



that faculty ...which still lives in all of us, though we may be unconscious of it – ... It is the 'sense of mystery'...

The Book of a Naturalist, 1919

A Crystal Age è forse l'utopia in cui l'arte, nelle sue varie forme, occupa in maniera appariscente una parte preponderante. Dall'architettura al *landscape gardening*, alla scultura, alla pittura, "all'intaglio in legno e ai manufatti di pietra, metallo, creta, vetro...alla preparazione dei colori e al loro uso"¹, all'arredamento degli interni, le varie manifestazioni artistiche si accompagnano, combinandosi e traendo reciproco risalto in quel antico e nobile edificio che fornisce il *setting* al racconto, anzi, la cui esaltazione costituisce lo scopo del racconto, la Casa: la Casa tutta "di pietra grigia striata di rosso" come la roccia su cui era costruita, con "i suoi ampi gradini incavati... dello stesso materiale – sasso grigio-rossastro", e "l'ingresso principale...sotto un alto portico con l'intelaiatura scolpita sostenuta da sedici enormi cariatidi poggianti sopra massicci piedestalli rotondi" e "il grande tetto a cupola come di vetro smerigliato di un pallido rosato che pareva una nuvola sulla cima rocciosa di una collina"(35-36).

L'architettura degli interni è accuratamente descritta con la precisione e il gusto proprio della visione creativa: il succedersi degli ambienti, posizione, forma, struttura e materiali di porte, finestre, pavimenti, soffitti, pareti, sculture e dipinti, ecc:

We ascended the steps and passing through the portico went into the hall by what seemed to me a doorless way. it was not really so [...] the doors, of which there were several, some of coloured glass, others of some material, were simply thrust back into receptacles within the wall itself, which was five or six feet thick. The hall was the noblest I had ever seen; it had a stone and bronze fireplace some twenty or thirty feet long on one side, and several tall arched doorways on the other. The spaces between the doors were covered with sculpture, its material being a blue-grey stone combined or inlaid with a yellow material, the effect being indescribable rich. The floor was mosaic of many dark colours, but with no definite pattern, and the concave roof was deep red in colour (42).

¹ W.H. HUDSON, *A Crystal Age*, 1882, London, Duckworth & Co, London, IV impression, 1919, p. 59. Tutte le citazioni successive sono da questa edizione; la pag. sarà indicata tra parentesi nel testo.

...this door appeared to be of polished slate of a very dark grey, its surface ornamented with very large horse-chestnut leaves of brass or copper, or both, for they varied in shade from bright yellow to deepest copper-red. It was a double door with agata handles [...] he thrust it back into the walls on either side, revealing a new thing of beauty to my eyes, for behind the vanished door was a window, the sight of which came suddenly before me like a celestial vision. Sunshine, wind, cloud and rain had evidently inspired the artist who designed it [...] Below, with loosened dark golden-red hair and amber-coloured garments fluttering in the wind, stood a graceful female figure on the summit of a grey rock; over the rock, and as high as her knees, slanted the thin branches of some mountain shrub, the strong wind even now stripping them of their remaining yellow and russet leaves, whirling them aloft and away. Round the woman's head was a garland of ivy leaves, and she was gazing aloft with expectant face, stretching up her arms, as if to implore or receive some precious gift from the sky. Above, against the slaty-grey cloud – rack, four exquisite slender girl-forms appeared, with loose hair, silver-grey drapery and gauzy wings as of ephemerae, flying in pursuit of the cloud. Each carried a quantity of flowers, shaped like lilies, in her dress, held up with the left hand; one carried red lilies, another yellow, the third violet, and the last blue; and the gauzy wings and drapery of each was also touched in places with the same hue as the flowers she carried. Looking back in their flight they were all with the disengaged hand throwing down lilies to the standing figure. (44-46)

Con la stessa tecnica del ‘word painting’ che tanto aveva entusiasmato i contemporanei di Ann Radcliffe, vengono impiegate pagine per presentare il resto della stanza e le altre opere d’arte in essa contenute, come la statua di Europa o Mistrelde, resa, prima ancora che con il sentimento del poeta, con l’occhio, esperto e minuzioso, dell’artista-artefice, attento alla scelta e alla combinazione dei materiali e alla produzione degli effetti:

