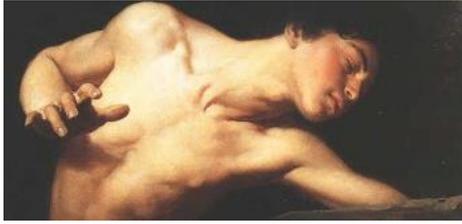


DISTOPIA e AUTOBIOGRAFIA nella letteratura utopica inglese



*the basic truth of autobiography
which is:
I am alone in the universe¹*

Debbo incominciare con alcune precisazioni preliminari perché in effetti il titolo del mio intervento può apparire abbastanza ampio da suggerire tutta una varietà di possibili approcci. L'approccio che apparentemente sembra il più immediato è quello che mette l'opera utopica in collegamento con la "vita" dell'autore – *background* storico-sociale ed esperienza personale – quale viene da lui vista, interpretata, raccontata in opere autobiografiche: come per esempio *Nineteen Eighty-Four* di George Orwell e quell'interessantissimo saggio autobiografico sulla sua infanzia e prima adolescenza che è "Such, such were the joys..."; oppure le utopie e le distopie di H.G. Wells ed il suo *Experiment in Autobiography*; o ancora *The Land of Darkness* di Margaret Oliphant e la sua *Autobiography*; o *The Blazing World* di Margaret Cavendish e *A True Relation of my Birth, Breeding and Life; After London* di Richard Jefferies e *The Story of my Heart*, ecc.

E, in mancanza di scritti dichiaratamente autobiografici, si può, come suggerisce Robert Sayre², ricorrere per esempio a *A Boy's Town* di W.D. Howells come introduzione a *A Traveller from Altruria* oppure ai saggi di Aldous Huxley per mettere a fuoco *Ape and Essence* e *Island*, tenendo cioè conto del fatto (e qui mi si consenta di schematizzare drasticamente) che tutta la letteratura è in fondo autobiografia, come fra i tanti sostiene Valery Larbaud³, così come l'autobiografia è sempre in vario grado *fiction*, e quindi letteratura; se poi teniamo conto del fatto che la letteratura – e, come dimostra Sayre, l'autobiografia in particolare – è animata dallo stesso spirito dell'utopia, che "la letteratura è sempre in fondo utopia", ci si rende conto che il confronto può risolversi in una reciproca parafrasi, quando non in "a mere babbling about stuttering"⁴, come riconosce anche James Olney quando traccia il suo informatissimo quadro di quel fenomeno tutto contemporaneo che è lo sviluppo della critica sull'autobiografia.

Olney cerca di uscire dall'*empasse* ancorandosi storicamente alla domanda che egli ritiene "centrale" (p. 19): perché l'enorme, e in certi momenti addirittura frenetico, sviluppo dell'interesse critico per l'autobiografia? Perché l'autobiografia è diventata

¹ SPENDER Stephen, "Confessions and Autobiography", (1962), in OLNEY James ed., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 117.

² SAYRE Robert, "Autobiography and Utopia", *Salmagundi*, 19, Spring 1972, pp. 18-37.

³ Cfr. VOISINE Jacques, "De la confession religieuse à l'autobiographie et au journal intime entre 1760 et 1820", *Neohelicon*, II, 3-4, 1974, pp. 337-358. SHAPIRO Stephen A., "The Dark Continent of Literature: Autobiography", *Comparative Literature Studies*, 5, 1968, pp. 421-54, 1965.

⁴ OLNEY James, "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction", in OLNEY James ed., *Autobiography*, cit., pp. 3-27.

