuo (come avviene nel caso di Winston in *Nineteen Eighty-Four*), ma non per questo cessa di esistere. Nella distopia orwelliana, come in molte altre distopie, c'è una netta distinzione tra la storia come autobiografia del potere, da un lato, e la memoria collettiva biologica, quella dei *proles*, come depositaria della storia *vera*, dall'altro. È proprio l'esistenza di questa memoria collettiva, la sua invincibilità che genera l'inesausta lotta del potere nel vano e folle tentativo di ridurre gli individui a "empty shells" da riempire con la propria "memoria"⁹².

Vorrei ora esemplificare queste premesse introduttive con alcuni esempi significativi di come queste due memorie – quella falsa, finta, costruita dal potere e quella autentica, premessa indispensabile della vitalità umana, distruggendo la quale si distrugge l'uomo – siano presenti nella distopia.

⁸⁸ J. MILTON, *Paradise Lost*, (1667), I, vv. 254-256.

⁸⁹ E. M. FORSTER, "The Machine Stops", (1909), in *Collected Short Stories*, Penguin Books, 1982, pp. 109-146, p. 145.

Per le cit. successive, tutte da questa edizione, sarà indicato il numero di pagina tra parentesi nel testo. Cfr. M.

HILLEGAS, H. G. *Wells and the Anti-Utopians*, New York, Oxford University Press, 1967.

⁹⁰ Mi limito qui a citare la denuncia dei grandi scrittori del Novecento, D. H. Lawrence, W. B. Yeats, W. H. Auden, tutti come Forster profondamente influenzati da William Morris, autore come scrive A. Morton, di 'una utopia non utopica' (infatti in *News from Nowhere* al posto dell'utopia c'è il mito).

⁹¹ 'What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that this is important', cit. da Ruth LEVITAS in "Memory in Utopia" in Atti del Convegno "Memory and Forgetfulness", cit.

⁹² Cfr. G. ORWELL, *NEF*: "The proles are unconquerable" dice l'intellettuale Winston.

Il primo esempio ci viene da un racconto distopico del 1886, “The Land of Darkness” di Margaret Oliphant⁹³, che ci mostra come l’utopia o le utopie, che, realizzate, sono distopie, si sviluppino e si alimentino dall’assenza della memoria in una cultura (come quella evoluzionistica vittoriana) che ha una inconfessata fondamentale repulsione e paura del passato. Si tratta di un viaggio in un aldilà simile all’inferno di Dante, “la terra delle tenebre”, in realtà un’allegoria del futuro della società vittoriana, dove i principi dell’individualismo, l’interesse personale e il progresso, sviluppati con logica radicale, producono ‘luoghi’ che anticipano le principali distopie del Novecento ed anche ‘utopie’ realizzate: dalla “city of tyrants” (che anticipa Zamyatin o Orwell) alla “city of evening lights” (Huxley e Las Vegas) alla città tecnologica e alle “lawless streets” della fantascienza o ai “lazzaretti” delle moderne megalopoli e dei campi profughi.

Ebbene tutte queste incarnazioni dell’inferno reale contemporaneo sono disseminate in “a great and desolate waste” (280), una grande pianura in cui non ci si può orientare perché manca qualsiasi traccia, “without tracks”. Ma per indicare che questa pianura senza tracce rappresenta l’assenza della memoria in cui si alimentano le varie utopia realizzate, il passato vi è simboleggiato da rovine schifose e repellenti, “dust-heaps” and “ashes” che producono solo “slimy things leaving their traces upon the flesh” (281). La Oliphant coglie così l’insofferenza per il passato, la repulsione per il suo richiamo, da parte della sua cultura che si è autocondannata (trasformando addirittura questa autocondanna in *istinto*) ad andare “not back, but on, and on. To greater anguish, yes; but on: to fuller despair, to experiences more terrible: but on, and on, and on...” (280). Per sottolineare lo stato di dannazione, quindi di morte, di questa cultura che vuole dimenticare a tutti i costi il passato, il racconto si chiude ricollegandosi al *Paradise Lost*, richiamando in scena un Satana, che è l’incarnazione di ‘the Mind’ – “the Master of all [...] one who never rested, nor seemed to feel waeriness, nor pain, nor pleasure” (281), capace della più grande impresa tecnologica come quella di ricostruire l’uomo – e che, nonostante l’immenso potere, confessa tutta la propria insoddisfazione e il suo più intimo desiderio: ritrovare “la strada che porta indietro” a casa, all’amore del Padre.

Come si vede, questo primo grande racconto distopico si chiude con la fede, la speranza, che è la dimensione irrazionale in cui vive il mito, nonostante il “Pilgrim”, il Viaggiatore della Oliphant, contagiato dallo “spirito del luogo”, prosegue, ostinato, il suo viaggio: “On to the cities of the night! On, far away [...] from hope that is torment ...” (285)

Anche nel secondo esempio, “The Machine Stops”, si esprime il senso di dannazione di una cultura costretta ad andare sempre avanti, in nome delle civiltà, della Macchina, in una parola, di ‘the Mind’⁹⁴. Ma il progresso della civiltà non significa il progresso dell’uomo, anzi il contrario⁹⁵. Qui sono “le voci dei morti” che guidano la ribellione del protagonista contro “la Macchina”, che ha ridotto l’umanità a vivere al sicuro sotto terra, lontano dalla luce del sole e dall’esperienza concreta, segregata dentro tante cellette autosufficienti che dividono gli esseri umani l’uno dall’altro, riducendo i rapporti umani a uno scambio di parole e immagini tecnologiche, umiliando il corpo al ruolo di ricevitore e ripetitore⁹⁶, privandolo, proprio come nella “land of darkness” oliphantiana (e nella nostra), della sua naturale funzione di distinguere “what was vision and what was true”⁹⁷.

La ribellione consiste nel riprendere l’uso del proprio corpo e, grazie ad esso, rientrare in contatto con “lo spirito dei morti”, le generazioni che sono venute prima, recuperando l’aria, la luce, la dimensione umana che non può essere disgiunta dalla consapevolezza del proprio passato

I seemed to hear the spirits of those dead workmen who had returned each evening to the starlight and to their wives, and all the generation who had lived

⁹³ M. OLIPHANT, “The Land of Darkness”, 1987, rist. in *A Beleaguered City and Other Stories*, Oxford, Oxford University Press, 1988. Tutte le citazioni successive (tra parentesi nel testo) sono da quest’edizione.

⁹⁴ “The Machine Stops”, p. 125: “...that the Machine may progress, may progress, may progress.”

⁹⁵ *Ibidem*, p. 131: “Cannot you see, cannot all your lecturers see that ... we are dying, and that down here the only thing that really lives is the Machine? We created the Machine, to do our will, but we cannot make it do our will now. It has robbed us of the sense of space and of the sense of touch, it has blurred every human relation and narrowed down love to a carnal act, it has paralysed our bodies and our wills, and now it compels us to worship it. The Machine develops – but not on our lines. The Machine proceeds – but not to our goal. We only exist as the blood corpuscles that course through its arteries, and if it could do without us it would let us die.

⁹⁶ Proprio come prevedeva Samuel Butler in “The Book of the Machines”.