It was a statue about on-third the size of life, of a young woman seated on a white bull with golden horns. She had a graceful figure and beautiful countenance; the face, arms and feet were alabaster, the flesh tinted, but with colours more delicate than in nature. On her arms were broad golden armlets, and the drapery, a long flowing robe, was blue, embroidered with yellow flowers. A stringed instrument rested on her knee, and she was represented playing and singing. The bull, with lowered horns, appeared walking; about his chest hung a garland of flowers mingled with ears of yellow corn, oak, ivy, and various other leaves, green and russet, and acorns and crimson berries. The garland and blue dress were made of malachite, *lapislazuli*, and various precious stones. (46)

Con la stessa appassionata precisione, è reso il paesaggio con il ritratto di Yoletta in primo piano:

The statue stood on an octagonal pedestal of a high polished slaty-grey stone, and on each of its eight faces was a picture in which one

human figure appeared. [...] one of these picture, I recognized, was a portrait of Yoletta [...] The picture was a winter landscape. The earth was white, not with snow, but with hoar frost: the distant trees, clothed by the frozen moisture as if with a feathery foliage, looked misty against the whitey-blue wintry sky. In the foreground, on the pale frosted grass, stood the girl, in a dark maroon dress, with silver embroidery on the bosom, and a dark red cap on her head. Close to her drooped the slender terminal twigs of a tree, sparkling with rime and icicle, and on the twigs were several small snow-white birds, hopping and fluttering down towards her outstretched hand; while she gazed up at them with flushed cheeks, and lips parting with a bright, joyous smile. (48)

Eccettuata la danza, sostituita forse da attività fisiche, come il nuoto e l'equitazione, tutte le arti sono esercitate nelle grandi case che costituiscono il mondo dei Cristalliti: dalla scrittura alla miniatura, dalla lettura:

... now I listened to that melodious and majestic voice ... (90)

... their clear, sweet, penetrative voice [...] sometimes reminded me of a tender-toned wind instrument.

The reading struck me as almost of the nature of a religious service (91),

al canto e alla musica (che è forse l'ambito in cui la scrittura di Hudson eccelle, anche nel prevederne gli sviluppi nel Novecento²):

... the father [...] touched a handle or key near him, whereupon one of the brass globes began slowly revolving. A low murmur of sound arose, and seemed to pass like a wave through the room, dying away in the distance, soon to be succeeded by another, and then another, each marked by an increase of power; and often as this solemn sound died away, faint flute-like notes were heard as if approaching, but still at a great distance, and in the ensuing wave of sound from the great globes they would cease to be distinguishable. Still the mysterious coming sounds continued at intervals to grow louder and clearer, joined by other tones as they progressed, now altogether bursting out in joyous chorus, then one purest liquid note soaring bird-like alone, but whether from voices or wind-instruments I was unable to tell, until the whole air about me was filled and palpitating with the strange, exquisite harmony, which passed onwards, the tones growing fewer and fainter by degrees until they almost died out of hearing in the opposite direction. That all were now taking part in the performance I became convinced by watching in turn different individuals, some of them having small, curiously-shaped instruments in their hands, but there was a blending of voices and a something like ventriloquism in the tones which made it impossible to distinguish the notes of any one person. Deeper, more sonorous tones now issued from the revolving globes, sometimes resembling in character the vox humana of an organ, and every time they rose to a certain pitch there were responsive sounds—not certainly from any of the performers – low, tremulous, and Aeolian in character, wandering

² Cfr. D. MILLER, *W. H. Hudson and the Elusive Paradise*, Macmillan, p. 118.

over the entire room, as if walls and ceiling were honey-combed with sensitive musical cells, answering to the deeper vibrations. These floating aerial sounds also answered to the higher notes of some of the female singers, resembling soprano voices, brightened and spiritualized in a wonderful degree; and then the wide room would be filled with a mist, as it were, of this floating, formless melody, which seemed to come from invisible harpers hovering in the shadows above. (130-132)