“a subject of the most vital interest for philosophers, psychologists, and theorists and historians of literature? Why now? Why not earlier?” (p. 21)

La risposta che egli propone all'inizio degli anni ottanta è che, come mai prima, nell'oggi postmoderno (e cita Derrida, Foucault, Barthes, Lacan e i loro allievi sparsi nel mondo occidentale) c'è ansia intorno all'esistenza e alla definizione dell'io, un'entità così “profonda, misteriosa, vulnerabile”; c'è angoscia, anche quando l'io viene negato, definito *fiction*, testo od altro; – ed è, questa di Olney, una risposta che ci riporta al “cuore” della distopia, almeno partire dalla seconda metà del secolo scorso: con la paura di uno Stevenson, di un Hudson, una Oliphant, per il potenziale autodistruttivo insito nel concetto di io borghese e nel suo sviluppo.

Il grande problema della distopia più autentica e radicale è che da un lato essa è critica dello spirito dell'individualismo borghese e dall'altro è consapevole che quella individuale e soggettiva è l'unica strada per entrare in contatto con la realtà: essa destabilizza quindi il concetto di io corrente e pone il problema della sua definizione o ridefinizione.

Ribadita l'attualità di questo problema, e quindi la contemporaneità del contenuto tematico e filosofico della distopia, mi sembra che il modo più concreto per rilevarlo sia, nel caso dell'utopia letteraria, quello di affrontarlo attraverso lo sviluppo delle forme narrative.

Prima però di formulare il problema della distopia in questo ambito, devo completare



la mia premessa. Consapevole che, come rileva Olney, tutti sanno cos'è l'autobiografia, ma ogni definizione solleva un coro di polemici *distinguo* (e perché il termine compare storicamente solo nell'Ottocento, per l'esattezza nel 1809 con Robert Southey, e perché questo *mode* è una specie di “unfederated domain”, come scrive William Howarth⁵, con una grande varietà di generi che vanno dalla confessione, al diario più o meno intimo, alla memoria, al resoconto di viaggio, reale, immaginario, filosofico, spirituale, ecc.), è opportuno che io

chiarisca che per racconto in forma autobiografica o *autobiographical memoir* o *report* intendo un racconto, per lo più, ma non necessariamente⁶, in prima persona, in cui la voce narrante riferisce la sua esperienza di fatti vissuti, uditi, sognati, immaginati nel passato (di cui il racconto di Ulisse nell'*Odissea* costituisce, come rileva Bertil Romberg⁷, l'esempio più antico nella letteratura occidentale).

Ora è indubbio, e non sono io certo la prima a rilevarlo⁸, che l'utopia narrativa ha una predilezione “genetica” per la forma del racconto autobiografico, statisticamente ricorrente da More, a Bacon, a Swift, a Defoe, a Hall, a Godwin, per non citare che i più noti; e lo stesso mi pare possa dirsi anche nell'ambito dell'utopia francese e italiana. Le motivazioni e le esigenze cui la forma autobiografica risponde possono essere nei vari casi diverse e controverse, ma tutte si innestano sul fatto incontestato o meglio scontato che lo sviluppo dell'autobiografia a partire dal medioevo rappresenta, per

⁵ HOWARTH William L., “Some principles of autobiography”, *New Literary History*, vol. V, Winter 1974, n. 2, p. 363.

⁶ Per “quanto ingannevole possa essere la distinzione tra narrazione in prima persona e in terza persona” cfr. EILE Simon, “The Novel as an Expression of the Writer’s Vision of the World”, *New Literary History*, vol. IX, n.1, Autumn 1977, p. 123.

⁷ ROMBERG Bertil, *Studies in the Narrative Technique of the First-person Novel*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962.

⁸ Cfr GERBER Richard, *Utopian Fantasy. A Study of English Utopian Fiction Since the End of the Nineteenth Century*, London, Routledge & Kegan Paul, 1955.



usare le parole di Jacques Voisine, “un aspect du processus constant de secularisation des belles-lettres qui se poursuit depuis la Renaissance”⁹, o, come scrive Howarth, “a history of the human mind reflecting man's rise from dogma to individuality”¹⁰: la scelta della forma autobiografica risponde *in primis* alla necessità di rendere *il nuovo tipo di sguardo*, il nuovo

punto di vista secolare e prospettico dell'individualismo emergente. L'autobiografia da prodotto dell'apertura dell'occhio individuale si fa, come scrive George Gusdorf, il padre della critica autobiografica, “specchio in cui l'individuo riflette la sua immagine”¹¹ e quindi, come precisa Howarth, “self-portrait”: nel suo sviluppo a partire dal Medioevo è possibile cogliere l'evolversi di quel concetto di individuo proprio della cultura occidentale, o meglio di quella “virtue of individuality”¹² che oppone l'individuo a tutti gli altri.

