INDICE

<i>Premessa</i>	7
<i>La distopia tra fantastico e nostalgia</i>	11
<i>«Another world and yet the same»: The Land of Darkness di Margaret Oliphant</i>	57
<i>«A personal adventure among utopian enquiries»: A Story of the Days to Come di H.G. Wells</i>	83
<i>L'isola come destino: The Island of Doctor Moreau di H.G. Wells</i>	101
<i>Viaggio e avventura in A Modern Utopia di H.G. Wells</i>	109
<i>«The sin against the body»: The Machine Stops di E.M. Forster</i>	117
<i>«We make the laws of nature»: natura naturata e natura artificata nella distopia da Wells a Orwell</i>	127
<i>«The quick and the dead»: Golden Country e utopia in Nineteen Eighty-Four di George Orwell</i>	135
<i>Animal Farm: La rivoluzione tradita di George Orwell</i>	151
<i>«War is peace»: la cultura della guerra in Nineteen Eighty-Four di George Orwell</i>	169
<i>Il problema della distopia femminile: ginocentrismo e afasia in Swastika Night di Katharine Burdekin</i>	179
<i>Indice dei nomi</i>	187

PREMESSA

L'introduzione a questa raccolta di saggi scritti in tempi diversi ha finito con l'ampliarsi in una rimeditazione dei risultati e nella considerazione di nuove prospettive di studio, rendendo così necessaria questa sommaria premessa.

Se la distopia è, come è stata definita da molti dei suoi studiosi, letteratura dell'incubo e del terrore, ritengo che la lettura del suo contenuto e messaggio ideologico non possa prescindere dalla comprensione del «linguaggio» attraverso il quale incubi e paure si costruiscono, sul piano emotivo prima ancora che su quello razionale, nella mente del lettore. È infatti la paura, nella varietà dei gradi e delle motivazioni, a determinare la *scrittura* della narrativa distopica, fin dalle protodistopie dell'Ottocento. Studiando, da questo punto di vista, il vario e diverso ricorso al linguaggio del fantastico nelle opere distopiche, sono emersi due atteggiamenti diversi e fundamentalmente contrastanti.

Uno è l'atteggiamento di chi come H.G. Wells – ma anche come A. Huxley, W. Golding, R. Sheckley e gran parte degli autori di *science fiction* – pur profondamente critico dei mali della società borghese e spaventato di fronte ai pericoli insiti nello sviluppo scientifico, è tuttavia sostanzialmente convinto che, non essendovi alternative ai principi su cui tale società si basa poiché sono parte ineliminabile della natura e della condizione umana, non rimane altro da fare che affrontare il proprio destino e *andare avanti*, convivendo con il mostro in gestazione e cercando, per quanto possibile, di migliorarlo. Questo filone distopico presenta evidenti affinità con la tradizione satirica (J. Hall, J. Swift, S. Butler), e non è a caso che i suoi esponenti più rappresentativi, come Wells e Huxley, finiscano con lo scrivere utopie positive.

L'altro atteggiamento, che è alla base delle distopie più autentiche e *subversive*, è caratterizzato da una radicale repulsione per la società «mostruosa» che il pensiero borghese è venuto costruendo sulla distorsione e lo snaturamento dei principi illuministici del razionalismo e dell'individualismo. E la repulsione e l'orrore appaiono tanto più profondi quanto più vivi sono il desiderio e la speranza nella possibilità di costruire un'alternativa attraverso il recupero dei valori del passato.

Questo filone, costituito da scrittori come E.A. Abbott, M. Oliphant, E.M. Forster, K. Burdekin, R. Warner, G. Orwell, trova in una «utopia non utopica» come *News from Nowhere* la propria fondamentale ispirazione ideologica e *in nuce* il proprio modello formale: infatti il contrasto costante tra la visione mitica e la realtà distopica, che caratterizza il *romance* di Morris, in queste distopie appare capovolto, inversamente proporzionale in termini quantitativi di spazio narrativo, ma sempre comunicato al lettore sul piano espressivo nei termini di un'esperienza emotiva. Esse tendono perciò ad assumere e adattare la forma del *romance* fantastico, per rappresentare il viaggio attraverso

l'incubo, il terrore o l'orrore, ma anche per esprimere l'esigenza della fuga e della *quest* verso la salvezza. La loro ingiustamente contestata eterogeneità formale si rivela lo strumento originale di una sfida consapevole alle forme realistiche tradizionali nell'intento di allargare e sconvolgere il campo visivo convenzionale, in nome di un più profondo realismo che, facendo emergere il rimosso, il represso, il negato, riporti al centro dell'attenzione il tema, da sempre davvero fondamentale nella nostra cultura individualistica: l'istinto come memoria, come voce ancestrale, e quindi il rapporto con il passato, con l'origine, con il mito.

L'atteggiamento verso il passato è l'elemento in cui si evidenzia questa distinzione all'interno della letteratura distopica tra il terrore wellsiano di essere risucchiato da un passato che contiene solo la belva primordiale, e invece il sogno morrisiano di ritrovare la strada perduta del paradiso terrestre; distinzione presente e viva nell'ambito della cultura contemporanea tra gli insistenti inviti ad abbandonare ogni illusione nell'utilità di un ritrovamento del mito e il vivo desiderio di tornare a «parlare con i morti», se non altro per ritrovare tra i sogni del passato ciò che dava un senso alla vita.

La maggior parte dei saggi raccolti in questo volume è dedicata alle distopie che danno espressione a quest'ultimo atteggiamento, perché spesso mislette e arbitrariamente mutilate nella loro *subversiveness* con il metro di altri generi narrativi. Nell'ottica di un'intima coerenza di visione e di forma, queste distopie rivelano tutta la profondità della loro visione, la radicalità della critica e la significativa attualità delle loro tematiche.

Esse hanno saputo, meglio di quelle del filone wellsiano, immaginare il futuro, perché più consapevoli dell'importanza del passato: che il passato è il principale oggetto del potere nella sua lotta per «il controllo della realtà» e che tale lotta si combatte sul piano della comunicazione, del linguaggio. La Terra Piatta, la Terra delle Tenebre, il Mondo della Macchina, Oceania drammatizzano infatti aspetti fondamentali della nostra realtà contemporanea, presentandosi come anticipatorie illustrazioni narrative di problemi centrali nel dibattito teorico postmoderno.

Si tratta di illustrazioni che sul piano della comunicazione aspirano, come osservava Lyotard, ad essere più forti delle affermazioni della critica teorica perché ben consapevoli che davvero «il mezzo è il messaggio»; in esse la *scrittura* si impone come canale di comunicazione o meglio come uno spazio di comunicazione soggettivo e pure plurale, la cui esistenza costituisce già di per sé il messaggio *subversive*: la fede nella possibilità di una comunicazione che superi il controllo del linguaggio convenzionale, e ne esponga le simulazioni.

Da questo punto di vista, anche l'accusa di pessimismo disperato si rivela un altro luogo comune non sostenibile. Se è vero infatti che l'ambito della comunicazione – che è il vero *setting* di questa distopia – è costituito da un'atmosfera interiore dominata dal disagio e dal malessere, dall'angoscia del disorientamento e della solitudine, dalla sofferenza dello sradicamento e della privazione, è anche vero che questo universo fantastico-gotico non può che reggersi e

trarre la sua forza e la sua vitalità che da un qualche sottinteso sogno di felicità, costantemente evocato attraverso il bisogno e il desiderio.

La sofferenza che pervade queste distopie non è quella della disperazione, ma è il dolore della nostalgia, dell'esilio dal paradiso perduto dell'integrità originaria. La nostalgia, diversamente dalla malinconia o dalla depressione, è una vitale malattia sintomatica che si manifesta come acuta sofferenza per la separazione e dolorosa tensione verso il ricongiungimento con il proprio oggetto, costantemente presente nella propria assenza, nel bisogno che se ne ha e nel desiderio. La *subversiveness* di questa narrativa distopica è tutta nel suo trionfo nel dare «forma» alla nostalgia: il mito viene collocato al centro di un universo fantastico totalitario, arbitrario e distruttivo come il linguaggio con cui è costruito, ma al tempo stesso ne rimane al di fuori, sottratto, per usare le parole di W. Morris, alle teorie infallibili del nostro tempo che con insistenza continuano ad attaccarlo e a dichiararne la morte.

In rispondenza a questa prospettiva di studio più ampia ho preferito il termine DISTOPIA a ANTIUTOPIA, che avevo usato frequentemente in precedenza. Mentre il termine ANTIUTOPIA sottolinea soprattutto il rapporto di opposizione e di dipendenza rispetto all'utopia, DISTOPIA mi è parso etimologicamente più ampio e complesso, poiché il suffisso greco *dis-* significa «contrarietà, opposizione, male [...] distrugge il significato buono delle parole». DISTOPIA quindi come contrazione di *dis-utopia* nel duplice significato di *diseutopia* (contrario di un luogo felice) e di *disoutopia* (contrario di luogo che non esiste, perché la distopia esiste ed è la faccia non vista del presente). Come termine non contratto, *dis-topia* può significare «luogo del male», cacotopia, ma anche qualcosa che non ha le caratteristiche per essere un luogo, uno spazio, quindi spazio distrutto, non spazio. Ho preferito quindi il termine *distopia* nel senso di «luogo infelice che esiste ed è infelice perché ha perso o sta perdendo le caratteristiche che lo spazio umano aveva in principio nel mito».

La distopia letteraria che ho preso in considerazione, vuole riprodurre appunto la condizione disumana dell'esilio dalla dimensione mitica.

LA DISTOPIA TRA FANTASTICO E NOSTALGIA

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.

U. Foscolo, *A Zacinto*

1. L'importanza della «scrittura»

La pianta ibrida dell'utopia, è venuta sviluppando con le sue molteplici radici, una foresta critica così rigogliosa¹ da rendere imprescindibile da parte di chi vi si accosti una segnalazione di direzione. Il sonetto in epigrafe potrà sembrare una lampada troppo preziosa per un luogo convenzionalmente considerato poco poetico, quando non solo marginalmente letterario, come la narrativa distopica, ma nello spirito e nelle immagini esso sembra riflettere con incisiva essenzialità l'atteggiamento e i temi che nei saggi che seguono vengono presentati come caratteristici della distopia.

Questi saggi sono stati scritti in tempi diversi, utilizzando, in varia misura e a seconda dei casi, approcci diversi, ma privilegiando per lo più l'approccio storico-letterario, che del resto è caratteristico del Centro di Studi Utopici di Bologna, fin dalle sue origini con il noto libro di Vita Fortunati sull'utopia come genere letterario².

¹ Cfr. V. FORTUNATI, «Introduzione», K. KUMAR, *Utopia e Antiutopia: Wells, Huxley, Orwell*, Ravenna, Longo, 1995, p. 9.

Non intendo tuttavia, nel fare ora un bilancio, sia pure provvisorio, di tanti anni di frequentazione dei testi utopici, soffermarmi sulla questione della «letterarietà» dell'utopia, per non contribuire ulteriormente alla vitalità di un pregiudizio così radicato da continuare ad esigere dagli studi formali sulla letteratura utopica giustificatorie limitazioni di campo o consapevoli ammissioni d'incertezza territoriale. Mi limiterò solo ad accennare alle motivazioni su cui tale pregiudizio si fonda perché la considerazione dell'uso critico che ne viene fatto contribuisce in maniera determinante a chiarire e definire la natura della distopia, che non è semplicemente l'altra faccia, lo specchio o la copia in negativo dell'utopia positiva.

Il fatto è che, mentre si concede all'immaginazione dell'utopista la scelta del campo artistico, del mezzo espressivo, gli si nega poi, e nell'ambito della *fiction* in particolare, la possibilità di quella fusione, di quella inscindibile unità di forma e contenuto, di quell'unità di visione propria dell'opera d'arte e dell'alta letteratura.

La separazione tra contenuto e forma offre al giudizio critico la possibilità di utilizzare una potenziale duplice gerarchia: facendo prevalere il valore del contenuto, del messaggio ideologico, del rapporto con il contesto storico, l'opera distopica potrà facilmente e fatalmente essere considerata soprattutto o solo una «period-piece»⁴, documento di un'epoca ormai superata e per di più redatto da uno storico dilettante qual è appunto considerato da sempre lo scrittore utopico; se invece si saranno ritenuti prevalenti i meriti artistico-formali, allora il processo di generalizzazione e di allegorizzazione dissolverà il legame con le motivazioni storico-sociali che l'hanno prodotta. La storia critica di opere celebri come *Nineteen Eighty-Four* o *Animal Farm* di G. Orwell⁵ mostra addirittura come questa gerarchia sia stata usata in entrambi i sensi con il variare delle convenienze ideologiche e politiche.

La tendenza critica a distanziare e sfuocare il contesto storico di molta narrativa distopica è solo apparentemente incongrua rispetto al fatto che questa narrativa venga poi relegata di preferenza nell'ambito di un discorso di carattere tematico e sociologico, dove spesso viene letta come *science fiction* d'evasione o come reazione personale, psicotica quando non paranoica, ad una determinata situazione storica o biografica.

La distopia ha invece con la realtà storica e sociale un legame profondo e vitale, nel senso che essa nasce come reazione ai principi e alle strutture fondamentali che danno forma a quella realtà. Il futuro, in cui caratteristicamente essa si

² V. FORTUNATI, *La letteratura utopica inglese. Morfologia e grammatica di un genere letterario*, Ravenna, Longo, 1975.

³ Cfr. K. KUMAR, *Utopia & Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford, Blackwell, 1987, p. 100.

⁴ Cfr. H. BLOOM, «Introduction», H. BLOOM, ed., *George Orwell's 1984*, New York, Chelsea House Publishers, 1987, p. VII.

⁵ Cfr. J. RODDEN, *The Politics of Literary Reputation: The Making and Claiming of «St. George Orwell»*, New York, Oxford University Press, 1989.

colloca fin dal suo apparire nel secolo scorso⁶ è la proiezione o lo sviluppo di un disagio, di un malessere che in certo grado fa già parte dell'esperienza contemporanea; come specchio, per quanto ingrandito o deformato, di una situazione esistente ed *in fieri*, essa vuole mettere il lettore in rapporto consapevole con il presente. La distopia è infatti, prima ancora che l'altra faccia di una qualche utopia, la faccia nascosta o ignorata della realtà presente: più che un esercizio sul possibile o sui possibili laterali, essa è la rappresentazione di un incubo in parte già in atto e in vario grado collettivamente avvertito come incombente. Come la satira, come il fantastico, con i quali ha una stretta affinità genetica oltreché di destino critico, la distopia più valida è per lo più una letteratura scomoda, altamente critica e quindi spesso eretica e *subversive* nei confronti dell'ordine sociale e culturale dominante. «Dimezzandola», mettendone in secondo piano l'aspetto letterario, la si mantiene nell'ambito della lettura razionale, più facilmente controbattibile e dominabile, neutralizzando così il canale da cui scaturisce la sua più autentica forza espressiva – la capacità di suggestionare e coinvolgere – che è appunto il canale della comunicazione emotiva e irrazionale: poiché infatti proprio nell'ambito dell'emozione e dell'irrazionale il discorso distopico radica la sua *subversiveness*, nell'ambito di quello che, se dopo Foucault⁷ non si vuole più chiamare represso o rimosso, rappresenta tuttavia per la coscienza borghese il fulcro delle emozioni, il luogo concreto del potere e del desiderio, il corpo e il sesso.

Affrontare la distopia anatomizzandola e misurandola con gli approcci più svariati, distruggendone cioè la scrittura, come osservava recentemente anche Lyotard⁸, denuncia innanzitutto la sensibilità e l'ansia del critico di fronte alla sua persistente rilevanza. Valga come esempio l'introduzione di Harold Bloom a *George Orwell's 1984*, in cui il critico dà suo malgrado prova di quello stesso sadismo che nel testo orwelliano costituisce significativamente il suo principale bersaglio, in quanto giudicato non realistico e addirittura ridicolo, e in ogni caso completamente superato dai tempi. Ed è proprio sul piano estetico-letterario che, ancor più significativamente, si apre la operazione critica di Bloom con la condanna categorica e definitiva: «There is nothing in the book that will determine its future importance»: *Nineteen Eighty-Four* viene dichiarato un fallimento estetico e quindi anche morale, sia che lo si consideri come satira, come *prophetic pamphlet*, come *apocalypse*, come *horror movie*, come *political romance*, ma soprattutto come *novel* realistico⁹. L'unico metro stranamente

⁶ Cfr. R. TROUSSON, «La distopia e la sua storia», 1987, in *Utopia e Distopia*, a cura di A. COLOMBO, Bari, Dedalo, 1993, pp. 19-34; A. CORRADO, *Da un'isola all'altra: Il pensiero utopico nella narrativa inglese da Thomas More ad Aldous Huxley*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

⁷ Cfr. M. FOUCAULT, *Storia della sessualità*, 1976-1984, Milano, Feltrinelli, 1984.

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

⁹ La raccolta di saggi introdotta da H. Bloom (cit. alla n.4) rappresenta un vero e proprio processo staliniano in cui tutti i testimoni sono dalla parte dell'accusa, con una sola voce per la difesa, I. Howe. Dopo aver anticipato in veste di *editor* le accuse sul piano

dimenticato è quello del romanzo utopico, e questo nonostante il volume contenga alla fine un fondamentale saggio di Vita Fortunati, in cui tutti gli aspetti che motivano questi vari approcci trovano la loro giusta combinazione nella definizione di *Nineteen Eighty-Four* come distopia ¹⁰.

Orwell stesso del resto si era sempre dimostrato consapevole della particolarità del genere narrativo del suo romanzo, sforzandosi a più riprese di evidenziarne gli elementi costitutivi: si trattava di un «novel about the future», ma non di un semplice «novel of anticipation»; era inoltre una «satira» e insieme una «fantasy in the form of a naturalistic novel» ¹¹, nella tradizione di Zamyatin e dei «sociofantastic novels» ¹² di Wells.

Ma, più che ribadire la ben nota esistenza di una tradizione distopica che attraverso Wells e Butler risale a Swift e Hall – tradizione che privilegia l'aspetto satirico della distopia tendendo spesso a confonderla con la satira utopica – mi interessa qui approfondire la definizione di distopia partendo proprio da quella che Orwell chiama *fantasy*, per riconoscere ad essa la funzione fondamentale e prioritaria di costruire il canale di comunicazione proprio della narrativa distopica, suscitando cioè quel coinvolgimento e quella reazione emotivi che precedono la riflessione razionale e comunque ne condizionano la vitalità. E quindi, proprio perché il piano espressivo è il piano di comunicazione privilegiato della distopia, la cosiddetta parte letteraria, le tecniche e la retorica narrativa, la forma, sono, non una veste, ma il corpo in cui si incarna il contenuto: il contenuto della miglior distopia è una reazione emotiva e irrazionale, una ribellione, una fede.

Questa mi sembra, sul piano letterario, la differenza fondamentale tra utopia positiva e distopia: laddove l'utopia pone al suo centro il problema della società umana, che è, qualunque ne sia l'origine ¹³, un problema che pertiene in prevalenza all'ambito razionale, la distopia ha invece come protagonista l'animale umano e sociale in una società che è tale solo di nome, in realtà trasformata, per colpa del fato o dell'azione umana, in *a sordid loathsome place*, in una prigione,

contenutistico, Bloom si occupa dell'accusa sul piano estetico. Verranno contestate la conclusione politica, la metafisica solipsistica, la superficialità della teoria linguistica, la misoginia, la psicologia arcaica. *1984* viene giudicato come «an aesthetic failure», «a product of a vanished era»: «There is nothing in the book that will determine its future importance» (pp. 1-7).

¹⁰ V. FORTUNATI, «'It makes no difference': A Utopia of Simulation and Transparency», in H. BLOOM, *op. cit.*, pp. 109-120.

¹¹ G. ORWELL, Letter to F. J. Warburg, May 31, 1947; Letter to Frances A. Henson, June 1949, in S. ORWELL and I. ANGUS eds, *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, 4 vols, Penguin Books, 1970, vol. 4, pp. 377, 564. Per il concetto di *fantasy* orwelliano ci sembra particolarmente adatta la definizione di E.M. FORSTER in *Aspects of the Novel* secondo la quale la *Fantasy* si concentrerebbe su qualcosa che è oltre la mente naturale eppure entro le aspirazioni degli esseri umani. Cfr. L. HUNTER, *Modern Allegory and Fantasy. Rhetorical Stances of Contemporary Writing*, Macmillan Press, 1989, in part. pp. 27-30.

¹² E. ZAMYATIN, *Herbert Wells*, Petrograd, 1922, trad. in *Midway*, Summer, 1969, p. 124.

¹³ Cfr. J. SERVIER, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1967; D. BLEICH, *Utopia. The Psychology of a Cultural Fantasy*, Michigan, UMI Research Press, Ann Arbor, 1970.

una *madhouse*, una *land of darkness*, un *infernal island*, una *waste land*. Poiché dunque il protagonista della distopia è fin dall'inizio l'Individuo in una società individualistica – «a monstrous world», come scrive Orwell ¹⁴, «where he himself is the monster» –, al centro della distopia si troverà un conflitto che si sviluppa e coinvolge sul piano psicologico ed emotivo.

Le scelte formali e tecnico-retoriche che caratterizzano la narrativa distopica fin dal suo apparire nella seconda metà del secolo scorso sono determinate dall'atteggiamento dello scrittore utopico di fronte a questo «mostruoso» mondo in fieri, dalla percezione più o meno oscura della propria corresponsabilità e dal grado di fiducia nella propria possibilità di azione, dal prevalere insomma di un atteggiamento di critica, di rifiuto, di fuga. È proprio l'impulso alla fuga ¹⁵ ad innescare in prevalenza l'immaginazione distopica, ed è la paura quindi a presiedere alla nascita della distopia.

2. «The road that leads back» nelle «utopie non utopiche» dell'Ottocento

In tutta quella serie di opere che anticipano la comparsa della distopia vera e propria è evidente come nella scelta formale – dalla satira, al *burlesque*, alla parodia, alla visione onirica al *romance* fantastico – si rispecchi il tentativo di padroneggiare il progressivo venir meno dell'ottimismo e della fiducia vittoriani e il senso crescente di paura e di angoscia.

In *Erewhon* per esempio, i razionali timori di Samuel Butler trovano sufficiente controllo nel superiore distacco proprio della satira: la tradizione utopica fornisce poco più della cornice a un *mundus alter et idem* che acquista infatti una sua coerenza solo se rapportato al proprio bersaglio, la società vittoriana, i cui valori, per quanto lucidamente criticati, non sono sostanzialmente rifiutati ¹⁶. Ben più profonda è l'ansia che spinge E.B. Lytton a cercare nell'attacco del *burlesque* una difesa contro le proprie paure che irrompono a tratti ad incrinare la superficie razionale, irradiandosi dal fondo oscuro del suo ambiguo rapporto con quell'altro dal mondo vittoriano che è «il femminile». Il *burlesque* si rivela inadeguato a coprire, a contenere il conflitto personale dello scrittore, che è già il conflitto interiore ed emotivo, caratteristico della distopia: l'uomo in lotta con se stesso e vittima di se stesso. Per Lytton infatti, come per l'inconscio maschile vittoriano in genere ¹⁷, l'utopia è un universo femminile, improntato cioè a quei valori che la legge dell'autoaffermazione patriarcale richiede invece vengano sconfitti o negati. Il suo *burlesque* si propone perciò di colpire «il femminile», mostrando come l'utopia si trasformi automaticamente in distopia quando il po-

¹⁴ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg, 1950, I, II, p. 29.

¹⁵ Cfr. G.M. BASILE, «Note su Fantascienza e Utopia», in *L'utopia e le sue forme*, a cura di N. MATTEUCCI, Bologna, il Mulino, 1984.

¹⁶ Cfr. A.L. MORTON, *The English Utopia*, (1952), London, Lawrence & Wishart, 1978, pp. 191-217).

¹⁷ Cfr. B. BATTAGLIA, «L'utopia vittoriana», in *Il destino della famiglia nell'utopia*, a cura di A. COLOMBO e C. QUARTA, Bari, Dedalo, 1991, pp. 173-189.

tere diventi femminile; ma il ridicolo che dovrebbe colpire questa «assurda» associazione femminile-potere è spesso attraversato da incrinature nostalgiche che, mentre gli sottraggono il femminile, espongono l'utopia come espediente del potere maschile per reagire al senso di umiliazione e di inferiorità che impregna tutta questa esperienza utopica. Pur nella sua ambigua complessità, la paura di Lytton appare venata da una evidente sfumatura di consapevole colpevolezza, dall'attesa di un meritato contrappasso in questo mondo innaturalmente, eppur giustamente, rovesciato. Dalle incrinature del *burlesque* fuoriesce, come si vede, tutto il materiale emotivo della distopia in gestazione dentro la forma classica dell'utopia: la paura, l'insicurezza e lo spaesamento, il senso di estraneità del viaggiatore in utopia che si ritrova in esilio, la nostalgia mista a un senso di colpa, il desiderio di fuga, ma anche il senso dell'impossibile ritorno al suo vecchio mondo che di quella utopia è il progenitore. L'ambiguità emotiva investe e distorce anche il simbolo centrale della distopia, già presente qui nella sua forma caratteristica: la figura femminile che si innalza nel cielo come una Madonna di Guido Reni, accompagnata da una corona di vergini angeliche in uno sbatter d'ali che ricorda quello dei demoni danteschi, avverte chiaramente come il problema centrale della distopia non sia quello del potere più di quanto non sia quello del «femminile», o meglio, come confermerà la distopia successiva¹⁸, il potere significhi soprattutto affermazione sui valori «femminili». Così non si può semplicemente dire che *The Coming Race* si presta ad una lettura in chiave femminista, ma che presenta invece la chiave per leggere il conflitto alla base della distopia più autentica, che cioè più radicalmente oppone all'utopia della ragione borghese un mondo di valori che quella stessa ragione ha reso alternativo proprio negandolo e tentando di sopprimerlo.

Se, come insegna Freud¹⁹, il comportamento sadico e distruttivo è una specie di punizione messa in atto da chi ha visto negata la propria necessità istintuale d'amore, il *burlesque* di Lytton è una scelta rivelatrice che finisce con il porre in primo piano, in tutta la loro importanza, quei valori «femminili» che intendeva distruggere, mentre mette in crisi quelli su cui si fondava, trasformandosi così ironicamente in una ambigua autoparodia.

La messa in discussione dei valori della società borghese vittoriana è invece per E.A. Abbott così radicale da non lasciargli alcuna base per la satira o per il *burlesque*: essi possono autoesporsi, nella propria relatività e fondamentale falsità, solo nella parodia della dogmatica cecità dell'individualismo borghese. La parodia dell'esercizio violento del potere, che sopprime tutte le verità tranne la propria, fa di *Flatland* uno specchio della società vittoriana, che, priva di un'intera dimensione – come per esempio quella delle «qualità delle donne [...] gli affetti»²⁰ – dichiara che quella dimensione non esiste, anzi, con un superbo

¹⁸ Cfr. in particolare K. BURDEKIN, *Swastika Night*, 1937, London, Lawrence and Wishart, 1985.

¹⁹ Cfr. S. FREUD, *Al di là del principio del piacere*, Milano, Mondadori, 1995.

²⁰ E.A. ABBOTT, *Flatland, A Romance of Many Dimensions*, (1882), Penguin Books, 1987, cap. 18, p. 76.

esempio di bispensiero, che «la sola idea che possa esistere è assolutamente inconcepibile»²¹. Così la parodia si allarga in *romance*, come viaggio fantastico attraverso il terrore della logica geometrica e deduttiva, alla ricerca di mondi esterni, di altre dimensioni.

Anche le reazioni di W.H. Hudson e di W. Morris prendono, sia pure con intenti diversi, la forma della fuga nel *romance*, nel sogno, producendo così quelle strane «utopie non utopiche»²², utopie del desiderio, tutte improntate a una visione di mitica armonia e soddisfazione.

Ma il sogno della mitica «forest life»²³ e delle sue verdi dimore è, nel caso di Hudson, solo un'evasione, una concessione alla propria acuta nostalgia, un canto denso di rimpianto levato al Femminile, alla Terra, alla Madre, alla Casa, alla Famiglia da parte del figlio condannato irrimediabilmente all'esilio dal proprio invincibile «spirit of struggle and strife»²⁴, dal proprio famelico istinto di lupo.

A Crystal Age espone i drammatici effetti della separazione, operata dalla cultura patriarcale, della sfera «maschile» da quella «femminile»: la mancanza di comunicazione tra l'uomo e la Natura, tra l'individuo e la comunità provoca insoddisfazione e insicurezza, ignoranza e mancanza di fede nei tempi e nella femminile saggezza della Gran Madre, generando quindi quell'ansia e quell'impazienza che spingono l'uomo a irrazionali azioni distruttive e autodistruttive. Un sottile senso di colpa, più persistente che in *The Coming Race*, pervade l'atmosfera onirica, difendendo l'autorità della formidabile coppia centrale dal sospetto della più lieve sfumatura parodica, dando invece rilievo alla egoistica e meschina irrequietezza dello Smith vittoriano: è l'individuo che «nella follia della sua mente», di tutte brame carca, come la lupa dantesca, si sporca le mani di sangue e non, come lamenta invece T. Huxley, la «Madre degli uomini», la quale, «depositaria della vita, dell'amore e della gioia e della melodia del raccolto», è costretta a reagire e a punire la sfrontata e cieca superbia dei figli.

Il mondo di *A Crystal Age* come proiezione del bisogno di una mitica *epoch of rest*, tutto pervaso com'è dalla consapevolezza della sua incompatibilità con lo spirito dell'individualismo borghese, rappresenta un invito alla sottomissione alla natura, alla fede nella sua potenza nel regolare i cicli della storia umana; un invito quindi all'autoconsapevolezza e all'autocritica, più che a non necessari progetti per il futuro, pericolosi perché destinati, come disegni di conoscenza e di dominio, a un inevitabile, doloroso fallimento. Di fronte al classico problema vittoriano di dominare il proprio ineliminabile istinto di lupo o di tigre, Hudson sconfessa, come falso e blasfemo, quel principio etico che impone al nano di combattere e vincere il gigante ricorrendo all'intelligenza e all'astuzia²⁵, per esaltare invece una Ragione consapevole dei propri limiti, modesta, come vole-

²¹ *Ibidem*, cap. 19, p.80.

²² A.L. MORTON, *op. cit.*, p. 200.

²³ W.H. HUDSON, *A Crystal Age*, (1887), London, Fisher Unwin, 1906, IInd ed., p. 3.

²⁴ *Ibidem*. Per le cit. successive da noi tradotte tra virgolette cfr. *Ibidem*, cap. XX.

²⁵ Cfr. T.H. HUXLEY, «The Romanes Lecture», 1893, in *Evolution and Ethics*, London, Pilst Press, 1947, pp. 60-86.

va Abbott ²⁶, e rispettosa della gerarchia e dei segreti della Natura. È il senso di rimorso per gli oltraggi perpetrati contro la Madre universale a investire di una luce distopica le descrizioni naturali che, per quanto splendide, assumono la rigidità e l'opacità delle preziose miniature dei libri cristalliti; divengono testimonianze di una realtà ormai perduta, rimproveri rivolti al lettore che, con rimpianto o con sollievo, rimane così al di qua della parete di cristallo.

In *News from Nowhere* invece l'aspetto distopico o meglio la dimensione distopica dipende, più che dalla tanto rimproverata collocazione nel passato, dalla coinvolgente intensità emotiva e poetica con cui viene comunicata la vita in utopia – *how we lived then* – insieme a un senso struggente di rimpianto e nostalgia. Quello che il lettore rimpiange, prima ancora che la struttura sociale o la soluzione ai problemi sociali – su cui del resto Morris non sofferma a dare troppi particolari ²⁷ – è il senso cosiddetto di libertà, l'anarchia, che non è altro che la mancanza di costrizione propria del mito, la soddisfazione del rapporto tra l'*animale umano* e la natura, che si realizza poi come attività artistica ossia come lavoro, il godimento quindi della vita come poesia. Ad *impressionare*, per usare un termine caro a Morris ²⁸, la nostra immaginazione sono il barcaiolo, la *hall*, gli abiti, i cibi la serena bellezza delle donne, i gioielli, colori, suoni, l'odore del fieno, i fiori, le acque, l'aria, il cielo, la gita in barca, le rive del Tamigi, il piacere di lavorare nella casa in costruzione, insomma tutte quelle immagini che nel loro insieme ricreano quell'atmosfera di distensione propria dell'infanzia, che la nostalgia dell'adulto rievoca come *rest*, ossia del tutto priva della necessità di stare sempre in guardia dalla malevolenza di quel potenziale avversario, quel «animal waiting for prey» ²⁹, che nella società borghese è il proprio vicino. L'acuto desiderio con cui queste immagini vengono evocate da un viaggiatore, sempre consapevole di star sognando, rischia a tratti di consegnarle alla sfera dell'irraggiungibile, perché, proprio magnificandone l'assenza, con un costante e puntuale richiamo topografico, si evoca, in tutta la sua angoscia e costrizione, la dimensione distopica della realtà presente che non è dimenticata nemmeno per un momento. Basta aprire il libro a caso: ogni esaltazione della natura, del suo intenso godimento presuppone un lettore immerso nella squallida miseria della Londra degli anni novanta; una realtà distopica che non ha certo bisogno di essere descritta e che incombe fin dall'inizio come una «nube nera», un «incubo infantile» ³⁰ sul sogno che da essa si è originato traendone tutta la propria carica emotiva ed intensità espressiva.

²⁶ Cfr. la dedica a *Flatland*, cit., p. 5.

²⁷ Cfr. S. ROTA GHIBAUDI, *Introduzione* a W. MORRIS, *Notizie da Nessun Luogo*, Napoli, Guida, 1978, p. 46.

²⁸ Cfr. A.L. MORTON, *op. cit.*, p. 200.

²⁹ H.G. WELLS, *The Island of Doctor Moreau*, 1896, Penguin Books, 1962, cap. 22, p. 191.

³⁰ W. MORRIS, *News from Nowhere, or An Epoch of Rest, being some chapters from a utopian romance* (1890), ed. by J. REDMOND, London, Routledge & Kegan Paul, 1977, p. 181. Le citazioni successive da *News from Nowhere* sono tratte dall'ultimo capitolo (XXXII), pp. 181-2 dell'ediz. inglese cit. e pp. 332-3 dell'ediz. italiana cit.

Questa dimensione emotiva, in cui si rivela, come vedremo, il rapporto di consanguineità di *News from Nowhere* con la distopia, costituisce al tempo stesso il veicolo più adatto per esprimere la ribellione all'individualismo e al razionalismo su cui si costruisce il presente distopico; anzi, come mostrerà Orwell nella parte centrale di *Nineteen Eighty-Four*, è di per se stessa una ribellione o meglio la ribellione più radicale: il sogno comincia a realizzarsi ed ad esistere nell'immaginazione, nel bisogno che se ne ha, nella fede tanto più viva quanto più acuto è il bisogno, indipendentemente dalla convinzione razionale della sua possibilità di realizzazione, «nonostante le teorie infallibili del vostro tempo»³¹, nonostante la invincibile logica di O'Brien.

Significativamente il mondo sognato da Morris viene travolto dalla cupa nube della realtà presente, ma non viene distrutto; non si dissolve come quella variegata *soap-bubble* che è l'*utopia moderna* di Wells³²; e infatti non rimane, come per Wells, soltanto un sogno; ma diviene attraverso il coinvolgimento della sua scrittura, proprio come spera il viaggiatore morrisiano, una *visione*, una epifania della Verità, immagine di una realtà sepolta o dimenticata, esperienza di una «memoria ancestrale iscritta nelle ossa»³³, nell'istinto, testimonianza del diritto umano alla fratellanza, alla pace, alla felicità. La fede nella visione mitica salva dalla disperazione anche chi, come il viaggiatore o il lettore, è destinato a restare fuori dalla sua futura realizzazione, perché gli affida il compito di lottare contro coloro che odiano la vita, nella speranza che alla fine, quando il dominio sarà trasformato in eguaglianza, il mondo avrà di nuovo un'era di pace e di felicità.

Come si vede, nell'ultimo paragrafo di *News from Nowhere* sono racchiuse tutte le parole chiave, il manifesto di quella «school of Morris»³⁴ che accanto a «discepoli» come Yeats e Lawrence, ha come erede diretto una distopia come quella di Forster, di Warner, di Orwell che potrebbe definirsi umanistica o radicale per la sua fede, pure di fronte a un incubo che sembra invincibile, nella possibilità di salvare la storia umana contro i continui tentativi di riscrittura sia in Oceania, nel mondo degli «animali», nella Terza Era delle Macchine³⁵.

La fede nella verità del mito come depositario e custode della radice della realtà umana, se non altro in quanto depositato dell'attività umana, è l'elemento caratterizzante di questa narrativa distopica in quanto ne determina la forma

³¹ *Ibidem*.

³² H.G. WELLS, *A Modern Utopia*, (1905), Lincoln, University of Nebraska Press, 1967, cap. XI.

³³ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., I, V, p. 62; I, VIII, p. 98.

³⁴ W.B. YEATS in L. MC DIARMID, *Saving Civilisation, Yeats, Eliot, and Auden Between the Wars*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 52. Cfr. anche per l'atteggiamento di Yeats il documentato saggio di A.L. JOHNSON, *W.B. Yeats e i grandi poeti romantici*, in AA.VV., *Modernità dei Romantici*, a cura di L.M. CRISAFULLI, A. DE PAZ, V. FORTUNATI, G. FRANCI, Napoli, Liguori Editore, 1988, pp. 217-235.

³⁵ Cfr. F. JAMESON, «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review*, 1984, in trad. it. *Il Postmoderno*, Milano, Garzanti, 1989.

espressiva che è appunto quella del *romance* fantastico, nel senso che quest'ultimo termine ha assunto da Todorov³⁶ in poi.

È infatti il ricordo istintivo, la nostalgia del mito, sia pure ridotto alle dimensioni di un fermacarte di cristallo³⁷, a generare la *quest* dell'eroe, suscitando quel conflitto con il Drago³⁸ – Gerione, La Macchina, il Partito – nel quale Il mostro si espone in tutta la sua forza. Nel suo viaggio fantastico nel ventre del Leviatano o negli abissi dell'inferno, l'eroe di Orwell come già quello della Oliphant, scopre che il mostro è invincibile dal di dentro, che la tenebra diventa sempre più profonda man mano che si va avanti, ma soprattutto che si diventa sempre più simili al mostro, e quindi, per evitare di esserne totalmente risucchiati e diventarne complici inconsapevoli, l'unica arma è la fuga, l'unica strada quella che torna indietro, «to find the road that leads back»³⁹. Solo se si torna indietro, se si confronta la vita presente con i desideri che emergono da quel che rimane dei nostri istinti e che si manifesta nei sogni che si generano nell'incubo e si cerca quindi di recuperare quello che è stato tolto e negato, solo così si può sperare di uscire dalla tenebra e tornare a riveder le stelle, come in principio.

3. H.G. Wells e la paura del passato

La fede nella forza, nella capacità di rigenerazione del mito come luce, come guida, è un elemento fondamentale nel determinare i lineamenti e le qualità dell'universo fantastico: la sua presenza distingue questa distopia da quella di H.G. Wells, di A. Huxley, di W. Golding, di R. Shekley e di molta altra narrativa fantascientifica moderna e contemporanea.

Per Wells l'edenica *epoch of rest* morrisiana non è che un poetico sogno, ingannevole e pericoloso. Il protagonista di *A Story of the Days to Come* scopre che indietro non si può tornare, non si può sfuggire alla mostruosa città tecnologica «che ha ingoiato l'umanità»⁴⁰ e che quindi bisogna andare avanti, bisogna affrontarla risolutamente con le sue stesse armi; il che vuol dire diventare parte del mostro. Del resto così è per Wells: il distopico presente, l'isola infernale, la prigionia infernale, il doloroso, incessante, spietato meccanismo che lo travolge e trascina, obbligandolo ad una quotidiana lotta per la sopravvivenza, è l'inevitabile condizione umana, è l'incomprensibile destino

³⁶ Cfr. T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970. Dopo Todorov (cfr. C. PAGETTI, «Il drago e l'ombra», in *La lotta col Drago*, Milano, Mondadori, 1990, pp. IX-LIX) la critica, americana in particolare, ha continuato a studiare il fantastico come «genere», individuando tre settori principali: il gotico, la *fantasy*, il fantastico onirico.

³⁷ Cfr. pp. 145-146.

³⁸ Cfr. C. PAGETTI, *op. cit.*; N. FRYE, *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, New York, 1963, in trad. it. di C. Monti, Torino, Einaudi, 1973, pp. 78-83.

³⁹ M. OLIPHANT, *The Land of Darkness*, 1887, rist. in *A Beleguered City and Other Stories*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 273.

⁴⁰ Cfr. H.G. WELLS, *A Story of the Days to Come*, in *Tales of Space and Time*, 1899.

cui l'uomo può solo cercare di adempiere nel miglior modo possibile, ma cui non può sottrarsi né sostanzialmente mutare. I viaggi dei suoi *romances*, fondamentalmente privi delle finalità della *quest*, diventano avventure alla ricerca di soluzioni temporanee o parziali; illustrazioni di ipotesi che, proprio perché frutto di «quel Frankenstein che è la ragione dell'utopista»⁴¹, appaiono potenzialmente minacciose come il «monster-state» di *A Modern Utopia*, e che perciò risvegliano solo il desiderio di tornare al vecchio mondo, per quanto pieno disordine e di confusione, familiare teatro di quella lotta quotidiana che è la vita.

Il tentativo di conciliare il concetto tradizionale di utopia come luogo della felicità con il concetto borghese di vita come lotta perenne non poteva che avere un esito distruttivo per l'utopia: infatti la coesistenza di utopia e vita così intese può significare o che la felicità consiste nella lotta perenne e allora l'utopia coincide con la condizione umana e non c'è quindi bisogno di usare il termine utopia; oppure che la felicità non coincide con la lotta perenne, ma, poiché la lotta perenne è condizione umana autentica e inevitabile, l'utopia non può essere che qualcosa di fondamentalmente irrealizzabile, una *fiction* e come tale può anche essere falsa, una simulazione, un progetto astratto e ideologico comunque inaffidabile.

Come si vede, i due filoni distopici che abbiamo individuato sono, dal punto di vista ideologico, su posizioni diametralmente opposte: per l'uno è morte ciò che per l'altro è vita. Per l'autore di *The Time Machine* il ritorno al mitico *rest* di Morris non può che portare alla degenerazione e all'estinzione dell'umanità, laddove per l'autore di *Nineteen Eighty-Four* sarà invece il progresso del mondo della Vittoria, ossia il mondo della guerra perenne, l'unico mondo possibile per Wells, a farci assistere all'agonia dell'*ultimo uomo*.

Questa profonda differenza ideologica, su cui mi intrattengo più ampiamente nei saggi che seguono, è più che mai evidente nei suoi effetti sul piano tecnico-formale, quando si prende in considerazione la qualità del mondo fantastico propria della distopia, il mondo che riflette e comunica la paura, il terrore, l'orrore.

Da *The Time Machine* a *The Island of Doctor Moreau*, da *The First Men in the Moon* a *The War of the Worlds* a *When the Sleeper Wakes*, ai racconti brevi, il *fantastico* wellsiano si offre in maniera abbastanza evidente, come notava anche Borges⁴², ad una lettura in chiave parodico-allegorica, invita cioè all'interpretazione sul piano razionale o *allegoresis*⁴³ a detrimento dell'efficacia espressiva sul piano emotivo. Quest'effetto – ovvio se si considera che il conflitto, che costituisce il cuore e la molla dell'emozione fantastica⁴⁴, è

⁴¹ H.G. WELLS, *A Modern Utopia*, cit., cap. VII, p. 236.

⁴² Cfr. J.L. BORGES, «El Primer Wells», 1946, in P. PARRINDER ed., *H.G. Wells: The Critical Heritage*, London and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1972, pp. 330-332.

⁴³ Cfr. M. QUILLIGAN, *The Language of Allegory. Defining the Genre*, Cornell University Press, 1979.

⁴⁴ Cfr. R. JACKSON, *Fantasy, the Literature of Subversion*, London, Methuen, 1981, in trad. it. *Il fantastico, la letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986, pp. 20 e

per Wells *naturale* e familiare oltreché vitale – è il risultato del tentativo di Wells di dominare, iscrivendola in un registro razionale, la fonte delle sue emozioni, l'origine della sua paura.

È un fantastico particolare quello wellsiano che vuol tenere sotto controllo le emozioni, «the seat of emotions», come direbbe il Doctor Moreau, la molla dell'irrazionale nascosta nella «stubborn beast flesh»⁴⁵, la vera fonte del Male, del Numinoso, perché, nella sua ostinata ribellione alla ragione, condanna l'uomo ad essere un giocattolo nelle mani del destino. Un fantastico teatrale dunque, una messa in scena del terrore, come quello di *Ape and Essence* di A. Huxley, simulato nel suo intento didattico, non autentico perché il fantastico autentico non può piegare il proprio naturale registro emotivo per rimpiangere l'assenza del razionale o auspicarne il trionfo. Il fantastico allegorico di Wells mostra a tratti, sul piano tecnico-letterario, una sfumatura sadica e un pò perversa. Di fronte ai bambini sgozzati di Huxley o ai mostriciattoli (*beast-men*, *morlocks*, lunari) di Wells, il lettore rimane uno spettatore razionale, non si identifica mai con la vittima, ma la vede e la usa come strumento per raggiungere il piacere intellettuale della comprensione e del rapporto di comunicazione con l'autore. E quindi, nella maggior parte dei casi, è forse più esatto parlare di *grottesco*, che del resto è il termine usato da Wells, il cui effetto emotivo, come insegna il Kayser⁴⁶, è innanzitutto quello di esorcizzare il terrificante.

Il terrificante, per le connotazioni di disgusto e di repulsione che l'accompagnano è immediatamente individuabile, al di là dell'assurdità della condizione umana, come talvolta sembra voglia far credere Wells, in quella che viene presentata come la causa prima responsabile di questa condizione, nella impenetrabile irrazionalità e *irresponsibility* dell'«animale in noi [...] la bestia terrorizzata, ringhiosa, violenta di centomila anni fa [...] che ci insegue senza mai stancarsi»⁴⁷. Altroché finto rimpianto⁴⁸ per l'impossibile ritorno all'edenico *animale umano* morrisiano: bisogna difendersi dal passato che è più che mai vivo e contiene solo il ghigno malvagio dell'uomo delle caverne, dell'antenato scimmia, del brutto ancestrale. Il «fantastico» wellsiano sembra presentarsi così con il *topos* classico della letteratura fantastica moderna, l'uomo perseguitato da

seg.; D. PUNTER, *The Literature of Terror*, London & New York, Longman, 1980.

⁴⁵ Cfr. *The Island of Doctor Moreau*, cit., cap. 14, p. 110; S.L. VARNADO, «The Idea of the Numinous in Gothic Literature», in G.R. THOMPSON ed., *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, Pullman, Washington State University Press, 1974.

⁴⁶ Cfr. W. KAYSER, *Das Grotteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, in trad. ingl. di U. Weisstein, Indiana University Press, 1973; A. CLAYBOROUGH, *The Grottesque in English Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 67. Lo stesso WELLS, *The Croquet Player*, 1936, in trad. it. di B. Bombicci, *Il giocatore di Croquet*, Sansoni, Firenze, 1992, p.7 : «[...] le cose reali da cui (il narratore) è sopraffatto sono così mostruose e spaventevoli che egli deve trasformarle in questa fiaba di vecchi teschi e di cupi silenzi in un paese di farfalle, per la speranza di ridurle alle proporzioni di un'allucinazione e così poi poterle eliminare dalla sua mente».

⁴⁷ Cfr. H.G. WELLS, *The Croquet Player*, cit, pp. 55, 82, 85.

⁴⁸ Cfr. *A Modern Utopia*, cit., cap.I, p. 7: «Were we free to have our untrammelled desire, I suppose we should follow Morris to his Nowhere[...]».

un persecutore invisibile e sempre in agguato dentro di lui, e che deve perciò «combattere da solo contro se stesso una lotta spaventosa»⁴⁹. Ma si tratta di una lotta ben diversa da quella di un Winston Smith; questa non è una lotta mortale, una lotta che si concluderà fatalmente con una tragica «vittoria su se stesso»⁵⁰; questa di Wells è una lotta assurda, come la fatica di Sisifo, destinata a durare «fin che dura il mondo»⁵¹. L'atenato animale, il Gran Nemico, deve essere combattuto, imprigionato, controllato, ma non può essere definitivamente vinto: la vittoria si rivelerebbe allora una sconfitta perché con il cessare della lotta cesserebbe la vita stessa.

Le ragioni della debolezza del «fantastico» di Wells, così come dello spirito positivo delle sue «utopie», si situano proprio qui, nell'atteggiamento ambiguo dello scrittore, nella sua ambivalenza verso il Nemico, verso il Mostro, e quindi nell'intima mancanza di convinzione della necessità o utilità di una «lotta spaventosa» che, proprio per la sua inevitabilità e irrisolvibilità, è in fondo una simulazione.

L'umorismo, tanto apprezzato da James nella conclusione di *A Modern Utopia* ed egualmente presente trent'anni dopo nella conclusione di *The Croquet Player*, conferma le caratteristiche del «fantastico» wellsiano lasciando intravedere la consanguineità, la familiarità con il Mostro quando non l'attrazione nostalgica per esso. Se mai, come suppone D. Bleich⁵², James sperò per un momento di portare Wells a scrivere come lui, è perché di Wells coglieva soprattutto l'incertezza e il disorientamento, in quei suoi finali Fordiani pieni di *I don't know*⁵³ e di confessioni d'impotenza dinanzi al mistero del futuro, la vera fonte della paura di Wells. Tutta la sua opera è, nella sua varietà e nella sua contraddittorietà, un tentativo di colonizzare razionalmente l'ignoto, di esorcizzare il buio tenendo alta la torcia della Mente universale dell'uomo, per poi ri-piombare, di fronte alle inquietanti prospettive che essa illumina, in un angoscioso senso di impotente cecità, di essere tagliato fuori dalla verità, intrappolato dalle simulazioni della ragione, sospettata a tratti di non essere che il più raffinato travestimento di quel *will to live* che fingeva di voler combattere attribuendolo all'animale.

Secondo il concetto che emerge dalla sua abbondante produzione, dall'evolversi, per esempio, della vicenda utopica di *A Modern Utopia* o dallo sviluppo logico delle una argomentazioni, la ragione wellsiana si rivela un *monstrum* di proteiforme versatilità – in grado, per esempio, di abolire il criterio dell'unanime consenso per dare rilevanza a tutte le individualità e al tempo stesso di proporre una logica più consapevole che guidi il destino del mondo⁵⁴,

⁴⁹ H.G. WELLS, *The Croquet Player*, cit., p. 85.

⁵⁰ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., III, VI, p. 298.

⁵¹ T.H. HUXLEY, *Evolution and Ethics*, cit., p. 82.

⁵² Cfr. D. BLEICH, *Utopia. The Psychology of a Cultural Fantasy*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1984.

⁵³ Cfr. per esempio l'ultimo capitolo di *The Good Soldier* di F.M. FORD.

⁵⁴ Cfr. H.G. WELLS, *A Modern Utopia*, in trad. it. di F. Porta, Milano, Mursia, 1990, p. 133.

in grado di esercitare una assoluta padronanza sul linguaggio, strumento completamente asservito alla autoaffermazione dell'utopista come specchio della sua del tutto individuale «coerenza».

Diversamente da Hudson, per il quale la ragione era la facoltà in grado di cogliere e riflettere le leggi della natura, Wells concepisce la ragione come strumento per difendersi dalla volontà di affermazione degli altri, come arma nella lotta per la vittoria e per il dominio. La vera fonte del suo terrore infatti, al di là dell'aggressività animale, della insensibile distruttività razionale, della insensata tragicità del destino umano, sta nella possibilità di essere sconfitto, vinto dalla forza degli altri. Wells rifugge dalla identificazione con gli sconfitti, con le vittime, con coloro che soccombono ed è la paura, più che l'onestà o la compassione, ad imporgli qualche momentaneo scorcio della loro miserabile condizione. Dalla paura degli altri nasce la sua utopia positiva come progetto di difesa, grande rassicurante panottico: il *samurai*, dio in utopia, non può essere altro che un costruttore di prigionieri. Non c'è da meravigliarsi quindi che poi Wells abbandoni subito queste utopie costruite per gli altri, per tenerli al loro posto ed impedire loro di impadronirsi di ciò che l'utopista vuole per sé. Se dovessimo applicare a Wells gli stessi criteri che il suo viaggiatore utopista di *A Modern Utopia* impiega per screditare i naturalisti come Morris o Hudson, ossia la rispondenza tra le idee professate e la pratica della vita quotidiana, dovremmo constatare come Wells non disdegnasse affatto quelle gioie *naturali*, quell'amore per il femminile, tanto rimproverati dal suo utopista al «meschino» compagno di viaggio e così ben regolamentati dal suo doppio in Utopia. Solo attraverso il progetto utopico la società borghese s'illude di poter riguadagnare la serenità e il godimento del mito.

L'ampia produzione utopico-positiva⁵⁵ di Wells, oltreché misura della sua angoscia personale, diventa rappresentazione concreta della paura, connaturata e congenita, che pervade la società individualistica, la paura della sopraffazione: legata alla sopravvivenza, la sopraffazione diviene un'esigenza e una manifestazione vitale e, in quanto tale, generatrice di ulteriore sopraffazione, cosicché ogni progresso non può che significare, proprio come dirà O'Brien, progresso della sopraffazione, (apparente paradosso, in realtà logica deduzione dalla «perpetuity of aggression»⁵⁶ sostenuta da Wells), in totale assoluto contrasto con gli ideali o le illusioni dell'utopia classica. Proprio sostituendo allo spirito positivo e umanitario dell'utopia classica lo spirito di controllo e di sorveglianza, l'individualismo borghese trasforma l'utopia in un enorme panottico, dove la luce e la trasparenza diventano le catene più rassicuranti e sicure perché nascoste, con perfetto stile borghese, nella loro invisibilità dentro una funzione opposta. La luce e la trasparenza anziché liberare lo spazio umano, ampliarlo, moltiplicandone la comunicatività⁵⁷, lo immobilizzano in un funzionale disegno geometrico, annientandone la vitalità

⁵⁵ H. ROSS ne conta ventidue in *Utopias Old and New*, London, 1938. Cfr. F. POLAK, *The Image of the Future*, Leyden, A.W. Sythoff, 1961, p.335.

⁵⁶ H.G. WELLS, *A Modern Utopia*, cit., cap. I, p. 7.

potenziale ossia la spontanea ed autonoma progettualità: non più dimensione mitica per eccellenza, non più specchio dell'armoniosa articolazione del disegno eutopico, lo spazio, sfruttato come strumento per la realizzazione dell'utopia dei pochi, è quindi ridotto a macchina distopica per i molti.

Se il panottico di Bentham è, com'è stato detto ⁵⁷ un così potente simbolo del potere borghese, non è solo perché esso anticipa con estrema chiarezza quell'idea di prigione che ossessionerà la mente dell'Ottocento ⁵⁸, o perché assomiglia con pari evidenza la prigione alla fabbrica o rende in maniera macroscopica il nuovo tipo di sguardo, molto più ambiguo, diviso e differenziato di quanto non risulti nelle conclusioni di Foucault. La forza, l'intensità simbolica del panottico è innanzitutto quella religiosa di un grande tempio innalzato alla somma divinità borghese, il Tempo, venerata dall'Ottocento in poi col nome di Futuro, solo depositario della felicità e della vittoria ⁵⁹, sul cui altare si compie il quotidiano sacrificio dell'*hic et nunc*. La distribuzione dello spazio assume nel Panottico tutta l'autoritaria inevitabilità propria dell'obbedienza imposta dalle necessità rituali della nuova religione, in nome del nuovo paradiso. Ecco dunque che la riduzione a distopia del presente (la mortificazione della carne o dei *proles*) non è che la prima parte, la parte concreta, del progetto che promette il raggiungimento dell'eutopia a venire. Alla fine dell'Ottocento *The Time Machine* sarà l'epica celebrazione della potenza e del trionfo del Tempo. Il Tempo domina lo spazio, generando dall'elusiva enigmaticità della propria illimitata espansione la paura, esaltata dai suoi cantori come salutare incentivo all'autodifesa e al progresso ⁶⁰, come procedimento essenziale di governo e di profitto ⁶¹.

Per gli stessi motivi per cui si potrebbe dare una lettura in chiave fantastica del *Panopticon* ⁶², l'utopia *cinetica* dei pochi, dei *samurai*, non può che dar luogo a una realizzazione fantastica, in cui la paura si diffonde e si radica nell'intima natura dell'individuo, come ben sanno vedere la Oliphant e più tardi Orwell, con maggior coerenza logica di Wells, che sembra non rendersi conto della duplicità del proprio atteggiamento: se, come egli afferma in *The Time Machine*, il terrore genera nell'uomo sano autodifesa, terrorizzare gli altri per tenere a bada la paura che si ha di loro non può che innescare un *escalation*

⁵⁷ Cfr. «L'occhio del potere, Conversazione con M. Foucault», in J. BENTHAM, *Panopticon, ovvero la casa d'ispezione*, a cura di M. FOUCAULT e M. PERROT, Padova, Marsilio, 1983, p. 16.

⁵⁸ Cfr. M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1976.

⁵⁹ Cfr. L. TRILLING, *Little Dorrit*, in M. PRICE, ed., *Dickens*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1967, pp. 147-150.

⁶⁰ Cfr. G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit. I, III, p. 137: «Julia did not understand [...] that the only victory lay in the future, long after you were dead [...]»; II, VIII, p. 17: «Our only true life is in the future».

⁶¹ Cfr. H.G. WELLS, *The Time Machine*, 1895, cap.10.

⁶² J. BENTHAM, *Théorie des peines et de recompenses*, 1811, t. II, p. 51: contrariamente ad A. Smith, Bentham afferma che la paura è uno strumento di governo necessario, il solo che possa applicarsi ai bisogni ordinari della società.

⁶³ Cfr. M. PERROT in J. BENTHAM, *Panopticon*, cit., pp. 105-6.

di terrore: ancora una volta il paradosso di O'Brien si rivela il logico sviluppo del pensiero wellsiano: «A world of fear and treachery and torment [...] a world which will grow not less but more merciless as it refines itself»⁶⁴.

4. L'originale eterogeneità della scrittura distopica: tra fantastico, satira e «novel»

A creare gli universi fantastici di Abbott, della Oliphant, di Forster, di Orwell, di Zamyatin, della Burdekin, di Warner, è proprio l'avvento della wellsiana Mente Universale dell'Uomo, è il trionfo del Razionale, il mostro astratto che appiattisce e costringe la realtà in un perfetto disegno geometrico, distruggendo ogni «irregolare», cancellando ogni macchia, ombra, colore, abolendo ogni contatto umano, ogni emozione tranne quella legata all'esercizio del proprio potere, il sadismo. Lo spirito del sadismo, della distruzione, dell'odio, pervade questi mondi distopici di terrore ed orrore insieme⁶⁵: terrore legato al senso di impotenza, di debolezza proprio della vittima che non può sottrarsi al proprio ruolo, costretta, come nel caso della Oliphant o di Orwell, ad assistere, a partecipare alla propria orribile metamorfosi in Mr. Hyde, a riconoscersi simile al carnefice e quindi in parte vittima di se stessa, corresponsabile o consenziente. È lo spirito di Mr Hyde lo «spirito del luogo» che aggredisce e contagia il pellegrino della Oliphant nel suo viaggio nell'*underworld* dell'io vittoriano; ma l'Hyde che popola questa terra delle tenebre è senza alcun dubbio solo una creatura non naturale, un prodotto mostruoso dell'attività razionale e scientifica che isola e violenta gli esseri umani nella loro fondamentale unicità, frantumandola sotto la propria gerarchia di definizioni astratte e di artificiali identità individuali e sociali, così immergendoli in quello stato di terrore e di guerra perenne con gli altri e con se stessi, in cui l'unico conforto è «lo scricchiolio delle ossa»⁶⁶ di coloro che soccombono.

L'Hyde della Oliphant non è l'incarnazione del *processo cosmico* liberato dalla vigilanza del *processo etico*; non è l'animale liberato dal controllo della mente e della coscienza; è innanzitutto, proprio come per Stevenson, il prodotto logico di «una scoperta» suggerita dalla coscienza sociale del dottor Jekyll e sviluppata dalla sua mente scientifica per fare dell'animale, della sua parte istintiva e fisica, lo strumento per soddisfare le proprie (e perciò pervertite) emozioni, il «sicario» obbediente e ottuso da «inviare per il mondo alla caccia del piacere» e su cui scaricare tutta la colpa e la condanna della società. Hyde è

⁶⁴ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., III, III, pp. 267-8.

⁶⁵ Cfr. per la distinzione tra *terror* e *horror* P. PENZOLDT, *The Supernatural in Fiction*, London, P. Nevill, 1952; M. AGUIRRE, *The Closed Space, Horror Literature and Western Symbolism*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1990.

⁶⁶ Cfr. R.L. STEVENSON, *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr Hyde*, 1886. Per questa come per le successive citazioni tra virgolette e tradotte in italiano nel testo si cfr. R.L. STEVENSON, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, trad. it. di O. Del Buono, Milano, Rizzoli, 1990.

semmai la vittima di una sadica operazione di divisione, separazione e alienazione, che ne fa «la feccia dell'umanità», «un perseguitato», «un assassino destinato al patibolo», «un figlio del demonio senza più nulla d'umano tranne paura e odio»⁶⁷. Molto più *mostro* di quello di Frankenstein, nella sua totale inumanità, Hyde emerge da un mondo – la coscienza di Jekyll – che è già totalmente privo del più fondamentale istinto umano, l'istinto che unisce, l'amore, proprio come la Terra delle tenebre, che è un inferno di violenza e sopraffazione.

La «scoperta» del Dottor Jekyll è, nella sua ipocrisia, il tabù al cuore del fantastico⁶⁸ cui questa narrativa distopica ricorre come all'unico genere in grado di esprimere gli effetti della divisione, della frammentazione dell'io, di quel «rift in the psyche»⁶⁹ che sarà il tema centrale della letteratura moderna: il senso di sradicamento, di privazione, di perdita di qualcosa di fondamentale nella struttura dell'io, il progressivo disorientamento, il confondersi delle coordinate spazio-temporali o meglio il trionfo autodistruttivo del tempo sullo spazio, ridotto ad un *continuum*, chiuso ed isolato pur senza un esterno, senza variazioni di luce, colori, odori, senza natura, senza movimento reale nell'incessante, frenetico ripetersi dei gesti e delle situazioni. Questi universi distopici, «isole» lawrenciane, celle della coscienza individuale, muovono verso la *darkness*, verso la tautologia, il *double-think*, *l'it makes no difference*, la non significazione⁷⁰. Più che allegorie – se per allegoria s'intende il linguaggio astratto e dialogico della ragione totalitaria⁷¹, essi si presentano come parodie dell'allegoria, cioè come parodie del trionfo della ragione che, elevandosi ad unica «interprete» delle realtà, dichiara che non esiste altra realtà al di fuori di se, altro movimento che la propria attività, altra verità che le proprie invenzioni o «costruzioni di senso». Qui il fantastico non è asservito o controllato razionalmente dalla trascrizione allegorica, ma è generato dal parossismo del razionale stesso che autodistruggendosi spalanca l'abisso della non significazione, del vuoto, del nulla. Il terrore si irradia dunque da questa «dentata gola» in cui scompare la realtà concreta, la vita; dalla mostruosa bocca di Gerione, l'ibrida e polimorfa «fiera pessima», simbolo della Menzogna, che introduce a quella proto-Oceania vittoriana che è la Terra delle tenebre.

Il viaggio della Oliphant si compie nell'«unseen»⁷², il mondo non visibile, nascosto sotto la cosiddetta «realtà», un mondo in cui Gerione esibisce

⁶⁷ Cfr. *Ibidem*, cap. X, pp. 117-8, 128, 130.

⁶⁸ Cfr. D. PUNTER, *op. cit.*, cap. XV.

⁶⁹ R. MILES, *Gothic Writing, 1750-1820, A Genealogy*, London, Routledge, 1993, p. 2; cfr. F. DOSTOEVSKJ, cit. in R. JACKSON, *op. cit.*, p. 16; cfr. D. BROWN, *The Modernist Self in Twentieth Century English Literature*, London, Macmillan, 1989.

⁷⁰ Cfr. R. JACKSON, *op. cit.*, pp. 34-39; V. FORTUNATI, «'It makes no difference' ...», cit.

⁷¹ Cfr. J. WHITMAN, *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987 e la recensione di G. BRUNS, «The Hermeneutics of Allegory and the History of Interpretation», *Comparative Literature*, Fall 1988, vol.40, n.4, pp. 384-94.

⁷² *The Unseen* è l'espressione usata dalla Oliphant nel sottotitolo di quasi tutti i suoi «racconti del soprannaturale» per indicare il proprio mondo fantastico.

con vanto la sua coda di serpente, in cui il Dottor Hyde riscuote dalla cattedra di anatomia gli applausi del pubblico e la religione del *homo homini lupus* si esalta e apertamente irride le finzioni della civile moralità vittoriana; insomma, il mondo sognato da O'Brien dove i forti calpestanto incessantemente i deboli.

Ma questo *unseen* non è una profezia o un incubo paranoico, non è irreale; al contrario esso è presentato come il vero reale, «non visto», in ombra, ma pronto a venire alla luce. Il viaggio fantastico apre in maniera perturbante il campo visivo, scopre e rivela, defamiliarizza la nozione accettata di «reale», la contesta e la rimette in discussione, anzi sotto accusa. Il fantastico si fa qui veramente mezzo di investigazione e ricerca della realtà sul piano ontologico «in quanto cerca di esprimere che cosa siamo, cosa non siamo, cosa possiamo essere»⁷³. La sua funzione trasgressiva non si esaurisce nello svelare l'*unseen* e collocarlo accanto al *seen*, nell'aggregare il falso io unitario dell'epistemologia dominante evidenziando la duplicità della sua natura, uomo giusto-serpente, Jekyll-Hyde, per poi naturalizzarla, alla maniera di Wells, come fatale realtà umana. Il fantastico della Oliphant non sancisce questa dualità che è il pilastro portante del pensiero evoluzionistico huxleyano e spenceriano, ma la rovescia per poi annullarla: *seen* e *unseen* sono le due facce di uno stesso mostro, il mondo reale ormai completamente disumanizzato da un'antica, diabolica menzogna che vuol far passare come istinto naturale la violenza prodotta dalla sua soppressione. *The will to live*, l'istinto naturale umano dell'autoaffermazione, non è violenza e sopraffazione, ma desiderio di comunicazione e di comunione, Amore. La mano che cerca il contatto fisico con il vicino è un simbolo tra i tanti, ricorrente in queste distopie, di un altro *unseen* negato o rabbiosamente irriso, che rompe la tenebra come una *piccola macchia luminosa*, un *barlume di speranza*, una *muta protesta nelle ossa*, un sogno, una *memoria ancestrale*⁷⁴. È su questo *unseen*, su questo sogno di una felicità perduta, su questa «version of pastoral»⁷⁵ che il fantastico autentico si iscrive, traendone per opposizione tutta la sua forza espressiva di letteratura del terrore, per innescare così la fuga e adempiere a quella che, secondo Sartre, è la sua propria funzione: trasformare questo mondo⁷⁶.