Nella lunghezza e nella profondità delle descrizioni che si sforzano di coinvolgere visivamente il lettore, si concretizza la dimensione dominante di questa ‘utopia non utopica’³, che è la dimensione estetica. Per assaporare la bellezza di un paesaggio o di uno spettacolo naturale s’interrompe anche il lavoro più necessario. Tutte le attività, anche quelle tradizionalmente più umili, si prestano sotto un qualche aspetto alla fruizione estetica. Il cucito, per esempio, diventa un’arte e gli abiti prodotti artistici o meglio creazioni ispirate dal soggetto cui sono destinati, ed uniche, come unico è il soggetto che le ha ispirate. In questo mondo, dove la bellezza è la sostanza della vita, gli abiti non possono non avere una grande importanza: essi sono, per usare una similitudine cara a Hudson, la nostra ‘pelle’ culturale, e, poiché qui, come vedremo, la cultura è il trasparente riflesso della natura, anche naturale:

A “strong and ineradicable passion,” not merely to clothe the body, but to clothe it appropriately, that it to say beautifully, and by so doing to please God and ourselves. This being so, must we go on for ever scraping our faces with a sharp iron, until they are blue and spotty with manifold scrapings; and cropping our hair short to give ourselves an artificial resemblance to old dogs and monkeys [...] and array our bodies, like mutes at a funeral, in repulsive black[...]? And all for what, since it pleases not heaven nor accords with our own desires? For the sake of respectability, perhaps, whatever that may mean. Oh, then, a million curses take it – respectability ... (106)

Quando il Viaggiatore, Smith, sveste i suoi ‘brutti’ panni vittoriani per indossare la splendida veste verde e simile alla pelle del serpente, cucita per lui dai Cristalliti, compie un atto simbolico: con l’abbandono della visione utilitaristica vittoriana, egli s’incammina sulla strada dell’educazione estetica, proprio come voleva Schiller nel suo *Lettere sull’educazione estetica dell’uomo* (1793-1795)⁴.

Schiller sosteneva che il carattere non utilitaristico, ossia il suo distacco dai rapporti di potere e dalla razionalità del ‘fine che giustifica i mezzi’ facevano dell’arte la riserva della libertà e il mezzo con il quale superare la nostra alienazione dalla capacità di raggiungere l’armoniosa unità dell’utopia⁵.

Tutto il racconto mostra il faticoso *progress* di Smith che abbandona la grossolanità, la rozzezza, il materialismo – in una parola l’egoismo individualistico ed ipocrita della società borghese da cui proviene⁶. La funzione sociale dell’arte, il suo potere di redenzione e

³ A. L. MORTON, *The English Utopia*, (1952) London & Wishart, 1978, p. 200.

⁴ In occasione del ‘acquisto’ dei nuovi abiti, c’è tutta la messa in discussione del denaro come simbolo fittizio e falso del valore del lavoro umano.

⁵ Cfr. A. MCCANN, *Cultural Politics in the 1790s, Literature, Radicalism and the Public Sphere*, Palgrave, Macmillan, 1999, p. 4.

⁶ Quando Smith tenta di descrivere il suo mondo (Londra, il denaro, ecc) ai Cristalliti, in più di un passo ricorda Gulliver.

d'emancipazione, è uno dei pilastri della teoria estetica romantica. Lo sviluppo del pensiero romantico, nelle sue forme canoniche (Wordsworth and Coleridge), è caratterizzato dal sostituirsi dell'estetica alla politica. Come ribadisce Andrew McCann nel saggio *Cultural Politics in the 1790s*: «One of the striking thing about this process is that the public value of art, say poetry, is premised on a rejection of public political life, conceptualized in a very abstract and impressionistic way to include city life, market economics, popular politics and entertainments, and a corresponding orientation to private feeling, virtue, sensibility and pleasure. *The aesthetics*, in this very specific sense, *develops [...] as valorization of the private [...]* later Keatsian images of reading and writing poetry as distinctly pastoral practices present this dynamic in its most objectified form»⁷.