Gli studiosi di T. More ben sanno che la complessità della sua *Utopia* si radica e si realizza qui, nel suo particolare uso della forma autobiografica, sul piano della *fiction*¹³ narrativa, dove è possibile misurare la qualità del suo spirito utopico, quale si determina nel rapporto tra eredità religiosa medievale e classico-umanistica e il nuovo spirito “politico” e individualistico rinascimentale.

Se l'utopia sceglie la forma autobiografica è anche perché, come ben vede Irving Horowitz, sociologo e politologo, tra sociologia e autobiografia la contraddizione è solo superficiale¹⁴: l'autobiografia possiede una “strategic nature”, una natura strategica che fa funzionare l'evento letterario come “a social injunction”: l'autobiografia può farsi “a performance for the purpose of giving instructions to others [...] a role model for the behaviour of others”.

Grazie alla sua “capacity to reach beyond the individual and into the state, nature and society”, l'autobiografia offre all'utopista il modo per proporre il suo *exemplum* che è sempre di un cambio radicale, afferma Starobinski¹⁵: giusto, perché non dobbiamo dimenticare che, rispetto alla biografia medievale, la comparsa dell'autobiografia implica, come aveva avvertito Gusford, “a new spiritual revolution: the artist and the model coincide, the historian tackles himself as object” (p. 31) e dunque l'artista propone se stesso, con le proprie esperienze e le proprie idee individuali (e perciò nuove) come modello.

La scelta della forma autobiografica espone l'utopista, indipendentemente dal contenuto della sua utopia, all'accusa o comunque al sospetto di narcisismo: sospetto che un utopista, contemporaneo eppure apparentemente fuori dal tempo, come l'autore di *Walden Two*, conferma in pieno: “E mi piace interpretare la parte di Dio”¹⁶,

⁹ VOISINE J., *op. cit.*, p. 337.

¹⁰ HOWARTH W.L., *op. cit.*, p. 363.

¹¹ GUSDORF George, “Conditions et limites de l'autobiographie”, (1956), in OLNEY J. ed. *Autobiography*, cit., p. 35.

Cfr. BIRGE VITZ Evelyin, “Type et individuue dans l'autobiographie medievale”, *Poetique*, 1975, 24, pp. 426-445.

¹² *Ibidem*, p. 34

¹³ Cfr. FORTUNATI Vita, *La letteratura utopica inglese: Morfologia e grammatica di un genere letterario*, Ravenna, Longo, 1975, pp. 50-9.

¹⁴ HOROWITZ Irving L., “Autobiography and the Presentation of Self for Social Immortality”, *New Literary History: Self Confrontation and Social Vision*, Autumn 1977, cit., p. 173.

¹⁵ STAROBINSKI Jean, “The Style of Autobiography”, (1971), in HOLNEY J. ed, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶ SKINNER B.F., *Walden Two*, (1948), New York, Macmillan, 1962.

dichiara candidamente, incurante delle sue caricature, dei vari *Master* e *Dictator*, *Doctor* e *Big Brother* che gli rimandano gli specchi della distopia.