⁹⁷ Si evidenzia come una caratteristica di questa letteratura distopica la critica ricorrente alla fede romantica e modernista nel potere della vista e della visione.

in the open air called back to me, “You will do it yet, you are coming” [...] the spirits of the dead comforted me [...] and [...] as the dead were comforting me, so I was comforting the unborn. (126-7)

La distopia mette sempre in chiaro che il passato, il mito, non è solo racconto astratto e mentale, ma *mythos*, ossia racconto che si traduce in azione. L’impresa del protagonista Kuno si concretizza nel sangue che gli sgorga dal naso, simbolo della ripresa della vita. Così il contatto con il passato non può avvenire attraverso lo schermo e le videocassette della “Macchina”, ma solo attraverso il corpo della terra; solo così il mito vivo può diventare energia liberatoria contro la corruzione della “Macchina”:

Oh, I have no remedy – or at least, only one – to tell men again and again that I have seen the hills of Wessex as Alfred saw them when he overthrew the Danes. (131) [...] to me they were living and the turf that covered them was a skin, under which their muscles rippled, and I felt that those hills had called with incalculable force to men in the past, and that men had loved them. Now they sleep – perhaps for ever. They commune with humanity in dreams. (131)

Lo *Spirit of Place* o *Genius Loci* è un’incarnazione della memoria culturale qual’è intesa dalla distopia. Nella definizione che ne ha dato Lawrence Durrell, esso è il depositato vivente della storia, della geografia, degli usi e costumi, di tutte le varie vicende di un luogo e dei suoi abitanti⁹⁸. Per l’autore di *Alexandria Quartet* e del *Black Book* la voce che si manifesta nei “magnetic fields”⁹⁹ dello *Spirit of Place* è l’unica difesa contro la corruzione letale dello spirito dell’Occidente hegeliano¹⁰⁰: non è un caso che i suoi libri più validi siano proprio quelli scritti per dare espressione allo spirito del luogo, come gli ‘island books’¹⁰¹, la cui lettura ‘apre gli occhi’ e condiziona irrimediabilmente la percezione del luogo descritto.

Si pensi a *Prospero’s Cell*,¹⁰² dove Odisseo e Nausicaa, Sycorax, la madre di Calibrano, si mescolano agli ulivi, agli oleandri, all’azzurro del mare, al terreno roccioso, al vino, ai cibi, alle cerimonie cristiane, alla pesca, al lavoro nel campo, e davvero la letteratura, la poesia in particolare, diventa il veicolo del *genius loci* e del mito. A ragione, come ricordava Parrinder¹⁰³, Platone bandisce i poeti dalla sua utopia: il canto del poeta infatti, come testimonia il mito Orfeo, può riportare in vita il passato. E la “Macchina” non ama il passato: l’autore di “The Machine Stops” si sforza di sottolinearlo, opponendo al ‘poeta’ Kuno, cantore della scoperta apocalittica del corpo e del mito, il portavoce della “Macchina”, ossia di ‘the Mind’. Il più influente *lecturer* della ‘Machine Age’ è uno storico che incarna l’atteggiamento del suo mondo nei confronti del passato: il passato è un pretesto, un materiale da cui produrre la storia a in rapporto alle necessità della “Macchina”. Si confronti il brano della sua lezione riportato a pagina ***: “Do not learn anything about this subject of mine – the French Revolution. Learn instead what I think that Enicharmon thought Urizen thought Gutch thought Chi-Bo-Sing thought Lafcadio Hearn thought Calryle thought Mirabeau said about the French Revolution....”

La manipolazione o meglio la *produzione* della storia non avviene per soddisfare il desiderio di potere di un dittatore o di un’*élite* dominante, ma essa è il frutto non intenzionale della logica ‘culturale’ della Macchina, che Jameson chiama invece “Great Mechanism”, identificandolo nella sua forma attuale, con “il Mercato nel senso più ampio del termine” – identificazione già preparata da Butler quando individuava la caratteristica fondamentale delle macchine nella assoluta sordità verso le esigenze umane, o disumanità. Perciò, seguendo la sua logica satanica, “the monster”, ossia ‘the Mind’/ “the Machine”, ha potuto svilupparsi tanto che nessuno è più in grado di controllarla, mentre essa controlla tutti, mentendoci in vita solo ed esclusivamente perché noi siamo il materiale di cui essa vive.

⁹⁸ *Spirit of Place*, New York, Marlowe Co, 1969.

⁹⁹ “Delphi”, in *Spirit of Place*, p. 275.

¹⁰⁰ L. DURRELL, *Constance, or Solitary practices*, London, Faber, 1982, p. 288.

¹⁰¹ Libri di viaggio, dedicati alle isole del Mediterraneo, Corfù, Creta, Rodi, Cipro, Sicilia: *Prospero’s Cell: A Guide to the Landscape and Manners of the Island of Corcyra*, London, Faber, 1945; *Cefalù*, Editions Poetry, 1947 (con il titolo *The Dark Labyrinth*, 1947); *Reflections on a Marine Venus: A Companion to the Landscape of Rhodes*, London, Faber, 1953; *Bitter Lemons*, London, Faber, 1957; *Sicilian Carousel*, London, Faber, 1977; *The Greek Islands*, London, Faber, 1978.

¹⁰² Cfr. L. DURRELL, *Prospero’s Cell*, (1945), New York, Marlowe & Co., 1996.

¹⁰³ Cfr. n. 1.

La maggior lungimiranza di Forster rispetto a Orwell è dovuta alla diversità delle situazioni storiche in cui i due intellettuali vissero; al fatto che Orwell scriveva sotto l'influenza della *Rivoluzione tradita*, un libro di Troztkj¹⁰⁴ che descrive dei fatti storici e quindi era più legato al suo tempo, la vista più oscurata dall'odio e dalla violenza contemporanei. Non mi soffermerò sulla manipolazione o riscrittura della storia ad opera del potere – tema sul quale la critica orwelliana si è intrattenuta in maniera più che ampia, e tuttavia parziale. Mi limito a ribadire quello che ritengo il maggior merito di Orwell, cui è legata l'importanza e l'attualità della sua opera. Orwell ha cioè messo in piena luce quello che è il perno della quotidiana riscrittura della storia e lo ha fatto in modo tale che non possiamo più, avvalendoci di quello stesso meccanismo, continuare ad ignorarlo ed evitare di riconoscerlo nella realtà attuale: il “bispensiero”, quella attività “bimentale e bilingue”, quel “hypothetical language” di cui avevano già parlato Butler ed Abbott. Lo scopo del *doublethink* e del *new speak* è quello di neutralizzare e distruggere la memoria collettiva e biologica che ha sede nel corpo. Vorrei richiamare l'episodio significativo in cui, dopo le torture, O'Brien fa specchiare Winston e gli dice “Guarda com'è ridotto il tuo corpo: ‘a bag of filth’”, con un disprezzo distruttivo che può essere suscitato solo da un nemico che fa ancora paura.

Ebbene, bisogna riconoscere che non è stata messa nel debito rilievo l'importanza e la pervasività che in *Nineteen Eight-Four* ha l'altra memoria, quella biologica, fisica, dei sensi, in cui il corpo ha una funzione epifanica e testimoniale della verità.

In *Nineteen Eighty-Four* la verità si esprime attraverso “una muta protesta nelle ossa, la sensazione istintiva che doveva esserci stato un tempo in cui le cose erano diverse”(76), “una specie di memoria ancestrale”(100) che si manifesta e prende forma nel sogno del “Golden Country”, ossia nel mito, invano irriso e negato, perché il mito si rivela non essere altro che la vita nel suo svolgimento concreto nell'*hic et nunc*. Il “gesto magnifico” con cui Julia si toglie i vestiti gettandoli lontano da sé è un gesto rituale, ricorrente nella letteratura distopica, che rappresenta simbolicamente il trionfo del corpo e del mito come forza invincibile, capace di lacerare il velo sottile della civiltà: “With its grace and carelessness it seemed to annihilate a whole culture, a whole system of thought, as though Big Brother and the Party and the Thought Police could all be swept into nothingness by a single splendid movement of the arm. That too was a gesture belonging to the ancient time”(33).