Che *A Crystal Age* sia un'esaltazione del privato è tanto evidente che non vale la pena di soffermarvisi, (se non per dire che, diversamente dai poeti romantici 'classici', al privato di Hudson non possono certo imputarsi le stesse motivazioni individualistiche): il pubblico è scomparso, sostituito dalla vita familiare; la casa è il *setting*, il cuore del romanzo, che si conclude appunto con l'esaltazione di essa come simbolo della famiglia e quindi anche della società umana, essendo la famiglia l'unico tipo di aggregazione sociale. Il brano conclusivo del romanzo conferma quanto siamo venuti dicendo e illustra il concetto di arte che domina il racconto, mettendo in evidenza il rapporto vitale che lega arte e natura, esplicitando così la funzione dell'arte in questa utopia: nell'arte, che è la sostanza stessa di cui è fatta la casa, si materializza la coscienza e la memoria umana.

... suddenly, by a miracle of the mind, the entire family appeared there before me [...] And in my soul also, at that supreme moment, like a scene starting at the lightning's flash out of thick darkness, *shone the image of the house*, with all its wide, tranquil rooms *rich in art and ancient memories, every stone within them glowing, with everlasting beauty—a house enduring as the green plains and rushing rivers and solemn woods and world-old hills* amid which it was set like a sacred gem! Oh sweet abode of love and peace and purity of heart! O bliss surpassing that of angels! O rich heritage ... (325, nostri i corsivi)

Il rapporto, in varia misura sempre problematico⁸, che i Romantici hanno ereditato dalla contrapposizione settecentesca Natura/Arte, appare del tutto risolto, o meglio dissolto. Fin dall'inizio, nella descrizione della Casa, Hudson aveva insistito sulla continuità – di materiali, architettonica e paesaggistica – tra l'edificio e la collina, quasi l'edificio fosse una parte sviluppatasi e cresciuta dalla collina per opera degli uomini. Anche l'attività artistica è frutto ed espressione di un istinto naturale: anche l'arte è natura.

In *A Crystal Age* l'arte non risponde solo a una funzione espressiva, edonistica o ludica, sia pure intendendo 'ludico' nel senso di William Morris; né è solo concretizzazione e deposito della memoria umana: l'arte, come la natura e in quanto natura, è epifania del trascendente, e quindi etica.

⁷ p. 7. (miei i corsivi)

⁸ Si pensi ad Ann Radcliffe, la madre della sensibilità romantica, la cui eroina, Emily, di fronte alla bellezza di Venezia "[she] felt how inferior all the splendour of art is to the sublimity of nature" (*Mysteries of Udolpho*, (1794), Oxford University Press, vol. II, ch. 3, p. 189. Poi, come mostra. M. Abrams (*Natural Supernaturalism*, 1971) questo senso della superiorità della natura viene meno e la natura diventa un oggetto in funzione del *imagination* o *mental eye* dell'artista romantico.