Questo è anche l'intento, che, sia pure sottinteso, la distopia, o meglio tutta l'utopia ha in comune con la satira e in base al quale è stata spesso evidenziata una stretta parentela fino a collocarle entro lo stesso genere dell'anatomia, denominazione proposta da N. Frye per indicare la satira menippea e la sua progenie; una progenie rivelatasi talmente varia e vasta da consentire a R. Jackson di collocarvi, sulle orme di Bachtin⁷⁷, anche la letteratura fantastica, proprio in base

⁷³ M. AGUIRRE, *op. cit.*, p. 3. Cfr. anche S. RUSHDIE, G. GRASS, «Fictions are Lies that Tell the Truth», *The Listener*, 27 giugno 1985, in trad. it. in S. ALBERTAZZI, *La letteratura fantastica*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

⁷⁴ Le immagini sono rispettivamente della Oliphant, di Morris, di Orwell.

⁷⁵ Cfr. R. MILES, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁶ J.P. SARTRE, 1947, cit. in R. JACKSON, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁷ Cfr. M. BACHTIN, *Dostoevskij*, (1929), Torino, Einaudi, 1968.

alla sua caratteristica funzione trasgressiva, finalmente riconosciuta anche dalla critica tradizionale ⁷⁸.

È proprio mettendo a fuoco le forme attraverso cui la distopia esprime la propria azione trasgressiva, valutandone l'affinità con i due diversi ambiti del fantastico e della satira, che si può giungere a una precisazione della definizione di distopia, confermando la distinzione che abbiamo individuato tra il filone umanistico d'ispirazione morrisoniana e il più ampio filone esistenziale e borghese che fa capo a Wells.

Nel riassumere il controverso rapporto tra utopia e satira V. Fortunati rilevava una precisa distinzione in termini di una opposizione fondamentale ⁷⁹: «[...] mentre la satira si applica a personaggi, usi, costumi, pregiudizi e miti propri di una determinata società e li affronta separatamente, l'utopia negativa presuppone invece un atteggiamento di estraneità, di rifiuto globale [...]».

La satira infatti, essendo *anatomia* nel senso etimologico del termine così ben spiegato dal Brilli ⁸⁰, invita il lettore a intervenire sull'oggetto o bersaglio, esercitando su di esso la propria attività critica attraverso l'uso delle facoltà razionali. La sua retorica chiede che il lettore condivida con l'autore il punto di vista razionale e le relative soddisfazioni ed emozioni intellettuali; e questo anche quando il lettore si accorgesse alla fine di essere stato giocato scoprendosi nel ruolo di vittima.

La distopia invece, proprio perché rappresentazione di un mondo mostruoso o comunque terrificante, ha innanzitutto l'effetto di spingere alla fuga il lettore, il quale, in quell'impenetrabile realtà disumana, non può che essere attratto dall'unico «specchio» che rifletta un po' di umanità, la vittima ribelle, con la quale si identifica condividendone l'esperienza fantastica, psicologica ed emotiva. Le considerazioni razionali sono semmai conseguenti, anche perché, a differenza della satira che dispone sempre di un qualche metro di giudizio, la distopia non si fonda su di un codice di valori razionalmente articolato e preciso.

Infatti il mito che si manifesta nel sogno e nella reazione istintiva, costituisce solo un punto di riferimento piuttosto indefinito, poiché il suo scopo è di ispirare e guidare la fuga fuori dal mostro e non di fornire una scala di valori che comunque è elementare, basata sul benessere fisico e psichico e sul suo contrario, atta comunque a portare la «valutazione» fuori dall'ambito della discussione razionale. Il rifiuto di una qualsiasi fede nel mito, come nel caso di Wells, sottintende invece, nonostante il suo tanto lamentato senso di disorientamento di fronte all'incomprensibilità dell'universo, il riferimento a un insieme di convinzioni fondate sulla considerazione dell'immutabilità della natura umana e tratte quindi dall'osservazione della realtà di questo «vecchio mondo familiare» che ha solo un gran bisogno di essere ripulito per fiorire e risplendere nella sua fondamentale struttura eutopica.

⁷⁸ Cfr. R. JACKSON, *op. cit.*; M. BILLI, *Il romanzo gotico inglese*, Bologna, il Mulino, p. 315 e segg.

⁷⁹ V. FORTUNATI, *La letteratura utopica inglese*, cit., p. 33.

⁸⁰ Cfr. A. BRILLI, *Retorica della satira*, Bologna, il Mulino, 1973.

Per l'esistenza di queste convinzioni e per il loro contenuto, le distopie di Wells e di Huxley sono molto più legate alla tradizione satirica che non le distopie della Oliphant, di Forster, di Orwell, il cui effetto «satirico» consiste semmai nel sottoporre a verifica proprio quello che è lo strumento tradizionale della satira, ossia la facoltà razionale, e tutte le certezze risultanti dalla sua attività.

Significativamente al centro dell'universo fantastico di queste distopie campeggia sempre una qualche figura che sembra incarnare lo spirito della Satira, colta nell'atto caratteristico⁸¹ dell'Anatomista che si piega ad analizzare la vittima saldamente legata al tavolo operatorio. La vittima che il coltello, i sofisticati meccanismi tecnologici, la macchina kafkiana⁸², indagano per «conoscere», emendare, guarire, è sempre *a living man*⁸³, un essere umano in carne ed ossa. Queste torture, parodie dell'attività didattica della cultura dominante, rivelano come il corpo sia veramente il luogo del potere, il luogo in cui si palesa e s'infrange il sogno di onnipotenza della ragione di «fare le leggi della natura»⁸⁴, e quindi il luogo potenziale della resistenza⁸⁵, da cui solo può partire la ribellione per smascherare una menzogna millenaria: non *Thy Body* ma *Dame Reason* è il nemico da tenere sotto controllo. Uscire allora dai luoghi «dove non c'è tenebra», sempre illuminati come il mondo della Macchina o il ministero dell'Odio, aprire le finestre chiuse del corpo, i cinque portali della vera conoscenza⁸⁶: la scelta del fantastico come «forma per esprimere tutto ciò che non si può esprimere attraverso le forme realistiche»⁸⁷ rappresenta un'evasione dall'ambito del razionale, per esporne non solo i limiti e gli inganni, ma tutta la potenziale pericolosità. Una maestra del romanzo realistico vittoriano come M. Oliphant deve perciò ricorrere al *gothic tale*, così come l'autore di *Howards End* alla *scientific fantasy*, mentre un saggista come Orwell, per forzare le barriere tese, nel saggio, nel dialogo, nelle lingua quotidiana, dal linguaggio logico e razionale di O'Brien, ricorrerà al «linguaggio» istintuale delle emozioni e della fede, recuperato attraverso il sogno e la epifania mitica dell'amore fisico.

Proprio alla necessità di esprimere questa ribellione, di compiere questa *quest* defamiliarizzante ed eversiva nei confronti della realtà, questa narrativa distopica deve il suo linguaggio composito ed eterogeneo, la sua forma «disor-

⁸¹ Cfr. A. BRILLI, *Swift o dell'Anatomia*, Firenze, Sansoni, 1974.

⁸² Si cfr. per esempio il racconto *La colonia penale*.

⁸³ M. OLIPHANT, *op. cit.*, p. 248.

⁸⁴ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., III, III, p. 266: «We make the laws of nature».

⁸⁵ Cfr. J.F. LYOTARD, *Glossa sulla resistenza*, cit., pp. 108-9. J. DOLLIMORE in J. DOLLIMORE and A. SINFIELD eds, *Political Shakespeare*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1985, pp. 72-88.

⁸⁶ E.M. FORSTER, *The Machine Stops*, (1909), in *Collected Short Stories*, Penguin Books, p. 145.

⁸⁷ R. JACKSON, *op. cit.*, p. 24; F. JAMESON, *Magical Narratives* (1975) in trad. it. *Le narrazioni magiche. Il romance come genere letterario*, Cosenza, Lerici, 1978.

ganizzata», il carattere di multiforme e contraddittorio incrocio di generi e di *modes* complessi, che tanto ha attirato l'attenzione della critica ⁸⁸.

Questa caratteristica genetica della menippea strettamente legata all'espressione della funzione trasgressiva è egualmente ereditata da satira e letteratura fantastica, ma con sviluppi ben diversi a giudicare dagli effetti che a taluni appaiono addirittura opposti ⁸⁹. Se al piacere e al riso della satira di fronte a un'infrazione parziale, a «un'interruzione temporanea della legge», si sostituisce, nel fantastico, l'angoscia di fronte allo straniamento, all'«eccentricità», alla dissoluzione dell'identità personale che invade tutto l'universo narrativo, è perché, mentre nella satira domina il fondamentale senso di sicurezza proprio del punto di vista sociale ⁹⁰, nel fantastico è il punto di vista dell'individuo isolato a prevalere con le sue paure claustrofobiche e il tormento delle proprie contraddizioni. Poiché il punto di vista su cui si costruisce la visione distopica è, come già si è detto, quello dell'individuo, del suddito di utopia, della vittima, è abbastanza evidente che l'eterogenea complessità del linguaggio narrativo della distopia è più affine a quella del fantastico o per lo meno lo è quanto più totale e globale sono il rifiuto e la trasgressione della distopia.

Questa eterogeneità formale, ignorata come fondamentale strumento in cui si articola il discorso ribelle e *subversive* della distopia, diventa visibile solo come sollecitante molteplicità di «metri» critici diversi, cui sottoporre l'opera, anatomizzandone la coerente globalità, dissolvendone così la originale struttura unitaria e stravolgendo la gerarchia e la funzione dei componenti. La vicenda critica di *Nineteen Eighty-Four*, già in precedenza richiamata come esempio, mostra come la distopia più autentica resista invece ad una catalogazione che, partendo da uno dei suoi «componenti», la collochi nell'ambito delle tradizionali forme realistiche come satira *tout court* o come *novel* sia pure utopico. L'ampio uso delle tecniche del realismo introspettivo e dell'impressionismo psicologico non adempie in questa distopia alle stesse funzioni cui adempie nel *novel*, tant'è che la critica l'ha sempre trovato insoddisfacente, anche quando ha tentato di attribuirne la qualità diversa alla necessità di servire allo scopo satirico.

La qualità del realismo psicologico di *Nineteen Eighty-Four* diventa più comprensibile se considerata all'interno dell'economia formale della narrativa fantastica, la quale è «esperienza psicologica e interiore» ⁹¹, «viaggio dentro la mente subconscia» ⁹², ricognizione nel profondo individuale e collettivo, per vedere e rendere visibile ciò che non si vede, che è nascosto, dimenticato.

⁸⁸ Cfr. L. ABENSOUR et CHARRAS, *Romantisme Noir*, Paris, Cahiers de l'Herne, 1978.

⁸⁹ Cfr. R. JACKSON, *op. cit.*, p. 16; R. MILES, *op. cit.*, p. 6; R. PAULSON, *Satire and the Novel in Eighteenth Century England*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, pp. 10-23; C. PAGETTI, «Il drago...», *cit.*, p. XXIX.

⁹⁰ Sulla satira come *social mode* cfr. A. POLLARD, *Satire*, London, Methuen, 1970, p. 7.

⁹¹ R.D. HUME, «Gothic versus Romantic: a Reevaluation of the Gothic Novel», *P.M.L.A.*, March 1969, pp. 282-90.

⁹² U. LE GUIN, *cit.* in C. PAGETTI, «Il drago...», *cit.*, p. XXVII.

Da questo punto di vista era già stata notata una certa affinità del fantastico con aspetti della narrativa modernista⁹³, sollevando anche delle perplessità⁹⁴ che, per quanto riguarda il fantastico della distopia, ritengo abbastanza condivisibili. Il punto di vista soggettivo da cui fluisce la narrazione non è nei due generi narrativi «individuale» allo stesso modo. Nel *novel* esso appartiene ad un individuo particolare, solo apparentemente *alone*⁹⁵, perché il rapporto con la società in cui è inserito è di fatto il motore della sua vita interiore; l'introspezione psicologica indaga questo rapporto, nel suo vario e instabile articolarsi, come la realtà più profonda dell'individuo, nel tentativo di rendere «a vivid human being»⁹⁶, di rendere la sostanza della vita⁹⁷. Nella distopia il punto di vista narrativo è quello di un personaggio che non può essere un individuo e quasi nemmeno più l'Individuo in generale, isolato com'è in «a wilderness of men»⁹⁸, in «a locked loneliness»⁹⁹, defraudato cioè di tutti quei rapporti che lo renderebbero tale, un guscio ormai vuoto, specchio opaco di una realtà disumanizzata.

La distopia infatti vuole innanzitutto mostrare la progressiva disumanizzazione della realtà e il mostruoso meccanismo attraverso cui viene compiuta: la coscienza del personaggio non è più il luogo ove il romanziere modernista entra in contatto con la vita, ma diventa il luogo ambiguo in cui ha inizio la distruzione della realtà. L'analisi psicologica illumina l'interiorità del personaggio, che surrealisticamente si allarga fino a riflettere l'intero universo distopico, mostrandola come uno spazio chiuso, la cella di una prigioniera, un luogo di violenza e di terrore, in cui il prigioniero è irrevocabilmente rinchiuso assieme al proprio carceriere, vittime affratellate da una reciproca persecuzione.

Solo la visione soggettiva poteva in queste distopie mettere a fuoco lo spazio d'azione del mostro, il laboratorio dove i *Doctors* e i *Masters* della Oliphant, O'Brien o altre incarnazioni dello spirito del razionalismo individualistico lavorano alla realizzazione della vendetta annunciata da Satana nel *Paradise Lost*: rovinare l'uomo, trasformandolo, come nella conclusione di *Nineteen Eighty-Four*, nella grottesca parodia della creatura felice e innocente, posta all'inizio da Dio sotto il grande Castagno¹⁰⁰ del Paradiso Terrestre; o

⁹³ W.P. DAY, *In the Circles of Fear and Desire – A Study of Gothic Fantasy*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1985.

⁹⁴ Cfr C. PAGETTI, «Il drago...», cit., p. XXIX.

⁹⁵ R. RABINOWITZ, *The Reaction Against Experiment in the English Novel 1950- 1960*, New York, Columbia University Press, 1967.

⁹⁶ D.H. LAWRENCE, «Morality and the Novel», *The Calender of Modern Letters*, II, 10, Dec. 1925, pp. 269-274.

⁹⁷ Cfr. V. WOOLF, «Modern Fiction» (*Times Literary Supplement*, 10 April 1919) in *Collected Essays*, II, London, The Hogarth Press, 1966, pp. 103-110; «Mr Bennet and Mrs Brown» (*The Criterion*, July 1924) in *Collected Essays*, I, p. 330.

⁹⁸ M. OLIPHANT, *op. cit.*, p. 260.

⁹⁹ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., I, I, p. 21.

¹⁰⁰ Per l'immagine del castagno come l'albero del paradiso terrestre cfr. N. FRYE, «The Top of the Tower: A Study of the Imagery of Yeats», in *The Stubborn Structure*, London, Methuen & Co, 1974, p. 257.

addirittura, come in *The Land of Darkness*, sottoponendolo a un sarcastico «miglioramento», che lo renda «incapace di pensare e sentire», quindi «più forte» e «in grado di obbedire a qualsiasi ordine».

Questi uomini vuoti, questi automi *vivi eppur non vivi* (Oliphant), *morti* (Orwell) o *morenti* (Forster) sono le cellule in cui si riproduce l'inferno, come malattia dell'intelligenza, come «rational madness»¹⁰¹ come rancorosa claustromania e fobia dell'esterno – corpo, terra, società – come, per riprendere le parole di *News from Nowhere*, odio per la vita.

Per sfuggire alla natura, alla luce di quell'occhio di Dio che è il sole, l'inferno di Forster scende nell'interiorità della Terra e ne invade la naturale oscurità con la violenza della sua luce, una luce artificiale e perenne che rompe il rapporto con il cosmo, distruggendo il tempo umano per insediare poi come realtà il gioco mutevole ed eterno delle proprie simulazioni e falsificazioni.

Queste distopie, cresciute all'ombra della grande figura del Satana miltoniano, non dimenticano che la mente è per eccellenza il luogo della simulazione che «in it self Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n»¹⁰², e le loro discese nel mondo interiore sono esperienze fantastiche e imprese apocalittiche: l'enigmatica contraddittorietà, l'elusiva mutevolezza, la provocante inafferrabilità su cui si modulano le danze dell'intelligenza non sono le caratteristiche o l'essenza della realtà; sono invece soltanto segni della sua incipiente dissoluzione, sintomi del progressivo disorientamento dell'essere umano, immerso nella labilità¹⁰³ del dormiveglia che precede la perdita di contatto definitiva. In queste distopie il viaggio interiore si autodenuncia come percorso verso l'isolamento, la solitudine, la follia, il silenzio.

Nel suo grande racconto, scritto nel 1886, prima delle più note e citate opere di Stevenson e di Wells, la Oliphant dimostra una lucida comprensione della sensibilità dell'incipiente modernismo, di cui condivide tutta l'esigenza di rinnovamento: ma la sua decisa trasgressione ai canoni del realismo vittoriano, operata con la scelta del *romance* fantastico-distopico, è al tempo stesso un avvertimento che la strada della «innermost inner life»¹⁰⁴ che il *novel* sta imboccando è solo apparentemente rivoluzionaria; in realtà non è che un'ulteriore, sia pur avanzata prosecuzione della vecchia strada dell'individualismo e del realismo vittoriano, che conduce «on [...] across the Waste to the cities of the night», sempre più addentro nel cuore della tenebra.

The Land of Darkness può essere considerato il prototipo di questa distopia che si pone il problema dell'esistenza dell'individuo come «free human individual», se cioè l'individuo possa essere qualcosa d'altro e di diverso dall'individuo della cultura borghese. *The Land of Darkness* presenta infatti una critica globale e profonda all'individualismo borghese attraverso un quadro che,

¹⁰¹ Cfr. M. SZABOLCSI, «Avant-garde, Neo-avant-garde, Modernism», *New Literary History, Modernism and Postmodernism*, vol. III, Autumn 1971, n. 1, p. 76.

¹⁰² J. MILTON, *Paradise Lost*, I, v. 255.

¹⁰³ Cfr. L. TERZO, *Una letteratura per bene*, Milano, Marcos y Marcos, 1989, p. 137.

¹⁰⁴ Cfr. M. HOLQUIST, «Whodunit and other Questions: Metaphysical Detective Stories in post War Fiction», *New Literary History, Modernism and Postmodernism*, cit., p. 145.

legandone stato presente e sviluppo futuro, ne fa emergere in risalto i fondamenti, i principi. Il mito, sia pure come sogno o illusione, è una presenza innegabile che serve a problematizzare l'assolutezza di questi principi, e quindi a metterli in discussione come prodotto storico.

Questa narrativa distopica non piange, come è stato tante volte scritto, sulla morte dell'individuo borghese; dice solo che in questo concetto di individuo c'è qualcosa il cui sviluppo porta alla morte dell'individuo e, se l'individuo borghese è l'Uomo, alla morte dell'Uomo. Ridurre poi quest'Uomo al concetto di uomo proprio dell'umanesimo liberale¹⁰⁵ è un'altra ricorrente semplificazione, mistificatoria perché proprio su tale rapporto questa distopia si interroga: pone il problema, non teorizza nel senso che non sottintende o propone definizioni certe e positive, a meno che aspettarsi delle risposte, sia pure fuori dal testo, debba interpretarsi, come avverte Trilling, un teorizzare secondo i principi di quell'umanesimo liberale posto in discussione; caso questo in cui, nell'ottica della contraddittoria unione di complicità e *subversiveness*¹⁰⁶, il problema può considerarsi risolto nella sua stessa enunciazione e quindi, come direbbe O'Brien, inesistente, mai esistito o posto.

Ed è proprio questo che la distopia teme: che la coscienza umanistico-liberale, attraverso una mutazione ormai irreversibile, stia diventando, come Proteo, imprevedibile, incontestabile. Se alle soglie del modernismo¹⁰⁷ il pellegrino della Oliphant poteva ancora interrogarsi: «Quando e dove abbiamo sbagliato?», Winston Smith, in periodo tardo-modernista, dubita addirittura di essere pazzo nel chiedersi se sia ancora possibile un'autoanalisi della coscienza intellettuale contemporanea, ormai morta.

Quello che colpisce, soprattutto nella Oliphant, è che questi mondi di morti appaiono come materializzazioni distopiche di aspetti fondamentali della grande rivoluzione modernista che accompagna l'avvento della società di massa e della civiltà tecnologica; ed individuano in anticipo e confermano quelli che saranno i bersagli della reazione antimodernista degli anni trenta e cinquanta: collocare la realtà nell'ambito della percezione soggettiva e della psiche individuale, eleggendo l'arte a strumento privilegiato di conoscenza, vuol dire in ultima analisi far sì che l'individuo si chiuda in se stesso, allontanandosi dalla realtà concreta e naturale, dallo scambio vitale con gli altri individui, dalla società, che così si riduce a un insieme di esseri isolati e disorientati, «spersonalizzati» e perciò inconsapevoli, a una massa di potenziali automi, con

¹⁰⁵ Cfr. L. TRILLING, *Beyond Culture*, Penguin Books, 1967, pp. 20-41; L. KAMPF, «The Humanist Tradition in 18th Cent. England and Today», in *New Literary History*, vol. III, cit., pp. 157-170; T. EAGLETON, «Capitalism, Modernism and Postmodernism», *New Left Review*, 1985, repr. in D. LODGE ed., *Modern Criticism and Theory*, London and New York, Longman, pp. 384-98.

¹⁰⁶ Cfr. L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.

¹⁰⁷ Cfr. G. CIANCI, «Modernismo, Modernismi», in *Modernismo, Modernismi: dall'avanguardia storica agli anni trenta e oltre*, a cura di G. CIANCI, Milano, Principato, 1991, pp. 15-19.

cui si strutturerà la grande Macchina totalitaria della nuova società tardocapitalistica ¹⁰⁸.

5. La «realtà» postmoderna della distopia: il connubio potere-linguaggio

Questa accusa di collusione «strumentale» con l'ideologia del potere borghese e la sua degenerazione totalitaria, che ha accompagnato lo sviluppo della ribellione modernista, nella poesia, saggistica, narrativa a partire dagli anni trenta ¹⁰⁹, è forse più giustificata dagli eventi storici che dalle intenzioni. Il senso di circospetta simpatia o di disagio che, a questo riguardo, Cianci coglie nella recente critica di sinistra, può forse spiegarsi con i dubbi di fronte al problema della paternità del postmoderno, che, come società della comunicazione illimitata ¹¹⁰ sta, per quanto riguarda la letteratura, emarginando il soggetto e dissolvendo le categorie umanistiche: così l'opposizione tra modernisti e antimodernisti diventa oggi una «falsa memoria», dal momento che i primi hanno perso il soggetto, i secondi la realtà oggettiva ¹¹¹. Come previsto da Forster e da Orwell, la Macchina si è impadronita della realtà costruendola e controllandola ¹¹² attraverso il linguaggio, trasformando lo strumento che gli intellettuali avevano scelto per la loro ribellione nello strumento della loro sconfitta, e per di più costringendoli ironicamente a cercarne in se stessi la responsabilità e a riconoscere il presente come frutto delle proprie scelte, implicito nell'iniziale eretica ribellione romantica. Vashti, Winston e la stessa Julia sono tragiche prefigurazioni dell'intellettuale contemporaneo, ridotto a creare, inventare, costruire, produrre per fornire la realtà necessaria alla vorace inesauribile vitalità della Macchina; non più «puttana della ragione», o «burocrate dell'umanesimo» ¹¹³, neanche archivistica, ora ch'è stato inventato il buco della memoria, ma addetto al caleidoscopio ¹¹⁴: un lavoro – utile come l'impiego di Winston nella sottocommissione per la neolingua – che potrebbe essere forse meglio svolto dal *computer*, se non avesse la funzione, per ora ancora necessaria, di soddisfare la sua presunzione o il suo narcisismo di intellettuale, dando gli l'illusione di aver in mano la gestione della potenza combinatoria della Macchina, proprio mentre, al servizio

¹⁰⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 33.

¹⁰⁹ Cfr. anche W. BINNI, «I trentisti e il modernismo», in *Modernismo, Modernismi*, cit., pp. 459-473.

¹¹⁰ Cfr. G. VATTIMO, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.

¹¹¹ Cfr. A. VILLANI, *Le «Chiavi» del Postmoderno: Un dialogo a distanza*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 38.

¹¹² G. VATTIMO, *op. cit.*, p. 38.

¹¹³ L. KAMPF, «The Humanist Tradition in Eighteenth-Century England – And Today» in *New Literary History, Modernism and Postmodernism*, cit., pp. 157-170.

¹¹⁴ Cfr. L. TERZO, *op. cit.*, p. 114.

della complessificazione, come scrive Lyotard ¹¹⁵, contribuisce a creare una realtà per lui sempre più incontrollabile.

Forse neanche Butler era arrivato a immaginare tanto, quando pensava all'uomo come a un possibile «parassita della macchina», «an affectionate machine-tickling aphid»; quel che è certo è che *Erewhon* diventa ogni giorno meno incongruente e paradossale:

C'è forse un campione di Ipotetica delle nostre Università che possa sostenere il confronto con una di queste macchine? [...] L'anima stessa dell'uomo deriva dalle Macchine; è una cosa fatta a macchina. Il suo modo di pensare, il suo modo di sentire è il prodotto dell'azione delle macchine su di lui, ed esse sono indispensabili alla sua esistenza quanto lui lo è alla loro. ¹¹⁶

Alla necessità di suscitare l'angoscia di fronte all'incontrollabilità della scienza, di fronte alla possibilità di finire «strangolati dalla veste che noi stessi abbiamo intessuto» ¹¹⁷, e che è il suo tema centrale a partire dalla formulazione delle teorie darwiniane, la distopia deve l'attualità del proprio linguaggio – quello dell'estraniamento, dello spaesamento, per certi aspetti dello *stoss* ¹¹⁸ che sembra restare l'unico linguaggio recepibile oggi che la discussione critica secondo le tradizionali categorie umanistiche rischia di non essere più comunicante o comunicabile.

Il nuovo sistema di pensiero ossia il nuovo linguaggio, che in *oldspeak* si chiamava *control of reality*, consente infatti «di intrattenere simultaneamente due convinzioni opposte e di accettarle entrambe» ¹¹⁹, «di non scegliere una delle parti, ma di realizzare la contraddizione di obbedire a entrambi gli impulsi» ¹²⁰, poiché «la sua struttura paradossale» consente «di affermare e di sovvertire», di «essere complici e di contestare nello stesso tempo. [...] Non è che la verità abbia smesso di esistere [...] è che ha smesso di essere non problematica» ¹²¹ ed è diventata molteplice e provvisoria; proprio come in *Animal Farm*: «Non è che gli animali non siano più uguali; è che ora alcuni sono più uguali degli altri». «Non è proprio che il mondo sia senza significato, ma è che ogni significato che esiste è di nostra creazione» ¹²². «Non ci sono fatti, solo interpretazioni» ¹²³ è come dire « Non esiste nulla se non attraverso la coscienza umana» ¹²⁴: ed è innegabile che O'Brien appartiene alla scuola di Nietzsche. «Questo non è solipsismo. Il solipsismo collettivo è infatti proprio l'opposto» ¹²⁵. «Se il passato

¹¹⁵ Cfr. J.F. LYOTARD, *op. cit.*, p. 98.

¹¹⁶ S. BUTLER, *Erewhon*, Penguin Books, p. 207.

¹¹⁷ E.M. FORSTER, *op. cit.*, p. 145.

¹¹⁸ G. VATTIMO, *op. cit.*, pp. 72-82.

¹¹⁹ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., II, IX, p. 215.

¹²⁰ L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 3 e seg.

¹²¹ *Ibidem*, p. 223.

¹²² *Ibidem*, p. 43.

¹²³ F. NIETZSCHE, *Opere*, vol. V, 3, Milano, Adelphi, 1970.

¹²⁴ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., III, III, p. 266.

¹²⁵ *Ibidem*.

e il mondo esterno esistono solo nella mente, e se la mente stessa è controllabile – allora?»¹²⁶

Queste poche citazioni, cui se ne potrebbero aggiungere a volontà altre tratte da varie Voci del postmoderno, per sottolineare come queste distopie anticipino, anzi condividano, problemi che sono al cuore della odierna coscienza postmoderna nell'ambiguo e complesso rapporto di complicità e contestazione che essa dichiara di intrattenere con i valori, i cardini del pensiero liberale umanistico. Infatti «the apocalyptic murder of the real»¹²⁷ che in esse si compie ad illustrazione futura di Baudrillard o di Jameson, non risulta, nel contesto globale del racconto, come inevitabile o almeno così non dovrebbe nelle intenzioni degli autori: «Non dico che un mondo simile si avvererà, ma che molto verosimilmente potrebbe avverarsi», chiarisce per esempio Orwell¹²⁸, il cui testo è a questo riguardo il meno esplicito. E comunque il terrore, quale che ne sia il grado, di fronte alla liquidazione della realtà oggettiva, non significa automaticamente il desiderio di un recupero acritico dei valori umanistici, quali il razionalismo e l'individualismo: che proprio sullo sviluppo, sul compimento di questi valori illuministici si costruiscono gli universi «postmoderni» con cui queste distopie li mettono in discussione nella loro umanità e autenticità. Alla distopia comunque non interessa tanto denunciare la relatività, la matrice ideologica del concetto di individuo e di realtà oggettiva – che sembra essere la grande scoperta con cui il postmoderno giustifica la sua rassegnazione all'impotenza politica – quanto invece mostrare lo stretto legame tra il venir meno di un concetto di realtà oggettiva e lo sviluppo di una struttura sociale basata sull'unico punto di riferimento della forza, e insieme sottolineare la conseguente responsabilità attiva che l'essere umano ha nella formulazione di un concetto di realtà umana, per quanto relativo.

Il messaggio apocalittico di questa distopia sta proprio nel far vedere come sugli inevitabili limiti della condizione umana torni a far leva una nuova metafisica, terribile perché secolarizzata¹²⁹, la metafisica del potere, per imprigionare l'uomo nell'ambito della propria logica (che può anche essere quella dell'assenza di logica o della logica debole) dove, come spiega la Arendt¹³⁰, la sconfitta è implicita nell'accettazione iniziale. Il fallimento e la vittoria su se stesso di Winston Smith drammatizza la ambigua, patetica illusione di sovvertire il sistema dal di dentro, attraverso la complicità, ossia accettando il linguaggio e le armi del più forte. Il saggio della Arendt sulle origini del totalitarismo rappresenta, com'è stato spesso notato, un commento politico-filosofico alla società e alla cultura dell'Oceania orwelliana; se riletto, soprattutto nelle pagine sull'ideologia, accanto a una Poetica del

¹²⁶ *Ibidem.*, II, IX, p. 216.

¹²⁷ L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 229.

¹²⁸ G. ORWELL, cit. in B. CRICK, *George Orwell. A Life*, Harmondsworth, 1980, in trad. it. di A. Belardinelli, Bologna, il Mulino, 1991, p. 713.

¹²⁹ Si cfr. le pagine di G. VATTIMO sulla secolarizzazione in *op. cit.*, pp. 58-62.

¹³⁰ H. ARENDT, *The Origins of Totalitarianism*, New York, The World Publishing Company, 1951, p. 131.

postmodernismo come quella della Hutcheon, illumina in maniera significativa, la pratica ideologica, la natura ideologica del postmodernismo, come fenomeno culturale; natura ideologica che ovviamente il postmodernismo si riconosce, per poi dichiararla decisamente antitotalitaria¹³¹, forse fidando che la neolingua contemporanea non distingua più tra anti-totalitario e non totalitario. Il postmodernismo, come la distopia ci aiuta a comprendere, può essere invece totalitario per l'assolutezza del suo anti-totalitarismo o antiautoritarismo, per l'implacabilità del suo andare contro, sovvertire, demistificare, smitizzare, smascherare, distruggere tutto ciò che è unitario, tutte le costruzioni umane, consolanti e illusorie, le *homes* culturali e psicologiche che aspirino a una qualche durata, con una frenesia sadica, una «war hysteria»¹³² che fa passare per ansia di emancipazione, piacere di rinnovarsi, denudandoci perché i vestiti sono *solo* pelli finte che dobbiamo mutare con le stagioni, le mode, le circostanze, continuamente, in un flusso incessante, nel quale dobbiamo riconoscere l'unica possibile realtà concessa alla nostra esperienza comune, e che solo in questo senso può essere definita oggettiva.

Orwell aveva sì indicato nel linguaggio il principale strumento attraverso il quale il processo di secolarizzazione tende a distruggere, oltre all'aldilà, anche il promesso aldilà e insieme l'uomo stesso, ma forse, condizionato dagli eventi contemporanei e dall'influenza della cosiddetta «scuola del sospetto»¹³³, non aveva poi saputo immaginarne o voluto rappresentare il modo, che pure teoricamente formulava nel *double-think*, «Freedom is Slavery»: la realtà non sarebbe stata ridotta e poi negata attraverso un impoverimento, un progressivo restringimento, quantitativo e qualitativo, del linguaggio; la realtà si sarebbe dissolta nell'allargamento, nella moltiplicarsi delle *paroles*, nell'autoriproduzione, in una inarrestabile inflazione del linguaggio. Il criterio non sarebbe stato, come più giustamente aveva previsto A. Huxley, quello, in qualche modo sempre individuante, della limitazione e della costrizione, ma quello della emancipazione, della liberazione totale, che di fatto si realizza nel suo contrario, in quanto obbligo ad un continuo rinnovamento, ad un'incessante trasformazione ossia autonegazione.

È la Oliphant che, pure lontana dai totalitarismi del nostro secolo, e basandosi solo sull'osservazione della società vittoriana, sa individuare, nella sua duplice potenzialità, quel principio edonistico che darà il volto alla società del futuro: la sua *city of the evening light* è il quadro distopico che meglio coglie lo spirito della nostra fantasmagorica civiltà dei consumi: in mezzo al *festival*, allo spettacolo perenne¹³⁴, di luci, colori, musica, canti, danze, giochi, tavole imbandite, abiti ricchi, ambienti eleganti, sorrisi, adulazione, esaltazione narcisistica, euforico senso di liberazione dal passato e visioni di futura onnipotenza:

¹³¹ Cfr. L. HUTCHEON, *op. cit.*

¹³² G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., II, IX, p. 193.

¹³³ Cfr. P. RICOEUR, *Della Interpretazione. Saggio su Freud*, 1965, p. 47; Cfr. anche M. FERRARIS, *Nietzsche e la filosofia del Novecento*, Milano, Bompiani, 1989.

¹³⁴ *Op. cit.*, pp. 275-79.

«the horror of that movement without repose», «the loathing and fatigue, and disgust, and despair».

L'obbligo di consumare piaceri non uccide semplicemente il desiderio, come in *Brave New World*, ma trasforma il godimento in simulazione e quindi in tormento, un tormento che diventa disgusto e disperazione quando il pellegrino si rende conto che il piacere può diventare «il più terribile», ossia il più raffinato e il più sadico degli strumenti diabolici: perché il piacere lo rende complice volontario quando addirittura non principale responsabile, fin dall'inizio del suo adescamento; complice nel fare di se stesso lo strumento fisico del suo tormento; ma soprattutto perché lo condanna all'impotenza, privandolo della possibilità di formulare una protesta dal momento che «non ha nemmeno il senso di aver subito dei torti». Solo il piacere poteva indurre una complicità tale da consentire che la sua metamorfosi si compisse senza essere registrata dalla coscienza che così ha continuato a chiamare piacere il suo contrario, il dolore. L'inganno, come quello che ha lasciato l'accecato Polifemo muto e impotente e per di più deriso, si compie nella Terra delle tenebre attraverso il linguaggio. È proprio qui nel linguaggio, come veicolo del *double think*, che Gerione può raggiungere il culmine della sua attività metamorfica: la menzogna può rendersi impercettibile e inesprimibile impadronendosi del nome di Verità, come un'entità aliena che si annida nel corpo di un terrestre. Come commenta ironicamente Fish a proposito di Derrida: «La verità non è quello che sembra e questa verità deve bastare»¹³⁵. Questa tendenza del linguaggio a farsi sostegno del potere, veicolo d'una verità che è solo un effetto del potere, sembra essere oggi una verità non-problematica se non per l'insistenza con cui viene ribadita, perché non si distingue (ma forse non si deve) se tale insistenza sia un effetto del mezzo di comunicazione, ossia connaturata all'odierno linguaggio mass-mediale oppure sia invece un contributo alla sua costruzione. Il confondersi di causa ed effetto, di soggetto e oggetto, fa emergere il processo, il flusso, il movimento, che coinvolge tutti, cosicché Barthes può scoprire che O'Brien diceva effettivamente la verità: «Il potere è plurale [...] perché è dappertutto ed è invincibile perché agisce attraverso il linguaggio»¹³⁶, che è una prigionia da cui non si può fuggire perché ogni azione di fuga o di ribellione si traduce ironicamente in contributo al suo rafforzamento.

Questa conclusione, nel momento in cui si imponesse come verità universalmente riconosciuta, farebbe automaticamente apparire tutto il dibattito postmoderno, attraverso cui si è imposta, come una simulazione, vanificando in anticipo anche l'ultima speranza di quanti convinti, come Greenblatt, che «il potere si definisce in rapporto a ciò che lo minaccia»¹³⁷, pensassero di poter risalire dalla insistente promozione di questa verità a quella che è il bersaglio del potere.

¹³⁵ S. FISH, «Critical Self-Consciousness or Can We Know What We Are Doing?», lecture, 1986, Mc Master University, Ontario, cit. in L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁶ Cfr. R. BARTHES, «Inaugural lecture, College de France», in S. SONTAG, ed., *A Barthes Reader*, London, Jonathan Cape, 1982, pp. 459-69.

¹³⁷ Cfr. S. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

Finché questo non avverrà, è necessario continuare a ricorrere all'artificio della *suspension of disbelief*, ossia a quell'interruzione della attività razionale quel tanto che basta all'autore per far sì che la sua ipotesi impossibile diventi possibile. Questo caratteristico *device* narrativo, trasferito dall'ambito della *fiction* a quello della discussione razionale, diventa, come involontariamente ha dimostrato Wells in *A Modern Utopia*, la cellula germinale del *double think* e del suo linguaggio: un linguaggio che consenta di negare validità ad un principio e nel contempo ritenerlo valido come base per sviluppare la dimostrazione della sua non validità; che consenta di affermare che il fondamento del nostro discorso sarà l'assenza di fondamento, o che la verità è che non esiste la verità. Cioè troppo spesso, di fronte all'ottimismo di chi vede nel presente «il gioco di una comunità storica [...] che può anche fare a meno della verità»¹³⁸, ci ritornano insistentemente in mente le parole di Orwell: «In our society those who have the best knowledge of what is happening are also those who are the furthest from seeing the world as it is»¹³⁹.

Questa diagnosi oltre a ribadire nella sua sofferta profondità, quanto centrale sia in *Nineteen Eighty-Four* l'interesse per il rapporto tra linguaggio e potere e quindi per la posizione dell'intellettuale nella società, mette in evidenza con questa matura formulazione come tale tema sia caratteristico di questa distopia fin dall'inizio. È infatti la particolare concezione del linguaggio a conferire già a *Flatland* (1883) il suo «fiato ustionante»¹⁴⁰, i suoi sinistri bagliori. *Flatland* riproduce, come scriveva Manganelli, proprio lo spazio astratto del linguaggio, inteso come «pipistrello pendulo dai propri piedi, universo che si impedisce di precipitare nel nulla reggendosi alle proprie mani allacciate, assoluta contraddizione che è tuttavia l'unica sede abitabile [...]; gigantesca legislazione ipotetica»¹⁴¹, costruita con una rigida deduzione su di un'arbitraria scelta iniziale, che intende porsi, come tutti i linguaggi, come la realtà unica. Per sostenersi come tale, il linguaggio ricorre alle armi del terrorismo logico e didattico, come strumento di conservazione gerarchica, e alla falsificazione della storia, ossia alla riscrittura, sdoppiandosi quindi, insieme con il pensiero, in «un duplice esercizio della lingua e del pensiero», in «una esistenza bimentale e bilingue»¹⁴². Da questo universo totalitario, come dalla propria pelle, non si esce se non attraverso la visione, momento antistorico in cui può addensarsi una pluralità di universi differenti, ma tutti chiusi e in varia misura totalitari, da *Pointland* a *Lineland* a *Spaceland* a *Thoughtland*, in un'atmosfera di disorientamento orribile e di tensione sublime verso il Sapere e l'Onniveggenza; meta questa che appare alla fine come un miraggio ambiguo, un delirante sogno senza fondamento, ma che ha tuttavia avuto l'effetto consolante di mostrare la relatività delle varie teorie, l'interessata menzogna del loro

¹³⁸ G. VATTIMO, *op. cit.*

¹³⁹ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., II, IX, p. 216.

¹⁴⁰ G. MANGANELLI, «Un luogo è un linguaggio», in E.A. ABBOTT, *Flatlandia*, trad. di M. D'Amico, Milano, Adelphi, 1992 (1a ed. 1966), p. 160.

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² E.A. ABBOTT, *Flatlandia*, cit., p. 89.

dogmatismo, l'ottusa pretesa di negare a priori che esistano verità al di fuori della loro comprensione e del loro dominio.

6. *Il luogo della resistenza: la «scrittura» del mito*

Con il «fantastic romance of many dimensions» di Abbott, vero «capolavoro di illusionismo prospettico» nel suo originale mescolarsi di «incubo, satira, *jeu d'esprit*, parodia, allegoria, visione, farsa, apologo»¹⁴³, la distopia chiede fin dall'inizio che non venga trascurata la scrittura, come avvertono anche Lefort e Lyotard, nel sottolineare, a proposito di *Nineteen Eighty-Four*, che si tratta del romanzo del totalitarismo realizzato e non di una critica teorica. Forse con più ottimismo dello stesso Orwell, Lyotard ritiene che «Scrivendo un'opera letteraria, Orwell suggerisce che la critica non è un genere capace di resistere all'influenza burocratica. Fra di esse si ha piuttosto affinità o una complicità. Entrambe cercano di esercitare un controllo completo sul campo al quale rispettivamente si riferiscono. La scrittura letteraria invece, nella misura in cui esige un denudamento, la scrittura artistica non può collaborare, anche involontariamente, a un progetto di dominio o di trasparenza universale»¹⁴⁴.

La letteratura gli appare quindi il luogo della resistenza, non tanto in quanto analisi critica, ma in quanto racconto. Nel racconto il linguaggio può essere costretto ad esporsi come strumento ideologico, ammettendo i propri limiti e quindi la menzogna della propria onnipotenza ed invincibilità: deve essere costretto a provocare un'esperienza emotiva, inducendo uno stato d'animo che oltrepassi l'ambito della finzione per essere riconosciuto come reale, divenendo così sintomo di una realtà esterna diversa e non riproducibile.

Se c'è una speranza, per parafrasare Orwell, essa è dunque nell'emozione e nella sensibilità che, secondo Lyotard, può e deve essere preservata. Solo l'emozione può avvertire la prigione del linguaggio e tentare di forzarla. L'emozione è la vera minaccia del linguaggio, che perciò tenta sempre di impadronirsene, definendola con le parole, inglobandola nella sua logica, per poi disseccarla con una riproduzione inflattiva. Il racconto deve costringere il linguaggio, nei suoi vari registri, a evocare, a dar vita all'emozione, dicendo l'assenza, la mancanza, il vuoto, fermandosi di fronte a ciò che non può esprimere. Ci sono realtà – le emozioni del corpo, il sesso – che il linguaggio non può esprimere senza contaminare, tradire o svuotare. E questo non perché il linguaggio tenda sempre più rapidamente a diventare stereotipo «mob language»¹⁴⁵, ma perché la traduzione in linguaggio, anche in quello più individuale, è distruttiva della loro essenza, che è quella dell'individualità assoluta, irripetibile, irriproducibile, intrasmissibile, come scrive Lyotard. Esse

¹⁴³ G. MANGANELLI, *op. cit.*, p. 170. Oltreché dalla sua forma (cfr. su *pastiche* e parodia F. JAMESON, *op. cit.*, e T. EAGLETON, *op. cit.*), l'attualità di *Flatland* emerge in maniera straordinaria se si confronta la seconda parte *Altri Mondi* con il capitolo *Dall'utopia all'eterotopia* in *La società trasparente* di G. VATTIMO, *op. cit.*, pp. 84-100.

¹⁴⁴ C. LEFORT in J.F. LYOTARD, *op. cit.*, pp. 101-110.

¹⁴⁵ D.H. LAWRENCE, «Pornography and Obscenity», (1929), in H.T. MOORE ed., *Sex, Literature and Censorship*, London, W. Heinemann, 1955, pp. 195-222.

devono restare «obscena», fuori scena, perché la loro esplicita messa in scena chiama lo spettatore a un'identificazione, a un confronto che è avvertito, già in quanto comparazione, come distruttivo della loro unicità. La sua reazione, lo *shock* che tanto indignava Lawrence, è un moto d'allarme, un istintivo gesto di autodifesa, di copertura. La *secrecy* che le avvolge non è solo o semplicemente censura, imputabile, come l'accusa di *dirtiness*, all'«antico terrore che la mente ha del corpo»¹⁴⁶, ma è una resistenza, un sottrarsi alle pretese di conoscenza, alla «mentalizzazione» attraverso il linguaggio, il cui dominio non viene meno solo perché vengono prosciolte dalla vergogna, messe in primo piano e investite della funzione di perno del rinnovamento del sistema.

Per questo, come la distopia si è sforzata di dimostrare ben prima di Foucault, il Potere non può lasciar sussistere nessun segreto, accanendosi, nella sua insaziabile «volontà di sapere» sulla coscienza e l'inconscio, finché non ha raggiunto il più recondito pensiero. Orwell sa bene che per mantenere un segreto, bisogna tenerlo nascosto innanzitutto a se stessi e che l'unico luogo segreto, «impermeabile», rimane «the inner heart», rimane il sentimento il cui funzionamento è sconosciuto anche a noi stessi e che pur volendo, non riusciamo a mutare¹⁴⁷. Per questo Lyotard apprezza Orwell, per aver individuato il luogo «di una resistenza minima a tutti i totalitarismi» nella possibilità, come già Adorno, di «prolungare la linea del corpo in quella della scrittura» e dell'arte¹⁴⁸. In quest'ambito si può tener viva, coltivare la memoria, sottraendola al destino della foto di Jones, Aronson e Rutherford e rendendola imprevedibile.

Nella parte distopica di *Nineteen Eighty-Four* gli stati di malessere, di solitudine, di angoscia, di odio, sono così vivamente rappresentati in stretto rapporto a qualcosa che non c'è, che manca, da diventare acuto e ansioso desiderio del proprio contrario. La parte centrale, che impropriamente è stata paragonata a *Lady Chatterley's Lover*¹⁴⁹, non fornisce la descrizione o la rappresentazione di questo «qualcosa che non c'è», ma lo evoca dentro ciascun lettore, spingendo il lettore a dare personalmente soddisfazione al desiderio attraverso la propria immaginazione con una versione cioè autentica e irripetibile, e che, in quanto tale, non può essere tirata alla luce e fatta oggetto di pubblica confessione, ma solo distrutta.

Il libro di Orwell, prima ancora che alla rispondenza delle sue previsioni, all'accuratezza della descrizione della realtà totalitaria o della tormentata coscienza intellettuale contemporanea, deve la propria vitalità alla minaccia che esso riesce a rappresentare: la minaccia a qualcosa di vitale, non tanto di ideologico, ma addirittura di biologico. La forza e la qualità della minaccia sono effetti del modo in cui essa prende corpo sul piano della strutturazione narrativa che, come mossa perfettamente rispondente alla

¹⁴⁶ D.H. LAWRENCE, «A propos of *Lady Chatterley's Lover*», (1929), in H.T. MOORE, *op. cit.*, pp. 223-269, p. 229.

¹⁴⁷ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., II, VII, p. 168.

¹⁴⁸ J.F. LYOTARD, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴⁹ E. WAUGH, Letter to George Orwell, 17 July 1949, *The Letters of Evelyn Waugh*, ed. by M. AMORY, London, Weidenfeld and Nicolson, 1980, p. 302.

strategia del potere, rivela la grande abilità del giocatore Orwell e insieme, implicita, la sua potenziale complicità: come il potere si radica attraverso il linguaggio dentro ciascun individuo, così dentro ciascun individuo dovrà essere suscitata la resistenza e la ribellione. L'ambito non sarà quindi quello di una «Brotherhood» organizzata, ma quello di una Fratellanza che non c'è bisogno di organizzare perché esiste da sempre, anche se tradita o ignorata; quell'umanità come specie, dove «le singolarità esistono al plurale»¹⁵⁰, dove il singolo agisce per sé e senza saperlo per tutti, dove il suo eventuale fallimento non è d'importanza vitale come lo è per il sistema del potere. Rivolgendosi, nel suo insieme di ricordo e di desiderio, alla memoria ancestrale, il mito del *Golden Country* apre come una traccia che, nella sua impersonalità, conduce il lettore fin nella stanza sopra Mr. Charrington, dove è costretto dall'improvviso, totale silenzio della voce narrante a prendere il posto del protagonista nel vecchio grande letto matrimoniale. Da questo fondamentale momento il punto di vista del lettore coinciderà con quello di Winston e questa identificazione spiega perché l'orrore della seguente terza parte resista a tutti i tentativi di esorcizzazione. Attraverso il sesso l'individuo entra nella dimensione del mito, ricongiungendosi all'ambito dell'inconscio collettivo: è in quest'ambito che il terrore diventa incontrollabile, raggiunge un'intensità panica perché ogni azione contro il sesso o il mito è avvertita come una minaccia all'istinto vitale, alla sopravvivenza della specie.

Quest'atteggiamento, molto simile a quello dell'autore di *Lady Chatterley's Lover*, deve la sua attuale comunicabilità più alla cattiva scrittura di Orwell che non all'arte del «Grande Narratore». Orwell infatti dimostra di aver maggior consapevolezza della natura potenzialmente distruttiva del linguaggio e se deve, come chiede Lawrence, «rispettare la misteriosa esperienza del corpo»¹⁵¹, non può che sottrarla al linguaggio.

L'esperienza mitica (in cui cioè si realizza il sogno del *Golden Country*) quindi non è raccontata, non è espressa, poiché il mito è il luogo della soddisfazione del desiderio e come tale è personale nella formulazione e nella realizzazione: per Orwell il mito del *Golden Country* s'incarna in una giovane donna, nota di vista, sullo sfondo della campagna frequentata da ragazzo; per Forster sono invece le colline del Wessex palpitanti sotto i piedi di King Alfred che sconfigge i Danesi; per la Oliphant il bianco chiarore di un'anima infantile. La formulazione dell'immagine simbolo occupa uno spazio narrativo minimo e ha la funzione di focalizzare il desiderio costruito dalla distopia, indirizzandolo verso la propria soddisfazione, là dove il mito, sottratto all'influenza del *logos* torna ad essere *mythos* nel senso originario di racconto-verità, racconto-esperienza di verità¹⁵².

Si tratta di una verità *moderna* perché ogni lettore la avverte e la percepisce in maniera personale. L'epifania mitica, «that pang that comes in the midst of

¹⁵⁰ J.F. LYOTARD, *op. cit.*, p. 105.

¹⁵¹ D.H. LAWRENCE, *A propos...*, cit., p. 230.

¹⁵² F. IESI, *Mito*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 15-20.

things»¹⁵³, è collocata nella ricezione del lettore¹⁵⁴, il più lontano possibile dalle pretese del *logos*, prima che il *logos* la pretenda come propria costruzione per dare un senso alle cose¹⁵⁵.

Questo «concetto» di mito è dunque un'elaborazione originale della narrativa distopica e non trova ovviamente riscontro preciso nella varie contemporanee teorie sul mito che si venivano sviluppando nell'ambito delle varie discipline. Si possono indubbiamente rintracciare svariate influenze, come quella di Sorel¹⁵⁶ che attribuisce al mito la funzione di sollecitare e indirizzare l'azione sociale; e quella, più cospicua ed evidente, di Bergson¹⁵⁷ che indica nella radice biologica del mito la difesa più valida contro la naturale distruttività del *logos*; o, non certamente ultima, quella di Bachofen che riscopre la fertilità nell'oscuro ventre della Gran Madre arcaica¹⁵⁸; ma la sostanziale differenza, per certi versi significativamente anticipatoria, è quella consentita dal mezzo narrativo che permette, partendo dal destinatario, di individuare nella sua esperienza emotiva quel terreno, tra l'inconscio e il conscio, in cui il mito prende corpo, riflettendosi sulle sue immagini-simbolo ed investendole dell'unica forza capace di resistere al *logos*, la fede.

Il mito così inteso non poteva certo soddisfare alla funzione richiesta da Eliot¹⁵⁹ di controllare, ordinare, dare una qualche forma e significato al caos e alla futilità prodotte dal *logos*, che questa è la funzione propria del *logos*. Una struttura mitica in grado di adempiere a tale funzione non sarebbe, come ben vede Moretti¹⁶⁰, che il prodotto di una distorsione ad opera di quello stesso *logos* nel cui caos è chiamata a mettere ordine. E infatti in «una fenomenologia negativa di miticità»¹⁶¹ si traduce il recupero del mitologico da parte della letteratura modernista, in cui, come mostra la Corti, il mito viene distorto, frammentato, capovolto, parodiato, declinato soggettivamente, rivitalizzato sul piano semantico, ma alla fine ridotto a «l'altro dal reale concreto»¹⁶², specchio deformante che rompe la figura umana nella sua armonia unitaria.

¹⁵³ E. DARDEL, «The Mythic», *Diogenes*, No 7, Summer 1954, pp. 33-51.

¹⁵⁴ H. BLUMENBERG, *Elaborazione del mito*, (1979), Bologna, il Mulino, 1991. Si cfr. l'introduzione di G. GARCHIA, pp. 14-16; Cfr. JUNG, *Essays on a Science of Mythology*, London, Routledge and Kegan Paul, 1957.

¹⁵⁵ R. BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957; W. RIGHTER, *Myth and Literature*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1975.

¹⁵⁶ Cfr. W. RIGHTER, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁷ Cfr. H. BERGSON, *The Two Sources of Morality and Religion*, New York, Doubleday, 1954, pp. 109-120.

¹⁵⁸ Cfr. R. MANHEIM, ed., *Religion and Mother Right, Selected Writings of J.J. Bachofen*, Princeton University Press, 1967, pp. 25 e seg.

¹⁵⁹ Cfr. T.S. ELIOT, «Ulysses, Order, and Myth», *The Dial*, LXXV, 5, nov. 1923, pp. 480-3.

¹⁶⁰ F. MORETTI, «Dalla terra desolata al paradiso artificiale», in *Il filo di Arianna. Elementi mitici nella letteratura moderna*, *Calibano*, 5, Savelli, 1980, pp. 78-104.

¹⁶¹ C. CORTI, «Il recupero del mitologico», in G. CIANCI, *Modernismo/modernismi*, cit., p. 319.

¹⁶² *Ibidem*, p. 337.

La distopia affida al mito la funzione antimoderna di ristabilire la fede nella sostanza unitaria dell'uomo come animale terragno e benigno, alimentandola attraverso l'istinto, *the will to live*, che non è la distruttiva *libido dominandi* della cultura borghese, ma, come credono la Oliphant e Orwell, la forza capace di resistere ad essa, quella capacità sorda e ostinata, tenace e paziente, di mantenersi vivi, nonostante tutto, incarnata per esempio nella possente figura della donna prole di *Nineteen Eighty-Four*. Restare fisicamente vivi è la condizione per restare umani, per comunicare fisicamente e intellettualmente con gli altri: per ritrovare cioè nella dimensione fisica e psichica il senso della comune umanità. Non si tratta quindi di fuga, evasione, ritorno consolatorio ad un mondo arcaico o dell'assunzione di valori archetipici, ideali o metafisici, ma del rinvenimento e rivitalizzazione di quella *virtus unitiva*, di quelle caratteristiche biologiche, fisiche, psicologiche che sottendono al benessere e alla felicità umani, messe a rischio dal processo, sia esso progresso o sviluppo, che trasforma, come scrive Zolla, il mammifero umano in insetto sociale ¹⁶³.

Gli indubbi riflessi mistici, riconosciuti più di una volta dallo stesso Orwell, più che da una visione panico-panteistica, derivano dall'atteggiamento anti-intellettuale con cui questa distopia tende a recuperare un'integrità umana preborghese e preindustriale. Il mito è quello di uno stato di armonia e di benessere interiore che si basa su di un armonico rapporto tra uomo e mondo, che, indipendentemente dal fatto che tale stato sia mai esistito in passato, che i miti ne siano trascrizioni o solo proiezioni simboliche, esiste nell'istinto, nel desiderio, nelle aspirazioni.

Il dovere dell'intellettuale è di dare espressione a queste aspirazioni, a questi desideri o ricordi sepolti, sottraendoli agli effetti distruttivi del linguaggio ironico e parodico che da sempre tende a confinarli nel regno del sogno vano e impossibile, della fantasticheria, manifestazioni tipiche dell'incapacità di affrontare la realtà ¹⁶⁴.

Questa narrativa distopica si propone l'epica impresa di «rifiutare un'intera civiltà», di «ritrovare la strada che torna indietro» per «riappropriarsi di quel re-

¹⁶³ E. ZOLLA, «Introduzione», *I mistici*, a cura di E. Zolla, Milano, Garzanti, 1963, pp. 7-69.

¹⁶⁴ Si vedano le pagine di G. VATTIMO (*op. cit.*, pp. 42-62) sulla presenza del mito nella cultura attuale: sia l'atteggiamento dell'*arcaismo*, che quello del *relativismo culturale* e dell'*irrazionalismo temperato* non sarebbero che conseguenze della nostra incapacità di affrontare la dissoluzione delle filosofie metafisiche della storia. Il mito, processato imparzialmente secondo un codice arbitrario, risulta «destinato a restare teoricamente muto» (p. 49). In particolare il ritorno al sapere mitico non compare esplicitamente in nessun programma culturale tranne in «quel movimento che, in Italia e in Francia, va sotto il nome di *nuova destra*, e che riprende la polemica anticapitalistica del nazismo e del fascismo mescolandola con temi derivati dal movimento del sessantotto» oppure, com'è «il caso di molta cultura *liberal* europea in atteggiamenti di pura critica *utopica* della civiltà scientifica e tecnologica» (*ibidem*). Insomma «[...] se dalle origini è venuta proprio la condizione di disagio, alienazione, ecc. in cui ci troviamo, perché mai risalire ad esse?» (p. 55).

presso su cui si costruisce l'ascesi della civiltà contemporanea»¹⁶⁵, indicando nei suoi tabù il proprio Graal, proponendo cioè un altro modo di conoscenza; una conoscenza che non divida, controlli e domini, che non sia solo attiva ma anche, come quella mistica, passiva: una conoscenza che non sia chiusura e definizione, ma apertura e allargamento; non separatezza, come predicava Lawrence¹⁶⁶, ma comunione; che non sradichi, ma radichi più profondamente. Per esporre la parzialità del linguaggio, liberando parole come *misticismo*, *ritorno*, *regressione*, *evasione* dalle connotazioni negative conferite loro dal vangelo dell'*Avanti! Avanti!*, questa distopia ricorre alla *scrittura secolare*¹⁶⁷ per sollecitare e rivitalizzare, attraverso il linguaggio della metafora e del simbolo, anche gli altri sensi¹⁶⁸, restituendo all'uomo, ormai meccanismo di un sistema, tutte le esigenze sepolte del microcosmo. Solo a partire dalle radici nell'inconscio collettivo può l'assenza essere ricostruita per avere tutta la forza propria della mancanza, del bisogno di quel qualcosa senza il quale, come scriveva Dostoevsky, «i popoli non possono vivere né morire»; quel mito dell'età dell'oro, vario eppur sempre lo stesso, da Esiodo a Virgilio a Ovidio a Dante a Dostoevsky:

The scene is set in a corner of the Greek Arcipelago; blue caressing waves, islands and rocks verdant shores, a magical vista in the distance, an entrancing sunset – words cannot describe it ... Wonderful people once lived there. They lived their days from morn to night in happiness and innocence. The groves rang with their gay singing; the great abundance of unspent vigour was put into love and simple joy. The sun bathed these islands and the sea in beams, and rejoiced in its lovely children ... it is on this dream that mankind has always lavished its powers; it is for this dream that they have made every kind of sacrifice, died on the cross or as prophets ...¹⁶⁹

7. La nostalgia come «memoria ancestrale» della felicità delle origini

Di fronte all'invincibile ricorrere di questo sogno mitico, il mondo fantastico-gotico presentato dalla distopia si evidenzia non semplicemente come una proiezione assurda o paradossale del presente, ma come il presente stesso rivelato nelle sue caratteristiche più vere, più o meno visibili ma non per questo meno vive, che sole possono rendere ragione del profondo malessere dell'uomo contemporaneo: il presente come *esilio*, nel doppio senso di lontananza dal luogo nativo, dall'origine, e quindi dalla natura, e di sterile e frustrante peregrinare, di erranza.

La sofferenza che pervade e dà vita a questa distopia è infatti quella caratteristica della nostalgia, della separazione e dell'assenza e del desiderio del ricon-

¹⁶⁵ Cfr. E. ZOLLA, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶⁶ Cfr. D.H. LAWRENCE, *A propos of Lady Chatterley's...*, cit.

¹⁶⁷ Cfr. N. FRYE, *The Secular Scripture, A Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, 1976.

¹⁶⁸ Cfr. E. ZOLLA, *op. cit.*, pp. 18, 23.

¹⁶⁹ F. DOSTOEVSKY, «Stavrogin's Dream», cit. in W. RIGHTER, *op. cit.*, p. 3.

giungimento. Non è quindi, come è stato più volte detto, che questa distopia sia regressiva e preferisca addirittura il presente al futuro: essa non ha paura del futuro se non come prolungamento di questo presente, come esilio perpetuo, in cui si spenga il ricordo della meta e venga meno la fede nella possibilità del ritorno. Essa è antiprogressista solo rispetto al dogmatico concetto di progresso borghese: poiché infatti nel concetto, fatto proprio per esempio dall'autore di *A Modern Utopia*, di un «progresso infinito da stadi più bassi a stadi più alti»¹⁷⁰ è implicito, come era evidente a Fichte e Schiller ben prima che a Nietzsche e Heidegger, che «la direzione è al tempo stesso la destinazione e il cammino è compiuto nel momento stesso in cui si fa il passo»¹⁷¹, il progresso così inteso viene a significare flusso, ossia in *old speak*, simulazione di movimento reale.

La nostalgia che la pervade testimonia la vitalità della sua fede, se non nella possibilità di un prossimo ritorno, nell'esistenza dell'oggetto del suo desiderio, della meta: Zacinto è lì e si specchia nell'onde, anche se l'esule non può fisicamente tornare. Non è un caso che la Terra delle tenebre o il mondo della Macchina si rivelino alla fine più simili a un purgatorio che all'inferno, ancora animati dal sia pur debole alito della speranza, dal sia pur pallido ricordo del giardino dell'Eden. È quando invece la nostalgia muore, lasciando il posto alla disperazione, che si anima lo spettro di quel mondo dei morti, così ossessivamente presente nella letteratura moderna, il mondo dei dannati che, come nell'abisso dantesco, bestemmano Iddio perché hanno perduto la speranza: «There is no love, no love», grida il pellegrino della Oliphant addentrandosi sempre più nella tenebra, emblematico simbolo dell'intellettuale borghese che sadomasochisticamente grida che non c'è ritorno, non c'è, non è mai esistita l'età dell'oro, perché, isolato nel buio abisso del proprio io, è diventato cieco e folle: ma la sua insistente negazione risuona in fondo come l'unica ammissione consentita dalla disperazione.

La speranza alimenta la nostalgia come malattia vitale, nel senso di salutare reazione sintomatica ad una minaccia mortale. E fin da quando la nostalgia compare storicamente come malattia sociale¹⁷² – significativamente all'inizio dell'Era del paradiso perduto – essa non ha che una cura: il ritorno. Proprio perché non riconosce altro rimedio che questo, incautamente confessato all'inizio insieme con la diagnosi di malattia mortale¹⁷³, la distopia radicale si sforza di mantenere viva e di acuire la nostalgia, opponendosi ai tentativi successivi di cure alternative e parziali che renderanno la nostalgia una malattia cronica, na-

¹⁷⁰ F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Roma, A.B.E.TE, 1981. Cfr. M.H. ABRAMS, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, London, Oxford University Press, 1971, p. 216.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Cfr. D. FRIGESSI CASTELNUOVO – M. RISSO, *A mezza parete: Emigrazione, nostalgia, malattia mentale*, Torino, Einaudi, 1982; J. STAROBINSKI, «Il concetto di nostalgia» (1966), in A. PRETE (a cura di), *Nostalgia, Storia di un sentimento*, Milano, Cortina Ed., 1992, p. 114: «La nozione di nostalgia si è sviluppata in Europa al momento della nascita delle grandi città».

¹⁷³ Cfr. D. FRIGESSI CASTELNUOVO – M. RISSO, *op. cit.*

turale, normale: da malattia psicofisica la nostalgia diventerà infatti parte della condizione esistenziale, legata naturalmente alla crescita individuale e al passare del tempo. Il male del paese, lo *Heimweh*, l'angoscia da sradicamento e spaesamento, diventa il dolore necessario che accompagna il viaggio educativo hegeliano, positivo sintomo della maturazione, utile rimpianto per l'Eden perduto perché stimolo alla riconquista o meglio conquista di un nuovo mondo sostitutivo e migliore¹⁷⁴, desiderio di conoscenza e di potere, aspirazione all'infinito, simbolo di quella tensione vitale o *daimon* che trascina l'io moderno sull'orlo sublime dell'abisso.

Il perno su cui si compie questa trasformazione – che, a parte il poeta romantico o l'intellettuale moderno, per i comuni mortali sposta gradualmente la nostalgia nell'ambito del disturbo psichico o mentale come disadattamento¹⁷⁵ o come depressione¹⁷⁶ – è la sottrazione della sua meta attraverso la negazione della sua esistenza: la nostalgia diventa il dolore insensato per un ritorno impossibile ad un luogo frutto della fantasia, uno spazio umano che, anche se fosse esistito, ora non esiste più, distrutto dal tempo irrimediabilmente. A partire da Kant la meta della nostalgia non è nemmeno più un luogo, ma un tempo, non più rappresentabile o immaginabile cioè in maniera concreta e quindi oggettiva, ma soggettiva: il Giardino dell'Eden diventa l'infanzia dell'umanità o dell'individuo per essere così dichiarato irrecuperabile.