La presenza del mito nel romanzo è insistente, varia e coerente. L'insoddisfazione, lo squallore, l'ansia della vita quotidiana suscitano continuamente il bisogno del mito, che è evocato nella sua forma classica, sia nel sogno del *Golden Country* che nel *locus amoenus*, e nel reale incontro in campagna, simbolicamente rappresentato nel fermacarte di cristallo¹⁰⁵, e infine attualizzato nella vecchia camera da letto sopra il negozio di Mr Charrington: “a world, a pocket of the past...” (157), “paradise” e “sanctuary” (158), dove si celebra il corpo attraverso i piaceri dei sensi, il cibo, il sesso, l'ozio. Ed è qui che la scrittura orwelliana, facendo appello alla memoria collettiva, biologica ed emotiva del lettore, sa farsi così efficace da riuscire a coinvolgerlo sul piano della partecipazione fantastica ed emotiva, come, con tutta la sua arte, non riesce un grande romanziere come D. H. Lawrence. Ma va detto che la qualità provocatoria della scrittura orwelliana, più ancora che nella sua continua evidenziazione del mito, sta nel fatto di mostrarlo connotato alla quotidianità: non come un sacro Graal perduto e da ritrovare, ma come qualcosa le cui radici affondano in un passato immemorabile che vive dentro di noi e ci ricorda ciò a cui, come uomini, abbiamo diritto. *Nineteen Eighty-Four*, come “The Machine Stops”, drammatizza ‘il peccato contro il corpo’ compiuto dalla nostra civiltà. I *proles*, ossia il grande corpo dell'umanità, rappresentano un'altra incarnazione della forza vitale del mito, invincibile e immortale. Come nella letteratura distopica della seconda metà dell'Ottocento, anche per Orwell il mito ha connotazioni inequivocabilmente femminili: il senso di sicurezza, la serenità, la gioia, il piacere fisico, gli odori, i sapori, i suoni che colorano il sogno utopico appartengono tutti alla sfera femminile e della natura; la sfera in cui gli affetti e le emozioni possono offrire una tregua alla lotta incessante imposta dalla logica patriarcale del progresso e del potere. I *proles*, proprio grazie alla loro ottusità intellettuale, sono restati i custodi della *decency*, ossia della elementare morale umana. Sarà una donna *prole* a levarsi contro la sprezzante distruzione del senso della comune umanità che la cultura della guerra quotidianamente compie in Oceania (10-11). Così come è una donna *prole* a dar voce al mito con il canto, riuscendo con la propria viva voce a superare la mancanza di senso e la bruttezza delle canzoni del

¹⁰⁴ L. TROZTKJ, *Revolution Betrayed*, (1937), trad. it. *La Rivoluzione tradita*, a cura di L. Maitan, Milano, Mondadori, 1999.

¹⁰⁵ “It was though the surface of the glass had been the arch of the sky, enclosing a tiny world with its atmosphere complete... The paperweight was the room he was in, and the coral was Julia's life and his own, fixed in a sort of eternity at the heart of the crystal” (154).

partito. Questa ‘Grande Madre’ dal corpo sformato dalle gravidanze e dalle fatiche è paragonata, come Julia, alla rosa, il mitico fiore del femminile medievale, che, simboleggiato nel corallo del fermacarte, risplende, “fixed in a sort of eternity at the heart of the crystal”. Il fermacarte di cristallo, durante l’irruzione della polizia del pensiero, finirà in pezzi sul pavimento, ma, pure nella confusione di quel drammatico momento, il potere non dimentica di dare l’ordine, significativo ed ambiguo al tempo stesso, di raccogliere i pezzi sparsi, tra cui il frammento di corallo risplende “come una rosellina idi zucchero”. Cosa significa quell’ordine? Che senza il mito i popoli non possono vivere né morire, come dice Dostoevskij? O che il Partito intende usarlo di nuovo come esca? E comunque è un’esca che non può essere sostituita e che non può andare perduta.

Forse la risposta è in queste parole che Orwell scriveva in quegli anni:

The ‘earthly paradise’ has never been realized, but as an idea it never seems to perish in spite of the ease with which it can be debunked by politicians of all colours [...] it leads back through Utopian dreamers like William Morris and mystical democrats like Walt Whitman, through Rousseau, through the English *diggers* and *levellers*, down through the peasants’ revolts in the Middle Ages, and back to the early Christian and the slaves’ rebellions of antiquity.¹⁰⁶

Orwell concepisce il mito del paradiso terrestre come il sintomo o la manifestazione di un istinto ancestrale che compare lungo tutto il corso della storia umana. Ma, se è così, cosa dobbiamo pensare della competitività e dell’aggressività presentati dalla nostra cultura come l’istinto ‘naturale’ primario? Chi mente, la cultura o il mito? È proprio alla sua capacità di porre domande fondamentali che la distopia deve il suo destino critico di letteratura di seconda classe.

In conclusione, vorrei tornare alla distinzione iniziale tra utopia e distopia, per ‘attualizzarla’ riferendomi ad un quesito che frequentemente emerge nell’odierno dibattito intellettuale e politico televisivo: perché intellettuali ed artisti fioriscono più numerosi nei campi degli *apocalittici* che in quello degli *integrati*?

Per la distopia la risposta è semplice. È dalla memoria ‘irrazionale’ di un’originaria felicità biologica – che è come dire dalla *fede* che *il bene* esista e, quindi, che possa e *debba* essere perseguito – che scaturiscono la maggior vitalità e creatività degli artisti apocalittici. *Loro*, diceva Orwell riferendosi invece a quelli che, vittime, come O’Brien, del loro angoscioso bisogno di dominio, negano sarcasticamente la gioia di vivere¹⁰⁷; *loro*, se potessero, abolirebbero anche la primavera¹⁰⁸; *loro* fanno solo creare morti, non uomini vivi. Nella terza parte di *Nineteen Eighty-Four* la grande differenza tra gli Winston e gli O’Brien è allegoricamente rappresentata. Winston, sebbene legato e torturato, non può fare a meno di allargare lo sguardo a comprendere l’umanità e il suo destino: “Non potrete costruire una civiltà sull’odio”. Ma O’Brien non pensa certo a costruire una civiltà, nel senso di bene comune in cui l’intende Winston: tutto quello che gli interessa è il potere, e tutto il resto, l’umanità, il Partito, la civiltà, è strumentale alla soddisfazione di questo suo bisogno, espresso con orgasmica esaltazione:

But always [...] always there will be the intoxication of power, constantly increasing and constantly growing subtler. Always, at every moment, there will be the thrill of victory, the sensation of trampling on an enemy who is helpless. If you want a picture of the future, imagine a boot stamping on a human face—forever. (178)

Altri simboli derivati dalla sua epoca, come per esempio il manganello, rappresentano lo spirito sadico e l’esigenza del sopruso che caratterizzano quella che, innegabilmente, è per Orwell la destra del mondo¹⁰⁹. Oceania ne è una realizzazione, un incubo che ci consente di misurare il terrore che Orwell aveva di questo egoismo sadico, capace di distruggere tutto ciò che è vita, invadendo e cancellando perfino il ‘femminile’,

¹⁰⁶ “What is socialism?” *Manchester Evening News*, 31 Jan. 1946 (in *C.W.G.O.* op. cit., vol. 18, pp. 60-3).

¹⁰⁷ “When we are omnipotent...there will be no distinction between beauty and ugliness. There will be no curiosity, no enjoyment of the process of life. All competing pleasures will be destroyed” (*NEF*, 178)

¹⁰⁸ Cfr. «Some Thoughts on the Common Toad», 12-IV-1946, in S. ORWELL and I. ANGUS eds, *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell [CEJL]*, 4 vols, Penguin Books, 1970, vol. 4, p. 171: «... la primavera è sempre la primavera. Le bombe atomiche si ammassano nelle fabbriche, le polizie si aggirano minacciose per le città, le menzogne piovono dagli altoparlanti, ma la terra continua a girare intorno al sole e né i dittatori né i burocrati per quanto profondamente ostili alla cosa sono in grado di impedirlo». Cfr. *CEJL*, vol. 3, p. 171: «La cosa veramente terrificante dei regimi totalitari non sono le atrocità che commettono, ma loro ostilità verso la realtà oggettiva».