Si comprende meglio questa funzione epifanica ed etica dell'arte, se si tiene presente il fatto importante che *A Crystal Age* è un romanzo post-catastrofe. Il racconto di Smith, come quello del protagonista di *News from Nowhere*, è un sogno suscitato da “un senso d'insoddisfazione nei confronti dell'ordine esistente insieme a una vaga fede o speranza in un futuro migliore” (come scrive Hudson nella Preface, p. v); ma nel sogno di Hudson, a differenza di quello di Morris, la ‘rivoluzione’ è avvenuta – e non per merito, ma per colpa degli uomini – in forma di catastrofe naturale. Gli uomini non hanno rispettato la Natura: anziché rivolgersi a lei come figli alla madre, accecati dalla follia del potere, l'hanno violentata e la reazione della Madre universale ha prodotto la loro autodistruzione. Responsabile della catastrofe che ha spazzato via la civiltà di Smith è stata la scienza con la sua arroganza; è stata (come dice il Padre della Casa con parole che non hanno perso d'attualità) “la ricerca indiscriminata di vari tipi di conoscenza, senza chiedersi se faceva bene o male”, è stato l'empio e “insano desiderio di conoscere segreti della natura, non esitando ad affondare le mani nel sangue alla ricerca dell'origine nascosta della vita nei vivi tessuti degli animali. Perché, nella loro follia, speravano per mezzo della conoscenza di conquistare il dominio assoluto sulla natura, rubando al padre del mondo le sue prerogative” (cap. V). Ma i Cristalliti ora sanno che la natura, con le sue stagioni, i suoi astri, i monti, le valli, le foreste, gli oceani è un grande libro in cui “possiamo leggere i pensieri di dio e ascoltare la sua voce” e apprendere, proprio osservando questa sua eterna dimora, i principi su cui anche noi costruire la nostra Casa, che sono principi di stabilità in un continuo, vivo mutare di splendori sempre nuovi (cap. V). Sono questi splendori sempre nuovi che hanno il potere di risvegliare in noi “quella facoltà dello spirito che si crede ormai estinta, ma che pur debole ancora vive in tutti noi, per quanto non ne siamo consapevoli – una facoltà che vede un significato nascosto o un'anima in tutte le strane apparenze del mondo naturale. È il ‘senso del mistero’ che è si manifesta in noi di fronte a uno tramonto strano e magnifico o una qualsiasi insolita stranezza dell'atmosfera fino ai più piccoli oggetti che attirano la nostra attenzione – un insetto, un fiore, o perfino il narciso variegato degli argini dei fiumi”⁹. È facile riconoscere l'affinità di questa facoltà con la “ancestral memory” di Orwell, quei momenti epifanici e *subversive* che richiamano un passato più felice del presente. L'arte ha il compito di evocare e celebrare questi momenti attraverso cui si entra in contatto con la Verità. La casa come opera d'arte collettiva diventa l'equivalente di quella grande cattedrale che è la natura, ed è essa stessa un sacro testo che custodisce le regole della vita, della fertilità e della riproduzione¹⁰.

Si capisce allora tutto lo spazio riservato alle *sacre* descrizioni: le grandi allegorie preraffaellite che simboleggiano il ritorno alla comunione filiale con la Grande Madre, alla pace e serenità che derivano dal vivere nella verità. Il cristallo è il simbolo della trasparenza. La vita dei cristallini è senza menzogna.

It seemed to me that I had never really lived before, so sweet was this new life – so free from care and regret. The old life, which I had lived in cities, [...] came to me now like the memory of a repulsive dream, which I was only too glad to forget. (149)

Ma l'originalità e la modernità di *A Crystal Age* non sta tanto nel contrapporre alla civiltà borghese vittoriana il ritorno alla mitica “forest life”, il recupero dell'edenico paradiso perduto, denunciando e rinnegando il connubio individualismo-menzogna.

⁹ W.H. HUDSON, *The Book of a Naturalist* (1919), London, 1980, pp. 335-36.

¹⁰ È il collegamento concreto con la natura, il senso della superiorità e intangibilità della natura che mantiene questa utopia estetica ben lontana dall'estetismo decadente che è lo sviluppo tardo-romantico della superiorità del *imagination* individuale.

L'originalità di questo affascinante e ambiguo *romance*, significativamente abbastanza ignorato dalla critica, sta nell'aver portato la sua critica all'ordine culturale e sociale contemporaneo nel suo punto più intimo, tanto segreto e vitale da essere tabù, il sesso. Non è certo un caso che W.H. Hudson fosse lo scrittore preferito di F.M. Ford e D.H. Lawrence¹¹. Qualunque interpretazione si voglia dare dell'atteggiamento e della consapevolezza dello scrittore nei confronti del problema del sesso, va sottolineata l'importanza della intenzionale centralità del tema. Come lo stesso Hudson ebbe a scrivere, "the sexual passion is the central thought in the *Crystal Age*, the idea that there is no millenium, no rest, no perpetual peace till that fury has burnt itself out...". Nel collegare direttamente al concetto corrente di sesso l'impossibilità della realizzazione dell'utopia, Hudson indica in quel concetto la base di quella distopia che, per lui come per Morris, era la contemporanea società borghese, mostrandosi ben consapevole del rapporto tra discorso sul sesso e sistema del potere borghese¹².