Il tempo lineare non ammette nessun recupero, nessun vero ritorno perché è di fatto nemico della memoria, come lo è del sogno e della visione ossia della dimensione attraverso cui la memoria vive e agisce sul cervello e sul corpo umani, sottraendoli al presente come flusso, per riconsegnarli ad un altro presente che non ha paura di essere ingoiato dal futuro, ripetibile a piacere e di durata veramente individuale¹⁷⁷.

Attraverso il sogno infatti la memoria sfida l'onnipotenza del tempo, trasgredendo il dogma fondamentale dell'irreversibilità; smaschera il tempo irreversibile come flusso, evidenziandone l'identità con quell'altro dall'umano e

¹⁷⁴ Cfr. M. ABRAMS, *op. cit.*, cap. IV.

¹⁷⁵ Cfr. J. STAROBINSKI, *op. cit.*, pp. 114-117.

¹⁷⁶ Cfr. L. BANDIERA, «Paesaggi della malinconia», in *Romanticismo europeo e traduzione*, a cura di L.M. CRISAFULLI JONES, A. GOLDONI, R. RUNCINI, Napoli, Valentino Ed., 1995, pp. 187-209. Da Burton, Milton ai preromantici a Keats, come effetto della «caduta nella transitorietà», delusione del mondo, insanabile contrasto tra finitezza individuale e desiderio d'immortalità, *spleen*, noia, sfiducia totale, depressione, la *malinconia* appare una malattia intellettuale, narcisistica e sublime, ma *incurabile* e *inguaribile*, al contrario della nostalgia autentica che vive della fede nel proprio appagamento. Cfr. J. STAROBINSKI, «Democrito parla (L'utopia malinconica di Robert Burton)», in R. BURTON, *Anatomia della malinconia*, in trad. it di G. Franci, Padova, Marsilio, 1983, pp. 7-43.

¹⁷⁷ Cfr. S. SABBADINI, «La poesia delle origini e le origini della poesia: John Keats», in AA.VV., *L'Esilio romantico: forme di un conflitto*, a cura di J. CHEYNE e L.M. CRISAFULLI JONES, Bari, Adriatica, 1990, pp. 160-61.

dalla vita concreti che è l'eternità: l'eterno presente di Satana, il suo «non esiste nessun tempo in cui io non ero come adesso»¹⁷⁸.

Da questo punto di vista si comprende l'importanza del sogno per Dostoevsky, per Morris e per Orwell, la continua sfida tra sogno e «realtà» caratteristica della letteratura fantastica a partire almeno da Walpole per il quale «non c'era saggezza paragonabile a quella di scambiare le cosiddette realtà della vita con i sogni» perché il passato ha perduto quella caratteristica del presente che è la facoltà di ingannare¹⁷⁹. Il sogno è per essi il ricettacolo custode della realtà umana, nella sua essenza, vale a dire nei suoi limiti, in quella sua misura tanto invocata dal protagonista di *The Machine Stops*, la misura in cui si è manifestata nel tempo umano, quando Cronos era Saturno, ossia il tempo era quello familiare e ciclico della natura. Il sogno è quindi veicolo del Passato come Verità, come l'unica pietra di paragone che può renderci consapevoli del presente, consapevoli dell'abisso. L'abisso – l'infinito romantico, l'«avanti! avanti!», la tensione verso il superamento del limite naturale – si allarga più si va avanti e ci si allontana dal Passato come origine comune (Eden o Madre Natura). Quando il legame con il Passato viene meno, l'io sprofonda, come mostrava la Oliphant, nell'abisso di sé stesso, nella «land of darkness» del solipsismo, nel flusso dell'infinita inconsapevole ripetizione.

Gli addii al tetto o al borgo natio, agli alberi, ai monti, ai luoghi dell'infanzia, che inondano la letteratura romantica e in particolare il romanzo popolare del Settecento e dell'Ottocento, non sono solo l'espressione di una moda o il risultato del caratteristico processo inflattivo che sempre interviene a spegnere ogni fenomeno *subversive*: il viaggio dell'individuo «outcast from the Garden of Nature»¹⁸⁰ è incominciato e non basta guardare avanti, benedire la *felix culpa* e il proprio *coming of age*, non basta esaltarsi di fronte all'avventura magnifica e progressiva, deridendo il rimpianto per l'illusione del passato, per far tacere la paura, per rendere *delightful* il *terror* o l'*horror* che assalgono l'individuo «alone on a wide, wide sea»¹⁸¹, un mare che diventa tanto più sconfinato quanto più avanzando rimane solo.

Come per molta narrativa romantica, per la distopia autentica «il mondo del paradiso perduto» che è caduto nella sofferenza ha eletto Satana a suo eroe e satanicamente persiste nel rifiutarsi di tornare indietro perché proprio nella resistenza alla sofferenza dell'andare avanti, trova la ragione e la giustificazione della propria forza, ossia la violenza come maledizione, come spiega l'oratore della Oliphant, riecheggiando apertamente Milton e Blake e Bloom.

¹⁷⁸ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1973, in trad. it. di M. Diacono *L'ansia dell'influenza*, Milano, Feltrinelli, 1983, p.28.

¹⁷⁹ *Yale Edition of Horace Walpole Correspondence*, ed. by W.S. LEWIS, New Haven, Yale University Press, 1937-1965, vol. X, p. 192.

¹⁸⁰ F. HÖLDERLIN, *Hyperion*, 1797-99, cit. in M.H. ABRAMS, *op. cit.*, p. 242.

¹⁸¹ S.T. COLERIDGE, *The Ballad of the Ancient Mariner*. Per il *delightful terror* o *horror* ci riferiamo ovviamente a E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1756.

Se Satana è da considerarsi il poeta forte moderno, come, con spirito ben diverso dalla Oliphant, afferma Bloom ¹⁸², è perché nel suo «grande originale» dell'addio romantico, esprime la condizione del sublime moderno ¹⁸³, quando abbandona ogni rimpianto per il luogo della propria origine e si riconcilia con l'orrore – «il letto di fiamme» da lui provocato; e questo grazie all'onnipotenza della mente:

Farewell happy Fields
Where Joy for ever dwells: Hail horrors, hail
Infernal World, and thou profoundest Hell
Receive thy new possessor: One who brings
A mind not to be chang'd by Place or Time.
The Mind is its own place, and in it self
Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n. ¹⁸⁴

L'emozione di Satana, che poi è quella di un O'Brien o di un Moreau, appare agli occhi dello scrittore distopico, sadomasochistica, strettamente legata all'affermazione della propria soggettività, messa in pericolo dallo stesso processo di allontanamento e di divisione rispetto all'origine unitaria attraverso il quale tale soggettività si è creata e si afferma: per cui la sofferenza della divisione è il piacere dell'affermazione.

Se come dice Raimondi ¹⁸⁵, le poetiche del sublime sono anticlassiche, la distopia che abbiamo preso in considerazione, come molta narrativa gotica, mostra attraverso il suo particolare atteggiamento verso il mito, di intrattenere con la natura e il passato un rapporto fondamentalmente antiromantico, più vicino alla misura e all'equilibrio neoclassici ¹⁸⁶; un rapporto di devozione filiale alla W.H. Hudson più che, come ha ben messo in rilievo Abrams, un rapporto di amore maritale ¹⁸⁷, che, sotto la tutt'altro che umile pretesa di parità, nasconde sempre il desiderio di controllo o di dominio.

Si può capire così la profonda insofferenza dell'autore di *The Anxiety of Influence* nei confronti di quello del *Golden Country*: Orwell si sforza di suscitare la nostalgia del passato, di ridare vita attraverso di essa al legame con un'origine che invece provoca l'angoscia di Bloom. Si può anche in parte capire perché la poesia romantica sia alta letteratura e la narrativa gotica sia letteratura popolare, a lungo «non presa sul serio» ¹⁸⁸, trascurata e misletta, proprio come

¹⁸² Cfr. H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, cit., p. 30.

¹⁸³ Cfr. S. GIVONE, «Il sublime e il tragico», in *Studi di Estetica*. Atti del Convegno *Il sublime: creazione e catastrofe nella poesia*, 4/5, 1984, pp. 55-63.

¹⁸⁴ J. MILTON, *Paradise Lost*, I, vv. 249-256.

¹⁸⁵ E. RAIMONDI, «Il pathos critico del sublime», in *Studi di Estetica*, 4/5, cit., p. 40.

¹⁸⁶ Cfr. R. KIELY, *The Romantic Novel in England*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1972, pp. 67-8.

¹⁸⁷ Cfr. M. ABRAMS, *op. cit.*, pp. 263, 267 e seg. Cfr. anche sulla «conciliazione» con la natura e matrimonio, M. HORKHEIMER e T.W. ADORNO, *Odisseo, o mito e illuminismo*, in *Dialettica dell'illuminismo*, (1947), Torino, Einaudi, 1966, p. 81.

¹⁸⁸ Cfr. G. HARTMAN, «On the Theory of Romanticism», in *The Fate of Reading*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1975, p. 281. Il rapporto dei romantici con la natura è al centro del dibattito del contemporaneo «ecocriticism»

avviene per le distopie più autentiche: l'eroe romantico, con la sua baconiana sete di conoscenza e di potere, è, nella narrativa distopica, come in molti *romances* gotici, il *villain*, lo spirito del caos, del dolore, della distruzione.

Se è vero che il poeta forte dimostra la propria forza nel combattere contro la propria origine, tirando il proprio aratro sulle ossa dei morti, che dire del poeta in epigrafe la cui poesia è un ritorno filiale alla Terra Madre, al Mito, al proprio passato nel riconoscimento che là è la fonte da cui è scaturita la propria energia creatrice e a cui la propria ispirazione può continuare ad alimentarsi?

Più che l'esilio, è il ritorno o meglio il ricongiungimento il tema sostanziale del sonetto, la cui struttura incarna perfettamente il rapporto tra sogno e realtà caratteristico della nostalgia: l'*incipit* «Né più mai [...]» (che è un collegamento per associazione: «e non») è comunque immediatamente sommerso dall'allargarsi della visione onirica, che si incentra, non sull'esule né sul suo doloroso peregrinare, ma sull'isola nativa, messa a fuoco nella sua bellezza, in quella sua concreta, persistente, feconda vitalità (che è poi la forza del mito) che spinge il figlio a ripercorrere, sulle orme di Ulisse, la via del ritorno.

Il bacio di Ulisse alla terra materna rappresenta il culmine della sequenza di strutture pospositive che, mentre riproducono anche sintatticamente la tensione verso la conclusione del viaggio, mettono in risalto i simboli chiave della visione mitica: Venere, il Canto, il Fato. Il bacio di Ulisse, che costituisce dunque l'approdo tematico, emotivo, visivo dell'intero sonetto, diventa il simbolo in cui s'incarna il mito del ritorno all'origine.

È il ritorno al mito l'impresa epica di questo Ulisse più che la sua avventura, ridotta a premessa o condizione in funzione del ritorno («il diverso esilio *per cui* ... baciò la sua petrosa Itaca ...»). L'ideale è più vicino all'Ulisse omerico, infelice e paziente finché non trova la via del ritorno, che non all'Ulisse dantesco che da ali al folle volo o a quello tennysonianesimo teso alla conquista di un mondo nuovo¹⁸⁹ o, meno che mai, a quello baudelairiano, pronto a spingersi «al fondo dell'ignoto per trovare del nuovo»¹⁹⁰, punto dall'inspiegabile angoscia di arrivare tardi al banchetto dell'infinito.

L'Ulisse borghese, che esordisce nei panni di Robinson e la cui patria¹⁹¹ è ovviamente dovunque, non potrà che essere un eterno Errante, spinto da un oscuro senso di colpa, che egli chiamerà destino maledetto, impresso nel suo cervello a lettere di fuoco:

sviluppatosi intorno ad opere come J. BATE, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*, London, Routledge, 1991; K. KROEBER, *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind*, New York, Columbia U.P., 1994; cfr. «Green Romanticism», *Studies in Romanticism* (vol. 35, No 3, Fall 1996).

¹⁸⁹ A. TENNYSON, *Ulysses* (1833-1842). Cfr. P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse Figure di un mito*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 118-123.

¹⁹⁰ C. BAUDELAIRE, *Le Voyage*, in *Les fleurs du mal* (1857). Cfr. A. PRETE, *Nostalgia*, cit., p. 31.

¹⁹¹ Sull'opposizione tra patria (come terra dei padri) e mito (della Terra madre) cfr. M. HORKHEIMER e T.W. ADORNO, *op. cit.*, p. 87.

non indietro, ma avanti e avanti. Verso un angoscia sempre più grande, certo; ma avanti: verso una disperazione più profonda, esperienze più terribili: ma avanti, avanti, avanti.¹⁹²

Egli non può più credere alla possibilità del ritorno, alla possibilità di revocare il passato e di riavere Euridice perché ha fatto del passo falso di Orfeo la sua pratica quotidiana: Orfeo ha tradito Dioniso, il canto, il mito la cui forza aveva dissolto il confine tra la vita e la morte, e, spinto dall'ingannevole *luce* di Apollo, ha dubitato, ha *verificato*, dissolvendo così la dimensione mitica nel momento in cui, abbandonando la fede, ha messo piede fuori di essa¹⁹³; ed è restato così solo di fronte alla morte irrevocabile.

La virtù, la conoscenza, la fama, la sventura servono invece a fare dell'Ulisse foscoliano l'eroe del ritorno, un ritorno che è un atto d'omaggio, nel riconoscimento che l'unica meta a dar senso al viaggio non poteva essere che il ritorno; che le sacre sponde dell'approdo non potevano non essere che quelle dell'esordio; che il ritorno è un dovere perché la nostalgia altro non è, come scrive Orwell, che la voce dell'istinto, il richiamo del mito, il ricordo del benessere del *golden country*, rassicurante conferma della sua vitalità: solo nell'esperienza del ritorno che, in quanto ripetizione, è comunione tra generazioni passate e future, il mito si realizza e vive. Come dirà Forster, ognuno torna come e quando può: l'importante, perché in questo consiste il vero ritorno, è sentire o sapere di dover tornare, comunque non dimenticare.

Tra il bacio di Ulisse e il canto del poeta si istituisce un parallelo tra concreto-fisico e ideale-astratto, che non va certo a favore della superiorità dell'ideale («tu *non altro che* il canto ...»), visto pur sempre come ispirato dal mito, una parziale consolazione che contribuisce in parte alla compostezza dell'ultima terzina, dove i soggetti rimangono l'isola e il fato e non un piangente io romantico cui si è dato indebito rilievo. L'io del poeta si dissolve infatti, assorbito nella dimensione corale del mito, non certo intaccata, proprio come nella distopia, dall'esclusione dell'individuo, il cui rimpianto è quello di non poter rientrare fisicamente attraverso il rito (sepoltura) nella dimensione mitica. Anche la tomba o le ossa, più che un segno dell'esistenza individuale, sono un monumento alla fecondità della terra madre: un monumento attraverso cui quella fecondità, grazie alla *celeste* dote delle memoria, che è poesia, può continuare a manifestarsi, legando tra loro le generazioni alla comune origine, nella bella d'erbe famiglia e d'animali: proprio come scriveva Sabbadini a proposito di Keats, la morte, da storia, diviene natura. E l'unica consolazione dell'esule solo e ramingo sarà infatti quella di esser chiamato a farsi, come Omero, cantore del

¹⁹² M. OLIPHANT, *op. cit.*, p. 280.

¹⁹³ Si veda la versione del mito in R. GRAVES, *Greek Myths*, 1954, in trad. it. di E. Morpurgo, Milano, Longanesi, 1990. Il destino della testa di Orfeo che, deposta nella grotta di Dioniso, continua a profetizzare, facendo disertare gli oracoli di Apollo, che perciò, la fece tacere per sempre, mentre invece conserva la lira del sommo cantore nel proprio tempio a Lesbo, sembra una prefigurazione allegorica della sorte del mito nella nostra cultura.

Passato, a celebrare la Madre nelle opere dei suoi figli, tenendo viva la fede nel senso dell'operare umano ¹⁹⁴.

Il filo della memoria collettiva si snoda nella visione individuale – qui, come nella distopia – attraverso la concretezza del paesaggio e dei corpi, la sensorialità delle emozioni, la fisicità del desiderato contatto rigeneratore con la Terra, che è la Madre, la Natura, il Femminile, cioè Venere dal sorriso fecondo. Delle tre figure mitiche evocate è Venere *l'Amor che muove* il Poeta e il Viaggiatore attirando nella scia anche il giovane poeta, con la stessa «incalcolabile forza» con cui in passato le colline del Wessex «chiamavano a sé gli uomini e gli uomini le amavano» ¹⁹⁵. È proprio il prevalere della dimensione mitica a conferire al *Né più mai* una risonanza che va oltre il caso personale; una risonanza potenzialmente corale che riflette l'eco di un mondo che ha smarrito la strada del ritorno e, come negli incubi, sprofonda sempre più nella tenebra, finché il buio trionfando sulla memoria, trasforma l'irrecuperabile «isola d'oro» in un luogo maledetto, proprio come avviene nel sonetto *A Zante* di Poe ¹⁹⁶, dove basta un caso individuale – la morte di una fanciulla – perché la mente del poeta trasformi l'isola da paradiso in inferno, rendendola inconsistente, con la stessa caratteristica canzonatoria ironia dei disperati e cinici abitanti della «land of darkness» oliphantiana. Ma l'isola petrosa, l'isola sacra, che ha raccolto e nutrito il poeta fanciullo, continuerà ad esistere anche dopo la sua morte, simbolo, se non della realtà oggettiva, di quella fede in essa, di quell'ottimismo del desiderio che è la vita stessa.

Il confronto tra i due sonetti – che, sviluppato, li mostrerebbe come un contrasto tra Il trionfo della vita e il trionfo della morte – mette ben in rilievo il mostro romantico di cui la distopia ha paura: la capacità distruttrice della mente individuale, nella sua libertà e nella sua onnipotenza, una volta che sia riuscita a far accettare il fatto che «le parole siano fatti» ¹⁹⁷, che la realtà sia fatta solo di parole, una volta che abbia portato a termine attraverso il linguaggio il suo disegno di *denial of reality*, di riscrittura e dissoluzione della storia.

Se nella critica si aggira oggi dominante lo spettro del neostoricismo, è innegabile che pur nella sua polimorfia – da Bromwich a Greenblatt a Lentricchia – esso finisce sempre con il rievocare aspetti del totalitarismo orwelliano ¹⁹⁸. Allo studioso della distopia appare evidente che *Nineteen Eighty-Four* è una di quelle opere che costruisce e rivela la tradizione che la precede: da Abbott alla Oliphant a Forster, la distopia nasce come coscienza critica del concetto di

¹⁹⁴ Cfr. U. FOSCOLO, *I sepolcri*, vv. 49-50. Un esempio attuale della funzione concreta riconosciuta al mito e alla poesia come memoria è rappresentato da P. LEVI in *Se questo è un uomo e I sommersi e i salvati*, Cfr. P. BOITANI, *op. cit.*, pp. 183-189.

¹⁹⁵ E.M. FORSTER, *op. cit.*, p. 131.

¹⁹⁶ E.A. POE, *To Zante*, (1837), in *Romanticismo europeo e traduzione*, cit., p. 110.

¹⁹⁷ G. BYRON, *Don Juan*, canto III, stanza 88, in J. J. MC GANN ed., *Byron*, Oxford e New York, 1986, p. 513.

¹⁹⁸ Cfr. V. FORTUNATI e G. FRANCI, «Introduzione a *Neostoricismo/Neostoricismi*», *Studi di Estetica*, 13, 1996, p. 5.

tempo borghese, e quindi come *letteratura del terrore*, terrore dell'abisso e dell'eclissi totale.

Se c'è una speranza di resistenza, essa è nel mito, nel legame con la propria origine; ma questa distopia ha saputo anticipare con sorprendente lucidità i pericoli che incombono sul Passato: il Passato potrebbe già essere stato distrutto, trasformato nel proprio contrario¹⁹⁹ o in qualcosa di completamente altro, come la Rivoluzione francese nella *lecture* di Forster, o messo sotto vetro e usato per fornire quella resistenza di cui il potere ha bisogno per la propria realizzazione: l'ordine di Mr. Charrington di raccogliere i frammenti di quel simbolo del *golden country* che è il fermacarte di cristallo mostra sì la strumentalizzazione del mito da parte del potere, ma conferma anche la dipendenza ultima del potere da quel «qualcosa senza il quale i popoli non possono vivere». E un dato di fatto, come osservavano Horkeimer e Adorno²⁰⁰, che, per quante pene e tormenti abbia contenuto il nostro passato preistorico, non possiamo concepire una felicità che non viva della sua immagine; così come è un dato di fatto che il foscoliano «sospiro che dal tumulto a noi manda natura», per quanto smitizzato, demitizzato e irriso, continua a suscitare oggi lo stesso desiderio del protagonista di Forster, di tornare a «parlare con i morti»²⁰¹. E, quand'anche quei morti fossero solo costruzioni nostre più o meno illusorie e deformate, essi sono pur sempre specchi in cui rifletterci e misurarci, o forse solo rassicurarci, testimonianze comunque del nostro «essere nel mondo», privi di una qualche incidenza politica²⁰² solo per chi ha decretato in partenza la superiorità del pessimismo dell'intelletto sull'ottimismo del desiderio e della volontà.

Questa introduzione, più che una presentazione riassuntiva di studi precedenti, ha, come si vede, finito con l'essere una rimeditazione dei loro risultati, da cui emerge la necessità di guardare alla letteratura distopica da una prospettiva più ampia e quindi nuova: una prospettiva che ne mostri il profondo coinvolgimento con i problemi della nostra realtà postmoderna, ma soprattutto che tenga conto del fatto fondamentale che la distopia ha saputo anticiparli, sviluppandoli da premesse insite nella cultura borghese fin dalla seconda metà dell'Ottocento. Gli autori della Terra Piatta, della Terra delle Tenebre, del Mondo della Macchina, dell'Era del Bispensiero anticipano e illustrano temi centrali delle esposizioni teoriche di Foucault, Jameson, Eagleton, Tafuri, ma soprattutto pongono in primo piano la loro consapevolezza dell'ambiguo e intrigante rapporto tra letteratura e potere, del difficile ruolo dell'intellettuale, tra sincerità e condizionamento. Consapevole dei propri condizionamenti, con una fede radi-

¹⁹⁹ Per es. il mito delle origini non sarebbe che il mito del progresso rovesciato: cfr. G. VATTIMO, *op. cit.*, p. 54.

²⁰⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 73.

²⁰¹ Cfr. S. GREENBLATT, cit. in *Neostoricismo/Neostoricismi*, cit., p. 19.

²⁰² Sul potere del «literary intellectual [...] in the political work of social change and social conservation» si veda l'introduzione del libro di F. LENTRICCHIA su K. Burke, *Criticism and Social Change*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1983. Cfr. M. DOMENICHELLI in R. BERTINETTI – A. DEIDDA – M. DOMENICHELLI, *L'infondazione di Babele: L'antiutopia*, Milano, F. Angeli, 1983.

cale nella sincerità, ma tutt'altro che ingenua, questa distopia letteraria arriva, fin dall'inizio, a mettere sotto accusa perfino il suo stesso linguaggio: ed è questo uno degli aspetti più pericolosi della sua attualità.

«ANOTHER WORLD AND YET THE SAME»: *THE LAND OF DARKNESS*
DI MARGARET OLIPHANT

... forse tutta quanta la saggezza e tutta
la verità, tutta la sincerità, sono
concentrate appunto in quell'imponderabile
momento del tempo nel quale si varca la
soglia dell'invisibile.
J. Conrad, *Heart of Darkness*, 1893

The Land of Darkness è una vera e propria gemma che viene ad aggiungersi alla tradizione della letteratura femminile, anche se la sua autrice, Margaret Oliphant, non fu mai una scrittrice «femminista», come comprova la grande popolarità di cui godette la sua vasta produzione la cui ristampa, seppure parziale, le restituisce oggi il debito posto tra i grandi realisti vittoriani¹.

Questo racconto, dimenticato per più di ottant'anni² rappresenta invece, insieme a pochi altri, un'eccezione, una specie di catartica evasione dal canone realistico. È stato infatti presentato come una «ghost story», come una delle migliori «supernatural stories in English»³, definizioni che, pur puntuali, sono certamente riduttive nei confronti di un racconto per il quale noi preferiamo la ben più complessa definizione di *fantastico*.

Infatti, al di là di tutte le varie motivazioni individuabili alla base di questa produzione – dal diverso rapporto con la morte all'interesse per l'aldilà caratteristico della fine del secolo⁴ all'inevitabile concessione ai gusti del pubblico da parte di una popolare scrittrice professionista – è indubitabile che in questi racconti, che la Oliphant dichiarava di poter scrivere «solo quando le venivano»⁵, è possibile leggere una visione della realtà più ampia – e quindi per molti

¹ Cfr. V. POGGI, «Mrs Oliphant's Unlikely Stereotypes», *Quaderni di Filologia Germanica della Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna*, Ravenna, Longo, 1989, pp. 61-74; M. WILLIAMS, *M. Oliphant: A Critical Biography*, London, Macmillan, 1986; T. BROUGHTON, «M. Oliphant: the Unbroken Self», *Women's Studies International Forum*, 1987, vol. 10, No 1, pp. 42-52.

² *The Land of Darkness*, scritto alla fine del 1886, pubblicato a gennaio 1887 su *The Blackwood's Magazine* e nel 1888 in volume (*The Land of Darkness Along with Further Chapters in the Experiences of the Little Pilgrim*, London, Macmillan), è stato ristampato dalla Oxford University Press nel 1988.

³ Cfr. M. WILLIAMS, «Introduction to M. Oliphant», in *A Beleaguered City and Other Stories*, Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. VII.

⁴ Cfr. G. PARETI, *La tentazione dell'occulto. Scienza ed esoterismo nell'età vittoriana*, 1990.

⁵ Cfr. Mrs H. COGHILL ed., *The Autobiography and Letters of Mrs Margaret Oliphant*, Edinburgh and London, William Blackwood and Sons, 1899.

aspetti diversa – rispetto a quella offerta dai romanzi: in *The Land of Darkness* in particolare, una visione della realtà frutto di un'esperienza di vita «maschile» all'interno della società vittoriana⁶; un'esperienza della cosiddetta «realtà» estraniante e fantastica, nello stesso senso in cui il termine potrebbe essere usato per Stevenson o Conrad, ma anche, come è stato giustamente osservato⁷, per Kafka, per Beckett, per Orwell.

Un racconto come *The Land of Darkness* impone infatti un confronto con la critica che, dal Praz e dal Levy⁸ alla Jackson, ha posto il fantastico in rapporto alla temperie socio culturale, «alla condizione della sua produzione, alle particolari restrizioni contro cui il fantastico protesta e dalle quali è generato»⁹, quindi «alla tensione tra le leggi della società umana e la resistenza dell'inconscio», individuale e collettivo¹⁰.

Fin da una prima, superficiale lettura *The Land of Darkness* colpisce sul piano formale per la provocatoria difficoltà di districare, nella loro originale e trasgressiva combinazione, le forme narrative¹¹ in cui si svolge una *quest*, a un tempo psicologica e metafisica¹², lungo un percorso segnato da simboli e metafore che riproducono, con eccezionale incisività, l'immaginario e l'inconscio tardo vittoriano con un effetto corrosivo¹³ nei confronti delle strutture portanti della cultura e della società borghese.

Questa produzione fantastica, aggiungendo un lato nuovo all'arte della Oliphant ed evidenziando la sua consapevolezza nella scelta della forma realistica e popolare, rimette in discussione l'opportunità di ridimensionare i criteri in base ai quali è stata finora giudicata come una Eliot minore una scrittrice che, più che ai meandri interiori della psiche individuale – «the dreadful streets of the land of darkness»¹⁴ – era interessata alle situazioni in cui la psiche individuale si struttura e che costituiscono infatti il vero centro d'attrazione dell'interesse del suo lettore.

Non intendiamo qui prendere in considerazione le motivazioni alla base della sua ben più ampia produzione realistica, anche perché siamo convinti che

⁶ Per la cattiva salute del marito, che la lascerà vedova in giovane età, la Oliphant dovette assumersi il ruolo maschile di provvedere al mantenimento della famiglia, agli studi dei figli, oltre ad aiutare in maniera consistente la famiglia del fratello.

⁷ Cfr. M. WILLIAMS, *Margaret Oliphant: A Critical Biography*, Macmillan, 1986, p. 134.

⁸ Cfr. M. BILLI, *op. cit.*, cap. VI.

⁹ R. JACKSON, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰ Cfr. D. PUNTER, *The Literature of Terror*, cit., cap. XV.

¹¹ Per l'eterogeneità formale come caratteristica della letteratura fantastica cfr. F. GARBER, «Meaning and Mode in Gothic Fiction», in *Studies in Eighteenth Century Culture*, vol. III, Cleveland and London, Case Western Reserve University Press, 1973 e l'*op. cit.* di L. ABENSOUR e F. CHARRAS; per la «scrappiness» come caratteristica della narrativa della Oliphant cfr. l'ottimo saggio di T. BROUGHTON, *op. cit.*, pp. 42-3.

¹² Cfr. R.D. HUME, «Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel», cit.; J. WILT, *Ghosts of the Gothic*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

¹³ Cfr. H. CIXOUS e F. GRAFE cit. in R. JACKSON, *op. cit.*, pp. 165 e seg.

¹⁴ M. OLIPHANT, *The Land of Darkness*, cit., p. 235. Per tutte le citazioni successive, tratte da questa edizione, indicheremo la pagina tra parentesi nel testo.

questo è certamente uno di quei casi in cui il criterio della quantità (per le ben note ragioni così chiare nell'*Autobiografia*¹⁵) non può influire sulla qualità della molto più limitata produzione fantastica, alla quale va riconosciuto lo stesso diritto, riconosciuto per esempio ai *scientific romances* di H.G. Wells, di essere letta senza il condizionamento e i pregiudizi che accompagnano la più ampia produzione popolare e divulgativa. Ed è proprio la realtà che s'intravede oltre le porte socchiuse e le finestre dipinte¹⁶ a mostrarci nella contestata superficialità della produzione realistica non tanto la sciatta imitazione dei grandi romanzieri medio-vittoriani quanto l'atteggiamento difensivo di chi preferisce guardare oltre il baratro senza fondo della psiche individuale: ed è questo baratro – il grande rimosso narrativo della Oliphant – che irrompe significativamente in forma di sogno e di visione a sfidare l'ideale ordine «normale» dei suoi *novels*.

II

... lost in a monstrous world
 where he himself was the monster
 G. Orwell, *Ninety Eighty-Four*

Quello di *Land of Darkness* è infatti un viaggio all'interno dell'io individuale alla ricerca delle motivazioni profonde della sua esistenza e della sua dolorosa affermazione: è un percorso che in maniera surreale e simbolica si anima in uno specchio della società vittoriana, sul quale le onde del fantastico si irradiano dal centro oscuro dell'egoismo individuale.

È certamente trasgressivo e fantastico il paesaggio interiore dell'io vittoriano, perchè dominato dalla paura: la paura è la trasgressione per eccellenza, proprio perchè ammissione che l'ordine e la sicurezza non esistono. La paura, che nei suoi vari gradi – dall'ansia all'angoscia al terrore folle all'orrore – pervade la terra delle tenebre, nasce dalla solitudine dei suoi abitanti, dal totale isolamento imposto dal loro assoluto egocentrismo; è quindi paura degli altri, che ovviamente si fa violenza, necessità continua di umiliarli, sminuirli, ferirli, schiacciarli, con la forza fisica o con il sarcasmo, prima che siano essi a fare di te lo strumento della loro affermazione.

¹⁵ Di queste le ragioni economiche sono le più appariscenti, anche se, più si conosce la Oliphant, più ci si rende conto che le sue esperienze biografiche avevano finito con il determinare una visione di vita e una scala di valori in cui, nonostante le dichiarazioni di consapevolezza e relative giustificazioni della scrittrice, la perfezione formale non occupava proprio il primo posto. Cfr. E. JAY ed., *The Autobiography of Margaret Oliphant*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1990.

¹⁶ Si veda il già citato saggio della BROUGHTON, dove, studiando il significato del ricorrente simbolo della *porta*, (si cfr. in particolare i titoli dei racconti fantastici) viene messo in rilievo l'atteggiamento della Oliphant verso la «realtà», la sua fatica del vivere, il dolore e la gioia della memoria.

La prima cosa che colpisce il pellegrino della Oliphant appena entrato nell'*unseen* – nel mondo della realtà vera che qui, nel nostro mondo, è nascosta sotto un'apparenza ben diversa – è proprio «a light of hatred and contempt [...] below the surface, below his smile» (p. 236), «the gleam of the thought that I was a fool, that it was the natural thing to wish me harm» (p. 240), che era naturale essere accolto con una maledizione e ricambiare con una maledizione (p. 240). L'esperienze dei pellegrini che percorrono senza tregua questa terra delle tenebre sono di continua delusione: l'apparenza inganna sempre, qualsiasi interessamento nei tuoi confronti è una trappola, malvagia e maligna per catturarti e per fare di te il doloroso strumento del piacere degli altri.

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.
 Ah! you think that it is I who am the brute? (p. 241)

Inesorabile nella sua spietata semplicità, il dialogo, mette fin dall'inizio il lettore vittoriano – e non solo vittoriano – nudo, di fronte ad uno specchio inequivocabile.

L'essenziale semplicità che, in maniera piuttosto eccezionale rispetto alla gran parte della produzione oliphantiana, caratterizza questo racconto nell'insieme dei suoi elementi – dalla struttura al linguaggio all'intreccio al ritmo – non trova una adeguata esemplificazione nelle citazioni per quanto numerose, che come i particolari di un affresco non possono dare l'idea del disegno completo: sotto la logica dell'individualismo e del razionalismo, del *will to live* come *libido dominandi*, il cui articolato e ferreo sviluppo occupa tutto il campo del racconto, corre infatti con pari, anche se diversa coerenza, un'altra «logica», alternativa, quella del *will to live* come *virtus unitiva*, come amore. Il massimo tormento in questo inferno vittoriano non è costituito da «active pain, violence, brutality, the continual shock of quarrels and blows»(p. 245), «cries of the weak, and triumphant shouts of the strong» (p. 238) che ne costituiscono l'atmosfera abituale; il più grande dei tormenti è una «darkness», una «blackness», «a sense of misery such as never [...] I had felt before» (p. 242), «a sense of total abandonment and solitude» (p. 239), il senso di essere «as lonely as in a wilderness [...] in a wilderness of men [...] without even a look of human fellowship [...] no one said, How are you? Whence come you? What are you doing?» (p. 260). L'inferno raggiunge il suo culmine nei momenti in cui l'istinto insoddisfatto e negato attraversa a tratti la mente con il ricordo di una

possibilità di felicità irrimediabilmente perduta ¹⁷ ed è allora che il rimpianto e la disperazione – «the worst of tortures» (p. 242) – sconvolge con furia parossistica i dannati.

Per la Oliphant, come per Morris, per Orwell, questa *ancestral memory* si manifesta in forma di sogno, autentico veicolo della speranza: per uscire dalla tenebra sempre più fitta non c'è altra guida, altro «farmaco» come dice il Prometeo di Eschilo ¹⁸ che «la speranza che non vede», la fede che si genera e vive nel sogno:

While this lasted it seemed to me that I had a dream. I felt the blows raining down upon me, and my body struggling upon the ground; and yet it seemed to me that I was lying outside upon the ground and above me the pale sky that never brightened at the touch of the sun. And I thought that dull, persistent cloud wavered and broke for an instant and that I saw behind a glimpse of that blue which is heaven when we are on the earth – the blue sky – which is nowhere to be seen but in the mortal life; which is heaven enough, which is delight enough, for those who can look up to it, and feel themselves in the land of hope.(p. 265)

I dannati della *land of darkness* temono il sogno anche se lo negano disperatamente: «This is our place [...] There is no other world [...] There is no love! [...] and the echo seemed to come back from every side, No love! No love!» (p. 274) ¹⁹; disprezzano e irridono i visionari, ma «se c'è una speranza» essa è proprio nel visionario (p. 244) il quale solo può, spinto dall'istinto, inseguendo ostinatamente la sua «utopia», trovare alla fine la strada per uscire dalla *land of darkness*.

Di fronte alla luce azzurra del cielo che illumina *the land of hope*, ossia il mondo dei vivi, la *darkness*, metafora complessa e polivalente, è innanzitutto la sostanza visibile della disperazione che invade l'abisso dell'isolamento individuale; è l'atmosfera della prigione dell'io: l'impossibilità di entrare in contatto con una qualsiasi realtà che non sia l'io stesso, e quindi sradicamento e disorientamento totale:

Was it a dream? was it a nightmare [...] a vision [...] an allegory [...]? Was it all true? or only a reflection of the old life? [...] in this strange world who could tell what was vision and what was true? (p. 256)

Come assenza di coordinate spazio-temporali, la *darkness* è flusso eterno, sostanziale immobilità:

¹⁷ Cfr. *The Land of Darkness*, cit., p. 265: «I saw what might have been, the noble things I might have done, the happiness I had lost [...]».

¹⁸ ESCHILO, *Prometeo incatenato*, v. 371, Firenze, Sansoni, 1972, p. 92. Cfr. H.G. GADAMER, *L'enigma del tempo*, a cura di M.L. MARTINI, Bologna, Zanichelli, p. 196.

¹⁹ Le parole del *pilgrim* suonano come una parodia di quelle di Denton in *A Story of the Days to Come* di H.G. WELLS: «To each generation the life of its time [...]» (cfr. p. 89).

I sat there for I cannot tell how long, expecting every moment that [...] somebody would notice and help me. But no one came. Crowds seemed to sweep by without a pause – all hurrying, restless; some with anxious faces, as if any delay would be mortal [...] (p. 237) pushing on as if in a race, pausing for nothing. (p. 245)

It might have been an hour, it might have been a year. [...] The light was the same as ever, the thunderous atmosphere unchanged. Day if it was day, had made no progress; night, if it was evening, had come no nearer: all was the same [...] on every side around me the endless surging of the crowd. (p. 239)

È proprio nella *darkness* oliphantiana è il principio della follia: nel suo assoluto isolamento l'io, per avere almeno l'impressione del movimento, se non della vita, non ha altri che se stesso cui aggrapparsi; perciò, non può che cercare in se stesso una base per la propria autoaffermazione, e quindi dividersi distinguendosi in padrone e servo, carnefice e vittima, guardiano e prigioniero:

I found myself within the same four blank walls as before. Soon after [...] I became conscious [...] of an eye upon me [...] I was inspected, closely scrutinized [...] and not only externally [...] but through and through me [...] I tried at first to hide, to fling myself on the floor, to cover my face, to burrow in a dark corner. Useless attempts! [...] but I did not think of flight! Whence should I go from myself [...] from myself I could never escape [...] never from my own consciousness. (p. 261)

La grandezza di questo racconto sta come vedremo, nella sua forma, capace di rendere con una profondità senza eguali gli effetti della progressiva chiusura dell'io fino al suo totale isolamento o meglio alla negazione di una qualsiasi realtà esterna. Il paesaggio interiore è così vivo, così «reale» perché esso si proietta all'esterno estendendosi e concretizzandosi nel quadro sociale. La distopia si radica, come vedremo, nell'autobiografia interiore per svolgersi come racconto fantastico con un forte effetto di straniamento che deriva dal riconoscere nella *land of darkness* il proprio mondo (esteriore ed interiore), e quindi il proprio mondo come inferno da cui fuggire; in questo senso il racconto è un classico esempio dell'autentico e profondo «realismo» del fantastico come riproduzione dell'*unseen* dell'inconscio e della sua dimensione irrazionale ed emotiva²⁰. La forma del racconto infatti non poteva che essere quella più aderente al punto di vista dell'io; il *setting* quello limitato o infinito del suo orizzonte; il personaggio o i personaggi altro che l'io nel suo frammentarsi, dividersi, combattersi, tormentarsi nella molteplicità dei suoi doppi, spinto da una sete di conoscenza e di dominio, che è alienazione e appropriazione, riconoscimento, illusione e delusione, tautologica follia in un vortice che si rivela solo sofferenza e dolore.

Sofferenza e dolore sono l'unica realtà oggettiva della *land of darkness*, l'unico volto della terra cupa dell'io isolato in se stesso: inevitabile tema questo del dolore in qualsiasi critica all'etica borghese e romantica, perché centrale è in

²⁰ Cfr. R. JACKSON, *op. cit.*

esse il tentativo di neutralizzare, giustificare, sublimare il dolore, facendone altro da quello che è.

Conoscenza e sofferenza vanno insieme, proprio come spiegherà il dottor Moreau di Wells ²¹, ma nel racconto della Oliphant, scartato il punto di vista del creatore wellsiano in favore di quello della creatura, in due splendide scene allegorico-parodiche che anticipano e superano per incisività e risonanza quelle analoghe kafkiane e orwelliane ²², la sofferenza appare, non come giusto o nobile prezzo per il progresso umano, ma solo come effetto della violazione dei più elementari istinti naturali e quindi come sintomo e principio della distruzione dell'umanità stessa. «The knife in the flesh of a living man» (p. 248) per non citare che un simbolo del dolore ricorrente nell'immaginario vittoriano ²³, qui è un atto «diabolico» (p. 248) contro natura, contro l'istinto fraterno che emerge dall'inconscio collettivo. Il grido «Take him instead; curse him, take him instead!» (p. 249) con cui la vittima della Oliphant tradisce il suo salvatore, diventa, come l'orwelliano «Do it to Julia! Do it to her» ²⁴, il simbolo dello stravolgimento e della distruzione, prima ancora che dei valori umani, dell'istinto vitale stesso.

La Oliphant non è affatto convinta che si debba accettare l'idea che siamo nati per soffrire, che la sofferenza sia il nostro destino: questo è l'insegnamento dei vari *doctors* armati di coltello e di lente, dei *lecturers* che si incontrano nella *land of darkness* e che parlano lo stesso linguaggio del Satana miltoniano, il più grande dei poeti romantici, il primo dei poeti moderni ²⁵:

²¹ Cfr. il cap. *Dr Moreau explains* in H.G. WELLS, *The Island of Doctor Moreau*, cit.

²² Il riferimento è a *La colonia penale* di F. KAFKA e soprattutto alla terza parte di *Nineteen Eighty-Four* di G. ORWELL. Nella prima scena il *lecturer* indaga la natura del dolore fisico per «dimostrare» la tesi che «i nervi sono legati insieme in modo da produrre quanto più dolore e male possibili». L'oggetto della dimostrazione, saldamente legato su di un tavolo «writhing, twitching to get free [...] was a living man. The lecturer went forward calmly, taking his instruments from their case with perfect composure and coolness. 'Now, ladies and gentlemen', he said and inserted the knife in the flesh making a long clear cut in the bound arm» (p. 248). Nella seconda scena il tema è «the moral nature of man» e «the rise of thought». L'«immense building with a dome which dominated the city» richiama il *Ministry of Love* di *Nineteen Eighty-Four* ma la costante presenza di una *platform* e di un pubblico mettono in evidenza la *teatralità* come strumento di mistificazione, come la pretesa «dimostrazione» sia in realtà una costruzione della verità. Sorprendente è la somiglianza con la tortura di Winston Smith: «I felt myself fixed in it [...] I was caught by every joint, sustained, supported, exposed to the gaze of what seemed a world of upturned faces, among which I saw, with a sneer upon it [...] the face of the man who had led me here. Above my head was a strong light [...] which blazed upon my brain [...] The pitiless light went into me like a knife [...] he pulled over me a great movable lens as of a microscope which concentrated the insupportable light [...] I was let down among the crowds, and exhibited to them every secret movement of my being, by some awful process which I have never fathomed» (p. 264).

²³ H.G. WELLS, *The Island of Doctor Moreau*, cit., p. 109.

²⁴ Cfr. G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., III, V, p. 287.

²⁵ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, cit., p. 28.

We 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 and individuality to all eternity, is the only compensation. I am satisfied with it, for my part. (p. 248)

L'alternativa sarebbe pentirsi, come osserva Bloom, accettare un Dio (tradizione, cultura, passato o altro) completamente *altro* dal proprio io senza indagarlo, sezionarlo, interpretarlo, ricostruirlo attraverso la propria coscienza individuale. Ma l'eroismo (o istinto di conservazione) proprio della *land of darkness* consiste nel resistere al bisogno di tornare indietro; l'unico piacere nell'orgoglio di resistere al dolore della solitudine, al dolore dell'andare avanti, avanti, avanti, pur sapendo che avanti non c'è altro che ripetizione e quindi ancora dolore. E il supremo eroismo non potrà che essere allora il gesto «glorioso»²⁶ di Sansone: l'autodistruzione.

Il trionfo della forma narrativa, complessa e raffinata sotto l'apparenza di elementare ed essenziale semplicità, sta proprio nella capacità di rendere questo contrasto tra la tensione individuale che porta avanti il doloroso *progress* del pellegrino e la disperata consapevolezza della ripetitività e illusorietà di questo *progress* in un inesauribile, rabbioso ostinato autoinganno: il Gerione che deposita il pellegrino nella terra dei dannati e lo spinge avanti di sofferenza in sofferenza è il suo stesso orgoglio, la sua presunzione, la sua incapacità di accettare i propri limiti e di riconoscere la propria dipendenza da una qualsiasi sia pure misteriosa realtà oggettiva, al di fuori di sé.

Gerione, la «fiera pessima», la «sozza immagine di froda» dell'inferno dantesco, è anche il simbolo della menzogna e dell'autoinganno che presiede all'universo sotterraneo della Oliphant, l'universo cui lui stesso dà vita con la più grande delle menzogne, la stessa menzogna che Satana sussurra a sé stesso prima che al cuore degli uomini, che le streghe sussurrano a Macbeth: anche tu puoi essere Dio, purché tu sappia collocare te stesso al suo posto al centro dell'universo.

III

In this strange world who could tell what was
vision and what was true?

I came to know after, or I never could have made
this record.

Per rendere adeguatamente Gerione come l'io stesso, come lo spirito dell'individualismo, principio strutturante di tutto il racconto, nella sua elusiva e labile molteplicità, il linguaggio narrativo non può non farsi altrettanto ingan-

²⁶ *Ibidem*, p. 30.

nevole e falso: lo spirito di Gerione s'incarna in una forma «mistificata», come direbbe De Man ²⁷, che si presenta proprio come una parodia ironica, ma che si rivela poi fundamentalmente diversa dalla parodia ironica, quale è stata teorizzata dalla Hutcheon ²⁸. Qui nel racconto della Oliphant, la parodia non porterà infatti al trionfo finale della *general irony* ²⁹ o ironia assoluta, dell'ironia come inafferrabile plurivocità del reale, come apparenza mutevole e quindi come continuo disinganno. Proprio perchè la *general irony*, ricostruita a partire dalla sua radice nell'isolamento dell'io, viene presentata per essere riconosciuta e contestata nella sua inevitabilità, ad affermarsi sarà piuttosto uno spirito affine a quello dell'ironia retorica, che rimanda ad una «norma», a un fondamento sottinteso, non espresso ma supposto esistente al di fuori dell'ambito del racconto, al di fuori quindi dell'io e del suo linguaggio.

La forma narrativa che meglio incarna lo spirito dell'individualismo è certamente la *autobiographical memoir* defoiana, in quanto pone l'individuo al centro come protagonista, creatore, relatore dell'avventura della propria autoaffermazione; autoaffermazione che è l'equivalente secolarizzato di quello che era il raggiungimento della beatitudine celeste nel viaggio allegorico medievale. Sebbene il racconto della Oliphant sia tutto una reminiscenza del viaggio dantesco attraverso l'inferno, le differenze appaiono a prima vista più macroscopiche dei pur ricorrenti parallelismi: Dante, oltre ad avere un compagno, una guida affidabile e positiva, è, come commentava D.G. Rossetti, «un vivo che scende tra i morti» ³⁰, un viaggiatore di passaggio che va verso l'alto, e non un dannato, un «morto» che precipita verso il fondo. L'inferno di Dante è creato da Dio, quello della Oliphant dal pellegrino stesso che, animato dallo spirito del Satana miltoniano, crea lui stesso, come dirà Bloom, il proprio letto di fiamme. Mentre quindi nell'epica dantesca l'allegoria è il linguaggio autorevole che, riconoscendo l'esistenza della verità, si misura con essa nel tentativo fiducioso di rifletterla, qui, nella memoria autobiografica della Oliphant, l'allegoria pare diventata il linguaggio astratto e tautologico che riflette gli sforzi incessanti dell'io di oggettivarsi in una qualche realtà, di trarre da se stesso una qualche verità da cui derivare una sia pur momentanea legittimazione. L'allegoria cioè riflette innanzitutto l'ironia, che è l'unica realtà della *land of darkness*, l'ironia che è incessante, inarrestabile demistificazione, quindi ripetizione e alla fine tautologia, follia, come riconosce P. de Man:

²⁷ P. DE MAN, «The Rhetoric of Temporality», in C.S. SINGLETON ed., *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1969, in trad. it. in *Cecità e visione*, Napoli, Liguori, p. 28.

²⁸ L. HUTCHEON, «Ironie et parodie: stratégie et structure», in *Poétique*, n. 36, nov. 1978, pp. 467-471.

²⁹ Cfr. D.C. MUECKE, «Analyses de l'ironie», in *Poétique*, n. 36, cit.

³⁰ D.G. ROSSETTI, *Commento analitico al Purgatorio di Dante Alighieri*, opera inedita a cura di P. GIANNANTONIO, Firenze, Olschki, 1967, pp. 428-30.

l'ironia assoluta è la coscienza della follia, ed essa stessa la fine di ogni coscienza, è una coscienza della non coscienza, una riflessione sulla follia all'interno della follia stessa.³¹

Ma l'allegoria dell'ironia che troviamo nel racconto della Oliphant, pur rispecchiando l'ironia assoluta dal principio alla fine, non raggiunge l'effetto finale di confondersi totalmente con essa, non si fa essa stessa ironia come se ne fosse una parodia ironica. L'allegoria dell'ironia si rivela in questo caso ben diversa dalla parodia ironica dell'ironia: essa mostra come lo spirito autentico³² dell'allegoria sia addirittura opposto e sappia resistere quello distruttivo dell'ironia.

La parodia, appartenendo all'ambito del comico, ha implicita sempre, a differenza dell'allegoria, una qualche demistificazione; se è vero che la parodia ironica si realizza nell'impossibilità di distinguere tra parodiato e parodiante³³, una parodia ironica dell'ironia è un giro di parole per indicare una ripetizione dell'ironia, un suo ulteriore o meglio rinnovato trionfo; nella parodia ironica dell'ironia rimane infatti pur sempre un effetto di demistificazione, di delusione – una demistificazione della demistificazione, per usare il linguaggio di De Man – perché viene demistificata la giusta aspettativa di demistificazione del lettore della parodia.

È proprio questo tipo di ironia (che vive su di un processo di continua autodistruzione) ad essere riprodotto in maniera appariscente per tutto il racconto dal linguaggio allegorico: l'esperienza del pellegrino che avanzando s'imbeve sempre più dello «spirito del luogo» è un succedersi di delusioni, mentre la tenebra, ossia il suo disorientamento, si fa sempre più profonda. Il racconto appare quindi come un'ironica parodia³⁴ della memoria autobiografica defoiana: man mano che avanza il protagonista, anziché riferire della propria progressiva affermazione, riferisce delle proprie dolorose, continue frustrazioni; il passato, *background* necessario e indispensabile a un qualsiasi «patto autobiografico», in cui radicare un qualsiasi racconto di identità³⁵, qui, maledetto come una

³¹ P. DE MAN, *op. cit.*, p. 276.

³² Il dibattito della critica moderna, più che mai discorde, s'incentra sulla distinzione tra allegoria medievale ed allegoria romantico-moderna. È stato riassunto da L. HUNTER in «Theories of Allegory», in *Modern Allegory and Fantasy*, cit., pp. 131-180.

³³ Cfr. L. HUTCHEON, *Ironie et parodie*, cit.; G. ALMANZI - G. FINK, *Quasi come*, Milano, Bompiani, 1976.

³⁴ Si potrebbe dire tragica. Questa è la tragica ironia del processo di autoaffermazione individuale, che mentre tende ad essere *self-defining* si rivela al contempo *self-destructive*, come mette ben in rilievo T. EAGLETON a proposito di *Macbeth* (*Shakespeare and Society*, London, Chatto and Windus, 1970, pp. 130-133).

³⁵ Cfr. P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975. Cfr. anche G. GUSDORF, *Conditions et limites de l'autobiographie*, (1956) in J. OLNEY ed., *Autobiography, Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980; R. SAYRE, «Autobiography and utopia», in *Salmagundi*, n. 19, spring 1972; W.L. HOWARTH, «Some Principles of Autobiography», *New Literary History*, vol. V, winter 1974, n. 2; E. BIRGE VITZ, «Type et individu dans l'«autobiographie» médiévale», *Poétique*, 1975, 24; I. WATT, *The Rise of the Novel*, London, Chatto &

diabolica dolorosa illusione, si dissolve, come qualsiasi altra dimensione temporale, in un eterno presente; ma questo eterno presente della *land of darkness* non è, secondo un diffuso luogo comune critico, la resa allegorica della dimensione propria della Verità immutabile, ma solo l'effetto dell'immobile cecità del punto di vista individuale.

Se l'allegoria del racconto oliphantiano riflettesse solo questo, solo la parodia delle memoria autobiografica defoiana, saremmo sullo stesso piano di *The Island of Doctor Moreau*, di fronte cioè a un esempio di allegoria romantica, allegoria del fatto che la vita è continua delusione, la realtà è incomprendibile ironia; se dunque l'ironia, e solo l'ironia, fosse la Verità riflessa dal linguaggio allegorico, sarebbe evidente che, come si dice in linguaggio postmoderno, «la Verità è che non esiste la verità»³⁶ e quindi il viaggio del pellegrino si giustificerebbe come esperienza conoscitiva, di illuminazione, accettazione e maturazione, e il suo «record» avrebbe la funzione di insegnare al lettore l'adattamento ad una realtà imm modificabile. Non a caso un simile tipo di allegoria ben si concilia, come nota anche De Man, con gli intenti del *novel*: il racconto dell'esperienza individuale diventa allegorico della condizione umana e come tale si giustifica. La memoria autobiografica sarebbe un semplice, neutro specchio della Realtà, una forma come le altre, forse anche più limitata, comunque sempre un po' imbarazzante, e non invece, com'è per la Oliphant e per altri scrittori distopici, la chiave originale per rendersi conto della relatività di questa realtà; *originale* in quanto, proprio riportando il lettore direttamente all'origine di questa realtà, mette in evidenza come essa diventi ironia quando si concentra la visione in un punto solo da cui dominare tutto il resto, tempo e spazio. Ora non v'è dubbio che la Oliphant abbia saputo usare mirabilmente la memoria autobiografica in modo da denunciare il rapporto tra realtà ironica e visione individuale, rappresentando l'incessante movimento di distruzione e creazione, delusione e illusione, proprio dell'ironia, con il perfetto contrappunto dello scorrere del flusso temporale. Il problema veramente interessante sul piano tecnico-formale, più che quello di come la Oliphant riesca a fissare l'ironia come tautologica non significazione e il flusso temporale come sostanziale immobilità, ci pare quello di come l'autrice riesca a screditare la parodia ironica che è venuta costruendo per tutto il racconto, e a condannare parodiante (la *land of darkness*) e parodiato (l'io individuale e la società vittoriana) proprio mentre ha fatto ogni sforzo per immergervi il lettore; perché è chiaro, che, come abbiamo già detto, in assenza di una condanna precisa, parodiante e parodiato si rafforzerebbero a vicenda, ulteriore conferma dell'ironia assoluta come realtà, o, come direbbe l'autore di *The Island of Doctor Moreau*, come destino. Il problema cioè è come la Oliphant riesca ad uscire dal terreno della parodia ironica dell'ironia, a superarla, ribellandosi così all'inevitabilità dell'ironia.

Windus, 1957; M. MCKEON, *The Origins of the English Novel*, The John Hopkins University Press, 1987.

³⁶ Cfr. nota 135, p. 40.

Tale risultato è dovuto soprattutto all'uso originale, del linguaggio allegorico il quale rispecchia sì l'ironia in maniera neutra nel suo polimorfo divenire, per poi schiacciarla alla fine in una specie di *flatland* unidimensionale: dell'allegoria infatti vengono sfruttate appieno alcune caratteristiche tradizionali, «medievali», come quella fondamentale «spinta al plastico, alla visualizzazione», al concreto, al «pensare per immagini»³⁷, che porta la comunicazione, prima che nell'ambito intellettuale e razionale, in quello emotivo, che costituisce la vera base su cui s'impiana la struttura narrativa e temporale dell'allegoria: è la spinta alla fuga a creare quella *suspence* che mette in rilievo la demistificazione dell'ironia indicando in essa la fonte del disagio da superare.

La Oliphant usa l'allegoria come la userà Orwell, secolarizzandola, per rappresentare la fede nell'esistenza di una Verità umana oggettiva, da scoprire o riscoprire, accettare e condividere, non da inventare e dominare a piacere. La sua allegoria è ben lungi dall'essere semplicemente lo specchio, l'altro volto dell'ironia, come suggerisce de Man³⁸. Da questo punto di vista il suo atteggiamento è antiromantico. L'ironia romantica³⁹ viene presentata, ma relativizzata come prodotto dell'io: la prova più evidente sul piano formale è che non viene «allegorizzato» solo il contenuto della memoria autobiografica, ma viene «allegorizzata» anche la cornice; non solo il mondo della *land of darkness*, ma anche il racconto di essa; o meglio, non solo il contenuto e la forma del racconto ma il racconto stesso come atto concreto, come fatto, come testimone di verità. È così, rimettendo il testo in primo piano nella sua materialità prima ancora che nel contenuto e nella forma, che la Oliphant risponde al vero spirito costruttivo dell'allegoria e che l'allegoria può trionfare sull'ironia senza restarne fagocitata.

Dare valore allegorico al narratore e al suo racconto vuol dire infatti distinguere dal protagonista del viaggio, istituendo un *ora* rispetto ad un *allora*, cioè facendo ricorso a una dimensione temporale, in cui collocare un'avventura che si svolge dal negativo al positivo, un'avventura opposta in questo senso a quella

³⁷ U. BOSCO, «Tendenza al concreto e allegorismo nell'espressione poetica medievale», in *Questioni di Critica Dantesca*, Napoli, Loffredo ed., 1969, p. 118. Per l'allegoria come «a dynamic way of thinking or making out the truth in pictorial and dramatic form, by intuition as well as by observation and logical argument» cfr. anche J.F. GOODRIDGE, *Introduction to W. LANGLAND, Piers Plowman*, Penguin Books, 1966, p. 14. La base su cui la critica tende a distinguere oggi tra allegoria medievale e allegoria moderna evidenzia un pregiudizio moderno che impedisce di cogliere la vera natura dell'allegoria: infatti individuare l'elemento di distinzione nel mutamento ideologico – il fatto che è cambiata la visione e quindi la natura della realtà o verità da riflettere – vuol dire trascurare il testo allegorico nella sua materialità, farne un semplice specchio della verità che sta al di fuori e non esso stesso parte di quella verità. Come specchio neutro l'allegoria può riflettere anche questa verità: la verità è che non esiste la verità; «può farsi *epistemological abdication*», come dice DE MAN in *Allegories of Reading*, London, Yale University Press, 1979, p. 209. Trascurando il rapporto tra il *che cosa dice* e *come lo dice*, l'allegoria si confonde con la *fantasy*.

³⁸ P. DE MAN, *The Rhetoric of Temporality*, cit., p. 290.

³⁹ Cfr. A. MELLOR, *English Romantic Irony*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1980.

vissuta dal pellegrino che va verso la tenebre e più simile a quella di Dante che va verso la luce; vuol dire fare un'allegoria del cambiamento e dare il cambiamento come realtà concreta, come verità; vuol dire in ultima analisi credere all'azione umana, al tempo umano.

La vittoria dell'allegoria sull'ironia rispecchia dunque la vittoria del tempo umano sul flusso eterno. La mancanza di prospettiva, più che una caratteristica conaturata al linguaggio allegorico, si rivela qui una caratteristica della realtà che il linguaggio allegorico è chiamato a rappresentare. Il linguaggio allegorico è materialmente consapevole dei suoi limiti umani, di essere una veste, un «velame»; come tale traduce in termini umani, temporali, la verità, come dire che la verità non è comprensibile al di fuori del tempo umano, al di fuori di questa sua relativa rappresentazione, di questa sua personale e contingente esperienza. È solo l'assolutismo del punto di vista individuale che confonde l'allegoria con l'ironia, la tenebra con la cecità.

In realtà l'allegoria è il linguaggio che registra la presenza dell'*allos*⁴⁰ nel suo significato etimologico più elementare e che si propone di rappresentarlo. Il racconto allegorico sottintende quindi la fede nella possibilità della comunicazione; è un'azione tesa alla comunicazione; e la comunicazione è la strada per uscire dalla *land of darkness* dell'io. Lo squarcio luminoso nel cielo cupo della *land of darkness*, che è il simbolo della strada che torna indietro fuori dall'inferno oliphantiano, è insieme il simbolo della comunicazione di cui il racconto è manifestazione concreta, ed è anche quindi il simbolo del racconto. Mito, racconto e verità coincidono. Distinguere l'allegoria dall'ironia è dunque un punto di fondamentale importanza per liberare la distopia dall'accusa ricorrente di essere veicolo di pessimismo e disperazione. La Oliphant sottolinea che senza aver compreso, attraverso l'esperienza, il significato di quel «little whiteness in the dark» (p. 337), il racconto non avrebbe mai potuto essere scritto (p. 243). L'esperienza della *land of darkness* ha dimostrato che la disperazione è l'altra faccia della solitudine, ma il *record* del pellegrino è una testimonianza concreta del superamento della disperazione e della fede nella comunicazione.

Un lungo paragrafo (p. 270-3) mira a fare dell'«opening in the clouds» il simbolo della comunicazione come esperienza concreta, fisica ed emotiva. Il racconto, le parole, prima che per il loro contenuto, sono importanti come voce, come suono umano che «si ascolta, che è l'atto di un con-vivere»⁴¹ e che quindi rompe la solitudine:

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

⁴⁰ Cfr. L. HUNTER, *op. cit.*, pp. 175-180.

⁴¹ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 99.

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 [...]. (p. 271)

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

La vera comunicazione ha inizio sul piano emotivo, attraverso emozioni che nascono da esperienze fisiche e quindi in certo grado reciproche o comuni, anche se diverse. Ed è proprio questo concepire la comunicazione innanzitutto come esperienza emotiva e irrazionale a dare alla memoria autobiografica della distopia le sue caratteristiche. Il racconto autobiografico della distopia non mira ad ampliare la varietà della natura umana con la presentazione di personalità o individualità nuove o diverse, focalizzandone la caratterizzazione sulle caratteristiche distintive, sulle differenze particolari, ma si propone di riscoprire e rivitalizzare ciò che gli individui hanno in comune, il nucleo essenziale della comune umanità, rivolgendosi per questo all'esperienza e all'inconscio collettivi. Ecco perché la distopia, più che al *novel*, è affine al *romance*, nel senso Fryano di *scrittura secolare*⁴² che registra l'epica delle creature. Il filo della comune umanità viene rintracciato e fatto vibrare a livello emotivo: la scrittura allegorica costruisce con i suoi simboli e le sue metafore dei luoghi che sono dei grandi specchi, in cui ciascuno ritrova il fondo comune della propria esperienza psicologica individuale; si veda per esempio l'impressionante descrizione della miniera:

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. (pp. 255-6)

⁴² N. FRYE, *The Secular Scripture*, cit. Cfr. anche F. JAMESON, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New Cornell U.P., 1981, p. 69; C. PAGETTI, *Astolfo sulla luna. Utopia e romance*, Bari, Adriatica, 1996, pp. 29-38; V.M. DE ANGELIS, «Fantastico e Romance», in *Fantastico e Immaginario*, a cura di A. SCARSELLA, Chieti, Solfanelli Ed., 1988.

La moltitudine di schiavi che si agita, combatte, soffre in questa voragine sotterranea è certo la società vittoriana nel suo allucinato e allucinante rapporto di amore e odio per il denaro; ma la stessa «pantomime of labour and theft, of search and punishment» continua a tenere saldamente il centro del cartellone, e tutti noi, volenti o nolenti, sosteniamo la nostra parte nella messinscena: l'identificazione, prima ancora che attraverso la qualità delle emozioni come il desiderio, l'ansia, il senso di rischio, di affollamento, di calore soffocante, avviene attraverso quella sensazione ed emozione primaria che è il ritmo del loro succedersi e accavallarsi in maniera ossessiva e soffocante. È questo ritmo che dà vita all'atmosfera del quadro e lo rende riconoscibile come specchio.

Il racconto autobiografico allegorico consente dunque di sovrapporre i due fuochi dell'esperienza generale ed individuale, partendo da quello che l'individuo ha in comune con gli altri: e, poiché l'assunto della distopia è che l'esperienza presente è dolore e distruzione dell'uomo, ecco che il suo racconto autobiografico (non importa se in prima o terza persona) diventa *romance* gotico, per esprimere lo stesso senso di disordine e sofferenza, di desiderio e aspirazione al contrario che si trova già nei primi romanzi gotici dell'era borghese, di Walpole o della Radcliffe. La distopia può definirsi quindi una specie di narrativa gotico-sociale in quanto esprime tutta la paura e la solitudine generata da quel mostro totalitario e antiumano che è la moderna società capitalistica. Il racconto della Oliphant è particolarmente importante perché, proprio per il carattere esplicito e del suo contenuto tematico (i valori fondanti della società vittoriana) e del linguaggio tecnico-formale (quello della narrativa fantastica), consente di cogliere lo stretto legame di affinità tra narrativa distopica e narrativa gotica ed è quindi utile alla comprensione della distopia non meno che della natura del gotico. Il racconto rappresenta certamente una delle migliori esemplificazioni del fantastico come «literature of subversion», come letteratura che esprime «cosa vuol dire vivere in una società capitalistica»⁴³.

Il racconto evidenzia infatti come l'effetto *subversive* sia costruito sul piano emotivo, come conseguenza di una reazione emotiva più che di un procedimento razionale. Non c'è satira nel senso comune del termine, perché lo strumento razionale è messo sotto accusa, principio responsabile su cui si struttura l'inferno: è proprio lo spirito della satira il protagonista delle due grandi scene di tortura fisica e mentale sul tavolo anatomico che ritroveremo in Zamyatin, in Kafka, in Orwell. Lo spirito della satira, ossia il riso, è reso come «the most offensive» (p. 235), «the most awful sound» (p. 239) attraverso quello che a me pare l'equivalente del *burlesque* sul piano emotivo, un linguaggio surreale ed ossessivo, che ben riproduce tutta la violenza insita nel riso:

... 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

⁴³ Cfr. R. JACKSON, *op. cit.*, p. 3.

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 (pp. 236-7).