¹⁰⁹ Cfr. il mio “*Animal Farm: La Rivoluzione tradita* di George Orwell”, in *Nostalgia e mito*, op. cit., pp. 151-168.

che lui vede al centro del suo “paradiso terrestre”. Oggi ci sono, come prevedeva, altri simboli, “più sottili” ed efficaci nel far sentire maggiore il senso dell’impotenza, come, per esempio, il dito medio alzato in faccia ad una folla di giovani studenti e d’intellettuali che protesta: un gesto di maschile sopraffazione messo ancor più in evidenza dal fatto, per tanti aspetti innaturale, di essere compiuto da una mano femminile¹¹⁰. È significativo che questo gesto, che pure è l’illustrazione perfetta dello spirito della ‘politica’ occidentale, quale è percepito oggi nel mondo, non abbia ricevuto i debiti approfondimenti televisivi del suo significato allegorico e simbolico; così com’è significativo dello stato d’avanzamento nell’affermazione del *English socialism* e nella ‘realizzazione’ di Oceania il fatto che si tratti di un gesto abbastanza diffuso e che potrebbe diventare l’equivalente del segno delle corna che, in *Ape and Essence*, simboleggia il trionfo del “Signore delle mosche”. È un gesto di tale efficacia, che Orwell oggi non se lo lascerebbe certo sfuggire: così rivelatore del ‘naturale’ spirito di prevaricazione da cui scaturisce che, anziché essere censurato, dovrebbe essere utilmente impiegato come segnale per indicare, con inequivocabile chiarezza, ai confusi e agli incerti la strada per l’‘impero del male’.

La coppia O’Brien-Winston, nel riflettere drammatizzandola la divisione interiore dell’autore tra l’utopista e l’antiutopista, tra la sua ‘destra’ e la sua ‘sinistra’, mette in luce e sconfessa la menzogna convenzionale con cui l’utopia cerca di neutralizzare la forza della distopia: non di regressione si tratta, ma d’attaccamento alla memoria come fonte di orientamento; e dato che della ragione non ci si può fidare¹¹¹, ma del corpo sì, si capisce perché l’utopia abbia sempre voluto ammaestrare o ‘educare’ il corpo, invece di eleggerlo a guida delle proprie scelte. Sono i ‘bisogni’ del corpo che generano i sogni. È Winston che ‘ha un sogno’, O’Brien ha un disegno. Ma, anche volendo considerare ‘sogno’ il disegno di O’Brien, la grande differenza tra i due sta nel fatto che quello di Winston è un sogno d’amore e di pace, quindi di vita e di fecondità; quello di O’Brien un sogno di dominio, odio e guerra perenne, quindi di morte e di silenzio.

¹¹⁰ Cfr. “Il corriere della sera”, “La repubblica”, 26 /10/05, p. 1.

¹¹¹ Come avverte Butler: “...there is hardly an error into which men may not easily be led if they base their conduct upon reason only. Reason might very possibly abolish the double currency; it might even attack the personality of Hope and Justice. Besides, people have such a strong natural bias towards it that they will seek it for themselves and act upon it quite as much as or more than it is good for them: there is no need of encouraging reason.” (*Erewhon*, Penguin Books, 1970, p. 187).

VIII

“BUT THE MEDITERRANEAN IS OLDER THAN HISTORY AND STRONGER THAN RELIGION”: GENIUS LOCI E ‘OCCIDENTE HEGELIANO’ NELL’OPERA DI LAWRENCE DURRELL

... un angolo dell’arcipelago greco; onde azzurre e carezzevoli, isole e rocce, spiagge verdeggianti, una vista affascinante sullo sfondo, un tramonto incantevole – indescrivibile a parole... Un tempo qui vivevano uomini meravigliosi. Trascorrevano i giorni dall’alba al tramonto in letizia e innocenza; i boschi risonavano dei loro allegri canti e la loro forza vigorosa e integra andava tutta in amore e semplici godimenti. Il sole inondava di luce le isole e il mare, gloriandosi dei suoi bei figli... È per questo sogno che l’umanità s’è adoperata con tutte le sue forze e fatto ogni genere di sacrifici...

F. Dostoevskij.¹¹²

1. Il mio primo incontro con Lawrence Durrell risale agli anni settanta, in occasione di un seminario sulla tecnica narrativa di *The Alexandria Quartet*. Durrell veniva presentato allora dalla critica come uno degli ultimi sperimentalisti, un epigono dei grandi modernisti, un epicureo della parola che indulgeva in giochi tecnici, abbandonati ormai da tempo dai ‘neorealisti’ come Snow, Powell, Wilson e gli scrittori ‘proletari’ degli anni sessanta. Riprendendo in mano *Justine* e i cosiddetti ‘island books’ dopo tanti anni¹¹³ (e senza aver ancora aggiornato la bibliografia critica), mi sono trovata di fronte uno scrittore ben diverso dal decadente, logorroico parolai degli anni sessanta, dal “collezionista di scintillanti clichè alla Henry Miller”¹¹⁴, che sfruttava in maniera manieristica le tecniche moderniste, insomma diverso dall’immagine stereotipa dello scrittore che ancora permane immutata non solo nella recente *New Pelican Guide to English Literature*¹¹⁵, ma anche, tra l’altro, nell’ultima traduzione italiana di *Prospero’s Cell*, il libro dedicato all’isola di Corfù. Nel saggio introduttivo a *La grotta di Prospero*¹¹⁶, il lettore trova, accostate nel giro di un breve brano, parole come “edonista”, “sensuale”, “individualista”, il cui effetto globale non ha bisogno di commento: nonostante il critico si mostri al corrente dell’ultima critica durrelliana, il ritratto prodotto dalla sue scelte lessicali rimane falso per quanto è parziale e incompleto.

Il fatto è che Durrell è uno scrittore *disturbing* e, se teniamo presente quanto sostiene Lionel Trilling che la grandezza di un’opera è si misura sulla sua ‘capacità di offendere’¹¹⁷, si può capire perchè il fuoco della critica, a parte gli specialisti durrelliani, sia orientato in modo da presentare agli studenti e al pubblico dei non specialisti un’ immagine parziale e falsata dello scrittore. Durrell è uno scrittore *subversive* e la sua *subversiveness* appare ben più vitale e meno facilmente neutralizzabile di quella di D. H. Lawrence o di Henry Miller, perchè più resistente al processo di storicizzazione, con cui si tenta di ‘datarla’, relegandola nel passato come una caratteristica propria degli scrittori inglesi tra le due guerre.

Credo non si possa rendere giustizia all’opera di Durrell se si continua a misurare la sua scrittura sui principi del *Western canon* bloomiano, secondo cui anche un’opera popolare, ormai entrata nell’immaginario collettivo, come *Nineteen Eighty-Four* di Orwell, sarebbe un libro che non ha niente da dire per il futuro¹¹⁸. Concordo invece con il Professor Dasenbrock che, nel suo saggio sulle varie vicende della fama di Durrell, vede in *The Revolt of Aphrodite* “a most intriguing, most powerful, most satisfying work of art”¹¹⁹, perchè *questa* – quella dell’opera d’arte – è la prospettiva giusta da cui guardare all’opera di Durrell.

¹¹² Il brano, in appendice a *I demoni*, è noto come ‘Il sogno di Stavrogin’, ispirato, a quanto dice Stavrogin, da un quadro di Claude Lorraine nella pinacoteca di Dresda, dal titolo “Aci e Galatea”.

¹¹³ Il convegno “On Miracle Ground XII” si tenne a Corfù nel luglio 2000.

¹¹⁴ G. STEINER, “Lawrence Durrell: The Baroque Novel” in A. W. Friedman, ed., *Critical Essays on Lawrence Durrell* [C. E. on L. D.], Boston, Mass, G. K. Hall. & Co, 1987, p. 122.

