

IL FASCINO INQUIETO DELL'UTOPIA

Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

A cura di Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro
e Alessandro Vescovi





IL FASCINO INQUIETO DELL'UTOPIA

**Percorsi storici e letterari
in onore di Marialuisa Bignami**

**A cura di Lidia De Michelis,
Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi**

di/egni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano

© 2014 degli autori dei contributi per l'insieme del volume
ISBN 978-88-6705-158-8

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Cromolitografia «Il sogno del volo», dettaglio. Paris:
Romanet & cie., imp. edit., [tra il 1890 e il 1900], collezione
Tissandier, Library of Congress, Washington D.C

di/segni
n° 7

Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI APRILE 2014

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi Francesca Orestano
Marco Castellari Carlo Pagetti
Danilo Manera Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli Raffaella Vassena

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osipov - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Nicoletta Brazzelli Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Cinzia Scarpino
Margherita Quaglia Sara Sullam

Indice

Premessa	13
LIDIA DE MICHELIS, GIULIANA IANACCARO, ALESSANDRO VESCOVI	
<i>Amare utopie</i>	21
CARLO PAGETTI	
<i>L'ambiguo immaginario dell'isola nella tradizione letteraria utopica</i>	51
VITA FORTUNATI	
<i>Costretti all'utopia. Wyclife il movimento lollardo</i>	63
STEFANO SIMONETTA	
<i>Il bosco come utopia: "A Midsummer Night's Dream" e "Comus" a confronto</i>	73
FILIPPO FALCONE	
<i>"Augusta Triumphans": Daniel Defoe e l'utopia civica di Londra</i>	83
LIDIA DE MICHELIS	
<i>L'esperimento utopico di Sir Daniel nei Sundarbans</i>	103
ALESSANDRO VESCOVI	
<i>Sulle istanze utopiche delle avanguardie pre e postbelliche. Qualche riflessione</i>	113
GIOVANNI CIANCI	
<i>Metamorfosi moderne: utopia e fiaba nei racconti di Angela Carter</i>	127
GIULIANA IANACCARO	

<i>Utopia al femminile: eutopie, distopie e fantasie compensatorie</i>	143
MIRELLA BILLI	
« <i>Self projected London</i> ». <i>La reinvenzione di Londra secondo Will Self</i>	161
NICOLETTA VALLORANI	
<i>Utopia vs. Storia?</i>	175
FRANCO MARENCO	
Intervista a Marialuisa Bignami: <i>Where Angels Fear to Tread</i> . <i>Un dialogo sulla Biblioteca di Anglistica</i>	183
FRANCESCA ORESTANO	
Publicazioni di Marialuisa Bignami	197
NOTE SUGLI AUTORI	203
INDICE DEI NOMI	209

PREMESSA

Nel dedicare un volume sull'utopia a Marialuisa Bignami è inevitabile che la mente vada ai suoi molti, incisivi interventi in questo campo, più volte citati anche nei saggi che seguono, tra i quali ricordiamo almeno il volume *Il progetto e il paradosso: saggi sull'utopia in Inghilterra*, pubblicato nel 1990 per i tipi di Guerini, e le voci nel *Dictionary of Literary Utopia*, curato da Vita Fortunati e Raymond Trousson e pubblicato da Champion nel 2000. Tuttavia, per noi, suoi amici ed allievi, che ci troviamo a curare l'edizione di questi contributi, parlare di utopia ha una valenza ironica: nella quotidianità Marialuisa Bignami è infatti una persona estremamente concreta, dal temperamento forse più vicino a quello del Dr Johnson che a quello di Thomas More. Un carattere deciso, che è stato un esempio per coloro che hanno avuto il piacere di associare, nella conoscenza di Marialuisa 'Dindi' Bignami, la sfera intellettuale dell'esperienza accademica con quella affettiva, e che oggi uniscono all'ammirazione per la studiosa la gratitudine e l'amicizia per la maestra.

Magistero e ricerca sono stati infatti attività complementari, che Marialuisa Bignami ha saputo far dialogare nutrendo l'uno con l'altra. Quando gli studenti della professoressa Bignami – laureandi, dottorandi, post-doc – entravano, spesso un po' intimoriti, nel suo studio, si trovavano di fronte un paesaggio dipinto a olio (dono di una laureata di molti anni fa), le locandine di alcuni convegni, pile di libri e, a guardare bene, un po' defilato vicino alla porta dell'armadio, un quadretto con un ricamo a punto croce. Si tratta di uno dei molti cimeli che si accumulano in una vita di lavoro. Il ricamo consiste in un albero stilizzato, un po' sbiadito dal tempo, e una scritta in caratteri da 'vecchia Inghilterra' che recita «Teachers sow seeds of knowledge that grow forever». Una studiosa tanto affascinata dall'antico quanto attratta dal nuovo – che ha seriamente riflettuto su scrittori diversi come Milton e Conrad, Defoe e Iris Murdoch, l'Utopia e la Storia – non poteva che spargere i suoi semi di conoscenza su terreni assai diversi. Come inevitabilmente accade, non tutti destinati a portare frutto, ma certo tutti egualmente riconoscenti alla mano che per prima li ha interrati e innaffiati. Speriamo dunque

che questo piccolo omaggio sia egualmente gradito alla studiosa e all'amica.

I contributi che seguono esplorano il termine 'utopia' non come concetto, ma piuttosto come archetipo, che nelle sue diverse declinazioni letterarie giunge a trasformarsi in vero e proprio mito culturale – sia pure con cronotopi diversi da quelli della mitologia classica. Cifra caratteristica del termine utopia è infatti la sua instabilità tanto etimologica quanto semantica. Grazie all'etimo incerto tra 'eu-topia' (luogo del bene) e 'ou-topia' (non-luogo/nessun-luogo) ingegni diversi ne hanno diversamente interpretato il potenziale evolutivo. A livello semantico, poi, il termine ha assunto tanto la connotazione positiva di progetto salvifico in chiave più o meno laica, quanto quella negativa di assurdità folle e potenzialmente letale, passando per il livello intermedio di progetto di riforma sociale concretamente realizzabile. Parallelamente, ha un posto d'onore anche l'utopia intesa come genere letterario, con la sua sorella siamese, la distopia. Proporre una riflessione sull'utopia, come quella cui abbiamo invitato gli autori dei saggi che seguono, a quasi cinquecento anni dalla pubblicazione dell'"aureo libretto" di Thomas More, significa invitare una pluralità di approcci e di interpretazioni della dimensione utopica.

Il volume che presentiamo raccoglie, quindi, contributi molto diversi. I colleghi coinvolti nell'iniziativa hanno aderito con generosità ed entusiasmo, e anche coloro che, per vari motivi – ma soprattutto per mancanza di tempo, che affligge ormai a livello cronico la nostra professione – non hanno potuto prendere parte al volume hanno espresso il loro affetto per Dindi con la partecipazione attiva a un convegno tenutosi il 3 maggio 2010 presso l'Università degli Studi di Milano, intitolato «Il fascino inquieto dell'utopia. Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami». Sia in quell'occasione, sia nella costituzione di questa raccolta di saggi – indipendente dall'occasione del convegno – è stato possibile parlare di utopia non solo *in onore* di Marialuisa, ma anche e soprattutto *con* lei, discutendo le metamorfosi del genere utopico dal Cinquecento ai giorni nostri e valutando la 'tenuità' del concetto stesso di utopia di fronte ai grandi cambiamenti della Storia.

Il dialogo costante con Marialuisa Bignami si manifesta infatti nella struttura stessa di questo volume, che accoglie, in coda agli interventi dei colleghi, un'intervista, nella quale Francesca Orestano discute con lei la dimensione utopica presente nella progettazione di un luogo a tutt'oggi ancora indispensabile per gli studi umanistici, la biblioteca. Dai 'grandi orizzonti' dei saggi precedenti – utopia e letteratura, utopia e storia – si passa quindi all'illustrazione di un progetto concreto, che Bignami ha definito la sua «utopia della 'Biblioteca ideale dell'Anglista'». Un progetto che, al pari di qualsiasi realizzazione, pratica si è scontrato con le difficoltà e gli ostacoli della realizzazione, ma che Bignami ha comunque portato a compimento

nel corso dei molti anni in cui si è occupata, con competenza e passione, della progettazione e dell'organizzazione funzionale della Biblioteca di Anglistica dell'Università degli Studi di Milano.

Aprire la raccolta il saggio di Carlo Pagetti, *Amare Utopie*, che si costituisce come una vera e propria introduzione agli interventi che seguono per l'ampio respiro della sua ricognizione sull'utopia come genere narrativo. Pagetti spazia dai fondamenti del genere letterario alle sue realizzazioni contemporanee, passando attraverso l'esperienza distopica del Novecento, che, nella sua dimensione apocalittica, sembrava aver raggiunto il punto di non ritorno dell'immaginazione 'utopica', oltre il quale si poteva ipotizzare soltanto la fine del concetto stesso di utopia. Eppure, scrive Pagetti alla fine della sua disamina, «l'inizio del XXI secolo non ha rifiutato il pensiero utopico, e tenta, anzi, nuove strade per riaffermare la sua attualità: si parla di utopia multiculturale, per individuare comunità in cui etnie e culture diverse coesistono in modo pacifico e reciprocamente benefico; di utopia informatica, che porterebbe a forme di consultazione, di informazione, di partecipazione, quindi di democrazia capaci di coinvolgere ogni utente della Rete; di utopia ecologica, in cui il rapporto compromesso tra l'uomo e le altre creature della Terra – la natura nel suo complesso – viene recuperato e valorizzato».

Del rapporto fra utopia e futuro si occupa il contributo di Franco Marenco, *Utopia vs. Storia?*, che proprio per questo abbiamo voluto porre a chiusura della raccolta. In un dialogo serrato fra Utopia e Storia, Marenco riflette sugli ultimi vent'anni e si interroga sulla sopravvivenza stessa del «ragionamento sull'utopia», che la mancanza di idealità ha costretto a una condizione di stallo. Per restituire all'utopia – in un futuro che può già prendere l'avvio dal nostro presente – il «pieno ruolo di evento», è necessario porre di nuovo in dialogo «idealità e contingenza», «principi e prassi». Progettualità, idealità, desiderio: è l'Utopia il motore della Storia. Fra i due termini lo scontro può anche essere molto duro, ma non si dà l'uno senza l'altro – soltanto la loro tensione dialettica consente di ipotizzare un futuro che non assuma i contorni di un incubo.

Fra questi due contributi si collocano gli altri saggi della raccolta. Vita Fortunati, che ha dedicato tanti anni della sua vita professionale allo studio dell'utopia come genere letterario, esplora l'immaginario legato all'isola in quanto «metafora strutturale per designare l'*altrove*» nel suo contributo *L'ambiguo immaginario dell'isola nella tradizione letteraria utopica*. Fortunati discute la complessità di un simbolo (l'isola in quanto spazio autonomo e ben definito) soggetto a una forte tensione tra gli aspetti positivi del luogo racchiuso e protetto e l'elemento invece di minaccia insito nel concetto stesso di reclusione, che, da «cerchio magico» di pace e serenità, può trasformare l'isola in una «trappola claustrofobica».

L'idea di utopia cui siamo abituati è ovviamente legata al concetto di umanesimo, ma il contributo di Stefano Simonetta, *Costretti all'utopia. Wyclif e il movimento lollardo*, ci ricorda che, ben prima che Moro coniasse il termine, idee utopiche circolavano in Inghilterra in ambito religioso. Il saggio, dedicato alla visione di Wyclif, mette bene in luce un passaggio chiave nel progetto riformatore del teologo inglese. Wyclif ipotizzò infatti in un primo momento una comunità ecclesiastica ideale, in cui ciascun uomo fosse dotato di infinita libertà e infinito dominio, da esercitarsi con evangelica condivisione insieme agli altri fedeli. Data la difficoltà di coniugare il livello ideale con la realtà – in particolare la necessità di includere o escludere membri dell'ecclesia in base al loro comportamento esteriore – Wyclif modificò il livello progettuale per adattarlo alla contingenza. Ne nacque un progetto 'realizzabile' di comunità di Dio in Terra, che potesse essere guidata da un sovrano che derivasse il suo potere da Dio e riportasse la chiesa ai tempi del primo apostolato. Tuttavia il potere temporale non accettò in nessuna forma nemmeno il compromesso di Wyclif, il quale ritornò dunque ad una formulazione più intransigente, che si vide però costretto ad affidare alla posterità.

Nel saggio *Il bosco come utopia: "A Midsummer Night's Dream" e "Comus" a confronto*, Filippo Falcone propone un'utopia individualistica piuttosto che sociale. I due autori utilizzano lo spazio del bosco come un luogo della mente nel quale si possano sperimentare istanze a loro care. Per Shakespeare il bosco è un microcosmo umanistico dominato dal caso, mentre Milton ne fa un luogo oscuro, quasi dantesco, nel quale possa risaltare la luce della purezza individuale.

In una linea di continuità ideale con l'insegnamento di Marialuisa Bignami – che a Defoe ha dedicato tante pagine illuminanti, analizzandone non solo le istanze più propriamente utopiche, ma anche quelle più empiricamente 'progettuali' –, «*Augusta Triumphans*»: *Daniel Defoe e l'utopia civica di Londra* di Lidia De Michelis si discosta dal terreno del *novel* per concentrarsi su alcuni *pamphlet* pubblicati tra il 1725 e il 1730. In essi, assunta la veste fittizia di Andrew Moreton – un attempato brontolone coetaneo dello scrittore –, Defoe raccoglie la sfida, «a metà strada tra il didascalico e il progettuale, di contribuire sino all'ultimo alla moralizzazione e al progresso della sua Londra ideale, la città risorta dall'incendio del 1666, attraverso un processo di riorganizzazione urbanistica ed etica in cui si innestano nuove percezioni della vita sociale come pratica spaziale situata». Se questi scritti delineano tutti un territorio ibridato tra progettualità e didatticismo, *Augusta Triumphans* (1728) si segnala per alcune proposte concrete in cui si afferma con particolare evidenza quella «caratteristica ideale di 'progetto'» che, cifra distintiva dell'intero *corpus* defoeviano, costituisce alla fine il tratto più genuinamente utopico della sua scrittura.

In *L'esperimento utopico di Sir Daniel nei Sundarbans*, Alessandro Vescovi sposta l'attenzione per il concetto di utopia dal mondo letterario a quello storico e da quello occidentale a quello orientale, studiando un tentativo più unico che raro da parte degli inglesi di creare comunità utopiche e villaggi modello in India. L'esperimento sociale di Sir Daniel Hamilton ebbe luogo nei primissimi anni del XX secolo nell'arcipelago dei Sundarbans in Bengala. Qui egli affittò tre isole dal governo con lo scopo di stabilirci una comunità che producesse prosperità grazie a un innovativo sviluppo dell'agricoltura e del credito. L'idea di Hamilton si basava sul principio allora rivoluzionario che la ricchezza delle nazioni stesse nel capitale umano e non nelle riserve auree. Così Hamilton arrivò a fondare una banca cooperativa, a battere una moneta propria e a utilizzare il microcredito, come faranno molte ONG decenni dopo. Purtroppo la costruzione era destinata a crollare alla morte di Hamilton, pochi mesi prima dell'indipendenza indiana. Nei villaggi da lui fondati, tuttavia, il suo ricordo è ancora vivo e la sua memoria onorata.

Il saggio di Giovanni Cianci *Sulle istanze utopiche delle avanguardie storiche pre e postbelliche* è una disamina dell'idea utopica nell'età modernista. Contrariamente a quanto vorrebbe lo stereotipo di un modernismo impegnato a rappresentare ed elaborare una crisi di valori spirituali e quindi poco incline alla progettualità, istanze utopiche si possono rilevare in molti autori legati alle varie forme del modernismo. Lo studio si concentra in modo particolare sul teatro di Craig e sulla sua *Übermarionette*, sul travagliato rapporto di Wyndham Lewis con l'architettura, soprattutto all'indomani della seconda guerra mondiale e sulle proposte utopiche di D. H. Lawrence. Il pensiero di Lawrence, pur mutando profondamente col maturare dell'uomo, ha sempre mantenuto componenti utopiche, dal giovanile desiderio di ritorno alla vita agreste, all'idea, più volte espressa nel suo epistolario, di fondare una comunità di persone felici, chiamata Rananim, che lo scrittore colloca ora in Florida, ora sulle Ande, ora in un luogo imprecisato. Questa tensione utopica si riflette, secondo Cianci, nei romanzi della maturità di Lawrence, in particolare *Women in Love*, in cui la dimensione utopica è ben visibile «nonostante gli ubiqui lividi orizzonti apocalittici e nichilistici che pervadono il romanzo».

In *Metamorfosi moderne: utopia e fiaba nei racconti di Angela Carter*, Giuliana Iannaccaro esplora l'intersezione tra i due generi narrativi nella rielaborazione di alcune fiabe tradizionali per mano di Angela Carter (*The Bloody Chamber*, 1979). Poetiche e affascinanti, le riscritture di Carter abitano uno spazio liminare «fra tradizione e innovazione, ingredienti fiabeschi e istanze contemporanee, simbolismo e personaggi che non si lasciano ridurre a concetti» – non ultimo, fra prosa e poesia. In dialogo con le molteplici metamorfosi che hanno rivitalizzato, nel corso dei secoli, il genere letterario dell'utopia, le fiabe di Carter propongono una versione moderna dello spazio

utopico, che si può identificare nel viaggio di scoperta dell'identità individuale, intesa come «uno spazio del sé potenziale [...] come 'luogo di bene', insieme inafferrabile e potente».

Una sensibilità attenta all'universo interiore e alle istanze delle donne informa il contributo di Mirella Billi, che nel suo *Utopia al femminile: eutopie, distopie e fantasie compensatorie* propone una disamina delle utopie da una prospettiva di *gender studies*. Dopo aver rivisitato le prime forme di «fantasie eutopiche» femminili, dal Rinascimento al Settecento, l'autrice si concentra sulle utopie sociali, o già apertamente femministe, del XIX e XX secolo, analizzando scrittrici come Perkins Gilman e Ursula K. Le Guin, che ritraggono mondi più rispettosi delle esigenze e delle aspirazioni delle donne. Tali visioni sono per lo più percorse da una marcata vena distopica, che tende a intensificarsi in tempi caratterizzati da conservatorismo e repressione, sino a culminare in vere e proprie distopie, come nell'opera di Margaret Atwood. L'ultima parte del saggio guarda all'assertività e all'emancipazione apparente delle donne in una società che ancora oggi sotto troppi rispetti si rivela patriarcale e discriminatoria. Volgendosi a considerare la perdurante impossibilità di forme autentiche di «utopia al femminile» – troppo facilmente scambiate, soprattutto nei modelli liberatori della *fiction* televisiva, con fantasie compensatorie e consumistiche –, Billi conclude la sua disanima con un'acuta analisi della serie americana *Sex and the City*. In essa, a fronte di una acquisita liberazione sessuale e del successo professionale ed economico, continuano a perpetuarsi *cliché* culturali e convenzioni del passato, che a mala pena si mascherano attraverso il maquillage idealizzante dei media.

Infine, in «*Self projected London*». *La reinvenzione di Londra secondo Will Self*, Nicoletta Vallorani esplora l'immaginario distopico urbano contemporaneo che sostanzia *The Book of Dave* (2006) e lo inserisce in un ricco filone di narrazioni che affrontano l'immaginario di Londra come postmetropoli. Intrecciando due diversi narrati, l'uno specchio di un recente passato e l'altro situato in un futuro distante, il romanzo sviluppa un paradigma distopico che si nutre della complessa psicologia del protagonista, un tassista londinese la cui progressiva discesa nell'inferno della depressione e della psicosi viene documentata in un diario. Originato dal desiderio di lasciare una guida al figlio, il testo, perduto e ritrovato cinquecento anni più tardi, viene considerato il libro sacro di una nuova religione. Concepito da un immaginare malato e fallimentare che è *ab origine* «un atto capovolto», *The Book of Dave* traccia la mappa labirintica e idiosincratca di una Londra del futuro in cui «ogni positività è resa impossibile dall'errore che vizia la personale fantasia utopica» e apocalittica del protagonista, intrappolato per sempre nel «luogo interstiziale che abita, fatto di realtà e di immaginario».

Ispirati ad approcci critici diversi e trasversali a più ambiti di ricerca, i percorsi attraverso le mutazioni spazio-temporali dell'utopia raccolti in que-

sto volume testimoniano della necessità di parlare ancora oggi di questi argomenti, anche sperimentando nuove interazioni e nuovi linguaggi. Giunto il momento di congedare il nostro omaggio collettivo a Marialuisa Bignami, desideriamo stringerla in quello che ci piace considerare il nostro più affettuoso abbraccio letterario.

AMARE UTOPIE

Carlo Pagetti

I. LE MAPPE DI USTOPIA

«One man's utopia is another's dystopia» è il titolo allusivo di un recente articolo apparso sul «Financial Times» (3-4 dicembre 2011) nella rubrica firmata da «The Secret Agent». Calandoci in quella dimensione pienamente conradiana a cui Marialuisa Bignami ha dedicato tanti suoi interventi critici, troviamo conferma che il termine 'utopia' ha conosciuto a livello letterario e ideologico molteplici usi. In *Under Western Eyes* di Joseph Conrad (1911), esso è applicato ripetutamente alle teorie sovversive dei rivoluzionari oppositori del regime zarista esiliati nella ginevrina Little Russia. Si tratta di una parola priva di senso, che mette in luce il vuoto di un'alternativa politica contaminata da egoismi e meschini interessi personali. Nella «Author's Note» al romanzo, pubblicata nel 1920, lo stesso autore ribadisce con forza i suoi intendimenti:

The ferocity and imbecility of an autocratic rule rejecting all legality and in fact basing itself upon complete moral anarchism provokes the no less imbecile and atrocious answer of a purely Utopian revolutionism encompassing destruction by the first means to hand, in the strange conviction that a fundamental change of hearts must follow the downfall of any given human institution. (1971: 8-9)

A livello di genere narrativo l'utopia e anti-utopia (*dystopia*, utopia negativa) hanno condiviso spesso non solo le stesse strutture formali, ma anche una presunta impostazione politica (a favore o contro determinate istituzioni

o costruzioni ideologiche), che ha finito per gettare discredito sull'intero corpus letterario, considerato schematico, eccessivamente 'a tesi', povero di approfondimenti psicologici, carente sul piano della sperimentazione linguistica. In Italia, esemplare di queste riserve fu lo scetticismo di Emilio Cecchi sull'utopia come genere narrativo, espresso subito dopo la pubblicazione del pur apprezzato *1984* (1949) di George Orwell:

Non tacerò un forte sospetto che, come genere letterario, la utopia sia obbligata, per propria natura, entro certi limiti e convenzioni, i quali si possono meglio dissimulare e far dimenticare, che effettivamente sormontare. Per prima cosa, la sua impostatura conterrà sempre una mozione intellettualistica o un'intenzione pratica. Nelle sue raffigurazioni, si insinuerà sempre una ragione dimostrativa, di fianco a quelle delle bellezze e del sentimento. E se cotesta ragione dimostrativa, col mutare degli anni e degli eventi, risulterà sorpassata e fallace, la forza di suggestione dell'utopia sarà menomata. Per questo, bisogna riconoscere che fra le diverse qualità di composizione letterarie, l'utopia è delle più suscettibili a soffrire i cambiamenti d'un clima storico. (Cecchi 1964: 276)

Al senso di staticità che può ingenerare la lettura di *1984*, si oppone, nella cultura contemporanea, l'opera di valorizzazione in chiave profetica, extra-letteraria, del testo orwelliano, con il ricorso alla categoria dell'"attualità", che inevitabilmente impoverisce il romanzo del suo spessore storico e lo considera un *evergreen* buono per tutte le stagioni. Tuttavia, *1984* sviluppa strutture narrative assai meno rigide di quanto possa credere lo studente alla ricerca di una seducente 'verità', attirato da trovate come quella del Grande Fratello, recuperata dalla cultura dei mass media, come dimostrano le riflessioni di Orwell sul rapporto tra lingua, propaganda e politica, che anticipano l'indagine sulle falsificazioni verbali messe in atto dai circoli nazisti a proposito della cosiddetta Soluzione Finale (lo sterminio totale e sistematico del popolo ebraico), su cui si basa *La banalità del male* di Hanna Arendt (2001: 93). La pensatrice tedesca insiste sull'uso di un «gergo» mistificato da parte dei gerarchi nazisti (*Sprachgelegung*) per occultare il significato e le conseguenze dello sterminio. Inoltre, le complicazioni del tessuto narrativo orwelliano riguardano, come ha sottolineato Thomas Dilworth (2012), anche il personaggio cruciale di Julia, o coinvolgono l'interpretazione della conclusione di *1984*, che, secondo Margaret Atwood, deve tenere conto dell'appendice *The Principles of Newspeak* (2011a). La scrittrice canadese, autrice di molte opere che si collocano tra rivisitazione della tradizione utopica e fantascienza, suggerisce l'utilizzo del neologismo «ustopia» per segnalare l'inevitabile mescolanza di elementi utopici e distopici che caratterizza questa forma

letteraria: «‘Ustopia’ is a word I made up by combining utopia and dystopia – the imagined perfect society and its opposite – because, in my view, each contains a latent version of the other» (2011b: 66). Perfino 1984, considerata opera anti-utopica, o distopica, per eccellenza, contiene, secondo Atwood, alcuni spunti che rovesciano la visione catastrofica del romanzo orwelliano: «utopia is present, although minimally, in the form of an antique glass paperweight and a little woodland glade beside a stream» (2011b: 66).

Occorre ricordare come Orwell non si sentisse un innovatore, collocandosi piuttosto al centro di una ramificata tradizione letteraria, che nel Novecento aveva prodotto prima di lui, per sua stessa ammissione, narrazioni utopiche come *The Iron Heel* di Jack London, *Noi* di Zamjatin, *Brave New World* di Aldous Huxley. In altri casi, l’influsso non viene riconosciuto dall’autore, ma è pur sempre rintracciabile, come avviene con *The Swastika Night* di Katharine Burdekin¹, pubblicato nel 1938 (Atwood 2011b: 85-86). È pur vero che i testi qui elencati hanno tutti un’impronta anti-utopica, ma, nello stesso tempo, essi esaminano modelli di utopia impliciti nella formazione di una nuova entità collettiva, che sacrifica certi valori del passato cari alla borghesia inglese e americana (l’individualismo, il diritto al dissenso e a una vita privata, l’amore per la letteratura) per edificare nuovi modelli umani, dediti al profitto del capitale (London), all’applicazione estesa di pratiche genetiche (Huxley), o all’esercizio fine a se stesso, sadico, del potere (Orwell), che di solito richiedono il consolidamento dell’autorità assoluta dello stato, incarnato dai suoi dirigenti. In questi contesti, i cittadini diventano servitori del Moloch statale, ridotti a tentare una sterile ribellione, o, nella variante satirica huxleyana, addomesticati dai vantaggi di una società edonistica. Anche nel più ferreo universo anti-utopico, la memoria o la presenza della letteratura ricostituisce le potenzialità di un discorso eversivo, sostanzialmente utopico. In *TH.2058*, l’installazione presentata nel 2008 da Dominique Gonzales-Foerster nella Turbine Hall della Tate Modern, gli abitanti della Londra del futuro vivono in squallidi rifugi come prigionieri sotto sorveglianza, circondati da repliche ipertrofiche di sculture e da schermi televisivi, mentre uno schermo gigante proietta sequenze di film apocalittici. Sui loro giacigli sono sparsi romanzi di fantascienza e di utopia, come se la lettura fosse comunque l’ultima attività libera consentita, e anche l’ultima concepibile come momento di rivendicazione di uno spazio autonomo della mente. Tra di essi ci sono *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury e *The Man in the High Castle* di Philip K. Dick, due romanzi in cui il ruolo fondamentale della letteratura viene fortemente ribadito (Morgen 2008). Come vedremo in seguito, la fantascienza tende, in ogni caso, a incrinare l’omogeneità dei

¹ Sul rapporto di Burdekin e altre scrittrici degli anni ’30 con la distopia orwelliana, rinvio alla mia Prolusione 1984: *il viaggio di George Orwell nei linguaggi della menzogna* (2007: XXI).

modelli utopici e anche di quelli distopici, introducendo elementi avventurosi, gotici, pseudo-scientifici, sostanzialmente destabilizzanti a livello di genere letterario.

Il discorso utopico/distopico è attraversato da una serie di intrecci intertestuali, che ne sottolineano la precarietà ideologica e rinviando all'esperienza della letteratura. Secondo Frederic Jameson, è proprio l'intertestualità a caratterizzare il genere utopico in modo unico (2005: 2). D'altra parte, l'ambivalenza utopia/distopia investe anche l'area della fantascienza, ormai assai vicina, se non totalmente coincidente, mettendo ulteriormente in crisi una classificazione troppo perentoria del 'genere' a cui collaborano anche il gotico e, più in generale, l'area del fantastico, assai poco incline a esprimere categorie ideologiche o formali prescrittive². Lo spazio della «critical utopia», individuato da Tom Moylan soprattutto nelle opere di Russ, *Le Guin*, *Piercy*, *Delany*, introduce elementi ulteriori di problematicità in un genere ormai aperto (Moylan 1986).

Nella dimensione della nostra contemporaneità, pur percorsa da forti pulsioni apocalittiche – che si trasferiscono dal piano del reale a quello dell'immaginario (come è successo nel caso dell'attacco alle Twin Towers di New York) – utopia e anti-utopia si confrontano e articolano elaborate visioni del tempo presente e futuro, che si caricano di ambiguità e di ironia, ma non escludono la ricerca di nuove proiezioni dell'umano. Né va trascurata la presenza di un forte elemento ludico e onirico, non privo di sfumature parodiche, proveniente dalle esperienze del postmodernismo e dalla sua vocazione intertestuale. Fantasia e politica, *romance* e ideologia: queste e altre componenti del gioco utopico si attivano attraverso la proposta di personaggi e di situazioni che mobilitano e complicano l'intreccio, rifiutando ogni assunto dottrinario, ogni intento predicatorio. Questa ibridazione di forme e di meccanismi narrativi emerge anche in 1984 fin dall'*incipit*, in cui compare il protagonista Winston Smith, con la sua identità che rinvia alla *leadership* di Winston Churchill e alla normalità di tanti Smith britannici. Passando dall'anti-utopia politica al romanzo sentimentale, dal discorso sulla 'riforma' della lingua inglese alle atmosfere gotiche dell'ultima parte, il romanzo di Orwell rimane tuttavia radicato nel paesaggio della Londra dell'immediato secondo dopoguerra, una città su cui grava la minaccia dei due grandi totalitarismi, quello appena debellato del Nazismo, quello incombente dell'Unione Sovietica. Il suo carattere esemplare non risiede nella sua 'fama' o nel suo presunto slancio profetico, ma piuttosto si basa sulla capacità di innescare un discorso squisitamente letterario, al cui centro è la figura, minacciata di estinzione, ma non ancora domata, dell'autore di un

² Le varietà dei legami di genere sono esplorate in molti saggi curati da Gregory Claeys (2010).

Diario, che rivendica l'autenticità della scrittura contro le falsificazioni della propaganda del sistema, contro le manipolazioni di ogni forma di comunicazione, compresa quella letteraria.

In *Utopia* la poetessa polacca Wislawa Szymborska ricrea lo spazio utopico come «isola dove tutto si chiarisce» (2009: 127), dove ogni elemento del paesaggio – nello stesso tempo naturale e allegorico – è definitivo e privo di sfumature: «Domina sulla valle la Certezza Incrollabile, / Dalla sua cima si spazia sull'Essenza delle Cose». E, tuttavia, sottolinea la chiusa di *Utopia*:

Malgrado le sue attrattive l'isola è deserta,
e le tenui orme visibili sulle rive
sono tutte dirette verso il mare.
Come se da qui si andasse soltanto via,
immergendosi irrevocabilmente nell'abisso.
Nella vita inconcepibile. (2009: 129)

Anche la «vita inconcepibile», che aspetta chi fugge dalle vecchie utopie di una Storia ufficiale, da quella che gli studiosi postcoloniali chiamano la «master narrative», ritornerà a essere racconto, sia pure contraddittorio e parziale, di aspirazioni, sogni, paure, progetti, visioni dell'altrove.

2. I FONDAMENTI DELL'UTOPIA COME GENERE LETTERARIO

L'utilizzo del termine *utopia* dal greco *ou-topia* (luogo che non esiste) o *euto-pia* (luogo benefico, ideale) risale all'opera dell'umanista inglese Tommaso Moro (Thomas More), la cui pubblicazione, scritta in latino, avviene nel 1516. Per esteso il titolo suona *De optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*, mentre la prima versione inglese, stampata nel 1551, si intitola *On the Best State of a Republic, and of the New Island Utopia*³. Sia l'edizione latina che quella inglese mettono in rilievo la presenza di un elemento di progettazione politica, affiancato però da una componente ludica, che rinvia esplicitamente al carattere fittizio dell'opera (il *libellus*, infatti, è «nec minus salutaris quam festivus», ovvero, «no less beneficial than entertaining»). Secondo il *Dizionario etimologico della lingua italiana* di Cortellazzo e Zolli (1988: 1404), il termine viene usato in Italia dal Davanzati al plurale per intendere «fiere senza luogo».

In ogni accezione del termine emerge comunque un fondamentale dislocamento temporale, nel senso che l'utopia è una costruzione narrativa che guarda verso un passato largamente mitico (l'isola di Atlantide, di cui

³ Si veda Fortunati e Trousson (2000: 152).

già parla Platone nel *Timeo*, l'Età dell'Oro della cultura rinascimentale, il Medioevo vagheggiato dagli intellettuali inglesi ottocenteschi, contrari all'industrializzazione del loro paese); oppure, essa prefigura un futuro di 'progresso', inteso, soprattutto con l'avvento della fantascienza nel corso dell'Ottocento, quale perfezionamento della scienza e delle sue applicazioni tecnologiche nella vita degli individui. Passato e futuro, talvolta sapientemente mescolati, come accade in *News from Nowhere* di William Morris (1890), diventano protagonisti di un cambiamento, di solito radicale, rispetto all'immagine del presente proiettata nella narrazione, che costituisce il nucleo fondamentale del racconto utopico, attorno a cui lo scrittore costruisce la sua trama arricchendola di altri motivi e spunti tratti dal corpus letterario a sua disposizione (il viaggio e la scoperta di una terra sconosciuta, il confronto e lo scontro con altre civiltà, il *plot* sentimentale). Si conferma così fin dalle origini una forte vocazione intertestuale.

Prima ancora di assumere una coerente struttura narrativa nell'opera di Tommaso Moro, il racconto utopico si presentava come una raccolta di materiali eterogenei, che potevano (e possono ancora) fare riferimento a pratiche religiose, a speculazioni intellettuali e filosofiche, a pulsioni e spinte provenienti dal basso, visibili nelle più varie rappresentazioni del Paese di Cuccagna. Si può parlare anche di proto utopie, come fa Tom Moylan (2010: 251), a proposito del viaggio favoloso per mare di San Brendano, alla ricerca di isole benedette e creature meravigliose, rielaborato nella *Navigatio* risalente alla seconda metà dell'ottavo secolo (poi più volte tradotto in inglese con il titolo *Voyage of St. Brendan*).

Come succede in tanti altri casi, Shakespeare raccoglie e rielabora la ricca tradizione utopica precedente, dando spazio all'interno delle sue opere sia all'utopia dei diseredati che a quella colta, nutrita dalla stessa lettura di Tommaso Moro.

Nel primo caso, durante il quarto atto di *Henry VI*, 2 (c. 1594), Jack Cade, che si spaccia per il nobile Mortimer, una volta entrato a Londra, promette la fine del potere feudale e baldoria al suo esercito sbrindellato: «Ora Mortimer è signore di questa città. E qui, seduto sulla pietra di Londra, delibero e ordino che, in questo primo anno del nostro regno, dal Pisciatolo non sgorgi se non vino rosso a spese della città» (IV, vi, 1-5, trad. it. Pagetti 1999: 181). Invece, nel secondo atto di *The Tempest* (1611), il discorso di Gonzalo – intervallato dai beffardi commenti di Antonio e di Sebastian, e bruscamente troncato dall'intervento del re Alonso con quel «No more» in cui qualcuno ha voluto rintracciare un'ironica allusione proprio all'autore dell'*Utopia* – celebra il ritorno all'Età dell'Oro di una società alla rovescia, incontaminata ed erede sia dell'Eden biblico prima della Caduta che dei miti pagani della classicità: «Nel mio stato / Governerei eseguendo tutto / Contrariamente agli usi. Non ammetterei nessun genere di commercio. / Di magistrati, ne-

anche il nome. / Le lettere, sconosciute. Ricchezze, / Povertà, qualunque servitù, / Più niente. Contratti, / Successioni, confini; / Delimitazioni di terre, culture, vigneti: niente. / Non uso di metallo, non grano, non vino, non olio. / Niente lavoro» (II, i, 143-150, trad. it. Lombardo 1984: 69-71).

Proprio *La tempesta* shakespeariana situa il percorso utopico in uno spazio in cui immaginazione e 'realtà' sembrano poter coesistere, dal momento che l'opera mette in scena anche il paesaggio del Nuovo Mondo, con le sue meraviglie e i suoi pericoli, ma anche con la potenzialità – per il conquistatore europeo – di ricominciare da capo, di purificarsi dai mali della civiltà, di godere dell'opulenza di una terra sterminata, dove non esistono ancora – o così si ritiene – diritti di proprietà. A partire dal Cinquecento l'America incarna la materializzazione del sogno utopico europeo, mentre in seguito esso si sposta più lontano, nell'Oceano Pacifico, dove, ancora in pieno Settecento, il Capitano Cook cerca la *Terra Australis Incognita*. Nella sua dimensione geografica la narrazione utopica si sposta progressivamente verso i luoghi ancora sconosciuti, fino a situarsi, con la moderna fantascienza, nello spazio interplanetario. Nello stesso tempo, essa continua a incarnare il desiderio di un potere che può riguardare sia la sfera pubblica, con il rovesciamento delle gerarchie esistenti e il possesso della ricchezza, sia le pulsioni più profonde dell'individuo, che infrange le leggi etiche, percepite come repressive. Questa componente essenziale del racconto utopico spiega almeno in parte la prevalenza di un punto di vista fondamentalmente patriarcale. Nella tradizione utopica l'elemento della fantasia sessuale si manifesta più apertamente nella relazione di *The Isle of Pines* di Henry Neville, pubblicata nel 1668 (nel nome dell'isola c'è un ben riconoscibile anagramma di *penis*), in cui il narratore, naufragato su un'isola sconosciuta vicina al Madagascar assieme a quattro donne di estrazione molto diversa (tra di esse ci sono la figlia del suo padrone e una schiava africana), si accoppia con ognuna di esse dando origine a una nuova civiltà (Bruce 1999: XXXVIII).

Dal punto di vista strettamente ideologico, il racconto utopico insiste soprattutto sulle aspettative e sulle proposte sociali, politiche, religiose dell'autore, e proprio in base ai suoi 'contenuti' esso viene di solito apprezzato e discusso, dall'Umanesimo al Seicento. E questo accade sia che si tratti della già citata *Utopia* di Moro, o della *New Atlantis* di Francis Bacon (1627), nella cui Casa di Salomone il pensiero scientifico viene applicato per il bene della comunità, de *La città del sole*, il trattato di Tommaso Campanella, scritto in italiano tra il 1602 e il 1611, e pubblicato per la prima volta in latino (*Civitas solis*) nel 1623, o di *Christianopolis (Republicae Christianopolitanae Descriptio)* del pensatore luterano Johann Valentin Andreae (1619), fino ad arrivare a *Oceana* di John Harrington, morto nel 1677, la cui utopia, influenzata dall'azione politica di Oliver Cromwell, viene pubblicata per la prima volta nel 1700.