Il linguaggio allegorico mette in primo piano la gente, la folla, che occupa infatti tutto il quadro conferendogli una ampiezza dantesca, anche se allo sfondo naturale si è sostituito il negozio e la miniera. Questa tecnica di sfumare l'incandescente fluire delle torme per mettere a fuoco, nel loro surreale e opprimente addensarsi, una moltitudine di volti umani, come in certi quadri biblici di Chagall, riproduce adeguatamente la natura del morbo che corrompe questa «folla» di individui, mostrandola come una massa di schegge impazzite, incapaci di condividere nulla, nemmeno quella violenza che pure esteriormente sembra accomunarli e che in realtà è il risultato dei loro singoli sforzi di autoaffermazione.

La distopia della Oliphant è dunque un'allegoria dell'affermarsi dello spirito del Satana del *Paradise Lost*, ma, come si vede, la rappresentazione, anziché spingere il lettore verso un aldilà o un'astratta verità universale, proprio da questa immagine collettiva parte per ricollegarlo alla sua umanità concreta e al suo presente, al suo aldilà. Il collegamento avviene sul piano emotivo perché l'aldilà viene concretizzato in «chiare immagini visive»⁴⁴, nel senso pieno del termine, cioè nell'ambito del sensoriale, di quel «bodily», «physical», «corporeal eye», ben capace, come temevano i poeti romantici, di diventare «padrone del cuore» e di dominare la mente⁴⁵. L'occhio è per la Oliphant, per usare una sua ricorrente metafora, cara anche all'autore di *The Machine Stops*, prima di tutto una *porta* attraverso cui la realtà fluisce coinvolgendo anche gli altri sensi⁴⁶: senza passare quindi attraverso la dimensione fisica, non si raggiunge la verità. Ed è per questo che l'allegoria della Oliphant si sottrae all'accusa di linguaggio totalitario⁴⁷, giustificata se la comunicazione si propone solo sul piano intellettuale o razionale. La grande allegoria non è mai, come osservava il Contini, una veste perfetta nella sua aderenza » e così la realtà non muore asfissata»⁴⁸. Questo spazio di libertà che caratterizza l'esercizio

⁴⁴ Cfr. T.S. ELIOT, *Dante*, a cura di L. BERTI, Modena, Guanda, 1942, pp. 42-3.

⁴⁵ W. WORDSWORTH, *The Prelude* (XI, 42-48), cit. in M. ABRAMS, *op. cit.*, p. 369.

⁴⁶ Come si vede dalle citazioni, la visione si estende nell'ambito dell'udito, tanto che si potrebbe rintracciare un vero e proprio racconto sonoro: dal rumore assordante e incessante, («cries of the weak and triumphant shouts of the strong», «fiendish laughter», «curses», «quarrels», «blows») della città-mercato senza legge al «monotonous clamour of pick and shovel, and cries and curses» della miniera, al silenzio della «city of tyrants», all'«horrible din and riot» della «lazar-house», alla musica incessante della «city of the evening lights», ai «beatings and whirlings» della città-laboratorio-officina. Su tutto questo rumore spicca l'assenza di «spoken words». Forse ancor più impressionante è il parallelo racconto delle sensazioni tattili nel rendere la varietà delle sofferenze e del dolore.

⁴⁷ Cfr. G.L. BRUNS, «The Hermeneutics of Allegory and the History of Interpretation», *Comparative Literature*, Fall 1988, vol. 40, n. 4, pp. 384-395.

dell'immaginazione visiva può generarsi nell'ambito dell'interpretazione solo dall'emozione individuale, che è, come afferma Lyotard, «irripetibile»⁴⁸.

Nella distopia della Oliphant, come in quella di Orwell, il linguaggio allegorico diventa il linguaggio capace di dar voce al mito nella sua dimensione collettiva attraverso l'emozione individuale.

Per concludere, mi sembra si possa dire che sul piano formale la Oliphant ha così saputo esprimere la sua visione distopica: nel suo uso particolare della forma della memoria autobiografica e del linguaggio dell'allegoria, ha messo in scena la sua versione del dibattito, più che mai attuale, tra allegoria tradizionale ed allegoria romantica, tra allegoria e ironia, prendendo molto chiaramente posizione. Infatti il linguaggio allegorico ha saputo adeguatamente rispecchiare come il racconto, chiuso e isolato entro il cerchio dell'io (memoria autobiografica), si riveli ironico e non significante, e nel contempo come, elevando questa ironia a condizione generale, cioè trasformando il racconto autobiografico in *romance*, il risultato sia una narrazione gotico-fantastica, che riflette, come ben vedeva Benjamin⁴⁹, la grottesca rovina dell'identità soggettiva.

IV

MEPHISTOPHILIS. Why this is hell, nor am I out of
it. Think'st that I, who saw the face of God,
And tasted the eternal joys of heaven,
Am not tormented with ten thousand hells
In being deprived of everlasting bliss !
FAUSTUS. What, is great Mephastophilis so
passionate For being deprived of the joys of
heaven ?
Learn thou of Faustus manly fortitude,
And scorn those joys thou never shall possess.
C. Marlowe, *Dr Faustus*

Anche misurato con il metro convenzionale della narrativa utopica – quello tematico – *The Land of Darkness* è un racconto distopico, e perché tutta la narrazione è in funzione della costruzione del quadro sociale e per il modo in cui questo *setting* è costruito: più che attraverso una presentazione o una critica razionale delle sue istituzioni, la società vittoriana è costruita a partire dalla qualità della vita, da «the spirit of the place», dallo stato psicologico-emotivo

⁴⁸ G. CONTINI, *Questioni di critica dantesca*, cit., p. 8: «Gli intellettuali del periodo scolastico saranno dei razionalisti [...] ma non al modo illuministico. La corazza non si adegua per la buona ragione che essendo la realtà totale, e in qualche modo già esaurita a priori [...] non è «*more geometrico demonstrata*». Si cfr. quanto scrive I. CALVINO sulla visibilità in *Lezioni Americane*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 81-89.

⁴⁹ Cfr. J. LYOTARD, p. 108.

⁵⁰ W. BENJAMIN, cit. in L. HUNTER, *op. cit.*, p. 163.

del singolo membro, lacerato tra il desiderio di tornare indietro e la necessità di andare avanti, in una quotidiana esperienza di solitudine, paura, umiliazione. È questa una caratteristica qualità femminile propria della distopia: più che i meccanismi del potere sono evidenziati gli effetti, più che l'agire, il patire. L'allegoria si rivela così una forma di realismo fantastico che da voce ad una realtà inconscia o subconscia o comunque inespressa eppure immediatamente riconosciuta come esperienza e come verità. Come linguaggio dell'inconscio collettivo, l'allegoria è in grado di esprimere questa grande sintesi con cui la Oliphant mette in luce i punti essenziali della sua «critica» radicale.

Il viaggio della Oliphant non si snoda infatti attraverso tante diverse distopie, com'è la prima impressione di molti studenti postmoderni ormai disabitati, proprio come il pellegrino stesso, a riconoscere le varie facce di una stessa realtà. Pur non essendo casuale, il susseguirsi dei vari luoghi distopici non può definirsi diacronico, così come il racconto stesso non può definirsi semplicemente una anticipazione e quindi anche una protodistopia da collocarsi all'inizio dello sviluppo della tradizione distopica del Novecento: il fatto che in *The Land of Darkness*, scritto nel 1886, siano presenti ed evidenti aspetti fondamentali delle distopie di Forster, di Zamyatin, di Huxley e soprattutto di Orwell, che questa impressionante *survey* si sforza di far vedere come realtà *unseen*, non visibili, eppur vive ed operanti, è un fatto importantissimo che non va sminuito solo come prova della lungimiranza e consapevolezza della sua autrice; esso va invece tenuto ben presente quando si cerca di rendersi conto di quel fenomeno che costituisce il tema comune e di *The Land of Darkness* e della distopia successiva – lo sviluppo di una cultura totalitaria – se non altro per metterci in guardia dalle sbrigative dichiarazioni di nascita e soprattutto di morte del fenomeno.

The Land of Darkness potrebbe certo prendere come sottotitolo il celebre libro della Arendt *Origine e sviluppo del totalitarismo* per la sua rassegna di società distopiche: rassegna che trae un senso di completezza e di convincente coerenza, prima ancora che dal numero dei quadri distopici o dalla loro profondità, dal tipo di coinvolgimento e dalla reazione indotti nel lettore dal linguaggio retorico-narrativo. La vera *subversiveness* della distopia è radicata in questa capacità di coinvolgerci, di farci riconoscere nello specchio del racconto su di un piano che va al di là di quello dell'apparenza esteriore. *The Land of Darkness* non ci chiede di riconoscere una società totalitaria dalla struttura sociale, dalle istituzioni e dalla gestione del potere, ma dalla qualità della vita individuale, dallo stato psicologico, dalla morale quotidiana. Ed è in questo ambito che risulta evidente il nesso tra il modo dell'autoaffermazione individuale e i suoi effetti totalitari ossia autodistruttivi.

I quadri distopici di *The Land of Darkness* – *the place of unrule, the burning mines, the town of tyrants* (con *the great hall* e *the lazar-house*), *the city of the evening lights, the waste, the huge workshop* – non sono che i diversi aspetti di uno stesso fenomeno, i diversi volti del totalitarismo, visto come portato inevitabile dell'individualismo e del razionalismo borghese. Che si tratti della società

borghese di ieri e di oggi non ci sono dubbi⁵¹. Ci troviamo all'inizio in una grande città che è in fondo solo un enorme, popoloso, rumoroso *mercato*, dove la luce sembra principalmente in funzione delle vetrine dei negozi⁵²:

... a great and very populous place [...] shops on either side, full apparently of all sorts of costly wares [...] delicate machines of every description [...] to the greatest perfection, many fine productions of art mingled with the gaudiest and the coarsest [...] a continual current of passengers up and down on both sides of the way [...] carriages of every description, humble and splendid [...] the noise great and ceaseless, the traffic continual [...] never stilled for a moment [...] no sort of regulation [...] carriages dashed along upsetting the smoller vehicles without the least restraint [...]. (pp. 233-4)

Qui si può impossessarsi di qualsiasi cosa, dagli oggetti agli spazi, senza alcuna controparte, basta aver la *forza* per farlo. *The lawless streets* rappresentano ovviamente l'utopia della libertà assoluta che è poi l'utopia dei forti, i quali hanno bisogno di deboli come materiale umano su cui nutrire il loro senso di forza, schiacciandoli, ingannandoli, torturandoli: «Why should'nt any man amuse himself as he can?» (p. 251)

Il quadro successivo presenta l'altra faccia della libertà assoluta che è l'ordine instaurato dai forti: la polizia (il loro braccio) fa rispettare l'ordine (la loro volontà). Qui tutto è perfetto: tutti sono ordinati, vestiti, hanno un tetto; per strada nessuno protesta, grida, canta, corre o attira l'attenzione dell'autorità. I guardiani, le stanze numerate e prive di oggetti e di libri tranne una «list of printed regulations» (p. 259), la paura, la solitudine e la «polizia del pensiero», sono già quelli di Zamyatin e di Orwell, di Bradbury; ma il quadro della Oliphant è più completo, forse perché la sua visione femminile le impedisce di credere nel trionfo assoluto dell'ordine e la spinge a cercare i resti del materiale umano di scarto gettati, non in una riserva o su di un'isola o un pianeta lontani, ma lì nel lazzaretto, sempre nascosti comunque dal totale disinteresse dei più fortunati:

⁵¹ Si cfr. il brano riportato a p. 74: «faces with pens behind their ears». Questa abitudine individuante è usata a fini caricaturali, come ci racconta V. PETRUCCI («Dal Buon Selvaggio alla guerra etnologica: razze e razzismo in utopia», in *Per una Definizione dell'Utopia*, cit, p. 253), in una utopia del 1846 *Le monde tel qu'il sera* di EMILE SOUVESTRE, dove «una penna sull'orecchio» completa la caratterizzazione del nuovo prototipo umano (personificazione del Capitalismo) «l'esimio uomo d'affari» *Monsieur Omnivore*.

⁵² Fin da questa prima scena è possibile vedere il modo in cui la Oliphant adopera il linguaggio allegorico, confondendolo con una descrizione iniziale del tutto realistica: la scena urbana presentata non è affatto diversa dalle nostre; viaggiatore e lettore si sentono tutto sommato *at home* e non nel regno della fantasia; quando quindi si trovano di fronte ai veicoli più grossi che investono i più piccoli senza che nessuno intervenga, diversamente da quanto avviene nel nostro mondo, allora ha inizio l'operazione per capire dove stia la *fiction* e dove la *realtà*. Ed è qui che la cosiddetta «realtà» appare come una enorme finzione, una messinscena, una pantomima, e che la visione allegorica si rivela portatrice di realtà vera, di verità, anche se non è una verità immutabile e immodificabile.

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. (p. 267)

Il tono non ha il distacco emotivo e il fervore scientifico con cui il Dr. Moreau presenta nel «beast-people» i risultati dei suoi esperimenti, ma la Oliphant non idealizza, come farà Wells nella conclusione di *A Story of the Days to Come*, il «popolo dell'abisso»⁵³, anzi lo mostra invece contagiato da quello stesso morbo dei forti, che è la causa prima della loro miserevole condizione:

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. (p. 267)

È questo l'unico luogo dove il pellegrino è apertamente rinchiuso⁵⁴; nel resto della *land of darkness*, nella *town of tyrants* come nella *city of the evening lights*, il pellegrino è del tutto libero di andare dove vuole, dal momento che è già prigioniero della propria assoluta solitudine. È significativo che proprio in *the city of the evening lights*, dove non c'è che «brightness and pleasure, music playing, and flags waving, and flowers and dancers and everything most gay»(p. 275), gli scambi verbali diventano sempre più scarsi e inutili, dal mo-

⁵³ Cfr. J. LONDON, *The People of the Abyss*, 1903.

⁵⁴ Inizia proprio qui dalla forzata condivisione dell'inferno dei «più bassi dei bassi», come li chiama Orwell, un interesse per gli altri che prefigura l'individuazione della via d'uscita.

mento che l'edonismo trionfante toglie al linguaggio motivo per esercitare le sue funzioni di strumento d'offesa o di difesa: questo dopotutto è il mondo costruito in funzione della soddisfazione di un unico personaggio, l'io il quale in fondo può solo monologare.

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. (p. 275) [...]
«I can get no one to tell me [...] what the occasion of this rejoicing is.»
«It is for your coming» he replied without esitation. [...]
«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». (p. 277)

Lo stato psicologico degli abitanti di questo «brave new world»⁵⁵ si sostanzia (ben diversamente che nel racconto di Huxley) nella perfetta aderenza dell'espressione verbale, ritmo e struttura, all'immagine visiva della danza che non ha mai fine:

... 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. (p. 279)

La danza che non ha mai fine riproduce simbolicamente il movimento senza tregua di quella festa perenne che è il volto esteriore della società consumistica, ma anche la vertigine interiore nel vuoto dell'isolamento individuale; il venir meno del pellegrino, come i suoi precedenti svenimenti e «come corpo morto» (p. 280), rappresenta il chiudersi della coscienza individuale sommersa da una «realtà» che ha perso le sue caratteristiche umane:

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. (p. 278)

⁵⁵ A. HUXLEY, *Brave New World*, cit. L'atteggiamento ironico-satirico del narratore ha implicito un distacco che rende inutile qualsiasi approfondimento psicologico e quindi il coinvolgimento del lettore nell'atmosfera del mondo nuovo.

È il bisogno di *rest* a smascherare l'enorme finzione, o meglio la beffa, della città del piacere, un meccanismo infernale per cui il dannato si ritrova responsabile ed esecutore della propria punizione. Non c'è bisogno di sottolineare l'essenzialità con cui la visione dell'«accursed home of pleasure» (p. 280) mette a fuoco quel diffuso bisogno di *rest* che si manifesta attraverso le reazioni più diverse, come per esempio nelle «utopie non utopiche» di Hudson e di Morris. Ma mentre *A Crystal Age* o *News from Nowhere* tendono a evidenziare questo bisogno che pervade la società contemporanea attraverso visioni di *epochs of rest* che per il loro fascino danno sollievo e speranza al lettore e quindi possono soddisfare in parte esigenze di «escapismo», la distopia della Oliphant immerge impietosamente il lettore nella realtà da cui scaturisce quel bisogno di *rest* e ne intensifica la caratteristica dominante: la danza che va sempre avanti è una metafora che riassume ed evidenzia il ritmo dell'intero racconto nel suo sforzo di riprodurre il ritmo inconscio collettivo della società vittoriana, spinta sulla strada dell'infinito dalla ossessiva legge del «chi si ferma è perduto»:

Oh that I could return – return [...] But [...] return was impossible [...] Little by little I had learned to understand, each step printed upon my brain as with red-hot irons: 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 [...] this was my fate. (p. 280)

Non è a caso che, oltre questa «maledetta città del piacere» si stenda a vista d'occhio «a great and desolate waste» (p. 280) selvaggio e terribile, senza vegetazione né segno di vita tranne qualche rettile velenoso tra le rovine sparse di paesi e città. La visione richiama immediatamente *After London* di Jefferies che proprio in quei giorni affascinava Morris con «assurde speranze»⁵⁶; ma la somiglianza può estendersi solo alla mefitica palude che occupa il sito dove un tempo era Londra (poiché qui non cresce nemmeno l'erba e quel che resta della natura è *poisonous*), e la scena non suscita dichiaratamente «speranze di un nuovo inizio». Non può essere letta quindi come un *memento mori* o un *warning*. La grande pianura vuota e senza sentieri è il tessuto connettivo che collega e dà risalto ai vari luoghi della *land of darkness*; essa rappresenta la sorte del passato in una società dominata dalla cultura dell'«avanti avanti»: il passato è ridotto a «ashes» e «dust-heaps» e i ricordi a «slimy things leaving their traces upon the flesh», «horrors» e tuttavia, nello spirito della *land of darkness*, solo «accidents of the way» (p. 281), incidenti di percorso.

Così ha da essere il passato per agevolare la corsa in avanti verso la realizzazione della grande promessa: la città tecnologica, *the huge workshops* dove la scienza è diventata magia, la città di Faustus, di Frankenstein, di Jekyll, di Moreau, dove l'uomo può illudersi di diventare simile a Dio, «on earth as Jove

⁵⁶ *After London* di Richard Jefferies esce nel 1885. Il giudizio di W. MORRIS è riportato dal MORTON, *op. cit.*, p. 204.

is in the sky/ Lord and commander»⁵⁷ per creare «un'altra e più forte razza di uomini [...] e dominare il mondo» (p. 282):

The master of all was one who never rested, nor seemed to feel weariness, nor pain, nor pleasure. He had everything in his hands. All who were there were his workmen, or his assistants, or his servants. No one shared with him in his councils. He was more than a prince among them--he was as a god. And the things he planned and made, and at which in armies and legions his workmen toiled and laboured, were living things. They were made of steel and iron, but they moved like the brains and nerves of men. They went where he directed them, and did what he commanded, and moved at a touch. (p. 281)

Nel dialogo – tra questo *Master*, incarnazione del Satana della Oliphant e il *Pilgrim* portatore dello spirito del Satana romantico – emerge chiaramente la consapevolezza che la Scienza, incentivata dall'orgoglio e dal desiderio di potere, possa dar luogo a uno di quei *clockwork world* o *robot world*⁵⁸ di cui la distopia successiva ci fornirà tanti esempi.

Il dialogo riassume infatti, con la consueta essenziale semplicità, il dibattito contemporaneo sulla natura umana, prendendo le distanze dall'evoluzionismo huxleyano⁵⁹, ma anche dall'ottimismo romantico: la mentalità scientifica tende e misurare l'uomo con la macchina e lo scopre polvere. L'uomo è certamente polvere, ma non solo polvere. Come insegna quella Bibbia della distopia che è l'opera di Shakespeare, l'uomo, per quanto «the quintessence of dust», è un'opera inimitabile, «[...] noble in reason [...] infinite in faculty»⁶⁰. Ma è anche vero che, per quanto nobile, la ragione non lo difende dall'orgoglio, anzi lo stimola a servirsi della sua infinita facoltà «creativa»:

[...] those things which hindered [mankind] are removed. Go on, go on – you want but another step. What is to prevent that you should not shake the universe, and overturn this doom, and break all our bonds? There is enough here to explode this grey fiction of a universe, and to rend those precipices and to dissolve the waste – as at the time when the primeval seas dried up, and those infernal mountains rose. (p. 283)

Ma il Satana della Oliphant sa che ragione e fantasia non bastano a dar vita a un mondo nuovo; ragione e fantasia possono creare solo mostri, come quello di Frankenstein, se manca quel qualcosa senza il quale non si può creare veramente, senza il quale non si può che riprodurre il presente, la *land of darkness*,

⁵⁷ C. MARLOWE, *Dr Faustus*, I, vv. 66-7.

⁵⁸ *Clockwork World* per indicare mondi distopici meccanici e meccanizzati (R. ERLICH and T. DUNN, *Clockwork Worlds*, Westport, Greenwood Press, 1983) è preso ovviamente dalla famosa distopia di A. BURGESS, *A Clockwork Orange*.

⁵⁹ Il testo della Oliphant (p.282: «Men [...] what are men? [...] creatures who will undo in a moment what it has taken millions of years, and the strength and skill of generations to do») rieccheggia apertamente le teorie di T. HUXLEY (cfr. *Evolution and Ethics*, cit.).

⁶⁰ Il *Master* cita da *Hamlet*, II, 2.

il regno della distruzione e dell'odio. Per costruire un futuro diverso dal presente non rimane che rivolgersi indietro e cercare nel rapporto con il passato quella *virtus unitiva*, che è forza creatrice per eccellenza, l'Amore.

Il Satana della Oliphant soffre dunque di nostalgia, che è la malattia più pericolosa nella *land of darkness* perchè intacca l'autosufficienza dell'io spingendolo verso un «altro da sé». Per questo Satana la nostalgia è invece una malattia vitale, è speranza che dirada la tenebra della disperazione, che spinge sulla strada della guarigione, al ricongiungimento al *tetto natio*, al recupero del calore dell'infanzia. Così, mentre il *Pilgrim*, riassumendo lo spirito romantico della *land of darkness*, grida rabbiosamente che l'idea del ritorno è «madness», pura follia, perché l'Eden non c'è, non c'è più, più e quindi non rimane che andare avanti:

On, on, across the waste! On to the cities of the night! On, far away from the maddening thought, from hope that is torment, and from the awful Name! (p. 285),

il Satana della Oliphant si abbandona al «fuoco» ⁶¹ della speranza:

O friend...if one could find Him again--[...] I who am His creature [...] and still His child [...] though [...] so far, so far. (p. 284).

Ed è la fede che lo spinge a cercare ed individuare nella tenebra quel palpitante e luminescente biancore «non più grande di una mano, non più grande di un fiore» (p. 284) che l'occhio riluttante e sprezzante del *Pilgrim* non è disposto a riconoscere se non come qualcosa di confuso ed informe, tutt'al più una ragnatela o un insetto portato dal vento.

Nella conclusione il racconto prefigura con chiarezza il destino del mito nella nostra cultura, orientata in maggioranza a pensare che sia tempo di smetterla di continuare a riporre assurde speranze «in un ritrovamento del mito» ⁶² e sia quindi meglio seguire il suggerimento di Byron: «Why wilt thou always mourn for Paradise? Can we not make another?» ⁶³. Ma la speranza della Oliphant è dalla parte di quanti, come Orwell ⁶⁴, alimentano la loro fede nella

⁶¹ Nel diverso uso di questa metafora del «liquid fire» si misura tutta la distanza che separa la Oliphant da H.G. Wells. Per la Oliphant è la nostalgia, la speranza, il desiderio del ritorno; per Wells è lo spirito del luogo, «force, brute force» finalmente riconosciuta e accettata come la prima, fondamentale caratteristica umana, anzi virile (cfr. *A Story of the Days to Come*, a p. 93).

⁶² G. VATTIMO, «Il mito ritrovato», cit., p. 42: «Uno dei problemi più urgenti che si pongono alla coscienza contemporanea, una volta che sia divenuta consapevole della 'fabulizzazione' del mondo operata dal sistema *media*-scienze sociali, è quello di ridefinire la propria posizione nei confronti del mito, soprattutto per non trovarsi a concludere (come molti fanno) che proprio un ritrovamento del mito possa rappresentare la risposta al problema 'che cosa significa pensare' nella condizione di esistenza tardo-moderna».

⁶³ G. BYRON, *Cain*, Atto III, I, v. 36.

⁶⁴ Cfr. G. ORWELL, «What is Socialism?», rip. a p. 168.

considerazione che, nonostante il paradiso non si sia mai realizzato e sembri sempre meno realizzabile, esso continua a vivere nell'inconscio e nell'immaginario collettivo, «a dispetto delle teorie infallibili di coloro che odiano la vita»⁶⁵: l'immagine del fanciullo con cui chiude il suo racconto, è il simbolo del mito, il simbolo della essenza della vita nella purezza e spontaneità che è propria dell'infanzia, senza ambigue connotazioni temporali che lo consegnino all'ambito dell'irrecuperabile, e significa perciò, come per Morris, solo «fellowship and rest and happiness».

⁶⁵ Cfr. la conclusione dell'ultimo capitolo di *News From Nowhere* di W. MORRIS.

«A PERSONAL ADVENTURE AMONG UTOPIAN INQUIRIES»:
A STORY OF THE DAYS TO COME DI H.G. WELLS

A Story of the Days to Come, apparso nella raccolta *Tales of Space and Time* del 1899, è un racconto lungo, che riassume con efficace sobrietà i motivi caratteristici di quelle antiutopie che sono i *scientific romances* di H.G. Wells. Con il viaggio dei due protagonisti attraverso la campagna e la città dell'Inghilterra del XXIII secolo, Wells raccoglie le fila del grande dibattito sul futuro¹ che dalle opere di Bulwer-Lytton, di Jefferies, di Hudson si era poi sviluppato nell'antitesi di fine secolo E. Bellamy-W. Morris. Ma, più che precisare i contorni del suo progetto utopico (operazione difficile per l'autore di tante utopie, come nota ironicamente il Morton²), ci interessa in questo racconto osservare la genesi dell'antiutopia come reazione all'utopia positiva, come confutazione dell'utopia positiva attraverso una riscrittura critica in cui l'attività demolitrice è insieme rivelazione di un'affinità, di una consanguineità, di un rapporto di odio-amore con l'oggetto da demolire.

Se il contrasto tra antiutopia e utopia non è che la più recente versione del dibattito natura-civiltà o istinto-ragione, l'antiutopia, muovendo dall'esaltazione della natura e dell'istinto contro la ragione e la civiltà, finirà con il riconoscere che proprio queste ragioni e civiltà sono il frutto dell'esercizio del più *naturale istinto* umano e che, nel condannarlo come Male irrimediabile, essa condanna se stessa. La condanna dell'utopia da parte dell'antiutopista non è mai una vera

* Pubblicato in *Quaderni di Filologia Germanica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, vol. IV, 1988.

¹ Cfr. I.F. CLARKE, *The Pattern of Expectation 1644-2001*, London, Jonathan Cape, 1979; D. GUARDAMAGNA, *Analisi dell'incubo*, Roma, Bulzoni, 1980; A. MONTI, *Dialettica dell'entropia*, Torino, 1980, A. MENICHELLI, *La cultura delle utopie: ipotesi antropologiche e utopia dopo Darwin (1870-1900)*, in *SH/SF: Da Shakespeare alla Science Fiction*, a cura di C. PAGETTI, Pescara, Libreria dell'Università, 1985, pp. 71-87.

² Cfr. A.L. MORTON, *The English Utopia*, cit.

condanna a morte, perché, come scrive Cioranescu³, in tal caso sarebbe un suicidio. «L'utopiste négatif n'est pas un homme libre ou qui se prépare à se dégager de ses liens: ce n'est qu'un prisonnier qui tourne en rond dans sa cage», gabbia dalla quale non potrà evadere che attraverso il sogno e l'utopia.

Nel particolare rapporto instaurato col mondo di *News from Nowhere* e di *Looking Backwards*, Wells, che proprio come antiutopista eserciterà una profonda influenza su Zamyatin e su Orwell, su Foster e su Huxley, scopre aspetti della sua propria natura di scrittore utopico che aiutano a capire il rapporto tra utopia e antiutopia, mostrando come l'antiutopia non si contrapponga all'utopia «tout court»⁴, all'immaginazione utopica nell'intento di estinguerla svuotandola di contenuto, ma, frutto essa dell'attività dell'immaginazione utopica, si contrapponga in genere a *quell'*utopia, a *quella* visione. Più un utopia positiva è affascinante, più è pericolosa, più genera accese difese ossia vivide antiutopie. L'utopia di Bellamy apparirà a Morris tanto influente e pericolosa da generare, oltre alla stroncatura su *The Common Weal*, quella utopia-«antiutopia» che è *News from Nowhere*. Wells avrà più paura dell'utopia di Bellamy che di quella di Morris: chiamerà «sogno» la seconda, «incubo» la prima e sarà appunto la città di Bellamy, e non il giardino di Morris, a trionfare nel suo XXIII secolo come la distopica «city that had swallowed up mankind»⁵. *A Story of the Days to Come* mostra l'antiutopia come prodotto dell'utopia positiva, come germinazione e nuova generazione, spesso tappa per la definizione di una nuova visione utopica. La negazione in fondo, come ricorda Cioranescu, non è che l'inizio dell'affermazione. Non è un caso quindi che Wells prosegua, dopo il lungo discorso antiutopico dei «scientific romances», con l'utopia «positiva» *A Modern Utopia*, così farà Aldous Huxley con *Island* dopo *Brave New World* ed *Ape and Essence*.

A Story of The Days to Come è forse l'antiutopia di Wells in cui il legame con i predecessori e il suo coinvolgimento con l'utopia positiva è più esplicito: Wells adotta perfino la tecnica del narratore onnisciente che gli consente da un lato il distacco necessario di fronte ad un argomento «difficile» come il proletariato e dall'altro il commento diretto per dimostrare come Morris e Bellamy non «sapessero proprio immaginare il futuro».

Al «utopian romance»⁶ dell'uno e alla «romantic narrative»⁷ dell'altro, Wells oppone la sua «story», riservandosi la parte di «historian» e di guida – la

³ A. CIORANESCU, *L'avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, Gallimard 1978, p. 225.

⁴ Cfr. AA.VV., *Requiem pour l'utopie? Tendances autodestructives du paradigme utopique, melanges*, coordonnés par C. IMBROSCIO, Pisa, Editrice Libreria Goliardica 1986.

⁵ H.G. WELLS, *A Story of the Days to Come*, in *Tales of Space and Time* (1899) ristampato in *The Short Stories of H.G. Wells*, London, Ernest Benn 1960, pp. 715-806. Tutte le citazioni successive sono da questa edizione; il numero della pagina sarà indicato tra parentesi alla fine della citazione; nostri i corsivi.

⁶ W. MORRIS, *News from Nowhere*, cit.

parte del vecchio Hammond e del Dr. Leete – in vari interventi illustrativi del lungo viaggio dei due «travellers», Elizabeth e Denton, ai quali affiderà direttamente il racconto quando l'incubo, nel cuore della mostruosa città del futuro, raggiungerà toni tali da non poter essere adeguatamente espresso con voce individuale.

Per convincere l'egoistico lettore medio, così poco preoccupato del futuro, a lasciarsi condurre nel XXIII secolo e interessarsi di quel che vi succede, Wells con la consueta abilità comincia a parlare proprio di lui, di un vittoriano medio con tutte le caratteristiche e attributi della sua condizione, e dei suoi discendenti di lì a tre o quattro generazioni. Appare subito ambiguo il fatto che questo personaggio, il cui nome sta proprio all'inizio del racconto, si chiami *Mr Morris* e che il suo discendente del XXIII secolo conservi: «just the same stout, short frame as the ancient man of the nineteenth century [...] he had the same half-contemptuous expression of face. He was a prosperous person, too, as times went, and he disliked the 'new-fangled', and bothers about the future and the lower classes, just as much as the ancestral Morris had done» (p. 717).

Sia che questo Mr Morris vittoriano sia o no inteso come un allusivo, ironico ritratto di William Morris, le categorie che riassumono in negativo la sua vita – l'interesse per il futuro e le «lower classes» – proprio per l'arbitrarietà della loro scelta, richiamano certamente l'autore di *News from Nowhere*. Del resto anche l'espedito narrativo di incominciare il racconto dall'avo per arrivare ai pronipoti, protagonisti del futuro, ripete semplificandolo quello di *News from Nowhere*, dove la guida Dick è nipote del Vecchio Hammond che presenta una strana familiarità e somiglianza con il «Guest»⁷.

Se poi per ironia della sorte questo discendente del XXIII secolo non conserva dell'omonimo vittoriano che l'aspetto fisico e perfino una leggera balbuzie⁸, la sua «anima» non è andata perduta, ma rivive in «Elizabeth Mwres as she spelt her name, or Elizabeth Morris, as a nineteenth-century person would have put it». Ella ama l'attività obsolete per il suo tempo come scrivere e leggere poesia e *romances* con «chapter headings of the old-fashioned books», ambientati nel passato, in «the spacious times of Quenn Victoria [...] those headlong, tumultuos times, when men and animals jostled in the filthy streets, and death might wait for one at every corner» (p. 725). Ironicamente l'epoca vittoriana, che nel mondo di *News from Nowhere* è del tutto dimenticata¹⁰, appare ad Elizabeth, attraverso il velo di tre secoli, come un passato ideale da rimpiangere, proprio come William Morris rimpiangeva il Medioevo:

⁷ J. BELLAMY, *Looking Backwards, 2000-1887*, (1888), The Penguin American Library, 1982, p. 35.

⁸ W. MORRIS, *News from Nowhere*, cit., Ch. IX, p. 44.

⁹ Cfr. J. LINDSAY, *William Morris His Life and Work*, London, Constable, 1975.

¹⁰ W. MORRIS, *News from Nowhere*, cit., Ch. XVIII.

Life was life then! How great the world must have seemed then! How marvellous! ... Nowadays we have almost abolished wonder ... courage, endurance, faith, all the noble virtues seem fading from mankind. (p. 725)

Anche Elizabeth, affascinata dall'illusione di poter trovare nel passato «a refuge from the sordid competitive life» del presente, si lascia attrarre nell'unico luogo dove è possibile tornare indietro nel tempo, «into the land of dream, where there is neither any freedom of choice nor will [...]» (p. 726). Dalla terra dei sogni il suo cavaliere la riscatterà, dopo una violenta e sanguinosa lotta con l'ipnotizzatore che, come il mago degli antichi «romances», agisce agli ordini della Divinità che, a dispetto delle previsioni degli utopisti, domina il modo del futuro: il Denaro. Sarà appunto l'onnipotenza del Denaro a trasformare la Londra del XXIII secolo in una distopica parodia della Boston di Bellamy o la campagna inglese in «the Vacant Country», una sarcastica smentita dell'Inghilterra giardino di William Morris.

E tuttavia il «nowhere» di Morris appare talmente «bello», pieno di verde, di fiori, di profumi, di sorrisi, di gioia, una seconda giovinezza del mondo, che Wells non può limitarsi a negarlo come «futuro possibile», trattandolo, come del resto viene presentato dal suo autore, come sogno, «an impossible dream». In quanto tale, il sogno è esente da qualsiasi critica, ma è nella sua natura di svanire al confronto con la realtà.

C'era stato un tempo in cui:

In the old agricultural days [...] the poor of the countryside had dwelt in flower-covered, diamond-windowed cottages of thatch, and plaster, with the sweet air and earth about them, amidst tangled hedges and the song of birds, and with the ever-changing sky over-head. But all this had changed [...] the nineteenth century was the dawn of a new epoch [...] and the end of the old order of country life. (p. 737)

Ai due nuovi protagonisti che a piedi lasciano Londra – lei con un abito bianco di foggia antiquata, lui con una spada sotto il mantello – nella speranza di poter andar a vivere in campagna, «beyond the hills», non si offre quell'alternarsi di prati e di boschi, di case e villaggi, in cui la valle del Tamigi si svolge agli occhi del «Guest» morrisiano che remando risale il corso del fiume:

All about the city spread the carrot, swede, and turnip fields of the Food Company, vegetables that were the basis of a thousand varied foods, and weeds and hedgerow had been utterly extirpated. The incessant expense of weeding that went on the year after year in the petty wasteful and barbaric farming of the ancient days, the Food Company had economised for ever more by a campaign of extermination. Here and there, however, neat rows of bramble standards and apple trees with white-washed stems, intersected the fields, and at places groups of gigantic teasles, reared their favoured spikes. Here and there huge agricultural machines hunched under water-proof covers. The mingled waters of the Way and Mole and Wandle ran in rectangular channels; and wherever a gentle elevation of the ground permitted a fountain of deodorised sewage distributed its benefits athwart the land and made a rainbow of the sunlight. (p. 741)

In questa campagna vuota di erbe, di fiori, di animali, Wells concede ai due innamorati una «morrissiana» settimana di sogno a contatto con la natura: con il sole, le stelle, ben *due* fiori veri, un letto di fieno in una casa diroccata e il canto di *un* tordo. Poi la realtà, sotto forma di un violento temporale e dell'aggressione di un branco di cani inselvatichiti, spazza via il sogno, lasciandoli smuniti, stracciati e piangenti:

«To each generation,» Denton said, «the life of its time. I see it plainly now. In the city – that is the life to which we were born ... *Coming here was a dream, and this – is the awakening.*
Then silently, side by side, they went across the empty garden space into the old high road, and *set their faces resolutely towards the distant city* – towards the complex mechanical city of those latter days, the city that had swallowed up mankind. (p. 751-752)

Wells ammira Morris come poeta, come creatore con le parole di un paradiso arcadico in cui tutti vorrebbero vivere, ma non lo prende nemmeno in considerazione come profeta. Ai suoi occhi il meraviglioso «nowhere» racchiuso nel sogno di Morris non assumerà mai la vivificante vitalità di «progetto» o di «luogo del desiderio»¹¹, ma resterà semplicemente l'affascinante illusione di una nostalgica evasione. Ricordando i tempi in cui ventenne frequentava «shy but earnest in the back seats» le riunioni di Kelmscott House ad Hammersmith, Wells ribadisce nella recensione a *The Well at the World's End* il suo giudizio giovanile sulla visione utopica di W. Morris:

This volume comes to remind one of those absurd younger days, when one seriously imagined we were to be led anywhere but backward by this fine old scholar [...] His dreamland was no futurity, but an illuminaed past.¹²

Ma l'oggetto della critica di Wells non è tanto il passato idealizzato nella poetica invenzione morrissiana, che anzi gli ispirerà sempre un sottile rimpianto:

Were we free to have our untrammelled desire, I suppose we should follow Morris to his Nowhere, we should change the nature of man and the nature of things together; we should make the whole race wise, tolerant, noble, perfect – wave our hands to a splendid anarchy, every man doing as it pleases him, and none pleased to do evil, in a world as good in its essential nature, as ripe and sunny, as the world before the Fall. But that golden age, that perfect world comes out into the possibilities of space and time.¹³

¹¹ V. FORTUNATI, *La letteratura utopica inglese*. cit., pp. 123-127.

¹² H.G. WELLS, *The Well at the World's End* (review), 1896, in *William Morris The Critical Heritage*, ed. by P. FAULKNER, London, Routledge and Kegan Paul 1973, pp. 409-10).

¹³ H.G. Wells, *A Modern Utopia*, cit., p. 7.

Ciò che Wells rimprovera a Morris è l'*evasione* dal presente, la *fuga* nel sogno di fronte al *vero* futuro, creando un'utopica illusione per non affrontare l'incombente, distopica realtà.

Wells ha molto in comune con il vecchio Maestro: è ossessionato dal futuro che Morris teme, non crede in quello che Morris sogna.

In *A Story of the Days to Come* l'antiutopia wellsiana nasce come evocazione della visione del futuro da cui è scaturito *News from Nowhere*, come scrittura di quella distopia che Morris non ha scrupolo e che è leggibile in negativo nel suo «sogno»: il mondo del futuro, incapace di rinunciare all'albero della conoscenza per riguadagnare il paradiso perduto, persevererà nell'istigazione del Demonio e diventerà schiavo della Scienza. Wells rovescia letteralmente il «Nowhere» di Morris e, facendo della Scienza il pilastro portante del mondo futuro, evoca coraggiosamente quell'ossessionante, mostruosa «mechanical city» che, come una prigioniera infernale¹⁴, ingoierà alla fine tutta l'umanità. Come Morris, Wells nutre sfiducia e paura nei confronti della Scienza, che nei «scientific romances» gli appare solo come incentivatore diabolico dell'umana sete di potere. Ben diversamente da Bellamy, di fronte allo sviluppo intellettuale e scientifico l'allievo di T. Huxley non riesce ad immaginare un parallelo sviluppo etico per una umanità il cui istinto primordiale, anche nei suoi membri più evoluti, è quello dell'animale da preda:

I look about me at my fellow-men And I go in fear[...] Then I would turn aside into some chapel [...] or into some some library, and there the intent faces over the books seemed but patient creatures waiting for prey.¹⁵

La grande metropoli, ammassando l'umanità in uno spazio innaturale e ristretto, rende sempre più drammatico questo divario. La felice città socialista di Bellamy è altrettanto impossibile dell'arcadia anarchica di Morris perché la facoltà sul cui esercizio esse si basano – la ragione – non sarà mai in grado di vincere quell'istinto di competitività, quella volontà di potere che, irrimediabilmente iscritta nella natura umana, fa sì che ogni struttura sociale sia determinata dalla paura e dalla violenza. In *A Story of the Days to Come*, come già in *The Island of Doctor Moreau*, la ragione viene sarcasticamente negata e identificata come travestimento dell'istinto.

Da questo punto di vista la megalopoli di Wells si costruisce in aperta sconfessione della «glorious city»¹⁶ di Bellamy. Riprendendo pari pari la cornice narrativa di *Looking Backwards*, *When the Sleeper Wakes* oppone alla tranquilla e serena vita di Boston una Londra sconvolta da feroci lotte per il potere, un «glittering, sinister world»¹⁷ che, lasciati da parte i consunti sogni ottocenteschi di eguaglianza e di ordine socialista per strutturarsi invece sull'industrializzazione e sul capitalismo, è divenuto una tirannica prigionia, un meccanismo on-

¹⁴ Cfr. H.G. WELLS, *When the Sleeper Wakes* (1899), ch. 18.

¹⁵ H.G. WELLS, *The Island of Doctor Moreau*, cit., p. 191.

¹⁶ J. BELLAMY, *op. cit.*, p. 62.

nipotente, proprio come in *The Iron Heel* di J. London o in *Nineteen Eighty-Four* di G. Orwell.

La Londra di *When the Sleeper Wakes* è la stessa di *A Story of the Days to Come*: la città avveniristica che tanta «science fiction» ispirerà con i suoi cieli protetti, le strade semoventi, «mass media» e le più svariate invenzioni tecnologiche per i bisogni di una umanità sempre più isolata e sola, sebbene fittamente distribuita nei vari piani dell'enorme edificio urbano che spicca scintillante nella campagna vuota.

Ma – differenza significativa – mentre nel romanzo questo complesso futuro urbano sarà presentato «dall'alto», dal punto di vista di un personaggio che è il padrone del mondo e che partecipa direttamente alla lotta per il potere, nel racconto la stessa realtà è vista e vissuta «dal basso» o meglio dal fondo della scala sociale, dal punto di vista di un personaggio che diviene addirittura «labour serf», e che quindi conosce il potere nei panni di chi lo subisce.

Questo spostamento del punto di vista narrativo e insieme il parallelo cambiamento della tecnica narrativa – dalla narrazione distaccata in terza persona alla memoria autobiografica in prima persona – rivela un Wells più incline ad identificarsi e ad agire nei panni del padrone del mondo-Messia¹⁷ Graham che non in quelli del «labour serf» Denton. In *When the Sleeper Wakes* la riflessione sull'utopia, sulla natura e il ruolo dello scrittore utopico appare più avanzata che nel racconto, conferendo alla visione distopica del futuro e alla lotta di Graham una maturità, un'ambigua consapevolezza già gravida, come osserva il Bergonzi, dell'utopia positiva successiva.

In *A Story of the Days to Come* l'antiutopia, scaturendo dalla sfiducia – swifitiana e huxleyana insieme – in qualsiasi miglioramento etico dell'umanità, si presenta ancora come negazione totale dell'utopia, non solo come «mondo possibile» o come stimolante modello ispiratore, ma anche come poetica e rasserenante illusione. Infatti quel mondo in cui Scienza e Potere alleati rinchiuderanno l'umanità del futuro, sarà una prigione così perfetta che non sopravviveranno più nemmeno fantasie e sogni utopici attraverso cui evadere:

And Denton and Elizabeth could not flee their world, *no longer* were there open roads to unclaimed lands where men might live freely – however hardly – and keep their souls in peace. The City had swallowed up mankind. (p. 772)

Per addentrarsi in questo terribile futuro in cui l'estinguersi dell'immaginazione utopica si accompagna simbolicamente allo spegnersi della vitalità umana, Wells indossa la divisa azzurra dei «serfs» della Società del Lavoro, sarcastica versione dell'esercito dell'industria bellamiano e insieme realistica filiazione delle «workhouses» vittoriane descritte da Jack London in *The People of the Abyss*.

¹⁷ G. ORWELL, «Prophecies of Fascism», in *The Collected Essays, Journalism and Letters*, cit., vol. IV, p. 193.

¹⁸ Cfr. C. PAGETTI, *I marziani alla corte della regina Vittoria*, Pescara, Edizioni Tracce, 1986, pp. 64-5.

La discesa dai piani superiori fin nelle viscere della città si configura come viaggio conoscitivo attraverso il quale i due ribelli sprofondano nell'inferno del «underworld», dannati all'incessante schiavitù del lavoro, attività «odiosa» perché imposta e meccanica: Denton «servo di una pressa», Elizabeth «martellatrice cottimista» di piastrelle metalliche, ironico esempio di produzione artistica futura. Sarà appunto l'inferno, con la degradazione, la violenza, la continua sofferenza, a spingere queste due creature «superficiali» verso l'unica via d'uscita, riattivando l'ormai atrofizzata facoltà del pensiero:

He found *he was beginning to think*, he wanted very greatly to think [...] If one could find something definite [...] *If one could say 'This is why – this is why it goes on [...]*. (p. 784)

Was it worth while that he should go on living? [...] *He was sick with infinite disgust* at the new conditions of his life. *He hated it all [...]* *The monstrous fraud of civilization* glared stark before his eyes, he saw it as a vast lunatic growth, producing a deepening torrent of savagery below, and above ever more flimsy gentility and silly wastefulness. He could *see no redeeming reason*, no touch of honour, either in the life he had led or in the life to which he had fallen. *Civilization presented itself as some catastrophic product as little concerned with men – save as victims – as a cyclone or a planetary collision*. He, and therefore *all mankind*, *seemed living utterly in vain*. His mind sought some strange expedients of escape, if not for himself at least for Elisabeth. But he meant them for himself. (p. 786)

Il racconto di Wells assume a questo punto la dimensione religiosa propria dell'antiutopia, esprimendo l'angosciosa consapevolezza della violenza senza scopo, ossia del Male che pervade l'universo.

L'Ottocento con l'avvento della civiltà industriale comincia ad assistere al realizzarsi della predizione biblica secondo cui i frutti dell'albero della conoscenza avrebbero portato all'umanità il dolore e la morte. Mentre Morris coglie e risolve il problema alla radice, voltando le spalle alla Scienza e riguadagnando così il paradiso, Wells, meno libero di Morris, si vanta pateticamente di non riuscire nemmeno a concepire l'idea di tornare indietro, ma di voler invece accettare e affrontare questo «here and now» con tutto il male che esso contiene¹⁹: «We are going to stand it [...] We'll go through with it [...]» (p. 784).

L'esito dello scontro, già implicito nella presa di posizione di Wells, detterà la sua soluzione del problema del Male, che è poi la soluzione classica di gran parte dell'antiutopia da Dostoevskij a R. Sheckley: il Male è la molla da cui scaturisce il conflitto, la tensione, la speranza, il dolore, la gioia, insomma la Vita. Il Male è in fondo un dono d'Iddio, mentre il cosiddetto Regno del Bene è un'illusione del Demonio per privare l'uomo della libertà uccidendo la sua vita spirituale. Solo il pianeta Nero, il pianeta del Male, dei ribelli e dei «delinquenti»

¹⁹ H.G. WELLS, *A Modern Utopia*, cit., p. 8: «We are going to accept this world of conflict, to adopt no attitude of renunciation towards it, to face it in no ascetic spirit, but in the mood of Western people whose purpose is to survive and overcome».

(una butleriana caricatura del nostro mondo) potrà, secondo Sheckley ²⁰, riportare la Vita in quell'inerte paradiso di automi in cui la Terra è stata trasformata dall'eliminazione dell'istinto di aggressività.

Nel fondo dell'abisso, nel mondo semplificato di una violenza primordiale, Denton scopre finalmente, come unica certezza e guida, l'istinto della lotta:

In the Underworld there was no law between man and man [...] *Violence*, that ocean in which the brutes live for ever, and from which a thousand dykes and contrivances have won our hazardous civilised life, had flowed in again upon the sinking underways and submerged them. *The first ruled*. Denton had come down at last to *the elemental* [...]. (p. 778)

Brute force, the final, the fundamental had thrust its face through all this explanations and glosses and consolations and grinned enigmatically. (p. 773)

Denton capisce che per sopravvivere deve imparare a lottare nel modo in cui si lotta nel suo mondo. Nella lotta egli riconosce la sua più autentica dimensione umana:

Denton released his antagonist and stood up. His blood seemed changed to some sort of fluid fire, his limbs felt light and supernaturally strong. The idea that he was a martyr in the civilization machine had vanished from his mind. He was a man in a world of men. (p. 788)

Il racconto racchiude dunque il percorso della meditazione utopica di Wells, giustificando le sue utopie positive, la loro varietà e diversità, come fasi della doverosa *lotta* contro le forze del caos e del disordine.

Non si può far a meno di notare come del tutto apparente sia l'evasione di Wells dalla *gabbia* dell'antiutopia, così come apparente era la soluzione del problema del male che la consentiva: infatti quell'unico principio guida che dovrebbe trasformare i negativi «unrest, disorder», «muddle» ²¹ nei positivi «change, development and progress» ²², ossia il principio della lotta, altro non è in fondo che il trionfo della forza, della violenza, ossia del Male che si doveva combattere.

La stessa fondamentale staticità caratterizza la sua utopia positiva, che pure presenta la convincente apparenza di «utopia cinetica» ²³. *A Story of the Days to Come* prospetta infatti nella sua conclusione la definizione di utopia teorizzata e messa in pratica in *A Modern Utopia*, l'utopia come lotta: di fronte a un presente-futuro terribile e insolubile, Wells rifiuta l'ascesi, rifiuta il silenzio per riconoscere il dovere dell'utopia, in qualsiasi forma purché si ponga come reazione, come risposta, come *parola* umana. Può sembrare allora poco importante che egli si contraddica non solo nel tempo, ma anche nel giro di poche pagine,

²⁰ Cfr. R. SHECKLEY, *The Status of Civilisation*, Galaxy, 1962.

²¹ Cfr. H.G. Wells, *The New Macchiavelli*, 1911.

²² Cfr. H.G. Wells, *A Modern Utopia*, cit., pp. 5-6.

²³ *Ibidem*.

che la sua logica sia tutt'altro che ferrea: egli proclama l'inaugurazione di un nuovo tipo di utopia che bandisce il monologismo e il dogmatismo per ammettere invece un «fertilizing conflict of individualities»²⁴.

Più che nella storia del pensiero utopico, *A Modern Utopia* occupa un posto di rilievo nella storia del genere letterario, poiché è la sua forma, più che il mondo borghese, fabiano, capitalista da essa proposto, a incontrare il favore della sensibilità critica contemporanea. *A Modern Utopia* si presenta infatti come una metautopia, in cui la scrittura utopica si fa rilettura consapevole della tradizione passata, dialogo con le sue voci, risposta, confutazione, citazione, proponendosi infine come tesi stimolante e intenzionalmente provocatoria. Il dialogo moltiplicandosi in dibattito plurivoco prevale significativamente sul tema: è evidente che a Wells la vitalità dell'Utopia sta più a cuore della vitalità delle sue piccole utopie. Per lui eutopia, outopia, antiutopia rappresentano la vitalità della coscienza umana. Ma, proprio affermando che finché c'è utopia c'è speranza, *A Story of the Days to Come* lascia intravedere la costante *paura* al fondo di tutta la produzione utopica di Wells, del suo cosiddetto ottimismo e della sua logorrea: la paura della solitudine e del silenzio. La sua critica all'utopia passata e contemporanea non è mai perciò veramente distruttiva, ma ha il calore di un appello a conferma della confortante presenza dell'antagonista, che sola può garantire le speranze nel futuro:

There will be many utopias [...] Each generation will have its new version of Utopia [...]²⁵

Ma è proprio per l'alto grado di consapevolezza e di tolleranza, per l'eccessiva libertà che *A Modern Utopia* rimane in sostanza un'antiutopia. Le sue utopie successive nella loro molteplicità costituiscono un'ammissione dell'incapacità di Wells di credere fino in fondo nell'utopia positiva. Esse non sono mai apparse del tutto convincenti perché in effetti Wells non è mai veramente uscito dall'antiutopia, dall'ambito dell'atteggiamento antiutopico: è troppo consapevole della tradizione del pensiero e del genere utopico per riuscire a scrivere una seria utopia positiva. Le antiutopie dei *scientific romances* rappresentano infatti la sua più autentica vena proprio perché sono critiche e parodiche: esse affondano la loro critica, come coglie lucidamente il Morton, nella convinzione ben precisa che la natura umana sia immutabile. Questa tanto proclamata fiducia spiega la sua fortuna come scrittore popolare e la sua paternità dell'antiutopia: Wells in fondo ha paura che l'uomo muti e, mentre proclama che se c'è una speranza, essa è comunque nel futuro, ha una gran paura del futuro. Nei suoi paradisi futuri tutto cambia tranne l'uomo. L'uomo *vuole* restare com'è.

La sua «modern utopia» non è tanto un progetto da realizzare, quanto un progetto da *discutere*, un dickensiano ufficio delle circonlocuzioni per difendersi da un mutamento reale. La tradizione, la cultura, il libro divengono allora

²⁴ *Ibidem*, p. 10.

²⁵ *Ibidem*, p. 370.

importanti non come «stages» da superare, ma come vitali testimonianze della identità umana; e più divengono indispensabili, più rivelano la sterilità dell'anti-utopia e la sua incapacità di immaginare un uomo diverso. Perfino per riconoscere che l'utopia positiva presuppone la più completa liberazione dalla tradizione e dal passato, Wells ha bisogno di ricorrere all'autorevole conferma della tradizione utopica. L'immaginazione che produce *A Modern Utopia* può definirsi antiutopica nel senso che s'innescia e funziona in rapporto all'utopia e alla letteratura. La scrittura antiutopica, letteraria e intertestuale, rischia di diventare solo una letteratura sulla letteratura, come le «lectures» di Vashti, che deriva le proprie idee da una realtà *registrata*, da una *lettura* della realtà e non dall'esperienza diretta.

Leggendo *A Story of the Days to Come* è facile a prima vista pensare che Forster, presentando *The Machine Stops* come «a reaction to one of the earlier heavens of H.G. Wells»²⁶, abbia voluto per così dire confondere le tracce: perché «the Machine» di Forster sembra invece un ulteriore sviluppo della «mechanical city that had swallowed up mankind». In realtà Forster rifiuta «the Machine», questa proiezione, mostruosa nella sua crescita abnorme, della coscienza umana staccata dal corpo, dalla realtà, laddove Wells, giudicando impossibile la fuga, finisce con l'accettarla, illudendosi di trovare il rimedio al Male all'interno del Male stesso. C'è un punto in cui i due racconti si riecheggiano distintamente: Denton e Kuno esprimono lo stesso desiderio di tornare a vedere, senza paravento alcuno, le cose belle che porta 'l ciel, perché è sotto il cielo e sulla terra che l'uomo può ritrovare la sua dimensione più autentica. Ma mentre Denton rinuncia alla luce della natura per lasciarsi ingoiare «swallowed up» dalla «horrible [...] mechanical city», Kuno si arrampica faticosamente su per i «vomitories» per tornare a riveder le stelle. Forster denuncia così la simulazione di movimento e di vitalità dell'«utopia moderna», presentando con Vashti una feroce caricatura dell'intellettuale in meditazione e in discussione proposto da Wells:

«Beware of first-hand ideas!» exclaimed one of the most advanced thinkers. «*First-hand ideas do not really exist*. They are but the physical impression produced by love and fear [...] Let your ideas be second-hand, and if possible tenth-hand, for they will be far removed from that disturbing element – direct observation. Do not learn anything about this subject of mine – the French Revolution. *Learn instead what I think that Enicharmon thought Urizen thought Gutch thought Ho-Young thought Chi-Bo-Sing thought Lafcadio Hearn thought Carlyle thought Mirebeau said about the French Revolution*. [...] Be sure that the intermediates are many and varied, for in history one authority exists to counteract another [...] You who listen are in a better position to judge about the French Revolution than I am. Your descendants will be even in a better position than you, for they will learn what you think». [...] «And in time» – his voice rose – «there will come a generation that has got beyond facts, beyond impressions, a generations absolutely colourless, a generation seraphically free from taint of personality, which will see the French Revolution

²⁶ E.M. FORSTER, *The Machine Stops*, cit., p. 6.

not as it happened, nor as they would like it to have happened, but as it would have happened had it taken place in the days of the Machine»²⁷

Forster avverte i pericoli insiti nell'utopia come *parola*, la sente come una trappola che la coscienza, impazzita nel suo desiderio di onnipotenza, tende al corpo, alla realtà per disfarsene definitivamente, per poi soffocare a sua volta nei meandri della tautologia, nel labirinto del bispensiero. Egli propone allora l'utopia come *azione*, in cui il corpo sia misura e guida alla coscienza. Per Wells invece il corpo è semplicemente il depositario della forza bruta, «muddle» che deve essere illuminato e indirizzato dalla luce della coscienza.

Come osserva Orwell²⁸, Wells è del tutto inconsapevole delle mostruose potenzialità insite in questo suo atteggiamento. Wells pare aver improvvisamente dimenticato di aver mai rappresentato la coscienza dominata dalla stesso istinto dell'animale da preda che domina il corpo e di aver mai avuto paura dell'«intelletto liberato»²⁹ dello scienziato e dell'intellettuale. In *Nineteen Eighty-Four* Orwell sviluppa la fede utopica di Wells nel dominio della coscienza sul corpo: i *proles* non si ribelleranno mai, ripete O'Brien riconfermando Ostrog, e il trionfo della coscienza come unica realtà segnerà l'avvento del Regno dell'Odio.

Orwell espone così la falsa soluzione di *A Modern Utopia: Nineteen Eighty-Four*, riprendendo il dramma giovanile di Wells tra utopia e antiutopia, ossia la lotta tra Bene e Male (o tra Male e Bene, a seconda del punto di vista), la mostra già risolta in una simulazione, organizzata dal Male per poter continuare a vivere. E la coscienza è il teatro, lo strumento di questa simulazione, è il Male stesso, «the Ministry of Love», con i suoi interrogatori ripetuti, i suoi tormenti, le stanze chiuse da cui non si vede il cielo, il lunghi corridoi nella cui allucinata vertigine la morte diviene la sola speranza: «Our only comfort, Death».³⁰

Riconoscendo le radici del Male nella coscienza, non si può non sospettare dell'antiutopia, che si presenta come *coscienza* dell'altra faccia dell'utopia, come rimosso dell'utopia.

E infatti, anche ammettendo che O'Brien rappresenti, come vuole la lettura più comune, l'utopista visto dall'antiutopista Winston Smith, non c'è dubbio che l'antiutopia debba riconoscersi come Male: nel caso del personaggio Smith, come parte, sia pure inconsapevole, della simulazione del Partito; nel caso dell'autore Orwell, come sfacciata autoesaltazione del male che si sa invincibile.

In entrambi i casi Winston e Orwell finirebbero con il riconoscersi molto simili ad O'Brien; un bel trionfo per il Partito!

²⁷ *Ibidem*, pp. 135-136.

²⁸ G. ORWELL, «Wells, Hitler and the World State» (1941), in *The Collected Essays, Journalism and Letters*, cit., vol. 2, pp. 166-72.

²⁹ Cfr. A. WEST, «H.G. Wells», in *Principles and Persuasions*, New York, Harcourt Brace, 1957.

³⁰ P. DICK, *A Maze of Death*, London, Doubleday, 1970. Cfr. F. MARRONI, «P. Dick e i segni del labirinto», in *la città e le stelle*, 2, 1983.

È vero che la simulazione confessa e dichiarata, se da un lato raggela, negandone la possibilità, l'azione *reale*, dall'altro, ammettendo la possibilità di una simulazione della simulazione, smentisce se stessa, lasciando aperta, nel trionfo della coscienza, una falla, attraverso cui può fluire la realtà: «If there is a hope, it lies in the proles»³¹, nel corpo che si riproduce, cercando il piacere ed evitando il dolore senz'altro disegno per il futuro. Ma dal punto di vista *logico*, che è il punto di vista vincente (quello di O'Brien e anche di Winston e di Orwell) la ribellione dei *proles* è dichiarata assolutamente impossibile: *Nineteen Eighty-Four* verrebbe così a dimostrare che in fondo in fondo perfino l'anti-utopia non ha alcuna fiducia o fede nel corpo.

Una mislettura di questo tipo stravolge il discorso orwelliano in un groviglio di infide contraddizioni nel quale si perde di vista la chiave di lettura più immediata: *Nineteen Eighty-Four* non è una vera e propria antiutopia; è sì la descrizione di una realtà distopica, ma lo scopo non è di negare la possibilità dell'avvento dell'(e)utopia, bensì di combattere l'anti(e)utopia. Diversamente da Wells che incolpa l'assurda incomprendibilità dell'universo senz'altro rimedio che un swiftiano isolamento. Orwell fonda le sue speranze in una soluzione ben precisa. Se «utopia» significa felicità, e se la felicità vuol dire libertà del corpo e dalla coscienza, la strada per l'«utopia» incomincia per Orwell, come per Forster, da un armonioso rapporto tra il corpo e la coscienza.

La pace della coscienza e la libertà del corpo costituiscono il mito centrale dell'utopia da quando la coscienza umana, istigata all'onnipotenza e all'eternità, si è messa contro il corpo, contro l'ostacolo colpevole dei suoi insuccessi e responsabile della propria schiavitù: «I am the slave of this slave, my body [...] The body imprisons us in this petty planet and forbids us to range through the stars»³². Per secoli, come lamenta Forster, si è venuto perpetrando «a sin against the body» in nome dell'anima, dello spirito, della ragione, del sentimento, attribuendo al corpo l'istinto del Male, dell'aggressività, della corruzione, per giustificare la sopraffazione.

Un radicato disprezzo per la meschina bestialità del corpo, capace solo di rotolarsi nella polvere, percorre più o meno copertamente tutta l'opera di Wells, senza alcun ripensamento nemmeno davanti al finale fallimento delle sue speranze nella «Mente universale dell'Uomo»³³. Orwell invece scopre che a ridurre il corpo a un topo famelico e puzzolente è stata la coscienza³⁴; che anzi il topo famelico e *carnivoro* è proprio la coscienza stessa che alla fine divora dal

³¹ G. ORWELL, *Nineteen Eighty Four*, cit., I, VII, p. 71.

³² G.B. SHAW, *Back to Methuselah*, (1921), Harmondsworth, Penguin Books, 1954, p. 308.

³³ Cfr. H.G. WELLS, *The World of William Clissold*, 1926.

³⁴ Per il processo di colpevolizzazione del corpo da parte della coscienza è molto interessante lo scritto autobiografico «Such, Such Were the Joys» (1947) in *CEJL*, cit., vol. 4, pp. 379-422, in trad. it. di E. GIACHINO, *George Orwell tra sdegno e passione*, Milano, Rizzoli, 1977.

di dentro il corpo lasciando un «guscio vuoto», senza carne, senza individualità, senza peccato, una cellula pronta nella sua purezza per essere risucchiata dall'estasi nell'amoroso seno del Partito della coscienza e del potere ³⁵.

La facilità con cui oggi leggiamo *Nineteen Eighty-Four* come se fosse scritto nel linguaggio della simulazione, nel linguaggio cioè che sancisce l'inevitabilità del trionfo del Partito e l'inutilità della ribellione, dipende certamente dal fatto che, contrariamente alle speranze di Orwell, il presente vien trasformando questo suo ultimo libro in una profezia: diviene sempre meno comprensibile infatti l'altro linguaggio di *Nineteen Eighty-Four*, il linguaggio degli istinti, dei bisogni, delle sensazioni fisiche, il linguaggio del corpo, udito nell'infanzia poi subito, soffocato, stravolto, distorto. Eppure l'ampia produzione saggistica di Orwell, con l'insistente rifiuto del pessimismo come sinonimo di quietismo reazionario e di pacifismo disfattista, dichiara che *Nineteen Eighty-Four* non è stato scritto solo per piangere sull'inevitabile trionfo del linguaggio dell'Odio. *Nineteen Eighty-Four* non è la disperata ammissione dell'impossibilità dell'eutopia; *Nineteen Eighty-Four* è la minacciosa descrizione del trionfo dell'Anti-utopia, del Partito che non vuole la pace, non vuole la felicità, non vuole l'eguaglianza tra gli uomini. Svelando le mistificazioni dell'antiutopia, *Nineteen Eighty-Four* propone l'«utopia» come consapevole autosottrarsi alla religione del Male e ai sacerdoti del Potere, in nome del recupero di una realtà essenziale, una realtà ormai solo vagamente percepita attraverso la nostalgia e la speranza che solo per un attimo s'illumina incarnandosi nel canto del tordo, «a kind of liquid stuff» che inonda il corpo, travolgendo il pensiero.

The birds sang, the proles sang, the Party did non sing. All round the World, in London and New York, in Africa and Brazil, and in the mysterious forbidden lands beyond the frontiers, in the streets of Paris and Berlin, in the villages of the endless Russian plain, in the bazaars of China and Japan – everywhere stood the same solid unconquerable figure, made monstrous by work and childbearing, toiling from birth to death and still singing. Out of those mighty loins a race of conscious beings must one day come. You were the dead, theirs was the future. But you could share in that future if you kept *alive the mind* as they kept *alive the body*, and passed on the secret doctrine that two plus two make four. ³⁶

La nuova, l'autentica «utopia» può prendere l'avvio solo dal riaggancio con la realtà del corpo, di quel gran corpo dell'umanità che sono i *proles*; l'assenza di quest'aggancio tradisce qualsiasi utopia o antiutopia come simulazione del Partito. In fondo il messaggio positivo di *Nineteen Eighty-Four* è piuttosto simile a quello di *News from Nowhere*, con la differenza che il linguaggio in cui esso si esprime, il linguaggio del corpo appreso nell'infanzia, è molto diverso: quello di Morris è il linguaggio della gioia, della soddisfazione, della libertà,

³⁵ Cfr. D.H. LAWRENCE on Dostoevskij, Letter to J.H. Murray and K. Mansfield, 17 feb. 1916, in A. BEAL ed., *D.H. Lawrence, Selected Literary Criticism*, London, W. Heinemann 1955, pp. 230-1.