A Crystal Age drammatizza il problema del sesso nella cultura vittoriana, rappresentando il sesso (inutile aggiungere l'aggettivo *male*) come desiderio imperioso di potere e dominio, come fondamentale *will to live*, per interrogarsi poi sulla sua 'verità', sulla sua reale *naturalità*. Smith incarna, infatti, la passione amorosa come "furore di desiderio", "spasimo", "ardore", desiderio di possesso esclusivo, come "un lupo famelico", "una fiera divoratrice d'uomini" che ti segue ossessivamente dappertutto, un'esigenza la cui soddisfazione vale qualunque cosa, poiché rappresenta la vita stessa. Il possesso di Yoletta vale qualsiasi cosa, anche la scomparsa del suo mondo. E' chiaramente una passione individualistica, un rapporto di possesso totale. Tu devi essere mia, *solo* mia, anima e corpo, e Smith appare a Yoletta "un animale affamato che voglia divorarla". Non si può certo dire che Hudson non faccia ogni sforzo per caratterizzare lo spirito che anima questa passione come, per usare le parole di Foucault, "originariamente, storicamente borghese". E uno spirito distruttivo ed autodistruttivo. L'insoddisfazione di questo desiderio significa la morte e così sarà infatti: Smith morirà e trascinerà con sé anche il mondo dell'era di cristallo. Ma chi legga nell'insoddisfazione di quel desiderio la causa della morte di Smith e nel conseguente dissolversi della visione utopica una dichiarazione dell'invivibilità dell'utopia in assenza di quell'istinto e della sua soddisfazione, dimentica che proprio "il calore intollerabile di quella vampa" fu la causa del "grande rogo", della "fine" che "quasi nessuno si levava a profetizzare", del grande "cambiamento" che ha fatto sì che "molte delle cose che, in quella epoca febbrile (così piena, eppure, mio dio, quanto vuota!), erano per noi del massimo valore venissero ridotte in cenere: politica religione sistemi filosofici. *ismi* e *ologie* di ogni genere, scuole, chiese, prigioni, ospizi, droghe e tabacco, sovrani e parlamenti, cannoni ...e pianoforti ... la stampa, vizi, economia politica, denaro e milioni di alter cose ancora..." (cap. XIX)

La soluzione dei Cristalliti appare agli antipodi della visione patriarcale di Smith, poiché ne contesta la naturalità proprio proponendone un'altra, non meno naturale, dove la foresta non muore perché si secca un albero. Il sesso è infatti legato alla fecondità ed in funzione della procreazione: perciò il sesso individuale scompare in favore di una pratica riproduttiva tipica dell'alveare (anche se, per i cristallini, *alveari* sono le nostre città). La soluzione dei Cristalliti non è meno storicamente connotata di quella di Smith e sembra rispondere alla necessità di amministrare il sesso e la fecondità, nel quadro di una responsabilità biologica che ha assunto importanza nell'ambito delle teorie

¹¹ F.M. FORD, *Joseph Conrad: A personal Remembrance*, Boston, 1924, p. 210; IDEM, *Mightier than the Sword*, London, 1938, pp. 67-70; D. Miller, op. cit., pp. 1-6.

¹² M. FOUCAULT, *Storia della sessualità*, 1976-1984, Milano, Feltrinelli, 1984.

evoluzionistiche e dell'ereditarietà; per questo *A Crystal Age* è apparso ad alcuni come un'utopia malthusiana.

Ma, la verità è che per Hudson l'utopia appartiene all'*altra* sfera, alla sfera alternativa a quella dell'ordine e dei valori maschili e definita come *femminile*¹³. Quello dell'era di cristallo è il mondo femminile vittoriano, imperniato sulla figura della Madre e della Casa, come appare ad un Hudson dominato da un gran senso di colpa, quasi di rimorso, non per la regressione al femminile, ma per l'allontanamento da esso e la cosiddetta 'crescita' e quindi anche per quel "processo di isterizzazione" culturale di cui parla Foucault e di cui Chastel, la Madre dei Cristalliti, pur nella sua autorità, è per molti aspetti un esempio. Se è vero che il ritmo e la *suspence* del *romance* sono dettati dalla passione sessuale di Smith, è anche vero che tutto il mondo di *A Crystal Age* è dominato dalla presenza della Madre, che detiene le chiavi della felicità di tutti e che obbedisce ad un'unica tormentosa passione, quella delle fertilità e della procreazione. Chastel è un'incarnazione della Natura che, collocata accanto alla "stark Mother" di H. G. Wells¹⁴ e alla Madre vampiro di R. L. Stevenson¹⁵, illustra l'evoluzione del concetto romantico di natura e insieme l'atteggiamento ambiguo e diviso dei vittoriani nei confronti della natura e del femminile.