È evidente che la struttura narrativa del testo utopico ha la funzione di presentare e dibattere uno scenario ideologicamente ben definito, talvolta denso di implicazioni dottrinarie, ma è altrettanto chiaro che l'intervento crescente di linguaggi ed espedienti dell'immaginario letterario finisce per deformare la chiarezza espositiva (vera o presunta che sia) e per introdurre elementi perturbanti di ambiguità: ironia e satira, gusto dell'avventura e riferimenti autobiografici, di fatto situano la narrazione in una sorta di territorio intermedio o marginale, dove le idee si confrontano con le modalità di rappresentazione e i personaggi, che dovrebbero essere, in vario modo, portavoce di quelle idee, finiscono per acquistare una loro autonomia, una loro problematicità che si trasmette agli altri meccanismi narrativi. Infatti, nella loro Introduzione a *Dictionary of Literary Utopias*, Vita Fortunati e Raymond Trousson ribadiscono che «lo studio diacronico delle utopie mette in rilievo la natura complessa e ibrida di questo genere, che subisce continue contaminazioni con altri generi, come la satira, le robinsonate, la letteratura di viaggio e le tradizioni popolari» (Fortunati e Trousson 2000: 11). Del resto, l'*Utopia* di Tommaso Moro presenta già rilevanti aspetti di ambiguità narrativa, essendo composta da due Libri: nel primo, tre personaggi (l'autore stesso, l'amico umanista Peter Giles, la figura fittizia di Raphael Hythloday) discutono d'una serie di questioni che riguardano la pessima organizzazione sociale dell'Inghilterra contemporanea; il secondo Libro è invece la narrazione del viaggio di Hythloday nell'isola di Utopia, descritta in modo dettagliato, sia nella conformazione fisica, che assomiglia a quella di una falce crescente di Luna, sia per le vicende storiche che hanno caratterizzato il suo sviluppo, fino all'avvento di Re Utopo, che ha unificato il territorio, dando ad esso il suo nome (in precedenza, precisa la voce narrante, si chiamava Abraxa), e introducendo nuovi principi legislativi, a cominciare dall'abolizione della proprietà privata. I dettagli concreti, ad esempio la presenza sull'isola di «cinquantaquattro grandi e belle città, ovvero capitali di contea, che concordano tra di loro perché parlano un'unica lingua e hanno costumi, istituzioni e leggi simili» (More [1516] 1999: 50), non risolvono – ma, anzi, complicano – il problema della validità del discorso utopico, nel senso che non spiegano la relazione della società alternativa di Utopia con l'Inghilterra della prima metà del Cinquecento: si tratta di un progetto di riforma realizzabile o di una pura fantasia egualitaria? Ed è comunque auspicabile che esso si realizzi, oppure no? In ogni caso, *Utopia* presenta una struttura narrativa mista e irregolare, in parte articolando una serie di riflessioni che derivano dalla *Repubblica* di Platone e da altre fonti di impostazione sociopolitica, in parte seguendo un percorso immaginativo, basato su personaggi e paesaggi fittizi, che ha il compito di 'disturbare' e complicare l'originario tessuto speculativo. Proprio le contaminazioni di genere che il racconto utopico incoraggia vengono sfruttate già in *The Blazing*

World (1666) di Margaret Cavendish, duchessa di Newcastle, che viene considerato il primo romanzo utopico femminile. In quest'opera l'eroina non si reca spontaneamente nella landa desolata del Polo Nord, fino alla città di Paradiso, il cui Imperatore ella sposerà, ma vi viene condotta con la forza. Le tre parti che costituiscono *Il mondo sfavillante* seguono rispettivamente un andamento 'romantico' (il rapimento e il viaggio dell'eroina), un livello filosofico (il dialogo tra l'Imperatrice e gli scienziati del nuovo Mondo) e una conclusione dettata dalla fantasia (*fancy*), in cui la protagonista torna nel regno di ESFI (Inghilterra) dopo aver vinto i popoli nemici dell'Imperatore. Nell'epilogo rivolto al lettore, Cavendish si identifica con la sua eroina, esaltando la funzione immaginativa del discorso utopico, in cui convivono ambizioni narrative e fantasticherie di dominio, riguardanti la stessa attività letteraria di colei che si definisce «l'Autrice di un mondo intero» (1994: 224).

D'altro canto, le possibili ironie rintracciabili nell'opera di Moro preparano il terreno anche alla visione satirica che diventerà successivamente essenziale negli scritti anti-utopici, come è possibile cogliere in *Mundus alter et idem* di Joseph Hall, pubblicato in latino a Londra nel 1605 sotto lo pseudonimo di Mercurius Britannicus, e in inglese nel 1609 con il titolo *The Discovery of a New World*. Il «nuovo mondo» è qui identificato con la favolosa *terra australis incognita*, mentre il viaggio del protagonista e dei suoi amici sulla nave *Phantasia* li conduce fino alla regione sconosciuta del Polo Sud, con un percorso che tocca vari paesi – ognuno di essi sede dei vizi capitali che tormentano l'umanità, e dunque fundamentalmente allegorico. Ispirato alla satira e alla parodia menippea, *Mundus alter et idem* costituisce, secondo Vita Fortunati, un passo fondamentale nello sviluppo diacronico del genere da Moro a Swift (Fortunati 2000: 411).

Fin dal Seicento, alla spedizione verso territori inesplorati della Terra, si aggiunge anche la dimensione del viaggio nello spazio interplanetario, soprattutto fino alla Luna, secondo una consolidata tradizione che risaliva alla *Storia vera* di Luciano di Samosata, vissuto nel II secolo dopo Cristo. In questo ambito va segnalata la popolarità di *The Man in the Moon* (Londra 1638) di Francis Godwin, che verrà ripreso in alcuni dettagli da Cyrano de Bergerac. Sempre a Londra e nel 1638, a conferma del nuovo interesse per il satellite della Terra, alimentato dagli studi astronomici di Keplero e di Galileo, viene stampato *Discovery of a New World in the Moone* di John Wilkins. Ci muoviamo in una prospettiva narrativa che possiamo ormai definire fantascientifica *ante litteram*, dal momento che Wilkins è maggiormente interessato alla volgarizzazione delle scoperte astronomiche della sua epoca che alla descrizione di società utopiche, tanto è vero che egli rinuncia a introdurre nel suo racconto i Seleniti. Del resto, il satellite della Terra diverrà nella *science fiction*, da Jules Verne e H.G. Wells in poi, uno dei paesaggi privilegiati della narrativa moderna basata sull'immaginario scientifico.

Uno scenario cosmico più vasto e, sia pure confusamente, allegorico appare in *L'autre monde. Les États et Empires de la Lune. Les États et Empires du Soleil* di Cyrano de Bergerac, in origine costituito da due diversi volumi pubblicati rispettivamente nel 1657 e nel 1662, e considerato a tutti gli effetti un protoromanzo di fantascienza, dal momento che il protagonista Dyrcona (gioco di parola con Cyrano) inizia il suo viaggio con una macchina fatta di ali, di razzi e di parti meccaniche. Ancora più ibrida è la componente geografica, che spazia dal Québec, nel Canada colonizzato dai francesi, al Paradiso Terrestre, prima di giungere al mondo rovesciato della Luna, dove i ruoli sociali e familiari sono invertiti, e a quello del Sole, diviso in vari regni fantastici e abitato dai filosofi Campanella e Cartesio.

Ricca di spunti speculativi e ancora magmatica nelle sue soluzioni discorsive, l'utopia secentesca comincia a riflettere sulle sue modalità romanzesche, sul distacco incolmabile esistente tra il mondo delle idee e la sua formalizzazione letteraria, che richiede l'intervento di strategie retoriche e narrative tanto più convincenti quanto esse sono, paradossalmente, destinate a proclamare l'inattendibilità dell'intero processo discorsivo.

3. IL ROMANZO UTOPICO SETTECENTESCO E LE SUE VARIAZIONI

Si può parlare di genere o modo narrativo dell'utopia dall'inizio del Settecento, quando la nascita in Inghilterra del *novel* o romanzo borghese, radicato nell'esperienza quotidiana delle relazioni sociali e interpersonali, genera una polarizzazione nei confronti del *romance* fantastico, privo di regole precise nel suo approccio alla realtà empirica, imprevedibile e aperto agli sviluppi più sorprendenti della trama. Il racconto utopico, pur imparentato anche con il *conte philosophique*, come nel *Candide ou l'optimisme* di Voltaire (1759), dove il motivo utopico è circoscritto alla descrizione della terra di El Dorado nel paese degli Incas, si avvicina alla condizione del *romance*, ma non dimentica alcune delle funzioni del *novel*, poiché esso vuole presentare una situazione verisimile, non solo auspicabile, nella prospettiva geografica e ancor più nell'ambito sociopolitico. Occorre, infatti, mettere in rilievo l'importanza dei resoconti di viaggio, perché, nella loro abbondante produzione settecentesca, si mescolano aspetti arbitrari e autentici o fittizi scrupoli documentari. Esistono ormai tanti 'nuovi mondi' e in ognuno di essi la cultura europea proietta buona parte di sé, delle sue convinzioni ideologiche, del suo desiderio di distacco e di avventura, pur dovendo far fronte al problema della verisimiglianza e della credibilità. Se meta privilegiata del viaggio utopico è sovente, almeno all'inizio, un'isola sconosciuta, il successivo itinerario del protagonista (spesso la voce narrante) dalla costa all'interno – in compagnia di uno o più personaggi nativi, che fanno da

interpreti e ‘ciceroni’ – porterà alla luce l’esistenza di una società ben strutturata, dotata di una sua coerenza e logica istituzionalizzata di solito assai maggiori di quelle che caratterizzano il luogo di partenza, a cui il viaggiatore è destinato a fare ritorno nell’ultima fase della narrazione. L’autore di utopie deve essere convincente nei dettagli concreti di cui si serve e fornire modelli ed esempi credibili di organizzazione sociale. In questo senso, la ricerca di meccanismi volti a rafforzare la verisimiglianza – ma anche l’esigenza di cogliere i processi analogici che fanno del mondo ‘altro’ una versione modificata del proprio luogo di partenza – danno forza all’impostazione critica di Darko Suvin che, in *Metamorphoses of Science Fiction*, collega strettamente racconto utopico e fantascienza, privilegiando il secondo termine in quanto «letteratura dello straniamento cognitivo» (Suvin 1985: 20 ss.; si veda anche Philmus 1983), e ribaltando l’interpretazione comune che individua nella fantascienza una diramazione popolare e novecentesca della più nobile tradizione utopica⁴.

In ogni caso, fin dal Settecento, il racconto utopico genera alcuni effetti secondari suscettibili di ampi sviluppi: esso si pone, infatti, come critica implicita o esplicita del luogo di partenza, che lo svolgimento della trama denuncia come imperfetto e ingiusto, e, ancor più, caricandosi via via degli umori della satira e della parodia, finisce per vedere nel luogo altro lo specchio deformato e grottesco dell’*hic et nunc* che si vorrebbe abbandonato e distanziato nella nuova esperienza. Il racconto utopico, insomma, genera il suo ‘doppio’ negativo, variamente chiamato *utopia negativa*, *antiutopia*, *dystopia* (Trousson 2000), con cui intrattiene comunque, come abbiamo visto, rapporti ambigui e mutevoli. In questo ambito un ruolo cruciale è giocato da Jonathan Swift nei *Gulliver’s Travels* (1726), in cui l’incessante appello all’autenticità dell’esperienza diretta, suffragata da precise ‘testimonianze’ (ad esempio, il bestiame microscopico che Gulliver sostiene di aver portato con sé da Lilliput), è continuamente smentito dall’impiego di elementi favolistici, fantastici e mitologici, e, nello stesso tempo, vigorosamente confermato dal meccanismo analogico che poi verrà recuperato dalla fantascienza, secondo cui il palazzo regale di Lilliput non esiste, *ma* è una parodia dei rituali cortigiani della monarchia inglese dell’epoca; l’Accademia di Lagado dà adito a un resoconto beffardo di esperimenti malriusciti, *ma* in essa si può cogliere lo smascheramento e la presunta idiozia dei principi sperimentali attuati nella Royal Academy newtoniana. Da parte sua, l’isola volante di Laputa, che incombe dall’alto sul mare grazie alla forza magnetica, è già una costruzione della fantascienza, in quanto la sua esistenza si giustifica con l’applicazione di principi scientifici noti e razionalmente accettabili. La

⁴ Questa interpretazione decisamente riduttiva è ribadita da Oreste Del Buono, nell’*Introduzione* all’edizione italiana del volume di Suvin (1985: VII-XV).

tecnica narrativa swiftiana, incentrata sulla serietà delle testimonianze del narratore Gulliver (*gullible* o credulone), di fatto mette continuamente in discussione il principio stesso che presiede al discorso utopico, dal momento che l'utopia sembra nascondersi là dove il protagonista swiftiano non è in grado di comprenderla (ad esempio nel pacifico regno rurale dei giganti di Brobdignag, il cui monarca si indigna perché l'ospite inglese vorrebbe insegnargli il segreto della polvere da sparo); e, all'opposto, essa si rivela nel suo falso splendore abbacinando Gulliver, il quale scambia l'arida società disumana dei Cavalli Saggi, privi di affettività e spietati nei confronti degli indocili schiavi Yahoos (tra cui lo stesso narratore viene catalogato), per la perfezione di un ordine razionale, fino a impazzire di dolore quando dalla finta utopia viene cacciato, tanto da non rendersi conto che l'abborrita razza umana gli si presenta nelle vesti del buon capitano portoghese Pedro, che lo salva, lo rificolla, lo riconduce in patria. Nello stesso tempo, l'uso della tradizione narrativa utopica continua a funzionare anche nel grande romanzo swiftiano (Houston 2007; Pagetti 1993).

L'universo narrativo dei *Viaggi di Gulliver*, altrettanto potente di quello del *Robinson Crusoe*, comporta una fioritura di opere che al romanzo di Swift si ispirano, cercando di riprodurne con vario successo sia la tensione satirica sia la componente fantastica. Così, l'abate francese Pierre-Francois Desfontaines, velocissimo traduttore dei *Gulliver's Travels* nella sua lingua (*Voyages du Capitaine Gulliver*, 1727), produce poi un seguito, *Le Nouveau Gulliver* (1730), il cui protagonista è il figlio del personaggio swiftiano; mentre a Venezia esce nel 1749 il fiabesco resoconto de *I viaggi di Enrico Wanton ai regni delle Scimie e dei Cinocefali*, per mano di Zaccaria Seriman (o Sceriman) di origine armena (Pagetti 1971).

È il Settecento, in ogni caso, a valorizzare appieno il topos dell'isola sconosciuta, grazie alla diffusione delle cronache di viaggio per mare, che cominciano a raggiungere gli antipodi dell'Europa⁵. Non a caso una delle fonti esplicitamente menzionate nei *Viaggi di Gulliver* è il resoconto di William Dampier, *A New Voyage Around the World* (1697), che si era spinto fino alle coste occidentali dell'Australia; mentre, a sua volta, il regno solitario di Robinson Crusoe si popola nelle varie versioni successive (le *robinsonnade*) di abitanti e di comunità, che consentono di articolare una congerie perlopiù fantasiosa di proposte sociali alternative. I viaggi di esplorazione di Cook, nella seconda metà del Settecento, accentuano la consapevolezza del carattere insulare dell'Oceano Pacifico, aprendolo alla penetrazione europea, ma anche alla curiosità degli intellettuali del Vecchio Mondo, che sostituiscono al mito geografico della *Terra Australis incognita*, sempre più sospinta verso i lidi inospitali e ancora a lungo misteriosi del continente antartico, la fasci-

⁵ Rinvio su questo e su altri aspetti dell'utopia settecentesca a Bignami 1990.

nazione per la frammentazione di luoghi e di popolazioni, di linguaggi e di culture. In qualche modo, l'utopia tradizionale è costretta a misurarsi con la molteplicità degli spazi geografici, ma si arricchisce anche della nuova percezione della diversità e dell'alterità in un percorso di conoscenza che culminerà nella spedizione che il giovane Charles Darwin compie a bordo del *Beagle* nel suo viaggio intorno al mondo (1831-1836), in cui visita le Isole Galapagos, elaborando il nucleo fondamentale delle sue teorie sulla selezione naturale.

Lo sviluppo del racconto utopico si manifesta anche attraverso la produzione femminile, a cominciare da *The New Atalantis* di Delarivier Manley, pubblicato nel 1709. Si tratta di un farraginoso romanzo con intenti satirici, ispirati dalla sesta satira di Giovenale, che vuole soprattutto farsi beffa dell'aristocrazia e della corte dominate dalla fazione Whig, concentrando il suo bersaglio principale sul Duca e sulla Duchessa di Marlborough. Più che per l'efficacia narrativa, *The New Atalantis* viene ricordata per le vicissitudini passate dalla scrittrice – incarcerata poco dopo la pubblicazione dei due volumi della sua opera (ad ammonimento che scrivere utopie con intenti satirici è attività sgradita al potere costituito) – per la sua collaborazione con Swift, e per l'espedito di presentare la Nuova Atlantide come un'isola del Mediterraneo, le cui cronache sono state scritte in origine in italiano e tradotte poi da una successiva edizione francese.

Più circoscritta, ma anche più ricca di nuovi stimoli, è l'ambientazione di *Millenium Hall* di Sarah Scott, pubblicato a Londra nel 1762, che si situa in una comunità utopica di caritatevoli donne altolocate, le quali hanno messo in opera un sistema di riforme sociali, sottraendosi alle vessazioni subite da parenti e conoscenti. Un genuino slancio pedagogico si accompagna in *Millenium Hall* alla coscienza che la componente femminile della società, imprigionata dalle pastoie legali e dai pregiudizi dell'epoca, ha la potenzialità di iniziare una profonda trasformazione sociale, da cui tutta la popolazione – non solo le donne – può trarre giovamento.

In sostanza, il romanzo utopico settecentesco comincia a visitare i lidi pericolosi della satira e della parodia, che portano alla visione grottesca swiftiana e al pessimismo del già citato *Candide* di Voltaire; ma, nello stesso tempo, non rinuncia a una vocazione francamente riformatrice – in sintonia con lo sviluppo del razionalismo e dell'illuminismo – cominciando anche a esplorare le dimensioni della città e del futuro, come accade in *L'an 2440. Rêve s'il en fu jamais* di Louis Sébastien Mercier, pubblicato per la prima volta nel 1771. In questo romanzo l'autore, anticipando il procedimento narrativo di *News from Nowhere* di William Morris, si sveglia nella Parigi del venticinquesimo secolo e ne apprezza la semplicità della vita, il rispetto che esiste tra i ceti sociali e le generazioni, l'attenzione a un progresso scientifico messo al servizio dell'intera cittadinanza. Secondo Raymond Trousson,

il romanzo utopico di Mercier è il primo caso di ucronia, in quanto si basa su uno spostamento temporale che, di fatto, crea uno sviluppo storico alternativo. Inoltre, esso non poggia sulle attese millenaristiche, sia pure in ambito secolare, della tradizione di Tommaso Moro, ma immagina un percorso razionale, fissandone un determinato momento nel futuro: «Il tempo veniva considerato come un fattore di progresso continuo e, a differenza del millenarismo, non aveva fine. Se l'utopia era statica, Mercier creò un'utopia cinetica [...] molto prima di Wells» (Trousseau 2000: 44).

4. IL ROMANZO UTOPICO NELL'EPOCA DI DARWIN

Nell'Ottocento romantico l'utopia si carica di sfumature apocalittiche, dal momento che l'altrove assume forti valenze psichiche e più intense sfumature oniriche, come è evidente, anche in rapporto all'appena citata opera di Mercier, in *The Last Man* di Mary Shelley (1826). Nel romanzo della Shelley la visione del futuro, evocato dopo una visita nell'antro della Sibilla cumana, tocca anche un discorso di natura politica, poiché l'Inghilterra, trasformata in una repubblica nel 2073 e guidata da un Lord Protettore, sembra aver raggiunto un periodo di stabilità interna e di espansione verso l'Oriente. La narrazione, tuttavia si concentra soprattutto sulle vicende eroiche di alcuni personaggi (tra cui il byroniano Raymond) e sulle loro relazioni amorose, mentre, nella seconda parte del romanzo, l'arrivo di un'epidemia inesorabile porta alla lenta ma implacabile estinzione della razza umana, testimoniata dai vagabondaggi per l'Europa di Lionel Verney, colui che diventerà, appunto, l'ultimo uomo. Memorabile in alcuni episodi, come nella rappresentazione di una Londra semideserta, in cui al Drury Lane Theatre si recita ancora il *Macbeth* di Shakespeare, *The Last Man* anticipa certamente, come, del resto, il più celebre *Frankenstein* (1818), gli umori di molta fantascienza della seconda metà del Novecento (si pensi alle città deserte, dove un gruppo di individui cercano di fondare una nuova comunità, ma sono minacciati dalla catastrofe), e, nello stesso tempo, prefigura anche la deriva dell'ispirazione utopica verso i confini del gotico e di un'apocalisse secolare priva di qualsiasi valenza religiosa.

È nel periodo vittoriano⁶, a partire dalla metà dell'Ottocento, che il racconto utopico viene investito dalle potenti implicazioni scientifiche, che accompagnano la rivoluzione epistemologica derivante dalle teorie di Darwin, portate a conoscenza del grande pubblico in *The Origin of Species* (1859) e poi largamente diffuse in tutta Europa e nell'America del nord, fino a subire molteplici meccanismi di divulgazione e di manipolazione in chiave fanta-

⁶ Sul romanzo utopico vittoriano si veda Suvin 1983.

stica e immaginativa. Come sostiene Gillian Beer, che ha esplorato il rapporto tra le teorie darwiniane e i nuovi spazi aperti all'immaginario scientifico e a quello letterario più in generale: «Le idee di Darwin destabilizzarono in profondità i rapporti precostituiti tra il romanzo, le metafore, e il mondo materiale» (Beer 1983: 31 traduzione nostra). Questo grande sommovimento intellettuale finisce per collocare in primo piano una nuova conoscenza del cosmo, che, di fatto, moltiplica le prospettive utopiche e, nello stesso tempo, le complica, le mette in discussione, le sottopone ai processi della interpretazione popolare, in cui si riflettono le ansie nei confronti di un universo vasto e largamente sconosciuto, nelle cui immensità il rassicurante modello provvidenziale, prefigurato dalle fonti bibliche, è destinato a diventare esso stesso una favola, una narrazione affascinante e arbitraria. Basterà pensare a *The Coming Race* di Edward Bulwer Lytton (1871), in cui il sottosuolo della Terra nasconde un popolo dotato di grandi poteri – grazie all'energia *vril*, di apparenza angelica – e tecnologicamente avanzato. Si manifesta nell'opera di Bulwer Lytton un elemento di ambiguità (ci troviamo di fronte a una razza evoluta o ad un popolo potenzialmente alieno e distruttivo per gli abitanti della superficie?) che caratterizzerà in modo sempre più forte la produzione utopica, tanto più che in essa si esprime anche una sovrapposizione, narrativamente molto efficace, tra elementi mitici (costituiti dalla stessa presenza delle creature angeliche, oltre che da alcuni caratteri preistorici del mondo sotterraneo) e proiezioni avveniristiche in prospettiva scientifica. Né mancano, accanto all'espedito tradizionale dell'io narrante che compie il viaggio nel sottosuolo, spunti sentimentali, momenti comici, episodi avventurosi influenzati dal *romance* sentimentale. Infatti, l'immaginazione utopica assorbe, nello stesso tempo, gli stimoli che derivano dall'espansione coloniale dell'Europa, tanto da manifestarsi in modo più convincente in Inghilterra e in Francia, i due paesi che più si impegnano nelle imprese oltremare. Non a caso i protagonisti dei romanzi della collana dei «Viaggi straordinari», concepita e attuata da Jules Verne, mescolano il fascino per i viaggi in giro per l'orbe terracqueo (dall'esplorazione degli abissi marini e del sottosuolo geologico, alla circumnavigazione della Luna) e una puntuale divulgazione scientifica, prefigurando spesso paesaggi potenzialmente utopici, frutto di fantasie coloniali ma anche di una attenta rilettura dei classici, come accade ne *L'Île mystérieuse* (1874), in cui giocano un ruolo importante, accanto ad altre opere di Verne, *La tempesta* di Shakespeare e il *Robinson Crusoe* di Defoe. Il compimento della rivoluzione industriale, che, nell'Inghilterra della Regina Vittoria, va a braccetto con l'espansione coloniale, contribuisce a creare un terreno fertile per l'affermazione del romanzo utopico, fornendo concreti scenari dell'alterità geografica e motivi di contrapposizione, spesso irrisolti, tra il degrado della civiltà presente – denunciato da intellettuali come Carlyle, Arnold, Ruskin – e la ricerca di possibili soluzioni

immaginative, valide sul piano della fantasia e del desiderio prima ancora che su quello di una serrata argomentazione concettuale. In questo contesto, la dimensione satirica swiftiana acquista un peso determinante. Così, la potenziale struttura utopica applicata in *Erewhon* da Samuel Butler (1872) viene messa in discussione dall'utilizzo di toni comici e grotteschi. Il titolo dell'opera di Butler rovescia il termine *nowhere*, che si può considerare l'equivalente inglese di *utopia*, presentando ai lettori una società sconosciuta, situata nella Nuova Zelanda coloniale, dove l'autore aveva compiuto un'esperienza di allevatore di pecore. Solo apparentemente ideale, *Erewhon* è in effetti organizzato come un rovesciamento parodico del perbenismo borghese vittoriano e dei suoi principi ideologici (l'ipocrisia morale, il darwinismo sociale, il culto delle macchine). Maggiormente indeterminata in senso spaziale e temporale è l'utopia di W.H. Hudson in *The Crystal Age* (1887), dove quello che è ancora una volta il racconto d'un viaggio in territori remoti si concentra sulle caratteristiche di un mondo pastorale e matriarcale, che sembra irrigidito in se stesso. L'unico movimento dell'intreccio è dato – come succedeva anche nelle precedenti utopie – dalla storia d'amore tra il protagonista inglese e la fanciulla aliena, che tende a replicare una situazione narrativa consolidata all'interno del *romance* coloniale e parodiata da H.G. Wells nel suo primo *scientific romance*, *The Time Machine* (1895). Qui il Viaggiatore del Tempo si imbatte in Weena, più simile a una bambina che a una donna, i cui poteri intellettivi sono inversamente proporzionali al suo tasso di affettuosità e di lealtà nei confronti del Viaggiatore stesso. Accentratasi, con la *fin-de-siècle*, i segni di una crisi radicale della visione borghese, la letteratura utopica esalta la sua vocazione anti-industriale e gli scenari catastrofici: in *After London, or Wild England* (1885) di Richard Jefferies, un corpo celeste ha colpito l'Inghilterra inabissando Londra dentro un lago paludoso, e ha trasformato l'intero paese in una foresta, percorsa da personaggi che sembrano appartenere a una civiltà medievale. Paradossalmente la speranza in un futuro migliore si sostanzia di quell'appello al 'ritorno al passato', così pervasivo nella cultura anti-industriale dell'epoca. Di fatto, man mano che si procede verso la fine dell'Ottocento, il pessimismo del decadentismo cancella la componente ideologica dell'utopia, la sua spinta egualitaria, o la diluisce in un pessimismo senza vie d'uscita. A rivitalizzare il dibattito utopico e le sue proiezioni contribuisce la spinta intellettuale del pensiero di Karl Marx, che pure aveva un atteggiamento diffidente verso l'utopismo, e, più in generale, delle diverse, e talvolta contrastanti, prospettive socialiste, che comunque proiettano di solito in un futuro post-rivoluzionario la possibilità di fondare una comunità pacifica ed egualitaria. Il dibattito tra le idee del riformismo socialista e l'appello alla rivoluzione del proletariato coinvolge la produzione utopica e trova uno sbocco di considerevoli proporzioni anche nella narrativa americana degli ultimi decenni

dell'Ottocento. Il testo più famoso pubblicato negli Stati Uniti è *Looking Backward 2000-1887* di Edward Bellamy (1888), che si serve dell'espedito del viaggio nel futuro compiuto grazie al trattamento ipnotico a cui è stato sottoposto Julian West, il protagonista, per presentare ai lettori la Boston del XXI secolo. Qui West, istruito dal suo ospite, il dottor Lethe (della cui figlia si innamorerà), si rende conto che i vecchi mali del capitalismo selvaggio sono stati curati con la nascita di una società industriale rispettosa dei diritti individuali e ben organizzata in ogni suo settore. Il motivo romantico abbellisce l'aridità delle parti descrittive, anche se le pagine più interessanti dell'opera sono quelle che si riferiscono al 1887 rivisitato da West, ormai consapevole della brutalità e della violenza sociale della sua epoca. Per questi aspetti, *Looking Backward* apre la strada, negli Stati Uniti come in Europa, non solo alla pubblicazione di innumerevoli testi di riforma economica e sociale, ma anche a meno rosee fantasie distopiche, tra cui *Caesar's Column* di Ignatius Donnelly (1890), in cui la New York della fine del Novecento è messa a ferro e fuoco dallo scontro violentissimo tra i capitalisti dell'Oligarchia e l'anarchica Fratellanza della Distruzione, e *The Iron Heel* di Jack London (1908), dove gli abitanti di un'America socialista del lontano futuro rievocano le vicende drammatiche che, nella prima metà del Novecento, hanno portato alla sconfitta (evidentemente non definitiva) del proletariato, schiacciato, appunto, dal tallone d'acciaio dell'oligarchia capitalista durante la sanguinosa rivolta di Chicago. Ma la risposta più importante all'utopia socialdemocratica di Bellamy arriva in Inghilterra nel 1890 con *News from Nowhere* di William Morris. L'utopia di Morris acquista sia una precisa valenza politica sia una compiuta capacità di diventare visione e immaginario letterario. La Londra purificata del futuro, raggiunta dal Sognatore William Guest, l'alter-ego dello scrittore, ha le caratteristiche di una città giardino in cui ogni interlocutore di William diviene testimone e narratore di una profonda trasformazione sia interiore che sociale, accettando (salvo qualche eccezione) di svolgere il proprio ruolo dignitoso all'interno della comunità e, nello stesso tempo, essendo ben consapevole che, per arrivare alla condizione utopica, è stato necessario abbattere il vecchio regime rappresentato dalle istituzioni borghesi ottocentesche. I numerosi riferimenti alla pittura di Giotto e alla Firenze medievale sostanziano il discorso narrativo, dando ad esso il carattere non tanto di un viaggio nel mito del passato pre-industriale, o pre-raffaellita, quanto di una lucida creazione artistica, che si anima e sprigiona il vigore di una proposta da realizzare, come ha osservato Vita Fortunati⁷ (1979), non in un futuro inesistente (*no-where*), ma nel *now-*

⁷ Come fondatrice del «Centro interdipartimentale di ricerca sull'utopia», attivo fin dagli anni '90 presso l'Università di Bologna, Vita Fortunati ha promosso e curato la pubblicazione di numerose opere sulla letteratura utopica, tra cui i saggi raccolti da Nadia Minerva (1992).

here, ora e qui. Va rilevato, peraltro, che *News from Nowhere* ha in comune con le utopie e le distopie americane sopra menzionate la stessa limitazione: i protagonisti di ogni romanzo vivono tutti in un mondo nuovo che è di pelle bianca e fondamentalmente patriarcale.

L'utopia ottocentesca, soprattutto quella inglese, sottolinea in varie occasioni il suo carattere topico, nazionale, legato anche alle peculiarità della Rivoluzione industriale e al ruolo istituzionale dominante di Londra. Nell'epoca in cui si affermano gli stati nazionali europei (per ultimo il Reich tedesco, nato nel 1871) il racconto utopico non può non fare i conti con i conflitti crescenti tra le grandi potenze. Esempio, in questo senso, è il romanzo di Jules Verne *Les Cinq Cents Millions de la Béguin* (1879), in cui – sul suolo incontaminato della costa americana del Pacifico – si confrontano due città 'ideali', France-ville, l'incarnazione dei principî democratici e socialisti, e Stahlstadt, la città dell'acciaio, trasformata dal malvagio dottor Schultze in un'enorme fabbrica di cannoni, con il proposito di annientare tutti i nemici della Germania. Ovviamente il piano diabolico di Schultze viene sventato, così come viene confermata, senza alcuna esitazione, la superiorità della civiltà francese su quella tedesca. Legata all'ispirazione verniana è la produzione del prolifico romanziere e illustratore francese Albert Robida, autore di una serie di fantasie futuristiche, che privilegiano il motivo della conflagrazione bellica (*La guerre au vingtième siècle*, 1887) più che quello della costruzione di un mondo migliore.

Di fronte alla ricchezza della produzione inglese dislocata negli ultimi decenni del secolo XIX, la letteratura utopica degli altri paesi europei tende a perdere d'importanza, malgrado si ramifichi e si rafforzi in molteplici modelli. Anche in Italia non mancano alcuni esempi, di solito ispirati al pensiero positivista: ne *La colonia felice* di Carlo Dossi (1874), un gruppo di criminali esiliati in un'isola lontana riesce a redimersi formando una comunità di amici e fratelli; la trama sentimentale prende comunque il sopravvento nella seconda parte del romanzo. Un'utopia sostanzialmente borghese promossa dalle conquiste della scienza viene descritta con dovizia di particolari ne *L'anno 3000: Sogno* dell'antropologo Paolo Mantegazza (1897).

In ogni caso, la prevalenza dell'immaginario scientifico, che assimila e deforma le teorie scientifiche facendone materia di meraviglia e paura per i nuovi lettori della *fin-de-siècle*, agisce all'interno del discorso utopico, sviluppando sempre di più i temi del viaggio nel futuro, dell'esplorazione nel tempo o nello spazio interplanetario, della meravigliosa scoperta tecnologica. Tocca ancora a un altro scrittore inglese, H.G. Wells, il compito di 'traghetare' il romanzo utopico dalla *fin-de-siècle* al nuovo mondo del XX secolo, tra minacciose profezie belliche e annunci di enormi progressi sociali, invasioni aliene e apparizioni di macchine prodigiose (Pagetti 1986). D'altra parte, i *scientific romances* wellsiani anticipano, con il richiamo alla tradizione di

Swift e alla visione scientifica di Darwin, il tessuto intertestuale che avvolge come un bozzolo il discorso utopico-fantascientifico a noi contemporaneo e muovono già nella direzione di quella ibridazione dei generi narrativi che si accentuerà nella seconda parte del Novecento sotto la spinta del romanzo postmoderno.

5. DISTOPIA E FANTASCIENZA NEL NOVECENTO: LA FINE DELL'UTOPIA?

Dalla pubblicazione del primo *scientific romance* di Wells, il già citato *The Time Machine* (1895), il romanzo utopico e quello dell'immaginario scientifico (*scientific romance* o *science-fiction*, efficacemente tradotto in italiano con il fortunato neologismo *fantascienza*) presentano tratti in comune, sia per la convinzione ormai acquisita che la scienza e le sue applicazioni tecnologiche avranno un ruolo fondamentale nella costruzione di una società migliore, di solito situata nel futuro, sia perché gli elementi apocalittici, sviluppati da Wells nelle sue prime opere, fortemente influenzate dal clima della *fin-de-siècle*, contribuiscono a sviluppare una visione pessimistica del progresso che inesorabilmente trasforma il racconto utopico in una distopia, che canta il tramonto della civiltà e l'avvento di sistemi politici tanto più spietati in quanto si avvalgono di una conoscenza avanzata della fisica e della biologia. Sebbene i romanzi di Wells si possano definire favole darwiniane, essi mettono in evidenza soprattutto l'incapacità della cultura borghese di tenere sotto controllo gli straordinari risultati ottenuti dalla sperimentazione scientifica e dalla scoperta della vastità del cosmo. Così in *The War of the Worlds* (1898) l'annientamento di Londra e dei dintorni operato dalle macchine invincibili dei Marziani non suona meno sinistro se si ipotizza che i Marziani sono gli uomini di un futuro paradossalmente utopico (dotati di grandi cervelli e di un corpo gracile), o la nemesi del predominio coloniale britannico, che aveva portato allo sterminio degli inermi Tasmaniani. Né è motivo di particolare soddisfazione la sopravvivenza della civiltà favorita dai microbi terrestri, che fanno piazza pulita degli invasori: l'universo è comunque sfuggito alle regole istituite dalla ragione umana e la conoscenza scientifica non fa che accentuare il senso di smarrimento collettivo. È pur vero che in *When the Sleeper Wakes* (1899) il protagonista, che si è risvegliato nel futuro dopo un lungo sonno e ha scoperto di essere il proprietario della gigantesca megalopoli che è diventata Londra, cerca di affermare i valori del socialismo e dell'uguaglianza tra i ricchi e il proletariato urbano, ma il suo tentativo contribuisce solo a scatenare la guerra civile e a accelerare la conquista del potere da parte del suo antagonista Ostrog, una sorta di dittatore fascista *ante litteram*. Nel 1901, in *The First Men in the Moon*, un romanzo 'contestato' da Verne per il suo scarso rispetto delle conoscenze scientifiche

dell'epoca, il viaggio utopico porta i due protagonisti wellsiani (il poco attendibile narratore Bedford e lo stravagante scienziato Cavor) sulla Luna, dove essi scoprono l'esistenza di una società sotterranea, in bilico tra utopia e distopia. Condizionati fin dalla nascita, i Seleniti sviluppano caratteristiche fisiche diverse a seconda del lavoro specializzato che svolgono; sono dunque perfetta forza-lavoro, disciplinata e presumibilmente felice, e, nello stesso tempo, masse brute prive (salvo forse che per i loro capi) di intelligenza e di libero arbitrio. In seguito Wells avrebbe continuato a produrre *scientific romances*, con l'intento di promuovere le sue idee di riforma sociale ed etica, pur senza rinunciare agli elementi più propriamente romanzeschi della trama; tuttavia, egli avrebbe privilegiato veri e propri trattati futurologici in cui l'elemento narrativo si fa sempre più tenue, come accade nell'ambizioso *A Modern Utopia* (1905), in *A World Set Free* (1914), già carico delle inquietudini scatenate dalla Grande Guerra, e *The Shape of Things to Come* (1933), dove viene prospettata la necessità di un'espansione dell'umanità nel cosmo interplanetario, l'immenso territorio delle utopie avveniristiche. In ogni caso, la qualità profetica e visionaria delle opere wellsiane di «storia futura», rivendicata con forza da Patrick Parrinder (1995), ha certamente influenzato il percorso novecentesco della *science-fiction* in quanto erede, talvolta infedele e anarchica, della tradizione utopica. Senza trascurare l'influsso avuto da Wells sulla cultura americana e sulla nascita della fantascienza come genere popolare di consumo negli anni '20 del Novecento, possiamo ricordare in Inghilterra il grandioso affresco cosmico di Olaf Stapledon in *Last and First Men* (1930), che accompagna attraverso miliardi di anni e molteplici trasformazioni fisiche e mentali l'evoluzione degli esseri umani fino alla loro scomparsa definitiva. Tra gli scrittori inglesi del secondo dopoguerra, Arthur C. Clarke è il più convinto sostenitore di una utopia scientifica basata sulla progressiva conquista dello spazio, ovvero, nella sua opera più apocalittica (*Childhood's End*, tradotto in italiano *Le guide del tramonto*, 1950), sull'avvento di una entità planetaria collettiva, capace di superare i vecchi particolarismi nazionali e razziali.

Contemporaneo al Wells dei primi *scientific romances* è il tedesco Kurd Lasswitz, che racconta l'incontro difficile tra la civiltà terrestre e quella marziana in *Auf Zwei Planeten* (1897), mentre l'influsso dell'immaginazione wellsiana si è manifestato durante il Novecento anche nell'Unione Sovietica, grazie all'opera dei fratelli Arcady e Boris Strugatski, in cui prevalgono toni critici nei confronti dell'oppressivo sistema politico del loro paese, e di Ivan Efremov (o Yefremov) che in *Tumannost' Andromedy* (in italiano *Andromeda*, 1958) immagina in dettaglio un mondo del futuro basato sulla realizzazione completa degli ideali comunisti. A metà strada tra la critica dell'utopismo comunista e le proiezioni interplanetarie che costituiscono il terreno più fertile per la fantascienza si è mosso anche il polacco Stani-

slaw Lem, il cui romanzo più noto, *Solaris* (1961), sembra ricacciare il sogno utopico nella sfera dei desideri privati e delle memorie intime, cosicché un pianeta alieno e senziente pare in grado di resuscitare i morti e di soddisfare le ossessioni più inconfessate dei membri dell'equipaggio di una stazione spaziale che ruota attorno ad esso.