¹¹⁵ *The New Pelican Guide to English Literature*, pp. 65-6, 421-422.

¹¹⁶ L. DURRELL, *La grotta di Prospero*, Firenze, Giunti, 1992.

¹¹⁷ L. TRILLING, “*Mansfield Park*”, *The Opposing Self*, New York, The Viking Press, 1955.

¹¹⁸ Cfr. H. BLOOM, “Introduction”, in H. BLOOM ed., *George Orwell: 1984*, New York, Chelsea House Publishers, 1987.

¹¹⁹ R. W. DASENBROCK, “Lawrence Durrell and the Modes of Modernism”, “*Twentieth-Century Literature*”, vol. 33, n. 4, Winter 1987. *The Revolt of Aphrodite* è il titolo di un volume di Durrell pubblicato nel 1974 (London, Faber) comprendente due romanzi: il primo *Tunc*, uscito nel 1968; il secondo *Numquam*, nel 1970.

Dal mio punto di vista di studiosa della scrittura distopica e fantastica, tutto si può dire di Durrell tranne che lo scrittore possa definirsi un *novelist*, un romanziere, nel senso convenzionale del termine, sia ottocentesco che modernista: al centro del suo interesse infatti non c'è mai, prima di tutto, il personaggio (*character*), e nemmeno l'intreccio (*plot*), fatto ripetutamente ribadito da Miller e da Durrell stesso; c'è invece il luogo (*place*), o meglio lo spirito del luogo, 'the Spirit of Place' o *genius loci*: in una parola, il mito. Proprio in considerazione di questo suo profondo coinvolgimento con il mito, non si può non riconoscere che anche Durrell appartiene alla 'scuola di Morris'¹²⁰, come Yeats, D. H. Lawrence, il primo Eliot, E. M. Forster, e scrittori per certi aspetti molto diversi come Orwell e Rex Warner – scrittori che, pur avvertendo il presente come distopia, non sono totalmente disperati o paranoici (come si pensa convenzionalmente degli scrittori distopici). Essi non possono accettare il presente senza protestare e fare resistenza¹²¹ perché, per quanto critica, cupa e pessimistica possa apparire la loro visione di vita, essa conserva al fondo una fede, un legame emotivo con quella "vision of pastoral" che, secondo Robert Miles, vive nel cuore della letteratura fantastica più autentica¹²². Come ben avvertiva Anthony Burgess, Durrell inseguiva "a new kind of fiction"¹²³, ed è da questo punto di vista che lo scrittore va giudicato, anche se lo stesso Burgess non riusciva poi a capire bene a che cosa Durrell mirasse, perché l'autore di *A Clockwork Orange* non ne condivideva l'atteggiamento positivo di fondo, ossia la fede e l'impegno¹²⁴.

Il 'nuovo tipo di scrittura' perseguito da Durrell ha lo scopo di evocare e ridare voce al mito. Questo non è un problema da poco: usare il linguaggio (che è *logos*) in modo tale da piegarlo a dar voce al mito è un'operazione diversa da quella d'usare il mito per riflettere o mettere ordine nel caos e nell'anarchia (la storia) prodotti dal *logos*, come proponeva T. S. Eliot, e molti modernisti¹²⁵. La centralità di quest'intento – di dar voce al mito oltre i limiti del linguaggio che, essendo "inadeguato"¹²⁶, è potenzialmente falso e quindi violento soprattutto nei riguardi delle emozioni – spiega il gigantesco sforzo della scrittura di Durrell, il suo *baroque novel*, l'esuberante sperimentalismo, il proteiforme assemblaggio e sfacciato sfruttamento delle forme e degli stili del modernismo¹²⁷, e, soprattutto, il sottile atteggiamento parodico ed ironico che, più o meno apertamente, pervade tutta la sua opera. In tal genere di scrittura, ibrida ed eterogenea, si riconosce il linguaggio del fantastico, del *romance* e dell'allegoria – un linguaggio capace, descrivendo il visibile, di evocare anche l'invisibile. Il linguaggio è usato da Durrell, come nella letteratura distopica, per esprimere ciò che, come *logos*, è in grado di esprimere, vale a dire il malessere, il disagio, le distorsioni della realtà presente, evocando così nel lettore ciò che il linguaggio non può esprimere: l'istinto ancestrale e la nostalgia dell'unità e armonia del mito¹²⁸. Le sue opere distopiche, *The Black Book*, *The Revolt of Aphrodite*, *The Dark Labyrinth* e lo stesso *Alexandria Quartet*, rispondono a quest'intento non meno degli *island books*. Dopo tutto, l'intera opera di Durrell si sviluppa secondo la struttura tripartita del *romance* fryano, com'egli stesso ebbe ad affermare in *Sebastian* (1983): *agon, pathos e anagnorisis*¹²⁹.

Il suo 'new kind of writing' mira dunque a foggiare un linguaggio fantastico tutto proteso al raggiungimento della *anagnorisis*, (che, almeno nelle prime fasi della sua produzione, non era intesa solo come un'esperienza mentale e filosofica). È nella sua particolare forma di *romance* che si evidenzia il tipo di rapporto che Durrell intende instaurare con il lettore, compagno di *quest* e, a seconda dei casi, 'ascoltatore silenzioso': bisogna tener presente infatti che l'influenza del maestro riconosciuto del *romance*, R. L. Stevenson¹³⁰, non fu meno efficace della lezione del padre del romanzo impressionista, F. M. Ford¹³¹. "The master string to draw for the full figure in the carpet"¹³², il filo conduttore

¹²⁰ L'espressione è conosciuta da W.B. YEATS nella sua *Autobiography*, in *Memoirs*, ed. D. Donoghue, London, Macmillan, 1972.

¹²¹ Cfr. R.W. DASENBROCK, "The Counterlife of Heresy", in *C. E. on L. D.*, op. cit., pp. 224-6.

¹²² Cfr. R. MILES, *Gothic Writings, 1750-1820, A Genealogy*, London, Routledge, 1993.

¹²³ A. BURGESS, *The Novel Now*, London, Faber & Faber, 1971, p. 97.

¹²⁴ J. HOLLOWAY, "The Literary Scene", *The New Pelican Guide to English Literature, From Orwell to Naipul*, London, Penguin, 1995, p. 66.

¹²⁵ Cfr. T.S. ELIOT, «Ulysses, Order, and Myth», "The Dial", LXXV, 5, nov. 1923, pp. 480-3; C. CORTI, «Il recupero del mitologico», in *Modernismo / Modernismi: dall'avanguardia storica agli anni trenta e oltre*, a cura di G. CIANCI, Milano, Principato, 1991, p. 319.

¹²⁶ Cfr. L. DURRELL, "Personal landscape—A Magazine of Exile", vol. 1, n. 4, (1942): "...since words are inadequate, they can only render all this negatively—by an oblique method...". Cfr. *A Key to Modern Poetry*, London, Peter Neville Ltd. 1952, p. 157.

¹²⁷ Cfr. A. W. FRIEDMAN, "Place and Durrell's Island Books", (1967), in *C. E. on L. D.*, op. cit., p. 60.

¹²⁸ La *quest* di Durrell si muove in gran parte sulle orme di D. H. Lawrence. Per una lettura diversa cfr. T. RUGSET, "Tunc – Nunquam: The Quest for Wholeness", (1979), in *C. E. on L. D.*, op. cit., pp. 216-221.

¹²⁹ Cfr. J. P. CARLEY, "The Avignon Quintet and Gnostic Heresy", *C. E. on L. D.*, op. cit., p. 240.