Se dunque la *autobiographical memoir* è, com ha dimostrato il Watt¹⁷, la forma individualistica per eccellenza, in

quanto pone l'individuo al centro della narrazione, creatore, attore, relatore delle *fictions* del proprio io, è ovvia la predilezione dell'utopia positiva che è sempre il racconto di una affermazione, di un'autorealizzazione, almeno sulla carta, nella creazione letteraria, dove l'utopista con il suo progetto



sfida, come osserva Canetti¹⁸, il potere politico per sconfiggerlo e prendere il suo posto: è ovvio che ci sono enormi distanze tra la visione utopica di un More, un Bacon, un Bentham, ma è un dato di fatto significativo che sul piano formale l'utopia si presenti determinata dallo stesso spirito che così perfettamente s'incarna, anzi si trasforma in mito, in quella "one man's utopia"¹⁹, che è il *Robinson Crusoe* (e questo avviene proprio grazie alla perfetta corrispondenza tra *form* e *substance*).

Pur consapevole della gran varietà di fini e di modi in cui l'utopia usa la forma autobiografica, ho voluto mettere in rilievo questo aspetto perché, quando si passa a parlare della distopia, è da questo punto di vista che mi sembra si generi una domanda fondamentale: se il racconto in forma autobiografica è un così adeguato veicolo dello spirito costruttore, ordinatore, dominatore dell'utopia positiva, qual' è l'uso che ne vien fatto nella distopia che invece fa di quello spirito il suo principale bersaglio?

Più che rispondere, lo spazio di un intervento mi consente solo di articolare e di illustrare la domanda. Anche ad una *survey* sommaria, la diversità nell'uso della forma autobiografica sembra confermare all'interno della produzione narrativa distopica una distinzione che avevo individuato in precedenza²⁰ e che vede, accanto a un filone radicale, antiborghese, che ho chiamato umanistico o morrisiano (rappresentato da Margaret Oliphant, E.M. Forster, Kathryn Burdekin, Rex Warner, George Orwell), un secondo filone, che per quanto critico, non è radicalmente antiborghese, nel senso che in fondo non vede alternative alla cultura e all'ordine esistenti. E questo il filone distopico di H.G. Wells e di Aldous Huxley e di molta *science fiction* contemporanea. Ed è il filone più propriamente satirico della distopia, perché in fondo un *fondamento* di riferimento ce l'ha, fosse pure l'*assenza di fondamento*, o meglio l'assenza di qualsiasi fondamento che non sia l'esistente, ciò che ha la forza di essere. Chiamerei questo filone wellsiano o esistenziale. L'altro filone, quello morrisiano antiborghese, esprime la propria critica facendo ricorso, più che alle tecniche tradizionali della satira (e del grottesco), alle strategie e al linguaggio eterogeneo e *subversive* della letteratura fantastica. Questo implica un uso totalmente diverso dell'allegoria nei due filoni, rilevabile nelle protodistopie della seconda metà dell'Ottocento così come nelle distopie

¹⁷ Cfr. WATT Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto & Windus, 1957.

¹⁸ Cfr. CANETTI Elias, *Massa e Potere*, Milano, Adelphi, 1972.

¹⁹ Cfr. STARR George A., *Defoe and Spiritual Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1965.

²⁰ Cfr. BATTAGLIA Beatrice, *Nostalgia e Mito nella Distopia inglese: Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin*, Ravenna, Longo, 1998.

che si sviluppano nel Novecento modernista. Lo studio dell'allegoria fornisce una chiave fondamentale (come è stato autorevolmente messo in rilievo²¹) per difendere la distopia da riduttivi e arbitrari confronti con generi narrativi di più elevato *status* canonico come per esempio il *novel*.

L'insoddisfazione nei confronti della tecnica narrativa autobiografica in prima persona è evidente fin dalle prime “distopie” del secolo scorso, dove l'esclusività del punto di vista narrativo centrale è variamente minata attraverso il *burlesque*, la parodia, la satira, da una progressiva perdita di autorevolezza del personaggio viaggiatore – si pensi a Tish di Bulwer Lytton, a Mr Higgins di Butler, a Smith di Hudson – il quale non riferisce più un'esperienza positiva, ma un'impresa fallita (la fuga, la morte), un fallimento in gran parte provocato dalla sua inadeguatezza.