In realtà, quando non si aggrappa alle proiezioni avveniristiche della conquista dello spazio, la tradizione della letteratura utopica si volge sempre di più, nel corso del Novecento, verso il lato oscuro della propria ispirazione, quello che capovolge la visione ideale del mondo che non c'è – o non c'è ancora – in una angosciata rappresentazione della crisi dei sistemi politici e dell'avvento dei totalitarismi, spesso irrobustiti dal possesso di conoscenze scientifiche perfezionate. Krishan Kumar ha individuato una linea distopica ben precisa che corre da Wells ad Aldous Huxley (*Brave New World*, 1932) e culmina in George Orwell (1984, 1949). Secondo Kumar, all'inizio del nuovo secolo

la forma utopica non scomparve, ma il suo contenuto venne radicalmente trasformato e ribaltato per dar vita alla distopia o all'antiutopia, la cui materia riguardava ancora il socialismo, che però non produceva più visioni di appagamento bensì incubi [...] il socialismo, di solito connesso alla scienza, viene rappresentato come un'incarnazione degli aspetti più terribili del mondo moderno. (1995: 23)

In questo contesto, un caso a sé stante è costituito da *Anthem*, l'utopia fortemente libertaria e individualista della scrittrice russo-americana Ayn Rand. La prima stesura di *Anthem* risale al 1937, ma l'edizione pubblicata porta la data 1946. La dimensione distopica in cui si colloca buona parte del romanzo randiano non esclude la possibilità di una via di fuga per i due protagonisti, che, da servitori della Città totalitaria, in cui l'esistenza di ogni cittadino è regolata da leggi inflessibili, si trasformano negli abitanti di un nuovo Eden, e poi nei progenitori di una Terra liberata dalla tirannia del collettivismo. Prima di porre le basi di un'autentica rinascita, la dolente umanità del futuro di *Anthem* è dovuta passare attraverso una falsa rinascita («Great Rebirth»), le cui origini rinviano neppure troppo velatamente alla rivoluzione sovietica. Lo *status quo* imposto dalle autorità, divise in tanti Consigli degli anziani, implica, a differenza del modello narrativo menzionato da Kumar, il rifiuto più drastico del progresso tecnologico; tanto è vero che l'eroe utopico, spersonalizzato con il nome Equality 7-2521, è costretto a negare la sua vocazione scientifica e viene considerato un pericoloso criminale perché vorrebbe donare alla comunità la 'scoperta' della luce elettrica, da lui rinvenuta in un laboratorio sotterraneo, sfuggito al controllo del potere. La legge spietata che

impone un'eguaglianza assoluta a tutti gli abitanti della Città umilia i più meritevoli e si configura come una parodia del comunismo, tra le cui imposizioni vi è anche – come sarà di lì a poco in Orwell – la negazione di ogni legame sentimentale, considerato per sua natura sovversivo. Perciò la storia d'amore tra Equality 7-2521 e Liberty 5-3000 (che è successiva alla visita nel laboratorio) conferma la volontà dell'eroe di affermare la sua indipendenza, determinando la fuga di entrambi i protagonisti nella foresta: la *wilderness* americana, che qui – come in *Fahrenheit 451* di Bradbury – esalta i valori della libertà individuale e del rifiuto della società ingiusta. Sebbene Liberty decida di seguire Equality di sua iniziativa, il personaggio femminile appare sostanzialmente passivo, destinato a ricoprire soprattutto il ruolo di amante e di madre dei figli dell'eroe. A lungo ritenuta, anche per questi dettagli, una scrittrice reazionaria e filo-capitalista, Rand merita di essere rivalutata per l'uso abile di una prosa volutamente semplice, schematica, ma capace di rendere la repressione operata sul linguaggio dallo stato totalitario attraverso l'espedito dell'abolizione del pronome personale *I/me*, sostituito sistematicamente da *We/us*, che rende impossibile al protagonista-narratore di esprimersi attraverso la prima persona. In questo modo l'incipit di *Anthem* cala immediatamente i lettori nell'universo alieno della distopia randiana:

It is a sin to write this. It is a sin to think words no others think and to put them down upon a paper no others are to see. It is base and evil. It is as if we were speaking alone to no ears but our own. And we know well that there is no transgression blacker than to do or think alone. We have broken the laws. The laws say that men may not write unless the Council of Vocations bid them so. May we be forgiven! (Rand 1946: 11).

La conquista della libertà passa anche attraverso la riappropriazione dell'Io, che consente di esprimere sentimenti e opinioni personali, di creare nuovi legami affettivi e sociali. Nell'epilogo di *Anthem* i due protagonisti assurgono a creature mitologiche, assumendo rispettivamente il nome di Prometeo e di Gea, in modo da guidare l'umanità redenta verso il futuro.

Occorre aggiungere che non solo la repressione sovietica, ma anche gli orrori del fascismo e del nazismo vengono evocati sia prima che dopo la seconda guerra mondiale, e che gli stessi meccanismi della massificazione, attribuiti talvolta in misura non minore alla civiltà americana e all'avvento dei mass media, contribuisce a rafforzare la prospettiva anti-utopica, ad esempio nel *Brave New World* di Aldous Huxley, che non a caso fu immediatamente tradotto nell'Italia fascista. Del resto, già nel 1909, con il racconto lungo *The Machine Stops*, E.M. Forster aveva 'accusato' Wells di voler condurre l'umanità verso un futuro in cui la tecnologia l'avrebbe ridotta

in schiavitù. In *The Machine Stops*, il deperimento del grande organismo meccanico che, dotato di un potere quasi divino, governa le sorti degli esseri umani, ormai chiusi in celle sotterranee simili a tombe, porta di fatto alla distruzione di ogni forma di vita, consentendo forse la sopravvivenza di un popolo primitivo, che abita la superficie terrestre. Di non molto posteriore, ma segnato dall'avvento del regime comunista in Russia, è *My (Noi)* del dissidente russo Evgenij Zamjatin. L'opera, scritta nel 1920, pubblicata direttamente in inglese (*We*) nel 1924, si presenta come un volo immaginativo nel lontano futuro, dove gli esseri umani sono ridotti a cifre e mere funzioni sociali al servizio di uno stato totalitario tanto assoluto quanto astratto, che ha trasformato in un sistema repressivo anche le conquiste scientifiche più avanzate. Ogni atto di ribellione, suscitato da sentimenti ritenuti arcaici e pericolosi come l'amore (la stessa trama verrà ripetuta in 1984), è destinato a soccombere. Forme di distopia di chiara impronta antifascista si possono rinvenire nella ricca produzione femminile inglese degli anni '30 del Novecento: *In the Second Year* (1936), Storm Jameson prevede l'avvento di un dittatore fascista in Inghilterra e il lento strangolamento di ogni libertà e di ogni diritto all'opposizione, mentre nel già citato *The Swastika Night* (1938) la dominazione nazista in Europa (che Burdekin immagina senza poter prevedere le conseguenze più terribili dell'antisemitismo tedesco) ha retrocesso l'intero continente a una condizione feudale, sottomettendo le donne a una vita di schiavitù e di sfruttamento sessuale e trasformando gli stessi signori nazisti in fantocci deboli e incapaci. In queste opere, come in 1984, è evidente la relazione che intercorre tra un pensiero utopico degenerato nel momento in cui si incarna in un preciso sistema politico e la svolta del romanzo utopico, che decostruisce quel sistema, ricorrendo a una narrazione in cui espedienti presi dalla tradizione utopica si combinano con le tecniche satiriche di origine swiftiana, con spunti parodico-grotteschi e in generale con quelle «forme che sono al limite della *visio malefica*» che, secondo Northrop Frye, appartengono al 'modo' o al *mythos* dell'Inverno (Frye 1969: 318). Se parte della fortuna di 1984 si deve alle tonalità cupe, amare, che accompagnano i futili tentativi di Winston Smith, 'l'ultimo uomo sulla terra' (così Orwell aveva pensato di chiamare il suo romanzo), di ribellarsi alla dittatura del Grande Fratello e del partito di cui egli stesso fa parte, *Brave New World* di Huxley non aveva esitato a servirsi di elementi comici e parodici per raccontare l'impari lotta di John the Savage, che brandisce il volume delle opere di Shakespeare come un testo sacro da opporre alle nequizie della Londra del futuro, contro il potere dei reggitori dello stato basato sul controllo biologico prenatale dei cittadini. L'anti-utopia si sviluppa negli anni '30 del Novecento soprattutto in Inghilterra come racconto ammonitorio, destinato a mettere in guardia i lettori contro i pericoli di un'invasione tedesca, ovvero, una volta scoppiata la guerra, contro le tentazioni di una

resa disonorevole e pericolosa. Questo corpus anti-utopico si è arricchito anche negli ultimi anni di alcune notevoli riscoperte letterarie. Si distingue *If Hitler Comes*, pubblicato nel 1940 e ristampato nel 1941, un'opera a quattro mani di Douglas Brown e Christopher Serpell, che mostra nuovamente come questo genere di romanzi non si limiti a esprimere una vocazione pedagogica, poiché i meccanismi narrativi conservano una loro elasticità e imprevedibilità. La prospettiva narrativa si fa sempre più straniata, man mano che le conseguenze della resa dell'Inghilterra portano alla graduale occupazione del territorio britannico, allo stravolgimento delle istituzioni del paese, alla trasformazione del Regno Unito in una sorta di protettorato nazista. Al centro della narrazione è la città di Londra, ferita a morte, in cui si aggira un gruppo sperduto di giornalisti, tra cui il narratore neozelandese, imbavagliati dalle autorità del Reich:

Imagine our little heterogeneous group, top-hatted, walking along the Mall, attracting mild remark among the listless passers-by, and feeling like tourists in some great dead city. Behind us the white palace, with the Commissioner's Swastika, flag flying where the Royal Standard ought to be. (Brown-Serpel 1940: 104; si veda anche Roberts 2009)

Il termine chiave da cui dipende la descrizione visionaria della metropoli nazificata è *imagine*, che fa appello alla fantasia dei lettori, sollecitati a difendere un'utopica Inghilterra tollerante e pacifica contro la nuova terribile utopia portata dagli invasori teutonici.

D'altra parte la fantascienza, presentandosi come genere aperto e poroso, capace di stabilire contatti e incroci tra le aree del fantastico, dello *horror*, dell'immaginario scientifico, tende a rendere evanescente e contraddittorio il tessuto dell'utopia e della stessa distopia. Questo procedimento narrativo è visibile in modo esemplare nell'opera dello scrittore americano Philip K. Dick, il quale ha sottoposto a costante revisione e disgregazione le tematiche utopiche americane, trasferendole dal mito ottocentesco della frontiera alla dimensione tecnologica dell'esplorazione dello spazio interplanetario (un motivo, quest'ultimo, valorizzato in una prospettiva più positiva dalla serie televisiva *Star Trek*, apparsa nella sua prima versione dal 1966 al 1969). Molti dei romanzi dickiani dei primi anni '60 – dalla già citata ucronia di *The Man in the High Castle* a *Martian Time-Slip* – si muovono in questa direzione. In *Martian Time-Slip*, ad esempio, le mitologie astronomiche che si erano andate formando, dalla fine dell'800, sul 'pianeta rosso' vengono rivisitate alla luce di una visione disincantata del sogno americano. L'arida superficie marziana, resa appena abitabile da un sistema di canali che distribuiscono l'acqua necessaria a sopravvivere, è stata colonizzata sotto l'egida

dell'ONU dalle varie potenze terrestri, ma l'attesa di una redenzione utopica è vanificata dalle persecuzioni a cui sono sottoposte le popolazioni native, dall'avidità di alcuni personaggi che vogliono erigere su Marte il loro dominio personale, dall'attività di speculatori edili che vogliono cementificare vaste zone del pianeta, rendendo Marte sovraffollato e caotico come l'America che i protagonisti del romanzo si erano lasciati alle spalle.

Il discorso anti-utopico di Dick si conclude in *Lies, Inc.*, un romanzo alla cui stesura lo scrittore lavorò nel corso degli anni '60 e che riprese poi nel periodo precedente alla sua morte, avvenuta nel 1982. Nella sua versione finale, anche se non definitiva, pubblicata nel 2004, *Lies, Inc.* è un'amara riflessione sugli inganni e sulle violenze di cui la visione utopica novecentesca è impastata. Fomalhaut IX, il pianeta che dovrebbe consentire condizioni di vita ideali ai dannati dalla Terra, si configura piuttosto come un campo di concentramento, o un campo di addestramento militare forzato, a cui si arriva in un baleno grazie al teletrasporto, ma da cui non c'è ritorno. Le immagini televisive falsificate che vengono trasmesse sulla Terra confermano una realtà che non esiste e che ha bandito qualsiasi forma di testimonianza diretta. Come se non bastasse questo panorama livido, l'allucinazione indotta dall'LSD, di cui sono vittime il protagonista e altri personaggi (a meno che essi non siano solo apparizioni nella sua mente drogata) disintegra anche la consistenza distopica di Fomalhaut IX in una visione instabile di mondi precari (*paraworlds*), in cui gli esseri umani si trasformano in creature mostruose e viceversa, e in cui ogni passaggio da uno scenario all'altro sottolinea l'impossibilità di giungere a una qualsiasi 'verità'. Sebbene la conclusione del romanzo dickiano tenga aperto uno spiraglio positivo, l'impressione è che la condizione contemporanea non consenta neppure di individuare i contorni più netti della distopia e dunque escluda la possibilità di una ribellione.

6. CONCLUSIONE

Dopo la seconda guerra mondiale, una *vis* comica e parodica si può rintracciare in romanzi distopici come *A Clockwork Orange* di Anthony Burgess (1971). Peraltro, Burgess, autore di altre opere a metà tra fantascienza e distopia, si può accostare ai migliori scrittori inglesi fioriti dagli anni '60 sotto le insegne della così detta «new wave» fantascientifica (J.G. Ballard, Brian Aldiss, John Brunner), che rifiutava i miti interplanetari attribuiti a Wells e ai suoi successori, per penetrare invece nello 'spazio interiore' dell'angoscia metropolitana e della follia esistenziale, capace di generare incubi onirici che inghiottono l'intera, sempre più labile, realtà quotidiana.

L'utopia sembra esistere ancora soltanto nella dimensione delle rivendicazioni femminili, o forse in quelle delle minoranze etniche, che – come

gli antichi proletari londinesi di William Morris – hanno diritto di agognare al loro mondo nuovo, privo delle scorie del passato. Manca tuttavia nella tradizione europea novecentesca un'intellettuale e narratrice della forza dell'americana Charlotte Perkins Gilman, che in *Herland* (1914) rovescia la tradizionale visione patriarcale dell'utopia per presentare una società gino-centrica equilibrata e capace di gestirsi autonomamente (Palusci 1990; Donawerth e Kolmerten 1994). Allo stesso modo, in Europa non si è sufficientemente sviluppato il dibattito femminista che ha segnato la fantascienza americana negli ultimi decenni del Novecento, coinvolgendo autrici come Joanna Russ e soprattutto Ursula K. Le Guin, a cui dobbiamo anche una notevole consapevolezza critica. Non mancano, naturalmente, esempi di utopia femminista europea, come dimostrano *Les Guérillères* di Monique Wittig (1969) – che si ispira alla lezione di Simone de Beauvoir, narrando di un periodo di conflitto armato tra uomini e donne (con cui si alleano anche alcuni uomini 'moderati'), da cui emerge un nuovo ordine femminile, fondamentalmente lesbico – ed *Egalia døtre* della norvegese Gerd Brantenberg (*Le figlie di Egalia*, 1977) su un mondo utopico dove le donne detengono il potere e gli uomini assolvono alle incombenze domestiche in un equilibrio che viene comunque messo in discussione in base all'esigenza di formare famiglie omosessuali. Rispetto alla posizione militante di Wittig e Brantenberg, tuttavia, più convincenti appaiono i discorsi narrativi di Naomi Mitchison in *Memoirs of a Spacewoman* (1962) e di Doris Lessing, *Memoirs of a Survivor* (1981). In Mitchison la condizione femminile è messa alla prova attraverso il contatto diretto della protagonista con creature aliene, con le quali la 'donna spaziale' stabilisce un legame fisico profondo. Il romanzo di Lessing tratta della situazione di emergenza che sconvolge la vita quotidiana di una donna, la quale assiste alla disintegrazione della sua città (una Londra apocalittica, percorsa da bande giovanili e in preda al caos) e cerca di resistere recuperando il tempo della propria interiorità e del proprio passato. Soprattutto in quest'ultimo caso possiamo parlare di una 'utopia critica' che vuole rifiutare qualsiasi schema grandioso, e semmai si volge al recupero di minuti frammenti dell'esistenza femminile, in grado di fare da barriera alla distruzione totale.

Se il fallimento dei regimi totalitari in Europa e in altre parti del mondo, con il loro minaccioso millenarismo ideologico, vanifica la ricerca di un territorio utopico, rimane insopprimibile quell'«impulso utopico» su cui insiste Fredric Jameson (2005: 1-2). Ma altri pericoli incombono sul racconto utopico. Infatti, il lemma *utopia* ha acquisito oggi un significato ampio e banalizzato, a causa del suo abuso, diretto o indiretto, da parte dei media. Gli spot pubblicitari spesso fanno leva sull'evocazione gioiosa di un presente che guarda ora al futuro, ora al passato: la città meravigliosa attraversata dall'ultimo luccicante modello automobilistico, ovvero i sereni squarci ru-

rali i cui un contadino felice taglia fette di prosciutto o versa vino genuino nei bicchieri di turisti altrettanto felici. Un intero settore così vitale nella cultura contemporanea come il turismo poggia sull'incantesimo provocato da luoghi affascinanti di una alterità addomesticata, in grado di offrire paesaggi mai visti, prodotti «tipici», soggiorni a prezzi incredibilmente vantaggiosi: «Fuggi dall'inverno verso le meraviglie di Atlantide», recita un ampio inserto pubblicitario apparso sulla stampa britannica nei primi mesi del 2009, celebrando un favoloso complesso alberghiero nel Dubai. Le varie Disneyland, i parchi a tema, i club riservati sulle sponde del mare, esaltano la possibilità di una pausa al di là delle pratiche faticose dello *stress* quotidiano, un po' come succede ai personaggi del *Brave New World* di Huxley, che, pur vivendo in un habitat urbano apparentemente perfetto, hanno bisogno di prendersi una vacanza nei luoghi primitivi del Messico – e mal gliene incoglie, visto che incontrano la figura ibrida e calibanesca di John the Savage. La crisi di una visione autenticamente comunitaria, sostituita da quella dei luoghi di intrattenimento della cultura di massa, non può non comportare un indebolimento dell'ispirazione utopica, che sembra talvolta scivolare nelle derive catastrofiche care anche al cinema, o rifugiarsi nella realtà virtuale dei prodigi informatici.

Tuttavia, se il desiderio o l'impulso utopico sono connaturati nella cultura europea e occidentale, non possiamo escludere che esso si traduca in un'altra narrazione, in cui forse si parlerà del prolungamento della vita umana, della sconfitta delle malattie più crudeli, di una risorsa energetica potente e pulita come il *vril* ne *La razza ventura* di Bulwer Lytton. Dopo tutto, il termine 'utopia' può ancora possedere una carica eversiva, come accade al grande progetto culturale *Africa Utopia*, organizzato nel luglio 2012 presso il London's Southbank Centre, in cui una serie di esperienze teatrali, visive e musicali, fanno emergere la visione del continente della schiavitù e della colonizzazione europea come un potenziale meraviglioso mondo nuovo (Honigman 2012: 11).

In realtà l'inizio del XXI secolo non ha rifiutato il pensiero utopico, e tenta, anzi, nuove strade per riaffermare la sua attualità: si parla di utopia multiculturale, per individuare comunità in cui etnie e culture diverse coesistono in modo pacifico e reciprocamente benefico; di utopia informatica, che porterebbe a forme di consultazione, di informazione, di partecipazione, quindi di democrazia capaci di coinvolgere ogni utente della Rete; di utopia ecologica, in cui il rapporto compromesso tra l'uomo e le altre creature della Terra – la natura nel suo complesso – viene recuperato e valorizzato.

È pur vero che la narrativa utopica, facendo parte del discorso letterario, ha nel suo DNA il gene del dissenso e della critica. In fin dei conti, alle narrazioni dell'utopia e della distopia interessano di più le contraddizioni di

qualsiasi costruzione utopica, che l'adesione entusiastica e indiscriminata. Per tornare al secondo atto della *Tempesta* shakespeariana, quando Gonzalo celebra i fasti dell'isola sconosciuta e la immagina già trasformata in un luogo edenico, diffidenti a causa delle lezioni impartite dalla Storia e dalla Politica, non possiamo trascurare neppure gli ironici e malevoli commenti della coppia Antonio-Sebastian:

GONZALO: Sovranità nessuna.

SEBASTIANO: Però lui farebbe il Re!

ANTONIO: La parte finale della sua costituzione s'è scordata l'inizio.

(*La tempesta*, ii.i.152-154, in Lombardo 1984: 71)

Bibliografia

- Arendt H., 2001, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli (1964).
- Atwood M., 2011a, *George Orwell: Some Personal Connections*, in *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*, Virago, London, (2003): 145-146.
- , 2011b, *Dire Cartographies: The Road to Utopia*, in *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*, Virago, London, (2010): 66-96.
- Beer G., 1983, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bignami M., 1990, *Il progetto e il paradosso. Saggi sull'utopia in Inghilterra*, Milano, Guerini.
- Brown D., and Serpell C., 1941, *If Hitler Comes. A Cautionary Tale*, London, Faber and Faber, (1940 come *Loss of Eden*).
- Bruce S., 1999, *Introduction to Three Early Modern Utopias: Thomas More, Utopia; Francis Bacon, New Atlantis; Henry Neville, The Isle of Pines*, Oxford, Oxford University Press.
- Cavendish M., 1994, *The Blazing World and other Writings*, London, Penguin Classics.
- Cecchi E., 1964, "1984" di G. Orwell, in *Scrittori inglesi e americani. Saggi, note e versioni*, vol. II, Il Saggiatore, Milano: 275-276.
- Claeys G., 2010 (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Conrad J., 1971, *Under Western Eyes*, Harmondsworth, Penguin Modern Classics.
- Cortellazzo M. e P. Zolli, 1988, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.
- Dilworth T., 2012, *Power of Suggestion. From Erotic Dream to Nightmare: Improbabilities in George Orwell's "1984"*, «Times Literary Supplement», January 27: 14-16.

- Donawerth J.L. and C. Kolmerten (eds.), 1994, *Utopian and Science Fiction by Women. Worlds of Difference*, New York, Syracuse.
- Fortunati V., 1979, *Utopia e romance in "News from Nowhere" di W. Morris* in *La letteratura utopica inglese: morfologia e grammatica di un genere letterario*, Ravenna, Longo: 119-149.
- , 2000, *Mundus alter et idem*, in V. Fortunati e R. Trousson (eds.), *Introduction to Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Champion.
- Fortunati V. e R. Trousson (eds.), 2000, *Introduction to Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Champion.
- Frye N., 1969, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, (1957).
- Honigmann D., 2012, *The Bright Continent*, «Financial Times, suppl. Life and Arts», June 30-July 1: 11.
- Houston C., 2007, *Utopia, Dystopia or Anti-Utopia? "Gulliver's Travels" and the Utopian Mode of Discourse*, «Utopian Studies» 18, 3: 425-442.
- Jameson F., 2005, *Varieties of the Utopian*, in *Archeologies of the Future. The Desire called Utopia and Other Science Fictions*, London, Verso: 1-9.
- Kumar K., 1995, *Utopia e antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, Longo, Ravenna, (1987).
- Lombardo A. (a cura di), 1984, *Shakespeare, W. La Tempesta*, Milano, Garzanti.
- Minerva N. (a cura di), 1992, *Per una definizione dell'Utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Ravenna, Longo.
- Morgen J., 2008 (ed.), *The Unilever Series. Dominique Gonzales-Foerster: TH. 2058*, London, Tate.
- More T., [1516] 1999, *Utopia*, in S. Bruce (ed.), *Three Early Modern Utopias: Thomas More, Utopia; Francis Bacon, New Atlantis; Henry Neville, The Isle of Pines*, Oxford, Oxford University Press.
- Moylan T., 1986, *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*, New York, Methuen.
- , 2010, *Irish Voyages and Visions: Pre-figuring, Pre-configuring Utopia*, in M. O'Connor (ed.), *Back to the Future of Irish Studies: Festschrift for Tadhg Foley*, Bern, Peter Lang, (2007): 239-264.
- Pagetti C., 1971, *La fortuna di Swift in Italia*, Bari, Adriatica.
- , 1986, *I Marziani alla corte della Regina Vittoria*, Pescara, Tracce.
- , 1993, *I sogni della scienza. Storia della science fiction*, Roma, Editori riuniti.
- , 1999, (a cura di), *Shakespeare W., Enrico VI, parte II*, Edizione bilingue, Milano, Garzanti.
- , 2007, "1984": *il viaggio di George Orwell nei linguaggi della menzogna*, in M. Ceretta (a cura di), *George Orwell. Antistalinismo e critica del totalitarismo*, Firenze, Leo Olschki.
- Palusci O., 1990, *Terra di lei. L'immaginario femminile tra utopia e fantascienza*, Pescara, Tracce.
- Parrinder P., 1995, *Shadows of the Future. H.G. Wells, Science Fiction and Prophecy*, Liverpool, Liverpool University Press.

- Philmus R.M., 1983, *Into the Unknown. The Evolution of Science Fiction from Francis Godwin to H.G. Wells*, Berkeley, University of California Press.
- Rand Ayn, 1946, *Anthem*, New York, Penguin Books.
- Roberts A., 2009, *Herr Ribbentrop Requests*, «TLS» November 13: 16.
- Suvin D., 1983, *Victorian Science Fiction in the UK. The Discourses of Knowledge and Power*, Boston, K. Hall.
- , 1985, *Metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino (1979).
- Szymborska W., 2009, *Utopia*, in P. Marchesani (a cura di), *Elogio dei sogni*, Milano, Edizioni del Corriere della Sera.
- Trousseau R., 2000, *Dystopia*, in V. Fortunati e R. Trousseau (eds.), *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Champion: 180-185.
- , 2000, *L'An 2440*, in V. Fortunati e R. Trousseau (eds.), *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Champion: 43-45.

L'AMBIGUO IMMAGINARIO DELL'ISOLA NELLA TRADIZIONE LETTERARIA UTOPICA

Vita Fortunati

*A Marialuisa amica collega
con cui ho condiviso la passione
per gli studi dell'Utopia*

Un pittore che ha rappresentato visivamente gli elementi contraddittori presenti nell'immaginario del mito dell'isola è stato il belga René Magritte. Infatti il tema dell'isola del tesoro è un motivo ricorrente nella sua poetica. Il titolo stesso di molti dei suoi dipinti, *L'île au trésor*, offre una possibile chiave interpretativa alle varie versioni dello stesso soggetto (1941, 1945)¹ ed evoca non soltanto l'idea archetipica che un tesoro possa forse essere stato nascosto da qualche parte su un'isola, ma anche la tradizione stratificata del *topos* letterario con le sue ricche implicazioni simboliche. Come spesso accade in Magritte, vi è una forte tensione fra parola e immagine: in effetti, il titolo reca implicita un'ironia che sconvolge le aspettative dell'osservatore. In ogni versione del dipinto, elementi rassicuranti sono giustapposti ad aspetti perturbanti: la parte dell'isola visibile in primo piano contrasta vividamente con il paesaggio terrestre e marino sullo sfondo. Il colore azzurro e dorato del mare calmo, che si riflette nei contorni delle montagne, è attraversato da una luce onirica. Sul suo terreno pietroso e brunito crescono esseri prodigiosi: esemplari di «oiseau-feuille», che Magritte ironicamente denomina «les grâces naturelles». Queste creature composite rendono emblematico il

¹ Una versione de *L'île au trésor* si trova a Bruxelles, al Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, un'altra in una collezione privata e una terza (del 1945) è attualmente proprietà della galleria Hildegard Fritz-Denneville Fine Arts, a Londra.

motivo perturbante della metamorfosi dei generi e delle specie tipica dell'arte surrealista; tuttavia, in questi dipinti esso acquista un significato ulteriore, più profondo, perché diventa metafora che allude all'intrinseco dualismo simbolico presente nell'isola. L'osservatore non può non associare il tesoro con queste «grâces naturelles», un prodigio possibile solo sull'isola: infatti, da un punto di vista scientifico, l'isola è un sistema chiuso, dove il principio della selezione naturale è soggetto a mutamenti sostanziali. Poiché vi è un'interruzione della catena biologica nel rapporto fra predatori e prede, si sviluppa sull'isola un ambiente peculiare, dove forme di vita completamente nuove possono emergere ed evolversi. La flora e la fauna presentano aspetti di stranezza che ha origine nell'unicità dell'isola come ecosistema.

La rilettura di Magritte del mito dell'isola mi permette di introdurre l'ipotesi di lavoro del mio saggio. Nella tradizione utopica letteraria l'isola è una metafora strutturale per designare l'*altrove*: una metafora che sottolinea le componenti bipolari del mito stesso. L'isola infatti è un espediente necessario per la costruzione del concetto di 'lieu autre', dell'*ou-topos*, nel doppio senso di *ou-topos*, non luogo, e *eu-topos*, luogo della felicità. Gli elementi positivi sono radicati nel concetto dell'isola come cerchio magico, che racchiude e protegge, che contiene un universo autosufficiente, un luogo sicuro, completo in se stesso, dove pace e serenità regnano. In questo senso, l'isola rielabora il *topos* del giardino, dell'eden abitato da nativi benevoli, arricchito da una vegetazione lussureggiante e da specie animali prolifiche e mansuete. Le componenti negative sono invece connesse con gli scogli pericolosi delle sue coste, e soprattutto con la durezza del terreno minerale che simbolicamente evoca paralisi ed entropia. In questo senso, la chiusura del cerchio magico non offre più protezione, ma diviene un luogo di isolamento e di reclusione, una trappola claustrofobica. Dunque, l'isola non è più beata, ma infida, aggressiva, piena di incanti insidiosi. Un esempio emblematico della dualità del mito si trova nel poema epico quattrocentesco di Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*. Cavalcando l'ippogrifo alato, Ruggero vede l'isola: dall'alto gli appare un luogo di meravigliose delizie, ma, una volta approdato, l'eroe deve affrontare prove e creature pericolose come Alcina, la maga incantatrice che ha il potere di trasformare gli esseri viventi in pietre e piante. La fascinazione dell'isola beata si trasforma in un incantesimo che attrae e seduce, spingendo gli incauti visitatori verso la morte.

L'utopia è spesso stata identificata con una pianta ibrida: studiare la complessità dell'immaginario dell'isola nella letteratura utopica significa infatti scoprire le profonde radici mitiche di una costruzione razionale. *Utopia* di Thomas More, il modello archetipico del genere, inizia con una descrizione precisa dell'isola che, da un punto di vista semiotico, rivela una doppia connotazione: un porto sicuro da una parte, e mare aperto con coste ardue dall'altra. L'isola di More diviene inoltre un simbolo più complesso, per-

ché contiene l'opposizione semantica aperto/chiuso, a seconda che il mare circostante sia un mezzo di accesso oppure una difesa contro gli estranei. La forma a luna dell'isola è stata interpretata come un grembo materno, fertile e protettivo, un simbolo di regressione che contrasta icasticamente con la regolarità geometrica della città, simbolo del potere patriarcale. Su questi elementi metaforici si fondano le affascinanti interpretazioni di C.G. Dubois (1968: 355) e di Jean Servier (1967), dove l'utopia è vista come una proiezione immaginifica del desiderio regressivo del ventre materno:

Its figure is not unlike a crescent: between its horns, the sea comes in eleven miles broad, and spreads itself into a great bay [...], and is well secured from winds. In this bay there is no great current; the whole coast is, as it were, one continued harbor, which gives all that live in the island great convenience for mutual commerce; but the entry into the bay, occasioned by rocks on the one hand, and shallows on the other, is very dangerous. In the middle of it there is one single rock which appears above water, and may therefore be easily avoided, and on the top of it there is a tower in which a garrison is kept; the other rocks lie under water, and are very dangerous. The channel is known only to the natives, so that if any stranger should enter into the bay, without one of their pilots, he would run great danger of shipwreck; for even they themselves could not pass it safe, if some marks that are on the coast did not direct their way; and if these should be but a little shifted, any fleet that might come against them, how great soever it were, would be certainly lost. (More [1516] 1975: 31)

Il passo evidenzia come i tratti geografici e fisici dell'Utopia siano non solo naturali, ma anche culturali, poiché l'uomo ha sfruttato l'ambiente per separare l'isola dal continente. L'atto di fondazione è compiuto dal re Utopus che taglia l'istmo, un'azione che esemplifica la nuova origine dell'utopia: un luogo separato dalla storia, un 'non luogo' la cui nascita dà inizio a una nuova storia. In questo senso l'isola utopica significa sempre un nuovo punto di partenza, un luogo di sperimentazione.

On the other side of the island there are likewise many harbors; and the coast is so fortified, both by nature and art, that a small number of men can hinder the descent of a great army. But they report (and there remain good marks of it to make it credible) that this was no island at first, but a part of the continent. Utopus that conquered it (whose name it still carries, for Abraxa was its first name) brought the rude and uncivilized inhabitants into such a good government, and to that measure of politeness, that they now far excel all the rest of mankind; having soon subdued

them, he designed to separate them from the continent, and to bring the sea quite round them. To accomplish this, he ordered a deep channel to be dug fifteen miles long; and that the natives might not think he treated them like slaves, he not only forced the inhabitants, but also his own soldiers, to labor in carrying it on. (More [1516] 1975: 31)

Studiare l'utopia di More in rapporto al tema dell'isola significa scoprire il suo stretto legame con la letteratura di viaggio e con le spedizioni geografiche coeve: in effetti, la tensione di Raphael Hythloday verso la scoperta e la conoscenza di nuovi luoghi è tipica della mentalità degli esploratori del Rinascimento. Un altro espediente attinto dalla letteratura di viaggio è l'uso di mappe dettagliate, che si suppone localizzino il 'nessun luogo' immaginario e finzionale: un espediente che ricorre con frequenza nella letteratura utopica europea. In Utopia, il territorio e le acque che circondano l'isola sono ben note ai nativi che le hanno mappate accuratamente. More sottolinea che vi sono pericoli che possono essere superati solo se si conosce la mappa: ciò determina una condizione di superiorità del nativo nei confronti dello straniero.

Eppure, a differenza dei luoghi scoperti e descritti dagli esploratori nella letteratura di viaggio, l'isola di More è presentata come una città ben delineata che richiama alla memoria l'architettura delle città ideali italiane (Fortunati 2004). Attorno all'isola, lo scenario è naturale, ma non appena il viaggiatore si addentra, vi trova un ambiente urbano che sottende un principio razionale in grado di ordinare ogni particolare della vita quotidiana dei cittadini. A differenza dei resoconti di viaggio del Rinascimento, incentrati sulla meraviglia del viaggiatore di fronte alle bellezze straordinarie del mondo degli isolani, l'isola utopica diventa, come ha sottolineato Jean-Jacques Wunenburger, un luogo dove la natura è stata radicalmente trasformata da un principio razionale. Sull'ambiente lussureggiante si innesta un laboratorio scientifico, dove la vita quotidiana e gli elementi naturali divengono strumentali al funzionamento del progetto utopico. «C'est pourquoi le paysage du jardin se trouve généralement intégré dans un ensemble urbain, comme un lieu adjacent mais fonctionnel» (Wunenburger 1980: 147). In tal senso si può affermare che More sfrutta il mito dell'isola allo scopo di rimodellarla secondo il prototipo razionale del suo progetto utopico, un modello che può sopravvivere solo se viene nuovamente rinchiuso.

Dopo la descrizione dell'isola, More focalizza la sua attenzione sui principi socio-politici del suo progetto utopico. Il lettore è consapevole che il luogo è un'isola non tanto per la descrizione dei tratti naturali, ma per l'attenzione che l'autore dedica alla regolamentazione dei viaggi dentro e fuori di essa. Il capitolo «On Travelling» si concentra sulla strategia per control-

lare gli scambi fra il mondo utopico e quello esterno. Questa è una chiara prova della paura della contaminazione: il mondo esterno rappresenta una minaccia per l'ordine utopico, che può essere preservato solo attraverso una rigida regolamentazione. Si evidenzia così uno dei paradossi della costruzione utopica: per conoscere la perfezione raggiunta ci si deve conquistare l'accesso all'utopia, ma raramente il mondo utopico tollera la presenza dello straniero per un periodo prolungato. Giunge il momento in cui il viaggiatore è più o meno violentemente espulso; deve tornare alla sua patria di origine per testimoniare la perfezione dell'altrove.

Italo Calvino nelle *Città invisibili* sottolineava la prerogativa dello scrittore utopico di inventare nomi per le sue città; allo stesso modo si potrebbe pensare di costruire una sorta di atlante delle utopie insulari, che sono proliferate per molti secoli, fino a quando si poteva credere ancora che esistessero isole da scoprire. Esiste quindi un ricco repertorio delle isole utopiche da cui si può enucleare come il tema dell'isola si sia venuto trasformando in rapporto all'evoluzione del genere utopico.

Nella storia delle utopie si sono rintracciate due principali tendenze: la prima è di natura costruttiva, con al centro la città, la seconda escapistica e si fonda sulla natura. L'utopia costruttiva è dominata dall'idea del progresso, della scienza, della tecnologia; l'utopia escapistica si preoccupa di recuperare un equilibrio armonico fra la natura e l'uomo. In questa prospettiva, le utopie del Cinquecento e del Seicento sono caratterizzate dalla tendenza dello scrittore a costruire un progetto razionale: dopo More, la *New Atlantis* (1627) di Francis Bacon, partendo da un sostrato mitico-religioso, accentua la progettualità scientifica e tecnologica. Il mito platonico di Atlantide è re-interpretato in una prospettiva biblico-cristiana. Innanzitutto l'isola di Bensalem appare come un miracolo che salva gli esausti navigatori da una morte fatale per acqua; inoltre, un rito di purificazione deve essere compiuto dagli stranieri per essere accettati nella «House of Foreigners». La storia stessa dell'isola enfatizza il suo essere stata designata da Dio per l'e-vangelizzazione. Infatti la nuova storia cristiana è segnata dall'apparizione di un'alta torre di luce sormontata da una croce luminosa, evento seguito dal reperimento di un'arca che contiene tutti i Libri del Vecchio e del Nuovo Testamento. Attingendo alle fonti allegoriche e religiose del mito, Bacon modella un'isola sulla quale costruire la propria utopia della scienza sperimentale, «Solomon's House».

[The excellent act] was the erection and institution of an Order or Society which we call Solomon's House; the noblest foundation [...] that ever was upon the earth; and the lanthorn of his Kingdom. It is dedicated to the study of the works and creatures of God. (Bacon [1627] 1952: 206).

L'isola diventa un enorme laboratorio naturale, dove scienziati con sofisticati macchinari compiono una vasta gamma di esperimenti, così da acquistare «the Knowledge of cause and secrete motions of things; and [enlarge] the Bounds of Human Empire to the effecting of all things possible» (Bacon [1627] 1952: 210). Dalle caverne alla profondità dei fondali, dalle piante da inoculare agli animali da vivisezionare, ogni elemento naturale diviene l'oggetto di una serrata investigazione, sviluppata allo scopo di dominare la natura. Nel sottolineare l'importanza della tecnologia, questo prototipo di utopia scientifica trascura il fascino delle bellezze naturali dell'isola e anticipa molti nodi controversi legati allo scientismo. Assegnando tutto il potere al Governatore, Bacon lascia irrisolto il problema del rapporto fra scienza e politica; infatti, le nuove scoperte non sono divulgate fuori dall'isola, e soltanto un certo numero, prescelto dagli scienziati isolani, può circolare al suo interno e all'esterno. Nonostante il fatto che, secondo Bacon, la scienza si evolve soltanto attraverso un lavoro di équipe, una forte enfasi è ancora posta sulla segretezza dei risultati scientifici (Fortunati 2010: 139-152).

Nel Settecento il romanzo di Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), costituisce per gli scrittori utopici un importante punto di riferimento, come hanno dimostrato gli studi che sottolineano l'intreccio tra la *robinsonnade* e le utopie dei Lumi. I punti che vorrei qui sottolineare sono da un lato il tema del naufragio come rinascita (Blumenberg 1997), e dall'altro il valore simbolico dell'isola come giardino edenico che riporta il naufrago a uno stato di natura, e lo induce a compiere riti d'iniziazione. L'isola si presta ad un duplice livello di esplorazione. Il primo è orizzontale: il personaggio viaggiatore la esplora e la descrive come appare in superficie; il secondo è verticale: si tratta di una penetrazione al suo interno, nelle sue viscere. Questo itinerario sotterraneo segna sempre una rinascita del viaggiatore, che diventa un uomo nuovo lasciandosi alle spalle il passato. Sono questi gli itinerari percorsi non solo da Robinson, ma da innumerevoli viaggiatori in utopia, tra cui il protagonista di *The Life and Adventures of Peter Wilkins* di Robert Paltock (1751). Come hanno ben sottolineato Marialuisa Bignami (1979; 1989: 49-56)² e Jean-Michel Racault (1989: 117), lo scrittore utopico del Settecento è consapevole dell'impossibilità che attraverso l'approdo su un'isola l'uomo possa veramente esperire una rinascita, ma crede che la sua rappresentazione attraverso la 'finzione' rivesta una forte valenza euristica. In questa

² Nei saggi di Marialuisa Bignami viene sottolineato il concetto che l'isola disabitata è necessaria nel romanzo di Defoe per fornire a Robinson le condizioni ideali del riscatto morale del protagonista. L'isola come luogo in cui Robinson ha espiato la sua colpa diventa anche il luogo di un esperimento sociale, il quale non ci viene presentato come compiuto, bensì nella fase del suo divenire, nel momento del suo progressivo strutturarsi. In questo consiste l'originalità dell'utopia di Defoe, che non propone soluzioni politiche nuove, ma riecheggia proposte comuni alla tradizione giusnaturalistica.

prospettiva le utopie dell'Illuminismo si configurano come laboratori di speculazione antropologica sul mito dell'isola come mito dell'origine. In uno spazio limitato e in un tempo accelerato, sull'isola fittizia si mettono in scena le varie tappe evolutive del progresso dell'umanità.