¹³⁰ L. Durrell avrebbe espresso qualche riserva sul termine 'influenza' (Cfr. J. MITCHELL and G. ANDREWSKI, "The Art of Fiction XXIII: Lawrence Durrell", "Paris Review", 1960, pp. 33-61): "I steal from people—my seniors I mean...all the writers I admire. But they didn't influence me. I pinched effects. I was learning the game".

¹³¹ Sembra che L. Durrell, sempre loquace sui suoi prestiti letterari, abbia ricordato Ford solo per dire: "I am so glad I didn't read 'The Good Soldier' before writing 'Justine' or I might have never finished her!", ammettendo così la sua profonda affinità con questo riconosciuto "major talent" ("Encounter", Dec. 1959, rist. in *Conversations* 49). Si veda K.

dell'intero disegno di Durrell, dovrebbe essere il primo metro di valutazione della sua opera, e non invece la coerenza della caratterizzazione o la rispondenza ad una tesi filosofica o la sincerità dell'uomo nei difficili equilibri della sua attività di diplomatico nel Mediterraneo durante la seconda guerra mondiale.

Poiché il mito rappresenta la forza motrice dell'opera di Durrell, ed è quindi evidente che un trattamento adeguato richiederebbe uno spazio ben più ampio dell'ambito di un intervento, mi limiterò ad introdurre l'argomento, lasciando da parte le opere della fase più tarda, anche se credo che proprio nel concetto di mito che emerge dalle ultime opere siano da ricercarsi le ragioni per cui nelle storie letterarie si preferisce presentare il primo Durrell, l'autore di *The Black Book* (1938) e *The Alexandria Quartet* (1957-1962), più facilmente leggibile o 'misleggibile' con parametri modernisti¹³³.

Il fatto è che non solo il concetto durrelliano di mito, se correttamente inteso, lo colloca in pieno nel dibattito contemporaneo sul destino del mito nella nostra cultura, ma fornisce salde obiezioni ai punti fermi dei suoi detrattori e di tutti coloro che vorrebbero seppellirlo definitivamente.

Mentre Stephen Greenblatt¹³⁴ esprime, proprio come Forster¹³⁵ all'inizio del secolo, 'il desiderio di tornare a parlare con i morti' e mentre il filosofo Gianni Vattimo¹³⁶ risponde categorico che "bisogna smetterla di riporre assurde speranze nel mito", Durrell dedica tutta la sua opera ad evocare, rispecchiare, propagare come un'onda il bisogno di quel qualcosa 'senza il quale i popoli non possono vivere né morire'. Ma mentre Dostoevsky lo allegorizza facendo delle isole greche la metafora del mito classico, mentre Orwell, in *Nineteen Eighty-Four*, lo attualizza e lo urbanizza trasformando il *locus amoenus* classico in 'pastura mordicchiata dai conigli' o nella stanza da letto sopra Mr Charrington's e in un fermacarte di cristallo, Durrell non ne mette mai in dubbio la persistente vitalità e non ne teme la fine. Come per Foster di fronte alle colline del Wessex, "The force is still there, buried in the rocky cliffs"¹³⁷, "It will never die"¹³⁸. Semmai, i morti siamo noi, che non riusciamo più ad udire 'le voci dei morti' e "il sospiro che dal tumulo a noi manda natura"¹³⁹. L'*agon* sarà allora contro tutto ciò che impedisce di vedere e di udire, di ascoltare e di "osservarci in esso [il mito]"¹⁴⁰ – tutto ciò che vuole privarci dei "magnetic fields"¹⁴¹ della 'vecchia, cara Madre Terra'¹⁴², sia esso "the English death", "the muddy island"¹⁴³, "the Hegelian West"¹⁴⁴, "the god Mammon"¹⁴⁵, "the spirit of gain"¹⁴⁶, "the gold bar, ...the new ruler of the soul"¹⁴⁷ o "the destructive dualities of the Fallen world"¹⁴⁸ o altre metafore dello spirito della cultura occidentale che ricorrono nell'opera di Durrell.

Ed è proprio questa critica, sempre più ampia ed esplicita nell'allegoria delle ultime opere, che è *subversive* e che va neutralizzata: tanto più che è espressa nel linguaggio della letteratura e la rappresentazione letteraria (come scrive Lyotard di *Nineteen Eighty-Four*¹⁴⁹) è più resistente all'opera di neutralizzazione che non l'esposizione teorica perché

REXROTH che dice di Ford (*C. E. on L. D.*, p. 29): "I know of no modern novelist more like Durrell". Da R. PINE (*Lawrence Durrell: The Mindscape*, Basingstoke, The Macmillan Press, 1994, p. 419) apprendiamo che Durrell tenne una conferenza su Ford nel 1974. (Sul rapporto L. Durrell – M. Ford, si veda il mio "L. Durrell – F. M. Ford and R. L. Stevenson" in *Ford Madox Ford and the Republic of Letters* (V. Fortunati and E. Lamberti eds.), Bologna, Clueb, 2002).

¹³² L'espressione è di F. M. Ford nei saggi "On impressionism", "Poetry and Drama", Dec. 1914.

¹³³ Il rapporto di Durrell con il modernismo è un punto critico tutt'altro che scontato: l'uso costante della parodia e della citazione ne fa forse più giustamente un antimodernista o, come scrive Robert SCHOLLES, un *anti-novelist* ("Return to Alexandria: Lawrence Durrell and Western Narrative Tradition", "Virginia Quarterly Review", 40 (1964), pp. 411-420; rist. in *The Fabulators*, New York, Oxford University Press, 1967, pp. 17-28.

¹³⁴ S. GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 1

¹³⁵ E.M. FORSTER, "The Machine Stops", ("Oxford and Cambridge Review", 1909) *Collected Short Stories*, Penguin Books, 1982, pp. 109-146.

¹³⁶ G. VATTIMO, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.

¹³⁷ L. DURRELL, "Delphi" (1965), in L. Durrell, *Spirit of Place: Letters and Essays on Travel*, (London, Faber, 1969), New York, Marlowe & Company, 1998, p. 275.

¹³⁸ E. M. FOSTER, *op. cit.*, p. 131.

¹³⁹ U. FOSCOLO, *I sepolcri*, vv. 49-50.

¹⁴⁰ L. DURRELL, "Delphi", *op. cit.*, p. 158.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Cfr. W.H. HUDSON, *A Crystal Age*, 1886.

¹⁴³ Cfr. *The Black Book: An Agon*, Paris, Obelisk Press, 1938.

¹⁴⁴ *Constance, or Solitary Practices*, London, Faber, 1982, p. 288.

¹⁴⁵ *Livia, or Buried Alive*, London, Faber, 1978, p. 48, cit. in J. P. Carley, *op. cit.*, p. 244.

¹⁴⁶ *Monsieur, the Prince of Darkness*, London, Faber, 1974, pp. 140-141.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 217.

¹⁴⁸ J. P. CARLEY, *cit.*, p. 234. È proprio l'atteggiamento della 'school of Morris', cui appartiene anche l'ammirato Auden (See L. MCDIARMID, *Saving Civilization, Yeats, Eliot and Auden Between the Wars*, Cambridge University Press, 1984).

¹⁴⁹ Cfr. J. F. LYOTARD e C. LEFORT, "Glossa sulla resistenza", in *Il postmoderno spiegato ai bambini, (Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Editions Galilée, 1986), Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 99-110.

comunica attraverso il linguaggio delle emozioni e degli istinti in un ambito che è collettivo e insieme irripetibile e personale.

Se lo scrittore o l'artista è apparso a più di un critico come il vero protagonista nella narrativa di Durrell, ciò è dovuto certamente meno al narcisismo dello scrittore che alla sua profonda consapevolezza dell'importanza del compito che l'artista è chiamato ad adempiere: l'artista deve mettere il lettore in contatto con la Verità, deve suscitare un'emozione o sentimento inesprimibile a parole, "a wordless feeling that the world we live in is founded in something too simple to be overdescribed as a cosmic law – but as easy to grasp as, say, an act of tenderness, simple tenderness in the primal relation between animal and plant, rain and soil, seed and trees, man and God."¹⁵⁰

2.