E' in una “utopia non utopica” come *A Crystal Age* di W.H. Hudson (1885) che le differenze sono presenti e ben evidenti: il racconto autobiografico è inadeguato a riflettere la Realtà o la Verità e pare sufficiente solo a rendere la realtà di Mr Smith (che è una realtà negativa) o forse neanche quella, se si tien conto del fatto che Smith ha la pretesa di raccontare una vicenda che è terminata con la sua morte; forse si tratta solo di un sogno, come dichiarerà più tardi l'autore nell'introduzione alla seconda edizione (1906). Il racconto autobiografico diventa qui una forma della letteratura fantastica in quanto, proprio con la sua ambigua e destabilizzante conclusione, sottolinea la rottura con l'ordine convenzionale del reale o meglio ne prefigura l'inafferrabilità.

Ma è nella distopia di Margaret Oliphant – *The Land of Darkness*²² – che il problema dell'uso della forma autobiografica in prima persona da parte della distopia riceve il trattamento più completo: usare la memoria autobiografica per criticare il concetto di individuo borghese e al contempo suggerirne un concetto alternativo è il tema dell'Autrice, così come il viaggio attraverso la terra delle tenebre alla ricerca di una via d'uscita è il tema del *Pilgrim* narratore.

La terra delle tenebre è il mondo chiuso, la prigione dell'io isolato in sè stesso, in preda all'ansia, alla paura degli altri, al dolore della solitudine, e perciò sadico e violento. E, in piena coerenza con il principio che la realtà è solo quella individuale e soggettiva, il microcosmo interiore dell'individuo è al tempo stesso il macrocosmo della società vittoriana. Ed è quindi qui che, insieme all'ironia, alla tautologia, al solipsismo dell'esperienza interiore moderna e postmoderna, troviamo anche le radici delle varie distopie del Novecento: dal liberalismo più sfrenato delle *lawless streets* (p. 2) che anticipano i *settings* di Robert Sheckley, alla *town of tyrants* (p. 269) di Zamyatin e di Orwell, alla *lazar house* (p. 266) che è già gli *slums* delle moderne megalopoli, all'edonistico *Brave New World* della *city of the evening light* (p. 274), allo *huge workshop* (p. 281) della città tecnologica e informatica; ma soprattutto è qui che, simboleggiata nella “grande pianura vuota e senza tracce” (p. 280) che è il tessuto connettivo che alimenta e unisce tutte queste realtà totalitarie, troviamo la perdita della memoria e l'abbandono del passato, che sono la conseguenza prima del trionfo della dottrina dell'“avanti! avanti!” alla dolorosa e sempre frustrante conquista dell'infinito.

Il racconto, troppo complesso perché si possa sperare di riassumerlo in breve nella sua critica radicale all'individualismo, allo spirito di Robinson Crusoe, diventa quindi una

²¹ Cfr. DE MAN Paul, “The Rhetoric of Temporality”, (1969), in trad. it. in *Cecità e Visione/Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Napoli, Liguori, 1975, pp. 237-293; *Allegories of Reading*, London, Yale University Press, 1979.

²² *The Land of Darkness* (1886) in OLIPHANT Margaret, *A Beleaguered City and Other Stories*, Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 231-85.

parodia della memoria autobiografica defoiana. Anche *The Island of Dr Moreau* di Wells (1896) può essere definito una parodia di *Robinson Crusoe* o di *Utopia*, con il protagonista, Prendick, che sfugge alla morte per sprofondare poi sempre più nella *darkness* dell'isolamento e del terrore. Ma la differenza è grande, fondamentale. Entrambi i racconti, *The Island of Dr Moreau* e *The Land of Darkness*, descrivono l'inferno dell'individualismo, ma dalla "infernale isola" di Wells non c'è uscita e bisogna rassegnarsi; la Oliphant invece vuole uscire e il racconto è, a differenza di quello di Wells, la testimonianza che ci si può riuscire.