Una delle prime distopie della letteratura utopica, *Gulliver's Travels* di Swift, riprende in chiave parodica gli elementi simbolici e iniziatici del mito dell'isola nella *robinsonnade*; questo testo corrosivo si presenta come una parodia grottesca del mito delle Isole Fortunate. La struttura ripetitiva di ciascun libro sottolinea l'impossibilità di potere approdare su un'isola utopica. Il *topos* letterario del mondo alla rovescia e l'inversione del rapporto uomo/animale denunciano ironicamente le assurdità riferite dai libri di viaggio, e sottolineano l'inconsistenza del mito illuminista del buon selvaggio. Ogni isola, infatti, è popolata da creature mostruose e fuori misura, e Gulliver non è mai in grado di armonizzarsi con l'ambiente. Troppo piccolo o troppo grande, uomo fra animali oppure uomo fra strani umani, Gulliver fallisce sempre come colonizzatore. Al contrario, Robinson Crusoe di Defoe riesce a sfruttare le risorse naturali della sua isola, e a rimodellarle secondo le sue esigenze di uomo della classe media. In questo senso, l'isola di Robinson può essere definita «one-man utopia» («utopia per un uomo solo»), mentre le isole di Gulliver sono luoghi da incubo, in cui l'identità del protagonista è sempre messa in discussione. Allo stesso modo, il tema del naufragio, che nella *robinsonnade* si associa all'idea di una nuova nascita, diventa per Swift il punto di partenza per un incontro inquietante con l'alterità e l'estraneità. Swift sfrutta la sua posizione di liminalità fra Irlanda, terra d'origine, e Inghilterra, patria adottiva, per caricare il mito dell'isola di forti valenze politiche. Lilliput, un'Inghilterra in miniatura, dove vizi e corruzioni sono acuiti, rimanda alla terra dominata dagli intrighi del Ministro Walpole, e l'isola volante contiene nell'etimo del suo nome, Laputa, un'implicita allusione all'Inghilterra come donna di malaffare. Lo sventurato Gulliver durante le sue peregrinazioni è vittima di vari ammutinamenti, preda di nativi maligni, meschini, mai rassicuranti, e soprattutto, alla fine, ospite non gradito dei cavalli raziocinanti che non accettano la sua diversità: ciascuna isola infatti si presenta come un universo a sé che lo respinge come un intruso. Non solo Gulliver non trova mai rifugio o sollievo nei luoghi dove approda, ma, una volta di nuovo in patria, si ritrova isolato. Rivelandogli la malvagità intrinseca nel genere umano, le sue avventure lo sconvolgono completamente, e lo serrano in un isolamento misantropico e monadico (si vedano Rawson 2001; Fortunati 2000: 256-261).

Sulla soglia del Novecento, *The Island of Dr Moreau* (1896) di H. G. Wells diventa il luogo dove è possibile sviluppare sperimentazioni proibite dalla comunità scientifica. L'incontro con i mostri che ne sono il prodotto, metà

uomini e metà bestie, causa una sconvolgente messa in crisi dell'identità del protagonista, Prendick. Lontano da occhi inquisitori, il Dr Moreau può creareconcertanti ibridazioni fra cane e orso, maiale e iena, orrende chimere che obbediscono ai comandi del padrone e rispettano la «Legge». Wells sottolinea ancora una volta che soltanto nell'isolamento l'uomo può scoprire la verità sugli esseri umani: una volta morti Moreau e i suoi collaboratori, queste creature difformi gradualmente regrediscono allo stato animale. La fuga del protagonista dall'isola non lo libererà dalla conoscenza del male umano, una conoscenza che finirà per isolarlo completamente una volta tornato in patria, come già accadde a Gulliver. Molte sono le implicazioni presenti in questa riscrittura wellsiana sul tema dell'isola. Una, in particolare, vorrei sottolineare, perché mi sembra preconizzare i terribili fatti storici che si avvereranno nel Novecento: l'isola infatti è teatro non solo di esperimenti che ricordano la prometeica sfida di Frankenstein, ma anche di tentativi di regolamentare la mente e il corpo di creature assoggettabili. Il Dr Moreau, il cui nome allude ironicamente al primo grande utopista, non è infatti solo lo scienziato demiurgo che plasma le sue creature, ma anche il tiranno dittatore che vuole manipolarne il cervello con il suo potere.

L'isola presuppone la presenza dell'utopista come colui che vuole riformare e 'raddrizzare' l'umanità. L'isola, in quanto territorio isolato dalla realtà storica, è una sorta di tabula rasa, scenario ideale per gli esperimenti pedagogici dell'utopista che vuole trasformare sia la natura della società che quella dell'uomo. Fra le tante utopie nel Novecento che riprendono l'idea dell'isola come scuola e come palestra di vita, in cui vengono addestrati i bambini, sceglierò *Orphan Island* (1924) di Rose Macaulay. Il romanzo della Macaulay si può leggere come una sorta di esperimento pedagogico su quaranta orfani naufragati su un'isola del Pacifico. Il demiurgo dell'isola è Mrs Smith, una sorta di governante governatore dai principi dogmatici, che usa l'isola come luogo autocratico per il suo progetto pedagogico di una società rigidamente strutturata in classi: da una parte gli Smith, i privilegiati, dall'altra gli orfani. Il romanzo della Macaulay enfatizza il tema della duplicità insita nell'immaginario dell'isola. *Orphan Island* è infatti non solo una parodia delle *robinsonnade*, ma diventa anche luogo mentale, spazio privilegiato in cui si proiettano i desideri dei vari protagonisti. Tutto il romanzo, infatti, è pervaso dalla contrapposizione fra i colori tetri e monotoni dell'Inghilterra e la variopinta natura della salubre isola del Pacifico, nella cui descrizione l'autrice indulge nella sua passione per «coral islands, lagoons, bread-fruit and coconut tree, and island fauna and flora» (Macaulay 1961: 57). Da un punto di vista politico-sociale, l'isola è una distopia in quanto ripetizione dei modelli tardo-vittoriani e georgiani. Attraverso le imposizioni di Mrs Smith, Orphanism in un primo momento funge da parodia della società vittoriana;

in un secondo tempo di quella georgiana, dominata dall'arido empirismo, quando sull'isola giunge il sociologo Mr Thinkwell. Nella prospettiva particolare della protagonista Rosamond, essa diventa invece il luogo mitico di libertà, d'avventura, di affermazione dell'identità femminile, in opposizione con la tradizione patriarcale, che da sempre concepisce l'isola come teatro dell'avventura maschile (si veda Fortunati 1995b).

Fra gli interessi precipui dell'utopia vi è il controllo della procreazione, che deve rispettare precise regole eugenetiche. Per questo appare interessante studiare l'isola in quanto mito dell'origine correlandola ai concetti di riproduzione e razza. L'isola come ripresa dell'archetipo edenico, o rivisita il mito dell'ermafrodito³ – sottolineando in questo caso come qui le creature si autogenerino – oppure fa riferimento a miti esoterici, che sottolineano la nascita di un novello Adamo come una creazione spontanea, generata dalla fusione di elementi diversi. Il tema della regolamentazione delle nascite in un universo chiuso, che non permette contaminazioni con l'esterno, è stato affrontato, in ambito italiano, da Giovanni Papini in uno sconcertante scritto, *Racconto dell'Isola* (1931). Si tratta di una distopia in cui il numero degli isolani è rigidamente stabilito a centosettanta, perché solo così gli abitanti possono avere cibo e mezzi di sostentamento sufficienti. Dall'isola del Pacifico non si può più sfuggire; essa è diventata prigioniera senza scampo, dove anche il mare è elemento negativo perché segna la segregazione forzata. La chiusura dell'isola non rappresenta per Papini una possibilità di sperimentare una società alternativa; essa diviene piuttosto un luogo in cui si scatenano reazioni violentissime, incontrollate. Se per gli utopisti positivi essa è uno spazio da dominare e dominabile, per gli anti-utopisti come Papini diviene luogo indomabile, perché ingenera istinti ferini, rovesciando il sistema di valori tradizionale. Nell'isola abitata da melanesiani papua «le donne sterili sono le più onorate di tutte e [...] gli uomini non si decidono al matrimonio che quando son quasi fuor di sé» (Papini 1959: 319): la maternità è maledizione, la donna sterile è apprezzata.

A questa visione claustrofobica dell'isola come luogo di paralisi, d'ignoranza, di torpore, di privazione e di perdita si contrappone l'interessante, seppur controverso, romanzo di Aldous Huxley, *Island* (1962), dove l'isola ritorna a essere luogo di sperimentazione di un nuovo modello di civiltà.

I want to show how humanity can make the best of both Eastern and Western worlds. So the setting is an imaginary island between Ceylon and Sumatra, at a meeting place of Indian and Chinese influence (cit. in Dunaway 1995: 432).

³ Per la ripresa del mito dell'ermafrodito si veda *La Terre Australe* di Gabriel de Foigny (1676). Il corpo androgino degli australiani, vergine e immacolato, resta sempre puro, non soggetto ai cicli biologici e ai segni delle trasformazioni.

È una civiltà che nasce dal sincretismo della cultura occidentale e orientale, che tenta di armonizzare i risultati della scienza e della cultura tecnologica con la saggezza del pensiero orientale. In questo esperimento economico e antropologico, razionalità e misticismo si fondono. Al centro dei nuovi principi dell'isola di Pala vi è un rispetto fondamentale della personalità e della dignità dell'individuo, qualità che si possono sviluppare soltanto attraverso un governo decentralizzato e una federazione di partiti autogestiti. Huxley sfrutta la condizione di isolamento di Pala per sviluppare un sistema economico alternativo e una tecnologia che non faccia violenza sulla natura. Per questo propone risorse alternative, come per esempio l'uso dell'energia solare e dei venti, che lasciano intatto l'ambiente. Nell'isola quindi diventa centrale l'educazione dei giovani, incentrata su di una visione olistica che vede l'individuo organicamente inserito nell'ambiente.

Per concludere, si può dire che la metafora dell'isola riassume la duplice valenza insita nell'utopia: da una parte genera tensione verso orizzonti nuovi, un'aspirazione che ben si adatta alla mentalità dell'utopista in conflitto con il suo mondo (Fortunati 1995a: 199-205). Dall'altra è, nella sua realizzazione, chiusura e limite: metafisicamente, e ontologicamente, tutto è contenuto nell'isola, uno spazio che rimanda sempre a se stesso, e diventa quindi un'ossessione. Alla base della costruzione utopica vi è un duplice movimento, di apertura e di chiusura, di dilatazione e di contrazione, che Tournier paragona in maniera suggestiva alla diastole e alla sistole del cuore umano.

Tantôt, en effet, nous nous épanouissons, nous partons à la conquête du monde, nous ouvrons les bras à l'inconnu, aux terres nouvelles, à l'aventure. Tantôt, au contraire, nous nous rassemblons, nous replions nos antennes, nous rappelons nos pseudopodes (Tournier 1976).

Bibliografia

- Bacon F., [1627] 1952, *New Atlantis*, Chicago-London, Encyclopaedia Britannica.
- Bignami M., 1979, *Utopian Elements in Daniel Defoe's Novels*, in *Transactions of the Fifth International Congress on the Enlightenment*, Oxford, The Voltaire Foundation, vol. 6: 647-653.
- , 1989, *The Novel as Encyclopaedia: Robert Paltock's Peter Wilkins*, in S. Rossi (ed.), *Science and Imagination in XVIII Century*, Milano, Unicopli: 49-56.
- Blumenberg H., 1997, *Shipwreck with Spectator. Paradigm of a Metaphor for Existence*. Translated by Steven Rendall, Cambridge, Mass., MIT Press.
- Calvino I., 1972, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi.

- Dubois C.G., 1968, *Problèmes de l'Utopie*, «Archives des Lettres Modernes» 85 : 3-72.
- Dunaway D.K., 1995, *Huxley in Hollywood*, London, Bloomsbury, (1989).
- Fortunati V., 1995a, *L'ambigua alterità dell'altrove utopico*, in M.T. Chialant ed E. Rao (a cura di), *Per una topografia dell'altrove. Spazi altri nell'immaginario letterario e culturale di lingua inglese*, Napoli, Liguori: 199-210.
- , 1995b, “Orphan Island” de Rose Macaulay, in J.M. Racault et J.C. Marimotou (eds.), *L'insularité. Thématiques et représentations*, Paris, L'Harmattan: 143-150.
- , 2000, *Gulliver's Travels*, in V. Fortunati and R. Trousson (eds.), *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Champion: 256-261.
- , 2004, *Il Rinascimento e la città ideale in Italia tra architettura e utopia*, in G. Morisco e A. Calanchi (a cura di), *Le Corti e la Città Ideale*, Urbino, («Peregre», Collana di Studi e Ricerche della Facoltà di Lingue dell'Università di Urbino), Bari, Schena: 33-52.
- , 2007, *Prodigi mostruosi. I vertiginosi incontri nei “Gulliver's Travels” di Jonathan Swift*, in L. di Michele (a cura di), *Politica e poetica del mostruoso*, Liguori, Napoli: 107-116.
- , 2010, *The Ambiguous Metaphor of Voyage in Francis Bacon's “New Atlantis”: Exploration or Domination?*, in A. Corrado, V. Fortunati, G. Golinelli (eds.), *Travelling and Mapping the World: Scientific Discoveries and Narrative Discourses*, Bologna, Odoja.
- Macaulay R., 1961, *Letters to a Friend, 1950-1952*, edited by Constance Babington Smith, London, Collins.
- More T., [1516] 1975, *Utopia*, translated and edited by Robert M. Adams, New York, Norton and Company.
- Papini G., 1959, *Prose Morali*, vol. 7, Milano, Mondadori: 317-320.
- Racault J.M, 1989, *Insularité et origine*, in «Corps Écrit», n. 32, P.U.F.: 111-123.
- Rawson C., 2000, *God, Gulliver and Genocide. Barbarism and the European Imagination, 1492-1945*, Oxford, Oxford University Press.
- Servier J., 1967, *Histoire de l'Utopie*, Paris, Gallimard.
- Tournier M., 1976, *L'Île et le jardin*, «Le Monde», 31 Octobre.
- Wunenburger J.J., 1980, *La topographie insulaire des utopies ou la profanation du jardin d'Eden*, «Cahiers internationaux de symbolisme» 40-41: 139-152.

COSTRETTI ALL'UTOPIA. WYCLIF E IL MOVIMENTO LOLLARDO

Stefano Simonetta

Per parlare di utopia – e di una figura paradigmaticamente inquieta – ho scelto il filosofo, teologo e riformatore inglese John Wyclif (1328ca-1384): un po' perché è l'autore al quale ho dedicato buona parte dei miei primi studi, e farvi ritorno ha l'effetto rassicurante di quando si rientra nella propria città, dopo aver attraversato territori meno familiari; un po' perché Wyclif mi riporta agli anni in cui Marialuisa Bignami e suo marito Arrigo Pacchi seguivano con affetto e discrezione gli inizi del mio percorso di ricerca.

I. IL LIVELLO IDEALE DEL DISCORSO DI WYCLIF

L'ambizioso progetto di riforma spirituale elaborato da Wyclif negli anni Settanta del XIV secolo poggia su alcuni elementi di natura indubbiamente utopica, due dei quali sono esplicitati nella pagina con cui si apre il suo *Tractatus de civili dominio* (1375):

Intendo innanzitutto – vi si legge – illustrare due verità delle quali mi servirò come principi fondamentali di quanto debbo dire: la prima, che nessun uomo che venga a essere in uno stato di peccato mortale ha in alcun modo diritto a ricevere qualcosa in dono da Dio; la seconda, che ogni uomo in stato di grazia non soltanto ha quel diritto, ma è di fatto signore di tutti i beni divini. (*De civili dominio*, I, 1: 1)¹

¹ Le traduzioni sono tutte di chi scrive.

La prima di queste tesi individua la sola fonte di legittimità di qualsiasi forma di *dominium* nella grazia divina: chiunque si trovi nella condizione di peccatore si vede preclusa la possibilità di esercitare una signoria autentica e, in quanto sprovvisto del «beneplacito divino», detiene ingiustamente tutto ciò che è nelle sue mani (beni e poteri), come un ladro e un usurpatore.

Perciò, colui che giace in uno stato di peccato mortale non ha un vero dominio più di quanto una donna che si conservi sempre pura possa determinare una paternità, poiché in entrambi i casi manca il fondamento su cui dovrebbe reggersi la relazione. (*De civili dominio*, I, 3: 22)

L'affermazione dell'esistenza di un nesso indissolubile fra dominio umano e grazia divina, d'altra parte, discende in maniera diretta dall'idea secondo cui quello che gli uomini possiedono risulta meramente il frutto di una concessione di Dio, il quale affida loro la custodia temporanea di determinati beni, vincolando «in maniera tacita o esplicita» (*De civili dominio*, II, 4: 26) tale prestito al rigoroso rispetto di una serie di clausole e, in particolare, al fatto che quanti ne beneficiano si attengano alle regole evangeliche nell'amministrare ciò che si sono visti conferire. Clausole la cui eventuale (e frequente) violazione comporta la rottura del «patto» e dunque, come sanzione, la revoca della concessione, che lascia chi la subisce sprovvisto di qualunque argomento valido al quale appellarsi per rivendicare in giudizio il proprio diritto ai beni in suo possesso.

Se per esempio ti do in prestito un mio cavallo purché te ne serva entro certi limiti prestabiliti e tu, senza averne avuto licenza, trasgredisci i termini dell'accordo, non è forse vero che ti appropri indebitamente del cavallo? Allo stesso modo, Dio, definendo con ciascun suo servitore gli obblighi cui questi è tenuto, fissa dei limiti all'utilizzo di quanto gli ha concesso in dotazione, vietando ogni abuso. (*De civili dominio*, I, 6: 45)

Dunque, soltanto chi è deputato da Dio alla custodia civile di alcuni beni temporali non può vedersi sottrarre con la forza il dominio da chicchessia, finché mantiene quell'investitura [...]. Tuttavia, nessun signore terreno è autorizzato a consumare o spendere anche solo in minima parte i beni di cui è dotato se non nel rispetto delle norme della giustizia evangelica: il superamento dei limiti previsti da tali norme causa il venire meno del favore divino e la conseguente perdita del dominio. (I, 19, 135-136)

Nella terminologia di Wyclif, quindi, ogni signore terreno non è che un «prestarius», «dispensator», «minister» o «accomodarius», ossia un semplice funzionario incaricato di custodire e gestire beni la cui proprietà eminente («dominium capitale») resta a Dio². Quest'ultimo, ovviamente, conserva una supremazia assoluta, una *plenitudo potestatis*, su tutto ciò che ha creato, ma nello stesso tempo – come vedremo – condivide tale dominio universale con alcuni uomini³, senza che una simile «comunicatio» implichi, da parte sua, una rinuncia al ruolo di *Dominus*, alcuna forma di alienazione o ridimensionamento della sua signoria⁴.

Anche un comandante militare che conquisti con la forza un regno, del resto, può, prima ancora d'impadronirsi di qualsiasi bene contenuto al suo interno, assegnare una porzione di dominio ai nobili che hanno servito sotto di lui in qualità di ufficiali, conservando però per sé il titolo di signore supremo. (*De dominio divino*, III, 1: 202)

Tornando ora al passo da cui abbiamo preso avvio nel nostro discorso, la seconda delle verità ivi enunciate attribuisce a ciascun uomo giusto un *dominium* illimitato, una signoria sull'intero universo («sul mondo e su tutto ciò che esso contiene») analoga a quella di cui in origine era dotato Adamo; «il che – osserva il nostro autore – risulterebbe incompatibile con l'esistenza di una molteplicità di uomini, se tutti costoro non esercitassero siffatto dominio in comune» (*De civili dominio*, I, 14: 96). Ecco allora che, nella definizione del proprio piano riformatore, il pensatore inglese muove da due principi-guida, che lo conducono a tracciare il quadro ideale di una società cristiana caratterizzata:

- dalla condivisione di ogni bene secondo l'esempio evangelico;
- dalla conseguente rinuncia a qualsiasi proprietà personale;
- dall'assenza di quelle forme di potere coercitivo (i governi e le leggi di cui essi impongono l'osservanza tramite gli strumenti a loro disposizione) la cui funzione preminente è la tutela dei diritti di proprietà.

² Signore dei signori, unico vero *dominus* universale (e «*inmediate*»), rispetto al quale ogni essere umano si trova nella condizione di «*balivus*» o «*famulus*», ed è quindi soggetto alle condizioni del vincolo vassallatico-beneficiario che lo lega a Dio, il quale gli ha conferito il dominio su una certa porzione di beni a patto che se ne avvalga per servirlo nella maniera più consona.

³ I giusti; nello stato d'innocenza questa condivisione coinvolgeva tutti gli uomini.

⁴ Riflesso nel dominio divino, archetipo e unità di misura di ogni altra tipologia di *dominium*, Wyclif coglie un aspetto sul quale tiene a porre l'accento: il fatto che, in quanto tale, il dominio non è necessariamente connesso alla proprietà separata («*dominium proprietarium*»), ma può invece essere esercitato in comune («*communicativum*»). Al riguardo si veda in particolare *De dominio divino*, III, 1: 201-202.

Vi è poi un terzo concetto fondamentale intorno al quale si sviluppa la proposta riformatrice di Wyclif, anch'esso formulato negli scritti della metà degli anni Settanta: mi riferisco alla tesi secondo cui l'unica chiesa autentica s'identifica con la «congregazione di tutti i predestinati», tesi strettamente connessa alla metafisica realista del maestro inglese⁵. Dio ha eternamente presente la chiesa nella sua natura archetipica, l'immagine («*exemplar*») di tutti coloro che egli ha destinato *ab aeterno* alla salvezza⁶, immagine che agli occhi di Wyclif costituisce, appunto, l'essenza immutabile della comunità ecclesiastica⁷. Siamo qui in presenza di un corpo mistico i cui contorni e la cui composizione risultano del tutto indecifrabili, stante l'imperscrutabilità delle scelte di Dio; in ogni caso, però, – ed è quanto preme sottolineare al nostro autore – tale corpo non ha alcuna relazione diretta con la chiesa esistente e si colloca invece al di fuori del tempo e dello spazio, sul piano di quella che Wyclif chiama «*duratio*», ove sono racchiusi i modelli paradigmatici di tutto ciò che può essere creato da Dio⁸.

La distinzione sulla quale si fonda l'ecclesiologia wycliffiana è quella fra «*esse in ecclesia*» ed «*esse de ecclesia*» (cfr. ad es. *De ecclesia*, 4: 89): nello stesso modo in cui si danno porzioni di territorio che, sebbene collocate entro i confini geografici del regno inglese, sfuggono alla sovranità della Corona, esistono segmenti della comunità ecclesiastica visibile che non fanno realmente parte della città celeste.

Alcuni sono temporaneamente accolti nello stomaco della chiesa di Cristo ma non possono venire assimilati, a causa della loro condizione di impostori, e sono perciò destinati a essere rimessi, in quanto cibo in eccesso e nocivo. (*De ecclesia*, 3: 61)

Di conseguenza, il vero volto dell'*ecclesia* è celato da una specie di 'velo di Maya' che mina le fondamenta dell'ordine ecclesiastico in essere e autorizza a mettere in dubbio l'autenticità del ruolo spirituale di ogni membro del clero, la sua effettiva funzione di mediazione salvifica, per quanto elevata sia la posizione che ricopre nella gerarchia ecclesiastica.

⁵ Vale a dire alle convinzioni metafisiche di Wyclif, la cui genesi è riconducibile alla sua adesione al realismo logico. In proposito si veda Simonetta (1999: 119-122).

⁶ Come pure quella, inversa, di tutti coloro il cui destino è la dannazione eterna.

⁷ La vera natura del corpo ecclesiastico coincide dunque con quella che potremmo descrivere come un'istantanea, ove è immortalato l'insieme di quanti sono attesi dalla salvezza eterna sulla base di ciò che Dio ha decretato dall'eternità. Tale istantanea è immutabile, «eternamente uniforme», dal momento che la scelta di coloro che Dio ama è incondizionata e prescinde totalmente dal fatto che essi agiscano bene o male, che si trovino in una condizione di grazia oppure no; cfr. *De dominio divino*, I, 16: 147-148 e *De civili dominio*, III, 25: 594.

⁸ Nessuno ha un posto assicurato nella chiesa di Dio solo perché figura all'interno di quella istituzionale.

Sono in moltissimi a cadere nell'errore di lasciarsi sedurre da questo paralogismo: «i cristiani debbono prestare fede e obbedienza, che dunque spettano al pontefice romano». In verità, io non nego che sia necessario obbedirgli, ma soltanto nella misura in cui, così facendo, si obbedisce alla chiesa, vale a dire unicamente se le sue decisioni sono ispirate dall'unico capo della vera chiesa, cioè Cristo. (*De civili dominio*, I, 43: 384)⁹

La sola chiesa alla quale chiunque desideri salvarsi deve prestare ascolto è una comunità spirituale invisibile, tanto che il papa è tenuto, al pari di qualsiasi altro ecclesiastico, a offrire qualche garanzia (per quanto possibile) in merito alla legittimità del proprio titolo, adottando una condotta di vita pienamente conforme al messaggio evangelico.

2. IL PASSAGGIO ALLA PROPOSTA CONCRETA

Il riferimento all'importanza delle azioni compiute dal vescovo romano o da qualunque altro esponente del corpo clericale, il fatto di assumere il comportamento esteriore come indizio di cui avvalersi per avanzare supposizioni circa la loro appartenenza o meno alla chiesa autentica, segna il passaggio del discorso di Wyclif dal livello utopico e atemporale visto sin qui – livello dotato di una funzione regolativa, in quanto modello di riferimento, metro di giudizio («*mensura*») con cui valutare ogni associazione umana esistente – a una dimensione più concreta, che renda possibile la definizione di un piano d'intervento teso alla riforma del corpo sacerdotale inglese – obiettivo mirato sul quale il nostro autore va sempre più concentrandosi.

A ben vedere, infatti, pur presentando conseguenze devastanti per la chiesa visibile, la sua ecclesiologia predestinazionista lo costringerebbe, se applicata senza correttivi, a concedere genericamente il beneficio del dubbio a tutti: così come nessuno può essere ascritto con assoluta certezza al numero degli eletti (e quindi alla vera chiesa), non vi è chi possa venirne escluso senza esitazioni, qualunque sia la sua condotta di vita. Wyclif non riesce tuttavia a sottrarsi alla tentazione di individuare un criterio di valutazione che gli permetta di uscire da questa situazione di paralisi – di totale mancanza di punti di riferimento sicuri – e raggiunge il suo scopo ponendo a confronto l'operato dei membri del clero e la regola di comportamento suggerita loro dall'esempio di Cristo e degli apostoli (cfr. Simonetta 1995:

⁹ Il dovere di obbedire alla chiesa di Cristo può pertanto comportare la ribellione nei confronti della curia pontificia o di qualsiasi esponente del corpo clericale, ove si discostino dall'insegnamento evangelico: cfr. *De officio regis*, I: 21 e *De civili dominio*, I, 43: 392.

67-69). È dunque il ricorso a un argomento critico tradizionale, che contrappone i dettami evangelici all'attuale condizione del clero, a mettere il *magister* inglese in grado di dare attuazione agli elementi potenzialmente più innovativi contenuti all'interno di una dottrina, quella della chiesa dei predestinati, di per sé incapace di tradursi in una riforma effettiva.

Vi è chi sostiene – scrive – che in base a quanto affermo verrebbe a mancare ogni ragion d'essere al rispetto e all'obbedienza dovuti ai prelati, non essendovi modo alcuno di provare la propria o altrui condizione di predestinato; ma io respingo una simile obiezione, poiché si deve prestare fede alle loro azioni.¹⁰ [...] Ammetto che si debbano garantire ai sacerdoti di Cristo tanto il rispetto quanto il compenso per il ruolo che essi svolgono, ma sta a loro l'onere di provare nella maniera più verosimile (*dare probabilem evidenciam*) che sono davvero tali. (*De ecclesia*, 6: 129-131)¹¹

Allo stesso modo, il desiderio di tradurre la sua teoria in un progetto di rigenerazione spirituale realmente praticabile induce Wyclif ad apportare una seconda correzione di rilievo ai principi dai quali lo abbiamo visto prendere avvio: per affidare alla Corona e alla grande aristocrazia – come fa in una serie di scritti della seconda metà degli anni '70 – il compito di dar vita a una riforma di stato del clero (cfr. Wilks 1972) imperniata sul sequestro di ogni possedimento a quei componenti del corpo sacerdotale che si allontanassero dall'insegnamento scritturale, egli è costretto a porre 'fra parentesi' la tesi secondo cui la condizione di grazia rappresenta il requisito irrinunciabile per detenere un dominio legittimo, esentandone, in pratica, coloro che governano il regno inglese – sovrano e lord – attraverso il recupero della dottrina della derivazione diretta («*inmediate*») di ogni potere civile da Dio (il celebre *omnis potestas a Deo* di San Paolo)¹².

Scriva l'Apostolo nel sesto capitolo della Lettera agli Efesini:
«Servi, obbedite ai vostri signori secondo la carne con timore e tremore, come a Cristo» (*Ef.* 6, 5). Mentre dubito vi sia chi riesca

¹⁰ «E non semplicemente», specifica altrove il nostro autore, «al titolo che essi sfoggiano al cospetto del resto della chiesa, perché così facendo ci si affiderebbe a un criterio di giudizio troppo fallace» (*De ecclesia*, 19, 464-465).

¹¹ In caso positivo, «la santità della loro esistenza e il contributo che forniranno all'edificazione della chiesa col proprio operato saranno la garanzia e il mezzo per procurarsi ciò di cui hanno bisogno, con l'approvazione di Dio e del popolo dei fedeli» (*De potestate pape*, 12, 360).

¹² Un recupero che permette a Wyclif di trasformare in punto di forza quello che in precedenza era un elemento di oggettiva debolezza, ossia il rapporto fra l'unico vero Signore e i detentori di un dominio temporale. Nel suo discorso, quindi, il fatto di trovarsi in uno stato di peccato finisce per invalidare unicamente i domini detenuti dagli ecclesiastici, così come è solo a questi ultimi che continua a doversi applicare il modello della condivisione di qualunque bene. In merito a tale aspetto si veda Simonetta (1996: 239-244).

a trovare nella sacra Scrittura un'indicazione altrettanto esplicita a proposito dell'obbedienza da prestare a quanti ricoprono posizioni di autorità in ambito religioso. (*De officio regis*, 5: 105)

Acuto osservatore del clima politico nell'Inghilterra di quegli anni, intorno al 1375 Wyclif intuisce che il momento è favorevole a un ridimensionamento del peso politico ed economico del clero, senza però che né l'opinione pubblica né chi guida il paese siano disposti ad approvare una completa dissoluzione dell'apparato ecclesiastico esistente. Per questo motivo, vale a dire per ragioni di ordine tattico, egli intraprende un processo di ripensamento e di revisione delle sue posizioni iniziali, volto a dissipare ogni possibile sospetto circa la fondatezza dell'autorità detenuta dai governanti temporali e a compiere, nel contempo, una parziale rivalutazione della chiesa visibile, che giustifichi l'abbandono dell'idea di smantellarla sino alle fondamenta e la conseguente adozione di una linea, per così dire, riformista, ispirata a un maggiore realismo³.

Completato tale processo, il nostro autore è in condizione di dotare la sua proposta riformatrice sia di un obiettivo concreto, la correzione dei membri dell'«*ecclesia anglicana*» il cui operato ne denunci l'appartenenza esclusivamente nominale alla vera chiesa, sia di un attore-protagonista, il re d'Inghilterra (coadiuvato dai suoi Pari), la cui posizione risulti inattaccabile: saldamente al riparo, cioè, dalle contestazioni di quanti (come lo stesso Wyclif, in precedenza) vorrebbero subordinare indistintamente l'obbedienza nei confronti di qualunque autorità costituita alla verifica della condizione spirituale in cui versa chi ne è investito. In questo modo, il maestro inglese introduce una marcata difformità fra il trattamento riservato ai signori temporali e l'atteggiamento intransigente che egli continua invece a mantenere nei confronti dei vertici della chiesa e, più in generale, di ogni componente del corpo sacerdotale.

È evidente quanto risulti irresponsabile e perverso il discorso di chi esorta servi e sottoposti a ribellarsi, in nome del fatto che sono soggetti a un dominio tirannico: infatti, secondo quanto stabilito dalla legge evangelica, sia per bocca di Cristo che dell'Apосто-lo, essi debbono obbedire come umili servi anche ai tiranni [...]. Tuttavia, per criticare questa forma di quietismo, i discepoli di Satana nobilitano l'eventuale ribellione sostenendo che, diversamente, si finirebbe col divenire corresponsabili delle colpe di chi governa in maniera tirannica, e richiamandosi al fatto che lo

³ Linea che si traduce nella definizione di un piano di riforma il cui scopo dichiarato è avvicinare il più possibile il corpo ecclesiastico esistente al modello ideale rappresentato dalla chiesa delle origini apostoliche.

stesso istinto naturale da cui ciascun individuo è spinto a desiderare di restare in vita lo porta a difendere la propria libertà. [...] A tutto ciò è necessario ribattere che chiunque conosca la volontà di Cristo deve subire passivamente le ingiustizie inflittele dal suo signore. [...] Va invece ingiunto ai governanti temporali e, più in generale, ai cristiani che non si rendano in alcun modo complici del reato di quei sacerdoti che trasgrediscono i dettami evangelici, poiché una cosa simile è sempre e comunque un male. (*Sermones*, II, 32: 238)¹⁴

La disparità di trattamento introdotta da Wyclif, in parziale deroga a uno dei principi-cardine da cui era partito, consiste nell'applicare ai governanti secolari una distinzione, quella fra qualità personali («*status individuus*») e funzione («*officium*»), che invece egli ritiene inammissibile nel caso dei detentori delle cariche ecclesiastiche. Si legge per esempio in uno scritto del 1379:

Tutte le offerte date a un chierico in quanto tale sono necessariamente forme di elemosina, che deve essere un atto volontario e motivato, mentre i pagamenti resi al proprio signore temporale sono effettuati sulla base di un contratto e in ossequio al dovere di obbedienza civile, senza dover tenere in conto lo stato in cui il *dominus* in questione si trova agli occhi di Dio. (*De potestate pape*, 12: 355)

3. TORNARE A RIFUGIARSI NELL'UTOPIA

Il programma riformatore di Wyclif si scontrò tuttavia con un complesso sistema di interessi che ne determinò l'insuccesso: chi era alla guida del regno inglese rinunciò ad adottarlo anche nella sua versione più morbida, per ragioni di opportunità politica, ed esso rimase una possibilità irrealizzata, un sentiero interrotto. La grande rivolta contadina del 1381 – che il nostro autore fu ingiustamente accusato di aver contribuito a provocare¹⁵ – segnò la fine di ogni ipotesi di collaborazione fra il governo e Wyclif, il quale comprese quanto fossero mal riposte le sue speranze di veder compiuta l'indispensabile *reformatio ecclesiae atque regni* grazie a un'iniziativa del sovrano e dei baroni. Come conseguenza, egli tornò a rammentare loro la precarietà e la condizionalità del ruolo che ricoprivano, con toni che ci riportano ai suoi primi scritti politici:

¹⁴ «Il volgo», leggiamo in un trattato del 1381, «deve accettare ogni atto d'ingiustizia perpetrato da quanti detengono il potere secolare, mentre è chiamato a requisire qualsiasi offerta dai membri del clero che si rivelino degli ipocriti» (*De blasphemia*, 5: 78).

¹⁵ Con il diffondersi di alcune delle tesi appartenenti al livello utopico della sua riflessione; sul tema si veda Simonetta (2003: 153-179).

Nessun uomo, per quanto grande sia il dominio temporale che detiene, è mai autorizzato a dimenticare di essere meramente un balivo al servizio di Dio e un amministratore dei suoi beni.
(*De blasphemia*, 6: 93)

Nell'ultimo scorcio della sua vita, quindi, Wyclif si rifugiò ancora una volta nell'utopia, collocando nuovamente il proprio discorso su quel piano ideale da cui – come abbiamo visto – era partito: egli recuperò il modello politico-ecclesiologico di una comunità di giusti, di eletti («*comitiva sanctorum*»)¹⁶, contraddistinta dalla comunione dei beni e dall'assenza di ogni giurisdizione coercitiva, affidandone la realizzazione in Inghilterra¹⁷ a un manipolo di predicatori itineranti – un corpo scelto di «*viri apostolici*»¹⁸ –, i quali costituirono il nucleo originario, l'avanguardia, di quello che di lì a poco sarebbe divenuto il movimento «lollardo» (cfr. Simonetta 2004).

Il carattere utopico del progetto wycliffita, d'altra parte, si fece sempre più marcato col passare degli anni: dopo il fallimento dell'insurrezione guidata da Sir John Oldcastle e dagli altri *lollard Knights* (1414), consumatasi una volta per tutte la rottura fra l'area wycliffita e la classe dirigente inglese, tale progetto assunse definitivamente la forma di un «messaggio nella bottiglia» – per usare un'espressione cara a Luigi Firpo – affidato alle acque del futuro da uomini (e donne) ormai pienamente consapevoli della sua natura inattuale, «prematura»¹⁹.

Bibliografia

Goldberg P. J. P., 2001, *Coventry's 'Lollard' Programme of 1492 and the Making of Utopia*, in R. Horrox and S. Rees Jones (eds.), *Pragmatic Utopias. Ideals and Communities*, 1200-1630, Cambridge, Cambridge University Press: 97-116.

¹⁶ *Triologus*, IV, 33: 364.

¹⁷ La cui natura insulare ne fa uno scenario particolarmente adatto a sperimentarvi modelli utopici.

¹⁸ *De civili dominio*, I, 27: 198. Altrove Wyclif li definisce anche «*maturiores Christi discipuli*» (*De officio regis*, 12: 273), espressione nella quale è possibile cogliere un cenno al fatto di essere degni dell'epoca in cui si vive: un'epoca di dure prove, essendo ormai prossima, con tutta probabilità, la fine dei tempi.

¹⁹ Per concludere questo intervento con un'espressione cara a chi ha dedicato una porzione significativa del proprio lavoro di ricerca al sogno di rinnovamento spirituale condiviso da Wyclif e dai suoi compagni, allievi e seguaci: cfr. Hudson (1988). Per un'interpretazione in senso marcatamente utopico di talune richieste politiche emerse all'interno della galassia lollarda dopo il 1414 si considerino, a titolo esemplificativo, Simonetta (2004b: 110-111) e Goldberg (2001: 97-102) e (108-111).

- Hudson A., 1988, *The Premature Reformation. Wycliffite Texts and Lollard History*, Oxford, Clarendon Press.
- Simonetta S., 1995, *John Wyclif between Utopia and Plan*, in S. Wlodek (ed.), *Société et Église. Textes et discussions dans les universités d'Europe centrale pendant le moyen âge tardif*, Turnhout, Brepols: 65-76.
- , 1996, *La maturazione del progetto riformatore di Giovanni Wyclif: dal «De Civili Dominio» al «De Officio Regis»*, «Medioevo» 22: 225-258.
- , 1999, *John Wyclif e le due chiese*, «Studi Medievali» 40: 119-137.
- , 2003, *Wyclif e la rivolta del 1381*, in M. Fumagalli Beonio Brocchieri e S. Simonetta (a cura di), *John Wyclif: logica, politica teologia*, Firenze, Edizioni del Galluzzo: 153-179.
- , 2004a, *Il movimento wycliffita di fronte a Francesco*, «Pensiero Politico Medievale» 2: 161-174.
- , 2004b, *Pace e guerra nel movimento wycliffita*, in *Pace e guerra nel basso medioevo*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo: 79-111.
- Wilks M., 1972, "Reformatio Regni": *Wyclif and Hus as Leaders of Religious Protest Movements*, «Studies in Church History» 9: 109-130; ora in A. Hudson (ed.), *Wyclif. Political Ideas and Practice. Papers by Michael Wilks*, Oxford, Oxbow Books: 63-84.
- Wyclif J., [1373-74] 1890, *De dominio divino libri tres*, in R.L. Poole (ed.), London, Trübner & Co.
- , [1376-1383] 1886-1889, *Sermones*, in J. Loserth (ed.), 4 vols., London Trübner & Co.
- , [1381] 1893, *Tractatus de blasphemia*, in Dziewicki (ed.), London, Trübner & Co., London.
- , [1375] 1885, *Tractatus de civili dominio liber primus*, in R.L. Poole (ed.), London, Trübner & Co.
- , [1376] 1900, *Tractatus de civili dominio liber secundus*, in J. Loserth, R.L. Poole and F.D. Matthew (eds.), London, Trübner & Co.
- , [1376] 1903-1904, *Tractatus de civili dominio liber tertius*, in J. Loserth and F.D. Matthew (eds.), 2 vols., London, Trübner & Co.
- , [1378-79] 1886, *Tractatus de ecclesia*, in J. Loserth and F.D. Matthew (eds.), London, Trübner & Co.
- , [1379] 1887, *Tractatus de officio regis*, in A.W. Pollard and C.E. Sayle (eds.), London, Trübner & Co.
- , [1379] 1907, *Tractatus de potestate pape*, in J. Loserth (ed.), London, Trübner & Co.
- , [1382-83] 1869, *Dialogus et supplementum Dialogi*, in G. Lechler (ed.), Oxford, Clarendon Press.