³⁶ G. ORWELL, *Nineteen Eighty Four*, cit., II, IX, p. 222.

quello di Orwell è il linguaggio della sofferenza, della privazione, della costrizione. In entrambi i casi il messaggio *subversive* è stato neutralizzato da una interpretazione antiutopica o schiacciato dalla logica inoppugnabile del Partito come «irrealizzabile». Per entrambi infatti l'«utopia» comincia con il *rifiuto* di questa civiltà, di questa disonesta cultura della coscienza, che l'altro non è che un mucchio di menzogne sapientemente architettate e inculcate con lo scopo primario di opporsi all'eutopia. L'utopia positiva si propone come ricerca, come riscoperta della natura umana, di cui l'antiutopia ha imposto una dogmatica quanto interessata definizione. Suona perciò programmaticamente dissacratoria, blasfema e «contro natura», perché il suo futuro è *contro* il presente, profondamente *altro* da esso. Ogni presente si dichiara con ciò stesso una pedina della simulazione antiutopica.

Di fronte a una simile concezione dell'utopia positiva, si capisce la lamentata assenza di mordente e d'impatto delle utopie «progressiste» di Wells: esse non spostano uno solo dei valori fondamentali del suo distopico presente. Quegli stessi motivi che hanno reso via via meno credibili le sue illusioni, hanno valorizzato le sue distopie, certo non per la loro acutezza diagnostica, quanto per la resa convincente del male e della sofferenza del presente, dal quale sarebbe dovuto scaturire il luminoso futuro cui Wells non è mai riuscito di fatto a partecipare. Con tutti i suoi voli nello spazio e nel tempo, Wells non è mai riuscito a sollevarsi al di sopra della sua cultura, della sua civiltà e a immaginare una diversa, se non migliore. Egli sente la sua civiltà come una distopia, come «uno spietato meccanismo di cui l'uomo è vittima, travolto, calpestato, torturato», ma, poiché non riesce a capirne il perché, non vede altra soluzione che quella di accettarla come destino. Egli diviene così, anche se inconsapevolmente, un membro del Partito, un sacerdote dell'Antiutopia dominante. Si comprende allora perché tratti Morris con distaccata e generica ironia, mentre si sente tanto provocato da Bellamy da dover reagire anche con un lungo romanzo.

Il «Nowhere» di Morris si colloca oltre la portata di Wells, al di fuori del suo universo intellettuale e della sua sensibilità estetica, perciò non suscita in lui profondo turbamento e timore.

Il mondo di Bellamy invece lo mette subito in allarme: in primo luogo perché è scritto nel suo stesso linguaggio antiutopico nel senso che si presenta come *sviluppo* spontaneo *del presente*, e secondariamente perché propone come utopia positiva quello che nell'intimo fondo della cultura di Wells è proprio l'opposto dell'(e)utopia, il contrario della libertà, ossia l'eguaglianza sociale.

Ed è significativo e caratteristico che, mentre Morris risponde a Bellamy con un'altra, diversa utopia positiva, Wells reagisca invece con un'antiutopia che però non è la descrizione dell'«altra faccia» dell'utopia di Bellamy. La repulsione emotiva con cui Wells riduce e schiaccia il socialismo di Bellamy nella sua opprimente «Labour Company» gli toglie anche la possibilità di una contestazione razionale e puntuale.

L'avventura³⁷ che egli si proponeva nel cielo dell'utopia si rivela, sempre che si possa definirla tale, un'avventura solitaria perché Wells non instaura mai un vero dialogo, ma trasforma i suoi incontri in pretesti per dar voce alla sua insoddisfazione e poi alle sue soluzioni, soluzioni sempre inefficaci perché tautologiche, veicoli esse stesse del male che egli crede di combattere.

L'osservazione che *A Modern Utopia* ripropone in sostanza lo *status quo* sviluppato e ripulito, invece di un mondo *altro* e diverso come dovrebbe essere proprio dell'utopia, trova senz'altro conferma nell'insoddisfazione dimostrata da Wells per la forma del romanzo utopico e nelle variazioni apportatevi. Wells introduce infatti un «owner of the voice» che, nonostante tutte le proteste di apertura e dialogicità, è di fatto riconoscibile come *narratore onnisciente*, con tutte le funzioni caratteristiche di motore primo della narrazione, di protagonista principale, depositario della Verità, maestro e salvatore. La presenza del narratore onnisciente (che si traduce nel prevalere dell'*essay* sulla *fiction*) è un chiaro sintomo della mancanza di fiducia di Wells nel successo della propria *fiction*, o perché non convinto egli stesso del quadro presentato o per timore che il lettore non sia tanto disposto a prendere per nuovo e per buono quello che già conosce come cattivo.

Il narratore onnisciente si assume apertamente il compito di guidare il lettore verso il riconoscimento che quella da lui indicata è la strada giusta, l'*unica* strada: tutta la tradizione utopica viene chiamata a confermare l'individuazione da lui operata dei problemi fondamentali dell'utopia e a riconoscere nel contempo la propria incapacità di una adeguata risoluzione. Il fallimento delle soluzioni utopiche del passato diviene una implicita prova dell'irrealizzabilità dell'utopia. La tradizione utopica appare allora chiamata in causa per riconoscere nei propri insuccessi la misura della grandezza del Disegno Utopico che attende l'umanità nel lontano futuro; per celebrarsi cioè come lotta con il Male, nel quale riconosce il presupposto della propria esistenza e la condizione della propria vitalità.

L'introduzione del narratore onnisciente, come portavoce della cultura dominante e rassicurante profeta, appiattisce la struttura utopica privandola di ogni reale articolazione, proprio svuotando il viaggio della sua funzione straniante e della sua dimensione euristica.

Come Vashti, il Viaggiatore onnisciente di Wells può chiudere il finestrino dell'aeronave perché là fuori non c'è nulla di nuovo: «tutto è stato già detto e tutto è stato già scritto»³⁸, e in fondo *ciò che importa è discuterne in modo nuovo e originale*: ogni generazione avrà così la sua utopia, la sua illusione di movimento e di progresso. Come si vede, l'utopia *moderna* di Wells non poteva trovare migliore commento e continuazione di *Nineteen Eighty-Four* di George Orwell!

³⁷ Cfr. H.G. WELLS, *A Modern Utopia*, cit., p. 2, p. 372.

³⁸ Cfr. U. Eco, *Sugli specchi*, Milano, Bompiani, 1985, p. 141.

L'ISOLA COME DESTINO:
THE ISLAND OF DOCTOR MOREAU DI H.G. WELLS

Ergo, mi Raphael, quaeso te atque obsecro, describe nobis insulam;
Thomas More, *Utopia*

Di questa celebre e impressionante opera, che compare significativamente sul finire dell'Ottocento¹, l'isola costituisce la protagonista principale, vivo e possente simbolo che rispecchia il complesso rapporto in cui si articolano, all'interno del pensiero borghese, mito dell'Età dell'Oro, utopia e distopia.

L'isola che Moro aveva ereditato dal mito e dall'antichità classica, passando dalle mani di Bacone e di Robinson, è venuta scoprendo le sue ambigue potenzialità: da luogo edenico a città dell'Uomo a laboratorio della Ragione e dell'umana follia dell'onnipotenza. Proprio queste potenzialità, continuamente evocate nella variegata sfaccettatura del tessuto simbolico, trasformano l'isola di Wells in un allegorico equivalente del teatro della mente o della storia umana, teatro dove l'Isola come Natura si scontra con l'Isola Laboratorio Scientifico.

La diversità delle reazioni critiche², fin dal primo apparire dell'opera, testimonia la complessità del romanzo e la sua importanza nella storia della letteratura utopica. In alcuni studi precedenti sulla distopia³ si è messo in rilievo come *The Island of Doctor Moreau* possa essere letta come una parodia e come l'antenato della distopia del Novecento. Oggi i miei studi su *Nineteen Eighty-Four* di George Orwell confermano che *The Island of Doctor Moreau* ha effettivamente svolto il ruolo di *seminal work* per la distopia orwelliana e che costituisce quindi una tappa fondamentale e illuminante per la sua interpretazione.

* Una prima versione in francese di questo saggio è apparsa nel volume *L'Insularité: Thématique et représentations*, Actes du Colloque international de Saint-Denis de la Réunion, (avril 1992), textes réunis par J.C. MARIMOUTOU & J.-M. RACAULT, Paris, L'Harmattan, 1995.

¹ *The Island of Doctor Moreau* fu pubblicato a Londra nell'aprile del 1896.

² Cfr. P. PARRINDER ed., *H.G. Wells: The Critical Heritage*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1972; B. BATTAGLIA, «*The Island of Doctor Moreau* di H.G. Wells: l'autocritica dell'utopia», *Il Confronto Letterario*, A.VI, n. 11, maggio 1989, pp. 131-148.

³ *Ibidem*; cfr. anche B. BATTAGLIA, «Utopia negativa e 'romance' in *The Day of the Triffids* di John Wyndham, Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, *Rendiconti*, LXVI, 1977-78, pp. 295-327.

È stato più volte ricordato nel corso di questo convegno come l'isola costituisca la metafora *par excellence* della letteratura utopica. Più che ribadire questo concetto mi interessa definirne la rappresentatività storica, risalendo alle ragioni per le quali uno scrittore come Wells che intrattiene con l'utopia un rapporto ambiguo e che è rappresentativo del dibattito intellettuale della seconda metà dell'Ottocento, abbia finito con il fare dell'isola il personaggio principale di un'opera – *The Island of Doctor Moreau* – che egli considerava «the best work I have done»⁴.

Sotto la semplicità e la scorrevolezza del linguaggio popolare, eccellente esempio del realismo wellsiano, questo secondo *scientific romance* presenta infatti una trama allegorica e parodica che da forma e vitalità all'immagine dell'isola trasformandola in un'allegoria della coscienza borghese alla svolta del secolo.

Non è certamente un caso che il titolo scelto da Wells, diversamente da *Robinson Crusoe*, focalizzi l'attenzione sull'isola, rifacendosi direttamente alle origini del genere, vale a dire a Thomas More; e il riferimento ritorna nei titoli dei capitoli dove compare spesso la parola *nowhere*⁵.

L'isola deserta che sembrava offrirsi alle speranze del giovane borghese come un'invitante eutopia in cui realizzare il suo destino di *Master*, è venuta perdendo, attraverso l'esperienza di due secoli, l'indeterminatezza caratteristica del *background* dell'azione, per assumere una fisionomia più complessa e ambigua, quindi più minacciosa.

Come campo di battaglia di una sfida inevitabile – quella dell'autorealizzazione o dell'autodefinizione – l'isola diventa un luogo perturbante, fonte d'ansia ma anche d'angoscia, poiché essa entra in gioco non soltanto come *setting* che condiziona l'esito della sfida, ma anche come avversario e oggetto della sfida stessa.

Realizzarsi e definirsi significa per l'uomo borghese – come mostra D.H. Lawrence nel suo racconto *The Man Who Loved Islands*⁶ – costruirsi come un'isola; quindi non solo impadronirsi dello spazio e possederlo, ma anche animarlo a propria immagine, riproducendo cioè al suo interno il tradizionale rapporto gerarchico mente – corpo, scienza – natura. Ogni viaggiatore utopico quindi, da Robinson a Moreau, una volta sbarcato sull'isola deserta, si costruirà subito un'altra piccola isola, un recinto protetto e fortificato, un cervello operativo armato da cui partire alla conquista dell'isola e della foresta circostante, vale a dire della Natura.

Il viaggio verso l'isola – su di una nave condotta da un ubriacone iracondo, in mezzo al rumore di catene, urla, bestemmie, colpi, creature grottesche e ripu-

⁴ *Young Man*, 1897, XI, p. 256.

⁵ Cfr. *The Island of Doctor Moreau*, cit., p. 6: *The Man Who Was Going Nowhere*; *The Man Who Had Nowhere to Go*. Per le cit. successive useremo questa edizione, indicando il numero della pagina tra parentesi nel testo; i corsivi, se non altrimenti specificato, sono nostri.

⁶ D.H. LAWRENCE, *The Man Who Loved Islands*, (1927), *Selected Short Stories*, Penguin Books, 1989, pp. 458-480.

gnanti – costituisce il preludio adeguato a questa impresa che si struttura come una lotta fatale e mortale destinata a concludersi come qualche anno prima aveva profetizzato W.H. Hudson:

like one who forgetting the limits that are set to his faculties, gazes steadfastly on the sun, by seeing much they [men] became afflicted with blindness [...] being inflamed with the desire to learn the secrets of nature, hesitating not to dip their hands in blood, seeking the living tissues of animals for the hidden springs of life. For in their madness they hoped by knowledge to gain absolute dominion over nature [...] But their vain ambition lasted not, and the end of it was death. The madness of their minds preyed on their bodies, and worms were bred in their corrupted flesh [...] and the Mother of men was thus avenged of her children for their pride and folly, for they perished miserably, devoured of worms.⁷

Questa citazione tratta da *A Crystal Age* rivela a qual punto l'isola di Wells abbia perduto ogni dimensione mitica tradizionale. La catastrofe che in Hudson corona, giusta vendetta, l'impresa empia e folle dell'orgoglio umano, appare in Wells come la fatale realizzazione di un destino incomprensibile e maligno. La Natura non è la Gran Madre, depositaria della saggezza universale che offre l'armonia e la pace in cambio del rispetto dei suoi figli; è al contrario una forza enigmatica e imprevedibile, che nella sua amoralità, nella sua «remorslessness and inhumanity» (p. 108), genera il sospetto e la paura.

Dopo il preludio cupo e sinistro del viaggio, l'isola si disegna davanti al lettore, attraverso una descrizione lineare e distaccata, come un approdo inevitabile:

It was low and covered with thick vegetation, chiefly a kind of palm that was new to me. From one point a thin white thread of vapour, rose slantingly to an immense height, and then frayed out like a down feather. We were now within the embrace of a broad promontory. The beach was of dull grey sand, and sloped steeply up to a ridge, perhaps sixty or seventy feet above the sea-level, and irregularly set with trees and undergrowth. Half-way up was a square piebald stone enclosure that I found subsequently was built partly of coral and partly of pumiceous lava. Two thatched roofs peeped from within the enclosure. A man stood awaiting at the water's edge. I fancied, while we were still far off, that I saw some other and very grotesque looking creature scuttle into the bushes upon the slope. (pp. 39-40)

Non c'è curiosità o desiderio, ma un senso acuto di ansia, come se si avvertisse il bisogno di stare in guardia; perché l'isola non è inanimata, sebbene l'immagine del filo di vapore che s'innalza dissolvendosi ad un'immensa altezza, possa (pur sottolineandone la centralità) farla apparire piccola, bassa, immersa in una calma profonda: sotto la folta vegetazione, sotto la sabbia grigia e inerte, respira una forza possente e inestinguibile, pronta, come il fumo del vulcano, a scatenarsi all'improvviso*.

⁷ W.H. HUDSON, *A Crystal Age*, cit., pp. 79-80.

Il punto di vista narrativo è quello di Prendick, uomo colto ed equilibrato, *man of reason* ma anche *of feeling*, incarnazione dei valori e della *decency* vittoriana. Ma il punto di vista di Prendick, che è tuttavia destinato a modificarsi nel corso della narrazione, non è che uno dei tre punti di vista necessari a Wells per rendere la centralità problematica della natura, drammatizzando la paura che essa gli ispira. A questo riguardo Moreau sarà, come vedremo, un indice fondamentale, anche se il suo atteggiamento sembra racchiudere tutto il fervore dell'utopista spinto, come da una esigenza divina, a possedere la materia e a modellarla secondo le proprie aspirazioni.

I remember the green stillness of the island and the empty ocean about us though it was yesterday. The place seemed waiting for me. (p. 108)

Questo antenato di O'Brien, convinto di conoscere le leggi della Natura meglio di chiunque altro, crede che la Natura sia modificabile e di poter quindi trasformare gli animali in uomini, sia nell'aspetto esteriore che nella più intima struttura. Il suo lavoro sull'isola è una continua lotta con i vecchi istinti, con «the stubborn beast flesh», con l'ostinata carne animale:

[...] But I will conquer yet [...] This time I will burn out all the animal, this time I will make a rational creature of my own. (p. 112)

Il risultato mostruoso e precario della sua attività – il *beast people* sempre sull'orlo della regressione allo stadio bestiale – fa certamente di Moreau una caricatura dell'utopista. Ma non è facile distinguere se Moreau sia anche una caricatura dello scienziato evoluzionista, poiché egli non pretende mai di accelerare il processo dell'evoluzione animale, ma anzi afferma di aver scelto la forma umana per caso. La sua sconfitta finale, confermando l'immutabilità della natura umana, sembrerebbe invece appoggiare l'ipotesi creazionista, se Moreau stesso non apparisse talvolta come una caricatura di Dio, secondo la definizione di Wells di *The Island of Doctor Moreau* come «a theological grotesque»⁸. In parecchi brani del libro il *beast people* appare come una versione romantica, a tratti allegorico – parodica, dell'umanità lacerata tra la legge e l'istinto. Secondo questa interpretazione, attraverso il personaggio di Moreau viene rivolto un blasfemo rimprovero al Creatore, accusato, come nel *Cain* di George Byron, di essere responsabile dell'imperfezione delle sue creature e delle loro assurde sof-

⁸ Si osservi per contrasto come la presentazione del recinto, che contiene il laboratorio ossia *The House of Pain*, sia connotata affettivamente in maniera del tutto positiva: due tetti, per di più *thatched* come nei *cottages* inglesi, fanno capolino (peeped) da dentro l'*enclosure*, che (di sasso e quadrata) spicca colorata (piebald) sul *dull grey* della sabbia. Per l'isola vulcanica e l'evoluzione del tema dell'isola deserta cfr. C. PAGETTI, *Astolfo sulla luna: utopia e romance*, Bari, Adriatica, 1996.

⁹ *Works*, London, Atlantic edition, 1924, II, p. IX. Cfr. M.T. CHIALANT, «A proposito dell'isola del Dottor Moreau», in AAVV, *Nel tempo del sogno: Le forme della narrativa fantastica dall'immaginario vittoriano all'utopia contemporanea*, a cura di C. PAGETTI, Ravenna, Longo, 1988, pp. 75-93.

ferenze. Ma al tempo stesso questa interpretazione assolve solo parzialmente il comportamento di Moreau, poiché egli stesso è una creatura, vittima del proprio istinto, vale a dire della propria passione intellettuale:

You cannot imagine what this means to an investigator, when an intellectual passion grows upon him. You cannot imagine the strange colourless delight of this intellectual desires. The thing before you is *no longer an animal, a fellow creature, but a problem.* (p. 107)

Wells è chiaramente affascinato dal personaggio di Moreau. Questi non è certo descritto come un *villain* gotico. Infatti, mentre il *beast people* non ha la possibilità di esprimersi, Moreau ha a disposizione un intero capitolo per spiegare il suo comportamento; e questo sarà ulteriormente giustificato dallo sviluppo dell'intreccio, che costringe Prendick, il narratore, a prendere il posto del *Master* e ad adottarne quindi il punto di vista (prefigurando così il passaggio di Wells all'utopia positiva).

Per Wells, come per Moreau, la vita è lotta, conquista, aspirazione a vincere. Anche per Wells il nemico da abbattere è l'animale, «the stubborn beast flesh», quei «craving instincts, desires that harm humanity», quello «strange hidden reservoir to burst suddenly and inundate the whole being of the creature with anger, hate or fear» (p. 110).

Esorcizzare quindi «anger, hate, fear»: questo è lo scopo della vita di Moreau. Ecco perché ha cercato un'isola deserta: per combattere e vincere la paura profondamente radicata nell'animo umano. La paura è la vera protagonista sull'isola; è una presenza costante, pervasiva, mai vinta e alla fine trionfante. Il sangue che inonda l'isola e il sadismo negli occhi del *Master* ne forniscono la chiave. Il laboratorio, «The House of Pain» costruita Moreau, è il luogo dove egli può avere l'illusione di dominare la Natura, di essere in grado di rompere la resistenza della « stubborn beast flesh». Se il dolore è, come afferma Moreau, «the mark of the beast», la voce della Natura, l'indice della resistenza della carne animale, allora il dolore che egli infligge, in quanto reazione della Natura, rappresenta per lui e il bisogno di rassicurarsi e una conferma del proprio potere:

Pain is simply our medical adviser to warn us and stimulate us [...]with men, the more intelligent they become the more intelligently they will see after their own welfare, and the less they will need the goad to keep them out of danger. [...] And pain gets needless. [...] Pleasure and pain have nothing to do with heaven and hell [...] Pain! Pain and pleasure – they are for us, only so long as we wriggle in the dust [...]. (p. 107)

Il piacere di Moreau nel far gridare la carne di dolore tradisce la sua angoscia di non riuscire a renderla muta e sottomessa, in una parola di non riuscire a vincerla. E, come diceva chiaramente Orwell in *Nineteen Eighty-Four*, è chi non è vinto che è il vero vincitore.

In una scena notevole per la sua emblematica ambiguità, Wells riassume il dramma dell'utopista, il sadomasochismo dell'intellettuale borghese che Orwell non riuscirà a rendere con altrettanta sobria efficacia nel tormentato dialogo di *Nineteen Eighty-Four*:

He [Moreau] drew a little penknife from his pocket as he spoke, opened the smaller blade, and moved his chair so that I could see his thigh. Then choosing the place deliberately, he drove the blade into his leg and withdrew it. (p. 109)

Con questo gesto Moreau mostra a qual punto la lotta con la Natura sia radicata dentro di lui; il nemico è dentro di lui, parte di lui stesso; è la sua carne, il suo istinto animale. «My foe is my body and flesh, and is to be brought under»¹⁰; con inalterata autorità, Dame Reason continua dal Medioevo a dichiarare la sua paura, costringendo More e Moreau e O'Brien a barricarsi nella fortezza del proprio io razionale, per combattere e vincere l'istinto, la foresta, l'isola intera.

Così divisa, l'isola «mysterious and fashinating»¹¹ diventa, proprio come quella di Lawrence, «treacherous and cruel, secretly, fathomlessly malevolent», in una parola «your implacable enemy»¹².

Il sadismo di Moreau nei confronti della «stubborn beast flesh» trova il suo equivalente allegorico nel sadismo di Wells, l'utopista, nei confronti del mito dell'isola felice. *The Island of Doctor Moreau*, con i suoi mostri e i suoi onnipresenti terrori, può essere descritta come un trattamento sadico dell'*Utopia* di More. *The Island of Doctor Moreau* è infatti un attacco furioso e distruttore che tradisce al tempo stesso un'intensa aspirazione all'eutopia e la consapevolezza della sua irraggiungibilità.

L'isola felice è una contraddizione in termini per il giovane Wells – da questo punto di vista discepolo di Thomas Huxley più che di William Morris –; una contraddizione in termini proprio come per Lawrence, sebbene per motivi opposti. Anche per Wells, l'isola deserta è «a nest that holds the egg»¹³, ma l'uovo ha in sé il germe della lotta, della violenza, della morte. Si pensi per esempio a *The Treasure in the Forest*, o meglio ancora a *Aepyornis Island*¹⁴, dove l'uovo di un animale preistorico si schiude distruggendo le fragili costruzioni etiche di secoli di civiltà umana. La felicità utopica è incompatibile, come dice Bernard Shaw, con «[...] this machinery of flesh and blood [...] that imprison us on this petty planet and forbids us to range through the stars»¹⁵.

¹⁰ Cfr. *The Pilgrimage of the Life of Man*, Englished 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.

¹¹ D.H. LAWRENCE, *The Man Who Loved Islands*, cit.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ H.G. WELLS, *The Stolen Bacillus and Other Incidents*, 1895.

¹⁵ G.B. SHAW, *Back to Methuselah*, (1921), cit., p. 308.

Alla fine Prendick fuggirà dall'isola del dottor Moreau, dove ha assistito al trionfo della carne bestiale. Novello Gulliver, il terrore e l'orrore provati sull'isola lo spingeranno a una solitudine sempre più profonda, per quanto inutile, poiché il nemico è dentro di lui:

[...] and even being alone it seemed that I too was not a reasonable creature, but only an animal tormented with some strange disorder in its brain. (p. 191)

E così l'isola *infernale* di Moreau diventa il simbolo della condizione umana e della eterna lotta, «that aimless interplay of instinct, reason and fate» (p. 138), che la caratterizza. La sola compagnia che Wells possa immaginare in questa dolorosa prigione è quella dei libri – «the bright souls of men» – e «the sense of infinite peace in the glittering hosts of heaven» (p. 191).

Qui finisce il racconto di Wells, o piuttosto s'interrompe, perché, come sappiamo, Lawrence lo riprenderà per svilupparlo verso una conclusione ben diversa. Mentre l'uomo che amava le isole alla fine sarà totalmente vinto dalla sua tragica follia (la neve e il ghiaccio distruggono la sua piccola isola, ricongiungendola al continente), Wells due anni più tardi, come protagonista di *A Story of the Days to Come*, accetterà la lotta come destino¹⁶. Proseguirà l'opera del dottor Moreau, ma ne sposterà il luogo, il laboratorio, lontano dalla foresta, a una più sicura distanza: nei cieli, in un'isola celeste, sul pianeta di *A Modern Utopia*. Ma, per parafrasare Orwell, «it will make no difference», perché Wells, nonostante i suoi fantastici viaggi nello spazio e nel tempo, non arriverà mai a concepire qualcosa di diverso dall'isola divisa e lacerata della cultura borghese.

¹⁶ H.G. WELLS, *Tales of Space and Time*, cit. Si cfr. una versione contemporanea come J.G. BALLARD, *Concrete Island*, (ed in particolare F. MARRONI, *Nell'isola ermeneutica di J.G. Ballard*, in AA.VV, *Cronache del futuro*, Bari, Adriatica 1992, pp. 249-278).

VIAGGIO E AVVENTURA
IN *A MODERN UTOPIA* DI H.G. WELLS*

It is good to stop by the track for a space, put aside the knapsack, wipe the brows, and *talk* a little of the upper slopes of the mountain *we think we are climbing, would but the trees let us see it.*¹

Il libro di Raymond Trousson recentemente presentato in traduzione italiana dalla Collana del nostro Centro come «pietra miliare della storiografia utopica»² ha, primo tra i tanti, il merito di siglare in un titolo emblematico – *Voyages aux pays de nulle part* – la duplice essenza dell’utopia: *paese immaginario* sì, ma anche *viaggio*; o meglio viaggio, prima ancora che paese immaginario; viaggio come dimensione necessaria e *condizionante* il raggiungimento del luogo utopico, ma anche viaggio come dimensione conseguente all’esperienza del luogo utopico.

Non mi riferisco quindi solo al viaggio di andata – permanenza – ritorno, che è l’espedito narrativo caratteristico in cui si struttura l’avventura utopica³, ma anche al viaggio come anatomia della società reale, da cui si origina l’esigenza dell’esperienza utopica; e infine a quel viaggio a cui la società reale dovrebbe essere spinta dall’esempio del luogo utopico, allorché l’utopia, abbandonate le spoglie di sogno, si propone come *working draft* (p. 370), ossia come modello operativo per un cambiamento reale, anche se solo parziale.

La distinzione all’interno della letteratura utopica tra utopia, antiutopia e fantascienza rimanda al prevalere di una diversa concezione del viaggio, ossia ad una diversa concezione del rapporto tra il viaggio e la sua meta. Non sempre

* Una prima versione di questo intervento è apparsa nel volume *Viaggi in Utopia*, a cura di R. BACCOLINI, V. FORTUNATI, N. MINERVA, Ravenna, Longo, 1996 che raccoglie gli Atti del Convegno internazionale svoltosi a Rimini 25-27 marzo 1993.

¹ H.G. WELLS, *A Modern Utopia*, (1905), Lincoln, University of Nebraska Press, 1967, pp. 6-7. Per le citazioni successive, tratte tutte da questa edizione, sarà indicato il numero della pagina tra parentesi nel testo; i corsivi, quando non altrimenti specificato, sono nostri.

² R. TROUSSON, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, 1975, in traduzione italiana di R. Medici, *Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utopico*, in «Forme dell’Utopia», Collana del Centro Interdipartimentale di Ricerca sull’Utopia dell’Università di Bologna, Ravenna, Longo, 1992, (copertina, retro).

³ Cfr. V. FORTUNATI, *La letteratura utopica inglese*, cit.

infatti il viaggio è un puro espediente per raggiungere una meta vividamente intravista – come nelle utopie «classiche»; spesso la meta è poco più di un pretesto per evadere nel *romance* d'avventura – come è il caso di molta fantascienza; può anche avvenire però che la meta, confusa e indefinita, trasformi il viaggio in esplorazione; che cioè, ponendosi la meta come ipotesi indefinita che solo il viaggio può contribuire a delineare chiaramente, il viaggio diventi parte, non solo integrante, ma determinante dell'esperienza utopica, assumendo una funzione metautopica, configurandosi cioè come viaggio intorno all'utopia.

E quanto avviene in *A Modern Utopia* di H.G. Wells, che è appunto una metautopia dichiarata, un viaggio tra i viaggi utopici, «a story of personal adventures among Utopian philosophies» (p. 372) ed insieme una ricerca delle motivazioni da cui si genera il bisogno dell'utopia. *A Modern Utopia* è una opera estremamente interessante e significativa: innanzitutto perché, in quanto metautopia, richiamando in primo piano anche l'altra faccia dell'utopia, quella distopica, drammatizza l'ambiguo oscillare di Wells tra i due atteggiamenti; e secondariamente perché, comparso alla fine della grande stagione utopica vittoriana, pone in prospettiva l'utopia «borghese» ed espone le premesse del suo inevitabile sviluppo nell'antiutopia del nostro secolo, evidenziandosi come matrice di due percorsi così diversi quale quello di *Brave New World* e *Island* di A. Huxley da un lato e di *Nineteen Eighty-Four* di G. Orwell dall'altro.

L'incertezza e i dubbi di Wells sulla meta del suo viaggio sono visibili fin dall'inizio nella modificazione della forma narrativa tradizionale della *memoria autobiografica* che, con l'introduzione della tecnica dell'Autore onnisciente, si trasforma in una «conflicting form» (p. 373), in grado di drammatizzare la centralità della difficile *quest* tra le sue due anime, quella utopica e quella antiutopica⁴.

Riservandosi il ruolo di «chairman» (p. 2) al tavolo delle conferenze, Wells presenta infatti ben due viaggiatori, due «explorers of the Modern Utopia» (p. 3): *The Voice* e *The Botanist*. Il primo sarà il relatore entusiasta del viaggio, «of the adventure of his soul among Utopian inquiries» (p. 2); il secondo, suo compagno inseparabile, ostinatamente critico, sarà alla fine il distruttore incontrollabile della costruzione utopica. Il pianeta utopico non è che il «background to these two enquiring figures» (p. 3), lo sfondo sul quale il viaggio di questa «talking couple» (p. 373) si svolge, articolandosi in una continua, inconciliabile discussione; ed è appunto lo svolgersi della discussione a determinare il succedersi delle illustrazioni, «vistas and spaces, mountains, cities, laws and orders of utopia» (p. 372) sullo schermo alle spalle di *The Voice*.

The Botanist, pur non avendo direttamente la parola, sfugge al controllo narrativo di *The Voice* e, travalicando la funzione di interlocutore-pretesto, lo contrasta drammaticamente con una incomprensione ostinata e un'exasperante aria di superiorità, tanto che *The Voice* si chiede più volte perché mai se lo sia portato dietro:

⁴ Cfr. B. BATTAGLIA, «L'autocritica dell'utopia in *The Island of Doctor Moreau* di H.G. Wells», cit., pp. 131-148.

I wish I had never brought this introspective carcass, this mental ingrate, with me [...]. I suppose *I had no power to leave him behind* [...]. *The old utopists never had to encumber themselves with this sort of man.* (p. 179)

The Botanist – il *chairman* ci tiene a sottolinearlo – è un romantico «with a shadow of meanness» (p. 3), uno di quegli uomini che cercano di nascondere «their sensuous cravings beneath egregious sentimentalities» (p. 3), uno di quegli uomini «who get into mighty tangles and troubles with women» (p. 3).

Significativamente poco amante della parola, *The Botanist* rappresenta tutte quelle caratteristiche che si oppongono allo spirito delle visioni utopiche di Wells, come di Defoe e di T. Huxley: non ama viaggiare; la Terra gli piace così com'è e non ha alcun desiderio di cambiarla in meglio; il suo sguardo non va oltre l'orizzonte delle sue emozioni personali, che sono quindi più importanti di tutte le meravigliose novità di utopia⁵.

Nelle parole di *The Voice*, il contrasto tra i due compagni di viaggio si delinea come opposizione inconciliabile: «I feel to think, he thinks to feel. It is I and my kind who have the wider range [...]. We can escape ourselves [...].» (p. 175). Lui odia tutto ciò che sa di razionale, di ragionevole, di calcolo.

He just wants adventurously to feel. He wants to feel the sunset [...] He wants to feel free and strong, and he would rather feel so than be so [...] He doesn't know that there are feelings also up in the clear air of the philosophic mountains, in the long ascent of effort and design. He doesn't know that thought itself is only a finer sort of feeling [...] And naturally he broods on the source of his most copious feelings and emotions, women, and particularly upon the woman who has most made him feel. He forces me also to that. (p. 176)

L'aspetto più esasperante della personalità di *The Botanist* è la sua sicurezza, la sua aria di superiorità. Non è alla ricerca di stesso come l'utopista: non è certo venuto in Utopia per incontrare il suo io ideale. L'utopia gli interessa solo se può ridargli Mary, la sua donna ideale:

«I didn't really understand that when you said *Utopia*, you meant *I was to meet her – in happiness*» (p. 20);

anzi, proprio quando si renderà conto di non poter riavere Mary, distruggerà l'utopia. *The Voice* invece è tutto proteso in questa «marvellous adventure» (p. 241) «to the planet of my dreams» (p. 258), «a world identical in every respect with the real planet Earth, except for the profoundest differences in the mental content of life [...] where the flow of thought [...] pours always more abundantly» (pp. 259-60).

⁵ Cfr. *A Modern Utopia*, cit, p. 232: «Never a word of criticism of horse or dog or woman! [...] all the vegetable kingdom is mystically perfect and exemplary, [...] all flowers [...] are exquisitely beautiful»; p. 234: «I don't like this Utopia, the Botanist repeats [...]».

Questo meraviglioso viaggio utopico lo porterà faccia a faccia con il suo io platonico, un *samurai*, uno di coloro destinati e votati al miglioramento e al controllo del destino dell'umanità:

That I have come to Utopia is the lesser thing now; the greater is that I have come to meet myself. (p. 229)

Anche il viaggio di Wells, come quello di *The Voice*, si confermerà una *quest for identity*, una lotta con *The Botanist* e con tutto ciò che *The Botanist* rappresenta: il richiamo della terra, l'istinto, la natura, in una parola il mito. Ed è seguendo i principi dell'autore di *Evolution and Ethics*, che Wells si propone di intraprendere l'avventura della propria autodefinizione, ricalcando, cioè, come suggerisce T.H. Huxley⁶, le orme del primo grande eroe borghese, di Ulisse, per dar prova di saper misurarsi e dominare, proprio come lui, le «brutali», pericolose lusinghe degli stessi potenti miti prepatriarcali, dalla dolce inerzia dei mangiatori di loto, all'anarchia pastorale del «mostro dal pensiero senza legge»⁷, alla regressione allo stato animale attraverso il sesso, al potere arcano e irrazionale del canto.

Proprio l'immagine del Grande Viaggiatore che urla e si divincola davanti allo scoglio delle sirene, nel tentativo di strapparsi dalle corde con cui la sua Ragione lo ha precedentemente legato, fornisce il simbolo emblematico che presiede alla presa di coscienza dell'utopia e alla nascita dell'antiutopia. Solo con un atto di violenza contro se stesso, con «the victory over himself», come dirà appunto Orwell⁸, l'eroe borghese può sfuggire al fascino distruttore delle sirene, alla voce ancestrale del mito del *Golden Country*.

L'utopia, come sogno della ragione, è, come scrive Horkheimer nella *Dialettica dell'Illuminismo* e come ribadisce Orwell in *Nineteen Eighty-Four*, nemica del mito perché ha paura di non saper resistere al fascino distruttore dell'irrazionale. Ma se, come scrive Servier⁹, l'utopia è desiderio di ritorno al mito, alla Grande Madre, alla natura irrazionale, è pur sempre, e *A Modern Utopia* ben lo dimostra, un ritorno come dominio, un sogno di dominio, di superamento.

Nell'utopia dei *samurai*, la natura mitica è ridotta a «stark Mother» (p. 304), una landa deserta e desolata completamente separata dall'utopia e dalla civiltà. Su questo pianeta, dove l'utopia dichiara esplicitamente di trarre le sue motivazioni più profonde dalla religione, il principale obbligo religioso dei *samurai* è rappresentato significativamente da un viaggio periodico, «a yearly pilgrimage» (p. 303), un ritorno alla *stark Mother*, in completa solitudine, senza nessun ausilio della civiltà (senza nemmeno i resti del naufragio di Robinson), per non di-

⁶ Cfr. T.H. HUXLEY, *op. cit.*, pp. 60-86.

⁷ *Odisea*, IX, 428. Cfr. in M. HORKHEIMER-T.W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 1947, in trad. it. di L. Vinci, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, *Odiseo, o mito e illuminismo*, pp. 52-89.

⁸ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 297.

⁹ Cfr. J. SERVIER, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1967.

menticarne la selvaggia durezza e la cruda insensibilità; il viaggio si giustifica come una prova catartica e purificatrice di eventuali idealizzanti e nostalgiche illusioni.

Ben lungi dall'essere dispensatrice di pace, la *stark Mother* «red in tooth and claw»¹⁰, potrà solo rinnovare il desiderio e la necessità dell'utopia, dove la Pace autentica, «the universal goddess of the Utopian coinage»(p. 72), è rappresentata «as a beautiful woman, reading with a child out of a great book» (p. 72), immagine simbolo di una natura assogettata a tramandare la cultura, ossia lo strumento del suo stesso asservimento. Al *samurai*, ossia all'utopista, all'io ideale di Wells, la *stark Mother* non può dare altra pace che quella eterna, quella della morte. E tuttavia ambigualmente significativo che i samurai, questi «voluntary gods» (p. 121) di Utopia, compiano il loro ultimo viaggio per andare ad addormentarsi nel seno della *stark Mother*, contro la quale si sono misurati tutta la vita, erigendo indefessamente l'utopia.

Con l'immagine del vecchio *samurai*, trovato addormentato come un bambino in fondo alla barca con cui aveva compiuto il suo ultimo viaggio alla *stark Mother*, è difficile resistere alla suggestione delle letture del Servier e ancor più di Bleich¹¹, che vede la fantasia utopica di Wells come una fantasia adolescenziale di ricerca d'identità, un tentativo di recuperare tutto ciò che si è lasciato alle spalle, il passato e il presente reale, per ricomporlo e dominarlo in una sua nuova costruzione ideale.

Tutta l'opera di Wells non è che il risultato di questo suo drammatico tentativo di diventare adulto, di staccarsi e dominare il passato, il cui fascino è più forte di lui. In verità Wells non vuole, come spesso dichiara, «tagliare» con il passato, con le tradizioni, con la Terra; vuole solo dominarli o almeno non esserne dominato. In *A Modern Utopia* è ben evidente come Wells cada in continue contraddizioni, da un lato affermando di ispirare il suo viaggio a quello che è il presupposto di tutte le utopie, a partire da Platone e da Moro, e cioè una completa emancipazione, una liberazione dal passato e dalla tradizione, per poi riconoscere subito dopo che «our past and ourselves are one» e che «we have no power to liberate ourselves»¹².

¹⁰ L'immagine ripresa da WELLS a p. 181 di *A Modern Utopia* è usata da T.H. Huxley in *op. cit.* ed è stata coniata da A. TENNYSON in *In Memoriam* (1850).

¹¹ D. BLEICH, *Utopia. The Psychology of a Cultural Fantasy*, cit. Analoghe opinioni sull'aspetto adolescenziale della *quest* utopica di Wells sono espresse anche da B. BERGONZI in *The Early H.G. Wells. A Study of the Scientific Romances*, Toronto, 1961, pp. 166-173 e da N. NICHOLSON in *H.G. Wells*, London, 1950, p. 66.

¹² Cfr. per esempio *A Modern Utopia*: «That indeed is the cardinal assumption of all Utopian speculations old and new; the Republic and Laws of Plato, and More's Utopia, Howell's implicit Altruria, and Bellamy's future Boston, Comte's great Western Republic, Hertzka's Freeland, Cabet's Icaria, and Campanella's City of the Sun, are built, just as we shall build, upon that, upon the hypothesis of the complete emancipation of a community of men from tradition, from habits, from legal bounds [...] And much of the essential value of all such speculations lies in this assumption of emancipation [...] in the undying interest of the human power of self-escape, the power to resist the causation of the past, and to evade, initiate, endeavour, and overcome» (pp. 9-10); «We [The

La sua utopia è com'è stato detto, un presente ripulito, cioè controllato, «it is just our own vast mysterious welter, with some of the blackest shadows gone, with a clearer illumination, and a more conscious and intelligent will» (p. 123). Lo stesso concetto di *utopia cinetica* non è che il tentativo di adattare il concetto di utopia al pensiero filosofico – scientifico dominante dell'evoluzionismo dinamico, purgato dei suoi impliciti sviluppi negativi, con il risultato che l'utopia moderna, con il suo «long ascent of stages» (p. 5), viene a coincidere semplicemente con il concetto di progresso. Ma poiché la meta per lui, come per molti altri contemporanei, non è visibile, i suoi dubbi e la sua paura non sono certo inferiori alle sue speranze e alla sua dichiarata fede: gli avvertimenti di Hudson e di Morris riecheggiano sul lontano pianeta di *A Modern Utopia* per bocca del botanico e dell'utopiense dissenziente ¹³, e il suo «utopian self» ossia il suo doppio ideale è impegnato a progettare prigioni e sistemi carcerari (p. 278), mentre il suo viaggiatore utopista si scopre a pensare alla sua utopia come «this moral monster state my Frankenstein of reasoning has made» (p. 236).

La tecnica narrativa, la struttura stessa della narrazione, dove il dialogo illustrativo ed esplicativo è diventato discussione antagonistica e irresolubile, drammatizzano questa incertezza, questa contraddittorietà di motivi, in cui l'utopia moderna di Wells, splendida, iridescente, variegata «soap-bubble» (p. 352) scoppia e si dissolve restituendolo, purtroppo o per fortuna, alla confusione e al tumulto della realtà concreta, che egli saluta, in maniera significativamente ambigua per un utopista positivo, come «dear, old familiar world» (p. 361).

Ha ragione Kumar quando scrive che questo scrittore, che pure ha rappresentato e rappresenta «utopianism incarnate» ¹⁴, non ha mai scritto un vera e propria utopia. Wells ha immaginato dei viaggi, meravigliosi o fantastici, alla ricerca dell'utopia, ma non ha mai avuto la fede o il dogmatismo necessari per scrivere un'utopia positiva, la convinzione e la forza o il desiderio di staccarsi dalla terra e partire per un luogo veramente «altro». Tutti i suoi approdi utopici non sono che punti privilegiati dai quali avere una migliore visione prospettica della Terra, per capire e riordinare tutti quei «tangles and confusions» che egli attribuisce alla Terra ma che in realtà appartengono al suo rapporto con essa.

Anche W.H. Hudson proprio negli stessi anni – nella prefazione alla seconda edizione di *A Crystal Age* – esprimeva lo stesso senso di un futuro incerto, la stessa incapacità di uscire dal proprio passato, dalla propria pelle, la stessa lacerazione tra desiderio e realtà, una realtà dominata da un invincibile «spirit of struggle and strife» ¹⁵. Per entrambi l'utopia si profila come un sogno irrea-

Voice and his Utopian Self] agreed to purge this State and all the people in it of traditions, associations, bias, laws, and artificial entanglements, and begin anew; but we have no power to liberate ourselves. Our past, even its accidents, its accidents above all, and ourselves, are one» (p. 257).

¹³ Cfr. *A Modern Utopia*, cit., cap. IV, p. 32: «I can assure you this present world [Utopia] touches the nadir of imbecillity».

¹⁴ K. KUMAR, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, cit., p. 168.

¹⁵ W.H. HUDSON, *A Crystal Age*, cit., p. 4.

lizzabile. Ma, mentre il sogno utopico di Hudson riconosce e soddisfa il suo desiderio, recuperando e restituendogli il passato in una foresta più antica e «materna» di quella piena di insidie mortali di R. Jefferies¹⁶, il sogno a occhi aperti di Wells non sa riproporgli che la lotta: una lotta di cui non intravede o meglio non vuole intravedere la fine perché non ha alcuna fiducia nel trionfo dell'*higher nature*, sempre sopraffatta dalla *stark mother*, come in *The Island of Doctor Moreau*, *Aepyornis Island*, *The Thing in the Forest*, e nella stessa *A Modern Utopia*.

«What Good is all this--Rot about utopias? (p. 366)[...] It doesn't do [...] It spoils the world of everyday to let your mind run on impossible perfections [...]» (p. 363). La realtà quotidiana, «The Thing in being» (p. 366) appare minacciosa e possente come un elefante inferocito a un uomo primitivo «[...] on the whole, wasn't it wiser to go very quietly home again and leave the big beast alone?» (p. 367) Ma poiché gli uomini sono riusciti a cavalcare l'elefante e noi abbiamo oggi armi migliori, dobbiamo sperare: «Surely, surely, in the end, by degrees and steps, something of this sort, some such understanding as this utopia must come» (p. 369).

Il viaggio di *A Modern Utopia*, intrapreso all'insegna della ragione, si conclude con un irrazionale atto di fede, lasciando il viaggiatore al punto da cui è partito, «in dust and doubt» (p. 372), tra dubbi e speranza, di fronte a *the Big Thing in Being*.

La vicenda di Wells, gladiatore huxleyano, sarà un susseguirsi di attacchi e ritirate, un susseguirsi di immaginarie «marvelous adventures» che si rivelano subito dopo «childish dreams, useless, fanciful dreams» (p. 357), perché Wells, come il suo viaggiatore utopico *The Voice*, non può, non vuole accettare il mondo di ogni giorno come il mondo della realtà:

You may accept this as the world of reality [...]-- not I. This is a dream too --this world. *Your* dream, and you bring me back to it-- out of Utopia--[...] You think this is real because you can't wake out of it [...] It is all a dream, and there are people [...] between sleeping and waking --who will presently be rubbing it out of their eyes»[...]. A ragged and filthy nursing mother, with her last addition to our Imperial People on her arm, comes out of a drinkshop, and stands a little unsteadily, and wipes mouth and nose comprehensively with the back of a red chapped hand. [...] «Isn't *that* reality,» says the botanist, almost triumphantly, and leaves me aghast at his triumph. «*That!*» I say belatedly. «It's a thing in a nightmare!» He shakes his hand and smiles--exasperatingly. [...] And, you know, he's not even a happy man with it all! For ten seconds or more I am furiously seeking in my mind for [...] one compendious verbal missile that shall smash this man for ever [...]. (pp. 364-5)¹⁷

L'oggetto della *quest* di *A Modern Utopia* è dunque la realtà stessa; non una realtà alternativa, ma la realtà; ecco perché Wells usa sempre il termine *adventure*: perché il suo viaggio non ha una meta precisa. Questo dialogo fon-

¹⁶ Cfr. R. JEFFERIES, *After London. Wild England*, cit.

¹⁷ I corsivi sono di Wells.

damentale fornisce il canovaccio su cui si svilupperanno quelli ben più celebri di A. Huxley (tra Mustapha Mond e il Selvaggio) e di G. Orwell (tra Winston e O'Brien), con la differenza che mentre per l'autore di *Island* come per Wells è la realtà a trionfare sull'utopia, per Orwell sarà l'utopia a trionfare sulla realtà.

Nel drammatizzare lo scontro tra l'utopia, nella sua connaturata dimensione universale ed eterna ereditata dal viaggio allegorico medievale, e la realtà dell'*hic et nunc* del tempo individuale, l'*utopia moderna* di Wells s'immerge così nel circuito labirintico del gioco tra apparenza e realtà, e ripiegandosi su sé stessa, non può non diventare autocritica, autoironica, umoristica, come ben vedeva Henry James¹⁸ che di *A Modern Utopia* ammirava soprattutto la conclusione: «Are we but mocking at Utopia?»

L'autoironia di Wells nasconde, se non la disperazione, la sconfitta: dal viaggio sul pianeta gemello Wells ritorna con la consapevolezza che ogni *viaggio* è un'illusione personale all'interno della grande avventura che trascina l'umanità nello spazio infinito del mistero. Come l'arte e la letteratura contemporanea, anche *A Modern Utopia* si chiude con una domanda: «Are we meant to serve the mysteries? Are we driven to an end we cannot understand?» (p. 373)

¹⁸ H. JAMES, Letter to H.G.Wells, 19 Nov. 1905, in L. EDEL and G.N. RAY, *Henry James and H.G. Wells. A Record of their Friendship, Their Debate on the Art of Fiction, and Their Quarrel*, Urbana, Illinois, 1958, p. 104.

«THE SIN AGAINST THE BODY»:
THE MACHINE STOPS DI E.M.FORSTER

Nelle figure dei vasi [...] sono tutti gli uomini nudi, sono come alberi che rechino frutta e ghirlande di frutta, come siepi in fiore, come primavere in cui cantino gli uccelli. Allora era il corpo, lo coltivavano come una terra, si adoperavano attorno ad esso come intorno ad un raccolto, lo possedevano come si possiede un buon podere, la ricchezza da contemplare.

R.M. Rilke, *Del paesaggio ed altri scritti*

Proprio come secolarizzazione dell'autobiografia spirituale medievale, come viaggio questuale tendente alla Città dell'Uomo, l'Utopia reca in sé fin dalla nascita la radice della propria futura contestazione, del proprio futuro rovesciarsi in distopia. Radice che, disattivata per così dire nell'ambito del pensiero illuminista, finché il libro della Natura come specchio della saggezza di Dio è ancora guida all'armonia e alla felicità universale, si manifesta con forza dirompente nella seconda metà dell'Ottocento per dichiarare il fallimento dell'utopia a realizzarsi come eutopia, incapace e addirittura nemica di quella «peace of body and joy of heart»¹ che pervade invece il mondo mitico di William Morris.

La differenza tra mito e utopia quale emerge in «utopie non utopiche» come quelle di W. Morris o di W.H. Hudson e nella successiva produzione antiutopica del Novecento, può essere radicalizzata proprio nella diversa concezione del rapporto tra *Body* e *Mind*, ossia tra Natura e Logos, tra istintivo e razionale, tra femminile e maschile ecc.² Infatti mentre nell'*Earthly Paradise* e nel *Golden Country* il rapporto tra *Body* e *Mind* si dissolve nell'istintiva intuizione, nella fede in quella che Cassirer chiama «the cosmic unity, the cosmic solidarity of Life»³, in reciproca soddisfazione e armonia, l'utopia invece si porta dietro in eredità l'avvertimento medievale: «Your Body and Flesh is your Enemy and must be brought under [...] You are never to trust or obey your Body»⁴. Il rapporto tra *Body* e *Mind* è in fondo sempre gerarchico e alle preoccupazioni

* Intervento al V Congresso internazionale di Studi sulle Utopie, AISU, «Passioni, caratteri, gestualità in Utopia», Roma – Macerata, 22-27 Maggio 1995. L'epigrafe è tratta da R.M. RILKE, *Del paesaggio ed altri scritti*, Milano, 1948.

¹ W. MORRIS, *A Dream of John Ball*, cit.

² Cfr. H. CIXOUS, *Sorties*, in D. LODGE ed., *Modern Criticism and Theory*, cit., pp. 287-293.

³ Cfr. E. CASSIRER, *Essay on Man*, New Haven, 1944, p. 83.

⁴ J. LYDGATE, *op cit.*, I, pp. 272-281.

eugenetiche sottende tutt'al più l'atteggiamento di Menenio Agrippa, il cui «mens sana in corpore sano» non è proprio l'esatta traduzione del «kalòs kagathòs» cui s'ispira, sia pur idealizzandolo e «medievalizzandolo», il ritorno al mito a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

Un'opera come *A Modern Utopia* di H.G. Wells, che compare all'inizio del nostro secolo, è a questo proposito estremamente significativa perché è una metautopia prima che una proposta utopica: essa dà espressione al contrasto tra utopia e mito, incarnandolo in due personaggi in continuo, aperto conflitto. *The Voice* e *The Botanist*, i due viaggiatori, rappresentano rispettivamente «the higher, philosophical, ethical nature» e «the lower, animal, cosmic nature»⁵, ossia una versione tardo-vittoriana del contrasto *The Mind* e *The Body*.

Ancor più significativo è il fatto che mentre l'utopia di *The Voice* si costruisce sul duro e continuo sforzo di *tenere sotto*, di imprigionare la natura – diventata ora «stark mother»⁶, «stubborn beast flesh»⁷ «red in teeth and claws»⁸, sia sufficiente poi un brusco gesto della mano da parte di *The Botanist* per dissolverla come un'iridescente bolla di sapone. È proprio la vittoria finale di *The Botanist*, questo meschino compagno di viaggio, questa «carcassa ostruzionista» che l'utopista *The Voice*, proprio come l'autore di *Back to Methuselah*⁹ avrebbe lasciato volentieri a casa, a fare di *A Modern Utopia* una potenziale ambigua distopia: si comprende così l'attrazione che Orwell dimostrava di provare per quest'opera quando affermava che anche lui avrebbe potuto scrivere un libro simile. Anche *Nineteen Eighty-Four* rimette in scena la lotta tra *The Mind* e *The Body*, tra l'utopia di O'Brien e il *Golden Country*, tra l'«athleticism of mind» dei maestri del *double-think* e i «muscles and fertile bellies» dei *proles*¹⁰, tra Big Brother e Julia.

Ma qui nell'incubo orwelliano sarà *The Mind* a trionfare sradicando il mito ancestrale del *Golden Country* e riducendo *The Body* a un guscio vuoto. Epilogo questo ben diverso da quello immaginato da Wells di una lotta destinata a durare molto probabilmente «as long as the world lasts»¹¹; epilogo che vuol essere un «warning» ad abbandonare questa lotta, che non è un destino ma una menzogna inventata da una cultura di morte: non andare avanti quindi, conquistare e vincere come incitava Wells¹², bensì «to trace our steps back» che è l'unica strada per uscire dalla «land of darkness», come scriveva già M. Oliphant esponendo con sorprendente anticipo i nodi originali e nevralgici del sadismo di *Nineteen Eighty-Four*.

⁵ Cfr. T.H. HUXLEY, *op. cit.*

⁶ Cfr. H.G. WELLS, *A Modern Utopia*, cit., p. 304.

⁷ Cfr. H.G. WELLS, *The Island of Doctor Moreau*, cit., p. 107.

⁸ Cfr. n. 10, p. 115.

⁹ Cfr. G.B. SHAW, *Back to Methuselah*, cit.

¹⁰ Cfr. G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 191.

¹¹ Cfr. T.H. HUXLEY, *op. cit.*, p. 82.

¹² Cfr. *A Modern Utopia*, cit., pp. 9-10.

Il bisogno di tornare indietro per ritrovare «The God of Love»¹³, l'unità, la solidarietà, la comunità perduta, la rigenerazione attraverso il contatto sia pure momentaneo con la Realtà vera, che caratterizza in maniera macroscopica la letteratura inglese degli anni venti e trenta, testimonia la vitalità della «school of Morris», come la chiama Yeats, dichiarandosene un tardo adepto¹⁴. Esso si sviluppa dalla consapevolezza delle umiliazioni, dei torti irreparabili, della violenza inflitti all'animale umano diviso, distaccato, estraniato dalla sua realtà concreta, dal proprio corpo, per opera dei «great idealists [...] Budda, Plato, Jesus», come lamentava Lawrence¹⁵; dei «great dividers», Descartes, Locke and Newton, come li definiva Yeats¹⁶; di quel «little upstart» di Hobbes, il maggior responsabile secondo Eliot¹⁷; e di Lutero e di Macchiavelli e Descartes, secondo Auden¹⁸, il quale *In the year of my youth* così spiega la divisione:

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.

La divisione si ritrova ovviamente anche nella letteratura popolare dove Burroughs trasforma il cane ammaestrato di Lawrence e di Auden in *rykor*, un robot senza testa, un utensile-sostegno che le Teste possono cambiare a piacere e addirittura chiudere nell'armadio la notte, come un vestito¹⁹. E Wells intanto,

¹³ Cfr. M. OLIPHANT, *The Land of Darkness*, cit.

¹⁴ W.B. YEATS, *Autobiography*, (cit. in L. MC DIARMID, *Saving Civilisation, Yeats, Eliot and Auden Between the Wars*, cit., p. 46): «[...] nor needed I original thought to discover, being so late of the school of Morris, that machinery had not separated from handicraft wholly for the world's good [...]». Si cfr. il cap.2 del saggio sopracitato della MC DIARMID in cui vengono prese in esame nell'opera dei tre poeti le diverse versioni del Medioevo e la ricorrente contrapposizione Medioevo – Rinascimento, visto come «a fall from grace» (p. 40): «If the Renaissance is the supressing mind, then the Middle Ages is the equivalent of the body; not a product of the imagination and intellect like the Renaissance, with its voyages and economics, but raw nature itself, a pre-civilized world» (p. 50). Per l'AUDEN di *New Year Letter* (1940) in particolare «Medieval is passive, physical, rural, pre-economic, peaceful, naive [...]» (p. 51).

¹⁵ D.H. LAWRENCE, *A propos of «Lady Chatterley's Lover»*, cit., p. 268.

¹⁶ W.B. YEATS, *Pages from a Diary Written in 1930*: «Descartes, Locke, and Newton took away the world and gave us its excrement instead», cit. in L. MC DIARMID, *op. cit.*, pp. 46, 52.

¹⁷ T.S. ELIOT, *John Bramhill*, (1927), in *Selected Essays*, London, 1951, p. 355.

¹⁸ Lutero e Descartes «[they] stand like the angels about Eden, barring the way back from an unintelligible dualism to any simple one – to – one relation» (W.H. AUDEN, *Introduction to W.H. AUDEN and N.H. PEARSON, Poets of the English Language, I, Langland to Spenser*, New York, 1950, p. XXX). Per i versi citati cfr. L. MC DIARMID, «W.H. Auden's *In the year of my youth*», *The Review of English Studies*, n.s. 24, 115, August 1978, pp. 267-312.

¹⁹ E. RICE BURROUGHS, *The Chessmen of Mars* (1922), New York, Ballantine Books, 1979.

del tutto impermeabile alla compassione, continua a scrivere nuove versioni di *A Modern Utopia* come *The World of William Clissold* (1926) o *The Work, Wealth and Happiness of Mankind* (1932), sempre più indispettito perchè i giovani – come quel degenerare nipote di un nobile nonno, blasfemo autore di *Brave New World* o quel trozkista di Orwell – non vogliono seguirlo nei suoi immaginati trionfi della «Universal Mind», anzi ritengono proprio *The Mind* nel suo «naked pride»²⁰ la grande minaccia che incombe sull'umanità.

Se è vero che l'antiutopia del Novecento risente in maniera fondamentale dell'influenza di Wells, è perchè, in un modo o nell'altro, è una reazione, come nota Kumar²¹, una reazione alla sua visione borghese del tutto vittoriana nel dualismo gerarchico e nella ripugnanza per tutto ciò che è inevitabilmente costretto dal destino sotto l'etichetta di *lower*²².

Quella che può, d'accordo con Hillegas²³, essere definita come la prima vera distopia del Novecento – il racconto di E.M. Forster *The Machine Stops* – è infatti, per decisa dichiarazione del suo autore, «a reaction to the early Heavens of H.G. Wells»²⁴. Il racconto infatti, uscito qualche anno dopo *A Modern Utopia*, nel 1909, presenta uno stato mondiale totalmente sotterraneo con una tecnologia altamente avanzata che provvede a tutti i bisogni della società umana; un paradiso tecnologico, un inferno umano. Poiché a questo aspetto ha dedicato uno studio approfondito Carlo Pagetti²⁵, posso qui limitarmi a sottolineare che gli elementi portanti della sua struttura antiutopica stanno proprio nel rifiuto del dualismo gerarchico tra *Mind* e *Body* – rifiuto che si compie attraverso quella tragica e minacciosa caricatura della potenza mortifera di *The Mind* che è *The Machine* – in nome di un recupero della mitica armonia tra *Body* e *Mind*, due essenze «equally divine», sullo sfondo di un ritrovato rapporto con la Natura e il cosmo.

Pur nella sua brevità, il racconto di Forster anticipa la struttura tripartita di *Nineteen Eighty-Four*: descrizione della società distopica, ribellione, catastrofe. Ed è nella parte centrale che pulsa il cuore della distopia, dove le ragioni della ribellione – il senso di perdita, di privazione, di mancanza di qualcosa di essen-

²⁰ L'espressione è di L. TRILLING nel suo noto saggio «G. Orwell and the Politics of Truth», in *The Opposing Self*, New York, The Viking Press, 1955. Per i giudizi di Wells su Huxley e Orwell cfr. B. CRICK, *G. Orwell, A life*, London, Harmondsworth, 1980.

²¹ K. KUMAR, *Utopia and Antiutopia in Modern Times*, cit., p. 168.

²² Cfr. il noto saggio di C. CAUDWELL su H.G. Wells in *Studies in A Dying Culture*, London, J. Lane The Bodley Head, 1949.

²³ Cfr. M. HILLEGAS, *The Future as Nightmare: H.G. Wells and the Antiutopians*, New York, Oxford University Press, 1967.

²⁴ E.M. FORSTER, *Introduction* (1947) to *Collected Short Stories*, Penguin Books, 1982, p. 6. Ogni successiva citazione da *The Machine Stops* sarà tratta da questa edizione e si indicherà il numero della pagina tra parentesi nel testo.

²⁵ Cfr. C. PAGETTI, «Un utopia negativa di E.M. Forster», in *Studi Inglesi*, 1, Bari, Adriatica, 1974, pp. 203-230. Cfr. anche dello stesso *I sogni della scienza*, Roma, Editori Riuniti, 1993. Per l'immaginario urbano sotterraneo cfr. a cura dello stesso PAGETTI, *La città senza confini Studi sull'immaginario urbano nelle letterature di lingua inglese*, Roma, Bulzoni, 1995.

ziale, che lo stile di Forster era venuto accuratamente costruendo fin dalle prime righe ²⁶ – si traducono in azione, in *quest*, in un atto di fede, anche se significativamente destinato a non avere effetto. La faticosa risalita di Kuno dalla grande voragine sotterranea, «dove non c'è tenebra» come nel *Ministry of Love* orwelliano, verso la vera luce del sole e del cielo e le vere tenebre della notte, assume i toni di un'epica impresa alla ricerca della realtà umana; che può essere raggiunta solo attraverso l'esperienza diretta e quindi attraverso il recupero del proprio corpo ²⁷:

we have lost the sense of space [...] We have lost a part of ourselves. I determined to recover it. [...] 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. [...] I shouted into the darkness «I am coming, I shall do it yet» and my voice riverberated down endless passages. 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 generations who had lived in the open air called back to me: «you will do it yet. [...] I felt [...] that a protest had been lodged against corruption and even as the dead were comforting me, I was comforting the unborn. I felt that humanity existed, and that it existed without clothes. It was naked, Humanity seemed naked [...] Had I been strong I would have torn off every garment and gone into the outer air unswaddled. (pp. 125-7)

Il desiderio di Kuno richiama il gesto famoso con cui Julia pone il proprio corpo al centro del *Golden Country*, togliendosi i vestiti «come se spassasse via un'intera civiltà»; ma mentre il *Golden Country* di Orwell è classico e lawrenciano, il mondo mitico dell'autore di *The Machine Stops* è pre-rinascimentale ²⁸:

²⁶ L'effetto della descrizione introduttiva ci pare tutt'altro che tranquillizzante e gradevole (Cfr. S. CAPORALETTI, «Il lato oscuro della scienza in *The Machine Stops* di E.M. Forster», *Textus*, Anno VIII (1995), N. 1, p. 158). La serie delle proposizioni contraddittorie delinea lo spazio ristretto, geometrico come la cella di un insetto, chiuso, senza «daylight» come uno spazio artificiale, innaturale, non umano perché ogni contraddizione sottolinea l'atrofizzazione di un organo sensoriale o di locomozione per mettere poi a fuoco l'orribile mutazione di quello che un tempo era il «beautiful naked man», un fagotto di carne color cadavere. Il messaggio dell'autore non è tanto che «senza spiritualità la scienza non conduce all'innalzamento, ma alla degradazione», quanto piuttosto che non può esserci spiritualità vera senza il corpo, «the home of ideas», e la Macchina, di chiunque ne sia la colpa, ha ormai ucciso il corpo.

²⁷ Il recupero del corpo si compie attraverso il recupero del senso dello spazio e la scoperta del sangue. Mentre in *The Island of Doctor Moreau* il sangue è il simbolo del dolore, il prezzo della civiltà, qui il sangue è il simbolo dell'energia vitale (e anche sessuale): man mano che Kuno risale alla superficie, il sangue riprende a scorrere, ristabilendo il naturale collegamento con «the dead» e «the unborn».

²⁸ In *Nineteen Eighty-Four* il mito che si presenta attraverso il sogno è quello classico dell'arcadia, anche se la figura femminile al suo centro, Julia, rappresenta un collegamento con la vita di tutti i giorni, che viene successivamente confermato dalla realizzazione del sogno durante la gita in campagna e nella stanza sopra Mr Charrington. In *The Machine Stops* il mito è quello della *rural England* medievale d'influenza morri-siana, dove la *peace of body and joy of heart* vengono tradotti come «soul and body are one» (*Maurice*, Penguin Books, 1972, p. 53), senza distinzioni di sesso. King Alfred in armi è solo il simbolo dell'Inghilterra e del suo passato (come la spada in *Howards End*);

«We have come back to our own [...] We have recaptured life as it was in Wessex when Alfred overthrew the Danes» [...] «I have seen the hills of Wessex as Aelfrid saw them when he overthrew the Danes» (p. 131).

La descrizione delle colline del Wessex meriterebbe un confronto con analoghe descrizioni di Wells, dove la superficie della terra sembra nascondere un qualche feroce animale in agguato ²⁹:

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 [...] They commune with humanity in dreams. Happy the man, happy the woman, who awakes the hills of Wessex. For though they sleep, they will never die (p. 131).