These born 'islomanes'... are the direct descendants of the Atlanteans, and it is towards the lost Atlantis that their subconscious yearns throughout their island life...

Reflections on a Marine Venus, 1953.

È l'ultima edizione italiana di *Prospero's Cell* che mi fornisce il punto di partenza di un'introduzione al concetto particolare di mito di Durrell con un esempio di come si possa orientare e distorcere la prospettiva critica:

Nel 1937 Orwell parte per la Spagna per combattere come volontario per la causa repubblicana; nello stesso anno Durrell sbarca volontariamente sull'isola greca di Corfù in compagnia di una giovane donna amorosa¹⁵¹.

Entrambi i giovani scrittori cercano una via d'uscita da una realtà distopica che descriveranno ciascuno in un suo 'Book of the Dead'¹⁵²; entrambi inseguono il contatto con la realtà vera, con la Verità. Orwell la cerca nella comunione con quel gran corpo dell'umanità che è il proletariato e che, come confesserà lui stesso, in *The Road to Wigan Pier*, di fatto non troverà mai (e dovrà accontentarsi del sogno di un "Golden Country" raggiungibile, come gli rimprovera Evelyn Waugh¹⁵³, solo attraverso la chiave lawrenciana del sesso). In Spagna, invece della verità, Orwell incontrerà infatti il suo tradimento sistematico, la menzogna; ma, ancora fiducioso, scriverà il suo *Homage to Catalonia* (1937).

L'omaggio di Durrell a Corfù è *Prospero's Cell* (1945), che non è certo un libro di viaggio convenzionale e nemmeno *fiction* vera e propria, ma un originale tipo di poema in prosa, così pienamente riuscito sul piano formale che è facile comprendere che, più fortunato di Orwell, Durrell crede di aver trovato sulla mitica isola ciò che stava cercando.

Per tutta una serie di ragioni, *Prospero's Cell* è forse l'opera più adatta per rintracciare le linee fondamentali del concetto di mito del giovane Durrell; ma, considerando che, da questo punto di vista ne è già stata fatta una profonda analisi da Carol Pierce¹⁵⁴, mi limiterò a citarla, per ascoltare invece la voce diretta dell'autore maturo in tre brevi saggi contenuti in *Spirit of Place* e quindi ben noti: "Landscape and Character" (1960), "Delphi" (1965) and "Women of the Mediterranean" (1961).

In essi Durrell dichiara "seeing 'characters' almost as a function of landscape" e, essendo convinto che "the important determinant of any culture is after all the spirit of place"¹⁵⁵, suggerisce al lettore come avvertire e percepire lo spirito del luogo ed entrare in contatto con esso. È proprio dalla concezione del mito in termini di *spirit of place* – inteso sia nel senso del latino *genius loci* che in quello settecentesco di *the genius of the place*¹⁵⁶ – che l'opera di Durrell deriva il suo potenziale di resistenza nel panorama intellettuale attuale.

¹⁵⁰ *The Alexandria Quartet*, London, Faber and Faber, 1974, p. 380.

¹⁵¹ *La grotta di Prospero*, p. 171. A. Boatto, *op. cit.*, p. 170.

¹⁵² Come Orwell scrisse in un 'Notebook' (nell'Orwell Archive a London), *The Book of the Dead* era uno dei probabili titoli di *Nineteen Eighty-Four*. Quanto al *Book of the Dead* di Durrell, cfr. J. BRIGHAM (*C. E. on L. D.* 109) e C. PIERCE (*Ibid.*, p. 200).

¹⁵³ E. WAUGH, Letter to George Orwell, 17 July 1949, *The Letters of Evelyn Waugh*, ed. M. Amory, London, Weidenfield and Nicolson, 1980, p. 302.

¹⁵⁴ *Prospero's Cell*, with an Introduction by C. PEIRCE, New York, Marlowe & Company, 1996, pp. xi- xxii

¹⁵⁵ *Spirit of Place*, *op. cit.*, p. 156.

¹⁵⁶ L'espressione è di Alexander POPE in *Epistole IV* To R. Boyle, Earl of Burlington.

La mia prima osservazione in proposito riguarda un aspetto così elementare che la sua importanza può facilmente passare inosservata: Durrell percepisce e concepisce il mito innanzitutto ed essenzialmente come spazio – e lo spazio è da sempre l'unica, vera dimensione del mito. Il mito autentico è sempre un 'Golden Country', un paese dell'oro; la 'Golden Age', l'età dell'oro, è la versione del mito prodotta (e adulterata) dal trionfo del tempo lineare. Come nota James Brigham¹⁵⁷, in *Panic Spring* (1937) Durrell stava già mettendo a fuoco questo problema. Il tempo è lineare solo nell'incubo, mentre il vero tempo del mito – che si manifesta nel sogno¹⁵⁸ come memoria, istintiva e rassicurante, dei ritmi e ricorsi naturali – esalta lo spazio umano, *locus o place*.

È al mito come 'place' che bisogna ricondurre quel particolare tipo di 'islomania' che Durrell confessa in *Reflections of a Marine Venus*. La 'islomania' deve essere certamente una malattia nazionale: da More a Wells, da Bacon a Swift, da Defoe a Ballantyne, a Stevenson, Golding, Huxley, Ballard, per non nominare che gli ammalati più illustri. Anche la vecchia Rose Macauley, che visita Durrell a Cipro, ha scritto un suo *island book*, *Orphan Island* (1924). Che sia l'istinto 'utopico' di Robinson la forza che spinge Durrell a cercarsi una sua isola dove poter dominare la sua 'ansia dell'influenza' nei confronti della madrepatria? D. H. Lawrence si era già espresso su tale passione per le isole in "The man who loved islands"¹⁵⁹. Ma non pare questo il caso di Durrell. Durrell è attratto, come assorbito, dall'isola che, più forte di lui, è "irresistibile". Il momento panico, in cui si abbandona all'isola, confondendosi con essa, è il momento di massima pienezza vitale. Questo panico contatto con la vita non avviene, come per D. H. Lawrence e i lawrenciani, principalmente attraverso il sesso. Alla luce della *Storia della sessualità* di Foucault, si vede bene come il concetto di sesso di Lawrence non esca dall'ambito della cultura borghese che lui vorrebbe superare. Durrell invece, come i grandi mistici, si pone, in *Prospero's Cell*, al di fuori della mentalità borghese, oltre l'inizio della sua storia: per entrare in contatto con il mito, il *deus loci*, sono sì necessari i sensi, tutti i "five portals through which we can alone apprehend"¹⁶⁰, ma il luogo è più ampio del sesso, più antico della storia¹⁶¹, che è solo un racconto umano, più forte della religione, perché esso è il portatore, il depositario dello spirito della divinità di cui la religione non è che un riconoscimento e una celebrazione umani.

Le isole sono incantatrici potenti: come le sirene, figlie del mare, che offrono, non oblio e rovina come temeva il borghese Ulisse, ma un'immersione panica che ha in sé l'*anagnorisis*, in cui la nostalgia si dissolve, perché il mito, in quanto spazio, salva il passato, sottraendolo al tempo lineare e mantenendolo vitale e fecondo:

Greece offers you [...] the discovery of yourself.¹⁶²

I feel the play of the Ionian., rising and falling [...] It is like the heart-beat of the world itself [...]

...the sun numbs the source of ideas itself, and expands slowly into the physical body, spreading along the nerves and bones a gathering darkness, a weight, a power. So that each individual finger-bone, each individual arm and leg, expand to the full measure of their own animal consciousness [...] this sense of physical merging with the elements around one [...] the hanging body—now no longer owned; a providential link with feeling, like the love of women, or the demands of the stomach...¹⁶³

Le isole sono come le donne del Mediterraneo, "children of the mysterious sea, occupying its landscapes in human forms which seem as unvaryingly eternal as the olive, the asphodel, the cypress, the laurel, and above all the sacred vine."¹⁶⁴

¹⁵⁷ C. E. on L. D., p. 106.