IL BOSCO COME UTOPIA:
A *MIDSUMMER NIGHT'S DREAM* E *COMUS* A CONFRONTO

Filippo Falcone

Il bosco nella letteratura si carica costantemente di molteplici significati. Si presta al gioco del simbolismo e dell'allegoria, della metafora e della parabola. Assurge a spazio ultrasensoriale e ultraterreno, sfera dove i confini del reale sfumano per aprirsi al fantastico. Questo saggio esplora la valenza del bosco come utopia in quanto non-luogo nel *Sogno* di Shakespeare e nel *Comus* miltoniano. Sia Shakespeare che Milton se ne servono come luogo non reale, entrambi ne sfruttano le possibilità drammatiche, allegoriche e simboliche. L'ambientazione silvestre consente loro di creare una storia che esplori le sfere del sogno e della tentazione, del vizio e della virtù, del caso e della provvidenza, del determinismo e della libertà individuale. Nell'addentrarci nella foresta shakespeariana e in quella miltoniana ci muoveremo nella direzione di un confronto testuale che mette a nudo significativi punti di contatto e di rottura, riflesso di una duplice macrodimensione che il rinascimento inglese assume. Se in Shakespeare il rinascimento inglese riflette un umanesimo permeato dal dubbio e informato dal caso, in Milton esso si fa ricettacolo di profonde istanze riformate. L'ossimorico spazio utopico del bosco diviene in entrambi ambientazione delle due visioni del mondo e arena in cui esse competono. È lo spazio della mente, spazio in cui Shakespeare e Milton proiettano coscienze nuove che rompono con la fissità medievale e preludono a un mondo rinnovato.

Il bosco di Shakespeare è fatato, un luogo incantato e rigoglioso, ricco di «grove[s]», «green», «fountain[s] clear» e ammantato di «spangled starlight sheen». Oberon descrive la dimora di Titania come un «bank where the wild thyme blows, / Where oxlips and the nodding violet grows, / Quite over-canopied with luscious woodbine, / With sweet musk-roses, and with

eglantine»¹. Il bosco di Milton è un «drear», «ominous», «tangled», «tall» e «hideous wood»².

Sin da una prima lettura risulta evidente come Shakespeare abbia interesse a definire con precisione il suo setting, i suoi giochi di luce, i suoi colori, sullo sfondo chiaroscurale di una notte estiva. Le immagini stesse cui i personaggi fanno ricorso sono tratte dal mondo naturale e paiono descrivere in maniera indiretta, quasi soggettiva, l'ambiente circostante. Naturalmente, tutto ciò non va incontro a un'esigenza di realismo. Al contrario, ogni immagine della selva rende rarefatto qualsivoglia riferimento al reale per trasportarci in una dimensione onirica.

Milton, dal canto suo, non è interessato a caratterizzare l'ambientazione del suo masque. Associa piuttosto al sostantivo *wood* una serie di aggettivi che lo connotano moralmente in senso negativo. Come il bosco del sogno, anche quello del *Comus* è luogo della mente che l'uomo attraversa, ma, diversamente dal sogno, il bosco del masque non necessita, nella sua funzione archetipica, di descrizione. Esso non è che mero segno, simbolo, allegoria della tentazione e del male, «leafy labyrinth» (v. 278) su cui presto cala la notte. Il sostantivo «darkness»³ non a caso domina la scena, con l'aggettivo «dark» e altri termini relativi al medesimo campo semantico. La notte ospita il peccato, lo nasconde velandolo agli occhi. «'Tis only daylight that makes sin, / Which these dun shades will ne'er report», poiché è soltanto la luce del sole e del giorno, cui il buio del bosco si contrappone in un simbolismo di matrice giovannea, a rendere il male visibile. Con il male, il buio ha inoltre il potere di celare l'identità di colui che il male commette.

Se il sogno non può essere rappresentato in senso paradigmatico in quanto scevro di una connotazione prettamente morale o religiosa, inquietudine e male non risparmiano tuttavia nemmeno il bosco shakespeariano. Anche il bosco del sogno è avvolto dal buio della notte. Una luce soffusa però lo pervade e lo trasfigura. È il chiarore della luna, che dilata contorni e proietta ombre sottili. Come il sogno, allora, il bosco si erge a sfera dell'imponderabile, luogo dell'ambiguità, della trasformazione, della contaminazione, del relativismo gnoseologico e identitario. Nel bosco confini, canoni e regole che l'uomo può amministrare si fanno equivoci, sfumati, sfuggitivi. Ciò che si può controllare diventa all'improvviso vapore che sale fra la rugiada notturna. Il bosco è terreno liminare e di passaggio, il terreno del sogno appunto, che divide due realtà cosce, rielaborando l'esistenza a prescindere dai suoi elementi e processi inibitori, facendo affiorare ansie, paure e auspici. Ecco che un bosco tanto incontrollabile si rivela anch'esso

¹ Ed. Brooks (1979), I 28-29; II 249-252.

² Campbell (1993), *Comus*, v. 37; v. 61; v. 181; v. 270; v. 520.

³ Si vedano, per esempio, i vv. 132, 194, 197, 204, 252, 278, 335, 383, 470, 500.

in tutta la sua cupa realtà nelle parole pronunciate da Demetrio: «I shall do thee mischief in the wood» e ancora «here am I, and wood within this wood» (II 237; II 192), a indicare una condizione di perdizione che il personaggio stesso incarna, perché propria della mente soggiogata. E ancora, la dimensione giocosa incarnata da Puck ha marcate sfumature malignamente grottesche. Puck d'altronde è lo stesso Robin Goodfellow o Hobgoblin seguendo la cui guida, nelle parole di Tyndale, «[men] cannot come to the right way»⁴. Il sogno può prendere una piega negativa tale che gli incidenti che hanno luogo nel bosco notturno altro non sono che «the fierce vexation of a dream» (IV 68).

Sia la selva shakespeariana sia quella miltoniana sono poi il luogo dove ci si perde, dove ci si trova improvvisamente alla mercé degli elementi e delle presenze che la popolano. La società umana si scompone, si destruttura per lasciare il posto a inquietanti realtà immaginifiche.

Nel *Comus* il gruppo familiare composto da due fratelli e una sorella si divide allorché, diretti alla casa del padre, i tre si trovano a dover attraversare il bosco. Cala la notte e i due fratelli s'allontanano per cogliere frutti che diano refrigerio alla sorella. L'intrico di alberi finirà per inghiottirli ed essi non troveranno più la via del ritorno, mentre la giovane resta sola e indifesa.

Nel *Sogno* due giovani, Lisandro ed Ermia, fuggono per convolare a nozze lontano da un'ostile Atene, seguiti da Demetrio, che ama Ermia, e da Elena, che vuole Demetrio. Anch'essi s'imbattono in un bosco, anch'essi vi si perdono e diventano involontari protagonisti di intrecci tanto intricati quanto denso è l'intrico di piante che fa da scenario alle loro vicende.

Non solo. Il perdersi nella foresta da parte dei personaggi del *Comus* come del *Sogno* comporta un'identificazione o un'immersione in una dimensione nuova, cui si lega a filo doppio il caratterizzarsi del bosco quale luogo di incontri. Non basta che i personaggi di Shakespeare e di Milton attraversino la vegetazione calcando un sentiero tracciato. Il loro non può essere un lambire rispettivamente sogno e tentazione, mantenendo nel contempo distacco quanto alla geografia della mente, o altrimenti uno stato conscio. Vi devono essere calati completamente. A questo fine, appare necessario che i personaggi si perdano nel bosco, ma nemmeno questo è sufficiente. È attraverso i loro incontri che si delinea un passaggio dal piano del significante a quello del significato – dal piano cioè della definizione dell'ambiente silvano a ciò che esso rappresenta – così come è dai loro incontri che traspaiono temi e visioni del mondo a un tempo contigui e profondamente differenti, in definitiva due rinascenze.

Proprio l'ambientazione silvana consente a Shakespeare e Milton di dare vita a forme che incarnano la natura e i modi attraverso cui sogno e tentazio-

⁴ William Tyndale (1531), citato in Tilley (1950: R 147).

ne si esprimono. La selva miltoniana è abitata da una creatura spaventosa, figlia dell'unione fra Bacco e Circe, Comus. Comus rappresenta il male, il tentatore, figura nel contempo satanica e grottesca. Lo incontriamo dapprima nel bosco, mentre invoca una notte disinibitrice che favorisca il gioco lascivo e uno sfrenato abbandono a ogni «merriment» e «self-indulgence»:

Midnight shout and revelry,
Topsy dance and jollity.
Braid your locks with rosy twine,
Dropping odours, dropping wine.
Rigour now is gone to bed;
And advice with scrupulous head,
Strict Age, and sour Severity,
With their grave saws, in slumber lie. (102-110)

«Topsy dance and jollity» fanno qui da contraltare a «Strict Age, and sour Severity». I passi di Comus e del suo seguito sono «hateful steps» (v. 92). Comus ha appreso dalla madre l'arte funesta di trasfigurare gli uomini attraverso il suo «orient liquor in a crystal glass», che dà alle sue vittime un sembiante bestiale. Ora scorge colei che Milton enigmaticamente chiama 'Lady' sola e appetibile.

Non è difficile distinguere tratti comuni fra la creatura miltoniana e Puck, il folletto del bosco shakespeareano. Come Comus, anche Puck è potente caricatura, che Titania descrive in questi termini:

[...] you are that shrewd and knavish sprite
Call'd Robin Goodfellow. Are not you he
That frights the maidens of the villagery [...]
And bootless make the breathless housewife churn [...]
Mislead night-wanderers, laughing at their harm? (II 33-39)

I due personaggi manifestano maliziosa giocosità, entrambi ricorrono a una pozione per modificare il sembiante di uomini ignari. Entrambi importunano innocenti donzelle e viaggiatori, e intrappolano o imprigionano i protagonisti umani dei rispettivi drammi nella nuova dimensione in cui si sono imbattuti. L'avvertito ancorché giovane Milton ebbe forse Puck dinanzi agli occhi per tutto il tempo mentre tratteggiava il personaggio di Comus. Lungi dal rassicurarci e riappacificarci con il bosco, il grottesco sadismo di Puck pare nondimeno circoscritto alla sfera del gioco. Lo stesso non può dirsi di Comus, che guarda la viandante come il Satana del *Paradise Lost* guarda Eva nel libro nono. Tutto in lui si traduce in male. Forte è l'ironia drammatica allorché Comus camuffato si presenta dinanzi alla giovane e lei, fiduciosa, vede in lui un «gentle shepherd» e «gentle villager» (v. 271; v. 305) che le

mostrerà la via per ricongiungersi ai fratelli. È così indotta a seguirlo, ma dopo una lunga interpolazione dialogica segnata da uno spostamento del punto di vista, riappare vittima di un incantesimo che la tiene prigioniera. È a questo punto che Comus manifesta il suo sordido intento, attentando alla sua virtù:

Why should you be so cruel to yourself,
And to those dainty limbs, which Nature lent
For gentle usage and soft delicacy? (679-681)

Ecco che si delinea la natura della tentazione cui la giovane è esposta, una tentazione di natura sessuale.

Non scervo da una tematica analoga è il sogno in cui sono immersi i quattro personaggi shakespeariani. «I have forgot our way» (II 35), dice Lisandro all'amata Ermia sposata per il lungo vagare per il bosco. I due si sono persi ed Ermia domanda un giaciglio. Lisandro l'accontenta, ma si propone di dividerlo con lei:

One turf shall serve as pillow for us both;
One heart, one bed, two bosoms, and one troth. (II 40-41)⁵

Al che Ermia:

Nay, good Lysander; for my sake, my dear,
Lie further off yet; do not lie so near (II 42-43)

Lisandro tuttavia non demorde, insistendo che «Love takes the meaning in love's conference» (II 45). Ma Ermia è ferma e decisa, poiché, nelle sue parole:

Such separation, as may well be said,
Becomes a virtuous bachelor and a maid
So far be distant [...] (II 57-59)

Non minore è la virtù della giovane signora del masque miltoniano. La solitudine non l'ha resa inerme, né ella è mai veramente perduta. Sin dal momento in cui è disertata dai fratelli, la giovane sa di possedere uno scudo che la protegge dalla notte, dal bosco e da tutte le creature che lo popolano. La sua mente non vacilla. È così che i pensieri che s'ingenerano in lei:

⁵ Si veda anche III 137-144, dove simile è l'atteggiamento di Demetrio verso Elena.

[...] may startle well, but not astound
 The virtuous mind, that ever walks attended
 By a strong siding champion, Conscience.
 O, welcome, pure-eyed Faith, white-handed Hope,
 Thou hovering angel girt with golden wings,
 And thou unblemished form of Chastity!
 I see ye visibly [...] (210-216)

La mente è qui assistita da una coscienza pura, cui s'aggiungono, in un gioco di parole, le virtù teologali di fede, speranza e castità. Giustapposta all'amore, quest'ultima è la grande virtù che Milton vuole esaltare attraverso il suo masque. Dopo l'incontro della giovane con Comus, e prima che i due ricompaiano, ha luogo un salto drammatico, oggi diremmo cinematografico. Milton abbandona per un attimo la giovane e Comus per fornirci uno scorcio di come se la passino i due fratelli. Attraverso lo scambio dialogico tra loro, Milton stesso intende prendere la parola, lasciando la giovane completamente sola con Comus, fuori cioè dallo stesso campo visivo di spettatori e lettori. Nondimeno, la protagonista rimane centro gravitazionale della scena, se con sottile ironia drammatica il fratello minore si volge a identificare segnatamente l'esposizione di lei a quella morsa della fame e del calore che definiscono la paralisi di chi è prigioniero delle passioni:

[...] O, that hapless virgin, our lost sister! [...]
 What if in wild amazement and affright,
 Or, while we speak, within the direful grasp
 Of savage hunger, or of savage heat! [...] (350, 356-358)

Se la teoria rinascimentale delle passioni fa da sfondo ai timori del fratello più giovane, il maggiore sa che nulla vi è da temere. Infatti:

He that hath light within his own clear breast
 May sit i' the centre, and enjoy bright day;
 But he that hides a dark soul and foul thoughts [...]
 Himself is his own dungeon. (381-383, 384)

La mente forma un microcosmo che può essere inferno o paradiso indipendentemente dalle condizioni esterne. In questo stesso senso, Satana nel *Paradise Lost* è

[...] one who brings
 A mind not to be changed by place or time.

The mind is its own place, and in itself
Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n. (I 252-255)

Se da un lato queste parole sanciscono la dannazione di Satana, la cui mente è il proprio inferno, dall'altro esse depongono a favore della giovane. Interiormente libera com'ella è dalle passioni, il bosco e la notte non sono mai per lei fonte di alienazione o perdizione, né la sua prigionia schiavitù. Nel buio della notte, «he that hath light within [...] / May [...] enjoy bright day» (381-382). Allo stesso modo, il poeta invocherà la luce celeste nel prologo al terzo libro del *Paradise Lost* affinché risplenda nell'intimo e diradi tenebre e velo interiori:

So much the rather thou celestial light
Shine inward, and the mind through all her powers
Irradiate, there plant eyes, all mist from thence
Purge and disperse, that I may see and tell
Of things invisible to mortal sight. (III 51-55)

Una simile luce interiore, che i riformatori avevano già assimilato al Logos giovanneo⁶ e che George Fox identificherà con «the life in Christ, the Word» ovvero «the grace of God, which brought salvation»⁷, illumina il buio tutt'attorno e libera la ragione. Lungi dal rassicurare il fratello minore, tuttavia, le parole del maggiore lo gettano ancor di più nello sconforto. Ciò che lo rende inquieto è infatti un pericolo che il fratello non sembra aver contemplato:

Of night or loneliness it recks me not;
I fear the dread events that dog them both,
Lest some ill-greeting touch attempt the person
Of our unownèd sister. (404-407)

Con la comparsa dell'Attendant Spirit, spirito protettore, guida e consolatore, e la conferma della fondatezza delle paure più recondite del fratello minore, il fratello maggiore non è smosso dalle sue certezze. È vero,

⁶ Si vedano Calvin [1533], citato nella traduzione ed edizione di Harountounian e Smith 1958: 132: «[...] whatever is bright in heaven and on earth derives its splendour from another; Christ on the other hand is himself light, and his brightness is his own, filling the whole world with its radiance; and there is no other source or cause of light. He is called the true light because it is his nature to illumine»; e Luther (1959: 22, 30): «this Light, Christ, is not merely a light for itself; but with this light He illumines men, so that all reason, wisdom, and dexterity that are not false or devilish emanate from this Light, who is the Wisdom of the eternal Father».

⁷ Fox [1694] 1803: 22-23.

Virtue may be assailed, but never hurt,
Surprised by unjust force, but not enthralled;
Yea, even that which mischief meant most harm
Shall in the happy trial prove most glory. (589-592)

Forte è l'eco del botta e risposta fra i due fratelli nel dialogo che vede coinvolti Adamo ed Eva nel nono libro del *Paradise Lost*, con Adamo a fare eco al fratello minore ed Eva al maggiore. Laddove Adamo teme che una sua separazione da Eva finalizzata ad una maggior efficienza nella cura del giardino li renda più vulnerabili alla minaccia esterna, Eva, richiamando *Areopagitica* e le parole del Padre nel terzo libro, difende il proprio intento, ricordando ad Adamo che la virtù e l'ubbidienza non sono tali se non sono messe alla prova. Adamo nondimeno teme il distacco prospettato, poiché la volontà prelapsaria segue i dettami di una ragione salda eppur suscettibile di mutamento quanto alla conoscenza:

Reason is free, and reason he made right,
But bid her well beware, and still erect,
Lest by some fair appearing good surprised
She dictate false, and misinform the will. (IX 352-355)

Il corso seguito dalla giovane signora tuttavia si contrappone in maniera netta a quello seguito da Eva e fa da contraltare a Satana quale incarnazione della schiavitù interiore – «Which way I fly is Hell; myself am Hell» (IV 75) – allorché, ormai prigioniera, ella replica così a Comus, suo aguzzino:

Fool, do not boast;
Thou canst not touch the freedom of my mind
With all thy charms, although this corporeal rind
Thou hast immanacled [...]. (663-666)

Illuminata dalla luce interiore, la mente è libera e, libera, può discernere e scegliere il bene là dove il male impera. Viene così ripreso il motivo fondante che in *Areopagitica* sottende alla possibilità di estendere a tutti la libertà di espressione:

As therefore the state of man now is; what wisdom can there be to choose, what continence to forebear without the knowledge of evil? He that can apprehend and consider vice with all her baits and seeming pleasures, and yet abstain, and yet distinguish, and yet prefer that which is truly better, he is the true warfaring Christian. (Cit. in Wolfe 1959: 515)

Nessuno può violare tale volontà. Non Satana, non la tentazione, nemmeno Dio stesso, che per sua natura giusta e amorosa ha lasciato libertà all'uomo di compiere scelte contrarie alla volontà divina⁸. Ma chi sceglie per lui non può essere scosso, né mai è prigioniero.

Appare qui tutto lo scarto fra *Comus* e *Sogno*. In quest'ultimo è proprio la virtù di Ermia a generare il caos. Non avendo trovato l'ateniese Demetrio e vedendo Lisandro in vesti ateniesi mentre dorme lontano da Ermia, Puck si convince d'essersi finalmente imbattuto nella coppia di cui Oberon gli ha parlato. Così difatti Puck:

[...] Who is here?
Weeds of Athens he doth wear:
This is he my master said
Despised the Athenian maid;
And here the maiden, sleeping sound,
On the dank and dirty ground.
Pretty soul, she durst not lie
Near this lack-love, this kill-courtesy. (II 69-76)

Puck trova conferma dei suoi assunti osservando la distanza fisica che divide i due giovani. La giovane non ha osato avvicinarsi a un uomo tanto insensibile, scostante e privo d'amore. La virtù, la scelta morale, qui non dominano la scena. Il controllo della realtà circostante non è più, come nel *Comus*, nelle mani della persona che esercita positivamente la propria libertà di scelta. I personaggi sono in balia del caso. È beffardamente proprio la scelta virtuosa di Ermia di distanziarsi da Lisandro ad alimentare una fortuna avversa.

Il cerchio del nostro discorso trova infine la propria quadratura in due personaggi perimetrali, nel contempo cornice e paradigma. Oberon e Attendant Spirit reggono entrambi i fili dell'intreccio, hanno tutti e due il potere di sciogliere la matassa, ma diverso è il loro coinvolgimento morale come diverso è il grado del loro controllo sugli eventi. Se il primo vuole da principio raddrizzare i torti subito da Elena, poco importa che Titania diventi a sua volta oggetto d'offesa da parte sua. Il carattere morale del mondo del bosco è messo così in dubbio. Mentre il suo orizzonte d'attesa viene man mano sconvolto, lo spettatore, come anche il lettore, è più incline a fare affidamento sulla natura di commedia del dramma che su Oberon per una risoluzione morale dell'intreccio. Oberon altro non è che *deus ex machina*, agente meccanico a servizio della commedia. Non così l'Attendant Spirit del *Comus*, presenza sottesa, spirituale, che permane sullo sfondo, figura provvidenziale il cui intervento miracoloso è composizione morale di una scelta

⁸ Si veda *Paradise Lost* III 98-99.

morale. Nell'universo miltoniano, diversamente da quello shakespeariano, non c'è posto per il caso. Milton dipinge in questo modo una dimensione assoluta, un principio paradigmatico e universale, che supera di gran lunga l'intento occasionale di ascrivere casta virtù alle ospiti del Ludlow Castle.

Siamo qui di fronte a due visioni del mondo, due dimensioni artistiche tanto vicine quanto contrapposte, due rinascimenti. A un rinascimento classico, con i suoi antropomorfismi e la sua leggerezza, con il suo relativismo morale e identitario retaggio di un cosmo dominato dal caso, si affianca un'arte intrisa di pensiero riformato, un'arte grave che, serva della ragione, parla di libertà; due mondi nuovi racchiusi nell'utopia di un bosco.

Bibliografia

- Brooks H.F. (ed.), 1979, *A Midsummer Night's Dream*, London, The New New Arden Shakespeare.
- Calvin J., 1958, *Commentaries*, translated and edited by J. Harountunian and L. Pettibone Smith, Philadelphia, Westminster Press.
- Campbell G. (ed.), 1993, *Comus*, in *Complete English Poems: John Milton*, London and Rutland, Dent.
- Fox George, [1694] 1803, *A Journal of the Life, Travels, Sufferings, Christian Experiences, and Labour of Love*, of George Fox, London, Gilpin.
- Luther M., 1959, *Sermons on the Gospel of St. John*, in J. Pelikan (ed.), *Luther's Works*, vol. 22, St Louis, Concordia Publishing House.
- Tilley M.P., 1950, *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Wolfe D.M. et al. (eds.), 1959, *The Complete Prose Works of John Milton*, vol. 2, New Haven, Yale University Press.

AUGUSTA TRIUMPHANS:
DANIEL DEFOE E L'UTOPIA CIVICA DI LONDRA

Lidia De Michelis

Se qualcuno mi dovesse chiedere «Qual è il tuo primo ricordo di Marialuisa Bignami?»¹, la memoria andrebbe immediatamente all'«onda» di *Robinson Crusoe*, a quel giorno del mio secondo anno di università in cui ella lesse e spiegò la scena del naufragio. Si tratta, come direbbe Julian Barnes¹, di una memoria costruita, artificiale, che eleva a mito di origine una lezione che, pur non potendo essere davvero la prima del corso, ha segnato l'inizio di un'avventura educativa e di un sodalizio intellettuale e umano che mi hanno sempre accompagnata nel tempo. Nel ricordo di quelle mitiche «prime parole» – ascoltate quasi condividendo l'apnea di Robinson – e della loro capacità di scaraventarmi alla stregua di un'onda provvidenziale in un mondo nuovo di curiosità intellettuale e passione per la ricerca, mi è parso naturale dedicare a Marialuisa un saggio su Daniel Defoe: non solo perché ella ha offerto un contributo cogente e originale alla conoscenza dell'opera dello scrittore in Italia e all'estero, ma perché proprio negli studi su questo autore la sua ricerca ha più spesso intersecato lo spazio analitico dell'Utopia.

Rilevanti e incisive, in questo ambito, sono le sue analisi del *Robinson Crusoe* e delle *Farther Adventures* nella monografia *Daniel Defoe. Dal saggio al romanzo* (Bignami 1993) e in numerosi saggi che hanno scandito con continuità il suo percorso di studiosa (l'ultimo su questo tema, *The Islandness of Robinson Crusoe's Island*, è apparso nel 2010). Particolarmente suggestiva è la sua lettura della duplice epopea di Robinson come «a story-teller's utopia» (Bignami 2010: 299), una «utopia del narratore» (Bignami 1993: 56-69) che, attraverso il

¹ Al tema del «primo ricordo» che un individuo serba della propria infanzia sono dedicate alcune memorabili pagine di *England, England* (1998).

racconto del progressivo crescere e differenziarsi dell'organizzazione sociale sull'isola – e del parallelo insorgere di complicazioni etiche, relazionali e di governo –, si inserisce a pieno titolo nella storia delle tensioni utopiche che intersecano e fecondano l'emergere del *novel*. Ciò avviene soprattutto, come osserva Marialuisa Bignami, in ragione dell'originalità metodologica dell'opera, che consiste «nel sistemare i problemi di mano in mano che essi sorgono, nel momento di ricominciare la società daccapo» (Bignami 1993: 61).

In una linea di continuità ideale con l'insegnamento di Marialuisa Bignami, ho scelto di non affrontare in questo saggio gli scritti più segnatamente 'utopici' di Defoe, e in particolare i romanzi, per concentrarmi invece su alcuni *pamphlet* pubblicati tra il 1725 e il 1730. In essi, assunta la veste fittizia di Andrew Moreton – «an officious Old Man, [...] almost worn out with age and sickness» (*The Protestant Monastery*: 239) –, Defoe raccoglie la sfida, a metà strada tra il didascalico e il progettuale, di contribuire sino all'ultimo alla moralizzazione e al progresso della sua Londra ideale, la città risorta dall'incendio del 1666, attraverso un processo di riorganizzazione urbanistica ed etica in cui si innestano nuove percezioni della vita sociale come pratica spaziale situata.

Nella notte del 9 dicembre 1766, a trentacinque anni dalla scomparsa di Defoe, Alessandro Verri descriveva così al fratello Pietro il suo ingresso in Londra:

Quanto io già non vi dovrei parlare di Londra! Figuratevi che Parigi mi è infinitamente decaduto nella immaginazione [...]. Io non ne ho veduta fin ora che una piccola porzione, ma ne giudico da questo solo fatto, [...]. Arrivando ieri notte, quando vidi delle contrade ben illuminate dissi «eccoci in Londra». Un compagno che aveva con me si pose a ridere e mi diede la nuova che v'erano ancora sei miglia. Ciò m'ha veramente sorpreso. Ma è così. I Soborghi di questa città cominciano a sei miglia dal suo centro (Gaspari 1980: 138-139).

È un incontro vissuto in così ampia misura attraverso le lenti dell'anticipazione utopica e dell'immaginazione, da rendere impossibile l'esperienza di un arrivo vero e proprio, del riconoscimento di confini e soglie che si annullano sotto l'eccesso di luce in cui, contro lo sfondo della nascente anglomania italiana, sembra oggettivarsi l'iscrizione metaforica di Londra come nuova e potente capitale dei Lumi, laboratorio avanzato della modernità e del progresso. Questa città filosoficamente esemplare va tematizzandosi nelle lettere al fratello Pietro con coerenza sempre maggiore, anche se il desiderio di riconoscere in essa la mappa di una società ideale dà adito, talora, a un ottimistico esercizio d'iperbole.

Una descrizione di Londra più realistica e ambivalente percorre il binario parallelo, più convenzionale, delle lettere al padre:

Londra è vastissima e lo andrà sempre più diventando. Sorgono le case dal terreno come i funghi. Da un anno all'altro non è raro il vedere fabbricata mezza una strada. Ciò accade perché si fabbrica con pochissima solidità. [...] Una alquanto forte scossa di terremoto farebbe di Londra un cumulo di rovine. [...] Ciò non ostante, Londra è bella quanto vasta. (Gaspari 1980: 463)

Senza trascurare il grandioso cambiamento, di segno augusteo e 'imperiale', di cui si sostanziano la cultura e l'urbanistica di Londra nell'intervallo che separa il viaggio dell'illuminista lombardo dai tempi di Defoe, la testimonianza di Verri mostra significative assonanze con il modo di concettualizzare la metropoli caratteristico del primo Settecento. Ciò appare evidente sia nell'incapacità di fissare attraverso modalità narrative i contorni di una città percepita come incredibilmente mobile e proteiforme, sia nella tendenza a scindere su vari livelli, ora realistici ora progettuali, una visione capace di comprendere la Corte e la Città dei mercanti, la Città di Dio e quella delle strade «popolate» di malandrini e «figlie [...] che scorrono qua e là a quattro, a cinque» (Gaspari 1980: 142)².

Analoga complessità e ambivalenza caratterizzano la figurazione della metropoli nell'intera opera di Defoe, in cui infinite 'Londre' – irriducibilmente diverse e pure potenzialmente sovrapponibili – coesistono e si confrontano a seconda del variare dei contesti discorsivi e generici con cui lo scrittore si cimenta. Il tutto avviene sullo sfondo di una cultura urbana in vertiginoso e inebriante divenire, che va articolandosi come riflessione civica proprio attraverso l'appropriazione e ridefinizione dello spazio, in termini cognitivi e esperienziali, da parte dei suoi cittadini.

Ciò che accomuna queste rappresentazioni, al di là della focalizzazione sullo spazio, è la centralità concettuale e simbolica dell'immagine di Londra. La capitale è vista talora nella sua funzione di *hub* – o grande cuore del sistema amministrativo e commerciale inglese –, la cui celebrazione informa quella caratteristica vena defoeviana che Maximilian Novak ha felicemente definito «economic sublime – an awe at the changing, pulsating

² Tale affinità si esprime a un tempo nello spettro pervasivo della distruzione – morale e fisica – che, come stanno a intimare la Bibbia e gli *exempla* della storia (Babele, Sodoma, Ninive, Cartagine, Gerusalemme, per finire con la stessa Roma), incombe sull'immaginario di ogni grande città nel momento in cui, violati i limiti di uno sviluppo organico, essa va incontro a una crescita 'mostruosa'. Il tema della distruzione, articolato da Verri attraverso la menzione del terremoto (si ricorda lo straordinario impatto, all'interno dell'immaginario illuminista, del terremoto di Lisbona del 1755), nella Londra di Defoe si iscrive soprattutto attraverso i flagelli della peste e del fuoco.

nature of Britain» (Novak 2001: 632). Altre volte, soprattutto in *A Tour thro' the Whole Island of Great Britain* (1724-26), la città è descritta come un organismo in crescita, sul cui corpo cangiante politica e cultura sperimentano alchimie di un divenire che ha nel suo patrimonio genetico sia la promessa di un'evoluzione armonica, sia l'incubo sempre latente della mostruosità, che può condurre all'autodistruzione³.

Pur offrendo una versione di Londra di segno quasi sempre positivo e spesso idealizzata, le parole di Verri si prestano a introdurre alcuni *topoi* di *Augusta Triumphans*, il *pamphlet* al centro delle mie riflessioni. Pubblicato nel marzo 1728, è l'ultimo tra gli scritti di Defoe a essere dedicato esplicitamente a Londra, anche se i suoi temi e ampi stralci del testo sono stati in buona parte ripresi in *Second Thoughts Are Best* (1729)⁴, e l'opera è stata riedita con variazioni minori nell'autunno del 1730 con il titolo *The Generous Projector*.

L'ammirazione di Verri per le «contrade ben illuminate», sembra dialogare, ad esempio, con l'invito a sconfiggere il crimine anche attraverso una congrua illuminazione urbana rivolto alle autorità da Defoe:

let a convenient Number of Lamps be set up, and those not of the Convex Kind, which blind the Eyes, and are of no Manner of Use; they dazzle, but give no distinct Light: And farther, rather than prevent Robberies. Many, deceiv'd and blinded by these *Ignes fatui*, have been run over by Coaches, Carts, &c. (*Augusta Triumphans*: 283)⁵

Un'altra evidente analogia si ha dove, anticipando con tutt'altro spirito la reazione divertita di Verri, Defoe denuncia lo scandalo della prostituzione dilagante riprendendo immagini ed espressioni che caratterizzano il suo approccio a questo tema lungo l'arco di un filone mai interrotto, che va

³ Sempre Novak (2001: 633), trattando del *Tour*, osserva: «In embracing change and growth, Defoe also embraces the chaos and disorder that it produces. His sublime vision contains its elements of horror. Thus London, which is placed in the middle of the English section of the *Tour* as the geographical hub of all trade, is both wonderful and monstrous in its constant growth and formlessness». Interessante, riguardo al tema dell'autodistruzione, anche il commento di Richetti (2005: 333), che individua una «nota apocalittica» nel seguente brano del *Tour*: «What will be the Condition of this overgrown City in such a Case, I must leave to Time [...]. Then, I say, will be a Time to expect the vast Concourse of People to *London*, will separate again and disperse as naturally, as they have now crowded hither: What will be the Fate of all the fine Buildings in the Out Parts, in such a Case, let any one judge» (*Tour* 2001, vol. II 86; in Richetti 2005: 333).

⁴ Stampato in realtà nell'ottobre del 1728.

⁵ Tutte le opere di Defoe, ove non altrimenti specificato, sono citate dall'edizione dei *Works of Daniel Defoe*, curata da W.R. Owens e P.N. Furbank per Pickering and Chatto, pubblicati a partire dal 2000.

dagli articoli dell'*Advice from the Scandal Club* sulla «Review» (1704-1713)⁶ a *Conjugal Lewdness* del 1724:

Go all the World over, and you'll see no such Impudence as in the Streets of *London*, which makes many Foreigners give our Women in general bad Character, from the vile Specimens they meet with from one End of the Town to the other. (*Augusta Triumphans*: 270)

Ben altri, tuttavia, se pure talvolta digressivi e impervi, sono gli spunti che collegano questo *pamphlet* all'orizzonte tematico dell'utopia. L'opera, assai apprezzata dagli estimatori ottocenteschi⁷ di Defoe unitamente agli altri scritti di impianto riformatore 'firmati' da Moreton, sino alla metà degli anni '90 del Novecento ha ricevuto scarse menzioni, e quasi unicamente nel contesto di studi biografici relativi allo scrittore. È stata restituita alla pienezza del canone defoeviano solo di recente, dopo essere passata al vaglio dei temibili 'disattributori' P.N. Furbank e W.R. Owens. È stata inclusa infatti nella loro *Critical Bibliography of Daniel Defoe* del 1998 e proposta in versione critica nel volume dedicato dai due studiosi alla *Social Reform* (2000) nell'ambito della loro monumentale edizione dei *Complete Works* di Defoe per Pickering and Chatto. Quasi contemporaneamente, *Augusta Triumphans* catturava l'attenzione di Maximilian Novak, che ne tratta estesamente negli ultimi capitoli di *Daniel Defoe: Master of Fictions* (2001), per riaffiorare infine brevemente in *The Life of Daniel Defoe: A Critical Biography* (2005) di John Richetti e in diversi saggi del *Cambridge Companion to Daniel Defoe*, curato dallo stesso Richetti nel 2008.

Articolato attraverso la *persona* fittizia di Andrew Moreton – attempato brontolone, della stessa età di Defoe, che vive frugalmente con la sorella nel quartiere di Highgate e si rivela intimo conoscitore di Londra –, il testo ha come tratto più evidente la pulsione moralizzatrice. Il *pamphlet* mette in luce, una volta di più, l'eccezionale istinto di pubblicista di Defoe, il suo

⁶ Accanto alla sezione principale della «Review», che trattava di politica, economia e storia, Defoe aggiunse, già dal secondo numero, una pagina riservata a commenti su questioni etiche e di costume e ai quesiti (veri o presunti) dei lettori. Questa parte, intitolata inizialmente *Mercure Scandal: or Advice from the Scandal[ous] Club*, a partire dalla fine del 1704 e sino al maggio 1705 andò a confluire in fascicoli mensili, *A Supplement to the Advice from the Scandal Club*. Dopo una breve interruzione, legata alle necessità della propaganda politica, questi temi informarono i fogli di *The Little Review; or, An Inquisition of Scandal; Consisting in Answers of Questions and Doubts, Remarks, Observations and Reflection*, pubblicati a parte con cadenza bisettimanale sino all'agosto del 1705. In seguito, considerazioni relative al costume e alla condotta furono riprese, in forma occasionale, nel corpo della «Review» vera e propria, nella rubrica intitolata *Miscellanea*.

⁷ In particolare William Minto, Walter Wilson e William Lee. Si veda, al riguardo, Owens (2000: 1).

fiuto straordinario per gli umori del tempo e le opportunità del mercato editoriale. L'opuscolo, infatti, palesemente ammicca a preoccupazioni e argomenti di dibattito sempre più diffusi tra il pubblico di lettori di una classe mercantile determinata ad ancorare le ragioni del proprio benessere entro l'arena discorsiva del perbenismo: una *audience* crescentemente incline a relazionarsi attraverso la lettura con opere che riuscissero a proporsi, come osserva Novak, «as the voice of the dissatisfied middle-class, weary of crime and disorder» (Novak 2001: 683).

Non a caso, la figura di Moreton emerge per la prima volta come maschera autoriale in *Every-Body's Business is No-Body's Business*, un'agile pubblicazione del 1725 che – ponendosi in indiretta ma evidente controversia con il Mandeville di *A Modest Defence of Publick Stews* (1724) – in pochi mesi ebbe cinque ristampe. Il suo obiettivo polemico è il comportamento arrogante e irrispettoso dei confini sociali da parte dei domestici che prestano servizio nelle case della nuova borghesia. L'opera è temporalmente prossima sia a *Moll Flanders* (1722) che a *Roxana* (1724) – ove il ruolo di cameriera è tramite privilegiato per raggiungere *subject position* di potere –, ed è di poco anteriore ad altri testi narrativi di vocazione didascalica, come *Conjugal Lewdness, or Matrimonial Whoredom* (1727) e *The Family Instructor* (1727-28). Attraverso la modulazione virtuosistica di ciò che John McVeagh felicemente definisce «geriatric ill-humour», (McVeagh 2008: 211), il *pamphlet* tradisce una preoccupazione condivisa dagli abitanti della Londra post-incendio e post-restaurazione circa il nesso, tutto da negoziare ancora, tra la 'appropriatezza' del luogo che un individuo occupa e il 'posto' da riconoscere alla *property* entro la nuova ingegneria sociale della città.

Questo snodo socio-spaziale è stato finemente analizzato da Sandra Sherman, che vede nella liminalità e transitività sociale dei domestici l'inesco che alimenta il moralismo defoeviano degli ultimi anni. Sherman fa notare come gli inserti narrativi presenti in questi *pamphlet* rappresentino l'immagine della cameriera «as a circulating socio-economic hybrid bearing traits of mistress and maid, domesticity and prostitution» (Sherman 1995: 562). Ella giunge a sostenere, inoltre, che trattati come «*Every-Body's Business, Is No-Body's Business form the mirror image of Robinson Crusoe*», in cui «neither Friday nor any in the successive waves of Crusoe's 'subjects' could be misread as claiming proprietary status» (Sherman 1995: 554).

Più suggestiva, in quanto consente, in certa misura, di ricondurre il moralismo stesso entro i binari dell'utopia, è la tesi di Erik Bond in *Reading London: Urban Speculation and Imaginative Government in Eighteenth-Century Literature* (2007). Sulla scia di Nancy Armstrong in *Desire and Domestic Fiction* (1987), egli interpreta il successo dei *conduct books*, da un lato, come affermazione della forza crescente e delle istanze di una «unified middle class» in un periodo in cui «other representations of the social world sug-

gest that no such class yet existed» (Armstrong 1987: 63; Bond 2007: 14). Dall'altro, Bond suggerisce che, «seiz[ing] *conduct* as a stable 'known' amid the new 'unknowns' of post-1688 London» (Bond 2007: 16; corsivo mio), scrittori quali Gay e Fielding (ma anche Defoe e Haywood che egli si limita a nominare) abbiano consapevolmente contribuito a indirizzare i lettori verso il riconoscimento del proprio posto «in a newly changed urban environment» (Bond 2007: 16), e abbiano così partecipato alla progettazione del tessuto etico e sociale della nuova comunità cittadina⁸.

Assumendo, cioè, la maschera di moralizzatori, questi scrittori si sarebbero proposti «as indispensable figures who could help readers comprehend and relate to a newly complex London» attraverso prodotti letterari pubblicizzati come «the proper technology for knowing the city», ed «essential blueprints for reimagining London's infrastructure» (Bond 2007: XIII). In linea con la visione foucauldiana della governamentalità, il genere letterario del *conduct book* veniva a trasformarsi, in questo modo, in un «imaginative, experimental tool for organizing readers» (Bond 2007: XVII), mentre gli scrittori stessi si proponevano quali «gate-keepers to readerly imaginations» nell'intento di generare «an explicit sense of community in readers' minds» (Bond 2007: XXIII).