A far addormentare le colline del Wessex forse per sempre è stata *the Machine* prodotto simbolico di *the Mind*. Di lì a vent'anni Lawrence ripeterà le stesse accuse in *A Propos of «Lady Chatterley's Lover»* ³⁰:

and they knew what had been important on earth. Man, the flower of all flesh, the noblest of all creatures visible, man who had once made God in his image and had mirrored his strength on the constellations, beautiful naked man was dying, strangled in the garment that he had woven [...] The sin against the body [...] the centuries of wrong against the muscles and the nerves, and those five portals by which we can alone apprehend [...] until the body was white pap, the home of ideas as colourless, last sloshy stirrings of a spirit that had grasped the stars (p. 145).

più che dell'orgoglio della razza, è il simbolo di una vita più primitiva e fisica, di un tempo in cui l'uomo traeva dal rapporto con la propria terra l'energia per combattere con il proprio corpo. Anche l'eroe che in *Swastika Night* della Burdekin incarna i tradizionali valori inglesi contro il nazismo trionfante porterà il simbolico nome di Alfred.

²⁹ Cfr. la descrizione dell'isola da *The Island of Doctor Moreau* riportata a p. 105. Cfr. anche E.M. FORSTER, *The Longest Journey*, London, Arnold, 1907, p. 232: «the earth became a living being – or rather a being with a living skin...». Non arriverei quindi a dire che «La Macchina è le viscere della terra» (C. PAGETTI, *I sogni della scienza*, cit., p. 57), ma è un cancro che ha invaso e si è diffuso nelle viscere della terra. L'omosessualità di Forster non deve trarre in inganno: non è così evidente che qui la terra sia, come tradizionalmente è, associata al femminile. La terra qui non ha connotazioni sessuali precise ed è associata alla vitalità del corpo, un corpo che semmai ha caratteristiche maschili (muscles). È la Macchina che, come incarnazione di *the Mind*, tende, come in Lawrence, ad essere femminile. *The Machine* tende, con il suo ordine e il suo «development of the soul», a paralizzare l'oscuro misterioso ventre della terra fonte di fertilità e di vita. Non è nemmeno un caso che sia la flaccida figura femminile di Vashti ad essere associata alla Macchina e il «muscular» Kuno, associato invece alla terra, voglia fuggire da essa.

³⁰ D.H. LAWRENCE, *A Propos of «Lady Chatterley's Lover»*, cit., pp. 261-265.

È evidente in queste citazioni il filo che lega questo racconto edoardiano ad Hudson e a Morris³¹, mentre più complesso appare il problema sollevato dal timore espresso da Pagetti nella conclusione del suo saggio, che in questa esaltazione del «beautiful naked man» e del «sunshine» possano rientrare dalla finestra tutti quei valori che erano stati cacciati dalla porta della critica a *The Machine* e della *Civilisation* che essa rappresenta; che il Wessex di Aelfrid, alla luce dell'eliofilia e dell'esaltazione della bestia bionda degli anni venti, possa col tempo rivelarsi più simile alla Germania di Hitler che a una Età dell'Oro.

Bisognerebbe certo, per una risposta adeguata, mettere il racconto in relazione alla intera produzione narrativa forsteriana³² e di altri contemporanei, ma, prima di tutto, discutere i motivi della scelta della forma distopica³³ da parte di Forster: perché se è vero che l'ambigua presentazione del corpo, sempre fonte di sofferenza e sottilmente ripugnante – lo strisciante Kuno senza capelli, senza denti è simile ai Morlocks –, può istituire un legame con quel sadismo così ben descritto dalla Burdekin in *Swastika Night*, è anche vero che qui, come in *Nineteen Eighty-Four*, essa è determinata dalla struttura dell'antiutopia che non sul trionfo del corpo s'incentra, bensì sul suo calvario, sulla sua sofferenza nella prigione di *The Mind*, sia essa il laboratorio di Moreau, la cella e il *mending apparatus* di *The Machine* o il *Ministry of Love* di Big Brother.

È quindi *The Mind* che tende a imprigionare il corpo e non viceversa, come invece lamenta quasi contemporaneamente Shaw³⁴. L'invito dell'antiutopia di Forster a riaprire i «five portals» del Corpo rovescia l'antica esortazione di *The Mind* nei panni di Grace Dieu «to bar the Windows of your Body»³⁵, denunciando il peccato contro il corpo e la cultura che lo ha commesso; e, mentre è chiaramente agli antipodi della posizione di Wells, apre la strada che porterà a

³¹ È lo stesso FORSTER a dichiarare la grande influenza di W. MORRIS: «The people I really clung to in the days [of the war] were those who had nothing tangible to offer: Blake, William Morris, the early T.S. Eliot, J.K. Huysman, Yeats. They took me into a country where the will was not everything ...», cit. in L. TRILLING, *E.M. Forster*, London, The Hogarth Press, 1969, p. 147.

³² Cfr. M. BENEDEUCE CONFALONIERI, «I racconti di E.M. Forster», in *English Miscellany*, vol. 18, 1967, Roma, pp. 163-205.

³³ Proprio perché la forma del racconto è, come notava Pagetti, ideologica, essa può senza dubbio contribuire a chiarire l'atteggiamento di Forster nei confronti dei valori liberali umanistici, atteggiamento che, nonostante la vasta discussione critica recente, rimane sostanzialmente ambiguo, come negli anni in cui scriveva Pagetti, influenzati dal libro di F.C. CREWS (*E.M. Forster: The Perils of Humanism*, Princeton University Press, 1962). Quando non è stato giudicato di scarso valore, *The Machine Stops* è stato trascurato. Se collocato accanto a *Aspects of the Novel*, si rivela invece di fondamentale utilità nel chiarire il suo atteggiamento critico nei confronti del modernismo e delle sue tecniche, temporali in particolare, confermando la necessità di accettare, senza le solite riluttanze, l'ottica da cui O. DE ZORDO ha esaminato recentemente i suoi romanzi: «è innegabile che Forster non appartiene al gruppo dei grandi sperimentalisti moderni» (*I grandi accordi: Strategie narrative nel romanzo di E.M. Forster*, Adriatica, Bari, 1992, p. 13).

³⁴ Cfr. B. SHAW, *op. cit.*

³⁵ Cfr. J. LYDGATE, *op. cit.*

Nineteen Eighty-Four, dove Orwell non si limiterà come Forster a descrivere *come* il peccato viene commesso, ma ne indagherà anche *il perché*, affrontando cioè il tema del Potere, che non incombe invece sull'atmosfera ancora fondamentalmente fiduciosa del racconto edoardiano.

Se, in questo atteggiamento di fiducia che l'umanità possa ancora trarre profitto da una buona lezione, Forster si rivela giustamente più contemporaneo di Wells che di Orwell, nell'immaginare il mondo che *The Mind* sarà capace di costruire non si dimostra certo inferiore all'autore di Oceania. Si confrontino per esempio i due mostruosi universi totalitari, pur limitandosi al punto di vista del loro rapporto con la «realtà» attuale. Mentre, per quanto riguarda Orwell, l'uso dei *mass media*, della propaganda, del *double think*, la cultura della guerra trovano un innegabile riscontro nella realtà odierna, a me pare che la radice unificante su cui, secondo Orwell, questi vari aspetti poggiano, trovi nel racconto di Forster un'anticipazione non certo meno realistica di quel *denial of reality*, intorno al quale Orwell si darà tanta pena, sia sul piano teorico del libro di Goldstein che su quello narrativo dell'esperienza concreta dei personaggi.

Per questi esseri del futuro rinchiusi nelle loro identiche celle sotterranee provviste di tutto, in telecomunicazione con tutto il mondo, il *denial of reality* si compie quasi insensibilmente con il venir meno della necessità di salire alla superficie della Terra:

Those who still wanted to know what the earth was like had after all only to listen to some gramophone or to look into some cinematophone. And even the lecturers acquiesced when they found that a lecture on the sea was nonetheless stimulating when compiled out of other lectures already delivered on the same subject. [...] First hand ideas do not really exist [...] Let your ideas be second-hand, and if possible tenth-hand [...] Don't learn anything about this subject of mine – the French Revolution -. Learn instead what I think that Enicharmon thought Urizen thought Gutch thought Ho-Young thought Chi-Bo-Sing thought Lafcadio Hearn thought Carlyle thought, Mirabeau said about the French Revolution. Through the medium of these ten great minds the blood that was shed at Paris and the windows that were broken at Versailles will be clarified to an idea which you may employ most profitably in your daily lives. But be sure that the intermediates are many and varied, for in history one authority exist to counteract another [...] Your descendents will be even in a better position than you [...] And in time [...] there will come a generation that has got beyond facts, beyond impressions, a generation absolutely colourless [...] which will see the French Revolution not as it happened, nor as they would like it to have happened but as it would have happened had it taken place in the days of the Machine. (pp. 135-6)

Questo modo di presentare il venir meno del referente storico, la Storia come irraggiungibile, la disgregazione della personalità attraverso l'appiattimento del passato e del futuro in una dimensione spaziale in cui il corpo è fisicamente disorientato e dall'abolizione della distanza e dalla perfezione geometrica della struttura spaziale in cui è inserito, troverà varie esposizioni teoriche nell'ambito del pensiero postmoderno. Si pensi per esempio al saggio di

F. Jameson sull'età postmoderna o meglio «terza era delle macchine»³⁶: si pensi in particolare al commento ai romanzi di Doctorow; alle pagine sull'architettura e la città o sull'Hotel Bonaventure di Portman; sulla tecnologia riproduttiva e si vedrà fino a che punto *The Machine Stops* ne sia una illustrazione puntuale.

Questa rispondenza tra il racconto di Forster e l'analisi critica di Jameson è significativa e tuttavia consolante: essa mostra che è *ancora* possibile continuare ad interrogarsi sulla «colonizzazione», sull'«eclissi della natura», sul «sentiero nel bosco di Heidegger irrimediabilmente distrutto dal tardo capitalismo e dalla Rivoluzione Verde [...]»³⁷; sul corpo, che già aveva cominciato a morire ben prima del «we are dying» di Forster, ormai definitivamente morto, come insistono Lawrence, Orwell, Horkheimer, nel momento in cui mercificato trionfa, derealizzante feticcio, sugli schermi della pubblicità massmediale.

³⁶ F. JAMESON, «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review*, July/August 1984, Durham, Duke University Press, 1991, in trad. it. *Il postmoderno*, Milano, Garzanti, 1989.

³⁷ *Ibidem*, pp. 66-67.

«WE MAKE THE LAWS OF NATURE»:
NATURA NATURATA E NATURA ARTIFICIATA NELL'ANTIUTOPIA DA
H.G. WELLS A G. ORWELL¹

Are God and Nature then at strife,
That Nature lends such evil dreams?
A. Tennyson, *In Memoriam*

La frequenza con cui, parlando dell'antiutopia del Novecento, si accoppiano i nomi dei suoi due maggiori esponenti – A. Huxley e G. Orwell – tende a far trascurare una differenza fondamentale e determinante anche ai fini di una discussione sulla definizione dell'antiutopia. La differenza può essere radicalizzata con due citazioni. Nel libro di Goldstein Orwell lamenta apertamente che «the earthly paradise has been discredited at exactly the same moment when it has become realizable»²; A. Huxley nell'epigrafe a *Brave New World* che ha reso Berdiaeff noto quanto l'autore da cui è tratto il titolo del libro, così si esprime: «Le utopie appaiono oggi assai più realizzabili di quanto non si credesse un tempo. E noi ci troviamo di fronte a una questione ben più angosciosa: come evitare la loro realizzazione?»

Trascurando il quesito che pure sorge spontaneo del perché uno scrittore che lamenta la mancata realizzazione dell'utopia non sappia poi immaginare l'utopia realizzata che come un inferno, mentre l'altro, che ne ha paura, la immagini invece come un paradiso (sia pure artificiale), vorrei solo sottolineare il fatto significativo che, nonostante la sua proclamata paura, Huxley inseguirà sempre l'utopia positiva (scriverà infatti *Island*), rivelando la stessa ambigua contraddittorietà di quello che è da molti considerato il padre dell'antiutopia del Novecento, dell'utopista per antonomasia, come lo definisce K. Kumar³, H.G. Wells.

Proprio per questo, ma anche per tutta una serie di motivi – per la sua lunga carriera e il grande numero di opere, per lo stile più popolare che meglio lascia trasparire l'allegoria – Wells ci mostra più chiaramente come la caratteristica

* Intervento al IV Convegno Internazionale dell'AIUSU, *Utopia e natura*, Roma Reggio – Calabria, 20-5 Maggio 1992.

¹ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 205. Per ogni altra citazione sarà indicata la pag. tra parentesi nel testo.

² Cfr. K. KUMAR, *op. cit.*, p. 168.

duplicità dell'utopia borghese sia radicata soprattutto nell'atteggiamento che l'intellettuale borghese ha nei confronti della natura.

Proprio nella prima fase della sua carriera Wells, per introdurre la sua *utopia moderna*³, convoca, come ad un enorme tavola rotonda, tutte le utopie del passato, testi che sono gli «hopeful stages» dell'ideale Utopia umana, la quale si configura dunque come «a long ascent of stages», come una progressiva infinita discussione.

In questa discussione tra le «utopian philosophies» chiamate in causa da Wells, emerge, in tutta la sua svariata complessità il problema della natura – se la natura sia da considerarsi come uno «stato fisso» o un «processo dinamico», *naturata* o *naturans*; quale sia il rapporto natura – arte e se l'arte non sia essa stessa natura e se quindi la distruzione della natura non sia in fondo un suicidio; se la natura sia benefica, indifferente o addirittura maligna – con l'effetto di evidenziare come la Natura sia sempre stata usata come «a dross to be moulded in our own likeness»⁴, vale a dire interpretata e definita a proprio sostegno.

Ma ciò che è interessante non è tanto il concetto di natura evuzionista come legittimazione dell'azione borghese, il fatto che la Natura da specchio della Ragione sia diventata poi irrazionale, «irresponsible», «inhuman», «remorsless», non solo amorale ma nemica di quel principio etico sostenuto come indispensabile da T.H. Huxley⁵ e di cui non si può immaginare l'origine se non nella necessità dell'autoconservazione o «Will to live», nella lotta contro il quale è la sua sola giustificazione.

Il fatto interessante è che proprio nel suo configurarsi come discussione, nella sua «conflicting form» (p. 373), l'utopia di Wells rivela che la sua dichiarata modernità sta solo nel desiderio (fondamentalmente amletico) di essere tale e non nella proposta, così come il suo vantato dinamismo non è che la copertura della sua effettiva incapacità di «change and development». Tautologica come l'introduzione, la discussione Wellsiana non produrrà una *outopia* ossia un *nowhere*, ma, com'è stato rilevato, una descrizione del presente, ripulito e risistemato in maniera più funzionale. Ma forse non è proprio esatto dire che non è un'*outopia*: lo è, se si tiene conto che il risultato di questa «ristrutturazione» del presente è collocato in un futuro invisibile, come il Paradiso.

Our business [...] is to be Utopian, to make vivid and credible [...] an imaginary whole and happy world. Our deliberate intention is to be [...] not impossible, but distinctly impracticable by every scale that reaches only between to-day and to-morrow. We are to turn our backs [...] upon the insistent examination of the thing that is, and face towards [...] the ampler spaces of the thing that perhaps might be [...] It is good to stop [...] and talk a little of the upper slopes of the mountain

³ H.G. WELLS, *A Modern Utopia*, cit.

⁴ B. WILLEY, *The Eighteenth Century Background*, Harmondsworth, Penguin Books, p. 5.

⁵ Cfr. T.H. HUXLEY, *op. cit.*, p. 82: «Let us understand, once for all, that the ethical progress of society depends, not on imitating the cosmic process, still less in running away from it, but in combating it». Per le cit. successive indicheremo la pagina tra parentesi nel testo.

we think we are climbing, would but the trees let us see it [...] This is to be a holiday from politics and movements and methods. But [...] we must needs define certain limitations. Were we free to have our untrammelled desires, I suppose we should follow Morris to his Nowhere, we should change the nature of man and the nature of things together; we should make the whole race wise, tolerant, noble, perfect [...] But [...] in space and time the pervading Will to live sustains for evermore a perpetuity of aggression [...] We are to restrict ourselves first to the limitations of human possibility as we know them in the men and women of this world to-day, and then to all the inhumanity, all the insubordination of nature [...] And we are going to accept this world of conflict, to adopt no attitude of renunciation towards it, to face it in no ascetic spirit, but in the mood of the Western peoples, whose purpose is to survive and overcome. So much we adopt in common with those who deal not in Utopias, but in the world of Here and Now. (pp. 6-8)

Questa citazione mostra come la superba tecnica giornalistica wellsiana tragga la sua convincente scorrevolezza da una passione che nasce dalla necessità di convincere, insieme con il lettore, l'autore stesso: la contraddittorietà e la confusione in cui Wells si agita e si rivolta appassionatamente per tutta la sua lunga carriera sono esemplarmente riassunte in queste poche righe.

La «lucid vagueness»⁶ che egli presenta come il nuovo stile necessario a rendere l'utopia moderna non è che il rispecchiamento, sul piano della discussione intellettuale, del suo stile in generale, così come il «fantastic realism»⁷ lo è nell'ambito della narrativa fantascientifica: l'autore di *The Time Machine* o di *The War of the Worlds* è «realistico» dopo che ha «saltato» l'ipotesi impossibile, proprio come l'autore di *A Modern Utopia* è «lucido» e convincente dopo alcune premesse inspiegate. Certo Joseph Conrad non sospettava che nel suo saluto a Wells come «Realist of the Fantastic»⁸ si nascondesse l'ombra di O'Brien: come il realismo (di particolari e psicologico) serve a far passare e far vivere l'ipotesi impossibile, così la logica e la razionalità servono a far passare dogmi iniziali che, come mostrerà Orwell, pur essendo eventualmente menzogne, diventeranno verità, una volta immessi nel circuito chiuso della parola e del pensiero astratto. E l'*utopia moderna* di Wells si risolve appunto nella parola e nel pensiero. Quella data qui ne rimane la definizione più precisa: «It is good to stop [...] and talk [...] of the upper slopes of the mountain *we think we are climbing, would but the trees let us see it*». Non è un caso che il giovane Orwell trovasse congeniale *A Modern Utopia*, tanto da affermare che anche lui avrebbe potuto scrivere un libro simile: l'introduzione è un esempio rudimentale della tecnica del «double think». Si comincia proponendosi di essere «Utopians» e si finisce con il rifiutare l'atteggiamento «of those who deal in Utopias». Dobbiamo volgere le spalle al presente e alla politica e dobbiamo guardare al futuro (anche se non si vede), però dobbiamo rapportarci al mondo di oggi e adottare l'atteggiamento di chi si occupa del *here and now*. L'utopia di

⁶ Splendido esempio di bispensiero postmoderno!

⁷ Cfr. R. GERBER, *Utopian Fantasy*, London, Routledge & Kegan Paul, 1955.

⁸ J. CONRAD, Letter to Wells, 4 Dec. 1898, in P. PARRINDER ed., *H.G. Wells The Critical Heritage*, cit., p. 60.

Wells, impotente di fronte all'ostinata immutabilità della natura umana e della natura delle cose, si traduce in un giustificatorio rispecchiamento del presente per riproporci il campo di battaglia e la lotta come destino.

Non si tratta tanto di una lotta dell'uomo contro la Natura che, come «cosmic process» è invincibile; e tantomeno di una lotta contro i propri simili, poiché, come insegna il maestro di Wells, T. Huxley, non bisogna seguire l'esempio brutale della natura cosmica; la lotta è dell'uomo contro se stesso⁹, tra le sue due nature, la «lower nature» – ossia la «animal nature», manifestazione del processo cosmico – e la «higher nature» – ossia la natura etica, razionale, politica. A quest'ultima spetta il compito di costruire «an artificial world within the cosmos» (p. 83), fatto di leggi e costumi in virtù dei quali l'uomo possa controllare e combattere il «processo cosmico». Viene dunque istituita una «thought police» e ogni uomo diventa guardiano di se stesso in nome delle leggi dettate dai più dotati di principi etici, dai costruttori della comunità, dagli «overmen» (*When the Sleeper Wakes*):

It [ethical conduct] demands that each man who enters the enjoyment of the advantages of a polity shall be mindful of his debt to those who have laboriously constructed it; and shall take heed that no act of his weakens the fabric in which he has been permitted to live. Laws and moral precepts are directed to the end of curbing the cosmic process and reminding the individual of his duty to the community [...]. (p. 82)

Tanto categorico è l'autoritarismo di T.H. Huxley da non prevedere nemmeno l'eventualità che dal senso etico dell'individuo possa venire un'obiezione valida alle leggi accumulate dai laboriosi costruttori della comunità: anche in questo atteggiamento è facile intravedere il Partito di *Nineteen Eighty-Four*. Il mondo distopico di Orwell non sarà che lo sviluppo dello spirito di *A Modern Utopia*: Wells insiste tanto sull'importanza dell'individuo, ma poi di fatto, (negando validità al suo senso etico di fronte al superiore senso etico del Partito) riduce l'individuo a *lower nature*, ponendolo sotto il controllo del gruppo socialmente più dotato di *higher nature*¹⁰.

Vincendo la tentazione di mostrare lo sviluppo di queste premesse in *Animal Farm* o in *Ninety Eighty-Four* nel tema della disuguaglianza sociale e del totalitarismo, voglio sottolineare come sia l'atteggiamento verso questa dualistica scissione della natura in *higher/lower*, in buona/cattiva, a distinguere l'antiutopia di Wells ed anche di Huxley da un lato e quella di Orwell dall'altro. Wells accetta la divisione e ne fa la base, anzi la motivazione, della sua utopia positiva. Orwell la contesterà come germe della tragica realtà di Oceania.

In *The Island of Doctor Moreau* Wells mostra come il tentativo dell'utopista di elevare gli uomini, sradicando i bassi istinti animali non dia che risultati

⁹ Cfr. *Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 250: «It [to see reality] needs an act of self-destruction, an effort of the will [...]»; p. 298: «He had won the victory over himself».

¹⁰ Cfr. l'opinione di T.S. ELIOT sul diritto dei maiali alla *leadership* in *Animal Farm*, in B. CRICK, *op. cit.*, p. 577.

precari, travolti alla fine da una natura invincibilmente irrazionale: la *stubborn beast flesh* che il Dottor Moreau aveva cercato di rimodellare in forma umana ricresce irresistibile recando con sé l'istinto dell'animale da preda. Ma Moreau, lo scienziato/utopista, non è più sacrilego o pazzo di quanto la natura non sia brutale e inumana. Wells appare impacciato tra l'esigenza propria dello scrittore popolare di compiacere il suo lettore con una presa di posizione morale e l'evidente riluttanza a giudicare Moreau, che gli appare come una vittima della sua fede nel precetto huxleyano: «In virtue of his intelligence, the dwarf bends the Titan to his will» (p. 83). È la grande paura del Titano a suscitare, in *The Island of Doctor Moreau* e in altri romanzi e racconti, la reazione antiutopica di Wells: Wells non ha paura che l'utopia si realizzi; Wells ha paura che la Natura, ossia il Gran Nemico, sconfigga il disegno e lo sforzo utopico, riducendolo a una vana fatica di Sisifo. È la paura che, insieme con il sangue, è la vera protagonista di *The Island of Doctor Moreau*, è tanto angosciante da paralizzare nel giovane Wells la sua caratteristica abilità raziocinante: la continua lotta che sconvolge l'isola, la sofferenza del *beast people*, imprigionato nella condizione umana, e quindi diviso tra l'istinto e una legge incomprensibile, sono presentate come frutto di un destino cieco, di un «vast and pitiless mechanism» che inevitabilmente trascina l'umanità lacerandola nel movimento incessante delle sue ruote. Ma all'indebolirsi del registro logico ed esplicatorio corrisponde il prevalere della dimensione emotiva, attraverso intuizioni profonde nella loro ambiguità: per esempio, il sangue che inonda l'isola – simbolo del dolore fisico – viene spiegato teoricamente da Moreau, come già aveva fatto T.H. Huxley, (e come farà di lì a poco Freud) come il prezzo da pagare per l'emancipazione umana nella lotta contro la *lower nature*; ma il genio dello scrittore non può far a meno di cogliere anche «a touch of exultation», la nota di sadismo nella voce di Moreau che si accinge a riportare una sua vittima fuggita in laboratorio, «The House of Pain»; sadismo cui si aggiunge ulteriore ambiguità nell'episodio in cui Moreau, per dimostrare che l'*Uomo* può vincere il dolore, si incide una coscia di proposito. Ora poiché il sentimento alla base del sadismo è la paura, paura dell'oggetto su cui l'azione sadica si esercita, in questo caso la *lower nature* presente nel suo corpo, le motivazioni di Moreau assumono una sfumatura sadomasochista.

Ma l'intuizione di Wells è ancora più profonda: Moreau ha piacere non tanto nel punire la natura per la sua continua ribellione; Moreau ha piacere che la natura si ribelli, sia «pugnacious», sia combattiva, cioè che reagisca alla sua azione. L'azione di Moreau si configura così come una provocazione che denuncia come la sfida parta da lui, come il bisogno della lotta sia radicato dentro di lui.

Ma qui si ferma Wells, di fronte a una conclusione che si formula da sola: lo spirito dell'aggressività, «lo spirito del lupo», come diceva Hudson, o «della tigre», come diceva Huxley, è radicato nella sua *higher nature*, nei suoi «intellectual desires», non meno che nel suo istinto. La «gladiatorial theory»¹¹ è

¹¹ Cfr. T.H. HUXLEY, *op. cit.*

stata sì ripudiata, ma solo per essere trasferita su di un altro piano che consenta al nano di vincere il gigante, a Ulisse di accecare Polifemo. L'allusiva ambiguità del linguaggio allegorico – simbolico di questo *romance* rende adeguatamente la riluttanza di Wells a trarre conclusioni. La paura aumenta e la speranza diminuisce: perché, pur fermamente convinto che il trionfo della *lower nature* riporta l'uomo alla bestia, Wells intuisce anche che il trionfo di Moreau – ossia della *higher nature*, dell'utopia – può ridurre l'uomo a un problema, un numero, a un «guscio vuoto», per usare il linguaggio dell'O'Brien orwelliano:

... You cannot imagine the strange colourless delight of these intellectual desires: the thing before you is no longer an animal, a fellow-creature, but a problem. (p. 107)

In *The Island of Doctor Moreau* l'antiutopia, prodotto del trionfo della paura, si configura come abbandono della impari lotta con il Ciclope che rifiuta la civiltà; come rinuncia allo sforzo inutile di «artificiare» la natura ostile e irriducibile. Ma proprio come Prendick, «the man who had nowhere to go» se non l'isola infernale della lotta e della paura, Wells, proprio nella paura che in crescendo pervade questo emblematico *romance*, troverà la giustificazione per superare questo momento di smarrito nichilismo: la paura, equivalente intellettuale del dolore fisico, è lo stimolo vitale all'autoconservazione, lo stimolo alla lotta per l'autoaffermazione dell'uomo etico; è – come concluderà Orwell – la minaccia che l'intelletto presenta a se stesso per far scattare la vitale molla della propria aggressività.

Ma a questa conclusione – pure intuibilmente latente non solo nella caratterizzazione di Moreau, ma anche nelle ultime supposizioni con cui Prendick arriva a spiegarsi la paura che ha di se stesso come una forma di pazzia – a questa conclusione Wells non arriverà mai; non arriverà mai a pensare di mettere in discussione la superiorità dell'intelletto: e in questo consiste quella sua *sanity* che gli consentirà di continuare, immune dal contagio dei cerebralismi e psicologismi dell'autocoscienza contemporanea, a dare libero sfogo all'aggressività del suo intelletto per tutto il resto della sua lunga vita, immaginando, discutendo, predicando utopie.

Ma nella sua amplissima produzione cercheremmo invano utopie «arcadiche»¹²; e in questa assenza sta la ragione del progressivo venire meno dell'influenza di Wells sui contemporanei e sulle più giovani generazioni, tutt'altro che come lui disposte a relegare tra le fantasie irrealizzabili il mito arcadico – anarchico di William Morris, che, nutrito dalla filosofia di Bergson e dalla «predicazione» di Lawrence, diviene, soprattutto nel periodo tra le due guerre, l'alternativa da contrapporre alle degenerazioni del pensiero di T.H. Huxley e del darwinismo sociale di H. Spencer.

¹² Cfr. N. FRYE, «Varieties of Literary Utopias», in *The Stubborn Structure*, London, Methuen & Co, 1974, pp. 109-134.

Orwell per esempio non è affatto disposto a rinunciare al mito dell'*Earthly Paradise*, al sogno del *Golden Country*, come luogo della soddisfazione dei naturali desideri dell'animale umano «in peace of body and joy of heart»¹³.

Nineteen Eighty-Four è una ribellione e una denuncia dell'utopia di O'Brien, sviluppo spietato delle premesse ideologiche alla base di *A Modern Utopia*. Anche il Partito dichiara la superiorità e quindi l'onnipotenza dell'intelletto: «Reality is inside the skull [...] Nothing exists outside your own mind. [...] There is nothing we could not do». Non esistono leggi di natura. «We make the laws of nature» (p. 266). Il trionfo della visione sadica di O'Brien (per quanto possa apparire esasperata) è la conseguenza logica della violenza compiuta sulla natura umana, spaccata gerarchicamente in due; è la conseguenza logica del trionfo dell'intelletto astratto che può raggiungere l'orgasmo solo nella frenetica euforia della Vittoria. Di un futuro simbolicamente riassumibile in «a boot stamped on a human face», il presupposto logico non può essere altro che Oceania, altro che un mondo all'insegna della Vittoria, momento appunto generato e generatore, risoluzione e presupposto della divisione gerarchica.

Attraverso una scrittura molto complessa – parodica ed allegorica insieme – Orwell denuncia questa divisione al cuore della propria cultura, alla base della religione del Partito di O'Brien, di cui egli stesso, come intellettuale, fa parte. Non mi dilungo qui sull'ambiguità parodica e autoparodica della vicenda di Winston Smith come membro del Partito, ossia come intellettuale, – la ribellione e la capitolazione; l'eresia e il peccato e il pentimento e la riconversione.

Mi limito a sottolineare come la ribellione di Smith si compia attraverso una progressiva riscoperta di quella natura che gli era stata insegnata come *lower* e come la sua peggior nemica: l'istinto irrazionale e i piaceri dei sensi. Il mito del *Golden Country*, incarnato nella figura femminile, è posto al centro di *Nineteen Eighty-Four* a smentita della grande bugia: la *selva oscura* del peccato è in realtà il paradiso terrestre. La *stubborn beast flesh*, che per O'Brien è «bag of filth» (p. 73), diventa, nel corpo di Julia e della donna prole, «beautiful» (p. 220), bella come la rosa, depositaria della forza vitale, terreno indispensabile per lo sviluppo della coscienza, e unica speranza contro l'intelletto «liberato» e in preda alla follia dell'onnipotenza.

Nella stanza sopra Mr Charrington, versione attualizzata della scena campestre tradizionale, la natura umana ritrova vitalità in una sana, armonica comunione di «body and mind», proprio secondo l'ideale morrisiano.

La presenza di questo nucleo, di questa fede irrazionale nella natura, simboleggiata nel fermacarte di cristallo, anima l'antiutopia orwelliana di uno spirito più positivo della stessa utopia positiva di Wells. *Nineteen Eighty-Four* si rivela una metautopia ossia un'opera utopica che impone un ripensamento del rapporto tra utopia e mito, un ripensamento della definizione di utopia: viene infatti messa sotto accusa l'utopia come *parola*, dove la parola si fa strumento intellettuale di dominio della natura, per proporre un'utopia che sia anche

¹³ Cfr. W. MORRIS, *A Dream of J. Ball*, cit.

azione, dove l'azione sia espressione della natura come mezzo attraverso il quale ridimensionare la presunzione dell'intelletto.

Per concludere ritornando alla domanda iniziale: l'autore di *Brave New World* e l'autore di *Nineteen Eighty-Four* avevano dell'utopia due visioni molto diverse, rese tali dal diverso atteggiamento che esse sottintendevano nei confronti della natura. Per Orwell l'utopia non deve dominare la natura, ma farsene espressione: la vera eutopia è nella possibilità del ritorno alla natura ¹⁴.

¹⁴ Per A. Huxley cfr. l'acuta osservazione del MORTON (*op. cit.*, p. 260) il quale sottolinea quanto sia eloquente il fatto che A. Huxley «with the world before him, has chosen to leave England to settle in Hollywood, the place which perhaps most exactly anticipates the life described in *Brave New World*».

«THE QUICK AND THE DEAD»: *GOLDEN COUNTRY* E UTOPIA
IN *NINETEEN EIGHTY-FOUR* DI GEORGE ORWELL¹

... erano le primavere culle e sono tombe.
J. Donne, *The First Anniversary*, 1933.

Nineteen Eighty-Four di George Orwell è certamente una delle opere più adatte per discutere dell'utopia poiché questa *fantasy* presenta, sotto la forma di romanzo naturalistico², un complesso dibattito sull'utopia e a una messa in discussione del concetto tradizionale stesso di utopia.

Oceania non è solo o semplicemente la rappresentazione di una realtà distopica o una proiezione assurdizzata del presente, ma è anche una parodia grottesca dell'utopia intesa come modello razionale o programma ideale; è una denuncia che il promesso viaggio dal Male presente al Bene futuro in nome della Ragione collettiva è in realtà una grande menzogna: il sacrificio del *hic et nunc* concreto ad un futuro ideale, ossia il sacrificio del tempo all'eternità, l'asservimento del corpo alla mente – imposti dall'utopia di O'Brien come dall'utopia di Wells – è il frutto del trionfo dell'astratto sul concreto, della parola sull'azione. Orwell smaschera l'utopia come parola per mostrarla per quello che è: strumento dell'«intelletto liberato», della ragione astratta in preda alla tautologica follia dell'onnipotenza³.

* In *Per una Definizione dell'Utopia: metodologie e discipline a confronto*, Atti del Convegno di Bagni di Lucca, settembre 1990, a cura di N. MINERVA, Ravenna, Longo, 1992.

¹ G. ORWELL, Letter to F.J. WARBURG, May 31, 1947: «it [*Nineteen Eighty-Four*] is in a sense a fantasy, but in the form of a naturalistic novel».

² J. SYMONS, della cui recensione ORWELL scrisse che non avrebbe potuto riassumere meglio «the sense of the book» (Letter to J. SYMONS, June 16, 1949), definiva *Nineteen Eighty-Four* una «fantasy of thought-domination» aggiungendo che «the book is less an examination of any kind of utopia than an argument carried on at a very highly intellectual level, about power and corruption» (*George Orwell's Utopia*, (1949), in I. HOWE ed., *Orwell's «Nineteen Eighty-Four»*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1982, p. 293).

Non si può certo dire che questa lettura che vede in *Nineteen Eighty-Four* un attacco mosso da Orwell ai presupposti della cultura liberale e borghese³, sia tra le letture che più hanno avuto fortuna nell'abbondante produzione critica degli anni Ottanta, che vedono il fiorire del mito di Orwell⁴. Questo mito, che già aveva messo radici all'indomani della sua morte (come rilevano i suoi amici d'infanzia, Malcolm Muggeridge e Julian Symons⁵, si sviluppa e si alimenta dalla complessità del romanzo, consentendone l'adattamento e l'appropriazione dalle più varie posizioni ideologiche, con il risultato di trasformare la complessità in ambiguità e di fare di *Nineteen Eighty-Four* un capolavoro di quell'astratto e contraddittorio intellettualismo che Orwell intendeva appunto denunciare: insomma *Nineteen Eighty-Four* viene neutralizzato oggi proprio attraverso quel «linguaggio» contro cui si sforza di metterci in guardia. Farò solo un esempio pertinente con la nostra lettura: Mark Schorer e ancor più Lionel Trilling⁶ avevano individuato con la loro abituale chiarezza che la principale ragione dell'importanza e dell'attualità di *Nineteen Eighty-Four* stava proprio nella critica che questo «momentous book» muove al modo in cui la cultura degli ultimi cento anni ci ha insegnato a concepire il rapporto tra *economic motive* e *forces of the mind*, asserendo l'assoluta superiorità dell'intelletto su ogni altro motivo. Ed è certo molto significativo che un sommo sacerdote dell'intelletto e della parola come Harold Bloom appaia tanto «angosciato» dall'interpretazione dei due critici americani da non accorgersi che l'espedito di citarli per intero (come fa appunto nell'introduzione al volume da lui edito⁷ rimane soprattutto una spia della sua preoccupazione, ottenendo semmai l'effetto contrario. Anche perché Bloom non entra di fatto nell'agone critico, ma insiste, con evidente dogmatismo, nel leggere *Nineteen Eighty-Four* letteralmente come a *period-piece* e per di più fallito sul piano estetico («bad narrative [...] crude characterization [...] archaic psychology and rhetoric»)⁸. Come può – si chiede l'orgoglioso «discepolo del divino Oscar Wilde»⁹ – come può un'opera insufficiente sul piano estetico avere davvero valore morale? E può un romanzo sopravvivere solo sulla continua lode dell'onestà, della fede, dell'idealismo, dell'impegno morale del suo autore? Bloom ci chiede, come si vede, di

³ Vale la pena di ricordare come lo stesso B. RUSSELL, ancor prima della pubblicazione di *Nineteen Eighty-Four*, vedesse in *Animal Farm* Orwell «in revolt against the social system of his age and nation» («George Orwell», *World Review*, 1950, in I. HOWE, *op. cit.*, p. 371).

⁴ Cfr. D. PATAI, *The Orwell Mystique: A Study in Male Ideology*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984; J. RODDEN, *The Politics of Literary Reputation*, cit.

⁵ Cfr. M. MUGGERIDGE, *Like It Was: The Diaries of Malcolm Muggeridge*, J. BRIGHT-HOLMES (ed.), New York, Collins.

⁶ Cfr. M. SCHORER, «An Indignant and Profetic Novel», *The New York Times Book Review*, June 12, 1949, rist. in HOWE, *op. cit.*, pp. 294-5; L. TRILLING, *Speaking of Literature and Society*, (1949), in HOWE, *op. cit.*, pp. 295-7.

⁷ H. BLOOM ed., *George Orwell's 1984*, cit.

⁸ *Ibidem*, pp. 1-7.

⁹ *Ibidem*, p. 4.

leggere i saggi da lui raccolti su *Nineteen Eighty-Four* per convincerci che in fondo oggi non vale più la pena di leggerlo.

Lo sforzo di Bloom per non leggere *Nineteen Eighty-Four* come sa che dovrebbe è molto eloquente e, ironicamente, abbastanza «orwelliano». Si ha la netta impressione che *Nineteen Eighty-Four* rappresenti per Bloom quello che nel romanzo il topo rappresenta per Winston, «qualcosa di terribile» come scrive Orwell nel tormentato manoscritto ¹⁰, «qualcosa che si sa e non si sa, che si ha paura di sapere, qualcosa che nascondiamo a noi stessi». Questo qualcosa è la coscienza che, giunta alla fine della sua *quest* conoscitiva, come scrive Maria Moneti «quando ha sfondato anche l'ultimo paravento che nasconde il nocciolo essenziale della realtà, si trova di fronte a uno specchio, ossia a se stessa, giacché dietro l'ultimo paravento non c'è nulla da vedere. Chi guarda e chi è guardato sono la stessa cosa» ¹¹.

Le potenzialità di questa scoperta che si compie significativamente nella cella più segreta e terribile del Ministero dell'Amore vengono sviluppate in *Nineteen Eighty-Four* con logica ¹² stringente e implacabile per bocca di O'Brien: se non esiste altra realtà che quella della mente ¹³, la vita diviene una finzione inventata dalla mente per procurarsi l'unica emozione di cui nella sua astrazione è capace: quella del potere.

O'Brien è l'utopista, lo spirito stesso dell'illuminismo ¹⁴: la sua intelligenza, tanto viva da sconfinare e confondersi con la follia, presa dalla mania di onnipotenza e di eternità, cerca di liberarsi dei limiti della realtà concreta del corpo, ignorandolo o distruggendolo, bollandolo come Male. Il suo atteggiamento verso il corpo è lo stesso di H.G. Wells che lo considera «polvere», «fango» che reca in sé incancellabile, «the mark of the beast» ¹⁵; o di B. Shaw quando in *Back to Methuselah* esclama: «Senza questa disgustosa carne, saremmo simili

¹⁰ George Orwell: *The Manuscript of Nineteen Eighty-Four*, London, 1984.

¹¹ M. MONETI, *Hegel e il mondo alla rovescia*, in AAVV, *Paesi di Cuccagna e Mondi alla Rovescia*, a cura di G. ZUCCHINI e V. FORTUNATI, Firenze, Alinea, 1989, p. 253.

¹² G. ORWELL to F.A. HENSON, June 1949: «I believe that *totalitarian* ideas have taken root in the minds of intellectuals everywhere and I have tried to draw these ideas out to their *logical* consequences».

¹³ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 266: «[...] Reality is inside the skull [...] Nothing exists except human consciousness». (Per tutte le successive citazioni indicheremo solo la pagina tra parentesi nel testo; i corsivi, se non altrimenti specificato, sono di Orwell).

¹⁴ Cfr. M. HORKHEIMER – T. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, cit.

¹⁵ Cfr. H.G. WELLS, *The Island of Doctor Moreau*, cit.

agli dei»¹⁶. Sono essi «the priests of power»¹⁷, i sacerdoti del potere della mente, della ragione onnipotente.

Per condurre la sua critica al Partito e alla sua utopia, Orwell deve servirsi, non possedendone altro¹⁸, dello stesso linguaggio del Partito, ossia del «linguaggio astratto per eccellenza», il linguaggio dell'allegoria, un linguaggio staccato dalla realtà concreta, che si presta all'interpretazione e alla mislettura, potenzialmente polivalente, doppio, ossimorico, in conclusione tautologico e totalitario, adeguato corrispettivo del *double think*¹⁹. Orwell, anch'egli un membro del Partito, non si dimostra meno abile di O'Brien nello sfruttare l'intrinseca duplicità del linguaggio allegorico: la sua versione parodica del tradizionale viaggio di Everyman (Smith) dalla perdizione alla salvezza, dal Male al Bene, scopre ed espone la grande impostura perpetrata ai danni dell'umanità: nel mondo dell'intelletto astratto il Bene e il Male non sono altro che due colori – il Bianco e il Nero – che indicano i Vincitori e i Vinti, ossia la distinzione fondamentale: Vittoria è infatti la parola-chiave, l'acme del gioco intellettuale, che dischiude l'emozione del Potere²⁰. Ebbene, nel mondo di *Nineteen Eighty-Four*, specchio del nostro, il Vincitore, ossia il Bianco è, come già si erano accorti Dostoevskij ne *I fratelli Karamazov* o A. Huxley in *Ape and Essence*, il Bianco è lui, «lo Spirito intelligente e terribile, lo Spirito dell'Autodistruzione e del Non-Essere»²¹, Satana, «The Lord of the Flies»²², il Gran Fratello. L'utopia

¹⁶ G.B. SHAW, *Back to Methuselah*, cit., pp. 298-314: «[...] whilst we are tied to this tyrannous body we are subject to its death, and our destiny is not achieved [...] It imprisons us on this petty planet and forbids us to range through the stars [...] The day will come when *there will be no people, only thought* [...] Nothing remains beautiful and interesting except thought, because the thought is the life» (nostri i corsivi).

¹⁷ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 265: «We are the priests of power [...] God is power».

¹⁸ C. MC NELLY KEARNS sottolinea l'abilità con cui Orwell usa quelle stesse strategie retoriche che tanto depreca nei suoi saggi sulla lingua inglese (*On Not Teaching Orwell*, in H. BLOOM ed., *George Orwell*, New York, Chelsea House Publishers, 1987, pp. 97-119).

¹⁹ Cfr. G.L. BRUNS, «The Allegory and the History of Interpretation», cit.; J. WHITMAN, *Allegory: the Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, cit. Per il *double think* come «the master clue» all'interpretazione di *N.E.F.* cfr. D. ROATHYN, in *Society for Orwellian Studies Organon*, vol. I, N. 2, University of San Diego, 1987, p. 5.

²⁰ Mondo di *N.E.F.*, come mondo della guerra perpetua, è tutto all'insegna della vittoria: *Victory Mansions*, *Victory gin*, *Victory coffee*, Winston, ecc. Solo dopo aver definitivamente vinto il proprio corpo, Winston, nella scena finale, potrà rendersi conto di amare Big Brother, proprio nel raggiungere, grazie a lui, l'orgasmo astratto e tutto mentale della vittoria: «Under the table Winston's feet made convulsive movements [...] in his mind he was running, swiftly running, he was with the crowds outside, cheering himself deaf. He looked up again at the portrait of Big Brother: the colossus that bestrode the world! The rock against which the hordes of Asia dashed themselves in vain! [...]».

²¹ F. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, Firenze, Sansoni, 1969, p. 378.

²² A. HUXLEY, *Ape and Essence*, London, Chatto and Windus, 1969, p. 80. Questo attributo di Satana fornisce il titolo al celebre romanzo di WILLIAM GOLDING, *Lord of the Flies* (1954).

come programma di Bene, come modello ideale, è una invenzione diabolica, una menzogna, una falsa promessa architettata per vincere l'uomo, dopo averlo posto in lotta con se stesso avendolo allontanato dalle radici della sua umanità, che solo possono guidarlo alla vera eutopia, «in peace of body and joy of heart», come insegna Morris in *A Dream of John Ball* ²³.

L'utopia sottintende invece la dissociazione tra *mind* e *body*, tra intelletto e corpo, e nonostante le sue proteste, la superiorità, e quindi la vittoria, del primo sul secondo, poiché essa è la voce del primo, una voce che tenta l'orgoglio umano con sogni di divina onnipotenza e con l'ambigua promessa di una felicità che ironicamente non esiste in nessun luogo. Nel libro di Goldstein la descrizione del sistema di Oceania, *ingsoc* (come «worship of death») e *double think* («a vast system of mental cheating»), è una chiara allegoria della follia e della morte. Non a caso nel manoscritto il libro di Goldstein si chiamava *The Book of the Dead*.

Denunciando con la sua parodia i mostri partoriti dalla ragione, Orwell, come Winston, tradisce la religione del Partito e inizia la sua ricerca della realtà oggettiva imboccando la strada proibita dell'istinto e dell'irrazionale. Tutta la parte centrale del romanzo, in cui Smith scopre che la *selva oscura* è in realtà il paradiso terrestre ²⁴ (p. 139: «It was Paradise [...]»), presenta una faticosa riappropriazione e una riproposizione in termini attuali del mito del *Golden Country* e del *Earthly Paradise*.

Esplicita è l'intenzione di ritornare al Mito come all'unico «luogo» capace d'imporre alla ragione il sano equilibrio della Natura ²⁵. Prima infatti di proporci la sua versione attualizzata del *Golden Country*, o perlomeno di quello che può considerarsi un *Golden Country* per un uomo che scrive nel pieno della seconda guerra mondiale – mi riferisco al mondo racchiuso nella stanza sopra il negozio di Mr Charrington - Orwell richiama il mito del Paese dell'Oro nella sua versione classica, facendolo emergere, come desiderio istintivo e inconscio, attraverso il sogno, in tutti i suoi *topoi* caratteristici: dall'arcadico *locus amoenus*, la campagna, gli alberi, il ruscello, il canto degli uccelli, il corpo femminile, vivo nella sua naturale nudità, allo stato d'animo d'interiore armonia e distensione, di godimento e di soddisfazione fisica e psichica.

Suddenly he was standing on short springy turf, on a summer evening when the slanting rays of the sun gilded the ground. The landscape that he was looking at recurred so often in his dreams that he was never fully certain whether or not he had seen it in the real world. In his walking thoughts he called it the Golden Country. It was an old, rabbit-bitten pasture, with a foot track wandering across it and a molehill here and there. In the ragged hedge on the opposite side of the

²³ W. MORRIS, *A Dream of John Ball*, cit., pp. 52-3.

²⁴ Cfr. *Nineteen Eighty-Four*, cit., pp. 150-153: «[...] the room was paradise [...] What mattered was that the room should exist [...] The room was a world [...] the room itself was a sanctuary».

²⁵ Cfr. H. BERGSON, *The Two Sources of Morality and Religion*, cit. ; D. BIDNEY, «Myth, Symbolism, and Truth», in *Myth, A Symposium*, ed. by T.A. SEBEOK, cit., pp. 3-24.

field the boughs of the elm trees were swaying very faintly in the breeze, their leaves just stirring in dense masses like women's hair. Somewhere near at hand, though out of sight, there was a clear, slow-moving stream where dace were swimming in the pools under the willow trees. The girl with dark hair was coming towards him across the field. With what seemed a single movement she tore off her clothes and flung them disdainfully aside. Her body was white and smooth, but it aroused no desire in him, indeed he barely looked at it. What overwhelmed him in that instant was admiration for *the gesture* with which she had thrown her clothes aside. 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. Winston woke up with the word «Shakespeare» on his lips. (pp. 33-34; nostri i corsivi).

Julia è il punto focale di questa visione del *Golden Country*, il simbolo in cui prende forma un'esigenza vitale e inutilmente repressa, quella del corpo, delle sensazioni e delle emozioni fisiche. E Julia che rappresenta il punto di partenza della ribellione di Winston; è lei che gli insegna a ritrovare la strada del *Golden Country*, ed è lei che ne incarna tutte le caratteristiche. Se non si vuole arrivare a dire che Julia *sia* il *Golden Country*, bisogna ammettere che il Paese dell'Oro di Winston, come di Orwell è tutto pervaso dalla vitalità e dal calore del principio femminile.

La caratterizzazione di Julia può prestarsi ad accuse di antifemminismo borghese e reazionario ²⁶ solo se misurata con quel metro illuministico che in *ii* è invece il principale bersaglio della critica di Orwell. L'universo femminile incarnato da Julia è presentato come alternativo a quello del Partito, l'unico in grado di sconfiggere, nella sua totale impermeabilità, la logica di morte del pensiero astratto. Julia non ha alcun interesse per la politica – «a lot of rubbish which the Party had invented for its own purposes» (p. 156) – o per la guerra – «a shame [...] just to keep people frightened» (p. 155); «she did not feel the abyss opening beneath her feet at the thought of lies becoming truth [...] simply because the difference between truth and falsehood did not seem important to her» (p. 155). Julia non riesce a capire come Winston possa attribuire più importanza alla cancellazione del passato o alla morte della storia che non alla morte di un amico o come possa pensare di sacrificare il presente concreto pur di lasciare un'eredità per cui combattere alle generazioni future:

[...] I might have planted a few doubts here and there [...] I don't imagine that we can alter anything in our lifetime. But one can imagine little knots of resistance springing up here and there [...] so that the next generation can carry on where we leave off. I'm not interested in the next generation, dear, I am interested in *us*. (p. 157)

La contrapposizione tra Winston e Julia, accuratamente costruita in questo capitolo tanto incriminato dalla critica femminista, nel ribadire l'estraneità di

²⁶ Cfr. D. PATAI, *op. cit.*

Julia alla logica di Winston, evidenzia anche come la logica di Winston sia la stessa logica che sarà spiegata da O'Brien nella terza parte del romanzo. Julia infatti è molto più perspicace di Winston, perché è «sane», perché in lei l'intelletto soggiace alla sana vitalità del corpo e non viceversa. Ella rappresenta la soddisfazione dei sensi e non solo sul piano sessuale: uno dei primi atti di Julia nell'incontro campestre, è quello di tirare fuori un pezzo di cioccolata dalla tasca del grembiule e dividerlo in due, come aveva fatto la madre di Winston tra lui e la sorella. Più tardi, nella stanza sopra Mr Charrington, Julia farà ritrovare a Winston l'aroma del caffè, il sapore vellutato dello zucchero, il profumo, insomma gli insegnerà la gioia di soddisfare tutti i naturali desideri di un «animale umano» senza vergogna o senso di degradazione, proprio come nel «paradiso terrestre» morrisiano ²⁷:

Don't you enjoy being alive? Don't you like feeling: This is me, this is my hand, this is my leg. I am real. I'm solid. I'm alive! Don't you like *this*? (p. 137)

Pur senza la dolcezza o la bellezza preraffaellita delle figure femminili di Morris, il personaggio di Julia continua a rispondere alle stesse esigenze che avevano dato vita all'ideale ottocentesco della donna nutrice e consolatrice, dispensatrice di soddisfazione e quindi di pace. E in fondo l'incarnazione di tutto quello che l'idealismo patriarcale si è negato che ritorna attraverso il mito con il superamento della dissociazione tra *mind* e *body*, in un equilibrio armonico e naturale:

She believed that was somehow possible to construct a secret world in which you could live as you chose [...] She did not understand that there was no such a thing as happiness, that the only victory lay in the future [...] (p. 136)

«The sin against the body», come lo chiama Forster ²⁸, compiuto dal Partito in cui Winston è stato educato, lo ha reso incapace di entrare subito in contatto con la vita del Paese dell'Oro. Winston dovrà imparare che il sesso non significa sadica violenza e sopraffazione, come all'inizio, quando, spinto dalla paura e dal desiderio, vorrebbe violentare e uccidere Julia (p. 18); dovrà imparare che il sesso non può essere snaturato e strumentalizzato in un astratto atto politico, come nella scena dell'incontro campestre, quando il principale stimolo al rapporto con Julia sembra essere, oltre all'orgoglio del possesso, il desiderio di compiere un atto di ribellione al Partito (p. 128); il sesso non è nemmeno un puro atto di egoistica soddisfazione personale, come quando si irrita perché Julia non è fisicamente disponibile; il sesso è un atto che mette in comunicazione con la natura e con gli altri sul piano del sentire. Nella scena campestre,

²⁷ W. MORRIS, *How We Live and How We Might Live*, in C.D.H. COLE ed., *Stories in Prose, Stories in Verse, Shorter Poems, Lectures and Essays*, London, The Nonesuch Press, 1946, p. 578: «[...] to enjoy moving one's limbs and exercising one's bodily powers [...] to rejoice in satisfying the due bodily appetites of a human animal without fear of degradation or sense of wrong doing».

²⁸ E.M. FORSTER, *The Machine Stops*, cit., p. 145.

trascinato dalla melodia del canto del tordo, a poco a poco «he stopped thinking and merely felt» (p. 126). Solo dopo essere entrato in comunione con la natura, Winston ritrova la sua virilità e può unirsi a Julia. Il sentire sconfigge il pensare e quindi la paura. Ecco Winston piombare nell'irrazionale:

thee smell of her hair, the taste of her mouth, the feeling of her skin seemed to have got inside him or into the air all round him. She had become a physical necessity, something that he not only wanted but had a *right* to (p. 140)

e, immemore di tutti i pericoli e della prima massima dell'autoconservazione, cercare di costruire il suo *Golden Country*, un *Golden Country* urbano e piuttosto inglese. Nella stanza affittata sopra il negozio di Mr Charrington, Winston può fare l'amore con Julia, riposarsi, dormire, prendere il tè, leggere, starsene a letto ascoltando le voci provenienti dalla strada, sbirciare dalla finestra nel cortile, ammirando la donna prole che canta; può chiacchierare con Julia, raccontandole i suoi ricordi d'infanzia; può illudersi che per lui sia ancora possibile tornare ad essere un uomo, come i *proles*:

The proles are human beings [...] We are not human [...] They had not become hardened inside. They had held onto the primitive emotions which he himself had to relearn by conscious effort. And in thinking this he remembered [...] how a few weeks ago he had seen a severed hand lying on the pavement and had kicked it into the gutter, as though it had been a cabbage stalk (p. 167).

Questa mano umana, gettata con un calcio nella fogna da un membro del Partito, spicca nella pur fitta rete simbolica del romanzo: è sì il simbolo del disprezzo per il corpo umano e per quel gran corpo dell'umanità che è il proletariato, ma è anche il simbolo del venire meno della solidarietà e dei rapporti individuali. È significativo che proprio nella stanza di Mr Charrington, tutta impregnata della presenza femminile, al riparo dalla logica della Vittoria, e quindi dalla paura, in elementari esperienze umane, Winston ritrovi, insieme con il proprio corpo, il senso e il bisogno della comunione umana:

What mattered were individual relationships [...] The proles were not loyal to a party or a country or an idea. They were loyal to one another. For the first time in his life he did not despise the proles or think of them merely as an inert force which would one day spring to life and regenerate the world. (p. 166; nostri corsivi)

Non è valutando i *proles* secondo l'ottica del Partito, ossia in base alla loro possibilità di una vittoria futura, che si può capire o meglio sentire la loro vera forza, la quale sta invece nella loro vitalità concreta, nella loro capacità di mantenersi in vita, «in their hearts and bellies and muscles» (p. 221). Ed è ancora in una figura femminile, inquadrata nella finestra del «santuario» sopra Mr.

Charrington, che s'incarna il grande mito del proletariato, mai tanto vivo in Inghilterra come nelle speranze e nei «sogni di rinascita» di questa generazione ²⁹:

[...] in the sun-filled court yard below a monstrous woman, solid as a Norman pillar, with brawny red forearms and a sacking apron strapped in the middle, was stamping to and fro between a washtub and a clothesline, pegging out [...]. (p. 139). As he looked at the woman in her characteristic attitude, her thick arms reaching for the line, her powerful marelike buttocks protruded, it struck him for the first time that she was beautiful. It had never before occurred to him that the body of a woman of fifty, blown up to monstrous dimensions by childbearing, then hardened, roughened by work till it was coarse like an overripe turnip, could be beautiful. [...] it bore the same relation to the body of a girl as the rose hip to the rose. (p. 220)

Nel «corpo solido e informe, come un blocco di granito» della donna prole, il mito del proletariato si riallaccia e si confonde con il mito preilluministico ³⁰ della Grande Madre: «she had no mind, she had only strong arms, a warm heart, and a fertile belly» (p. 221). Scoprendo nel fertile ventre femminile quello che Lawrence aveva chiamato «the ark of the covenant, in which lies the mystery of eternal life» ³¹, scoprendo nell'apparente inerzia l'intrinseca vitalità della materia, Winston ha la certezza della finale invincibilità dei *proles*: «Sooner or later [...] strength would change into consciousness. The proles were immortal» (p. 222).

Ma proprio questa mistica epifania che conclude la sua *quest*, rende di colpo la sua eresia intollerabile per il Partito, perché proprio attraverso il modo in cui Winston perviene alla Verità, essa diventa vissuta, viva: Winston si è portato fuori dal campo delle supposizioni razionali (dove può essere sconfitto dall'intelligenza di O'Brien), rendendosi invincibile attraverso la certezza della fede. La fede è la strada per entrare in comunicazione con il mito, per penetrare finalmente nel mondo del fermacarte di cristallo:

It was as though the surface of the glass had been the arch of the sky, enclosing a tiny world with its atmosphere complete. He had the feeling that he could get inside it, and that in fact he was inside it, along with the mahogany bed and the gateleg table and the clock and the steel engraving and the paperweight itself. *The paperweight was the room he was in*, and the coral was Julia's life and his own, fixed at the heart of the crystal. (p. 148; nostri i corsivi).

²⁹ Cfr. D. TROTTER, *The Making of the Reader*, London, Macmillan, 1985; S. HYNES, *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*, London and Boston, Faber & Faber, 1976; N. PAGE, *The Thirties in Britain*, Basingstoke and London, Macmillan, 1990.

³⁰ Cfr. HORKEIMER – ADORNO, cit., pp. 37-44. Per l'importanza del mito della Grande Madre per gli scrittori inglesi della prima metà del Novecento cfr. S.M. GILBERT, «Potent Griselda: *The Lady-bird* and the Great Mother», in P. BALBERT and P.L. MARCUS eds, *D.H. Lawrence, A Centenary Consideration*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, pp. 130-161.

³¹ D.H. LAWRENCE, *Etruscan Places*, in *D.H. Lawrence and Italy*, New York, Viking, 1972, p. 14.

Il fermacarte non rappresenta solo il paradiso che Winston si è costruito sopra Mr Charrington o, più ampiamente, quanto del grande mito di un *Era di Cristallo*³² sopravvive, come ricordo, nel mondo di Oceania; quest'oggetto, trovato tradizionalmente³³ nella vetrina di un rigattiere, è, nelle dimensioni e nella forma, il simbolo che riassume in sé quello che è, sotto tutti gli aspetti, il cuore del romanzo: è, come *the crystal egg* di H.G. Wells, un occhio in cui si rispecchia un altro mondo, il mondo dei sogni e dei desideri, o, come *the egg of resurrection* di Lawrence³⁴, il sacro utero depositario del segreto della vita e dell'immortalità. E infatti, non appena Winston, ancora con gli occhi fissi sulla donna *prole*, formula questa verità, esprimendo la sua fede nel corpo, nell'istinto e nel mito, ecco che viene strappato con violenza dal «paradiso terrestre», mentre il fermacarte è infranto con rabbia:

[...] There was another crash. Someone had picked up the glass paperweight from the table and smashed it to pieces on the earthstone. The fragment of coral, a tiny crinkle of pink like a sugar rosebud from a cake, rolled across the mat. How small, thought Winston, How small it always was! (p. 224)

Tra gli inquietanti echi biblici di questa scena³⁵, il frammento di corallo rappresenta il cuore e la chiave del paradiso perduto e negato, richiamando, con la sua forma di minuscolo bocciolo di rosa, il corpo femminile (di Julia e della donna *prole*) e insieme (come già nella conclusione di *Keep the Aspidistra Flying*) la fragilità e la tenerezza della vita che in esso si rinnova. Scagliato sul pavimento, esso diviene, come la mano gettata nella fogna, il simbolo del corpo e delle emozioni umane ridotte in pezzi dal Partito, e insieme della loro fondamentale priorità e finale invincibilità: nell'ordine perentorio di piegarsi e raccogliere i frammenti, il Partito tradisce i limiti del proprio potere, la propria malafede o sincera follia.

Da questo momento si snoda, sempre più opprimente, l'orrenda allegoria della rieducazione di Smith, del suo progressivo distacco da quella che Yeats chiama la Grande Memoria dell'umanità³⁶. E infatti l'ostinato ricordo del Paese dell'Oro a fare di Winston «l'ultimo uomo»³⁷.

³² Il *Golden Country* di ORWELL si richiama in parecchi aspetti al mondo edenico di W.H. HUDSON (*A Crystal Age*, 1886), soprattutto nella pervasiva presenza e nella concezione dell'ideale femminile.

³³ Cfr. C. DICKENS, *The Old Curiosity Shop*, 1840; H.G. WELLS, *The Crystal Egg* (1889), in *Tales of Space and Time, The Short Stories of H.G. Wells*, London, Ernest Benn, 1960, pp. 625-43; D.H. LAWRENCE, *The Escaped Cock*, ed by G.M. LACY, Santa Barbara, Black Sparrow, 1978, p. 136.

³⁴ D.H. LAWRENCE, *Etruscan Places*, cit., p. 14.

³⁵ Si cfr. la «iron voice» che condanna a morte i due peccatori, cacciandoli nudi dal loro paradiso e l'uomo dallo sguardo enigmatico e dalla bocca di serpente.

³⁶ Cfr. *NEF*, cit.: «Why should one feel it to be intolerable unless one had a kind of ancestral memory?» (p. 62); «the room had awakened in him a sort of nostalgia, a sort of ancestral memory» (p. 98).

Per vincere definitivamente il mito ed estirparlo dal cuore e dalla mente umana, il Partito interverrà su quello che tutto il romanzo è venuto indicando come la via di accesso al Golden Country, ossia il corpo con i suoi «five portals»³⁸. Attraverso una sistematica violenza, fisica e morale, il corpo diventerà sinonimo di sofferenza, dolore e umiliazione e, in quanto principio della ribellione (perché portatore della memoria ancestrale), anche principale responsabile delle proprie sofferenze, nemico di stesso, vittima e tiranno ad un tempo; diventerà il Gran Nemico, il topo schifoso e vorace, simbolo appunto del corpo che divora se stesso, di fronte al quale non ci sarà altro scampo che nelle risorse della mente: «To think, to think, even with a split second left – to think was the only hope» (p. 286); conclusione che si contrappone nettamente alla precedente, ripetutamente espressa fiducia nel grande corpo dell'umanità, nel proletariato: «If there was hope, it lay in the proles!» (p. 71).

In questa impressionante scena Orwell ha concentrato il dramma della ragione che trionfa sul corpo, dopo averlo irretito in una lotta in cui l'istinto di sopravvivenza sacrifica a se stesso il mezzo stesso della sua sopravvivenza, distruggendosi cioè da se stesso: Winston, per sopravvivere, è costretto a sacrificare l'ultimo contatto umano, l'ultimo legame con la Vita, ossia il corpo di Julia. Come il Partito si era proposto, l'istinto sessuale sarà sradicato e Winston sentirà «la carne gelarsi d'orrore al solo pensiero» di avere rapporti con Julia (p. 291). Il suo corpo è diventato *hollow*, un guscio vuoto, un contenitore inerte, un *rykor*, come nel popolare racconto di E.R. Burroughs³⁹, ossia nulla più di un veicolo necessario alla mente del Partito.

L'innegabile atteggiamento lawrenciano di *Nineteen Eighty-Four* era stato sottolineato, sia pure con disapprovazione, da Evelyn Waugh fin dalla sua prima lettura, che rivela una significativa familiarità con la dimensione filosofica del tema orwelliano: «[...] your metaphysics are wrong. You deny the soul's existence and can only contrast matter & reason and will [...] Winston's rebellion was false [...] And it was false to me that the form of his revolt should simply be fucking in the style of Lady Chatterley – finding reality through a sort of mystical union with the Proles in the sexual act»⁴⁰.

La storia d'amore di *Nineteen Eighty-Four* può certo considerarsi come la versione orwelliana di *Lady Chatterley's Lover*, ma, mentre la fede cala Lawrence nel mito per mostrare come il «cane ammaestrato»⁴¹ può essere liberato, la paura, molto più forte della speranza, ne trattiene Orwell quasi sempre al di fuori, in morbosa concentrazione sul come il cane viene ammaestrato. Orwell dimostra di conoscere meglio i nemici del corpo che non il corpo stesso, e quindi,

³⁷ *The Last Man in Europe* era uno dei probabili titoli di *Nineteen Eighty-Four*, (Letter to F.J. WARBURG, Oct.22, 1948).

³⁸ Cfr. E.M. FORSTER, *The Machine Stops*, cit., p. 145.

³⁹ Cfr. E. RICE BURROUGHS, *The Chessmen of Mars* (1922), cit.

⁴⁰ To George Orwell, 17 July 1949, *The Letters of Evelyn Waugh*, cit., p. 302.

⁴¹ Cfr. D.H. LAWRENCE, *A propos of «Lady Chatterley's Lover»*, in trad. it. di C. Izzo, in D.H. LAWRENCE, *L'amante di Lady Chatterley*, Milano, Mondadori, 1966, p. 360.

più del trionfo, ne sa descrivere il sacrificio. Tutto il romanzo è l'allegoria di una lotta interiore e solo secondariamente un'allegoria politica. La lunga tortura di O'Brien è innanzitutto una parodia dell'educazione totalitaria impartita dalla sua cultura, educazione che passa attraverso la rimozione del corpo:

This was never put into words, but in an indirect way it was rubbed into every Party member from childhood onwards [...] The Party was trying to kill the sex instinct, or, if it could not be killed, then to distort and dirty it (p. 68).