Per tutto il racconto del suo *Pilgrim* una piccola e luminescente "opening in the clouds" è stata a simboleggiare, anche se solo per qualche solitario visionario, la possibilità di fuggire dalla terra dei morti e della solitudine, di ritornare indietro, di ritrovare un qualche vitale collegamento con il passato. Diversamente da Hudson che lascia nel mistero la scrittura del racconto, il narratore della Oliphant dice, brevemente ma esplicitamente, che, se non avesse trovato quella strada per uscire dalla *land of darkness*, non avrebbe mai potuto scrivere il suo *report*: il racconto appare così l'equivalente concreto del "opening in the clouds", simbolo della comunicazione.

Pur nella sua apparente elementare semplicità, il racconto ha tutto un risvolto metaletterario e metanarrativo: s'interroga su se stesso, sul rapporto narratore – "realtà" narrata, ma soprattutto sul linguaggio e sul problema della comunicazione.

Il linguaggio è quello dell'allegoria, ma dell'allegoria con la A, non solo quello dell'allegoria romanticamente intesa (che pure serve a rendere l'ironia *romantica*²³ che pervade la *land of darkness*). Il linguaggio allegorico della Oliphant risente fortemente della lezione dantesca: viaggio e racconto sono entrambi investiti di valore allegorico. A differenza di Wells che rende allegoricamente solo il contenuto della memoria autobiografica, senza mettere in discussione il rapporto tra l'orizzonte della memoria autobiografica e la determinazione del suo contenuto, schiacciando così contemporaneamente tutte le potenziali problematiche temporali, la Oliphant dà valore allegorico, oltre al contenuto, anche alla cornice del racconto: e così la memoria autobiografica, inserita nel contesto del linguaggio allegorico viene relativizzata, diventa uno strumento di comunicazione individuale che presuppone l'esistenza di tutto un contesto più ampio, che la parola scritta può solo suggerire o delineare in parte limitatamente con i propri mezzi, ma meno che mai pretendere di creare.

Il problema di usare il punto di vista individuale e di definirne i limiti, e insieme l'esistenza di una qualche realtà al di fuori di esso, è il problema di quel filone della distopia del Novecento che ho definito morrisiano. Esso viene variamente risolto; per esempio attraverso un uso solo parziale della narrazione autobiografica in prima persona, come succede in *The Machine Stops* di Forster, per dare autenticità e forza all'impresa del ribelle protagonista Kuno; oppure traslato in terza persona, come in *Nineteen Eighty-Four*, che è una specie di autobiografia del personaggio Winston Smith.

Non è un caso che il problema dell'autobiografia appaia centrale in *Nineteen Eighty-Four* a livello tematico (il bisogno di avere un diario, il bisogno del passato, della storia, il Partito che ricorre alla scrittura per sondare l'interiorità di Smith).

Il problema deve esser stato veramente importante e di non facile soluzione per Orwell, se, dopo aver scritto *Nineteen Eighty-Four*, ci ritorna su in suo *notebook* mai pubblicato e che si trova all'Orwell Archive di Londra. In alcune paginette intitolate *For & Against novels in the first person* egli esprime tutta la sua attrazione per la forma

²³ Cfr. DE MAN P., "The Rhetoric of Temporality", cit., p. 276.

autobiografica: “to write a novel in the first person is like dosing yourself with some stimulating & very habit-forming drug. The temptation to do it is very great, but at every stage of the proceedings you know perfectly well that you are doing something wrong & foolish”. Elenca poi scrupolosamente tutti i vantaggi e gli svantaggi che sono di gran lunga maggiori e discendono tutti dal fatto che “the events of the story are seen only through the consciousness of one person” e che “the I novel is simply the story of one person – a three-dimensional character among caricatures”; obiezione questa che è poi la stessa mossa da E.M. Forster in *Aspects of the Novel* alla memoria autobiografica defoiana.