Questa lettura della funzione delle invettive, del didatticismo e del ricorso a un'indignazione iperbolica nei confronti della degenerazione dei costumi appare congrua, anche, alla formazione puritana di Defoe e al suo contributo al dibattito circa la 'Reformation of Manners' e alla diffusione dell'agenda moralizzatrice promossa da Guglielmo d'Orange negli ultimi anni del Seicento⁹. A queste esperienze formative si possono indubbiamente ricondurre le geremiadi contro la corruzione dei giovani e dei servi e le crociate contro la prostituzione, l'infanticidio, l'abbandono dei minori, l'alcolismo, la mancata osservanza del 'Sabbath', le quali caratterizzano in diversa misura tutti e cinque i *pamphlet* affidati alla 'voce' di Andrew Moreton: da *Every-Body's Business* a *The Protestant Monastery* e *Parochial Tyranny* (1727), ad *Augusta Triumphans* e *Second Thoughts Are Best*¹⁰.

Allo stesso tempo, incastonati entro il magma debordante del linguaggio della degenerazione morale e dell'inevitabile catastrofe sociale e divina che

⁸ In particolare, Bond (2007: ix) sostiene che «literary writing by and about London authors between 1716 and 1782 contributed to building post-Fire London», e identifica tale funzione 'edificante' (*building*) nella forza creativa dell'immaginazione.

⁹ Su questo tema, si vedano Burt (1992), Shoemaker (1992) e Hunt (1999).

¹⁰ Al riguardo, si rimanda all'osservazione di Paula Backscheider che il libro della Bibbia citato più spesso da Defoe fosse proprio quello di Geremia, «that fascinating young man who», in maniera non del tutto dissimile da quanto avviene nei *conduct book* di Defoe, «left both a record of remarkable prophecies, many against his own people, and, more arresting, an unparalleled insight into the inner life of a prophet» (Backscheider 2008: 15).

ad essa farà seguito, questi opuscoli condividono una vena, se non proprio utopica, almeno riconoscibilmente progettuale¹¹, che va dall'ipotesi di una bozza primitiva di 'contratto cittadino' del lavoro domestico in *Every-Body's Business*, all'affascinante schema, nel *Protestant Monastery*, per l'istituzione di un ospizio («Home») per anziani della classe media, autofinanziato e autogestito, che non ha nulla da invidiare alle strutture odierne.

In linea con il pragmatismo di tante altre proposte di Defoe, e parimenti inframmezzate da brevi schizzi narrativi che restituiscono il parlato e il sentire della gente comune¹², queste tensioni verso l'*improvement* assumono urgenza e incisività particolare proprio in *Augusta Triumphans*, che W.R. Owens definisce l'espressione «more characteristic and ambitious» della persona retorica di Andrew Moreton, nonché un «*Essay upon Projects* in miniature» (Owens 2000: 23). Novak, per conto suo, rivisita e articola questo paragone, che appare per altro inevitabile, dato che il *pamphlet* effettivamente riprende, sul finire del ciclo creativo di Defoe, quella vena utopicamente civica che ne aveva caratterizzato l'esordio. Novak problematizza questo rapporto di continuità inserendo i diversi progetti di *Augusta Triumphans* nel contesto della reazione dello scrittore al *laissez-faire* morale di Bernard Mandeville. Al tempo stesso ravvisa in essi una coerente strategia retorica (Novak 2008: 40), volta a raggiungere particolari segmenti dell'opinione pubblica attraverso la radicalizzazione dell'indignazione consentita dal registro fittizio di un vecchio umorale e insofferente, ma tuttavia determinato a non abdicare a quel «compulsive drive to tell people how to fix everything» che, secondo Backscheider (2008: 18), contraddistingue anche il suo creatore¹³. Affiancandosi ad altre opere coeve di ben altro tono e respiro, come *The Compleat English Tradesman* (1728) e l'incompiuto *Compleat English Gentleman*, tale strategia appare comunque al servizio dell'aspirazione defoeviana «to leave an impress on his society» (Novak 2001: 680). Incentrata su una visione del mondo in cui «each citizen would have the opportunity to achieve a degree of wealth and gentility through a process of hard work and a lifelong effort at self-education», la pubblicistica riformatrice degli ultimi anni di Defoe mirava a lasciare ai lettori, sempre nelle parole di Novak, «a

¹¹ Flynn (1987: 73) sottolinea la natura di «Utopian scheme of conduct manuals», e aggiunge: «Contextually these elegiac documents record an historical struggle for control that can be located in real time and in a real place. Contradictory desire for freedom and limitation, for equality and subordination».

¹² Come osserva Wall (2008: 170): «Almost all of Defoe's didactic treatises are novelistically peopled; he gives his Londoners voices and habits in order to make the city immediate and real and readily reinhabited in the right way by his readers».

¹³ Backscheider (2008: 18) ricorda come: «Along with two other tracts featuring Moreton, *Every-Body's Business is No-Body's Business* (1725) and *The Protestant Monastery* (1727), *Augusta Triumphans* was surprisingly popular, and Defoe attributed the second edition of *A Compleat System of Magick* (1730) to Moreton in an attempt to sell».

utopian vision of a more orderly, more cultured, more civil society» (Novak 2001: 680).

In *Augusta Triumphans*, come recita il sottotitolo, questa visione si lega esplicitamente alla città di Londra, nell'intento programmatico «to make LONDON the most flourishing City in the Universe». Si tratta di un'iperbole, di un eccesso di desiderio, che induce a riconoscere nel titolo, come suggerisce ancora Novak, «surely a hint of Defoe the Moon voyager of *The Consolidator*» (Novak 2001: 681).

Dell'*Essay upon Projects* l'opera più tarda condivide, almeno nei suoi progetti più incisivi, ciò che Marialuisa Bignami ha definito «una sorta di utopia molto empirica», ovvero «una serie di proposte su come dovrebbe essere ordinato – o come potrebbe essere migliorato – il mondo» (Bignami 2005: 11) in cui Defoe avrebbe poi messo in scena i temi e i personaggi della sua narrativa. Al di là dei «suggerimenti operativi», anche l'*Essay* si segnala per un'agenda volta a far riflettere una «società squisitamente del fare» (Bignami 2005: 11) sulle implicazioni intellettuali ed etiche del proprio progetto di ingentilimento ed espansione. Ma se l'opera giovanile – con la sua enfasi su banche, assicurazioni, tribunali commerciali, un sistema pubblico di strade e diversi schemi di accademie (per la promozione della lingua inglese, per l'educazione delle donne e dei militari) – ha per chiaro, se pure implicito, presupposto il sistema referenziale di un *projector* che, mentre ragiona e sente in termini di Londra, guarda all'Inghilterra tutta e a una prospettiva di identità nazionale, *Augusta Triumphans* iscrive i propri sogni di funzionalità e di ordine, con enfatica coscienza dello spazio, entro la mappa di una città chiaramente vissuta come 'capitale'.

Ciò è evidente, ad esempio, nella proposta di un piano per istituire l'Università a Londra. Superando l'idea antimoderna – e invisiva allo sguardo dissenziente – dell'istruzione superiore come privilegio esclusivo e antistorico di Cambridge e Oxford¹⁴ («Why should such a Metropolis as London be without an University?», *Augusta Triumphans*: 260), Defoe utilizza il termine (caro a Johnson, ma per lui inconsueto) di «metropolis», marcato dalla po-

¹⁴ È interessante ricordare, al riguardo, come Walter Wilson, nella sua ponderosa biografia del 1830, faccia propri in termini di ideologia liberale gli accenti antielitari di Defoe: «That which Defoe could only contemplate at a distance, has been reserved for our own days to realize. At the distance of a hundred years, we see a London University arising amidst the jealousy of rival establishments, to shed the benign rays of science and literature upon numbers who would be otherwise destitute of their advantages. Breaking through the barbarous trammels imposed by ignorance, and fostered by bigotry, it throws open its doors to the whole British nation; disdaining the sectarian prejudices which encircle older institutions, and are as inimical to sound knowledge, as the retention of them is absurd and ridiculous. In spite of the various accusations, that have been brought against it, the formation of an university, upon liberal principles, must be a source of real gratification to all who wish well to the cause of human improvement» (Wilson 1830: III, 593; corsivo mio).

tente accezione etimologica di ‘città madre’. Per poi chiedersi, privilegiando una figurazione visuale che implica una concezione del sapere quale conoscenza innestata ed esibita nello spazio cittadino, «Will not *London* become the *Scene* of Science?» (*Augusta Triumphans*: 260; corsivo mio).

Grazie all’umore vitriolico di Moreton, la proposta non manca di elementi che nell’attualità dell’oggi si potrebbero forse definire satirici e ‘populisti’, come nel brano in cui l’anziano benpensante critica il corpo docente del Gresham College, l’antica istituzione fondata nel 1579 con la vocazione, pervertitasi col tempo, di fornire gratuitamente lezioni pubbliche alle classi emergenti di Londra.

It may be objected, that there is a kind of University at Gresham College, where Professors in all Sciences are maintained, and obliged to read Lectures every Day, or at least as often as demanded. The Design is most laudable, but it smells too much of the *Sine Cure*; they only read in Term-Time, and then their Lectures are so hurried over, the Audience is little the better. They cannot be turn’d out, ’tis a good Settlement for Life, and they are very easy in their Studies when once fix’d. Whereas were the Professorship during good Behaviour, there would be a Study to maintain their Posts, and their Pupils would reap the Benefit. (*Augusta Triumphans*: 261)¹⁵

In risposta alla smisurata estensione della città, celebrata soprattutto nella lettera V del *Tour*, anche l’Università deve decentrare le proprie sedi, inscenando la fantasia di un moderno *campus* che gli studenti frequenteranno solo di giorno, confrontando quotidianamente il sapere impartito dall’accademia con le dinamiche imposte dalla famiglia e dalla comunità locale. I *College*, «quarter’d at convenient Distances» (*Augusta Triumphans*: 261) quasi a marcare lo spazio più connettivo e autentico della città intesa come *network* di progresso e di potere, potranno sorgere, ad esempio,

one at *Westminster*, one at *St. James’s*, one near *Ormond Street*; (that part of the Town abounding in Gentry); one in the Centre of the Inns of Court; another near the *Royal-Exchange*; and more if Occasion and Encouragement permit. (*Augusta Triumphans*: 261)

¹⁵ Le osservazioni di Defoe rivelano una straordinaria assonanza con gli attacchi indiscriminati rivolti all’accademia italiana da giornalisti e politici nell’autunno 2009, durante la stagione polemica scandita dalla protesta studentesca dell’‘Onda’. Sulla storia del Gresham College e del travagliato dibattito circa l’istituzione di una Università a Londra (lo University College, aperto ai dissenzienti, fu inaugurato solo nel 1828, e la University of London nel 1836), si vedano: Harte (2000: 42-76), Chartres and Vermont (1998), Owens (2000: 24).

Anche in questo contesto ‘progettuale’ le ben note litanie di strade di Defoe, di cui la critica ha ampiamente sottolineato le efficaci e variegata valenze epistemiche¹⁶, intervengono a tracciare la mappa di una Londra identificata attraverso i luoghi in cui pulsano la voce delle istituzioni, qui significate dai tribunali, e, soprattutto, quella degli affari, rappresentata dall’edificio della Borsa, polo attrattivo dei traffici mondiali, ma anche scenario dell’azione narrativa nei romanzi¹⁷. Lo spazio della conoscenza, qui intesa come istruzione per l’oggi e per il fare, viene a coincidere, cioè, proprio con le coordinate che Miles Ogborn (1998: 2) ha identificato come «spaces of modernity», luoghi in cui «modern social forms organise larger and larger spans of space and time».

La proposta di Defoe non trascura utili dettagli circa la topografia residenziale delle classi emergenti – in particolare di quella *gentry* cui lo schema soprattutto si rivolge e che è invitata ad assumersi la responsabilità individuale di finanziare il progetto «by Subscription» (*Augusta Triumphans*: 261) –, né pone limiti all’espandersi della città e delle sue tecnologie di conoscenza. Gli studenti inoltre, per sottrarsi alla tentazione di trasformarsi in elite disutili, come spesso avviene per chi frequenta Oxford e Cambridge, non dovranno risiedere nel *College*, ma, con significativo contenimento delle spese, trasferiranno quotidianamente il sapere acquisito attraverso il ritorno al proprio quartiere e alle proprie famiglie, «under the Eye of their Friends». Essi daranno vita, in questo modo, a una specie di sfera pubblica, in cui «Learning would flourish, Art revive, and not only those who study’d would benefit by it; but the Blessing would be convey’d to others by Conversation» (*Augusta Triumphans*: 260; corsivo mio).

Con una tecnica che richiama altre sue proposte di *improvement*, dall’*Essay upon Projects*, al giornalismo, ai *pamphlet* della maturità e della vecchiaia, Defoe rafforza e sostiene la concretezza e fattibilità del progetto attraverso

¹⁶ Si veda Bender (1987: 58): «Defoe’s pervasive listings – his accountings, inventories, census reports, bills of lading, logs and diaries – fictionally re-inscribe the origins of writing as the medium of power». Da una diversa prospettiva Cynthia Wall (1998a: 395) fa notare come, nel contesto dell’*early novel*, gli elenchi comprensivi di dettagli spaziali contribuiscano a realizzare una originale forma di descrizione: «it piles up visual or oral detail for cumulative experiential power; it is *directional*: it situates a character in relation to geographic space; it is structural: it supplies architectural or more generally spatial contours and tokens that restrict or enable action». Considerando, invece, gli scritti che mettono in scena una riorganizzazione ‘morale’ di Londra da parte di Defoe, Wall evidenzia, ancora, come «The list does one thing – sorting out – that is required by the ongoing cultural narrative of messing things up» (Wall 2008: 171-172).

¹⁷ A problematizzare la rappresentazione defoeviana di questi ‘luoghi di modernità’ è il nesso tra gli spazi della *City* celebrati nel *Tour* e il percorso di iniziazione al crimine del giovanissimo protagonista in *Colonel Jack*, che avviene nella Dogana e nei dintorni della Royal Exchange. Come osserva anche Betty Schellenberg (1995: 297), il centro degli affari in Defoe coincide in maniera inquietante con lo spazio del crimine e la descrizione della «escape route» di un criminale si fa metafora di un sistema di «circulation» comune a entrambi gli universi.

domande retoriche che mobilitano immagini di crescita organica («And to what a heighth may even a small Beginning grow in time?», *Augusta Triumphans*: 260) e di inevitabile successo:

In a Word, an Academical Education is so much wanted in *London*, that every Body of Ability and Figure, will readily come into it; and I dare engage the Place need but be chosen, and Tutors approved of, to compleat the Design at once. (*Augusta Triumphans*: 261)

Estremamente interessante infine – e in qualche misura utopica (se pure chiaramente funzionale) nel suo evocare una comunità di lettori pronta a impegnarsi nell’immaginare il bene pubblico sulla base dell’interesse individuale – è la conclusione di Moreton riguardo a questo schema:

As I am quick to conceive, I am eager to have done, unwilling to overwork a Subject; I had rather leave part to the Conception of the Readers, than to tire them or my Self with protracting a Theme; as if, like a Chancery Man, or a Hackney Author, I wrote by the Sheet for Hire. (*Augusta Triumphans*: 261)

Si radica a Londra anche la proposta di un «Hospital for Foundlings»¹⁸ – già tematizzata in *Moll Flanders* e *Roxana*, e ripresa con attenzione didascalica in *Conjugal Lewdness* (1724). In questa struttura, già oggetto, al tempo, di petizioni, iniziative e ampio dibattito in cui proposte filantropiche convivono con il delinarsi di un’istituzione totale, i trovatelli e gli orfani potranno essere accolti e «tenderly brought up as so many living Monuments of our Charity» (*Augusta Triumphans*: 262). Lo suggerisce una similitudine – ancora una volta architettonica – che inneggia alla provvida lungimiranza della *middle class*. Attraverso i toni di una non troppo velata polemica contro la vecchia e nuova aristocrazia del denaro che, abbracciando la finanza spe-

¹⁸ In Gran Bretagna esisteva già dai primi del Settecento un vivace movimento di opinione a favore dell’istituzione di un orfanotrofio pubblico a Londra. Come dimostra un influente articolo di Joseph Addison dell’11 luglio 1713 sul numero 105 del *Guardian*, questo tema era particolarmente sentito all’interno del movimento civico volto ad arginare la diffusione dell’infanticidio, elevato soprattutto nel contesto delle nascite illegittime. Particolarmente efficace fu la lunga e tenace campagna messa in atto dal capitano della Marina e filantropo Thomas Coram. Il «Foundling Hospital», il cui progetto fu attivamente caldeggiato anche da William Hogarth, ottenne la licenza reale nel 1739, mentre i primi finanziamenti e l’effettivo funzionamento della struttura datano al 1741. In *Augusta Triumphans* Moreton espone il proprio progetto come iniziativa spontanea, ma sul finire ‘concede’ di aver appena appreso di una petizione preesistente già sottoposta al Parlamento, di cui si augura il successo. Su questo tema, si vedano McClure (1981), Zunshine (2005: 40-63) e Allin (2010).

culativa, ha implicato la città nel disastroso tracollo della South-Sea Company (1720), lo schema riecheggia anche vecchie accuse alla corte Stuart di aver finanziato la ricostruzione monumentale di Londra dissipando i fondi pubblici per gli orfani¹⁹: accuse già abbozzate nel *Journal of the Plague Year* e nel *Tour*, gli scritti in cui la ‘poetica’ londinese di Defoe si esprime più compiutamente.

Altri progetti, nei cui titoli si affollano verbi di soppressione e di controllo, riguardano l’abolizione dei manicomi privati e la prevenzione degli abusi in quelli pubblici – un tema affrontato da Defoe sin dal 1706 in una serie di articoli sulla *Review*²⁰ –, la disciplina della moralità (e della produttività) dei servi attraverso un’oculata gestione dei salari, un piano per «*clearing the Streets of Impudent Strumpets, Suppressing Gaming-Tables and Sunday Debauches*», oltre a un «*effectual Method to prevent Street-Robberies*» (*Augusta Triumphans*: 257 [frontespizio; corsivo mio]).

Quest’ultimo schema rivisita numerosi luoghi comuni della pubblicistica antiprostituzione del tempo. Da essa si distingue, tuttavia, per il modo in cui caldeggia la riforma dell’istituto dei *watchmen*, raccomandando di sostituire al reclutamento di poveri e anziani, quello di «*stout able-bodied men*» (*Augusta Triumphans*: 282). Le guardie devono essere ben pagate, in numero adeguato e, soprattutto, ben posizionate sul territorio, in prossimità di tornelli²¹ e «*in view, as well as in the hearing of each other*» (*Augusta Triumphans*: 283). Sulla base di una rigida organizzazione e regolamentazione dello spazio fondata sulla collaborazione e il contributo dei residenti, si potrà erigere, così, un presidio di ispirazione panottica contro l’irrompere di una malavita la cui arma più efficace è la capacità di sovvertire il consenso sociale circa l’uso borghese dello spazio attraverso la facoltà (che è propria del demonio) di oltrepassare i margini e trovarsi al medesimo tempo in ogni luogo. La proposta di Moreton, indirizzata da un semplice cittadino ad altri cittadini con considerazioni e commenti saldamente evocativi delle aspirazioni e necessità residenziali della borghesia londinese, fa costantemente appello a una nascente coscienza civica radicata nel locale.

¹⁹ «As for building a House I am utterly against it, especially in the infancy of the Affair: Let a Place convenient be hir’d: Why should such a considerable Sum be sunk in building as has in late publick Structures, which have swallow’d up part of the Profits and Dividend, if not the Capital, of unwary Stock-mongers?» (*Augusta Triumphans*: 265).

²⁰ Si tratta dei fascicoli dell’8 giugno e del 26 luglio. Si veda al riguardo Seidel (1998). La prima legge per la regolamentazione dei manicomi in Gran Bretagna è del 1774.

²¹ «Convenient Turnpikes and Stoppages may be made to prevent Escapes, and it will be proper for a Watchman to be plac’d at one of these, fix’d at the End of a Lane, Court, Alley, or other Thoroughfare, which may happen in any Part of his Beat, and so as not to obstruct his View to both Ends thereof, or being able to give Notice, as aforesaid; for the Watch ought to be in View, as well as in the Hearing of each other, or they may be overpower’d, and much Danger may happen» (*Augusta Triumphans*: 283).

Essa declina compiutamente, inoltre, quella tensione che Erik Bond ravvisa in molti scrittori di *conduct books* coevi, i quali, «by linking personal liberty dialectically to new patterns of social discipline, helped to consolidate the urbanizing process» (Bond 2007: 9).

L'istanza anticrimine si acuisce ulteriormente nella parziale rielaborazione della proposta offerta in *Second Thoughts Are Best* (1729). Qui, per i conglomerati di poveri che non possono permettersi l'istituzione di una guardia locale, Moreton giunge persino ad anticipare l'idea di una *gated community*, ove gli stessi residenti siano «let in and out by the Watchman of the Street» (*Second Thoughts* 1729: 12). I nuclei più ricchi, invece, potranno scegliere di organizzarsi con un sistema di guardie private, «as it is practised in Boswel-Court by Lincoln-Inn-Fields, Angel-Court in Throckmorton Street, and many other places in London» (*Second Thoughts* 1729: 12). Ancora una volta, sono i nomi dei quartieri e delle strade ad innestare il progetto di Moreton nello spazio urbano attraverso connotazioni di concretezza e fattibilità; mentre l'aspirazione a costruire una *well ordered city* si affida a una visione di strade «so strongly Guarded, and so gloriously Illuminated, that any part of London will be as safe and pleasant at Midnight as at Noonday» (*Second Thoughts* 1729: frontespizio). Le nette suddivisioni, letterali e metaforiche, tra bene e male, luce e buio, sono funzionali al sogno di una Londra perfettibile, in cui la «most flourishing city in the Universe» e il suo immaginario spettrale di doppio babelico e 'mostruoso' si risolvono nell'impossibile coincidenza di *Midnight* e *Noonday*.

Qualcuno potrebbe essere tentato di concludere che, pur segnalando la continuità dell'opera matura con la vena più nettamente utopica e progettuale degli inizi, *Augusta Triumphans* possa documentare un passaggio, nella riflessione dello scrittore, dalla visione ottimistica e propositiva di una società civile urbana ancora mobile e ricca di potenzialità inesaurite a una concezione fortemente condizionata dalla logica panotticista e poliziesca in cui si tende a riconoscere oggi un fattore costitutivo sia dell'urbanistica, sia della soggettività moderna²².

Non è così, né potrebbe esserlo per un autore che, in *Moll Flanders, Captain Singleton, A Journal of the Plague Year*, ha dato vita a uno degli immaginari più appassionati e potenti della vitalità e perfettibilità di Londra, senza mai oscurare, tuttavia, la minaccia inevitabile del disordine morale e del caos. Tale visione narrativa, in cui tentazione e devianza si trasformano in storie di successo individuale tramite la sperimentazione quotidiana di nuove articolazioni – etiche e civiche – del sé da parte dei protagonisti, si innesta su quella ridefinizione dello spazio che per Daniel Brewer (2004:

²² Per una coniugazione delle teorie foucauldiane con l'analisi del *novel* e della sua evoluzione, si veda l'autorevole monografia di John Bender (1987).

176) costituisce «the quintessential eighteenth-century experience». È una visione che riflette i molteplici modi in cui «physical, psychological, and symbolic barriers are broken down, borders are crossed (or limits transgressed), [...], patterns of exchange and circulation are created, and greater connectedness is established between places, ideas, things, and people» (Brewer 2004: 176). In maniera simile, la ‘confusione’ introdotta nello spazio narrativo dallo spaesamento del moderno viene riorganizzata e normalizzata, sino a delineare nuove configurazioni della realtà e del fantastico entro le quali possono trovare un proprio ruolo e un ‘proprio posto’ non solo la trasgressione, ma anche i rischi estetici del raccontare il mondo nel mentre che si trasmuta, di giorno in giorno.

Piuttosto – come ha scritto di recente Cynthia Wall, già autrice dell'affascinante monografia *The Literary and Cultural Spaces of Restoration London* (1998b) –, sarebbe più opportuno concludere che benché Londra sia «the implied or explicit setting, subject, or structuring principle of just about every work he wrote» (Wall 2008: 158), nell’immaginario di Defoe convivono e si sovrappongono infinite varietà di Londra: dalla città gloriosa ed «effervescente» dei commerci a «darker Londons», in cui «[p]laces of safety and prosperity» possono sempre rivelarsi ad un tempo «spaces of danger and vulnerability» (Wall 2008: 158). La città celebrata nel *Tour* come motore – e luogo di partenza e di arrivo – di un sofisticato *network* progettuale che unisce l’intera Gran Bretagna, la metropoli punteggiata da una moltitudine straordinaria di mercati, è la stessa che, come Defoe ribadisce in *Augusta Triumphans* esagerando, ospita più carceri di quante ve ne siano nel complesso delle capitali europee:

There are in London, and the far extended Bounds, which I now call so, notwithstanding we are a Nation of Liberty, more publick and private Prisons, and Houses of Confinement, than any City in Europe, perhaps as many as the Capital Cities of Europe put together. (*Tour*, II 101)

Innumerevoli Londre, tutte coesistenti e autentiche, si materializzano attraverso il ventriloquismo della voce e dei generi sperimentati da Defoe: l’endiadi «Defoe and London» dovrebbe essere riscritta, conclude Wall (2008: 189), come «Defoe and his Londons», portatrici di punti di vista multipli e di un ritratto della città «inherently unstable, but inherently interesting».

Questa visione – in cui trovano spazio, come scrive Marialuisa Bignami, sia il «più concreto ‘progetto’» che il «più remoto paradosso», «confini estremi della terra variegata dell’utopia» (Bignami 1990: 11) – «non può che partire dalla constatazione di un *hic et nunc* limitato, problematico», che l’autore di utopie «ritiene pur sempre correggibile», immaginando allora

di proporre il suo rimedio, il suo 'progetto', attraverso una visione, un nucleo di immagini che devono già contenere al tempo stesso il male che si vuole correggere, cioè il problema a cui si vuol dare soluzione, e la soluzione stessa; devono contenere il nostro mondo imperfetto e insieme il mondo alla rovescia. (Bignami 1990: 18-19)

Questa caratteristica ideale di 'progetto' percorre l'intero *corpus* di Defoe, dal giornalismo, alla saggistica, alla narrativa, e costituisce alla fine il tratto più genuinamente utopico dei suoi scritti. In essi, la diffidenza puritana verso la meschinità e i limiti che informano le azioni umane si confronta – in un rapporto dialettico, tormentato ma mai cinico, che non ammette stasi – con un'appassionata fiducia nella natura perfettibile dell'uomo (e, attraverso il suo agire, delle forme di organizzazione sociale e delle istituzioni).

Contribuire a creare un modello di vita migliore per la società e per i singoli diviene, in quest'ottica, precetto etico di ogni cittadino che abbia a cuore l'ideale di *Commonwealth* e il bene comune:

Commonwealth is a Machine actuated by many Wheels, one dependant on the other, yet the Obstruction of a small Wheel may stop the Motion of the whole: Every Man ought therefore as much as in him lies, to contribute in his Station, to the publick Welfare, and not be afraid of doing, or at least, meaning well. I hope therefore the Reader will excuse the Vanity of an over officious Old Man, if like Cato, I enquire whether or no before I go hence and be no more, I can yet do any thing for the Service of my Country. (*The Protestant Monastery*: 239)

La partecipazione alla vita pubblica attraverso l'esplorazione di immaginari alternativi di progresso si configura anche, come la voce di Moreton non cessa di ribadire, quale vocazione e compito precipui dello scrittore. E nulla può meglio incarnare l'«utopicità» (Bignami 1990: 12) che la scrittura stessa viene ad assumere nella visione defoeviana, dell'*incipit* di *Augusta Triumphans*:

It is the Business of a Writer, who means well, to go directly forward, without regard to Criticism, but to offer his Thoughts as they occur; and if in twenty Schemes, he hits but on one to the Purpose, he ought to be excused failing in the Nineteen for the Twentieth sake. [...] I have but a short Time to live, nor would I waste my remaining Thread of Life in Vain, but having often lamented sundry Public Abuses, and many Schemes having occur'd to my Fancy, which to me carried an Air of Benefit, I was resolved to commit them to Paper before my Departure, and

leave, at least, a Testimony of my good Will to my Fellow Creatures. (*Augusta Triumphans*: 259)

Giornalista, romanziere, osservatore sociale e riformatore dei costumi, chi scrive deve farsi anche *projector*²³, e trasformarsi, abbracciando l'«utopia del fare», in protagonista e al tempo stesso 'autore' della Storia.

Bibliografia

- Addison J., 1713, *The Guardian*, n. 105, 11 July.
- Allin D.S., 2010, *The Early Years of the Foundling Hospital 1739/41-1773*, online. http://www.foundlingmuseum.org.uk/uploads/David_Allin/David_Allin_The_Early_years_ofthe_Foundling_Hospital_Complete_1.pdf (09/13).
- Armstrong N., 1987, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, New York, Oxford University Press.
- Armstrong N. and L. Tennenhouse, 1987, *The Literature of Conduct, the Conduct of Literature and the Politics of Desire: An Introduction*, in *The Ideology of Conduct: Essays on Literature and the History of Sexuality*, London, Methuen: 1-24.
- Backscheider P., 2008, *Defoe: The Man in the Works*, in J. Richetti (ed.), *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*, Cambridge, Cambridge University Press: 5-24.
- Bender J., 1987, *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*, Chicago, University of Chicago Press.
- Bignami M., 1993, *Daniel Defoe. Dal saggio al romanzo*, Firenze, La Nuova Italia, (1984).
- , 1990, *Il progetto e il paradosso. Saggi sull'utopia in Inghilterra*, Milano, Guerini.
- , 2005, *La prosa dell'età della Restaurazione. Il novel e l'opera di Defoe*, online: 1-27. <http://www.docstoc.com/docs/35761464/La-nascita-del-novel-il-romanzo> (07/13).
- , 2010, *The Islandness of Robinson Crusoe's Island*, in AA.VV., «Culture 21», Melegnano, Montedit: 293-304.
- Bond E., 2007, *Reading London: Urban Speculation and Imaginative Government in Eighteenth-Century Literature*, Columbus, The Ohio State University Press.
- Brewer D., 2004, *Lights in space*, «Eighteenth-Century Studies» 37. 2: 171-186.
- Burt S., 1992, *Virtue Transformed: Political Argument in England, 1688-1740*, Cambridge, Cambridge University Press: 39-63.
- Chartres R. and Vermont D., 1998, *A Brief History of Gresham College 1597-1997*, London, Gresham College.
- Defoe D., 1729, *Second Thoughts Are Best*, London, W. Meadows.

²³ Sul rapporto tra progettualità e utopia, si veda anche Jameson (2005: 11): «The Utopian calling, indeed, seems to have some kinship with that of the inventor in modern times, and to bring to bear some necessary combination of the identification of a problem to be solved and the inventive ingenuity with which a series of solutions are proposed and tested».

- Defoe D., [1725] 2000, *Every-Body's Business, Is No-Body's Business*, in *Social Reform*, edited by W.R. Owens, vol. 8 of *Political and Economic Writings of Daniel Defoe (The Works of Daniel Defoe*, general editors W.R. Owens and P.N. Furbank), 8 vols., London and Brookfield, Vt., Pickering & Chatto: 217-236.
- Defoe D., [1727] 2000, *The Protestant Monastery*, in *Social Reform*, edited by W.R. Owens, vol. 8 of *Political and Economic Writings of Daniel Defoe (The Works of Daniel Defoe*, general editors W.R. Owens and P.N. Furbank), 8 vols., London and Brookfield, Vt., Pickering & Chatto: 237-256.
- Defoe D., [1728] 2000, *Augusta Triumphans*, in *Social Reform*, edited by W.R. Owens, vol. 8 of *Political and Economic Writings of Daniel Defoe (The Works of Daniel Defoe*, general editors W.R. Owens and P.N. Furbank), 8 vols., London and Brookfield, Vt., Pickering & Chatto: 257-287.
- Defoe D., [1724-26] 2001, *A Tour thro' the Whole Kingdom of Great Britain*, edited by J. McVeagh, vols. 1-3 of *Writings on Travel, Discovery and History by Daniel Defoe*, (*The Works of Daniel Defoe*, general editors W.R. Owens and P.N. Furbank), 8 vols., London and Brookfield, Vt., Pickering & Chatto.
- Defoe D., [1704-13] 2003-2011, *Defoe's «Review»*, edited by J. McVeagh, (*The Works of Daniel Defoe*, general editors W.R. Owens and P.N. Furbank), 9 vols., London and Brookfield, Vt., Pickering & Chatto.
- Flynn C.H., 1987, *Defoe's Idea of Conduct: Ideological Fictions and Fictional Reality*, in *The Ideology of Conduct: Essays on Literature and the History of Sexuality*, London, Methuen: 73-95.
- Furbank P.N. and W.R. Owens, 1998, *A Critical Bibliography of Daniel Defoe*, London, Pickering & Chatto.
- Gaspari G. (a cura di), 1980, *Viaggio a Parigi e Londra 1766-67*, Milano, Adelphi.
- Harte N., 2000, *The University of London: An Illustrated History 1836-1986*, London, Continuum: 42-76.
- Hunt A., 1999, *Governing Morals: A Social History of Moral Regulation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Jameson F., 2005, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York, Verso.
- McClure R., 1981, *Coram's Children: The London Foundling Hospital in the Eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press.
- McVeagh J., 2008, *Defoe: Satirist and Moralist*, in J. Richetti (ed.), *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*, Cambridge, Cambridge University Press: 200-215.
- Novak M., 2001, *Daniel Defoe: Master of Fictions*, Oxford, Oxford University Press.
- , 2008, *Defoe's Political and Religious Journalism*, in J. Richetti (ed.), *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*, Cambridge, Cambridge University Press: 25-44.
- Ogborne M., 1998, *Spaces of Modernity. London's Geographies 1680-1780*, New York and London, The Guildford Press.
- Owens W.R., 2000, *Introduction*, in *Social Reform*, edited by W.R. Owens, vol. 8 of *Political and Economic Writings of Daniel Defoe (The Works of Daniel Defoe*, gen-

- eral editors W.R. Owens and P.N. Furbank), 8 vols., London and Brookfield, Vt., Pickering & Chatto: 1-26.
- Owens W.R. and P.N. Furbank (eds.), 2000-2011, *Works of Daniel Defoe*, 63 vols., London, Pickering & Chatto.
- Richetti J., 2005, *The Life of Daniel Defoe: A Critical Biography*, Malden and Oxford, Blackwell.
- , (ed.), 2008, *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Schellenberg B., 1995, *Imagining the Nation in Defoe's "A Tour Thro' The Whole Island of Great Britain"*, «English Literary History» 62: 295-311.
- Seidel M., 1998, *Narrative News*, «Eighteenth-Century Fiction» 10.2: 125-150.
- Sherman S., 1995, *Servants and Semiotics: Reversible Signs, Capital Instability, and Defoe's Logic of the Market*, «English Literary History», 62.3: 551-573.
- Shoemaker R., 1992, *Reforming the City: The Reformation of Manners Campaign in London, 1690-1738*, in L. Davison et al. (eds.), *Stilling the Grumbling Hive: The Response to Social and Economic Problems in England, 1689-1750*, New York, St. Martin's: 99-20.
- Wall C., 1998a, *Details of Space: Narrative Description in Early Eighteenth-Century Novels*, «Eighteenth-Century Fiction» 10.4: 387-405.
- , 1998b, *The Literary and Cultural Spaces of Restoration London*, Cambridge, Cambridge University Press.
- , 2008, *Defoe and London*, in J. Richetti (ed.), *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*, Cambridge, Cambridge University Press: 158-181.
- Wilson W., 1830, *Memoirs of the Life and Times of Daniel Defoe: Containing a Review of His Writings and His Opinions Upon a Variety of Important Matters, Civil and Ecclesiastical*, 3 vols, London, Hurst.
- Zunshine L., 2005, *Bastards and Foundlings: Illegitimacy in Eighteenth Century England*, Columbus, Ohio State University Press.

L'ESPERIMENTO UTOPICO DI SIR DANIEL NEI SUNDARBANS

Alessandro Vescovi

«East is East and West is West, and never the twain shall meet» recita un verso di Kipling spesso citato da coloro che scorgono nella sentenza un'epitome dell'ideologia imperialista. Un'ideologia appunto binaria in cui si oppongono civiltà e barbarie, europei e «nativi», colonizzatori e colonizzati. Non tutti si prendono però il disturbo di leggere per intero questa *Ballad of East and West* (1889), che in effetti, almeno nelle intenzioni dell'autore, contraddice questa visione binaria introducendo fin dalla prima strofa un terzo spazio, in cui si svolgerà l'azione della ballata, non a caso una storia di frontiera: «But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth, / When two strong men stand face to face, though they come from the ends of the earth!». Si tratta forse di uno spazio utopico, dove atti di umanità e di coraggio rendono possibile la pace tra Guide inglesi e tribù afgane.

Lo spazio di incontro tra europei e indiani, negato prima dall'imperialismo inglese e poi dal nazionalismo indiano, non può che configurarsi come spazio immaginato, che Kipling vagheggia, oltre che nell'appena citata *Ballad of East and West*, nel suo più celebre *Kim* (1901). Edward Said, che in *Culture and Imperialism* (1993) dedica a questo romanzo un capitolo molto penetrante, mette in guardia proprio da una lettura utopica del testo perché non è possibile dimenticare che l'ideologia kiplinghiana non prevede la possibilità di eguaglianza tra inglesi e nativi. Il fatto che Kipling non sia disposto a mettere in discussione il dominio inglese sull'India, argomenta il critico, rende impossibile una lettura realistica del personaggio di Kim. Sul piano del realismo politico non v'è nulla che si possa eccepire a Said: il Grande Gioco per funzionare deve essere amministrato da personaggi di formazione europea e l'aver voluto inserire questo elemento coloniale nel romanzo di formazione condanna *Kim* a essere giudicato con occhi storici e politici piut-

tosto che solo letterari. Vi è tuttavia un altro piano non meno reale, in uno spazio umanistico, dove l'incontro tra Oriente e Occidente è forse avvenuto in maniera paritaria, o così almeno dovette sembrare a chi viveva in quegli anni. Penso all'amicizia tra donne come Annie Besant, Madame Blavatsky e Rukmini Devi, o a quella tra uomini come Tolstoj e Gandhi o tra Tagore ed Ezra Pound; i rapporti tra queste personalità si svolgevano in uno spazio che non è né Oriente né Occidente, pur in un contesto politico coloniale.

Una figura minore che ha abitato, o cercato di abitare, questo terzo spazio è quella di Sir Daniel Hamilton, uno scozzese che nei primi lustri del Novecento organizzò un villaggio cooperativo nell'arcipelago bengalese dei Sundarbans. Il suo sforzo si può considerare doppiamente utopico poiché Hamilton dovette dapprima vedere in se stesso una sorta di Kim ante litteram, un uomo forgiato tanto dall'occidente scozzese quanto dall'India, e solo allora poté procedere a creare una società cooperativa fatta da indiani su principî economici scozzesi, che il governo britannico considerava improponibili in India. Possiamo a questo proposito parlare di un'utopia umanistica e di un'utopia scientifica, che in questo contesto significa sostanzialmente economica. Perché il progetto di cooperativa sociale immaginato da Hamilton potesse funzionare occorre che entrambe queste utopie si realizzassero, cosa che è avvenuta solo in modo parziale, probabilmente a causa della difficile convivenza di umanesimo e politica coloniale.

I Sundarbans sono noti in occidente soprattutto attraverso il romanzo di Rushdie *Midnight's Children* (1981) e quello di Amitav Ghosh, *The Hungry Tide* (2004), un classico per i cultori della narrativa ecologica o antropologica. Si tratta di un arcipelago coperto da una giungla di mangrovie alla confluenza di Gange e Brahmaputra sull'attuale confine tra India e Bangladesh, che consiste di un centinaio di isole, una metà delle quali soltanto è abitata, mentre il resto è riserva naturale. All'inizio del Novecento solo qualche isola più prossima alla terraferma era stata reclamata alle acque, mentre il resto si stagiava sotto gli occhi dei viaggiatori che da Port Canning facevano vela verso il Golfo del Bengala come una distesa verde e impenetrabile. Qui, per citare Ghosh,

When this Scotsman looked upon the crab-covered shores of the tide country, he saw not mud but something that shone brighter than gold. «Look how much this mud is worth,» he said. «A single acre of Bengal's mud yields fifteen maunds of rice. What does a square mile of gold yields? Nothing». (Ghosh 2004: 52)

Così il racconto romanzesco immagina la nascita del primo interesse di Hamilton per la regione. Hamilton era uno dei tanti britannici venuti in India approfittando dello statuto di colonia di quest'ultima in cerca di fortuna.

In effetti è interessante notare che colonialismo e umanesimo in Inghilterra sono quasi coetanei, se si pensa che la Compagnia delle Indie Orientali fu autorizzata da Elisabetta I nel 1600, e che anche l'*Utopia* di Thomas More (1516) è, in ultima analisi, una colonia del nuovo mondo. E tuttavia occorre anche tenere presente come l'America si presentasse all'immaginario rinascimentale quale terra sostanzialmente inabitata, con territori estesissimi che invitavano a stabilire nuove comunità. Così fu, appunto, per i perseguitati religiosi puritani in Massachusetts o, anni dopo, per i fondatori della colonia di New Harmony nello stato dell'Indiana, promossa da Robert Owen. Si tratta di progetti che nascono in Europa e che si ritengono possibili solo a partire da una mentalità europea.