Nineteen Eighty-Four ripercorre tutto il doloroso processo, descritto in *Such, Such were the joys* [...] (e in altri simili libri di ricordi d'infanzia scritti da suoi compagni di scuola⁴², attraverso cui il corpo è stato colpevolizzato, demonizzato, trasformato in un nemico irrazionale e repellente da neutralizzare a tutti i costi e da svuotare della sua brutta pericolosità. La «ribellione», la critica inesausta di Orwell, i toni di rabbiosa disperazione o accorato rimpianto scaturiscono da questa bruciante e definitiva⁴³ esperienza, che lo ha di fatto privato di quel corpo cui sente di avere diritto, che gli rende impossibile l'agognata comunione con i *proles* o con l'umanità in generale.

La scena dei topi è la scena più «volgare»⁴⁴, più spiacevole, più criticata, è la scena in cui culmina il tradimento di Orwell come intellettuale. È una scena che non si vuole interpretare, di fronte alla quale bisogna ricorrere al bispensiero o al *crime-stop*: come riconosceva Foster con ironica sincerità, «*Nineteen Eighty-Four* is too bourgeois [...] or too much to the left, or it has taken the wrong left turn, it is neither a novel nor a treatise, and it is negligible, it is negligible because the author was tuberculous, like Keats, anyhow we can't bear it»⁴⁵.

Non si può sopportare di riconoscersi in O'Brien, l'intellettuale per eccellenza: non si può ammettere, con Orwell, che gli intellettuali sono totalitari, più totalitari degli altri⁴⁶, quelli che meglio conoscono il linguaggio del pensiero doppio, ossia l'arte della menzogna e del tradimento. Ma soprattutto non si può riconoscere che ognuno ha un O'Brien dentro di sé, un O'Brien che sa tutto, che sorveglia continuamente, a cui non si può sfuggire: «Always the eyes watching you and the Voice enveloping you» (p. 30), una coscienza che tradisce e mette in croce il corpo. Non si può ammettere di riconoscere la vaga sensazione di

⁴² Cfr. per es. C. CONNOLLY, *Enemies of Promise*, London, André Deutsch, 1988, p. 174: «the experiences undergone by boys at the great public schools are so intense as to dominate their lives and arrest their development», e il commento di ORWELL in *Inside the Whale*. Nel MS di *N.E.F.* molti passi, successivamente cancellati, mostrano che O'Brien (il quale, come ogni insegnante che si rispetti ha un soprannome, *Nosy Watson*) è sentito sempre come maestro: «What a man and what a teacher!» (p. 174).

⁴³ «[...] What happens to you here is forever [...] Never again you will be capable of ordinary human feelings [...] You will be hollow» (*N.E.F.*, cit., p. 257).

⁴⁴ Letter to J. SYMONS, cit.

⁴⁵ E.M. FORSTER, *Two Cheers for Democracy*, repr. in I. HOWE, *op. cit.*, p. 377.

⁴⁶ G. ORWELL: «[...] there is the fact that intellectuals are more totalitarian in outlook than the common people» (Letter to H.J. WILLMETT, May 18, 1944, in HOWE, *op. cit.*, p. 280); «The direct conscious attack on intellectual decency comes from the intellectual themselves» (*The Prevention of Literature*, in *Ibidem*, p. 280); cfr. nota 11.

Winston, «lost in a monstrous world where he himself was the monster» (p. 29). Il mostro, il topo, come ha ben visto Sertoli⁴⁷, è Winston stesso, il suo istinto fagocitante e distruttore; ma quell'istinto non è del corpo, come gli insegna la sua coscienza; è invece l'istinto «carnivoro» (p. 285) della coscienza stessa che divora il corpo per estendere il proprio potere sulla sua mente⁴⁸.

All'ombra del grande castagno si ritrovano gli intellettuali ridotti a gusci vuoti; se la radio trasmette una canzonetta: «[...] I sold yoy and you sold me [...]», i loro occhi si riempiono di lacrime, forse per il gin o per un indistinto ricordo: la loro mente e il loro corpo che si sono reciprocamente traditi, e ora giacciono uno qua e uno là, irrimediabilmente divisi e privi di vita.

Ancora una volta nell'emozione suscitata dal canto (del tordo, della lavandaia, dei *proles*, delle campane) il mito si manifesta come l'unica forza capace di salvare l'umanità dalle follie dell'utopia. Lo scontro è radicato all'interno di ognuno di noi. Per Winston, come per Orwell, non era il caso di parlare di salvezza e la resa finale era fuori discussione: il Partito non può essere vinto dal di dentro. Non si può vincere il pensiero solo con il pensiero, la parola con la parola: perciò «We are the dead» (p. 222) e il *Golden Country* solo «an hopless fancy»⁴⁹.

Certo, nelle intenzioni di Orwell, *Nineteen Eighty-Four* era soltanto un *warning*⁵⁰, ma la sua angoscia ha i toni inconfondibili del vissuto. Pur appartenendo, come riconosceva egli stesso⁵¹ al nascente «glittering world» di acciaio e cemento, Orwell conservava vivo il ricordo di quelle campane che in *Nineteen Eighty-Four* non suonano più; apparteneva cioè anche ad un mondo in cui l'eco del mito non si era ancora spento, e quindi poteva ancora giudicare quel terribile mondo che stava sorgendo, il mondo del trionfo della Ragione e della Macchina, il mondo della Vittoria totale, che, come insegna O'Brien, è sempre una vittoria sull'uomo. *Nineteen Eighty-Four* è una sincera e onesta lotta interiore per non restare l'ultimo uomo; una lotta tanto più disperata perché la conclusione – ossia il ritorno di Winston nel seno del Gran Fratello – era già

⁴⁷ Cfr. G. SERTOLI, «*Nineteen Eighty-Four*: Segreto Identità potere», in *Orwell Nineteen Eighty-Four: Orwell il testo*, Palermo, Aesthetica, 1986.

⁴⁸ Questa contrapposizione è adombrata fin dall'inizio (cap.3) nel contrasto tra i due sogni ricorrenti di Winston: quello, in cui il corpo di Winston ragazzo, con la sua fame insaziabile, è responsabile del senso di colpa e del rimorso per la morte della madre e della sorella, viene definito come «una continuazione della vita intellettuale»; il sogno del *Golden Country* nasce invece da «una muta protesta nelle ossa», dal ricordo di una «memoria ancestrale».

⁴⁹ Le canzonette e i ritornelli, che hanno infastidito più di un critico come incomprendibili puerilità, hanno invece la funzione di coro nel generare l'atmosfera emotiva e nel presentire lo sviluppo finale degli avvenimenti. Sulla «strapotenza arcana del canto» e il suo legame con il mito cfr. HORKHEIMER – ADORNO, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁰ Letter to F.A. HANSON, cit.: «I don't believe that the kind of society I describe necessarily will arrive, but I believe (allowing of course for the fact that the book is a satire) that something resembling it *could* arrive» (corsivi di G. Orwell).

⁵¹ Si cfr. *As I stand at the lichened gate! With warring worlds on either hand-*, Adelphi, 1934, citata in C. SMALL, *The Road to Miniluv: George Orwell, the State and God*, London, Gollancz, 1975, pp. 136-7.

stata in parte scritta dalla vicenda intellettuale di più di un «compagno» della sua generazione, (non ultimo dei quali l'omonimo del suo protagonista, Wyston H. Auden).

La vicenda di *Nineteen Eighty-Four* come storia di una ribellione fallita, è tutt'altro che originale. Il tema di Orwell – la crisi o la fine di una cultura ⁵² – è certamente il problema della sua generazione, ricorrente in forme e voci diverse. Quello che rende l'opera di Orwell «disturbing» e tanto provocatoria è proprio la sua proiezione nel futuro, la sua caratteristica di *warning*, la innegabile sollecitazione al confronto con il presente, tanto da riuscire a coinvolgere in puntuali contro-dimostrazioni anche i più ostinati assertori della sua irrilevanza come *period-piece*. Le radici di questa persistente capacità provocatoria affondano nell'evidente impossibilità di ridurre la ribellione di Orwell a quella di Winston Smith, ossia di estendere ad Orwell la capitolazione finale del suo protagonista. Pur tentato dal dubbio che il mito dell'Età dell'Oro potesse essere una «falsa memoria», o fosse definitivamente morto, oppure solo una menzogna ⁵³, Orwell ha ridato vitalità al mito, è riuscito a riprodurne l'irriducibilità proprio denunciando il tentativo di cancellarlo dal cuore e dalla mente degli uomini:

The idea of an earthly paradise in which men should live together in a state of brotherhood without laws and brute labour had haunted the human imagination for thousands of years [...] *The earthly paradise had been discredited at exactly the moment when it became realizable*. Every new political theory, by whatever name it called itself, led back to hierarchy and regimentation. And in the general hardening of outlook that set in round about 1930, practices long abandoned [...] – imprisonment without trial [...] war prisoners as slaves..hostages [...] torture [...] deportation of whole populations – became common again and were tolerated and even defended by people who considered themselves enlightened and progressive. (p. 206; nostri i corsivi)

Orwell mostra come questo tentativo si compia proprio attraverso la Parola, nel cui regno molti intellettuali, abbandonando il mito, si sono rifugiati nell'illusione di poter essere qui «uomini d'azione» ⁵⁴ e di trovare nel campo del linguaggio «the possibility of regaining paradise through repentance and forgiveness of sins» ⁵⁵. Così, come Smith vince la battaglia con se stesso, vin-

⁵² Cfr. C. CAUDWELL, *Studies on A Dying Culture*, cit.; S. SPENDER, *The Struggle of the Modern*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1963; J. SYMONS, *The Thirties, A Dream Revolved*, London, The Cresset Press, 1960.

⁵³ Per l'atteggiamento della «generazione» degli anni trenta verso il mito dell'Età dell'Oro cfr. L. Mc DIARMID (*Saving Civilisation ...*, cit.) che tratta in particolare di W.B. YEATS e dell'influenza esercitata su di lui da William MORRIS, e di W.H. AUDEN delle cui prese di posizione molti passi di *NEF* suonano come sorprendenti, puntuali riferimenti. Per il rapporto Orwell – Auden cfr. S. HYNES, *op. cit.*, pp. 383-8.

⁵⁴ Cfr. W.H. AUDEN, «The Public v. the Late Mr William Butler Yeats», *Partisan Review*, 6, 3, Spring 1939, p. 47: «[...] there is one field in which the poet is a man of action, the field of language».

⁵⁵ W.H. AUDEN, *The Dyer's Hand*, New York, 1962, p. 71.

cendo definitivamente il proprio corpo, George Orwell vince la sua battaglia con la propria natura di intellettuale, piegando la parola per rendere l'irriducibilità del mito, per evocare, nella sua concretezza, quella forza esterna alla parola stessa che sola può sconfiggerla. *Nineteen Eighty-Four* è un superbo esercizio di *double think* che ha lo scopo e l'effetto di mantenere in vita il mito.

Se quella di Smith è la storia di una ribellione fallita, non altrettanto può dirsi di quella di Orwell, che trionfa proprio mantenendo vivo il ricordo di una ribellione fallita. Orwell riesce là dove Winston è fallito, a tramandare il ricordo e la fiducia che esista qualcosa al di fuori della Ragione, qualcosa di concreto, in grado di tenerla a freno. *Nineteen Eighty-Four* tiene accesa la speranza. L'insistenza stessa con cui si asserisce la *out-of-dateness*⁵⁶ di questo suo testamento spirituale, diventa misura della vitalità e dell'attualità del suo messaggio in un mondo che, nonostante la progressiva diffusione del *double think*, riesce ancora ad accorgersi che i propri teleschermi continuano a trasmettere la stessa parola chiave⁵⁷:

Vast strategic manoeuvre – perfect co-ordination – utter rout – half million prisoners – complete demoralization – control of the whole Area – bring the war within measurable distance of its end – *victory*—greatest *victory* in human history – *victory, victory, victory!* (p. 297)

⁵⁶ Cfr. R. WOLLHEIM, *Orwell Reconsidered*, in H. BLOOM ed., *George Orwell*, cit., pp. 63-75.

⁵⁷ Quando scrivevo avevo in mente il bollettino conclusivo della vittoria nella guerra del Golfo, letto dal generale Schwarzkopf.

ANIMAL FARM: LA RIVOLUZIONE TRADITA DI GEORGE ORWELL

La fantasia più esaltata difficilmente concepirebbe un contrasto più stridente di quello che esiste tra lo schema dello Stato operaio di Marx – Engels – Lenin e lo Stato alla testa del quale si trova ora Stalin.

L. Trotskij, *La rivoluzione tradita*, 1936

[...] da dieci anni ho maturato la convinzione che la distruzione del mito sovietico sia essenziale se vogliamo un *revival* del movimento socialista.

G. Orwell, *Prefazione a Animal Farm*, 1947

1. Smitizzare Orwell

Se un libro vi irrita o vi offende [...] allora costruirete una teoria per dimostrare che non vale niente.

G. Orwell, *Politics vs Literature*, 1946

E allora diciamo che *1984* è troppo borghese o troppo a sinistra o dalla parte sbagliata della sinistra, e poi non è un romanzo e nemmeno un trattato e vale così poco, vale poco perché l'autore era tubercolotico, come Keats; insomma ci è insopportabile.

E.M. Forster, *George Orwell*, 1972

È con *Animal Farm* – la celebre parodia delle rivoluzioni russa pubblicata nel 1945 – che la fama di George Orwell comincia ad allargarsi sul piano internazionale fino a raggiungere oggi la dimensione di mito; un mito tanto importante nel panorama culturale contemporaneo da diventare oggetto di studio nella sua dimensione fenomenica, senza più rapporto con l'uomo e le idee che vi hanno dato origine, come avviene nel recente libro di J. Rodden, *The Politics of Literary Reputation: The Making and Claiming of «St. George» Orwell*¹.

Ma questo voluminoso e puntualissimo resoconto del «bispensiero» critico sull'opera orwelliana, proprio accettando e dandone per scontata la contro-

* In *Crollo del comunismo sovietico e ripresa dell'utopia*, a cura di A. COLOMBO, Bari, Dedalo, 1994.

¹ J. RODDEN, *The Politics of Literary Reputation: The Making and Claiming of «St. George» Orwell*, New York, Oxford University Press, 1989.

versialità, contribuisce a neutralizzarla con la tacita ammissione della sua insolubilità: il mito di Orwell tende sempre più ad apparire come una costruzione critica dovuta allo stratificarsi, in stretto rapporto con la situazione politica mondiale, di svariate e interessate interpretazioni ideologico – politiche, scaturite non dall'ambiguità propria dell'arte, ma rese possibili dai «difetti» del suo autore, dalla sua impreparazione politica, ipocrisia morale, contraddittorietà e incoerenza filosofica².

Passata la fase del «claiming», siamo ora di fronte al «disclaiming»³: il rabbioso accanimento con cui, da sinistra⁴ non meno che da destra, si tenta di ridimensionare il messaggio di Orwell, è innanzitutto indice di impotenza di fronte alla vitalità con cui l'opera resiste ad ogni tentativo di neutralizzazione, mantenendo intatta la sua scomodità, «its power to offend», per usare le parole di L. Trilling⁵, traendo anzi continuo alimento dall'evolversi della storia contemporanea.

E non è senza significato che i più «offesi» si dimostrino i grandi sacerdoti della critica contemporanea, come H. Bloom⁶ o C. Norris, il quale per esempio apre la sua raccolta di saggi, proiettando davanti agli occhi del lettore l'immagine di un Orwell finalmente (!) rinchiuso nella tomba, in preda a un attacco di rabbia impotente di fronte alle varie strategiche mislettture della sua opera, compiute proprio con quegli strumenti di tradimento della verità in essa denunciati⁷.

La grande colpa per cui – secondo l'*editor* di *Views from the Left* – Orwell deve essere «smitizzato», consiste nella sua costante disponibilità ad essere misletto, prova innegabile questa di una «deeper complicity» con gli autori di tali «strategic misreadings»⁸. Viene da chiedersi, proprio come Winston Smith a proposito di O'Brien, fino a che punto C. Norris sia cosciente o sincero nel suo uso del bispensiero: dobbiamo sbarazzarci di tutte le mislettture del testo orwelliano, e risolvere così l'ambiguità da cui esse traggono origine, attraverso il riconoscimento dell'insolubilità di tale ambiguità! La vera colpa alla base dell'irritazione e della ormai aperta intolleranza della critica è costituita dall'inattaccabile anti-intellettualismo, dalla «commonsense ideology» con cui Orwell riconosce e denuncia l'inadeguatezza della Teoria di fronte alla Realtà concreta, o meglio la violenza che la Teoria vuol fare alla Realtà quando la definisce con-

² Cfr. R. WOLLHEIM e C. MCNELLY KEARNS in H. BLOOM ed., *George Orwell*, cit.; R. STRADLIN e S. SEDLEY in C. NORRIS ed., *Inside the Myth. Orwell: Views from the Left*, London, Lawrence and Wishart, 1984.

³ Cfr. J. RODDEN, *op. cit.*, pp. 49-52, 188.

⁴ Cfr. per es. l'aperta ostilità di R. WILLIAMS, che dopo aver dedicato a Orwell un capitolo in *Culture and Society* (1958) e una monografia (1971), oltre a vari saggi, dichiara in *Politics and Letters*, London, 1979, pp. 388-91: «Devo confessare che oggi non riesco più a leggerlo». Per una bibliografia della critica marxista ostile cfr. J. RODDEN, *op. cit.*, p. 409, n. 4.

⁵ L. TRILLING, «*Mansfield Park*», in *The Opposing Self*, cit.

⁶ H. BLOOM, «Introduction», cit., pp. 1-7.

⁷ C. NORRIS, «Introduction», in *op. cit.*, pp. 7.

⁸ *Ibidem*, p. 8.

tradditoria allo scopo di controllarla e dominarla attraverso la propria ideale coerenza. In fondo Orwell raggiunge lo scopo più che mai «inopportuno»⁹ di chiamare in causa e mettere sotto accusa la falsa coscienza degli intellettuali, e non solo di quelli a lui contemporanei. Come scrive in *Politics versus Literature*, «Se un libro vi irrita, vi ferisce o vi allarma [...] molto probabilmente costruirete una teoria estetica per dimostrare che non vale niente»¹⁰. Una parte considerevole dell'apporto contemporaneo al mito di Orwell è costituita dai tentativi di offuscare e confondere la denuncia (che è anche autodenuncia) e quindi il tradimento compiuto da Orwell come intellettuale; tentativi che ironicamente si traducono in conferme della validità di tale denuncia.

2. Dalla parte degli «animali»

Questi erano «i più bassi dei bassi» e questa era la gente con cui volevo entrare in contatto.
G. Orwell, *The Road to Wigan Pier*, 1937

più sono intelligenti, meno sono sani.
G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, 1949

Con *Animal Farm* al centro tra *Homage to Catalonia* (1939) e *Nineteen Eighty-Four* (1948), le tre ultime opere di Orwell si presentano legate in una trilogia, nel cui sviluppo la *quest* intellettuale dell'autore si evidenzia come sforzo costante di entrare in contatto con la Realtà, che è la Verità, lacerando il tessuto di menzogne con cui i pochi la tradiscono per mantenere il potere sui molti.

Se *Homage to Catalonia* rappresenta la «scoperta» che l'unica realtà è quella dell'esperienza personale e quindi dell'azione, *Animal Farm* è la prima espressione veramente consapevole della necessità dell'impegno politico¹¹. In Spagna Orwell ha toccato con mano la pratica sistematica della menzogna e il tradimento della verità¹² e ora intende denunciare la sua esperienza in un lin-

⁹ Cfr. le motivazioni dei rifiuti degli editori in B. CRICK, *George Orwell: a Life*, cit., in trad. it. di A. Berardinelli, *George Orwell*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 570 e seg. Orwell sottolineerà più di una volta questa motivazione, cfr. nota 25.

¹⁰ G. ORWELL, «Politics vs Literature: An examination of *Gulliver's Travels*», 1946, in *The Collected Essays Journalism and Letters of George Orwell*, cit., vol. 2. A questa edizione faremo d'ora un avanti riferimento come *CEJL*.

¹¹ G. ORWELL, «Why I write», 1946, *CEJL*, vol. 1, p. 29: «*Animal Farm* è stato il primo libro in cui ho cercato, con piena consapevolezza di ciò che facevo, di fondere in unico insieme proposito politico e proposito artistico».

¹² Cfr. «Looking Back on the Spanish War», 1942-3, *CEJL*, vol. 2, p. 238: «Fin da giovane m'ero accorto che i giornali non riferiscono nessun avvenimento in modo corretto, ma fu solo in Spagna, che per la prima volta vidi notiziari che non avevano proprio alcun rapporto con i fatti, nemmeno il rapporto implicito in una normale menzogna [...]. Vidi infatti scrivere la storia non sulla base di ciò che era effettivamente accaduto, ma sulla base di ciò che sarebbe dovuto accadere secondo le varie correnti politiche».

guaggio chiaro e accessibile a tutti. Questo intento spiega la sua scelta della favola o parabola allegorica; forma che, come ben aveva previsto Empsom¹³, avrebbe invece conferito all'opera ambiguità e disponibilità ai più vari fraintendimenti, proprio a causa della sua «genetica» caratteristica della generalizzazione e quindi dell'astrazione dal proprio contesto storico.

La favola di Orwell mirava a rendere più chiara e leggibile la verità, quanto stava realmente accadendo in Russia e in Europa, proponendosi come un'allegoria chiusa o monologica¹⁴, ossia con un significato ben preciso, la cui comprensione doveva essere facilitata dalla presentazione attraverso immagini concrete ed elementari.

Il significato di *Animal Farm* fu infatti talmente chiaro, il suo impatto con la realtà politica contemporanea tanto scomodo e inopportuno che nessuno editore – da Gollancz a Deutsch a Nicholson and Watson a Cape a Faber and Faber¹⁵ – volle pubblicarlo, nonostante tutti ne riconoscessero il valore letterario pienamente all'altezza della tradizione swiftiana.

Le motivazioni dei rifiuti sono interessanti nella loro ambiguità e fondamentale insincerità; esse suggeriscono già le procedure difensive e neutralizzanti di molta critica successiva: anziché leggere l'allegoria alla luce delle opinioni politiche chiaramente espresse da Orwell nei suoi saggi, si parte dall'allegoria per trarne, con tutta la libertà permessa dall'ambiguità propria del mezzo allegorico, una propria ricostruzione di tali opinioni. Tra i più significativi il caso di T.S. Eliot, il quale, pur riconoscendo che «il punto di vista positivo è in linea di massima trotskista»¹⁶, trascura completamente il «trotskismo» di Orwell per dilungarsi nell'esposizione dei motivi per cui l'apologo non sarebbe convincente e il suo effetto «semplicemente negativo».

Se dunque allora che il punto di vista politico di Orwell era più che mai chiaro e noto attraverso la sua produzione giornalistica, si preferiva, per così dire, «bypassarlo» in favore di una lettura in chiave allegorico – letteraria, oggi, che tale punto di vista politico è stato reso più che mai confuso e controverso dall'attività della critica letteraria, se ne riconosce sì l'importanza fondamentale definendo appunto *Animal Farm* e *Nineteen Eighty-Four* come *period – pieces*, ma al tempo stesso se ne dichiara l'*outdatedness*¹⁷; cosicché il punto di vista storico – politico da cui nascono queste due opere non viene mai messo a fuoco. Senza referente storico, l'allegoria le trasforma in capolavori di ambiguità, disponibili alle più contrastanti letture: se non si può far tacere Orwell, rinchiodendolo nella tomba o vaporizzandolo, si può così almeno svuotarne il mes-

¹³ Lettera di William Empsom a G. Orwell, 24 ag. 1945, Orwell Archive, University College, London; ristampata in CRICK, *op. cit.*, pp. 617-8.

¹⁴ Cfr. J. WHITMAN, *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, cit.

¹⁵ Cfr. B. CRICK, *op. cit.*, pp. 566-93.

¹⁶ Lettera pubblicata sul *Times*, 6 genn. 1969, ora nel Archivio Orwell; rist. in B. CRICK, *op. cit.*, pp. 576-7.

¹⁷ Cfr. H. BLOOM, *George Orwell*, cit, pp. 5-7: 1984 sarebbe «una polemica politica e sociale [...] prodotto di un'epoca ormai svanita».

saggio. Con un referente storico ben chiaro e preciso invece, l'allegoria cresce, come scriveva Empsom, allargando le sue considerazioni dal caso particolare fino a investire l'intero sistema: dietro il pretesto che la critica di *Animal Farm* al comunismo sovietico era inopportuna rispetto alla politica internazionale del momento, si nascondeva la percezione da parte dei critici più intelligenti che tale critica – proprio in base alla nota convinzione di Orwell che il comunismo sovietico non era altro che una forma peggiore di capitalismo di stato – poteva essere ribaltata all'indietro a investire la società capitalistica e i presupposti etici e morali della sua cultura: il tradimento della rivoluzione socialista ad opera di un comunismo totalitario evocava o prefigurava il parallelo tradimento della democrazia liberale ad opera del fascismo¹⁸.

Leggere *Animal Farm* alla luce del pensiero politico che Orwell veniva esponendo sui giornali avrebbe voluto dire portare la discussione sui presupposti della struttura stessa della società borghese, sui meccanismi della disuguaglianza sociale radicati nella sua cultura, nella divisione illuministica tra *higher nature* e *lower nature*, tra intellettuali e *working class*, tra intelletto e corpo.

L'animale tradito di *Animal Farm*, proprio perché tradito, supera infatti la funzione di *device* stereotipo di un genere moralistico, per diventare un incisivo simbolo della *lower nature*, della *working class*, del corpo, sfruttato nella sua forza, asservito nelle sue emozioni, mutilato nei suoi istinti, e in ultima analisi un simbolo di quella realtà concreta e fisica contro cui la cultura totalitaria ha sempre condotto una guerra perenne¹⁹. In questo senso l'animale rappresenta, da *Down and Out in Paris and London* a *The Road to Wigan Pier*, a *Nineteen Eighty-Four*, l'oggetto stesso della *quest* personale e generazionale di Orwell: una *quest* trasgressiva e nostalgica, il cui oggetto è di fatto reso irraggiungibile dalla trasformazione operata dalla sua cultura nel topo schifoso e puzzolente di *Nineteen Eighty-Four*²⁰. Gli altri, quelli che sanno leggere e scrivere e far di

¹⁸ Cfr. E.M. FORSTER («George Orwell», (1972), in I. HOWE ed., *Orwell's Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 377) è uno dei pochi che esprima apertamente i motivi per cui, di fronte a 1984, l'America si senta «uneasy [...] anxious [...] prescient»: «Non c'è mostro di questo spaventoso apocalisse che non esista oggi in embrione. Dietro le Nazioni Unite si nasconde Oceania, uno dei tre stati mondiali. Dietro Big Brother si nasconde Stalin, il che è abbastanza appropriato, ma Big Brother si nasconde anche dietro Churchill, Truman, Gandhi, e ogni altro Capo che la propaganda utilizza o inventa». Cfr. anche W. BURNS, «George Orwell: Our 'Responsible Quixote'», *West Coast Review*, vol. XXIII, 1967, pp. 13-21: «[...] così travestiti questi sovversivi possono cercare di minare l'intera Civiltà Occidentale».

¹⁹ Cfr. «Some Thoughts on the Common Toad», 12-IV-1946, *CEJL*, 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 alto-parlanti, 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 obiettiva».

²⁰ In tutta l'opera di Orwell, da *The Road to Wigan Pier* a *Nineteen Eighty-Four* ai saggi, ricorre l'accusa alla propria cultura di avergli insegnato l'odio e il disprezzo per il

conto, i «lavoratori con il cervello», «i più intelligenti»²¹, sono gli autori del tradimento; costruttori di menzogne e d'inganni, maestri della parola astratta, di pensiero doppio, d'allegoria aperta, essi si riveleranno nel romanzo successivo i teorici della disuguaglianza, i sacerdoti del potere totalitario.

Animal Farm è una «perfetta» parabola del tradimento dell'animale, rivolta agli animali traditi, allo scopo di spingerli alla finestra²² a guardare dentro, nel salotto borghese, dove i traditori celebrano i successi del loro tradimento. *Nineteen Eighty-Four* ne sarà lo sviluppo con «la storia dei traditori»²³, di Winston e O'Brien, i personaggi in cui l'intellettuale borghese si sdoppia, riflettendo la propria divisione interiore, nella ricerca delle radici del suo caratteristico istinto alla menzogna e al tradimento.

Animal Farm non ha la complessità di *Nineteen Eighty-Four*: non si addentra nell'analisi della coscienza borghese, si limita a denunciare i traditori attraverso i fatti. Scritta con lo scopo dichiarato di preparare la strada al socialismo, il suo primo intento è quello di smascherarne il nemico più pericoloso, il falso socialismo, il «mito sovietico»: anche perché il tradimento degli animali, già denunciato da Trotskij in *La rivoluzione tradita*, Orwell lo ha visto ripetersi in Spagna ed ora lo riconosce come prassi quotidiana delle classi dominanti nel resto dell'Occidente²⁴. Secondo il suo concetto di libertà, che consiste nel poter dire alla gente quello che la gente non vuol sentirsi dire²⁵, Orwell non esita ad indicarne i responsabili negli intellettuali, obbligando così l'intero Ministero della Verità a quel lavoro di interpretazione o «riscrittura» che ha «trasformato» *Animal Farm* in un'opera antisocialista, antirivoluzionaria, quietista e pessimista²⁶.

3. L'impegno politico di «Animal Farm»

corpo; cfr. *The Road to Wigan Pier*, Penguin, 1962, p. 112: «Fin da bambini si acquistava l'idea che c'era qualcosa di sottilmente repellente nel corpo di un operaio [...]»; p. 122: «[...] a diciassette anni [...] non avevo l'idea che i lavoratori fossero esseri umani»; pp. 112-3: «Le classi basse hanno un cattivo odore [...] L'operaio puzza»; cfr. cap. XX.

²¹ G. ORWELL, *Animal Farm*, Penguin, 1963, pp. 32, 15.

²² Cfr. *Ibidem*, pp. 115 e seg.

²³ B. CRICK, *op. cit.*, p. 568.

²⁴ Cfr. Lettera al *New English Weekly*, 26-5-1938, *CEJL*, vol. 1, p. 368: «I veri nemici dei lavoratori non sono quelli che parlano loro troppo in difficile, ma quelli che cercano di ingannarli spingendoli ad identificare i loro interessi con quelli dei loro sfruttatori».

²⁵ Cfr. G. ORWELL, «The Freedom of the Press», *Times Literary Supplement*, 25 sett. 1972, pp. 1037-39. Questo saggio molto polemico era stato scritto come introduzione per *Animal Farm* in un momento in cui pareva che il libro non riuscisse a trovare un editore.

²⁶ Cfr. J. RODDEN, *op. cit.*

é stato solo quando non avevo uno scopo politico che ho scritto libri privi di vita.

G. Orwell, *Why I Write*, 1946

é passato il tempo in cui sembrava naturale cancellare un intero strato della popolazione come selvaggi irrecuperabili.

G. Orwell, *As I Please*, 1943

L'ambiguità del pensiero politico di Orwell é l'altra faccia del mito. In realtà mai scrittore fu più chiaro ed aperto riguardo alle sue opinioni politiche nella sua vasta produzione di saggi, recensioni, trasmissioni radiofoniche. Del tutto ingiustificato quindi continuare a mettere in discussione la sua sincerità, soffermandosi su contraddizioni marginali, trascurando il solido e consistente nucleo delle sue affermazioni inequivocabili. Come osserva il Crick, «molti prendono da lui quello che vogliono [...] rifiutando di misurarsi con il contenuto della sua politica, con le sue reali opinioni. [...] Non c'è veramente alcun mistero intorno al carattere generale delle sue convinzioni politiche [...]»²⁷. Rimando perciò all'importante lavoro con cui il Crick documenta il pensiero politico di Orwell, per limitarmi qui alle citazioni indispensabili a delineare la prospettiva storico – politica necessaria a liberare il messaggio di *Animal Farm* da tutte le ambiguità addensate dalla sua «inopportunità».

Una persona intelligente non può vivere in una società come la nostra senza desiderare di *cambiarla*. Nel corso degli ultimi dieci anni ho cominciato a capire la vera natura della società capitalista: ho visto l'imperialismo britannico all'opera in Birmania e ho visto non pochi effetti della povertà e della disoccupazione in Inghilterra.

La mia lotta contro il sistema l'ho condotta soprattutto scrivendo libri [...] ma in momenti come questi scrivere libri non basta [...] *Bisogna fare i socialisti attivi* non semplicemente i simpatizzanti socialisti, altrimenti si diventa strumento dei nostri nemici che sono sempre in azione.²⁸

Dopo quello che ho visto in Spagna sono giunto alla conclusione che é inutile fare gli antifascisti e al tempo stesso cercare di mantenere il capitalismo. *Il fascismo in ultima analisi non è altro che lo sviluppo del capitalismo*. [...] Non vedo come si possa opporsi al fascismo se non lavorando al rovesciamento del capitalismo. [...] Se si collabora con un governo capitalista – imperialista nella lotta «contro il Fascismo», vale a dire contro un imperialismo rivale, non si fa altro che far entrare il Fascismo dalla finestra. Tutta la lotta in Spagna da parte del Governo si é imperniata su questo. I partiti rivoluzionari, gli Anarchici, il P.O.U.M. ecc., volevano completare la rivoluzione, gli altri volevano combattere i Fascisti in nome della «democrazia» per poi naturalmente, quando si fossero sentiti abbastanza sicuri della loro posizione e fossero riusciti con l'inganno a far cedere le armi ai lavoratori, introdurre di nuovo il capitalismo. L'aspetto grot-

²⁷ B. CRICK, *op. cit.*, p. 19. Per una bibliografia sul pensiero politico di Orwell cfr. J. RODDEN, *op. cit.*, p. 410, n. 16 e p. 429 n. 118.

²⁸ «Why I joined the Independent Labour Party», 24-VI-1938, *CEJL*, vol. 1, p. 374. I corsivi, quando non altrimenti specificato, sono nostri.

tesco, di cui pochissimi fuori dalla Spagna si sono resi conto, è che i *Comunisti stavano più all'estrema destra di tutti*, ed erano ansiosi, perfino più dei liberali, di schiacciare i rivoluzionari e cancellare tutte le idee rivoluzionarie ²⁹. [...] Fascismo e capitalismo sono in fondo la stessa cosa. ³⁰

[...] la verità sul regime di Stalin [...] Si tratta di Socialismo, o di una forma di *capitalismo di stato* particolarmente perversa? [...] *Il sistema* [dell'URSS] descritto da Mr Lyon non sembra molto diverso dal Fascismo. ³¹

È da alcuni anni che riesco a farmi pagare parecchie sterline la settimana dai capitalisti per scrivere *libri contro il capitalismo*. ³²

Niente ha contribuito tanto a corrompere l'idea originaria di socialismo quanto la convinzione che la Russia sia un paese socialista. [...] Al ritorno dalla Spagna pensai di denunciare il mito sovietico con una storia che potesse essere facilmente compresa quasi da tutti e tradotta in altre lingue. I particolari della storia, comunque non mi si presentarono per qualche tempo, finché un giorno vidi un ragazzo che guidava un enorme cavallo da tiro per uno stretto sentiero frustandolo ogni volta che cercava di voltarsi. Mi venne in mente che, se soltanto animali simili si fossero resi conto della loro forza, non avremmo avuto alcun potere su di loro, e che *gli uomini sfruttano gli animali più o meno come i ricchi sfruttano il proletariato*. Passai ad analizzare la teoria di Marx dal punto di vista degli animali. Per loro il concetto di lotta di classe era pura illusione, poiché ogni volta che è necessario sfruttare gli animali, tutti gli uomini si uniscono contro di loro: la vera lotta è tra gli animali e gli uomini ³³.

Con simili idee, ribadite anche dopo che il libro aveva acquistato fama internazionale, è evidente che, come Orwell aveva previsto ³⁴, *Animal Farm* non poteva non spiacere a Dio e ai nemici suoi: al regime sovietico, ai partiti comunisti, ai regimi fascisti e alle democrazie occidentali, in una parola a tutti i capitalismo, autoritari o meno. Questa volta Orwell era stato troppo chiaro e soprattutto poteva raggiungere un pubblico troppo vasto ³⁵: non si poteva ignorarlo, neutralizzandolo con il silenzio, come era successo per *Homage to Catalonia*, o metterlo all'indice con la sommaria etichetta di «trotskista» o «anarchico» ³⁶. Il lavoro dei cubicoli critici produsse una gran varietà di depistaggi per far sì che

²⁹ Letter to Geoffrey Gorer, 15-9-1937, *CEJL*, vol. 1, p. 318.

³⁰ «Review of *Worker's Front* by F. Brockway», 17-2-1938, *CEJL*, vol. 1, p. 339.

³¹ «Review of *Assignment in Utopia* by E. Lyons», 9-VI-1938, *CEJL*, Vol. 1, p. 370.

³² *Why I joined the ILP*, cit., p. 373.

³³ Author's *Preface* to the Ukrainian Edition of *Animal Farm*, march 1947, *CEJL*, vol. 3, pp. 458-9.

³⁴ Cfr. Letter to Gleb Struve, 17-2-1944, *CEJL*, vol. 3, p. 118; anche *The Freedom of the Press*, cit. : «La reazione della maggior parte degli intellettuali inglesi [...] sarà semplicissima: Non doveva essere pubblicato».

³⁵ *Animal Farm* sarà tradotta in più di trenta lingue, in versione radiofonica, televisiva e cinematografica, cfr. RODDEN, *op. cit.*, p. 202.

³⁶ Per «il profondo legame di Orwell con l'anarchismo», «nonostante non fosse affatto un anarchico» cfr. G. WOODCOCK, «George Orwell: A 19th Century Liberal», *Politics*, dic.1946 e N. WALTER, «George Orwell: An Accident in Society», *Anarchy*, October 1961, pp. 246-55, in J. RODDEN, *op. cit.*, pp. 156-70, 429 n.129.

quella che, attraverso una puntuale parodia della rivoluzione russa ³⁷, era fondamentalmente una satira della classe dirigente dell'URSS potesse essere letta come una satira della rivoluzione socialista e di tutte le rivoluzioni.

Animal Farm nasce invece con un preciso intento politico che, come dimostra l'ultimo brano citato, precede la creazione fantastica, la quale può svilupparsi solo dopo che l'autore trova il punto di vista narrativo e quindi il linguaggio giusto, quello della *audience* cui vuole rivolgersi e che vuole rendere consapevole del tradimento che si consuma ai suoi danni, attraverso l'uso sistematico di grandi menzogne o miti, come quello sovietico.

Era quindi più vicino al vero il *Daily Worker*, quando definiva *Animal Farm* un «guazzabuglio antisovietico» ³⁸, di chi, pur vedendovi l'allegoria della rivoluzione sovietica e del tradimento della rivoluzione, la declassava a tema secondario ³⁹. Orwell stesso del resto indicava a G. Gorer il passaggio – chiave di *Animal Farm*:

«Compagni! [...] Non penserete mica, spero, che noi maiali lo [tenere per sé il latte e le mele] facciamo per egoismo e per spirito di privilegio? A molti di noi il latte e le mele non piacciono proprio. Non piacciono neanche a me. Li mangiamo solo per mantenerci in salute. Il latte e le mele (è dimostrato dalla Scienza, compagni) contengono sostanze indispensabili al benessere del maiale. Noi maiali lavoriamo con il cervello. Tutta la direzione e l'organizzazione di questa fattoria dipendono da noi. Giorno e notte noi badiamo al vostro benessere. E' per voi che beviamo quel latte e mangiamo quelle mele. Sapete cosa succederebbe se noi maiali non fossimo all'altezza del nostro compito? Tornerebbe Jones. Sì, tornerebbe Jones! Certo, compagni, [...] nessuno di voi ha voglia che torni Jones?» ⁴⁰

Orwell indica come centro tematico di *Animal Farm* il primo atto del tradimento, la fondazione di quel «sistema di menzogne organizzate su cui è fondata la società» ⁴¹: la distinzione del lavoro intellettuale da quello manuale reintroduce la gerarchia e la disuguaglianza, giustificando l'appropriazione indebita e il furto in nome dell'utilità collettiva, anzi esaltandoli come arduo sacrificio e nobile dovere. La verità lampante è che il fine della superiore attività intellettuale della nuova classe dirigente è il possesso di quei beni materiali il cui godimento da parte dei legittimi proprietari porterebbe ora alla rovina collettiva,

³⁷ Per una puntuale esposizione delle corrispondenze parodiche con lo svolgimento storico della rivoluzione russa, dai protagonisti alle politiche ai fatti, cfr. J. MYERS, «The Political Allegory of *Animal Farm*», in *George Orwell*, Thames and Hudson, London, 1975, pp. 130-143.

³⁸ Lettera al *Daily Worker*, 3 gen. 1947.

³⁹ Cfr. C. CONNOLLY, *Horizon*, sett. 1945, pp. 215-216.

⁴⁰ *Animal Farm*, pp. 32-33.

⁴¹ «The Last Man in Europe», Taccuino di appunti nell'Archivio Orwell, Londra; tradotto e pubblicato in appendice a B. CRICK, *op. cit.*, pp. 735-738. Si tratta di un punto centrale per capire la filosofia della crudeltà di O'Brien in *Nineteen Eighty-Four*: proprio perché la distinzione e l'implicita dichiarazione della propria superiorità è una menzogna, i «lavoratori con il cervello» dovranno averne continua conferma, vale a dire una continua umiliazione della Realtà concreta e fisica.

ed è quindi opportunamente rimandato a più tardi nei prati ultraterreni di Sugarcandy Mountains. L'intento politico di denunciare l'originale e cruciale violazione dell'uguaglianza animale, identificando nell'affermazione della disuguaglianza la prima menzogna, mostra *Animal Farm* come una tappa in quella «lotta contro il sistema» capitalistico e in favore del socialismo cui Orwell ha sempre e apertamente dichiarato di essersi votato ⁴².

4. L'influenza di Trotskij

... la BBC ha celebrato il 26° anniversario dell'Armata Rossa senza parlare di Trotskij. È come se alla commemorazione della battaglia di Trafalgar non si nominasse Nelson [...]
G. Orwell, *The Freedom of the Press*, 1944

Oggi è possibile[...]essere al tempo stesso rivoluzionari e realisti [...] La guerra ha trasformato il socialismo da parola astratta in una politica realizzabile.
G. Orwell, *The Lion and the Unicorn*, 1941

Caricature come «Don Chisciotte in bicicletta» ⁴³ o «il trotskista dai grandi piedi» ⁴⁴ sottintendono come bersaglio un Orwell socialista rivoluzionario, che l'attuale edizione della sua produzione saggistica nei *Collected Essays, Journalism and Letters* impedisce di mettere adeguatamente a fuoco: l'omissione degli articoli sulla *Home Guard*, dei contributi a *Betrayal of the Left, Victory and Vested Interest*, di saggi quali *World Affairs, 1945, Britain's Struggle for Survival, What is Socialism?*, mentre sminuisce il suo impegno socialista, tende a dare a quello rivoluzionario un carattere momentaneo, limitato agli anni della guerra di Spagna ⁴⁵.

Similmente l'inevitabile problema del trotskismo di Orwell viene risolto con menzioni superficiali e lasciato sostanzialmente irrisolto. Sia o no questo solo un effetto della congiura del silenzio che perseguita Trotskij ⁴⁶, è tuttavia sconcertante che, mentre si costruiscono saggi sulle più incerte influenze ⁴⁷, si riesca

⁴² Cfr. nota 77.

⁴³ P. POTTS, *Dante Called You Beatrice*, London, Evre and Spottiswoode, 1962, pp. 76-77.

⁴⁴ L'espressione è di H.G. Wells riferita in B. CRICK, *op. cit.*, p. 542.

⁴⁵ Cfr. R. KLITZKE, *Orwell and His Critics: an enquiry into the reception and critical debate about George Orwell's political work* (tesi P.H.D.), London, 1977, in B. CRICK, *op. cit.*, pp. 478-9; cfr. anche N. RECUPERO, *Il popolo come ispiratore di utopia*, in AA.VV., *L'utopia nella storia: La rivoluzione inglese*, a cura di A. COLOMBO e G. SCHIAVONE, Bari, Dedalo, 1992, pp. 58-9.

⁴⁶ Cfr. L. MAITAN, «Prefazione», Lev TROTSKIJ, *La rivoluzione tradita*, Milano, Mondadori, 1990, p. V.

⁴⁷ Cfr. D. PATAI (*The Orwell Mystique*, cit.) per l'influenza di *Swastika Night* di K. BURDEKIN. Per *The Managerial Revolution* di J. BURNHAM, si trascura il fatto che

ad ignorare quella chiave fondamentale per la lettura delle tre ultime opere di Orwell che è l'influenza di Trotskij, intellettuale, teorico, politico, uomo d'azione, capro espiatorio, tradito e traditore.

A parte l'ammirazione esplicita di Orwell per lo scrittore politico ⁴⁸, la figura di Trotskij giganteggia al centro della sua immaginazione e ne pervade il mondo narrativo, da *Homage to Catalonia* in poi. *Homage to Catalonia* è, come riconobbero unanimemente i recensori contemporanei, un'«apologia del trotskismo» ⁴⁹, costruita su *La rivoluzione tradita*, insuperato modello teorico, tradotto prima nella parabola divulgativa di *Animal Farm* e poi illustrato narrativamente in *Nineteen Eighty-Four*. L'importanza de *La rivoluzione tradita* è tale che *Nineteen Eighty-Four* non solo ne proietta il contenuto teorico nella versione realistica della società e dell'atmosfera psicologica di Oceania, ma ne ribadisce la funzione che doveva avere nei confronti dell'URSS di Stalin, collocandolo cioè – con il titolo *Teoria e pratica del collettivismo oligarchico* – al proprio centro come il libro proibito, il libro della Verità. Senza contare che nella narrativa successiva a *Homage to Catalonia*, Trotskij compare sempre, incarnato in personaggi, come Snowball e Goldstein, la cui presenza pervade l'atmosfera del racconto dall'inizio alla fine, «come una specie d'influenza invisibile» ⁵⁰. E se si ricorda che O'Brien afferma di aver contribuito a scrivere il libro di Goldstein, ci si può rendere conto di quanto la figura di questo intellettuale, «che campeggia come un gigante sulle macerie del marxismo e nell'eclissi del razionalismo occidentale» ⁵¹, proietti la sua ombra sui temi orwelliani del totalitarismo e del bonapartismo, così da diventare per Orwell un ambiguo Grande Fratello.

L'influenza di Trotskij è facilmente visibile sul piano dello stile, dei contenuti di pensiero, ma innanzitutto su quello dell'atteggiamento intellettuale nei confronti della realtà; anzi si può affermare che l'atteggiamento di Orwell fu tanto trotskista da impedirgli di essere un trotskista ortodosso in politica: l'ossessione a scoprire il volto sotto la maschera ⁵², il dovere della fedeltà a ciò che si vede con i propri occhi, la convinzione che il pensiero non può svilupparsi senza critica ⁵³, l'antidogmatismo gli impedirono sempre l'adesione ortodossa a qualsiasi credo che non fosse quello della sincerità. Il suo atteggiamento di

Burnham era esponente di Trotskij in America, e comunque Orwell aveva chiarito la propria posizione nei suoi confronti come del resto per altre ricorrenti «influenze», come quella di Zamyatin e di Koestler (cfr. *CEJL*).

⁴⁸ «Wells, Hitler and the World State», 1941, *CEJL*, vol. 2, p. 169: «Uno sviluppo degli ultimi anni è stata la comparsa del libro politico [...] Gli scrittori migliori in questo filone – Trotskij, Rausching, Rosenberg, Silone, Borkeneau, Koestler e altri [...]».

⁴⁹ Cfr. B. CRICK, *op. cit.*, p. 460.

⁵⁰ *Animal Farm*, p. 69.

⁵¹ R. MASSARI, *Trotskij e la ragione rivoluzionaria*, Roma, Erre emme ed., 1990, p. 273.

⁵² Cfr. L. TROTSKIJ, *op. cit.*, p. 6.

⁵³ *Ibidem*, p. 152.

*truth-teller*⁵⁴, di *freelance*⁵⁵ è alla base del suo celebrato stile di saggista in cui il proposito politico si fonde con quello artistico proprio come indagine storica e rappresentazione artistica⁵⁶ si fondevano nello stile del «più grande maestro della prosa russa»⁵⁷ e per lui primo modello di scrittore politico. E infatti le affinità sono evidenti anche ad un esame superficiale, tant'è che l'analisi del Deutscher della prosa di Trotskij appare spesso rilevante anche per quella di Orwell.

Così, se è vero che, dopo la lettura della *Storia della rivoluzione russa* e *La rivoluzione tradita*, l'opera di Orwell risuona di echi trotskisti a partire almeno da *The Clergyman's Daughter* (1935), è anche vero che la lettura de *La rivoluzione tradita*, quando non si confonde con certi passi del libro di Goldstein, si concretizza nelle immagini della società di Oceania: dalla descrizione della Burocrazia e di Stalin agli strumenti di potere, come la Ghepeù, la propaganda, la «miseria socializzata», alle condizioni di lavoro e di vita dei lavoratori, alla famiglia, la scuola, la cultura.

«L'ex partito bolscevico non è l'avanguardia del proletariato, ma l'organizzazione politica della Burocrazia»⁵⁸, la quale «ha politicamente espropriato il proletariato» (p. 233) e, «senza fornire un lavoro produttivo» (p. 131), è di fatto «lo strato privilegiato e dominante della società sovietica» (p. 233), «una casta di padroni, avida, menzognera, cinica», «di un individualismo estremo e senza freni» (p. 165), «pronta a tutto pur di difendersi» (p. 259); «un'oligarchia inamovibile e inviolabile» (p. 96) «dal potere illimitato» (p. 126).

Le giovani generazioni non si formano nelle condizioni di libertà, come pensava Engels; si formano al contrario sotto il giogo intollerabile dello strato dirigente, che, secondo la finzione ufficiale, ha fatto la Rivoluzione d'Ottobre. Nella fabbrica, nei kolchoz, nella caserma, all'università, a scuola, persino al giardino d'infanzia, se non addirittura nel nido, le principali virtù dell'uomo sono la fedeltà al capo e l'obbedienza senza discussione. Molti aforismi pedagogici degli ultimi tempi potrebbero essere stati copiati da Goebbels, se Goebbels stesso non li avesse presi a prestito, in larga misura, dai collaboratori di Stalin. La Ghepeù interviene nella scuola definita Socialista per introdurvi la delazione e il tradimento [...]. (p. 152)

La produzione marxiana [...] non fa che rimasticare le vecchie idee e ripresentare le stesse citazioni secondo i bisogni del momento [...] le note esplicative, aggiunte agli scritti di Lenin sono a ogni edizione rimpastate da cima a fondo per servire gli interessi dello stato maggiore governativo: i capi vengono magnificati, gli avversari dipinti a tinte fosche, certe tracce sono cancellate. [...] I manuali di storia del partito e della rivoluzione subiscono lo stesso trattamento. I fatti sono

⁵⁴ Cfr. le *op. cit.* di HOWE, WOODCOCK, MYERS, RODDEN.

⁵⁵ Cfr. «Writers and Leviathan», 1948, *CEJL*, vol. IV, p. 413: «...l'accettazione di una qualsiasi disciplina politica è incompatibile con l'integrità letteraria» (corsivo di Orwell).

⁵⁶ Cfr. L. MAITAN, «Introduzione», in L. TROTSKIJ, *Storia della rivoluzione russa*, Milano, Mondadori, 1969, vol. 1, p. XXXV.

⁵⁷ Cfr. I. DEUTSCHER, *The Profet Outcast, 1929-1940*, London, 1963, pp. 251-55.

⁵⁸ L. TROTSKIJ, *La rivoluzione tradita*, cit., p. 131. Per le citazioni che seguono indicheremo la pagina tra parentesi nel testo.

deformati, i documenti nascosti o, al contrario fabbricati, le reputazioni create o distrutte. (p. 172)

Non c'è nessuna possibilità di calcolare di quanta parte del reddito nazionale si appropri la burocrazia [...] si è costretti a concludere che questo 15 o 20% della popolazione gode di altrettanti beni che il restante 80-85% (p. 135). L'autorità burocratica ha per base le penuria di generi di consumo e la lotta di tutti contro tutti che ne deriva. (p. 107) I prodotti destinati al consumo delle masse, nonostante il loro prezzo elevato, sono di cattivissima qualità. Il nostro pane è di qualità detestabile (p. 113) [...] né in America né in Europa si consuma tabacco di qualità così scadente [...] (p. 114) Limousine per gli attivisti, buoni profumi per le «nostre donne», margarina per gli operai, magazzini di lusso per i privilegiati, un occhiata ai cibi prelibati esposti in vetrina da parte della plebe. (p. 114)

The Party, Big Brother, The Thought Police, Victory gin, cigarettes, coffee, The Ministry of Truth, Double think, ecc., ossia le ben note traduzioni orwelliane degli aspetti sopra citati, sono tenute insieme da una corrispondenza radicale nell'intento e nel metodo: quello indicato da Orwell come il nucleo centrale di *Animal Farm* rispecchia in pieno la «molla» de *La rivoluzione tradita*: denunciare che la rivoluzione proletaria è stata tradita e smascherarne i traditori; dimostrando come ciò è avvenuto, partendo cioè dai fatti per cercare poi di capire, attraverso l'identificazione dei traditori⁵⁹, il perché del tradimento.

«Se lo scopo del socialismo» osserva Trotskij, partendo appunto dai fatti, «è creare una società senza classi, fondata sulla solidarietà e sul soddisfacimento armonico di tutti i bisogni, non c'è nell'URSS nessun tipo di socialismo»⁶⁰; c'è invece il suo esatto contrario – Orwell lo chiamerà collettivismo oligarchico⁶¹ – un regime totalitario in cui una casta privilegiata domina una collettività di uguali nelle loro totale mancanza di diritti. Tale casta burocratica ha sviluppato un «apparato di costrizione senza precedenti nella storia»⁶², con lo scopo preciso di mantenere e difendere la diseguaglianza, poiché essa non è che lo sviluppo abnorme e mostruoso dell'organo borghese della classe operaia⁶³: e infatti il manifestarsi delle caratteristiche totalitarie è andato di pari passo con il riapparire del diritto borghese e il conseguente aumentare della diseguaglianza. Lungi dall'essere una degenerazione del socialismo, il totalitarismo affonda invece le sue radici in un'etica capitalistica. Questo è il punto fondamentale che Orwell sottolineerà concludendo la sua «parafrasi»⁶⁴ o «replica»⁶⁵ de *La rivoluzione tradita*: è evitando l'eguaglianza che si congela la storia nella morsa

⁵⁹ Per la ricostruzione del lungo percorso teorico con cui Trotskij arriva a definire la burocrazia al potere in URSS cfr. R. MASSARI, *op. cit.*, pp. 213-251.

⁶⁰ L. TROTSKIJ, *La rivoluzione tradita*, cit., p. 5.

⁶¹ CEJL, vol. 2, p. 40.

⁶² *La rivoluzione tradita*, cit., p. 51.

⁶³ *Ibidem*, p. 108.

⁶⁴ I. DEUTSCHER, *1984: The Mysticism of Cruelty*, in I. HOWE, *op. cit.*, p. 340.

⁶⁵ I. HOWE, *1984: History as Nightmare*, in I. HOWE, *op. cit.* p. 323.

mortale del totalitarismo⁶⁶, perché è «dopo l'instaurazione del socialismo che può iniziare la storia umana»⁶⁷.

Animal Farm ripercorre *La rivoluzione tradita*, fissando con inequivocabile incisività, il progresso della disegualianza sotto le false spoglie del socialismo, a partire, come si è visto, dalla sua origine nella divisione gerarchica tra lavoro manuale e intellettuale, «motivo di ingiustizia, di oppressione e di costrizione per la maggioranza, di privilegio e di vita comoda per la minoranza» (p. 242)⁶⁸, fino al suo trionfo finale in una organizzazione sociale che può essere d'esempio ai proprietari di tutto il mondo: «gli animali inferiori di *Animal Farm* lavorano di più e ricevono meno cibo di qualsiasi altro animale del paese».

Il compagno Napoleon (Stalin), rovesciati e cancellati i principi dell'animalismo, può reintrodurre la frusta, passeggiare nel giardino con la pipa in bocca (come Churchill), indossare gli abiti di Mr Jones (lo zar) e invitare tutti i proprietari dei dintorni per porre fine ai malintesi precedenti:

Tra i maiali e gli esseri umani non c'è e non deve esserci alcun contrasto d'interessi. Le loro difficoltà sono le stesse. Il problema della manodopera non è lo stesso dappertutto? [...] Lungi quant'altri mai dall'intenzione di fomentare la ribellione tra gli animali delle fattorie vicine, il suo unico desiderio, oggi come ieri, è di vivere in pace e in normali rapporti d'affari con i vicini. La fattoria [...] è infatti un'impresa cooperativa delle cui azioni sono proprietari in comune i maiali.⁶⁹

Per dissipare eventuali residui sospetti, sarà abolita la stupida usanza di chiamarsi «compagno», sarà tolto lo zoccolo e il corno dalla bandiera e «*Animal Farm*» tornerà a chiamarsi d'ora in avanti «*Manor Farm*», il suo nome originale e *esatto* poiché è tornata ad avere dei padroni come tutte le altre:

Dodici voci gridavano rabbiosamente ed erano tutte uguali. Era chiaro adesso cos'era successo ai maiali. Gli animali di fuori guardarono dai maiali agli uomini, e dagli uomini ai maiali, e poi ancora dai maiali agli uomini; ma era ormai impossibile distinguere gli uni dagli altri.⁷⁰

Nessuna ambiguità dunque nella conclusione di *Animal Farm*: se è impossibile distinguere tra Napoleon (Stalin) e Frederick (Hitler) e Mr Pilkington (Churchill o Roosevelt) vuol dire che i maiali sono uguali agli uomini, ma anche che gli uomini sono uguali ai maiali, e quindi la storia di menzogne e di sfruttamento appena narrata vale come *background* per gli uni come per gli altri, che devono essere identificati e riconosciuti come un'unica categoria, e da chi se

⁶⁶ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 218: «[...] perché l'eguaglianza umana dovrebbe essere evitata? [...] qual'è il motivo alla base di questo sforzo enorme e accuratamente pianificato per congelare la storia in un particolare momento del tempo?»

⁶⁷ «As I Please», 24-XII-1943, *CEJL*, vol. 3, p. 83.

⁶⁸ *La rivoluzione tradita*, cit., p. 242.

⁶⁹ *Animal Farm*, cit., pp. 117-120.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 120.

non dagli animali inferiori? Essi devono acquistare coscienza che «la lotta é tra gli animali e gli uomini», tra gli sfruttatori e gli sfruttati.

Che il quadro finale di *Animal Farm* o Oceania non raffiguri solo il presente dell'URSS, ma anche un futuro possibile per l'Occidente o meglio – è il frutto della controrivoluzione sovietica possa rivelarsi anche il principio di un futuro mondiale é un argomento ricorrente negli scritti di Orwell con molta più frequenza di quanto non sia stato messo in rilievo dalla critica ⁷¹, che se ne è servita soprattutto per documentare il naufragio del socialismo orwelliano in una visione pessimistica e disperata. La inevitabilità dell'avvento del totalitarismo, lungi dall'essere una convinzione di Orwell – che anzi si sforzò sempre di ribadire la natura di avvertimento e non di profezie delle sue opere – è invece un'attribuzione riflessa dall'ottica borghese basata sulla convinzione dell'inevitabilità della diseguaglianza umana: valga per tutti il già citato esempio di T.S. Eliot: «dopotutto i maiali sono molto più intelligenti degli altri animali e pertanto sono i più qualificati a condurre la fattoria – in effetti non ci sarebbe stata affatto una fattoria degli animali senza di loro; così quel che ci voleva non era più comunismo, ma maiali con un più accentuato spirito civico». Il che significa, come Orwell si sforzerà appunto di dimostrare portandolo alle estreme conseguenze, che è naturale che i più intelligenti sviluppino un sistema di potere senz'alcun freno poiché il senso civico cui dovrebbero ispirarsi non è fissato o controllato da altri che da loro stessi, i più qualificati, e non può che ribadire quindi la loro superiorità sugli animali inferiori.

Consapevole che «non si è mai visto il diavolo tagliarsi da sé le unghie con buona volontà» ⁷², Orwell si sforzò sempre, da *Animal Farm* in poi di mostrare il diavolo, perché combattendo ne venisse ostacolato il trionfo. Lungi dal constatare ironicamente l'inevitabile fallimento della rivoluzione socialista, l'autore di *Animal Farm* era più che mai convinto che erano finiti i tempi in cui un'intera classe poteva essere ignorata come un branco di bruti ⁷³. E se è vero che con il passare degli anni, la sua visione sembra farsi pessimista, si tratta, come giustamente osserva il suo biografo, di un pessimismo che riguarda i mezzi e i tempi, più che i fini ⁷⁴. I suoi valori sono ottimistici, perfino utopistici:

⁷¹ Cfr. Letter to L. Moore, 17-IV-1948, New York Public Library, Berg Collection; repr. in B. CRICK, p. 713: «[...] qualcosa di simile [a *Nineteen Eighty-Four*] potrebbe arrivare [...] La scena del libro si situa in Gran Bretagna al fine di sottolineare che le razze anglofone non sono congenitamente migliori della altre e che il totalitarismo, se non combattuto, potrebbe trionfare ovunque» (corsivi d'Orwell). Troppo spesso è stato trascurato il fatto che l'*Ingsoc* di Oceania é contrazione di *English Socialism*, ossia un sistema socialdemocratico la cui vicenda evolutiva in senso totalitario potrebbe essere simile a quella descritta da TROTSKIJ per la socialdemocrazia tedesca (*La chiave della situazione é in Germania ed E ora?* In TROTSKIJ, *Scritti 1929-1936*, a cura di L. MAITAN, Milano, Mondadori, 1968). Si notino nei *CEJL* i frequenti avvertimenti al proletariato a non confondere i propri interessi con quelli della borghesia.

⁷² *La rivoluzione tradita*, cit, p. 269.

⁷³ «As I Please», 3-XII-1943, *CEJL*, vol. 3, p. 76.

⁷⁴ B. CRICK, *op. cit.*, p. 636.

Il paradiso terrestre non è mai stato realizzato ma come idea non sembra morire [...] Alla sua base sta la convinzione che la natura umana è fondamentalmente abbastanza decente ed è capace di progresso illimitato. Questa convinzione è stata la principale forza motrice del movimento socialista [...] e [...] gli utopisti, al presente una minoranza dispersa, sono i *veri sostenitori della tradizione socialista*.⁷⁵

E negli ideali socialisti Orwell ha sempre visto l'unica strada per tentare di opporsi all'eclisse della civiltà⁷⁶:

Every line of serious work that I have written since 1936 has been written, directly or indirectly, against totalitarianism and for democratic socialism, as I understand it.⁷⁷

Senza addentrarci ora nella controversa definizione del socialismo orwelliano, ci limitiamo a ricordare che egli stesso ne indicò le radici «nei sognatori utopisti come William Morris, i democratici mistici come Walt Whitman, attraverso Rousseau, attraverso i *diggers* e i *levellers* [Winstanley, in particolare] attraverso le rivolte dei contadini nel Medioevo, fino ai primi cristiani e alle rivolte degli schiavi dell'antichità»⁷⁸.

A questa tradizione radicale va però aggiunta, in tutta la sua importanza, l'influenza del socialismo marxista e rivoluzionario di Trotskij, se si vuole rendere giustizia alla carica ideale, positiva e costruttiva, che ha sempre animato la ribellione e l'impegno di Orwell, mettendone a fuoco le caratteristiche utopiche, pregiudicate e destoricizzate dai ricorrenti ambigui richiami a San Giorgio o Don Chisciotte.

Animal Farm si conclude infatti, riecheggiando chiaramente il *Manifesto del Partito comunista*, con un invito agli animali di tutto il mondo all'unità e alla fraternità: «We have got to be the children of God, even though the God of the Prayer Book no longer exists»⁷⁹. Che questa «religione» umanistica non debba essere fraintesa e sfruttata come uno di quei «mortalis strumenti di evasione sviluppati dalla *ruling class*» per «sublimare la lotta di classe» rinviando all'aldilà la soluzione del problema della giustizia⁸⁰, è un'avvertimento ricorrente: si veda per esempio il commento a *I Gladiatori* di A. Koestler in cui si esprime l'opinione di Orwell sulla necessità della rivoluzione⁸¹ oppure lo stesso

⁷⁵ «What is Socialism?», *Manchester Evening News*, 31 genn. 1946.

⁷⁶ L'espressione è di TROTSKIJ in un saggio (*In difesa del marxismo*, a cura di S. DI GIULIOMARIA, Roma, 1969, pp. 47-8) utile per capire il pensiero di Orwell sull'avvento del totalitarismo.

⁷⁷ «Why I write», *CEJL*, vol. 1, p. 28.

⁷⁸ «What is Socialism?», cit.

⁷⁹ «Notes on the Way», *CEJL*, vol. 2, p. 33.

⁸⁰ «As I Please», *CEJL*, vol. 3, p. 230.

⁸¹ *Ibidem*, p. 231: «[...] Per più di cinquemila anni la civiltà si è retta sulla schiavitù, eppure se solo il nome di uno schiavo sopravvive è perché non ha obbedito all'ordine "non opporre resistenza al male", ma si è violentemente ribellato. Credo che in questo ci sia una morale per i pacifisti».

Nineteen Eighty-Four, dove Winston Smith, consapevole, come Trotskij, di essere *l'ultimo uomo*⁸², riafferma la sua fede:

Senza aver letto *il libro* fino alla fine, sapeva che quello doveva essere il messaggio finale di Goldstein. Il futuro apparteneva ai proletari [...] sarebbe stato almeno un mondo sano. Dove c'è eguaglianza, c'è salute. Prima o poi sarebbe accaduto: la forza si sarebbe trasformata in consapevolezza. [...] alla fine si sarebbero risvegliati. E finché questo non si fosse realizzato, fosse pure di lì a mille anni, sarebbero restati vivi malgrado tutte le difficoltà, come uccelli, tramandandosi di corpo in corpo quella vitalità che il Partito non aveva e non poteva uccidere.⁸³

Le sfumature mistiche che colorano queste parole e di cui Orwell era ben consapevole⁸⁴, sono espressione, non di sfiducia o di fuga dalla realtà, bensì della profonda convinzione della necessità dell'impegno nei confronti del presente e dell'azione. La prima, più spontanea, indefessa azione è sempre stata per Orwell la critica e la ribellione.

Ora se è nella coscienza dell'ingiustizia che si genera il progetto⁸⁵, se nella rivolta e nella ribellione è implicito un disegno utopico, bisogna smettere, nel caso di un ribelle come Orwell, di parlare di disfattismo e di disperazione per definire invece la sua visione utopica positiva; e questo può essere fatto solo mettendo a fuoco il suo impegno rivoluzionario, partendo, prima ancora che dalla narrativa per sua natura ambigua, dal corpus completo della sua ampia e chiara produzione saggistica.