Non si tratta quindi tanto del grado di copertura offerto all'Autore dalla narrazione autobiografica in terza o prima persona, quanto invece delle esigenze connesse alla ricerca se non di una realtà oggettiva, di una fede nella sua esistenza. Con la narrazione in terza persona, *Nineteen Eight-Four* mantiene l'indispensabile prospettiva individuale, ma *umiliandola* cioè privandola, proprio come raccomandava l'autore di *Flatland*²⁴, delle pretese di assolutezza e dogmatismo.

Il punto di vista narrativo di Winston Smith è, come quello di un altro celebre narratore autobiografico – il fordiano Dowell – chiaramente limitato e parziale, come conferma del resto l'ampio spazio narrativo occupato dai loro doppi, O'Brien e Edward. Ma nel romanzo di Orwell il punto di vista narrativo deve registrare la propria sconfitta, il proprio progressivo svuotamento. Smith non scoprirà semplicemente che la realtà è ingannevole e fundamentalmente irraggiungibile, che l'apparenza è da accettarsi come realtà. Smith invece raggiunge la verità; solo che la sua verità non è la Verità. L'uso della narrazione in terza persona consente alla narrazione autobiografica di sdoppiarsi per esprimere, per esempio nella conclusione, da un lato la prospettiva individuale di Smith e dall'altro una prospettiva più ampia ed esterna da cui “the victory over himself” del narratore si rivela agli occhi del lettore una ironica sconfitta totale.

La difficoltà del problema retorico affrontato qui da Orwell si apprezza in un confronto anche superficiale con un'altra distopia in forma autobiografica, *The Wilde Goose Chase* (1937) di Rex Warner, dove l'uso della terza persona non è dovuto, come in *Ninety Eighty-Four*, alla necessità di raccontare la storia di una ribellione fallita, poiché quello di Warner è il racconto del trionfo della rivoluzione. Proprio Warner con *The Aerodrome* (1941), fornisce un esempio dei rischi per l'unità formale e lo spirito della distopia rappresentati dalla forma autobiografica.

The Aerodrome non può infatti essere definito una distopia, ma solo un *novel* con risvolti distopici: trattandosi del racconto dell'autoaffermazione finale del protagonista, la scrittura autobiografica in prima persona ha potuto realizzare tutto il proprio potenziale realistico, e per quanto riguarda la psicologia, le *manners*, l'ambiente, con un effetto di totale annullamento della eventuale dimensione e atmosfera fantastica creata dalla terrificante ideologia totalitaria. In *The Wild Goose Chase* invece la narrazione autobiografica, distanziata attraverso l'uso della terza persona e di un ulteriore filtro narrativo (secondo la migliore tradizione gotica), dava luogo ad una dislocazione spaziotemporale in cui le avventure (ma anche le *manners* stesse) del protagonista George assumevano risonanza allegorica e quindi corale ed epocale.

Se dunque la forma, ossia la retorica narrativa attraverso cui è presentata un'utopia, è parte integrante della proposta — non solo riflesso o veste del contenuto, ma

²⁴ Cfr. ABBOTT Edwin A., *Flatland, A Romance of Many Dimensions*, 1882.

prospettiva determinante e condizionante e quindi significativa ed eloquente –, allora mi sembra che la storia del diverso articolarsi ed evolversi della forma dell'utopia possa rivelarsi una voce tutt'altro che secondaria nella costruzione, da un punto di vista epistemologico, di un'autobiografia della cultura borghese.

E nell'ambito di questo discorso, per quanto riguarda la distopia in particolare sono certamente convinta che lo studio della sua forma eterogenea, parodica, *metafictional* e fantastica, non potrà non recare un grosso contributo al problema, come scrive Cianci²⁵, dei confini della nostra modernità.

²⁵ Cfr. CIANCI Giovanni, in CIANCI G. (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Firenze, Principato, 1980, pp. 17-22.