In Asia le condizioni erano ben diverse e nemmeno il complesso di superiorità tipico del colonizzatore poteva considerare l'India come un continente deserto o abitato da pochi selvaggi. Così nessun progetto utopistico nato in Inghilterra ha mai considerato l'India come possibile scenario di realizzazione. Ciò fa dunque di Hamilton un caso più unico che raro e di grande interesse per lo studio del pensiero utopico su scala mondiale. I villaggi modello di Gosaba, Rangabelia e Satjelia possono essere paragonati più al villaggio modello di Shantiniketan, fondato da Tagore a nord ovest di Calcutta, o al Sabarmati Ashram di Ahmedabad condotto da Gandhi, che ai villaggi di New Harmony o di New Lanark, di cui Hamilton aveva certamente sentito parlare in gioventù.

La comunità di New Lanark era nata infatti già nel 1786 una quarantina di chilometri a sud di Glasgow grazie all'azione illuminata di David Dale (1739-1806), industriale e filantropo. La ricchezza del villaggio dipendeva dai cotonifici, dove era impiegata solo manodopera maggiorenne, mentre i bambini degli operai venivano mandati a scuola, un fatto inaudito alla fine del XVIII secolo. La proprietà dei cotonifici e delle fondazioni annesse passò poi a Robert Owen, nel frattempo divenuto genero di Dale. Owen continuò l'opera del suocero promuovendo negozi cooperativi dove i lavoratori potevano comperare merce di buona qualità e i cui proventi andavano ad alimentare un fondo comune. Diversamente dal suocero, Owen non si limitò al lavoro di amministrazione del villaggio, ma si dedicò anche alla diffusione del pensiero cooperativo attraverso pamphlet, petizioni e conferenze. New Lanark rimase in funzione fin verso la fine degli anni Sessanta, quando la riconversione industriale postbellica rese obsoleti i cotonifici.

E proprio dalla Scozia veniva il giovane Daniel Mackinnon Hamilton, quando sbarcò a Bombay in cerca di fortuna. Aveva vent'anni e una discreta capacità imprenditoriale perché ben presto divenne l'agente unico della Mackinnon & Mackenzie, gli armatori, suoi connazionali, della celebre flotta passeggeri e mercantile P&O. Hamilton lavorò dapprima a Bombay, dove ottenne incarichi di responsabilità crescente, e non era ancora trentenne

quando venne trasferito a Calcutta, come manager della compagnia. Le navi della P&O erano note, tra l'altro, per i loro sontuosi pasti da ventun portate, almeno in prima classe, e si servivano di fattorie appartenenti alla compagnia per l'approvvigionamento. Una di queste fattorie si trovava vicino a Port Canning, appunto nella parte occidentale dei Sundarbans, ed è probabile che Hamilton vi si recasse per sovrintendere agli affari.

Girando per il Bengala, Hamilton fu molto colpito dalla povertà dei villaggi e cominciò a riflettere seriamente sulle cause e sulle possibili soluzioni, pubblicando le sue riflessioni sotto forma di pamphlet e di conferenze. Le cause della povertà non erano difficili da trovare: l'economia dei villaggi era basata sull'agricoltura, ma la produzione agricola era diseguale e un anno di raccolti scarsi obbligava i contadini a indebitarsi ipotecando i loro terreni per fare fronte alle necessità. Così molti divenivano preda degli usurai (*mahajans*) e perdevano le terre, diventando ancora più poveri di prima. Hamilton però individuò anche una seconda causa della povertà, che ascrisse al sistema monetario indiano. Poiché il governo inglese basava il valore del denaro per la maggior parte sull'argento, che in India è praticamente assente, c'era poco denaro in circolazione e di conseguenza il suo costo era altissimo e i contadini non potevano accedere a prestiti vantaggiosi. Considerare come unici *asset* economici l'argento e, in misura minore, l'oro è una scelta molto prudente, e insolita, che probabilmente riflette l'atteggiamento di paura degli inglesi in India al volgere del secolo, scossi come erano dal Mutiny del 1857 da un lato e dai movimenti indipendentisti che si profilavano all'orizzonte dall'altro. La visione di Hamilton, di gran lunga più ottimista, e in linea di principio per nulla ostile all'indipendenza indiana, lo porta ad affermare che l'India è un paese dallo straordinario potenziale che ha come *asset* principale il capitale umano: un'enorme riserva di giovane forza lavoro. Questo scriveva Hamilton in diversi pamphlet e discorsi in seguito raccolti con il titolo significativo *New India and How to Get There* (1930)¹, nei quali a più riprese invitava il governo a stampare banconote che fossero sostenute dal capitale umano e non dalle riserve di argento.

L'idea non era in effetti del tutto nuova: in Scozia più di una crisi economica nei 100 anni precedenti, argomenta Hamilton, era stata superata proprio grazie alla facoltà della Banca Centrale Scozzese di stampare carta moneta. In India tuttavia gli inglesi non diedero ascolto al riformatore, che decise allora di provare le sue teorie con la pratica. Già nel 1903 acquistò dal governo 9000 acri di terra, in pratica le tre isole di Gosaba, Rangabellia e Satjelia, allora coperte di vegetazione (Chattopadhyaya 1999). Occorre ricordare che le isole dei Sundarbans vengono sommerse completamente

¹ Tutti i saggi citati di Hamilton si trovano in *New India and How to Get There*, salvo quando diversamente indicato.

dall'alta marea, per cui l'unico modo per formare insediamenti stabili è di vivere in palafitte o di costruire degli argini. Hamilton fece dunque disboscare la giungla per ottenere suolo arabile e costruire gli argini, ma si trovò presto a corto di manodopera, e dovette farla arrivare da parecchio lontano; così si creò il primo nucleo di abitanti dei villaggi, che non aveva origine bengalese. Il lavoro successivo fu la costruzione di vasche per l'acqua potabile; la bonifica procedeva però a passi lenti e nel 1907 un'inondazione distrusse gli argini. Hamilton decise allora di lasciare l'impiego alla Mackinnon and Mackenzie per occuparsi personalmente dei lavori. Nel 1909 a Gosaba risiedevano 900 persone, 600 delle quali erano operai (Chatterjee Sarkar 2010); venne così il momento di costruire prima una scuola elementare e poi una media. Nel frattempo Hamilton si dedicò a combattere l'usura grazie alla fondazione di una banca cooperativa. Questa era il cuore del progetto, che consentiva per la prima volta di realizzare micro-prestiti ai contadini. Inoltre la banca di Gosaba cominciò a stampare banconote da una Rupia, che avevano validità solo nella regione² (Matilal 2003). L'esperimento ebbe successo e tutti i debiti furono a poco a poco trasferiti alla banca cooperativa, azzerando l'usura.

Dal punto di vista amministrativo Hamilton agiva all'interno dell'ordinamento indiano come uno *zamindar*, ossia un proprietario terriero con facoltà amministrative nei propri territori, ma promosse anche un consiglio elettivo in ogni villaggio (*panchayat*), che si occupasse dell'amministrazione e della giustizia in modo democratico. Il *panchayat* si occupava per esempio di debitori insolventi o di questioni di vicinato (Jalais 2010).

Dal punto di vista agricolo, Hamilton promosse la sperimentazione con nuovi tipi di colture, soprattutto riso, che potessero crescere nel suolo e nel clima dei Sundarbans; in breve si riuscì a raddoppiare la produzione di riso grazie all'introduzione di una specie che ancora oggi costituisce la principale risorsa alimentare della regione. La sperimentazione in ambito zootecnico mostrò invece che gli animali più adatti a sopravvivere in quei territori sono il bufalo e le anatre. Col passare del tempo fu poi possibile stabilire anche dei depositi cooperativi per le eccedenze alimentari in ogni villaggio e attivare un centro di vendita del riso che si occupava delle esportazioni. Nel 1938 l'esperimento si rivelava un successo e le tre isole, Gosaba in testa, erano divenute modelli di economia di villaggio. Tagore, allora alla

² Sul retro di queste banconote si leggeva «The value received in exchange for this Note may be given in the form of bunds constructed, or tanks excavated, or land reclaimed or buildings erected or in medical or educational service. The Note may be exchanged for coin, if necessary, at the Estate Office. The Note is made good, not by the coin, which makes nothing, but by the assets created and the services rendered. The Note is based on the living man, not on the dead coin. It costs practically nothing, and yields a dividend of One Hundred percent in land reclaimed, tanks excavated, houses built, etc. and in a more healthy and abundant LIFE» (Hamilton 2003: 29).

ricerca di buone pratiche su cui basare il progetto del villaggio educativo di Shantiniketan, fu invitato a trascorrere qualche settimana a Gosaba nel 1930, dove Hamilton fece costruire per l'illustre ospite un nuovo bungalow. Successivamente Hamilton avrebbe ricambiato la visita, recandosi a Shantiniketan in occasione di una conferenza sulla cooperazione. In seguito alla visita a Gosaba Tagore dichiarerà:

My friend Sir Daniel Hamilton comes from a country which is far away, but he has the best interest of the people at heart and it is by this that he has made our people his own. This is the surest way of achieving unity between the East and the West. (Tagore 1997: 381)

Successivamente Tagore inviterà Hamilton a una conferenza sulla cooperazione a Shantiniketan, dove a Hamilton toccheranno le considerazioni finali. Nella lettera di invito alla conferenza Tagore scriveva:

I have my trust in individuals like yourself, who are simple lovers of humanity, whose minds are free from race prejudice and the too loyal idolatry of the machine. I believe that the cooperative principle is the only civilized principle in commerce and also in politics. (Tagore 1930: 382-383)

Il Mahatma Gandhi da principio era piuttosto scettico riguardo al progetto di Hamilton, che riteneva troppo dipendente da considerazioni di carattere economico e, in generale, mancante di una solida base etica per la cooperativa, un principio di altruismo che lo scozzese non prendeva in sufficiente considerazione. Secondo Gandhi Hamilton era un entusiasta del metodo scientifico-economico, che confondeva la morale con il profitto:

Mark [Hamilton's] peroration: «Credit, which is only Trust and Faith, is becoming more and more the money power of the world, and in the parchment bullet into which is impressed the faith which removes mountains, India will find victory and peace». Here there is evident confusion of thought. The credit which is becoming the money power of the world has little moral basis and is not a synonym for Trust or Faith, which are purely moral qualities. After twenty years' experience of hundreds of men, who had dealings with banks in South Africa, the opinion I had so often heard expressed has become firmly rooted in me, that the greater the rascal the greater the credit he enjoys with his banks. (Gandhi 1922: 296-297)

A giudicare dalle lettere di Gandhi si direbbe che Hamilton lo abbia sussistato di inviti a visitare Gosaba, cosa che il Mahatma però non fece mai personalmente, sebbene vi mandasse uno dei suoi collaboratori, Mahadeb Desai (Matilal 2003: 21). Tuttavia in un discorso tenuto probabilmente nella seconda metà degli anni '20 Gandhi dovette ricredersi:

When I first became acquainted with the writings of Sir Daniel Hamilton I approached him with considerable diffidence and hesitation. I knew nothing practically of Indian finance and I was absolutely new to the subject, but he, with his zeal insisted upon my studying the papers that he continued to send me.
(Gandhi 1932: 281)

Il discorso prosegue poi sostenendo la necessità di assumere il capitale umano come valore economico invece dei metalli preziosi. Successivamente lo stesso Gandhi chiederà a Hamilton di contribuire al suo giornale con un articolo divulgativo sulla finanza indiana, che si intitolerà «Man or Mammon» (pubblicato su *Young India* nel 1928).

Al di là del riconoscimento ufficiale degli intellettuali indiani, Hamilton si guadagnò l'affetto e la stima degli abitanti dei Sunderban, contenti di abitare nelle sue terre. Le statistiche sembrano confermare il benessere: gli standard di vita a Satjelia, Rangabellia e Gosaba migliorarono nettamente nei 25 anni che Hamilton dedicò al progetto. In questo periodo non vi fu un solo caso giudiziario portato di fronte alla corte, né alcuna denuncia penale per reati commessi nei villaggi. Le dispute minori erano risolte dal Panchayat.

Il successo del progetto, e il suo riconoscimento da parte di Tagore e Gandhi, sembrerebbe poter inscrivere Hamilton in quel terzo spazio utopico abitato da personaggi per cui non esistono né Oriente né Occidente. Tuttavia l'intera costruzione era destinata a crollare come un castello di carte a pochi anni dalla morte di Sir Daniel (1939). I suoi eredi si mostrarono infatti restii a investire ulteriori capitali nel progetto e un numero sempre maggiore di debitori diventava insolvente. Ciò mostra come il controllo coloniale (riconducibile all'istituto già Moghol e poi sussunto dai britannici dello *zamindari*) esercitato da Hamilton fosse in realtà molto più forte del principio cooperativo e che gli iniziali dubbi di Gandhi non erano probabilmente del tutto infondati: i villaggi cooperativi dovevano essere costruiti prima di tutto su un principio morale – oggi diremmo forse più laicamente che occorre motivare i partecipanti alle cooperative. Ne sono prova in qualche modo i progetti di villaggio modello costruiti da Tagore e da Gandhi, che sopravvivono ancora oggi.

Il motivo del fallimento del progetto di Hamilton è probabilmente da ricercarsi nella duplice forma di utopia che esso implicava: quella uma-

nistica e quella economico-scientifica. Il lavoro di Sir Daniel si dispiegò infatti su due livelli distinti: da un lato infatti egli pensava che i contadini indiani non fossero fundamentalmente diversi da quelli scozzesi e che le misure adottate in Scozia da New Lanark o dalla Banca centrale scozzese potessero essere replicate in India, salvo opportuni aggiustamenti di tipo zootecnico o botanico. Dall'altro lato tuttavia abbiamo un pensiero che fatica a comparire soprattutto nei primi scritti: un punto di vista umanistico e multiculturale, che deve probabilmente moltissimo all'esperienza indiana.

Non solo Hamilton ritiene, quasi marxianamente, che la ricchezza risiede nel lavoro che appartiene al lavoratore; egli sostiene anche che i principi guida della nazione debbano dipendere dal capitale umano. Per questo motivo, come Gandhi, invoca un principio di sviluppo dal basso verso l'alto che parta dall'economia di villaggio e informi la politica di tutta la nazione. Un principio che gli inglesi non avrebbero potuto accettare per timore di perdere il controllo del territorio. L'unico modo per fondere calvinismo ed etica dharmica era quello di rivolgersi alla parte più complessa e teologica di quest'ultima. Hamilton fa dunque riferimento al buddismo e alla sua traduzione in pratica politica da parte del grande sovrano Ashoka, che nel III secolo a.C. creò un regno panindiano. Commentando i precetti morali che Ashoka fece inscrivere sulle colonne dei principali palazzi costruiti in tutto il suo regno, Hamilton sostiene che la regola più importante sia «Exert yourself», che lui traduce come «use your capital labour». Questo è il vero dovere (Dharma) dell'uomo. Seguendo il Dharma, sostiene Hamilton, «there is no class or communal division, and harmony presides all over» (*Asoka's Political System* 1929). La nuova India basata sull'economia di villaggio potrà riportare la prosperità fisica e spirituale del regno di Ashoka. Hamilton spera che le nuove leggi possano incarnare lo spirito del Dharma così che l'India possa divenire «a great Ashram reaching up towards heaven, built upon the rocks of Ashoka» (Hamilton 1930: 28).

Nello stesso saggio, Hamilton, che pare rispondere alle critiche mosse a suo tempo da Gandhi, prosegue dicendo che il cristianesimo, nato due secoli dopo, non fa che ribadire lo stesso concetto, ossia che il benessere materiale non può che seguire a un rigore morale («Cercate prima il Regno di Dio e la sua giustizia e tutto il resto vi sarà dato in aggiunta» Mt. 6, 33). Il movimento cooperativo altro non è dunque che la traduzione in pratica di un precetto religioso. Tuttavia è dubbio che Hamilton abbia saputo spiegare questo passaggio ai contadini dei Sundarbans come lo aveva spiegato a Tagore. Così il suo rapporto con gli abitanti dei suoi villaggi rimase quello di un sovrano, generoso, intelligente, illuminato e capace, ma privo del carisma di un leader spirituale. Forse questa mancanza ha segnato il destino del progetto alla morte di Hamilton. In altri termini si potrebbe dire che Hamil-

ton ha creduto in un mito³ utopico di stampo prettamente occidentale e che abbia creduto di poterlo tradurre in un mito induista riferendolo al contesto indiano. Il mito europeo e quello indiano però differiscono in un punto molto significativo. Il primo prevede una società ideale in cui gli abitanti siano felici di vivere e si sentano responsabili della propria 'isola felice' ed è con tutta probabilità il mito che aveva in mente Hamilton; quello indiano per contro subordina la possibilità di una società ideale all'esistenza di un sovrano forte e illuminato. Durante la sua vita, e per molti versi ancora oggi, Hamilton ha incarnato agli occhi dei contadini il mito del principe ideale, un mito destinato a concludersi con la sua morte.

Ho avuto modo di visitare i Sundarbans nel 2008 e nel 2009, mentre conducevo delle ricerche sul romanzo di Amitav Ghosh, sono così approdato nel villaggio insulare di Gosaba. Si tratta di un villaggio di pescatori privo di strade asfaltate e di rete elettrica, come altri nella regione, dove non c'è quasi nulla che non risulti estraneo a un visitatore occidentale. Così fui particolarmente colpito da qualcosa che invece altrove è decisamente comune: il busto in grandezza naturale di una personalità del passato. Si trattava dell'effigie di Sir Daniel, collocata su un piedistallo sotto una veranda e adornata con fiori freschi e un paio di occhiali, come usa un po' dappertutto in India. Non mi aspettavo che la memoria di Hamilton fosse ancora viva nel Bengala marxista a 70 anni dalla sua morte. Mi hanno invece raccontato che di Hamilton si parla nelle scuole e che annualmente si tiene un *mela*, una festa o raduno in memoria di «SDaniel» (sic), a cui gli abitanti partecipano numerosi. L'utopia non si è realizzata, ma il mito utopico continua ad affascinare.

Bibliografia

- Barthes R., 1957, *Mythologies*, Paris, Editions de Seuil.
- Chatterjee Sarkar S., 2010, *The Sundarbans: Folk Deities, Monsters and Mortals*, New Delhi, Orient BlackSwan.
- Chattopadhyaya H., 1999, *The Mystery of the Sundarbans*, Calcutta, A. Mukherjee.
- Gandhi M.K., 1932, *Gandhi versus the Empire*, New York, Universal Publishing Co.
- , 1922, *The Moral Basis of Co-operation*, in Andrews C.F. (ed.), *Speeches and Writings of Mahatma Gandhi*, Madras, Natesan and Co.: 293-300 (1917).
- Ghosh A., 2004, *The Hungry Tide*, London, Harper Collins.
- Hamilton D., 1930, *New India and How to Get There*, London, Waterlow & Son.
- , 2003, *The Philosopher's Stone*, a cura di A. Matilal, Calcutta, Sir Daniel Hamilton's Trust.

³ Qui il termine va inteso nel senso barthesiano di tradizione culturale anche solo parzialmente supportata da una leggenda.

- Jalais A., 2010, *Forest of Tigers: People, Politics and Environment in the Sundarbans*, New Delhi, Routledge.
- Kipling R., 2001, *The Ballad of East and West*, in R.T. Jones (ed.), *The Collected Poems of Rudyard Kipling*, Ware, Wordsworth Edition: 245-247.
- Matilal A., 2003, *Introduction*, in *The Philosopher's Stone*. Calcutta, Sir Hamilton Estate Trust: 1-28.
- Said E.W., 1993, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf.
- Tagore R., 1930, *To Sir Daniel*, in Robinson KDA (ed.), *Selected Letters of Rabindranath Tagore*. Cambridge, Cambridge University Press: 382-383.

SULLE ISTANZE UTOPICHE DELLE AVANGUARDIE STORICHE PRE E POSTBELLICHE. QUALCHE RIFLESSIONE

Giovanni Cianci

I. LE NON TRASCURABILI PRESENZE UTOPICHE NEL MODERNISMO

Le istanze utopiche delle avanguardie storiche, che negli ultimi decenni si sono venute viepiù chiarendo, sono palesemente individuabili nel progetto *totaliste* di fondare un nuovo mondo, nell'aperta, radicale contestazione delle forme storiche convenzionali e nella ricerca generalizzata di modalità sperimentali alternative.

Mi sorprende, scorrendo le copiose bibliografie sul tema, di non aver trovato alcuna monografia dedicata specificamente a questo argomento, ma solo qualche saggio¹. Alludo ai volumi a cura di Nadia Minerva (1992) e di Vita Fortunati e Raymond Trousson (2008), ma anche alla dotta e densa voce «Utopia» allestita da Bronislaw Baczko per l'*Enciclopedia Einaudi* (1981), la quale ha l'estensione e l'articolazione di un vero e proprio tomo che potrebbe stare a sé.

A me pare che questa carenza di una puntuale disamina del fenomeno sia imputabile a una duplice motivazione. Da un lato il permanere di una interpretazione critica che considera le avanguardie storiche espressione di un inaridimento e di una crisi di valori profonda, cupa e immedicabile, negando loro qualsiasi progettualità di segno positivo – donde l'inibizione o la resistenza alla ricerca di utopia. Dall'altro la comprensibile difficoltà di affrontare nella sua totalità, vale a dire nelle varieghe espressioni artistiche

¹ "Alessandro Vescovi mi segnala due recenti monografie sul tema, che non sono riuscito a consultare, ma che si dovrà probabilmente tenere nel debito conto, dato che gli autori sono qualificati studiosi del modernismo (in particolare Leon Surette, noto esperto di Ezra Pound). Si tratta dei lavori di Leon Surette (2011) e Nathan Waddell (2012).

spesso simultaneamente presenti in uno stesso autore, la pulsione utopica. Accennerò dunque a quest'ultimo aspetto trattando in particolare dell'utopia lawrenciana.

Proviamo a pensare alla parola 'speranza', una delle tante valenze associate alla nozione di utopia. Come è noto, è stato Ernst Bloch, in *Lo Spirito dell'Utopia* ([1918] 2010) e in scritti successivi, a teorizzare la speranza come «funzione utopica» e a rivalutare il 'sogno' insito nell'espressionismo tedesco. Il filosofo ha evidenziato la tensione utopica e il «principio di speranza» palinogenetica in esso contenuto, contro i numerosi denigratori del movimento che vi ravvisavano soprattutto angoscia e anarchia². Bloch ne ha esaltato la grande funzione di rottura e innovazione in termini che saranno ripresi e sviluppati nei decenni successivi da Benjamin, Adorno e Marcuse.

Ora, davvero non è rintracciabile un affine, consonante «principio di speranza» – talvolta anzi una dimensione ancor più ottimisticamente propositiva – in altri movimenti, nell'ambito della straordinaria proliferazione delle avanguardie europee, soprattutto prebelliche, pur nell'ampia varietà dei loro multiformi caratteri e delle loro differenti declinazioni? Le avanguardie sarebbero tutte all'insegna di un drammatico disincanto, denuncia incontrovertibile di una condizione di esilio ed estraniamento dal mondo? Non è fortemente riduttivo considerare le dissacrazioni, le sperimentazioni e le eversioni stilistiche del modernismo solo come un grido di dolore di vita degradata e offesa? Non è ravvisabile nella loro oltranza anche un esercizio o una promessa utopica di liberazione in virtù della grande forza d'urto con cui esse segnano il loro scarto dal presente? Non si erano, Giacomo Balla e Fortunato Depero, lanciati con ludico utopismo, dopo sei anni dall'euforico *Manifesto e Fondazione del Futurismo* (1909), in un'altra esaltante, eloquente impresa nel Manifesto del 1915, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, finalizzata a «ricreare integralmente» l'Universo e a «rallegrarlo»? E si pensi ancora a quanta eudemonistica progettualità sia alla base di altri movimenti d'avanguardia coevi, quali il cubismo, il suprematismo, il costruttivismo, in anni in cui la creatività utopica, lungi dal languire, conosce una macroscopica intensificazione. È un periodo eccezionale, per il quale risultano quanto mai calzanti per le utopie elaborate e diffuse dalle avanguardie storiche le parole di Baczkó, là dove rileva che le utopie «offrono delle strutture di ricezione alle speranze collettive in cerca di un ideale [...] e quindi intervengono come agente attivo che contribuisce alla cristallizzazione dei sogni diffusi» (1981: 869).

Sia *Il Cavaliere Azzurro* (Vasilij Kandinskij, Franz Marc a Monaco) sia Hugo Ball e Hans Arp (che confluirono presto nel dadaismo), già esposti alle suggestioni del primitivismo esistenziale ed artistico di Gauguin,

² Illuminante l'intervento di Cesare Cases (1985) sugli intellettuali tedeschi e le avanguardie.

sono profondamente affascinati dai valori di spontaneità e spiritualità insiti nell'arcaico «elementare», promessa di «un mondo intatto e redento», «nel sogno di palingenesi dalla chiara connotazione utopica» (Masini 1981: 70). Persino nell'apocalittico Gottfried Benn troviamo l'affermazione che dinanzi a un universo in sfacelo, e dinanzi al profilarsi di una possibile, utopica «trasmutazione di tutti i valori», «il nichilismo è un sentimento di felicità». È qui in gioco quel nichilismo attivo, positivamente connotato, di filiazione nicciana³, che può paradossalmente nutrire anche le opere che, mentre testimoniano traumi e orizzonti di disperazione, esibiscono a un tempo, in forza di una costante 'volontà di forma', una nuova rinascita che si esplica nell'agire creativo delle invenzioni, nelle inedite ardite forme che le avanguardie vanno senza sosta edificando. Si consideri non solo il nichilismo attivo e felice riscontrabile nell'«utopia 'regressiva' dell'amorfo» – il primo Benn – (Masini 1981: 21), ma anche un altro aspetto diversamente affermativo, allorché Benn «oppone una visione mitico-mediterranea (l'ebbrezza e il sogno di un'isola felice) all'universo deificato della *ratio*» (Masini 1981: 72) come in *Ithaka* (1914), una pièce teatrale prossima alle componenti dinamiche, vitalistico-dionisiache di Nietzsche (Masini 1981: 3, 68-70).

Non sembra davvero reggere a un'adeguata analisi critico-storiografica l'immagine egemonica, monolitica di un modernismo tutto nichilismo, angoscia e naufragio, *Angst und Katastrophe*, senza orizzonti alternativi di segno affermativo, insomma senza speranze progettuali, talvolta connotate da aspettative di matrice messianica⁴.

Anche il modernismo anglo-americano, che ha la sua base a Londra, ha conosciuto fermenti e ha sviluppato prospettive di natura utopica, sia pure senza la straordinaria ricchezza, il variegato ventaglio di proposte e gli estesi radicalismi delle avanguardie continentali *Sturm und Drang*. Vorrei qui soffermarmi brevemente, per addurre qualche veloce esemplificazione, su tre esponenti di rilievo: Gordon Craig, Wyndham Lewis e D.H. Lawrence.

2. GORDON CRAIG, O DELLA MESSINSCENA TEATRALE DEL 'NESSUN LUOGO'

Già ai primi del Novecento ha risonanza internazionale il radicalismo teatrale, teorico e registico dell'inglese Gordon Craig (1872-1966), attore, regista, scenografo, incisore (*On the Art of the Theatre*, 1911, *Towards a New Theatre*, 1913). L'utopia del suo «teatro puro» è fondare una drammaturgia antirealisti-

³ Su questo punto ha pagine incisive Federico Vercellone (1994: 75-77).

⁴ È recente lo studio di Lisa Marie Anderson (2012), in particolare sui drammaturghi Ernst Barlach, Georg Kaiser, Ernst Toller e Franz Werfel in fertile dialogo con i contemporanei teorici e filosofi del messianesimo (Walter Benjamin, Ernst Bloch, Martin Buber, Gershom Scholem).

ca, stilizzata, anti-illusionistica, che sfocia in esiti astratti. Craig si batte per la massima semplificazione degli arredi scenici ed erige a programma la valorizzazione della gestualità e l'impiego di pannelli mobili (*screens*), finalizzando il tutto a una omogenea unità espressiva, indispensabile presupposto per un teatro 'totale', cui riconosceranno un debito di stimolo varie forme di teatro avanguardistico, dal Bauhaus al teatro dell'assurdo. Di grande impatto il saggio con cui Craig propone provocatoriamente l'abolizione radicale dell'attore (perché troppo compromesso dai suoi inevitabili, umani, troppo umani istriionismi) sostituendolo con la figura di una «supermarionetta»: un personaggio inanimato che ritroveremo, per limitarci agli esempi maggiori, nel *Teatro plastico* postbellico del futurista Depero nella variante del personaggio robotizzato; nei burattini meccanici di un altro artista del futurismo postbellico, Ivo Pannaggi e nei manichini di un regista del Bauhaus, Oskar Schlemmer.

La disincarnata *Übermarionette* craighiana, in sintonia con la qualità artificiale, inorganica, asettica degli apparati scenici, è postulata quale sicura garanzia di 'imperturbabilità', e quale depositaria di ritualità simbolico-ancestrali, come teorizzato nel saggio *The Actor and the Übermarionette* (1911). Data l'arditezza delle sue proposte di rifondazione teatrale, e delle sue specifiche indicazioni registiche («una messinscena [fondata] innanzitutto sulla meditata costruzione [...] d'un 'Nessun Luogo'») (Tessari 2005: 30-31) non sorprende il destino di isolamento che accompagnò il visionario Craig. La ricerca utopica di una forma 'pura' tramite la produzione di effetti visivi e di forme simboliche e cinetiche era vissuta in quei primi anni del Novecento quale rischio di un'abolizione del teatro *tout court*; è questa una motivazione che spiega in parte l'emarginazione di Craig come regista effettivo, senza nulla togliere all'originale contributo da lui apportato al rinnovamento del linguaggio scenico novecentesco, non solo sperimentale. Anche il celebre allestimento dell'*Amleto* da lui concepito (su invito di Stanislavskij) per il teatro moscovita nel 1908, dovette andare in scena, dopo laboriose trattative, secondo modificazioni apertamente sconfessate da un Craig 'utopico'.

3. LA CITTÀ FUTURIBILE DI WYNDHAM LEWIS

Data la centralità dell'universo urbano in tutta l'esperienza modernista, non è accidentale che l'utopia si indirizzi verso la grande metropoli. Nel caso di Wyndham Lewis (pittore di vaglia, ma anche scrittore di grande rilievo se T.S. Eliot (1918: 106), recensendo il romanzo *Tarr* nel 1918, lo considerava «la personalità più affascinante della sua generazione») è agevole individuare due momenti differenziati delle sue istanze utopiche. Il primo si verifica nella fase cronologica più esplosiva e creativa, nel 1914, quando il progetto utopico è insito nel movimento autoctono di cui si fa leader: il vorticismismo.

Contrariamente a una interpretazione riduttiva durata troppo a lungo, anche il modernismo inglese ha conosciuto di fatto nella sua stagione prebellica una fase (1913-1915) di forte positività e fiduciosa affermazione, certa di poter cambiare il mondo. Non tutto si è svolto, insomma, sotto le insegne di una vita ridotta, eliotianamente, a «Birth, and copulation and death». Lo sbocco nell'astrattismo non è stato solo la triste conferma di una necessaria fuga dal disordine e dal transeunte (secondo l'influente esegesi che ne aveva dato T.E. Hulme), ma anche l'esito di una positiva, vittoriosa conquista della volontà sull'informe. Ne è testimonianza una composizione astratta di Lewis pittore, *New York, 1914*: un acquerello e inchiostro, che presenta forme geometriche scattanti, nitide, dai colori accesi e dissonanti (azzurro, blu e rosso scarlatto). La geometria suggerisce in stilemi stilizzati, astratti, sagome slanciate di grattacieli, quei grattacieli «che perforano il loro azzurro» di cui il futurista francese Mac Delmarle aveva fatto un anno prima l'apoteosi⁵. Si tratta chiaramente di un'aspirazione-sogno del pittore, dato che Lewis allora non aveva ancora visitato la metropoli americana. Non sembra azzardato considerare qui la *New York* di Lewis, svincolata com'è dal progetto di rispecchiamento del mondo effettuale, come una composizione prossima allo spirito dell'architettura visionaria, avveniristica del Sant'Elia futurista della *Città Nuova*.

Il secondo momento è costituito dal Lewis postbellico, di cui qui importa ricordare, abbandonata la dimensione fantastico-abstracta, la concreta e puntuale campagna di deplorazione e fustigazione del brutto architettonico londinese. Lo scopo prefisso è quello di una riqualificazione estetica dell'ambiente metropolitano, che possa incrementare il gusto e la fede nella vita («increase gusto and belief [...] in life», Edwards 1986: 58). E, altresì, di propiziare, per i più, lo stato mentale già maturato nello stesso artista, impregnato di desiderio, pienezza ed esultanza («this state of mind of relish, of fulness and exultation»): una formulazione accattivante che ricorda l'equazione già di Blake tra Esuberanza e Bellezza. È quanto emerge in un pamphlet percorso da istanze utopistiche scritto nel 1919, *The Caliph's Design – Architects! Where is Your Vortex?* Giova incidentalmente ricordare che il dopoguerra in tutta la cultura europea è caratterizzato da un comprensibile *rappel à l'ordre* dopo la catastrofe bellica. Sono gli anni in cui, emarginati gli individualismi esasperati, tornano di attualità i valori 'costruttivi' comunitari e civili, di cui si fa carico segnatamente l'architettura⁶. Ed è anche la fase del richiamo ai monumenti del passato e alle sue testimonianze. A fronte dei quali l'architettura metropolitana londinese – nel severo e polemico giudizio di Lewis – spicca ora in tutta la sua insopportabile bruttura:

⁵ Cfr. *Manifeste futuriste contre Montmartre*, «Lacerba», I, 16, agosto 1913, cit. da Enzo Godoli (1983: 3).

⁶ Su questo punto si veda il ben documentato Silver (1989).

What is this ugliness, banality and squalor [...]? It is simply what meets your eye as it travels up practically any street in London to-day, or wanders around any Hotel lounge or Restaurant. (Lewis 1986: 19)

O ancora:

Almost any painter, sculptor, or designer of an actual type to-day will agree with you that Cheapside, Piccadilly, Russell Square, Marylebone Road, are thoroughly dull and insignificant masses of brickwork, laid out according to no coherent plan, bestially vulgar in their details of ornament, and in every way fit for instant demolition. (Lewis 1986: 28)

Bastino questi passi per avvertire che, suo malgrado, Lewis arieggia John Ruskin che tuona contro l'orrore della decorazione industriale di Londra, auspicandone una distruzione violenta:

How pleasurable it would be to have the power of going through the streets of London, pulling down those brackets and friezes and large names. (Ruskin 1913: 157)

Così come è agevole rilevare che Lewis qui non è dimentico né del fedele discepolo di Ruskin, William Morris, che più generalmente si batteva con spirito missionario per il ripristino della bellezza («to bring back the fairness of the world», 1929: 196-197) né di un aggiornamento militante più cronologicamente prossimo e urgente, coltivato programmaticamente dalle avanguardie: aggiornamento volto alla riattivazione del primato estetico già conferito da Nietzsche alla bellezza quale giustificazione del mondo.

È vero che le proposte lewisiane (su cui qui non c'è spazio per soffermarci) sono sostanzialmente episodiche e non prive di aporie. Esse non hanno né la dovizia né il rigore né l'articolazione dei progetti che saranno di lì a pochi anni di Le Corbusier («la ville heureuse, la ville radieuse»), di Wright o di Mondrian. Ma sarebbe ingeneroso negar loro un'aria di famiglia con i modelli utopici «trasferiti in profezia di una società estetica», «contrassegnata dal passaggio dell'arte in esteticità generale e in vita vissuta» – per applicare qui la definizione di uno studioso del fenomeno, Filiberto Menna (1983: 83-84).

Della qualità utopistica della sua pittura astratta ammetterà lo stesso Lewis più tardi: «I paint picture of a world that will never be seen anywhere but in pictures» (Edwards 1986: 160).

L'utopia di là da venire di una «white and shining city», insomma il disegno di una architettura arditamente innovatrice, nutrita dall'apporto

dell'immaginazione creativa, in grado di riunire in un'unità indissolubile spazio estetico e spazio esistenziale, arte e vita, sarà destinata a rimanere tale, una speranza insoddisfatta.

4. IL PROFETISMO MESSIANICO-UTOPICO DI D.H. LAWRENCE

Ci sono eccezionali periodi storico-culturali in cui si ravvisano chiaramente ricerche sperimentali di portata radicale che vanno al di là di ogni barriera geografica e disciplinare, superando le tradizionali ripartizioni di competenze. È il caso notorio delle avanguardie storiche artistico-letterarie pre- e postbelliche europee, il cui vertice progettuale e creativo si colloca nel biennio 1913-1914, per poi proseguire, con importanti modificazioni e approfondimenti, fino al 1940 circa. È la stagione in cui nelle aree più cospicue della cultura europea si profila sistematico l'abbattimento dei confini tra le varie espressioni artistiche.

Dato l'interscambio incessante, l'interazione e la contaminazione tra le varie arti – pittura, scultura, letteratura, cinema, teatro, architettura, musica (fino a veri e propri casi di osmosi) – i registi specifici di generi utopici, che pur risultano validi (e occasionalmente stimolanti, come è il caso già citato del denso volume curato da Vita Fortunati e da Raymond Trousson che prende in esame l'utopia letteraria) non possono non risultare riduttivi e configurarsi come un letto di Procuste a fronte di complessi e variegati fenomeni che travalicano e mettono in crisi le distinzioni di genere persino in un stesso autore. Esempio, per restare nell'ambito della cultura inglese, il caso (che qui possiamo prendere in considerazione solo succintamente) di D.H. Lawrence. Di quest'ultimo (singolarmente assente nel panorama sopra citato, anche se pertiene soprattutto alla letteratura), un disegno di società ideale è già ravvisabile agli esordi. È il giovane Lawrence che sogna una vita agreste, coesa, nel segno di una 'comunità' – *Gemeinschaft* per usare la terminologia sociologica di Ferdinand Tönnies (2011) – in polemica alternativa alla disumanizzazione e all'alienazione indotta dalla trionfante 'civiltà' (*Gesellschaft*) dell'universo utilitaristico urbano-industriale. A un primo germe di questa aspirazione accennava già, negli anni '30, Emile Delavenay, una pietra miliare nella storia della esegesi lawrenciana, riportando questa testimonianza rilasciatagli in una lettera da Jessie Chambers:

[Lawrence] said to me how fine it would be if some day he could take a house, say one of the big houses in Nottingham Park, and he and all the people he liked could live together. I was dubious and suggested that his friends might not agree if they all lived together. But he brushed my objection aside; it would be all right, he was sure, and wouldn't it be fine? (Delany 1979: 40)

Nel 1915, a ridosso della fase più globale ed esplosiva della creatività modernista, l'utopia lawrenciana – ancora inevitabilmente permeata dalle nobili istanze regressive dei leader intellettuali dell'anti-industrialismo ottocentesco che nutrono profondamente la sua formazione (*in primis* Carlyle, Ruskin, William Morris) – si presenta ora arricchita dagli straordinari fermenti di quegli anni, aggiornata da altri stimoli e frequentazioni. Il suo progetto di una comunità 'altra', intimamente rinnovata, risente delle suggestioni che gli provengono da varie sollecitazioni, sia da Walt Whitman, cantore ispirato di collettività vitali, armoniche e integrate, sia da riformatori sociali, non solo teorici, quali Edward Carpenter (Delavenay 1971). Ma soprattutto la sua istanza utopica trae alimento e forte incitazione dai movimenti dell'avanguardia, dal postimpressionismo all'espressionismo, e segnatamente dal futurismo, le cui teorie e documenti Lawrence ha modo di conoscere di prima mano durante il soggiorno in Italia (si veda Cianci 1980). Lo scrittore è notoriamente un acceso critico dell'ideologia progressista e dell'esaltazione della civiltà delle macchine praticata dai futuristi, mentre simpatizza fortemente con la loro clamorosa rivolta contro lo *status quo* e la tirannia della tradizione («We have to hate our immediate predecessors to get free from their authority», scrive il giovane Lawrence in una delle sue lettere (1979: 182). Lettore onnivoro, Lawrence aveva tratto ampia materia di riflessione anche dalla antichista-antropologa, corifea del verbo nicciano, Jane Harrison, autrice, tra molte altre pubblicazioni, di *Art and Ritual* (1913), letto avidamente da Lawrence, che confessa di averne ricavato molto. La stessa studiosa, tra i primi intellettuali a salutare favorevolmente il futurismo, aveva poi steso un tempestivo saggio, nel medesimo anno, su uno dei movimenti dell'avanguardia francese degli anni *clou* del modernismo europeo prebellico (1913-1914), *l'unanimismo*. Dell'utopismo profetico del suo fondatore, Jules Romains⁷, cui stava a cuore l'unanimità, ovvero l'«anima collettiva» dei raggruppamenti umani, non è forse azzardato qui cogliere incidentalmente un'eco probante delle aspirazioni comunitarie lawrenciane. Si veda l'aggettivo «unanimous» usato dallo scrittore in una lettera indirizzata all'amico Samuel Kotenliasky ('Kot') nel 1915, allorché accenna, in rapporto al progetto utopico di *Rananim* di cui diremo, alla necessità di dare inizio a una nuova vita:

We must begin afresh – we must begin to create a life all together – *unanimous*. Then we shall be happy. We must be happy. But we shall be happy if we are creating a life together.
(Lawrence 1970: 62, corsivo nostro)

⁷ Romains era legato ai 'raggruppamenti comunitari' di poeti e artisti dell'Abbaye de Créteil (Arcos, Duhamel, Vildrac, ecc).