La riluttanza a prendere in esame le reali dimensioni della figura rivoluzionaria di Orwell e il suo profondo legame con Trotskij non può non spiegarsi che con la persistente scomoda attualità di quanto essi hanno veramente detto: essi hanno mostrato che il totalitarismo affonda le sue radici non nel principio dell'eguaglianza, ma in quello della diseguaglianza, abilmente nascosto sotto la distinzione borghese tra eguaglianza di diritto ed eguaglianza di fatto: tutti gli animali sono uguali (in teoria), ma (in realtà) alcuni sono più uguali degli altri. Con questo felice e ormai celeberrimo esempio di bispensiero, Orwell ha mostrato come «i più uguali degli altri» abbiano non solo svuotato il concetto di uguaglianza, ma, trasformandolo in criterio di distinzione per dichiarare la diseguaglianza, lo abbiano piegato ad esprimere il proprio opposto. L'avvertimento

⁸² Cfr. L. TROTSKIJ, *Diario d'esilio*, in trad. it. di B. Maffi, Milano, 1969, p. 73: «[...] All'infuori di me non vi è nessuno per compiere la missione di armare del metodo rivoluzionario una generazione nuova».

⁸³ *Ninety Eighty-Four*, cit., pp. 221-222 (corsivo di Orwell).

⁸⁴ Cfr. «As I Please», 28-VII-1944, *CEJL*, vol. 3, p. 231: «È possibile che i grandi problemi dell'umanità non saranno mai risolti. Ma è anche impensabile! Chi ha il coraggio di guardare al mondo d'oggi e dire a se stesso 'sarà sempre così [...]'. Così uno arriva a sviluppare una fede quasi mistica nel fatto che per il presente non c'è rimedio [...] ma che da qualche parte nello spazio e nel tempo la vita umana cesserà di essere la cosa bestiale e miserabile che è ora».

⁸⁵ Cfr. A. COLOMBO, «Utopia e matrice cristiana», in AAVV, *L'utopia nella storia*, cit., p. 163.

chiaro, anche senza il suggerimento della vecchia Clover, è più che mai sovversivo: non fidatevi delle parole dei più uguali, dei più intelligenti perché sono i più predisposti a contrarre il mortifero morbo della sete di potere ⁸⁶.

⁸⁶ «Raffles and Miss Blandish», Oct. 1944, *CEJL*, vol. 3, p. 258: «La verità è che gli innumerevoli intellettuali che leccano il culo di Stalin non sono diversi dalla minoranza che giurano fedeltà a Hitler o a Mussolini, né dagli esperti in efficacia che predicavano 'grinta', 'determinazione', 'personalità' negli anni venti, e neppure dalla più antica generazione di intellettuali, Carlyle, Creasy e il resto della banda, che si inchinavano di fronte al militarismo tedesco. Tutti loro adorano il potere e la crudeltà vincente».

«WAR IS PEACE»: LA CULTURA DELLA GUERRA
IN *NINETEEN EIGHTY-FOUR* DI G. ORWELL

Force should be right; or rather right and wrong
Between whose endless jar justice resides,
Should lose their names, and so should justice
too.

Then every thing includes itself in power,
Power into will, will into appetite;
And appetite, an universal wolf,
So doubly seconded with will and power,
Must make performe an universal prey,
And last eat up himself.

W. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, I, III

Now that we have seemingly won the war and
lost the peace [...]

G. Orwell, *Partisan Review*, 1944

H.G. Wells, lo scrittore che per il suo costante e sofferto rapporto con l'utopia è diventato per noi l'incarnazione dell'utopista, in un'opera tanto significativa per l'utopia del Novecento come *A Modern Utopia*, definisce la Pace come «the universal Goddess of utopian coinage»¹ e la rappresenta «as a beautiful woman reading with a child out of a great book»².

La scarsa originalità di questa immagine nulla toglie alla sua puntualità e appropriatezza come simbolo: questa comune «Madonna con Bambino che legge» dà adeguata espressione, nella sua ambigua contraddittorietà, al concetto di pace borghese.

Esaminiamo gli elementi del quadro: che la pace sia raffigurata come una bella donna, che la pace sia *femminile* è un dato di fatto comune alla letteratura utopica dell'Ottocento – da Bulwer-Lytton a Hudson a Ruskin a Morris – dove la pace, come armonia, calore, sicurezza, protezione, riposo, soddisfazione dei sensi, piacere di vivere, è associata alla figura femminile e alla casa³. Una giovane donna con un bambino in grembo è ancor più chiaramente un simbolo universale della fecondità e della vita.

Ad insinuare nella scena un impercettibile senso di disagio, una sottile nota di ansia tipicamente borghese è *l'oggetto* al centro del quadro e *l'azione* in cui

* Intervento al Seminario Internazionale *Utopia e Pace: idee, metodi, progetti*, Bagni di Lucca, giugno 1993.

¹ H.G. WELLS, *A Modern Utopia*, cit., p. 72.

² *Ibidem*.

³ Cfr. B. BATTAGLIA, «L'utopia vittoriana», in AAVV, *Il destino della famiglia nell'utopia*, cit.

questa Madonna è impegnata: non allatta il fanciullo, non gli porge un fiore, un frutto, un passero, non lo tiene semplicemente sulle ginocchia, ma *legge* e gli *insegna a leggere un libro*. Il libro, simbolo della cultura, narra la storia della civiltà ossia, secondo Wells e il pensiero evoluzionistico huxleyano⁴, la storia della guerra perenne dell'uomo contro la natura, della *higher, ethical, political nature* ossia della ragione contro la *lower, animal, cosmic nature* ossia l'istinto dell'autoaffermazione. Insomma la brutale *struggle for existence*, la guerra di tutti contro tutti non può essere rifiutata e superata se non combattendo un'altra dura e perenne guerra: «Ethical nature may count upon having to reckon with a tenacious and powerful enemy as long as the world lasts»⁵. Il *setting* della storia umana e della vita quotidiana è dunque un campo di battaglia: vivere significa lottare.

La consapevolezza della lotta come dovere è il tratto distintivo dell'Uomo: questa è la conclusione di T.H. Huxley in *The Romanes Lecture* e di tante opere di Wells. Si pensi a *A Story of the Days to Come* dove il protagonista ritrova la pace interiore e la voglia di vivere nel riconoscimento e quindi nell'accettazione del dovere della lotta⁶. Insegnare a leggere significa dunque iniziare alla vita come lotta, alla guerra perenne come necessità e come dovere: il libro diventa lo strumento che educa a questa guerra.

Questa Madonna, incarnazione della pace wellsiana, lasciate in secondo piano le tradizionali funzioni naturali di *madre* e *nutrice* per diventare *educatrice*, tiene in grembo e addestra il futuro guerriero, colui che la distruggerà per poi ricostruirla e ridistruggerla e ricostruirla in funzione della sua vitalità: la pace è la generatrice della guerra.

La pace non è una condizione naturale della vita umana, un diritto, un istinto, ma qualcosa da conquistare alla fine della lotta, il fine di una conquista; quindi la pace coincide con la vittoria, e in tal senso è figlia della guerra.

Orwell, forse meno artista ma certo più intellettuale di Wells, tradurrà l'immagine wellsiana della pace in concetti astratti – *War is Peace and Peace is War* – per affrontare poi la «verità universalmente riconosciuta» di questa affermazione, indagandone i presupposti culturali e filosofici in quello specchio del futuro del mondo contemporaneo che è il mondo tutto all'insegna della Vittoria di *Nineteen Eighty-Four*.

I risultati dell'indagine orwelliana hanno provocato proprio da parte dei critici più acuti violente reazioni difensive che hanno costruito nel loro insieme quella tanto discussa ambiguità su cui si fonda il mito di Orwell e che si può riassumere nelle accuse di incertezza d'intenzioni e di contraddittorietà; il che significa, nel caso in questione, che Orwell non sarebbe stato sicuro se *War is peace and peace is war* fosse il prodotto inevitabile della Cultura o di una cultura, vale a dire se egli condividesse l'assunto huxleyano e wellsiano che la

⁴ Cfr. T.H. HUXLEY, *op. cit.*

⁵ *Ibidem*, p. 84.

⁶ Cfr. cap. 3.

lotta è il nostro destino oppure vedesse in essa solo un «habit become instinct», un istinto indotto.

L'impressione di contraddittorietà dell'atteggiamento di Orwell deriva dal fatto che, mentre pone sotto accusa la cultura liberale-borghese come portatrice in potenza del mondo della guerra perenne descritto in *Nineteen Eighty-Four*, è ben consapevole di appartenere egli stesso a quella cultura e di esprimersi attraverso lo stesso linguaggio che è oggetto della sua critica. Ma, come scrive nel saggio sull'antisemitismo⁸, la caratteristica distintiva del vero intellettuale sta proprio nella capacità di mostrarsi consapevole delle proprie intime contraddizioni.

Un'affermazione come *War is Peace*, scrive Orwell, è «pensiero doppio», *double-think* ossia «a vast system of mental cheating» (p. 216), un sistema che consente al pensiero di fare contemporaneamente affermazioni contrastanti e tuttavia di superare la contraddizione, ignorando la realtà o meglio controllando e dominando la realtà, diventando così l'arbitro della verità: in quanto linguaggio dell'onnipotenza del pensiero, il *double-think* è il linguaggio del tradimento della realtà concreta e quindi dell'autoinganno e della menzogna.

Ma Orwell confessa anche che riconoscerlo significa saperlo usare. Orwell sa usare questo linguaggio perché è un intellettuale e questo è il linguaggio degli intellettuali borghesi, il linguaggio in cui gli intellettuali borghesi sono maestri. Ora, poiché la libertà è il dovere distintivo dell'intellettuale, e la libertà consiste, come scrive nel saggio sulla libertà di stampa⁹, nella facoltà di dire alla gente quello che la gente non vuol sentirsi dire, Orwell continuerà ripetutamente a scrivere, nei saggi, nelle lettere, in *Nineteen Eighty-Four*, ciò che molti intellettuali, contemporanei e non, non vogliono sentirsi dire, e cioè che sono proprio gli intellettuali ad avere in sé il germe del totalitarismo ossia di quel sistema che si realizza e vive della guerra perenne dell'uomo contro l'uomo.

Qui potrei citare molte affermazioni sparse in tutta la sua produzione saggistica ed epistolare, ma forse basta a riassumerle una citazione dal libro di Goldstein, dove si afferma che più si sale nei ranghi del *Partito*, più aumenta *the war hysteria*, «the more intelligent, the less sane» (p. 216); oppure la spiegazione data dallo stesso Orwell, dopo la pubblicazione di *Nineteen Eighty-Four*, di quali erano stati i suoi intenti nel romanzo:

I believe also that totalitarian ideas have taken root in the minds of intellectuals everywhere, and I have tried to draw these ideas out to their logical consequences.¹⁰

⁷ G. ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, cit., p. 7. Per le citazioni successive, sarà indicato il numero della pagina nel testo. Cfr. M. HARRINGTON, «*Nineteen Eighty-Four Revisited*», in I. HOWE ed., *Orwell's Nineteen Eighty-Four*, cit., pp. 429-439.

⁸ «Antisemitism in Britain», in *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, cit., vol. 3, p. 388.

⁹ «The Freedom of the Press», *Times Literary Supplement*, 15 sett. 1972, pp. 1037-9.

¹⁰ Letter to Francis A. Henson, June 1949, *CEJL*, cit., vol. 4, p. 564. Cfr. «The Prevention of Literature» del 1946 (*CEJL*, cit., vol. 4, pp. 81-95), dove Orwell parla del «organized lying practised by totalitarian states» come «integral to totalitarianism», della distruzione della verità oggettiva, e, dopo aver elencato «the immediate enemies of

Ritengo molto importante questa dichiarazione fatta da Orwell nel 1949, perché ne riassume molte altre sparse nella sua produzione giornalistica e saggistica, di solito trascurate da chi vuol vedere il totalitarismo di *Nineteen Eighty-Four* modellato sul comunismo sovietico, sul nazismo, sul fascismo, o su ipotetiche democrazie totalitarie ben distinte dalla democrazia liberale ¹¹. Orwell dice chiaramente che il totalitarismo da lui descritto è una *proiezione logica*, portata alle estreme conseguenze – possibile, ma non inevitabile – di premesse culturali insite «in the minds of intellectuals everywhere». Né bisogna dimenticare che la ribellione di Orwell al proprio sistema sociale con la critica alle sue basi culturali inizia già, se non ai tempi di St. Cyprians, certamente a Eton e si rafforza successivamente nell'esperienza dell'imperialismo britannico in Birmania e nella frequentazione degli *slums* europei.

Già in *Animal Farm* aveva mostrato come a provocare la rivoluzione per poi tradirla, trasformando il socialismo in fascismo fossero stati coloro che si auto-definivano i «lavoratori dell'intelligenza», i maiali ¹². E come non piaceva alla burocrazia staliniana (e nemmeno all'*intelligenza* britannica e non solo a quella di sinistra) sentirsi chiamare «maiali», così non piace ai guerrieri e ai sacerdoti della parola astratta, che rifiutano di riconoscersi nei «lavoratori dell'intelligenza» di *Animal Farm* e nel «Partito» di *Ninety Eighty-Four*.

Eppure *Nineteen Eighty-Four* è un libro sugli intellettuali, sugli intellettuali e il potere, sugli intellettuali e la guerra: la struttura è tutta impernata sul rapporto tra maestro e allievo, sul doloroso processo educativo alla filosofia della Vittoria e alla metafisica del Potere ¹³.

La stessa relazione maestro-allievo è un duello in cui entrambi, pur di raggiungere la vittoria, sono disposti a usare le stesse armi e a commettere le stesse nefandezze contro l'umanità. Come Orwell, O'Brien e Winston sono due intellettuali e come lui scrivono libri: Il libro di Goldstein e il diario. (Non è un caso che, per verificare il progresso di Winston sulla via della guarigione dalla propria eresia, egli venga sottoposto a una prova di scrittura, gli venga cioè dato da scrivere).

intellectual liberty in England (the press lords, film magnates, the bureaucrats)» dice che il sintomo più serio è «the weakening of the desire for liberty among the intellectuals themselves [...] The direct conscious attack on intellectual decency comes from the intellectuals themselves [...] the intellectuals are more totalitarian in outlook than the common people».

¹¹ Cfr. E. GOTTLIEB, *The Orwell Conundrum: A Cry of Despair or of Faith in the Spirit of Man?*, Ottawa, Carleton University Press, 1992; cfr. anche la mia *recensione* a *The Orwell Conundrum* in *Studi di Estetica*, 11/12, A. XXIII, 1995, pp. 272-75.

¹² Cfr. cap. 9.

¹³ Mi pare significativo sottolineare come alcune delle immagini più «impressive» del mondo totalitario di Oceania compaiono nella descrizione, fatta da Orwell in «Such, such were the joys ...» (*CEJL*, cit., vol. 4, pp. 379-422) della sua esperienza infantile in quel «Ministero dell'Amore» che era la scuola, dove si insegnava l'odio e il culto del potere e della violenza.

Entrambi i libri sono usati come armi: quello di Goldstein, scritto da O'Brien, per alimentare la ribellione e crearsi un antagonista da combattere; quello di Winston, per vincere l'onnipotenza di O'Brien per far arrivare nel futuro la propria voce come una scintilla di ribellione.

Entrambi i testi rivelano fin dall'inizio l'ossessione dei loro autori per il tema della guerra. Il diario di Winston ne presenta un vivido scorcio descrittivo; il libro di Goldstein un'esposizione teorica delle premesse sul cui si regge il sistema della guerra perenne di Oceania. Descrivendo *come* tale sistema funziona, entrambi contribuiscono a suggerire la risposta che *il libro di Orwell*, ossia l'intero romanzo, vuol dare alla domanda, ben più difficile, «*perché* un mondo simile?».

Ne esamineremo perciò alcuni aspetti.

È significativo che a rompere il senso di panico, di inadeguatezza di fronte alla bella pagina color crema, spingendo Winston all'atto decisivo della scrittura, sia la scena del bombardamento di una barca di profughi, vista in un film. In poco più di mezza pagina, nonostante lo stile scarno e faticoso di un membro del Partito, non abituato alla scrittura originale, abbiamo i punti salienti della visione di Orwell sulla guerra, in un'illustrazione pregnante del capitolo sulla guerra del libro di Goldstein.

Nell'uomo grassoccio trapassato dai proiettili, nella donna terrorizzata che viene fatta a pezzi con il bambino che piange, mentre cerca di consolarlo comprendolo con le braccia, si concretizza l'essenza della guerra che è *distruzione* spietata dell'umanità, non solo in senso fisico, ma anche e soprattutto psicologico e morale.

Infatti la reazione del pubblico di estremo divertimento, come di fronte a un moderno videogioco, mostra come, con il venire meno della realtà oggettiva, sia spento ogni senso di fratellanza e di solidarietà umana. La mano del bambino dilaniato dalla bomba che viene ripresa dall'elicottero mentre fluttua nell'aria è un simbolo che ritorna anche più avanti quando Winston, dopo un bombardamento nei quartieri *prole*, con un calcio getta nella fogna la mano di un uomo¹⁴. Esso rappresenta la perdita del senso di comunione umana che caratterizza il Partito: «The proles are human beings [...] We are not human (p. 167) [...] We are the dead (p. 222)».

Il fatto poi che si tratti di un film, prodotto e presentato per l'educazione e il divertimento dei membri del Partito, mostra l'uso che si fa della guerra, la guerra come «an imposture» (p. 200), come strumento per il mantenimento del potere.

Da ultimo, solo una donna *prole* avverte la «scandalosità» dello spettacolo e protesta con una tipica reazione *prole*. Che sia una donna e per di più *prole*, ossia la Carne, a ribellarsi alla guerra, mentre i membri del Partito, gli intellettuali, applaudono, rappresenta l'apertura del grande tema della contrapposizione tra la visione maschile di Winston Smith ed O'Brien e quella femminile di Julia; tra il mondo del pensiero astratto, del potere, della guerra e dei morti da una lato e il

¹⁴ Cfr. cap. 8, p. 144.

mondo della realtà concreta e fisica, della riproduzione della vita, della pace e dei vivi dall'altro. Questa contrapposizione costituisce il perno centrale del romanzo come mostra chiaramente il titolo primitivo *The Quick and the Dead*.

Il libro di Goldstein, «from which you will learn the true nature of the society we live in, and the strategy by which we shall destroy it» (p. 175), è un libro di storia che spiega come ha potuto instaurarsi e su quali premesse si regge il mondo della guerra perenne. Si capisce perché Orwell rifiutò fermamente di tagliarlo. Di esso sono riprodotti due capitoli: significativamente uno sulla guerra e uno sulla cultura.

Fin dall'inizio della storia, la società umana appare divisa in tre gruppi – gli Alti, i Medi, i Bassi – i cui scopi mutuamente inconciliabili generano una lotta continua. Lo scopo degli Alti è di mantenere il loro posto. Lo scopo dei Medi è di prendere il posto degli Alti. Lo scopo dei Bassi, ammesso che abbiano il tempo di averne uno, è di abolire tutte le distinzioni e creare una società in cui gli uomini siano uguali. Ogni tanto i Medi, riescono a tirare i Bassi dalla loro parte, fingendo di combattere per la libertà e l'uguaglianza, ma, appena rovesciati gli Alti, ricacciano i Bassi al loro posto. Si forma un nuovo gruppo di Medi e la lotta riprende, sempre in nome della libertà, giustizia e fraternità. (pp. 202-3)

Ma, all'inizio del Novecento, proprio nel momento in cui l'uguaglianza umana sembra diventare tecnicamente possibile, ecco che essa cessa di essere un ideale da raggiungere, per diventare invece un pericolo da combattere ad ogni costo (p. 205).

Si diffonde la dottrina della disuguaglianza come legge naturale della vita umana e perfino il socialismo, l'ultimo anello di una catena di pensiero che risale alle lotte degli schiavi, abbandona sempre più apertamente lo scopo di fondare l'uguaglianza e la libertà. Il fatto è che i questa volta i Medi, capito il movimento della storia, sono in grado, una volta raggiunto il potere, di fermarlo, di congelare la storia e mantenere intatta la struttura della società di cui occupano la cima. (p. 205) Mantenere intatta una struttura gerarchica significa mantenere la disuguaglianza. Una società gerarchica è possibile solo sulla base della povertà e dell'ignoranza (p. 191): la guerra come atto di distruzione materiale e come stato psicologico, verso nemici esterni ma soprattutto all'interno, è la condizione indispensabile per il mantenimento di una società gerarchica. (p. 193) A questo scopo essa deve essere continua ed è una guerra, in ultima analisi, sostenuta dai governi contro i propri sudditi. (p. 200) La guerra è continua soprattutto nel senso che l'atmosfera sociale è quella di una città assediata, quello dello stato di guerra, piena di terrore, di odio, di orgiastico trionfo. (pp. 192-3) La guerra in questo senso, proprio perché continua, finisce con il cessare di esistere come guerra contrapposta alla pace, finisce con il diventare uno stato normale, naturale, un *habit*, un istinto, quindi, come soddisfazione di un istinto, pace. (p. 201) ¹⁵

È chiaro che Orwell ha in mente (e porta alle estreme conseguenze) l'individualismo esasperato, la competitività del sistema sociale borghese, la dottrina della disuguaglianza come molla del movimento vitale, insomma i presupposti di quella cultura che C. Caudwell vedeva «morente» e che egli invece teme potenzialmente in grado di generare, se non già gravida, mostri totalitari.

¹⁵ La traduzione e l'adattamento del libro di Goldstein sono nostri.

La sua accusa va a quello che egli chiama «the brain», l'«Inner Party» ossia l'*establishment* intellettuale e politico. E infatti il principale problema dell'«Inner Party» – quello del mantenimento del potere – è innanzitutto un problema educativo, «of continuously moulding the consciousness both of the directing group and of the larger executive group that lies immediately below» (p. 208). Il Partito non è una *classe* nel vecchio senso della parola, ma un'organizzazione adottiva, come la Chiesa. Il suo scopo è:

the persistence of a certain world-view and a certain way of life, imposed by the dead upon the living [...] All the beliefs, habits, tastes, emotions, mental attitudes that characterize our time are really designed to sustain the mystique of the Party and prevent the true nature of present society from being perceived. (p. 211).

Attraverso un «elaborate mental training, undergone in childhood and grouping itself round the Newspeak words *crimestop*, *blackwhite* and *doublethink*» (pp. 212-3) il Partito si radica, radica la sua *world view* nell'intimo della coscienza dei suoi membri, o meglio dà forma alla loro coscienza, trasformandola appunto in «thought police», collocando cioè un guardiano dentro ogni individuo, o meglio trasformando ogni individuo-cellula in guardiano di se stesso: «We shall squeeze you empty, and then we shall fill you with ourselves» (p. 257). Diventa perciò impossibile ribellarsi senza mettere in discussione la propria coscienza o i propri istinti, senza ribellarsi a se stessi; senza avere la deprimente consapevolezza che anche la propria ribellione è in ultima analisi funzione ed espressione della vitalità del Partito.

Proprio radicando il suo potere nel campo della coscienza e del pensiero, il Partito si è reso invincibile perché qui è onnipotente e in grado di sconfiggere ogni contraddizione, grazie alla capacità del pensiero di sdoppiarsi, di accettare un'affermazione e il suo contrario contemporaneamente, in una parola grazie alla capacità del pensiero di interpretare la realtà o meglio di ricrearla attraverso l'interpretazione, poiché il pensiero è la realtà, l'unica vera realtà: «Reality exists in the human mind, and nowhere else» (p. 250). «Nothing exists except through human consciousness. Nothing exists outside your own mind» (pp. 267-8), afferma O'Brien, il Grande Maestro di questa cultura che nega ogni realtà al di fuori del pensiero che è quindi onnipotente.

Ma il potere assoluto del pensiero sulla realtà, se la realtà non è altro che il pensiero stesso, non è che un'astrazione e il suo esercizio e la sua affermazione una simulazione.

Se alla domanda *Perché la diseguaglianza?* Goldstein-O'Brien-Il Gran Fratello rispondeva *Per poter fare la guerra*; e alla domanda *Perché la guerra?* *Per poter assaporare il potere*; alla domanda *Perché il potere?* si risponde con un dogma: *Perché il potere è fine a se stesso*. E appunto questo dogma, al centro del dramma nella terza parte del romanzo, che Orwell vuol mostrare come follia, follia dell'intelligenza nella sua ribellione ai limiti della realtà concreta. *Power for its own sake* rappresenta infatti il trionfo del «processo cosmico» huxleyano e la sconfitta totale (o meglio l'assorbimento) del principio etico,

conclusione implicita in una cultura che affidava alla ragione il compito di controllare se stessa nella sua gestione della realtà concreta.

È dal distacco dalla realtà concreta che ha origine la follia. O'Brien rappresenta lo spirito della ribellione ai limiti della realtà fisica. Egli è il Grande Fratello, lo Spirito intelligente e terribile, lo Spirito dell'auto-distruzione e del non essere, venerato dal Grande Inquisitore di Dostoevskij.

Di fronte all'Europa degli anni trenta, in molti aspetti non dissimile da oggi, a Orwell, come a Huxley in *Ape and Essence*, non restava che rilevare come si stesse compiendo la vendetta progettata dal Grande Fratello nel secondo libro del *Paradise Lost*:

The longer you study modern history, the more evidence you find of Belial's Guiding Hand [...] Who else desires the degradation and destruction of the human race? [...] and Belial wanted the Communist Revolution, wanted the Fascist reaction to that revolution, wanted Mussolini and Hitler and the Politburo, wanted famine, inflation, and depression, wanted armament as cure for unemployment, wanted the persecution of the Jews and the Kulaks [...] the wholesale revival of slavery [...] forced migrations and mass pauperization [...] concentration camps and gas chambers and cremation ovens [...] saturation bombing [...] the destruction overnight of [...] all the potentialities of future prosperity, decency, freedom and culture. Belial wanted all this [...] being the Great Blowfly in the hearts of the politicians and generals, the journalists and the Common Man [...].¹⁶

Ma diversamente dai «liberali» come A. Huxley, Orwell ammette di non essere bravo nelle speculazioni metafisiche. Per lui l'indagine radicale di un problema è giustificata solo dalla sua utilità ai fini della soluzione pratica. Nella complessa caratterizzazione di O'Brien, ma anche nei dialoghi tra Winston e Julia, Orwell suggerisce come l'odio cui il potere totalitario soddisfa nasca dalla solitudine e dalla paura, come il terrore che i Grandi Fratelli contemporanei disseminano intorno a sé sembri la proiezione di un terrore interiore¹⁷.

Come Yeats, Lawrence, Forster, anche Orwell vede la solitudine, la paura e quindi il desiderio di potere dell'uomo contemporaneo come conseguenza del distacco dalla realtà concreta e fisica. La divisione gerarchica dell'uomo tra una *higher nature* e una *lower nature*, non solo mette l'uomo in guerra con se stesso, ma lo isola, negandogli qualsiasi tipo di comunione che non sia quella sul piano intellettuale, sostituendo il Partito appunto alla più ampia comunità degli «animali umani»¹⁸.

A tutta l'opera di Orwell sottende questa *quest* per la realtà concreta, l'animale, i *proles*, l'altra parte dell'uomo da cui la sua cultura lo ha separato insegnandogli a disprezzarla, per recuperare con essa un rapporto di comunicazione su un piano di ideale eguaglianza. In *Nineteen Eighty-Four*, accanto a

¹⁶ A. HUXLEY, *Ape and Essence*, (1949), London, Chatto & Windus, 1967, pp. 94-96.

¹⁷ «Review – *Mein Kampf* by A. Hitler», *CEJL*, cit., vol. 2, pp. 27-9.

¹⁸ Cfr. W. MORRIS, *A Dream of John Ball*, cit.

questa aspirazione che ne informa e pervade la critica, si esprime anche tutto il senso di corresponsabilità come intellettuale e insieme i dubbi e le contraddizioni, che tralascio in questa sede ¹⁹, limitandomi ad sottolineare come il destino di Winston Smith – l'uomo che *vinse la battaglia con se stesso* e fu dannato all'eterna felicità – sembri improntato quasi a un bisogno di espiazione da parte dell'intellettuale Orwell simile a quello che spingeva il ribelle Milton a condannare il Grande Spirito della Ribellione alla dannazione eterna.

¹⁹ In un intervento dal titolo *A Twentieth Century Version of the «Pilgrimage of the Life of Man»: Allegory and Parody in George Orwell's «Nineteen Eighty-Four»* al Convegno internazionale *Utopia: Imagination and Reality* (Haifa, genn.1992) mi sono soffermata sull'importanza e la complessità del tema del tradimento in *NEF*: «[...] The manuscript of *NEF* clearly shows Orwell's effort to depict Winston's sin – his love for Julia, the room over Mr Charrington's, the coffee, the countryside - as Paradise, as happiness and Good. Time and flesh are the true Paradise, the true Good and Life. In having this feeling (of having discovered the Truth) and in trying to articulate it, Winston is certainly a *traitor* – a word which constantly occurs in the novel, from the moment Parson's son shoots his catapult to the final bullet. Winston is a traitor with respect to the education he received by the Party and with respect to the role he maintains within the Party. He is in fact the systematic forger and the destroyer of Time and concrete reality, and, in spite of his temporary apostasy, so he again will be in the end after a further betrayal – his betrayal of Julia and the Golden Country. Are Winston's betrayals due to the basically treacherous nature of a Party member? Or are they the acting out of the role the Party itself has assigned him – a means through which the Party may sin and be washed clean?»

IL PROBLEMA DELLA DISTOPIA FEMMINILE:
GINOCENTRISMO E AFASIA IN *SWASTIKA NIGHT* DI K. BURDEKIN*

I will not allow books to prove anything.
Men have had every advantage of us in
telling their own story [...] the pen has been
in their hands.

Jane Austen, *Persuasion*, 1816

At a time when it's more urgent than ever
that we make ourselves heard, we seem to
have lost our voice.

Gayle Greene, 1993¹

1. Pubblicato per la prima volta nel 1937, *Swastika Night* è stato tratto dal dimenticatoio in occasione dell'anno orwelliano come una probabile «fonte» di *Nineteen Eighty-Four* e a più di un critico² è apparso addirittura superiore alla famosa distopia di Orwell, almeno sul piano della coerenza del contenuto ideologico. D. Patai per esempio, nell'introduzione alla ristampa e in un saggio su *Women's Studies* ha sottolineato l'importanza del romanzo soprattutto nell'anticipare la critica a quella che sarà poi chiamata «gender ideology».

Senza addentrarmi in un confronto puntuale con il capolavoro orwelliano, preferisco quindi fare alcune osservazioni per evidenziare un altro aspetto: è vero che ad una prima lettura *Swastika Night* non sembra possedere lo spessore psicologico e la tormentata, talvolta un po' morbosa, profondità introspettiva di *Nineteen Eighty-Four* (cosicché, da questo punto di vista, può apparire più affine alla *science fiction* contemporanea che alla letteratura del *main stream*); ma è anche vero che, sotto la semplicità esteriore, *Swastika Night* si rivela, sia nel

* Intervento letto nel Seminario «Women and Science Fiction», tenutosi all'Università di Warwick, il 6 Maggio 1989.

¹ G. GREENE, «Looking at History», in *Changing Subjects, The Making of Feminist Literary Criticism*, ed. by G. GREENE and C. KAHN, London and New York, Routledge, 1993, p. 14.

² *Swastika Night* fu pubblicato, con lo pseudonimo di Murray CONSTANTINE, da Victor Gollancz nel 1937; ristampato nel 1940 per il «Left Book Club»; e nel 1985 da Lawrence and Wishart, London, a cura e con introduzione di D. PATAI. (Tutte le citazioni, di cui indicheremo il numero della pagina nel testo, sono tratte da questa edizione). Per gli estimatori della Burdekin e il confronto con Orwell cfr. D. PATAI, «Orwell's Despair, Burdekin's Hope: Gender and Power in Dystopia», *Women's Studies International Forum*, vol. 7, n. 2, 1984, pp. 85-95; *Orwell Mystique: A Study of Male Ideology*, Amherst, 1984, pp. 253-263; *Afterwords* in K. BURDEKIN, *The End of This Day's Business*, The Feminist Press, New York, 1989, pp. 159-190. N. BOWMAN ALBINSKI, *Women's Utopias in British and American Fiction*, London, Routledge, 1988.

contenuto che nella tecnica narrativa, un'opera emblematica se paragonata all'utopia e alla fantascienza successiva scritta da donne.

Ad una lettura ravvicinata *Swastika Night* mantiene le distanze dalla contemporanea fantascienza maschile degli anni trenta: all'indagine approfondita e all'analisi rigorosa del contenuto ideologico, ripreso da recenti studi socio-psicologici³, fa riscontro una scelta tecnico-narrativa che nulla concede al gusto «popolare», mentre ricorre invece a un espediente retorico tradizionalmente d'élite, l'espedito del dialogo utopico.

Il racconto – lo si può chiamare *fantasy* o *science fiction* a seconda delle varie definizioni⁴ – si svolge nel settimo secolo dell'era Hitleriana, in cui Hitler, il mitico fondatore dell'impero germanico, è diventato Dio, come Ford in *Brave New World* di A. Huxley. Il mondo è diviso in due blocchi – Tedeschi e Giapponesi (che corrispondono all'Oceania e all'Eurasia/Eastasia orwelliane). I due blocchi sono molto simili l'uno all'altro, in quanto rappresentano il trionfo e l'apogeo dei valori «maschili» su quelli «femminili». Questo è infatti il tema centrale del romanzo della Burdekin: il rapporto tra il principio maschile e quello femminile, tra un sistema di valori maschili e uno di valori femminili.

Ma nella sua distopia la Burdekin non si limita – come vedremo – a descrivere la completa sconfitta delle donne: in Hitlerdom le donne sono state ridotte alla condizione di bestiame umano, di animali da riproduzione (*cattle*, per usare le parole del cavaliere nazista Von Hesse; *birds' nests*, nella più poetica espressione di un prete cristiano); rinchiusi in quartieri-gabbia, private di libertà, di cervello, di linguaggio verbale articolato, di bellezza o semplicemente di capacità di attrarre; repellenti incubatrici biologiche avvicinate dagli uomini solo per adempiere al dovere di rifornire le fila dell'esercito e, non appena possibile, private del loro prodotto, i figli maschi.

Questo mondo creato dal trionfo del principio maschile del potere e della violenza, è, come la Patai ed altri hanno dimostrato, molto simile a quello di *Nineteen Eighty-Four*. Ma, diversamente da Orwell, la Burdekin non si limita a descriverci come l'incubo funziona; ella è in grado di capire anche perché. Per-

³ Al tempo in cui scrivevo questo intervento ero particolarmente colpita dalla rispondenza tra l'analisi della Burdekin del problema dell'autodefinizione maschile nella società patriarcale e la teoria bio-socio-psicologica di C. GILLIGAN (*In A Different Voice, Psychological Theory and Woman's Development*, Cambridge Mass., 1982), oggi accettata, pur con vari distinguo, e divulgata dai *media* (Ida Magli). Ma la centralità e la vitalità dell'analisi della Burdekin è testimoniata dal fatto che molti aspetti messi in rilievo nel romanzo sono oggetto tuttora di dibattito: per es. il rapporto tra quello che la Burdekin chiama «power of rejection» e «sex /rape» (cfr. D. ELAM sull'opera di K. Acker in *Romancing the Postmodern*, London and New York, Routledge, 1992). Certi episodi sembrano brani della cronaca nera odierna come il ritrovamento «of the naked body of a woman, young, but with the face so mangled [...] covered with innumerable stabs and cuts that looked as if they had been made with a penknife. The nipples had been cut off» (p. 84).

⁴ Cfr. B. BATTAGLIA, «Le varietà formali della *science fiction*», *Quaderni dell'Istituto di Filologia Germanica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, vol. II, 1982, pp. 213-234.

ché quest'ansia, quest'urgenza da parte del mondo maschile di asservire le donne, di violentarle, di schiacciarle? Questa domanda è al centro del romanzo e ne costituisce il principio vitale ⁵.

La risposta che la Burdekin costruisce attraverso tutto il romanzo trova una recente conferma nell'analisi della violenza e del sadismo maschili condotta dalla Gilligan nel suo saggio *In a Different Voice* ⁶. Sulla differenza tra i sessi, il mondo maschile ha sempre raccontato un sacco di comode bugie: ma le femmine non sono inferiori ai maschi per natura e non sono deboli. Se così fosse, le donne starebbero al loro posto naturalmente, senza bisogno della continua, quotidiana violenza maschile. La verità è che la violenza maschile nasce dalla paura: gli uomini hanno paura delle donne, di non essere accettati, di essere rifiutati, di restare soli ed isolati. Una inconscia, profonda insicurezza li rende invidiosi, cattivi, puerilmente ansiosi di distruggere tutto ciò che da alle donne «the power of rejection», la possibilità di rifiutare e di rifiutarli, ossia autonomia personale. Nella mancanza di fiducia in sé stessi, e quindi in una fondamentale incapacità di un rapporto paritario, in una parola, in un senso di inferiorità e di invidia sta la molla nascosta della loro aggressività ed ipocrisia. Lo stupro, come attacco all'autonomia femminile, è un diritto, una rassicurante pratica legale nella società «maschile» di *Swastika Night*.

La teoria psicologica della Burdekin emerge da un lungo dialogo tra il cavaliere nazista Von Hesse e Alfred (le razze inferiori non hanno cognome, ossia storia!), il viaggiatore inglese protagonista del libro. Ma come se l'autrice non potesse e non volesse fidarsi del tutto di un *device* «tradizionale» com'è appunto il dialogo, il suo punto di vista viene riassunto in alcune indimenticabili ed emblematiche scene, reso concreto ed emotivamente incisivo attraverso il linguaggio della drammatizzazione.

Il romanzo si apre con la descrizione di questo *male new world* attraverso una scena nella swastika (l'equivalente nazista della chiesa) dove si sta celebrando il culto della virilità: l'«esplosione» di Hitler, «the untainted Man Child» dalla testa di Dio Padre; il fiorire dell'amore omosessuale e la «riduzione» delle donne, condotte come una mandria a udire la funzione trimestrale sul loro dovere di lasciarsi stuprare (anche se per le donne al di sopra dei sedici anni il termine «stupro» non ha più alcun significato): «for a woman to oppose any man on any point is blasphemous and supremely wicked» (p. 13).

Questo mondo viene messo in movimento e reso nella sua vitalità e concretezza nella scena successiva in cui ne vengono messe a nudo le palpitanti radici. (Devo confessare che solo dopo aver letto questa scena ho capito

⁵ Come osserva anche la Patai, intorno alla metà degli anni trenta, la Burdekin sembra veramente ossessionata dal problema dell'origine della violenza (che già aveva trattato in *Quiet Ways* (1930) e *Proud Man* (1934). Nel 1938 riprende ancora il problema a partire addirittura dalla Bibbia in *Children of Jacob*, (D. PATAI, *Afterword*, cit., p. 178).

⁶ *Op. cit.* Cfr. anche N. CHODOROW (1978) e D. DINNERSTAIN (1976) cit. in G. GREENE and C. KAHN eds., *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, London and New York, Routledge, 1985.

appieno perchè Winston Smith in *Nineteen Eighty-Four* voleva violentare Julia e tagliarle la gola al momento del *climax*).

La scena ha luogo nei boschi il pomeriggio dello stesso giorno. Herman – un normale bravo giovane nazista, amico del protagonista Alfred – sorprende il corista – un bellissimo ragazzo di quattordici anni, dalla faccia d’angelo, da cui si era sentito profondamente attratto durante la funzione del mattino – mentre tenta di violentare (azione non criminale in Hitlerdom) una ragazza cristiana, «the meanest, filthiest thing that crawls on the face of the earth»⁷.

So it was a Christian! Herman’s whole body filled with delicious thundering warming floods of rage. He loathed the boy for even being interested in girls--with his lovely face, his unmasculine immaturity-- Herman was physically jealous; he was shamed; he had not killed Alfred, but there was something at last that he could smash and tear and make bleed and utterly destroy. He reached the struggling young animal with two jumps and seizing the boy by his long yellow hair he pulled him off the girl with such force that his neck was nearly broken. He then picked him up and threw him with every ounce of strength in his body to the nearest tree trunk. (p. 33)

È evidente che la gelosia di Herman deriva dalla mancanza di fiducia in se stesso, dalla paura di essere rifiutato. La paura genera violenza e desiderio di distruzione, poiché la distruzione è infatti la forma di possesso più rassicurante.

Herman jumped at him [the chorister] again, and with his fists beat him into insensibility. He took special pleasure in spoiling his face. When the boy was lying unconscious at his feet he started to kick him, in the ribs, on the head, anywhere, and he would most probably left him not unconscious, but dead, had not Alfred [...] intervened (p. 34).

La Burdekin mostra con grande chiarezza (nel dialogo che segue tra Alfred ed Herman) come il sadismo – il pilastro su cui si regge Hitlerdom – scaturisca da sentimenti d’inferiorità e di paura, come reazione nel tentativo di superarli. Sottolineo questo punto perché mi pare significativo il fatto che, sebbene il sadismo sia il principio dominante in Oceania come in altri mondi distopici (si pensi ad esempio a *A Clockwork Orange* di A. Burgess), gli autori maschi non sembrano altrettanto ansiosi di mostrare la propria consapevolezza delle sue radici più profonde. Se l’incubo della Burdekin appare più realistico e credibile di quello di Orwell o di Burgess è perché tra gli altri motivi la scrittrice fornisce una spiegazione del perché e del dove l’incubo è incominciato: è nella divisione e quindi nel rapporto innaturale⁸ tra principio maschile e femminile – così ben rispecchiato nel dualismo gerarchico della cultura patriarcale – che la paura e il desiderio di potere si originano e si sviluppano in sadismo, ossia in distruzione e alla fine in autodistruzione. Le donne hitleriane infatti, private come sono di ogni facoltà umana e ridotte allo stato di «obedient dogs», «human monkeys»,

⁷ Il tema dell’androginia dell’artista era stato trattato ampiamente in *The End of This Day’s Business* (1930).

⁸ Cfr. *The End of This Day Business*, cit., pp. 55 e seg.

parleranno l'unico linguaggio lasciato loro dal sadismo nazista – vale a dire il linguaggio fisico e biologico della riproduzione: adeguandosi ironicamente all'ideale maschile, si umilieranno talmente da smettere di generare degli esseri inferiori così spregevoli come le femmine. L'estinzione della razza umana che ne consegue è una chiara dimostrazione della falsità che sta alla base di un'ideologia maschile che celebra la vita in termini di orgoglio e forza bruta, di lotta e di vittoria.

2. Come scrittrice, la Burdekin si trova nella stessa posizione dei suoi personaggi femminili: come loro non ha a sua disposizione altro che il linguaggio dualistico della cultura patriarcale. Il suo compito è tutt'altro che facile: ella deve porre il problema femminile al centro del romanzo usando un linguaggio e un genere narrativo – l'utopia fantascientifica – la cui logica e la cui struttura riflette lo sviluppo della visione del mondo maschile, cioè una visione del mondo antifemminile, una visione fatta in modo da impedire alle donne di esprimersi adeguatamente. Il silenzio delle donne in *Swastika Night* è un simbolo piuttosto ambiguo in quanto può rappresentare da un lato la privazione della parola subita dalle donne da parte della cultura in cui sono immerse e dall'altro la loro incapacità di usare adeguatamente la lingua dei padroni. La centralità di questo silenzio femminile fa sì che anche l'uso da parte della Burdekin di uno pseudonimo maschile si carichi di ulteriore ambiguità: «Murray Constantine» può anche essere il solito travestimento maschile cui ricorrevano spesso le scrittrici in passato per ottenere l'attenzione del pubblico; ma in questo caso, la scelta di uno pseudonimo maschile diventa un'affermazione consapevole, un avvertimento al lettore che il romanzo è scritto in un linguaggio maschile.

Proprio come le donne di *Swastika Night* usano l'unico linguaggio loro rimasto, quello biologico, per far venire alla luce e far esplodere il potenziale di distruzione e di morte nascosto nel dominio dei loro padroni, così la Burdekin usa il linguaggio patriarcale in modo da smascherare ed esporre il mortifero principio dualistico e gerarchico che sta alla base della sua logica: ella usa la tradizionale forma maschile dell'utopia solo per rovesciarla poi in distopia femminile, e così facendo stravolge e dissolve il concetto convenzionale di distopia. La distopia femminile della Burdekin non può più chiamarsi una «utopian fantasy» o un «future nightmare» o un «magnifying mirror» teso al presente come un «premonitory warning». La dislocazione tradizionale nello spazio o nel tempo viene svuotata del proprio significato: la distopia femminile della Burdekin appare collocata nel presente, nella dimensione dell'*hic et nunc*. La fantascienza si rivela già storia: ma la storia delle donne è di un tipo tutto articolare: sembra infatti una realtà atemporale.

A un convegno sulla Fantascienza e le donne tenutosi a Firenze ai primi di Aprile⁹ alcune esponenti della critica femminile espressero un certo imbarazzo nell'essere costrette a usare il termine distopia in rapporto all'aggettivo femminile in mancanza di un termine migliore. In verità la maggior parte delle

⁹ «Immagini di Donna», Firenze, 30/3-1/4, 1989.

distopie femminili non sono che allegorie della vita delle donne, della loro servitù o, come scrive la Burdekin, delle conseguenze del «peccato commesso contro la vita» nel cedere il loro «diritto di rifiutare», ossia la loro autonomia, accettando la loro supposta inferiorità. Apparentemente non c'è nulla di nuovo nell'unico libro rimasto nel Sacro Impero Tedesco. Fu scritto da un antenato di Von Hess nel momento in cui la cultura stava per essere distrutta ed è stato segretamente conservato in famiglia per il tempo in cui «men would again seek passionately for truth». Ma la verità di von Hess non mostra chiari esempi di una qualità veramente diversa nella vita delle donne.

La verità sulle donne è enigmaticamente riassunta in una sola fotografia in cui appaiono fisicamente attraenti. Ma è il lungo dialogo tra il Cavaliere Von Hess ed Alfred a proposito del libro che costituisce lo strumento principale della tecnica narrativa della Burdekin. Come abbiamo visto proprio a causa dell'afasia delle donne hitleriane non sarebbe realistico che un personaggio femminile parlasse o che uno maschile stesse apertamente dalla parte delle donne. Con ironica coerenza la Burdekin fa in modo che a porre il problema femminile al centro del romanzo siano i personaggi maschili stessi, con la loro infelicità, la loro solitudine, le loro paure e il loro senso di colpa e di vergogna. (Infatti la storia delle donne raccontata in linguaggio maschile non può che risuonare come un racconto di soprusi). Il femminile e la femminilità, sebbene assenti come personaggi dal romanzo, vengono evocati e acquistano consistenza attraverso il desiderio e il bisogno istintivo. Al tempo stesso, raccontando la storia socio-politica dell'impero tedesco, il libro di Von Hess è anche un mezzo per esporre i valori e la psicologia sadomasochista di questo mondo maschile che, puerilmente spaventato da tutto ciò che è diverso da lui (e perciò dichiarato inferiore), va verso l'autodistruzione in un parossismo di violenza distruttiva.

Mantenendo il problema femminile al suo giusto posto nel racconto di Von Hess (vale a dire il posto secondario e non importante sempre occupato nella utopia maschile), la Burdekin può trattare con grande abilità l'opposizione fondamentale tra superiore e inferiore tipica dell'ideologia maschile: dal punto di vista narrativo ella accetta l'inferiorità delle donne e la loro associazione con le razze inferiori, ma solo per trasformare la storia dell'Impero tedesco e delle sue vittorie sulle razze inferiori nella allegoria del trionfo del principio maschile nella società e nella religione e dei suoi crimini contro il sesso femminile. La polarità viene ripetutamente ripresa da una serie di puntuali e precisi riferimenti: femminile è tutto ciò che è sparito dal mondo, schiacciato e ucciso a causa della sua diversità; maschile è menzogna e violenza distruttiva che nasce da un senso d'inferiorità e d'invidia. La Burdekin ci dà una splendida incarnazione allegorica in Von Wied, il profeta della «reduction» delle donne, «the father of lies. The arch-liar» (p. 80), «a small dark cripple, without manhood, stability or even physical courage» (p. 83) «a nervous hysteric, who, though bloodthirsty, had, [...] to content himself with floods of ink» (p. 79):

Von Wied theory was that the rejection of women was an insult to Manhood, that family life was an insult to Manhood, and that it was the wickedest possible folly

to allow an animal (for women were nothing more than that) to have complete control over human beings at their tenderest and most impressionistic period, their infancy. He said that the boys must be taken away at the very dawn of consciousness and before memory came to endure. At a year old, he said [...] He also held the theory that the beauty of women was an insult to Man as giving them [...] an enormous and disgusting sexual power over men. He said that this beauty was not real [...] but a sham made by long hair and a mysterious half-revealing half-concealing form of dress. He advocated shaven heads for women and a kind of dress that could conceal nothing and have nothing mysterious or graceful about it. They must dress all in one colour, a dirty brown and must be, after the age of sixteen, completely submissive, not only to the father of their children, but to any and every man, for such was the will of the Lord Htler, through his humble mouthpiece Rupprecht von Wied. He said there must be no love, only lust or a desire to beget sons, and that a sexual preference for one woman over another, except in so far as one might be stronger and healthier, was a weakness and wholly unmanly ... (p. 81)

Leggendo il programma di von Wied per la «reduction» delle donne o la storia narrata da von Hess, lungi dal sentirci in un mondo immaginario o fantastico, siamo invece colpiti da una quantità di echi familiari: la distopia della Burdekin suona sempre più come una parodia, e nemmeno troppo esagerata, del mondo reale. La parodia è da sempre l'arma tradizionale della scrittura femminile. Essa rappresenta infatti l'unico modo per usare il linguaggio maschile contro se stesso. Ma la parodia implica un senso di superiorità da parte di chi la usa. Ecco l'opinione della Burdekin:

[...] the thing you are yourself is the best thing. A Man doesn't want to be an elephant or a rabbit. The elephant if it could think wouldn't want to be a rabbit or a man. It wants to be itself, because itself is the very best thing there is in the world [...] The life you are yourself is all life. If you look with envy or longing or inferiority-feeling at any other kind of life, you have lost your life, lost your Self [...] An acceptance on my part of fundamnetal inferiority is a sin not only against my manhood but against life itself. (p. 106)

There's the explanation why women always live according to an imposed pattern, because they are not women at all, and never have been. They are not themselves. Nothing can be, unless it knows it is superior to everything else. No man can believe God was she. No woman could believe God was He. It would be making God inferior. (p. 107)

Come si vede, il rapporto di reciproca determinazione tra contenuto tematico e forma narrativa è tale che è difficile tenere separati i due piani. Occorrerebbero molte pagine per mettere nel debito rilievo i temi fondamentali e i diversi aspetti che compaiono in *Swastika Night* e che animano ancor oggi il dibattito della critica femminile e femminista, facendo del romanzo, come insiste la Patai, veramente un'opera contemporanea.

Anche sul piano formale *Swastika Night* è una distopia «classica»: il viaggio dell'eroe, Alfred, nel ventre del mostro (l'impero nazista); la sua ribellione e la sconfitta – una sconfitta individuale e non della speranza; la speranza legata alla

vitalità del mito, riassunto simbolicamente nella fotografia, unica testimonianza sopravvissuta dell'esistenza di un passato, ossia di qualcosa diverso dal presente. La fotografia focalizza e alimenta il desiderio per qualcosa che sembra essersi spento, ma che parla invece il linguaggio del silenzio e dell'assenza. La fotografia racchiude un'immagine di amore: le donne erano attraenti e due sessi si amavano.

Nel mondo della Burdekin che, in un parossismo di terrore e violenza, si preparava alla seconda guerra mondiale, l'amore, come il mito oggi, diventava ogni giorno di più una favola cui si aggrappavano coloro che non sapevano o non volevano affrontare la realtà, insomma i deboli. Il romanzo della Burdekin fa parlare il silenzio crescente, il venir meno di tutto ciò senza il quale «non si può vivere»¹⁰: la radice di ogni vitalità, dell'amore per gli altri, è nella stima per sé stessi. Ma «self respect» significa identità, un cognome, un passato, una storia: tutto il dialogo, in questo come negli altri romanzi, è una continua riscrittura della storia, da un punto di vista diverso, per spiegare l'errore che ha portato alla «death hysteria» contemporanea e per mantenere viva la speranza che la «nera nube» del presente possa dissolversi e che il pellegrino possa uscire dalla *darkness* e tornare a riveder le stelle.

¹⁰ Cfr. p. 48, n. 169.

INDICE DEI NOMI

- Abbott, E.A., 8, 17, 26, 42, 46, 55
Abensour, L., 31, 58
Abrams, M.H., 48-52, 72
Acker, K., 180
Adorno, T., 43, 52, 53, 55, 114,
139, 145, 149
Aelfrid, 125
Aguirre, M., 26, 28
Albertazzi, S., 28
Alighieri, D., 48, 67, 68, 71
Almansi, G., 68
Amory, M., 44
Angus, I., 14
Arendt, H., 39, 77
Auden, W.H., 121, 122, 150, 151
Austen, J., 181
- Baccolini, R., 111
Bachtin, M., 30
Bacone, T., 103
Balbert, P.A., 145
Ballard, J.G., 109
Bandiera, L., 50
Barthes, R., 41, 45
Basile, G.M., 15
Bate, J., 52
Battaglia, B., 16, 103, 112, 171,
182
- Baudelaire, C., 53
Bayron, G., 55
Beal, A., 98
Beckett, S., 60
Bellamy, E., 85-88, 91, 100
Beneduce Confalonieri, M., 125
Benjamin, W., 76
Bentham, J., 25, 26
Berdiaeff, N., 129
Bergonzi, B., 91, 115
Bergson, H., 46, 135, 141
Bertinetti, R., 56
Bidney, D., 141
Billi, M., 30, 60
Binni, W., 36
Birge Vitz, E., 69
Blake, W., 51, 125
Bleich, D., 15, 23, 115
Bloom, H., 12-14, 50-52, 66, 68,
138-140, 151, 154, 157
Blumenberg, H., 45
Boitani, P., 53
Borges, J.L., 22
Borkeneau, F., 163
Bosco, U., 70
Bowman Albinski, N., 181
Bradbury, R., 78
Bright-Holmes, J., 138

- Brilli, A., 30, 31
 Brockway, F., 160
 Bromswich, 55
 Broughton, T., 59-61
 Brown, D., 27
 Bruns, G.L., 28, 75, 140
 Bulwer-Lytton, E., 85, 171
 Burdekin, K., 8, 16, 26, 125, 163,
 181-188
 Burgess, A., 82, 184
 Burke, E., 51
 Burnham, J., 163
 Burns, W., 157
 Burton, R., 50
 Butler, S., 7, 14, 15, 37
 Byron, G., 83, 107

 Calvini, I., 75
 Caporaletti, S., 123
 Carlyle, T., 170
 Cassirer, E., 119
 Caudwell, C., 122, 150, 177
 Charras, F., 32, 60
 Cheyne, J., 50
 Chialant, M.T., 106
 Chodorow, N., 183
 Churchill, W., 157, 166, 167
 Cianci, G., 35, 36, 46
 Cioranescu, A., 86
 Cixous, H., 60, 119
 Clarke, I.F., 85
 Clayborough, A., 22
 Coghill, H., 60
 Cole, C.D.H., 143
 Coleridge, S.T., 51
 Colombo, A., 13, 16, 153, 163, 170
 Connolly, C., 148, 161
 Conrad, J., 59, 60, 131
 Contini, G., 75
 Corrado, A., 13
 Corti, C., 46
 Crews, F.C., 125
 Crick, B., 38, 122, 132, 155, 156,
 158, 159, 162, 163, 167, 168

 Crisafulli Jones, L.M., 20, 50
 Dardel, E., 45
 Day, W.P., 33
 De Angelis, V.M., 73
 de Deguileville, G., 108
 de Man, P., 67-71
 De Paz, A., 20
 De Zordo, O., 125
 Defoe, D., 113
 Deidda, A., 56
 Derrida, J., 40
 Descartes, R., 121
 Deutscher, I., 164, 166
 Di Giuliomaria, S., 168
 Dick, P., 97
 Dickens, C., 146
 Dinnerstain, D., 183
 Doctorow, E.L., 127
 Dollimore, J., 31
 Domenichelli, M., 56
 Donne, J., 137
 Dostoevskij, F., 27, 48, 51, 93, 140,
 178
 Dunn, T., 82

 Eagleton, T., 35, 42, 57, 69
 Eco, U., 101
 Edel, L., 118
 Elam, D., 182
 Eliot, G., 60
 Eliot, T.S., 46, 75, 121, 125, 132,
 156, 168
 Empson, W., 156, 157
 Erlich, R., 82
 Eschilo, 63
 Esiodo, 48

 Faulkner, P., 89
 Ferraris, M., 39
 Fichte, J.G., 49
 Fink, G., 68
 Fish, S., 40
 Ford, F.M., 24
 Furnivall, F.J., 108

- Forster, E.M., 8, 14, 20, 26, 31, 34, 36, 37, 53, 56, 77, 86, 95, 98, 122-126, 143, 147, 148, 153, 157, 179
- Fortunati, V., 11, 12, 14, 20, 28, 30, 56, 89, 111, 139
- Foscolo, U., 11, 55
- Foucault, M., 13, 25, 57
- Franci, G., 20, 56
- Freud, S., 16
- Frigessi Castelnuovo, D., 49
- Frye, N., 20, 29, 34, 48, 73, 135
- Gadamer, H.G., 63
- Galimberti, U., 72
- Gandhi, M.K., 157
- Garber, F., 60
- Garchia, G., 45
- Gerber, R., 131
- Giachino, E., 98
- Giannantonio, P., 68
- Gilbert, S.M., 145
- Gilligan, G., 182, 183
- Givone, S., 52
- Goebbels, J., 165
- Golding, W., 7, 21, 140
- Goldoni, A., 50
- Gollancz, V., 181
- Goodridge, J.F., 70
- Gorer, G., 160, 161
- Gottlieb, E., 174
- Grafe, F., 60
- Grass, G., 28
- Graves, R., 54
- Greenblatt, S., 41, 55, 56
- Greene, G., 181, 183
- Guardamagna, D., 85
- Gusdorf, G., 69
- Hall, J., 7, 14, 59
- Hanson, F.A., 139, 149
- Harrington, M., 173
- Hartman, G., 52
- Heidegger, M., 49, 127
- Henson, F.A., 174
- Hillegas, M., 122
- Hitler, A., 125, 163, 167, 170, 178
- Hobbes, T., 121
- Hölderlin, F., 51
- Holquist, M., 35
- Horkheimer, M., 52, 53, 56, 114, 127, 139, 145, 149
- Howarth, W.L., 69
- Howe, I., 14, 138, 148, 157, 164, 166, 167, 173
- Hudson, W.H., 17, 18, 24, 25, 52, 81, 85, 105, 117, 119, 125, 134, 146, 171
- Hume, D.R., 33, 60
- Hunter, L., 14, 68, 71, 76
- Hutcheon, L., 35, 37-40, 67, 68
- Huxley, A., 7, 21-23, 31, 40, 77, 80, 86, 90, 112, 118, 129, 133, 134, 136, 140, 178
- Huxley, T.H., 17, 18, 23, 82, 108, 113-115, 120, 130, 132-135, 172
- Huysman, J.K., 125
- Hynes, S., 145, 150
- Iesi, F., 45
- Imbroscio, C., 86
- Jackson, R., 22, 27, 28, 29, 31, 32, 60, 65, 74
- James, H., 24, 118
- Jameson, F., 20, 31, 42, 57, 73, 127
- Jay, E., 61
- Jefferies, R., 81, 85, 117
- Johnson, A.L., 20
- Jung, K.G., 45
- Kafka, F., 60, 65, 74
- Kahn, C., 181, 183
- Kampf, L., 35, 37
- Kant, I., 50
- Kayser, W., 22
- Keits, J., 50, 55
- Kiely, R., 52

- Klitzke, R., 163
 Koestler, A., 163, 169
 Kroeber, K., 52
 Kumar, K., 11, 12, 116, 122, 129

 Lacy, G.M., 146
 Langland, W., 70
 Lawrence, D.H., 20, 33, 43, 47, 98,
 104, 108, 121, 122, 124, 127,
 135, 145, 146, 148, 179
 Le Guin, U., 33
 Lefort, C., 43
 Lejeune, P., 69
 Lentricchia, F., 55, 56
 Levi, P., 55
 Levy, 60
 Lewis, W.S., 51
 Lindsay, J., 87
 Locke, J., 121
 Lodge, D., 35
 London, J., 79, 91, 92
 Lutero, M., 121
 Lydgate, J., 108, 119, 120, 126
 Lyons, E., 160
 Lyotard, J.F., 9, 13, 31, 37, 42-44,
 75
 Lytton, E.B., 15, 16

 Machiavelli, N., 121
 Magli, I., 182
 Maitan, L., 163, 164, 167
 Manganelli, G., 42
 Manheim, R., 46
 Marcus, P.L., 145
 Marimoutou, J.C., 103
 Marlowe, C., 76, 81
 Marroni, F., 97, 109
 Martini, M.L., 63
 Marx, K., 160
 Massari, R., 164, 166
 Matteucci, N., 15
 Mc Diarmid, L., 20, 121, 150
 Mc Gunn, J.J., 55
 McKeon, M., 69

 McNelly Kearns, C., 140, 154
 Mellor, A., 71
 Menenio Agrippa, 120
 Menichelli, A., 85
 Miles, R., 27, 29, 32
 Milton, J., 34, 50-52
 Minerva, N., 111, 137
 Moneti, M., 139
 Monti, A., 85
 Moore, H.T., 43
 Moore, L., 167
 More, T., 103, 104, 108, 115
 Moretti, F., 46
 Morris, W., 8, 9, 17-21, 24, 29, 51,
 63, 81, 84-90, 93, 99, 100, 108,
 116, 119, 121, 125, 135, 140,
 143, 150, 169, 171, 179
 Morton, A.L., 15, 17, 18, 81, 85,
 95, 136
 Muggeridge, M., 138
 Muecke, D.C., 67
 Mussolini, B., 170, 178
 Myers, J., 161, 164

 Newton, I., 121
 Nicholson, N., 115
 Nietzsche, F., 38, 49
 Norris, C., 154

 Oliphant, M., 8, 20, 26-31, 33, 34,
 36, 40, 46, 49, 51, 54, 56, 59-63,
 66-72, 74-78, 81-83, 121
 Olney, J., 69
 Omero, 55
 Orwell, G., 8, 12, 14, 15, 19, 20,
 23, 25-27, 31, 33, 34, 36-39, 41-
 47, 51, 53, 60, 61, 63, 65, 66, 71,
 74-76, 78, 79, 83, 86, 91, 96-99,
 101, 103, 108, 112, 114, 118,
 122, 124, 126, 127, 129, 131-134,
 136-138, 140-142, 146-150, 153-
 157-159, 161-166, 170-179, 181,
 182, 184
 Orwell, S., 14

- Ovidio, 48
Pagetti, C., 20, 32, 33, 73, 85, 91,
106, 107, 122, 124, 125
Pareti, G., 59
Parrinder, P., 22, 103, 131
Patai, D., 138, 142, 163, 181-183
Paulson, R., 32
Paz, M., 60
Pearson, N.H., 121
Penzoldt, P., 26
Perrot, M., 26
Petrucci, V., 77
Platone, 115, 121
Poe, E.A., 55
Poggi, V., 59
Polak, F., 25
Pollard, A., 7
Potts, P., 163
Prete, A., 49, 53
Price, M., 26
Punter, D., 22, 27, 60
- Quarta, C., 16
Queen Victoria, 87
Quilligan, M., 22
- Rabinowitz, R., 33
Racault, J.-M., 103
Radcliffe, A., 74
Raimondi, E., 52
Rausching, H., 163
Ray, G.N., 118
Recupero, N., 163
Redmond, J., 19
Reni, G., 16
Rice Burroughs, E., 122, 147
Ricoeur, P., 39
Righter, W., 45, 46, 48
Rilke, R.M., 119
Risso, M., 49
Roathyn, D., 140
Rodden, J., 12, 138, 153, 154, 159,
161, 164
Roosevelt, T., 167
- Rosenberg, 163
Ross, H., 25
Rossetti, D.G., 67, 68
Rota Ghibaudi, S., 18
Rousseau, J.-J., 169
Runcini, R., 50
Rushdie, S., 28
Ruskin, J., 171
Russell, B., 138
- Sabbadini, S., 50
Sartre, J.P., 29
Sayre, R., 69
Scarsella, A., 73
Schiafone, G., 163
Schiller, F., 49
Schorer, M., 138
Schwarzkopf, H.N. (General), 151
Sebeok, T.A., 141
Sedley, S., 154
Sertoli, G., 149
Servier, J., 15, 114, 115
Shakespeare, W., 82, 142, 171
Shaw, G.B., 98, 109, 120, 126, 139,
140
Sheckley, R., 7, 21, 93
Sinfield, A., 31
Singleton, C.S., 67
Small, C., 150
Sontag, S., 41
Souvestre, E., 77
Spender, S., 150
Stalin, J., 157, 163, 165-167
Starobinski, J., 49, 50
Stevenson, R.L., 27, 34, 60
Stradlin, R., 154
Struve, G., 161
Swift, J., 7, 14
Symons, J., 137, 138, 148, 150
Szabolcsi, M., 34
- Tafari, 57
Tennyson, A., 53, 115, 129
Terzo, L., 34, 37

- Thomson, G.R., 22
 Todorov, T., 20
 Trilling, L., 25, 35, 122, 125, 138, 154
 Trotter, D., 145
 Trousson, R., 13, 111
 Trotskij, L., 153, 158, 162-170
 Truman, H.S., 157
- Varnado, S.L., 22
 Vattimo, G., 36-39, 41, 42, 47, 56, 83
 Villani, A., 36
 Virgilio, 48
- Walpole, H., 51, 74
 Walter, N., 161
 Warburg, F.J., 137, 147
 Warner, R., 8, 20, 26
 Watt, I., 69
 Waugh, E., 44, 147
 Wells, H.G., 7, 14, 18, 19, 21-26, 29, 30, 34, 41, 61, 63, 65, 83, 85, 87-98, 100, 101, 103-109, 111-117, 118, 120, 122, 124, 126, 129-133, 135, 136, 137, 139, 146, 163, 171, 172
 West, A., 97
 Whitman, J., 28, 140, 156
 Whitman, W., 169
 Wilde, O., 138
 Willey, B., 130
 Williams, M., 59, 60,
 Williams, R., 154
 Wilt, J., 60
 Winstanley, 169
 Wollheim, R., 151, 154
 Woodcock, G., 161, 164
 Woolf, V., 33
 Wordsworth, W., 75
 Wyndham, J., 103
- Yeats, W.B., 20, 121, 125, 146, 150, 179
- Zamyatin, E., 14, 26, 74, 77, 78, 86, 163
 Zolla, E., 47
 Zucchini, G., 59, 139