¹⁵⁸ In *Prospero's Cell* c'è un'affermazione che è la parola d'ordine dei grandi scrittori fantastici da Walpole a Stevenson: "It is a sophism to imagine that there any strict dividing line between the waking world and the world of dream" (p. 11).

¹⁵⁹ Cfr. D. H. LAWRENCE, "The man who loved islands", (1927), in *Selected Short Stories*. Harmondsworth, Penguin, 1989, pp. 458-480.

¹⁶⁰ E.M. FORSTER, *op. cit.*, p. 145.

¹⁶¹ Il mito non ci giunge attraverso un racconto articolato, ma attraverso parole, simboli, disegni di cui si è persa la memoria e la causalità temporale.

¹⁶² *Prospero's Cell*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁶⁴ *Spirit of Place*, *op. cit.*, p. 369.

Mentre mi sento di ringraziare Darrell per il suo ispirato e poetico omaggio a Corfù e al Mediterraneo, mi capita di leggere, nella più recente critica postcoloniale, di “a mythological reconceptualisation of place; [...] he [Durrell] subjects the notion of place to a stereotypical vision which sees the characters as function of an unchanging ‘spirit of place’”¹⁶⁵. Queste critiche (che sembrano dare per scontata la morte del mito, dimenticando che uno stereotipo è sempre indice del persistere di un qualche profondo bisogno collettivo) mi confermano quanto il concetto di mito di Durrell sia *subversive* e resistente all’appiattimento della globalizzazione. Lo “Spirit of place” è l’unica forza che possa opporsi allo “Spirit of the Machine”, come ben vede Forster all’inizio del Novecento. Se dunque “The Mediterranean is the capital, the heart, the sex organ of Europe”, qual’è il suo *spirit of place* in cui, secondo l’autore di “Delphi”, dobbiamo osservarci (“to watch ourselves”) per potere riprendere forza e vitalità contro il trionfante spirito della Macchina?

Molte sono le voci poetiche cui ricorrere per rispondere a questa domanda e confermare, insieme, quel “unfailing sense of continuity with which the Mediterranean invests the present”¹⁶⁶; voci che ci danno il senso della tradizione cui il “cantore” di Corfù appartiene come uno degli ultimi romantici.

Basti pensare alle ninfe marine di Ann Radcliffe in *The Mysteries of Udolpho* (1794) – affascinanti incarnazioni del Tirreno o del mare di Venezia, che tanta influenza esercitarono sulle generazioni poetiche successive, da Byron a Browning a Pound, per tacere dei romanzieri, da James a Proust a Sartre¹⁶⁷. Ma c’è un sonetto dedicato ad un’altra isola (che sarebbe certamente piaciuto a Durrell) che, come un prezioso e magico emblema, in un lungo periodo – una visione – riesce ad esprimere l’eterno *spirit of place* del Mediterraneo.

Ne più mai toccherò le sacre sponde
ove il mio copro fanciulletto giacque.
Zacinto mia, che te specchi nell’onde
del greco mar da cui vergine nacque

Venere, e fea quell’isole feconde
col suo primo sorriso, onde non tacque
le tue limpide nubi e le tue fronde
l’inclito verso di colui che l’acque

cantò fatali, ed il diverso esiglio
per cui, bello di fama e di sventura,
baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.

Tu non altro che il canto avrai del figlio,
o materna mia terra; a noi prescrisse
il fato illacrimata sepoltura.

Il sonetto di Ugo Foscolo (1801) è un omaggio all’isola materna in cui è nato. Fin dal primo verso la visione onirica del paesaggio del Mediterraneo – sponde, limpide nubi, fronde, isole petrose, onde del mare – si allarga fino ad occupare l’intera scena: lo Spirito del Mediterraneo si materializza nell’immagine di Venere, la dea della Bellezza e dell’Amore, dell’Amore e della Fertilità.

È lei che ispira Omero a cantare la bellezza del luogo, con la sua irresistibile forza d’attrazione che costringe Ulisse a tornare alla ‘sacra’ e ‘materna’ Itaca. È lei che, ora, ispira la visione poetica da cui muove il canto, ossia l’emozione poetica attraverso cui il poeta più giovane, Foscolo, si ricongiunge al mito.

Le parole chiave – bellezza, amore, fertilità, ossia l’emozione poetica – sono contenute nell’immagine di Venere o Afrodite, che è, come sarà per Durrell, l’incarnazione del Femminile e della Poesia. Come testimonia il mito di Orfeo, come conferma il sonetto di Foscolo, solo il canto poetico può, con la sua emozione, riportare in vita il passato. Concetti e idee analoghi, ripetutamente espressi da Durrell attraverso gli anni, appaiono ribaditi nelle *Conversations*¹⁶⁸:

¹⁶⁵ S. HERBRECHTER, *Lawrence Durrell, Postmodernism and the Ethics of Alterité*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1999, p. 252

¹⁶⁶ *Spirit of Place*, op. cit., p. 371

¹⁶⁷ Cfr. B. BATTAGLIA, “L’Italia pittoresca di Ann Radcliffe”, in *Immaginando l’Italia: Itinerari letterari del Romanticismo inglese*, a cura di L. M. Crisafulli, Bologna, Clueb, 2002, pp. 81-134.

¹⁶⁸ *Conversations*, ed. by Earl G. Ingersoll, London, Associated University Presses, 1998.

I think really I'm a poet (55). [...] a poet who had stumbled into prose. (45)... Poets are simply handers of the sound like sea shells; and, yes, it is always the sound of the sea [...] (72). Greece hits you with its long association with the past. It reverberates like a seashell the whole time [...] It's a great seduction because you really do feel the presence of Aphrodite and the spirit of place (164). It's one of the charms of Greece that one does feel the ancient Gods are there, sometimes under another name [...] It's the continuity – what the French would call the *perennité des choses* (168).

Più che soffermarmi sull'arte poetica di Durrell e sulla magistrale tecnica pittoresca con cui evoca lo spirito del Mediterraneo in tutta la sua bellezza e vitalità, vorrei sottolineare ancora una volta che è proprio da questo concetto di *continuity*, tante volte ribadito da Durrell, che la sua visione del mito trae la sua potenziale *subversiveness* e capacità di resistenza. È l'unione simbiotica di luogo e passato – vale a dire il luogo percepito e sentito come un 'corpo' attraverso cui il passato continua a vivere e respirare – che ci porta a renderci conto di un fatto importante: che l'ansiosa e distruttiva manipolazione del passato che caratterizza la nostra cultura non è diretta a qualcosa di morto, qualcosa che non esiste più o non è mai esistito, un'invenzione. Non c'è da meravigliarsi quindi che l'attuale mondo della Macchina tenti, relegandolo tra i grandi 'minori', di neutralizzare uno scrittore che non solo ha sempre e appassionatamente messo in guardia contro lo spirito della Macchina, prevedendo che la Macchina avrebbe cercato di riprodurre perfino Afrodite, e predicando che ciò non avrebbe funzionato:

...they suddenly find in this novel [*The Revolt of Aphrodite*] that what is really missing in their whole pattern of life is a notion about beauty, abstract beauty. And as they can only visualize beauty in terms of womanhood, they have to build it technologically, and it doesn't work. It goes out of control. So it's a bit of a Frankenstein story...¹⁶⁹

Il riferimento alla storia di Frankenstein è significativo e rivelatore della consapevolezza che informa tutta l'opera di Durrell del grande peccato contro il mito e l'origine che, dal Rinascimento in poi, perseguita la coscienza occidentale.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 158.