L'utopia di Hudson non solo drammatizza i due atteggiamenti suddetti nei confronti del sesso (quello volto al possesso e al consumo personale e quello volto alla procreazione alla continuazione della vita), ma indica nello 'spirito del lupo' il responsabile dello sdoppiamento e dell'insanabilità della frattura.

Il racconto è narrato in forma di memoria autobiografica ed è difficile dire quanto Hudson e Smith coincidano, anche perché, mentre nessuna sfumatura ironica colpisce i Cristalliti e i loro principi, parecchia ironia viene espressa a danno dei grossolani e meschini 'valori' borghesi di Smith, che è il relatore del racconto. Per quanto difficile sia, dunque, stabilire fino a che punto Hudson condivida l'ammirazione di Smith per il mondo di cristallo, si può, tuttavia, concordare con Andrew Morton¹⁶, quando osserva che *A Crystal Age* nasce da una profonda antipatia per il presente vittoriano, che è responsabile di questa divisione, di questo dilemma. Per quanto insoddisfacente sia la soluzione dei Cristalliti, essa è una lontana conseguenza del folle 'spirito del lupo' che perseguita Smith.

Può servire a far luce sul rapporto tra l'Autore e il suo mondo narrativo il fatto che Hudson usi per il suo racconto lo stesso linguaggio e la stessa tecnica allegorica che i Cristalliti usano nel costruire la Casa e nel conservarne la storia. Come nella Casa sculture, bassorilievi, miniature rappresentano i momenti ciclici e i personaggi ricorrenti in cui gli individui trovano il loro significato e la loro eternità, così il racconto è tutto allegorico¹⁷ negli episodi e nelle immagini – dal sonno al risveglio, al bagno purificatore, al rito funebre, agli animali, alla foggia e colore delle vesti, fino all'episodio conclusivo alla morte del protagonista, causata dall'impazienza e dalla mancanza di fiducia nella superiore saggezza della Madre, della natura, in una parola del principio femminile.

A Crystal Age è una celebrazione del femminile come principio che mette in comunicazione con la natura, in cui, mito vivente, è riposto il principio dell'etica umana.

L'arte ha la funzione di linguaggio sacro, per rappresentare e celebrare il rapporto dell'uomo con la natura nei suoi momenti fondamentali (riti che riflettono le leggi di un

¹³ Cfr. *Green Mansions*, con il suo personaggio centrale Rima, che viene bruciata dai selvaggi che ne hanno paura perché non la capiscono.

¹⁴ Cfr. *A Modern Utopia*, 1905; anche il mio "Viaggio e avventura nell'utopia borghese di H.G. Wells", in *Viaggi in Utopia*, a cura di R. Baccolini, V. Fortunati, N. Minerva, Ravenna, Longo, 1994, pp. 209-16;

¹⁵ Cfr. "Olalla", 1886; anche il mio "R.L. Stevenson e il gotico tardovittoriano", in *Lo specchio dei mondi impossibili*, a cura di G. Imposti et al., Firenze, Alethea, 2002, pp. 98-105.

¹⁶ Cfr. A.L. MORTON, *op.cit.*

¹⁷ D. MILLER in una nota pone la questione se si tratti di allegoria o simbolismo. Cfr. il mio *Nostalgia e Mito...*, *op. cit.*

tempo ciclico: la fecondazione, la fioritura, il raccolto, la procreazione, la maternità e la morte), e quindi di trasmetterne la memoria proprio testimoniandone la vitalità: in una parola, l'arte ha la funzione di mantenere vivo il legame con il mito, di 'riportarci' al passato comune in seno alla natura, facendoci prendere coscienza della nostra appartenenza alla grande famiglia umana e alla ancora più ampia "bella d'erbe famiglia e d'animali"¹⁸, proprio come ci mostra lo specchio trasparente e limpido di *A Crystal Age*.



¹⁸ U. FOSCOLO, *I sepolcri*.