È questa la fase in cui l'utopia lawrenciana si fa proposta concreta e propaganda (volte ambedue a un fallimento destinato a ripetersi presto) come documentano alcune eloquenti lettere del suo vasto epistolario⁸. Si tratta di lettere tese a fare proseliti anche tra la cerchia di amici e conoscenti altolocati di quegli anni che gravitano attorno alla élite socio-intellettuale di Bloomsbury: da Lady Ottoline Morrell a Cynthia Asquith, da Bertrand Russell a E.M. Forster, accomunati, ma per un tempo molto breve, da un'affine solidarietà di propositi con lo scrittore. Tema delle missive è il tentativo utopico denominato «Rananim», maturato negli anni angosciosi del primo conflitto mondiale allorché Lawrence progetta di fuggire dalla corrotta Inghilterra, lontano da «this world of war and squalor» (in Delany 1979: 39) e di fondare una piccola comunità («colony») affrancata dai valori negativi della *Zivilization*. Come scriveva a un suo vecchio amico della natia Eastwood, il socialista Willie Hopkin:

I want to gather together about twenty souls [...] and found a little colony where there shall be no money but a sort of communism as far as necessaries of life go, and some real decency. It is to be a colony built up on the real decency which is in each member of the community. A community which is established upon the assumption of goodness in the members, instead of the assumption of badness. (In Delany 1979: 39)

In varie lettere stese sempre nel 1915 Lawrence ora identifica l'«isola» di Rananim con un preciso luogo geografico: la Florida, mentre nel 1916 la comunità ideale è proiettata sulle Ande, in Colombia (cit. in Delany 1979: 335), in un sogno destinato a rimanere inappagato⁹.

È noto che il tema dell'alternativa utopica radicale è al centro della produzione narrativa della fase più matura e di più ampio respiro di Lawrence, costituita da *The Rainbow* (1915) e *Women in Love* (1920), romanzi intensamente rielaborati tra il 1913 e il 1917, oggetto di continue, estenuanti revisioni. In *The Rainbow*, a porsi ruskinianamente quale paradigma utopico di rigenerazione, radicalmente alternativo agli effetti perversi della razionalizzazione e alla dimidiata e sterile cultura coeva, è il modello simbolico della totalità organica della cattedrale gotica, nei valori di corallità e sintesi tra le arti (qui, in particolare, Lincoln Cathedral). Un modello 'gotico' che sarà riproposto nel 1919 dal cenacolo, e insieme laboratorio artigianale del *Bauhaus* nel progetto utopico di Walter Gropius, in cui rivivono le spinte mistiche e populiste dell'espressionismo anteguerra. Ma anche a *Women in Love* è tutt'altro che estranea una radicale dimensione utopica, nonostante

⁸ Oltre alle *Collected Letters*, si veda l'interessante volume *The Quest for Rananim* (1979).

⁹ Delany (1979: 39-41, 68-70, 167-176, 187-188).

gli ubiqui lividi orizzonti apocalittici¹⁰ e nichilistici che pervadono il romanzo (non a caso per un certo tempo Lawrence pensò di intitolarlo *Dies Irae* o *Latter Days*). La coscienza e la tensione utopica non sono solo quelle che affondano le loro radici nella fin troppo nota metafisica amorosa predicata dal Lawrence «Priest of Love», che aspira all'unità originaria dei primordi tramite il ripristino dell'eros e della «coscienza fallica», assunti a panacea di tutte le divisioni e le lacerazioni profonde di un presente storico inabitabile. La tensione utopica che impronta il testo è anche quella di prospettare l'urgenza di una continua apertura conoscitiva ricca di interrogazioni, quale risulta dalle incessanti ma sempre provvisorie sperimentazioni di modelli alternativi di vita scelti dagli irrequieti protagonisti del romanzo, quanto mai tesi verso una nicciana, volontaristica «trasmutazione di tutti i valori» (*Umwertung*). Si ricava dal romanzo una intensa insoddisfazione, sempre riemergente, verso qualunque assetto, legame o condizione stabile, che al contrario si vuole perpetua erranza esistenziale, assetata di un 'altrove', di un al di là utopico che risulta perennemente irraggiungibile.

L'altra componente utopica, che il repertorio letterario disattende istituzionalmente in quanto è confinato all'immaginario verbale, è quella artistico-figurativa, dove, per dirla con Bloch, «le risonanze dell'invisibile si trasformano in pittoricità» (in Givone 1988: 118). Grazie ad essa è veicolata quella eccedenza semantica irriducibile e inaccessibile alla parola scritta, anche quando quest'ultima si mostra carica di flagranti valenze visive, come nel caso della prosa lawrenciana segnatamente sperimentale.

Il momento più alto, per quanto senza dubbio di minor valore rispetto alla realizzazione letteraria, ma non per questo meno significativo, è quello della tarda produzione pittorica di Lawrence (oli e acquerelli) in mostra alla Warren Gallery di Londra nel 1929 (tredici dei quali furono subito sequestrati con l'accusa di oscenità). È opportuno ricordare che l'opzione figurale di Lawrence in quest'anno è soprattutto dovuta al fatto che, censurato e perseguitato nella parola (già a partire da *The Rainbow* e in seguito per il noto scandalo suscitato dalla pubblicazione del suo ultimo romanzo, (*Lady Chatterley's Lover*, 1928) allo scrittore non rimaneva che il pennello per esprimere sulla tela la sua visione del mondo: un'ultima modulazione della sua idealità utopica, un testamento *in figuris* prima della sua morte imminente (morirà consunto un anno dopo, nel 1929). È lì che la speranza utopica ha modo di esperirsi immediatamente con l'occhio, grazie alle forme, ai colori e ai ritmi della sua pittura, che insieme cooperano all'espressione di un forte *pathos* connesso alla centralità e fisicità del corpo (cfr. Poplawsky 2001) senza le me-

¹⁰ Sulle varie componenti messianico-apocalittiche che confluiscono nella progettualità utopica lawrenciana (visionarismo di Gioacchino da Fiore, millenarismo, tipologismo biblico, teosofia, ecc) si veda una buona sintesi nell'agile monografia di Frank Kermodé (1973: 52-75) e una recente rivisitazione in Sandra M. Gilbert (2001).

diazioni della linearità e della temporalità della scrittura. Ed è lì, appunto nell'immaginario pittorico, che si apre la possibilità di cogliere un altro versante dell'utopia lawrenciana, altrimenti imprendibile, e comunque complementare, tale da assicurare un maggior approfondimento e una verifica della stessa utopia letteraria. Superate le inaggirabili restrizioni del *Logos*, la comunicazione per immagini apre la scena, lasciando intravedere e/o portare alla luce il pre-verbale, il fondo che prima nella scrittura appariva opaco, oscuro, trasformando il leggibile in visibile. Diciamo intanto che si tratta di una tappa espressiva finale, che ha alle spalle una lunga gestazione, a cominciare dal cruciale incontro con l'espressionismo artistico dell'area monacense («gli aspri e irrequieti» secessionisti di Monaco) che segna la sprovvincializzazione di Lawrence acquerellista e pittore già nel biennio 1912-1913.

Non sono pochi i dipinti in mostra alla Warren Gallery emblematici del sogno utopico lawrenciano, scavato nel profondo e impulso dall'ansia di una palingenesi radicale. Si va dall'eloquente *Ritorno in Paradiso* (ma questa volta è un anelito verso un regno dei cieli immanente, su questa terra) all'omoerotica scandalosa *Primavera*. Le ragioni del corpo, già rivendicate da Nietzsche, si proiettano ora in dimensione profetico-utopica nel mondo alternativo di un «nuovo cielo e di una nuova terra» che non ci sono ancora. Pur con esiti disuguali e di maldestra mano, le ragioni del corpo, colte nella loro complessità e ineludibile spessore, si trasformano sulla tela in senso, emozioni, linfa ed energia vitale, calati in personaggi di forte accensione cromatica ed espressionistico vigore. Al centro figura, contrapposta alla civiltà occidentale che l'ha negata, una piena resurrezione e risacralizzazione della carne dopo una troppo lunga umiliazione e mortificazione, fino al bac-canale e alla celebrazione orgiastica (come nel *Ratto delle Sabine*)¹¹.

Nella straordinaria ricognizione di utopie offerta da Ernst Bloch nel suo *magnum opus*, una vera e propria «enciclopedia della speranza» (cfr. Bodei 2009: XX sgg.), potrebbe avere piena cittadinanza anche il continente insufficientemente esplorato costituito da tanta parte delle avanguardie storiche europee: da recuperare sia nell'invenzione teorica sia nella prassi, data la loro elaborazione e produttività creativa che abbonda non solo di «affetti di attesa», ma altresì di realizzazioni e grandi progettualità utopiche.

Bibliografia

Anderson L.M., 2012, *German Expressionism and the Messianism of a Generation*, The Hague, Rodopi.

¹¹ Per un sintetico profilo del percorso pittorico di Lawrence rinvio a Stefania Michelucci (2001).

- Baczko B., 1981, *Utopia, Enciclopedia Einaudi*, vol. VIII, Torino, Einaudi.
- Bloch E., [1918] 2010, *Lo Spirito dell'Utopia*, prefazione di Gianni Vattimo, a cura di Francesco Coppelotti, Milano, Rizzoli.
- Bodei R., 2009, *Introduzione a "Il Principio di speranza"*, Milano, Garzanti, (1994).
- Cases C., 1985, *Gli intellettuali tedeschi e il dibattito sull'Espressionismo*, in *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi: 187-201.
- Cianci G., 1980, *D.H. Lawrence e il Futurismo/Vorticismo*, «Il Verri» 17: 80-99.
- , 2014, *Modernismo*, in P. Boitani e Massimo Fusillo (a cura di), *Letteratura europea*, Torino, Utet.
- Craig E.G., [1908] 1956, *The Actor and the Über-Marionette*, in *On the Art of the Theatre*, New York, Theatre Arts Books: 80-94.
- Delany P., 1979, *D.H. Lawrence's Nightmare. The Writer and His Circle in the Years of the Great War*, Hassocks, Sussex, The Harvester Press.
- Delavenay E., 1971, *D.H. Lawrence and Edward Carpenter. A Study in Edwardian Transition*, London, Heinemann.
- Edwards P., 1986, *Afterword*, in W. Lewis, *The Caliph's Design – Architects! Where is Your Vortex?*, Santa Barbara, California, Sparrow Press.
- Eliot T.S., 1918, *Tarr*, «The Egoist» 5, 8: 106.
- Fortunati V. et R. Trousson, 2008, *Histoire Transnationale de l'Utopie Littéraire et de l'Utopisme*, Paris, Honoré Champion.
- Gilbert S.M., 2001, *Apocalypse Now (and then). Or, D.H. Lawrence and the Swan in the Electron*, in A. Fernihough (ed.), *The Cambridge Companion to D.H. Lawrence*, Cambridge, Cambridge University Press: 235-252.
- Givone S., 1988, *Storia dell'estetica*, Bari, Laterza.
- Godoli E., 1983, *Guide all'architettura moderna. Il Futurismo*, Bari, Laterza.
- Lewis W., 1986, *The Caliph's Design. Architects! Where is Your Vortex?*, edited by P. Edwards, Santa Barbara, CA, Sparrow Press.
- Kermode F., 1973, *Lawrence*, London, Fontana/Collins.
- Lawrence D.H., 1970, *The Quest for Rananim. D.H. Lawrence's Letters to S.S. Kotliansky, 1914-1930*, edited by G.J. Zytaruk, Montreal and London, McGill and Queen's University Press.
- , 1979, *The Collected Letters of D.H. Lawrence*, edited by James T. Boulton, 8 vols., vol. I, Cambridge, Cambridge University Press.
- Masini F., 1981, *L'espressionismo: una rivoluzione per l'elementare*, in *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, Roma, Editori Riuniti: 65-76.
- Menna F., 1983, *Profezia di una società estetica – Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*, Roma, Officina Edizioni.
- Michelucci S., 2001, *Il corpo dipinto: D.H. Lawrence e Cézanne*, in G. Cianci, E. Franzini e A. Negri (a cura di), *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*, Milano, Bocca Editori: 231-250.
- Minerva N., 1992, *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Ravenna, Longo Editore.

- Morris W., 1929, *The Prospects of Architecture in Civilisation*, in *Hopes and Fears for Art: Five Lectures by William Morris*, London, Longman, Green and Co: 196-197.
- Poplawsky P., 2001, *Writing the Body in D.H. Lawrence. Essays on Language, Representation, and Sexuality*, Westport, Connecticut, and London.
- Romain J., 1913, *Unanimism. A Study of Conversion and Some Contemporary French Poets*, The Express Printing, Cambridge.
- Ruskin J., 1913, *The Works of John Ruskin*, edited by E.T. Cook & A. Wedderburn, 39 vols., vol. 8, London, George Allen, 1904-1913.
- Silver K.E., 1989, *Esprit de Corps – The Art of The Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, Princeton University Press.
- Surette L. 2011, *Dreams of a Totalitarian Utopia: Literary Modernism and Politics*, Montreal, McGill Queens University Press.
- Tessari R., 2005, *Teatro e avanguardie storiche*, Bari, Laterza.
- Tönnies F., 2011, *Comunità e società*, a cura di Maurizio Ricciardi, trad.it di G. Giordano, Bari, Laterza, (1887).
- Vercellone F., 1994, *Introduzione al nichilismo*, Bari, Laterza.
- Waddell N., 2012, *Modernist Nowheres: Politics and Utopia in Early Modernist Writing, 1900-1920*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2012.

METAMORFOSI MODERNE:
UTOPIA E FIABA NEI RACCONTI DI ANGELA CARTER

Giuliana Iannaccaro

*One beast and only one
Howls in the woods by night.
(Angela Carter 1979: 129)*

Forse nessun animale più del lupo raccoglie e porta con sé i fantasmi delle nostre notti. Figli delle fiabe, anche quando abbiamo smesso di temerlo come nemico quotidiano abbiamo continuato a incontrare il lupo dei racconti, che si nutre degli spettri del passato. Perché il lupo è un «carnivoro incarnato», e anche se in diversi luoghi ormai è a rischio di estinzione, non rinuncia facilmente a divorare le pagine della nostra letteratura.

I. THE COMPANY OF WOLVES

The Company of Wolves è un racconto affascinante della scrittrice britannica Angela Carter. Apparso per la prima volta nel 1975 nella rivista letteraria «Bananas», è stato ripubblicato nel 1979 all'interno della raccolta di racconti brevi *The Bloody Chamber*. A riprova del fatto che è una storia in grado di nutrire a diversi livelli l'immaginazione del pubblico, *The Company of Wolves* è stato adattato per la radio e trasformato in copione cinematografico dalla stessa Carter e dal regista Neil Jordan nel 1984.

La fiaba di Carter resta fedele agli elementi essenziali del racconto tradizionale, ma se ne discosta in diversi punti e soprattutto concede alla sua protagonista un finale del tutto diverso. La scrittrice britannica non è certo l'unica ad essersi cimentata nella riscrittura della fiaba del lupo e della bam-

bina, come dimostra per esempio la raccolta di Jack Zipes del 1993, opportunamente intitolata *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* e dedicata proprio alla memoria di Angela Carter, scomparsa nel 1992. Zipes pubblica trentotto versioni di Cappuccetto Rosso provenienti da contesti culturali diversi (ma presentate, purtroppo, solo nella traduzione inglese); si parte dalla prima versione letteraria della fiaba, quella di Charles Perrault (*Le petit chaperon rouge*, 1697)¹ e si arriva al *Roja and Leopold* di Sally Miller Gearhart, del 1990. Sulla giovane protagonista, e sulle variazioni sul tema del suo destino, Zipes si pronuncia fin dalla prima pagina dell'introduzione critica con un tono bonariamente ironico, che tradisce le simpatie dello studioso nei confronti di un personaggio molto restio a lasciarsi intrappolare definitivamente nel ruolo della povera fanciulla indifesa e priva di risorse:

Little Red Riding Hood has never enjoyed an easy life. She began her career by being gobbled up by the wicked wolf. Later she was saved by an assortment of well-meaning hunters, gamekeepers, woodcutters, fathers, grandmothers, and fairies. Of course they all scolded her for being too carefree, and she obediently promised to mend her ways. However, she was not always compelled to be obedient and rely upon saviors. Using her wits, Little Red Riding Hood also managed to trick the wolf all by herself in many different ways. (Zipes 1993: 17)

Ingenua e poco intraprendente è senz'altro la Cappuccetto Rosso di Perrault. *Le petit chaperon rouge* del 1697 costituisce la matrice letteraria delle versioni successive, e il suo intreccio contiene quasi tutti gli elementi che si ritrovano anche nei racconti moderni: una ragazzina di campagna vive con la mamma sul limitare di un bosco; la nonna – che ama molto la nipotina e le ha confezionato una deliziosa mantellina rossa con cappuccio – è malata, e bisogna andare a trovarla per portarle un cestino con qualcosa da mangiare. Cappuccetto Rosso prende il cestino e si incammina nel bosco, dove presto incontra il lupo, che la divorerebbe all'istante se non temesse di essere sorpreso dai taglialegna; l'animale decide quindi di giocare d'astuzia.

¹ Danielle M. Roemer e Cristina Bacchilega, nella loro introduzione al volume *Angela Carter and the Fairy Tale*, contestano il fatto che Perrault possa essere considerato il capostipite della fiaba letteraria francese. Verso la fine del diciassettesimo secolo si era costituito in Francia un circolo letterario aristocratico femminile che aveva messo mano al recupero e alla rielaborazione delle fiabe popolari, "which they then elaborated upon and experimented with in sophisticated ways. By the last decade of the century, salon participants began writing down their narratives for publication, and thus was born the literary *conte de fées*" (2001: 10). La tradizione femminile, però, sarebbe stata ostacolata già a partire dagli anni '90 del Seicento, e relegata ai margini della produzione letteraria perché frutto di scrittrici «pigre» e «ignoranti» (si veda 2001: 11). Charles Perrault, con la sua tradizione 'al maschile', ha dunque preso il sopravvento, ed è stato canonizzato come iniziatore del genere.

Chiede alla ragazzina dove stia andando e dove si trovi la casa della nonna; una volta ottenute le informazioni, introduce l'elemento del gioco e scommette su chi arriverà prima a destinazione, indicando due strade diverse. Il lupo, più veloce, giunge alla capanna, divora la nonna e si sistema nel suo letto; all'arrivo di Cappuccetto Rosso si spaccia per la vecchia e invita la 'nipote' a coricarsi accanto a lui. La ragazzina ubbidisce, ma osservando la nonna da vicino si rende conto che le sue fattezze sono ben diverse da quelle di un'anziana signora; a questo punto si lascia andare a tutte quelle esclamazioni sulle caratteristiche fisiche della nonna-lupo che conosciamo bene. Una volta arrivati a discutere i denti – «Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents!» – il lupo non perde altro tempo, si getta su di lei e la divora. (Perrault [1697] 1967: 115).

Le petit chaperon rouge di Perrault ha contribuito alla nascita del *Rotkäppchen* dei Fratelli Grimm (1812), alle diverse versioni del *Little Red Riding Hood* inglese, del *Cappuccetto rosso* italiano e del *Caperucita roja* spagnolo, tanto per fare degli esempi. La fiaba moderna però, che deriva in gran parte dalla versione dei Grimm, è edulcorata rispetto all'originale: innanzitutto perché la ragazzina non viene più invitata a spogliarsi e a infilarsi nel letto con la nonna – elemento disturbante per le sue implicazioni pedofile, che la morale contemporanea considera inaccettabili; e poi perché, come tutti sappiamo, nonna e bimba vengono mangiate ma non muoiono: divorate intere da un animale colpevolmente vorace, saltano fuori allegramente dalla pancia del lupo sventrato da un cacciatore. C'è da chiedersi, per inciso, se questo finale risulti davvero più rassicurante della versione di Perrault, visto che i bambini dei giorni nostri – per la maggior parte lontani dalle leggi a volte crudeli della vita rurale – sono molto sensibili anche alla morte cruenta del lupo, all'immagine del coltello che lo squarta, e infine al pensiero che nel ventre di chicchessia si possa sopravvivere, al buio e senza respirare. Senza contare che l'apertura della pancia del lupo rappresenta, di fatto, una sorta di parto cesareo maschile piuttosto grottesco. Restando nell'ambito della fiaba letteraria, forse si può considerare meno inquietante, pur nella sua crudezza, la versione dello scrittore francese, perché la morale in versi posta in calce al racconto riconduce la storia alla sua funzione didattica e ne svela la natura allegorica: fanno male i bambini, e soprattutto le ragazzine belle e gentili di buona famiglia, a dare ascolto a tutti quelli che incontrano; ci sono 'lupi' di ogni sorta, e forse sono proprio quelli più pacati, affabili e silenziosi a costituire il pericolo maggiore, perché seguono le signorine fino a casa – e certamente questi non hanno le zanne, né le zampe, né la coda:

MORALITÉ

On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles

Belles, bien faites, et gentilles,
 Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
 Et que ce n'est pas chose étrange,
 S'il en est tant que le loup mange.
 Je dis le loup, car tous les loups
 Ne sont pas de la même sorte;
 Il en est d'une humeur accorte,
 Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
 Qui privés, complaisants et doux,
 Suivent les jeunes Demoiselles
 Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;
 Mais hélas! qui ne sait que ces Loups doucereux,
 De tous les Loups sont les plus dangereux. (Perrault [1697]
 1967: 115)

Il lupo antropomorfo, scaltro e vorace, abita anche i racconti di Angela Carter². La scrittrice ha rivisitato alcune fiabe tradizionali della nostra cultura, inondandole di poesia e di mistero. Racconti quali *Barbablù*, *La Bella e la Bestia*, *Il Gatto con gli stivali*, *Biancaneve* e *La Bella addormentata nel bosco* rivivono sotto la sua penna e assumono una veste nuova. Helen Simpson, nella sua introduzione alla raccolta *The Bloody Chamber*, riporta le intenzioni della stessa autrice: «As Carter made clear, “My intention was not do ‘versions’ or, as the American edition of the book said, horribly, ‘adult’ fairy tales, but to extract the latent content from the traditional stories and to use it as the beginnings of new stories”» (in Carter [1979] 2006: VII-VIII).

«Il contenuto latente»: l'espressione, per noi che rileggiamo le fiabe tradizionali nelle versioni di Angela Carter, è molto importante. Esiste un contenuto latente delle storie, così come esiste un'identità latente dei personaggi, per lo più femminili, che suggerisce una possibile versione moderna del 'non-luogo' / 'luogo di bene' dell'utopia letteraria. Fedele al paradosso costitutivo dell'utopia classica, che descrive l'inesistente fin nei minimi dettagli, l'identità nascosta di una 'Tiger's Bride' o della protagonista di *The Company of Wolves* è uno spazio del sé potenziale, che il lettore inizialmente non coglie e che si rivela verso la fine del racconto come 'luogo di bene', insieme inafferrabile e potente – come una delle possibili dimensioni dell'essere. È vero che non stiamo parlando di un sito geografico, reale o immaginario che sia, e nemmeno di uno spostamento nel tempo – di quei viaggi nel passato o nel futuro che caratterizzano soprattutto le distopie. Ma forse possiamo provare a ipotizzare che il viaggio di scoperta dell'utopia moderna si diriga

² Carter, nel 1977 (e dunque poco prima della pubblicazione della raccolta *The Bloody Chamber*), aveva tradotto dal francese e pubblicato alcune fiabe di Perrault (*The Fairy Tales or Charles Perrault*) per l'editore Victor Gollancz.

piuttosto verso i luoghi, molteplici e mai totalmente definiti, dell'identità individuale, chiamata dai nostri tempi a mettersi in relazione con un 'altro da sé' apparentemente iniconoscibile, e per questo inaccettabile.

Nella sua introduzione a *Viaggi in nessun luogo* di Raymond Trousson ([1975] 1992), Vita Fortunati mette in luce come il genere utopico, nel corso dei secoli, abbia cercato di affrancarsi dal modello archetipico costituito dall'*Utopia* di Thomas More (1516). Superando «l'iniziale stereotipia dell'intriccio e la monotona stilizzazione dei personaggi, assimilando elementi e caratteristiche desunte da altri generi letterari quali la satira, il racconto di viaggio, la *robinsonade* e il romanzo propriamente detto» (7), il genere utopico in mezzo millennio ha cambiato pelle più volte, reinventandosi per esempio nelle forme della distopia e dell'«u-cronia», vale a dire la proiezione nel futuro di un non-luogo immaginario che inizialmente era collocato in un altrove geografico, piuttosto che temporale³. L'utopia dunque prolifera, e le sue metamorfosi, nel corso del tempo, si fanno molteplici; il rischio – mette in guardia Trousson – è quello di perdere il legame formale e tematico con la struttura originaria dell'utopia letteraria, allontanandosi da quella che lo studioso francese definisce l'«essenza» del genere utopico (Trousson [1975] 1992: 17). È anche vero, tuttavia, che persino il filone artistico più ricco rischia di esaurirsi se non trova strade nuove da percorrere, e l'utopia in questo senso ha preferito la metamorfosi alla cristallizzazione delle sue caratteristiche primarie.

È dunque con cautela che ci avviciniamo all'esplorazione del rapporto tra i racconti di Angela Carter e il genere utopico, consci del parziale tradimento dell'«archetipo» che una tale lettura comporta. Tuttavia, ci sono diversi elementi in queste fiabe che dialogano con i temi classici dell'utopia letteraria, come per esempio l'ingrediente del viaggio, fondamentale anche nel racconto fiabesco. Già la lettura allegorica della fiaba di Perrault metteva in luce l'aspetto di scoperta – del sé, della propria femminilità in relazione alla mascolinità del lupo, della propria nudità accanto alla nudità di lui – che il seppur breve viaggio nei meandri della foresta comportava per l'ingenua fanciulla; del resto, il bosco stesso come luogo simbolico dell'ignoto e dello spaventoso e, insieme, come rito di passaggio se attraversato dall'individuo in crescita, è un topos letterario ricorrente.

Angela Carter, in *The Company of Wolves*, prepara accuratamente il cambiamento che il viaggio nella foresta di una non meglio identificata «savage country» (133) opera sulla sua giovane protagonista: all'inizio del racconto principale, che segue una lunga parte introduttiva, la bambina è raffigurata

³ Raymond Trousson fa risalire all'opera di Louis-Sébastien Mercier, *L'An Deux Mille Quatre Cent Quarante* (1771), il momento in cui il paese dell'altrove non si colloca più soltanto in un'isola lontana, ma anche nel futuro. Si veda Trousson ([1975] 1992: 8).

come un «sistema chiuso» – un essere perfetto e apparentemente invincibile – attraverso una serie di metafore:

She stands and moves within the invisible pentacle of her own virginity. She is an unbroken egg; she is a sealed vessel; she has inside her a magic space the entrance to which is shut tight with a plug of membrane; she is a closed system; she does not know how to shiver. She has her knife and she is afraid of nothing. (133)

Crescerà e imparerà ad avere paura, questa «strong-minded child», alla fine del suo viaggio attraverso il bosco, perché si aprirà alla conoscenza dell'altro da sé, del desiderio e della morte. È un percorso di progressiva apertura a cui va incontro, ma non nel senso di una trasformazione psicologica profonda: come i personaggi dell'utopia, anche quelli delle fiabe sono tradizionalmente stilizzati, più vicini agli stereotipi che alla complessità della mente umana⁴. Si tratterà piuttosto di un'apertura a livello della persona nel suo complesso, anticipata dal fatto che la ragazzina si trova già, prima di intraprendere il viaggio, all'inizio della metamorfosi adolescenziale:

Her breasts have just begun to swell; her hair is like lint, so fair it hardly makes a shadow on her pale forehead; her cheeks are an emblematic scarlet and white and she has just started her woman's bleeding, the clock inside her that will strike, henceforward, once a month. (133)

Il gesto che verso la fine del racconto annuncerà il completamento della metamorfosi della ragazza sarà quello di esporre volontariamente allo sguardo dell'altro lo strato fino a quel momento nascosto della sua pelle – un gesto che accompagnerà il suo diventare donna; ma, come vedremo, non si tratterà semplicemente di aderire al progetto di futuro predisposto per lei dalla cultura alla quale appartiene: a questo personaggio libero e affascinante sarà concesso di scegliere, e dunque si aprirà a un'identità che le permetta innanzitutto di vivere, senza paura né sottomissione, e poi di amare.

Il «sistema chiuso» della ragazzina prima del cambiamento rispecchia la chiusura della comunità rurale alla quale appartiene: con poche pennellate, poco dopo l'inizio del racconto è introdotta la povera gente di una «region of mountain and forest» (129), che vive isolata nella morsa del freddo e della neve. L'«insularismo», caratteristico del genere utopico⁵, in

⁴ Sull'importanza della funzione del personaggio nella fiaba, più che della sua dimensione psicologica, si veda lo studio (ormai classico) di Vladimir Propp (1928).

⁵ Si veda Trousson ([1975] 1992: 19), dove lo studioso specifica che si può trattare sia di un'i-

questi racconti è funzionale a rappresentare una condizione di partenza che sembra fissa e immutabile, cristallizzata nelle regole non scritte di una tradizione culturale antica. La metafora ricorrente dell'immobilità sociale nella quale sono inseriti i personaggi di Carter è l'inverno, sempre innervato, che stringe nel suo abbraccio gelido la maggior parte dei racconti di *The Bloody Chamber*. Quando non è l'inverno, «invincibile, immaculate»⁶, è il mare a rendere il luogo un mondo chiuso, soffocato da un riflusso che scandisce il tempo della vita e della morte, e isola il castello del marchese di *The Bloody Chamber* (la fiaba che dà il nome alla raccolta) dal resto della comunità umana. Non è dunque la collocazione di partenza a rappresentare il luogo di bene (*eu-topos*); sono piuttosto le varie protagoniste a dover trovare la propria forma di libertà dalle convenzioni sociali e dalle rigidità culturali che definiscono l'orizzonte nel quale si muove la loro comunità. In *The Company of Wolves* è la fiaba stessa, ironicamente, a indicare gli stereotipi dell'immaginazione fiabesca nel momento in cui elenca tutti i «pericoli brulicanti della notte e della foresta»: «ghosts, hobgoblins, ogres that grill babies upon gridirons, witches that fatten their captives in cages for cannibial tables, the wolf is worst for he cannot listen to reason» (130). Sarà solo attraverso un movimento insieme di accettazione e di ribellione nei confronti dei ruoli sociali predefiniti che il personaggio femminile troverà le chiavi per il mondo nuovo; un mondo che non rappresenta la società organizzata e 'geometrica', prevedibile e rassicurante dell'utopia classica (o quella snaturata e angosciante della distopia), ma piuttosto un luogo del sé nel quale sia possibile incontrare modi alternativi di essere – e dunque, anche di 'essere per l'altro'.

Giungiamo quindi alla terza caratteristica dell'utopia che ci permette di porla in dialogo sia con questi racconti, sia, complessivamente, con il genere letterario della fiaba: il suo non rappresentare il reale, quanto piuttosto il reale possibile; il suo vivere «in un *altrove* che corre parallelo alla storia»⁷. Anche la fiaba, infatti, eccelle nella rappresentazione di realtà parallele, che consentono di aprire le porte dell'immaginazione a modelli alternativi di esistenza; modelli che spesso sottendono una critica alle costrizioni ideologiche che imbrigliano i rapporti umani nella compagine sociale di riferimento. Il senso di straniamento che il visitare una realtà parallela comporta può essere trasmesso al lettore attraverso il viaggio che porta all'*altrove*; tut-

sola vera e propria, sia di una condizione più generica di isolamento che preservi la comunità utopica dalle influenze esterne: «Tale insularismo non è soltanto una finzione geografica: esso risponde all'esigenza di preservare una comunità dalla corruzione esterna e di presentare un mondo chiuso, un microcosmo in cui esistono leggi specifiche che sfuggono al campo magnetico del reale».

⁶ È l'incipit del racconto *The Snow Child* (105).

⁷ Introduzione di Vita Fortunati in Trousson ([1975] 1992: 7).

tavia, anche il sovvertimento di ciò che si ritiene ‘naturale’ nella realtà può suscitare lo stesso effetto:

The sense of estrangement created can also be enhanced by diverse means: the inversion between small and large or the overturning of the natural man-animal relation. These have often been effectively utilized in the construction of dystopias presenting a curious combination of the negative utopia and the traditional fairy tale. (Fortunati 1992: 23-24)

È proprio nell’intersezione tra utopia e fiaba che si possono collocare i racconti di *The Bloody Chamber*. Il titolo della raccolta parrebbe andare nella direzione indicata sopra da Vita Fortunati, quando suggerisce che la combinazione curiosa tra i due generi letterari si verifica soprattutto nel caso delle utopie negative. Tuttavia, i racconti che si concludono positivamente – con l’assunzione da parte del personaggio femminile di un’identità rinnovata, che le consente di ‘prosperare’ e spesso di porsi in una relazione armoniosa con l’altro – prevalgono su quelli che, per così dire, lasciano l’amaro in bocca. Ed è proprio il sovvertimento della relazione naturale uomo-animale il fulcro delle storie più suggestive, in grado di dare forma e voce a figure antropomorfe che, sotto la pelle, nascondono il lupo, il leone, o la tigre.

L’uomo-lupo di *The Company of Wolves* è affascinante e pericoloso – affascinante proprio perché pericoloso. I lupi sono «grey members of a congregation of nightmare», il lupo è feroce *di natura*:

The wolf is carnivore incarnate and he’s as cunning as he is ferocious; once he’s had a taste of flesh then nothing else will do. (129)

La «carne» di cui il lupo non può più fare a meno, una volta assaggiata, è quella del lettore; è l’odore di carne che emana un «tu», apostrofato nella prima pagina del racconto, che si rende vittima degli «assassini della foresta» addentrandosi incautamente nel bosco a tarda ora: «[...] those eyes are all you will be able to glimpse of the forest assassins as they cluster invisibly round your smell of meat as you go through the wood unwisely late» (129). In quanto pericolo mortale, il lupo acquista dignità presso il suo antagonista umano, e in quanto pericolo mortale è bellissimo. I suoi occhi di notte appaiono rossi e fiammeggianti, «red for danger» (129), al bagliore delle nostre lanterne; sono di un verde freddo e innaturale quando invece riflettono la luce della luna. Ci proviamo, dice il narratore anonimo membro della comunità, a tenere lontani i lupi dal nostro focolare; ci sforziamo di

tenerli «fuori», ma qualche volta non è possibile, perché arrivano fino alla nostra porta, e a quel punto non possiamo fare a meno di ammettere che sono parte di noi. Se il lupo è ferocia, il cacciatore che, dopo averlo catturato, gli taglia la gola e gli trancia di netto le zampe come trofeo non è certo da meno in quanto a spietatezza. Una volta ucciso e mutilato, l'animale si trasforma nel tronco di un corpo umano «headless, footless, dying, dead» (131). Forse i lupi, suggerisce il narratore, con i loro «irrimediabili appetiti» (131), sono esseri maledetti da Dio; forse il loro ululato è in realtà un cantico malinconico, «as if the beasts would love to be less beastly if only they knew how and never cease to mourn their own condition» (131). Il registro religioso per un breve tratto invade il racconto, e si parla di grazia, che ai lupi non è concessa, e di redenzione impossibile. E se sotto il pelo dell'animale si nasconde la pelle dell'uomo, che riacquista le proprie sembianze al momento della morte, l'identificazione del lupo con l'aggressività umana diventa palese; il narratore suggerisce che potrebbe esserci di mezzo anche il Diavolo, in possesso di un unguento da spalmare sul corpo che trasforma gli uomini in lupi.

Il viaggio verso le identità nascoste dei personaggi passa attraverso la metafora del sollevamento del velo. Il primo velo è costituito dagli abiti, sorta di strati dell'identità che si mettono e si tolgono per 'cambiare pelle'. Nudo è l'animale, dotato di una 'nudità vestita' come quella articolata da Jacques Derrida in un lungo saggio pubblicato postumo nel 2006, *L'animal que donc je suis*. Il testo raccoglie le riflessioni del filosofo, rimaste incompiute per il sopraggiungere della morte, sulla definizione dell'identità dell'animale che chiamiamo 'uomo' in rapporto a quella di esseri viventi molto diversi fra loro che raggruppiamo in un'unica categoria e che chiamiamo 'animali'. L'animale è dunque vestito in quanto nudo, mentre l'uomo sarebbe soggetto alla vergogna della nudità proprio in virtù del suo essere vestito. La distinzione fra uomo e animale, che risuona di echi biblici dai primi capitoli del *Genesi*, è resa problematica e messa costantemente in discussione nel saggio:

Sembra che l'uomo non possa più essere nudo dal momento che possiede il senso del nudo, ossia pudore e vergogna. L'animale sarebbe *in situazione di non nudità* in quanto nudo e l'uomo *in situazione di nudità* dal momento che non è più nudo. Ecco una differenza, un tempo o un contrattempo tra due *nudità senza nudità*. Tale contrattempo non fa altro che metterci a disagio, rispetto alla scienza del bene e del male. Di fronte al gatto che mi guarda nudo, dovrei provare vergogna *come* una bestia che non ha più il senso della sua nudità? O piuttosto *come* un uomo che conserva il senso della sua nudità? Ma io, dunque, chi sono? Chi è che sono? A chi domandarlo se non all'altro? Forse proprio al gatto? (2006: 40, corsivi nel testo).

Nel racconto di Carter, che parla di identità liminari e della loro sovrapposizione, il licantropo deve strapparsi di dosso il 'velo' delle vesti per poter diventare lupo, e la sua nudità è indice di pericolo mortale: «Before he can become a wolf, the lycanthrope strips stark naked. If you spy a naked man among the pines, you must run as if the Devil were after you» (132). Senza la presenza dei suoi abiti, di converso, il lupo non potrà mai più riacquistare le sembianze umane, e rimarrà condannato per sempre alla «wolfishness [...] so old wives hereabouts think it some protection to throw a hat or an apron at the werewolf, as if clothes made the man» (132).

Gli abiti 'fanno il monaco' proprio in un mondo in cui l'aspetto esteriore e il genere sessuale determinano la percezione del ruolo sociale del singolo da parte della comunità. La fragile ragazzina che giunge trafelata a casa della nonna e trova l'uomo-lupo che la aspetta non sembra avere altra possibilità se non quella di aderire alla morale della favola, e, nella debolezza del suo essere donna, adeguarsi al proprio destino di preda delle voracità maschili, proprio come la vecchietta prima di lei. Tutto sembra concorrere a un epilogo della storia all'insegna del sacrificio della vittima designata: la foresta, all'inizio del viaggio, si era richiusa su di lei «like a pair of jaws» (133); gli ululati di una moltitudine di lupi riecheggiano nel buio della notte non appena la fanciulla si trova sola nel cottage con il suo carnefice; le figure delle belve acquattate nella neve sono talmente scarne da rappresentare il volto stesso della fame, una fame che deve essere saziata. La protagonista, che ha imparato il significato della paura, rabbrivisce e si stringe nel suo scialle rosso, come se la veste potesse proteggerla dal male, «although it was as red as the blood she must spill» (137). E tuttavia è un moto di pietà per le povere bestie della notte, condannate a un'esistenza fatta di gelo e di inedia, il primo indice di una forma di ribellione del personaggio femminile a un destino che la vede vittima e passiva:

It is very cold, poor things, she said; no wonder they howl so. She closed the window on the wolves' threnody and took off her scarlet shawl, the colour of poppies, the colour of sacrifices, the colour of her menses, and, since her fear did her no good, she ceased to be afraid. (138)

Per la nonna era tempo di morire; tutto il suo essere, vecchio e debole, aveva già dovuto soccombere per tre quarti alla mortalità, e l'orologio scandiva l'avvicinarsi inesorabile del momento in cui avrebbe dovuto lasciare la scena. Ma per la fanciulla è ancora presto, e la sua pelle, a mano a mano che si spoglia e consegna i suoi abiti al fuoco del camino, riluce come se la purezza stessa della neve avesse invaso la stanza; togliendosi di dosso uno strato dopo l'altro, sceglie di mostrare al lupo la nudità del proprio corpo senza esservi in alcun modo costretta, e quasi per gioco ripete le frasi tanto note del racconto tradi-

zionale: «“What big arms you have”. “All the better to hug you with”», risponde prontamente il lupo. E poi l’inevitabile: «“What big teeth you have!””. “All the better to eat you with”» (138). Ma a questo punto, mentre la belva sta già salivando e la stanza è satura dei canti di morte della foresta, succede qualcosa di diverso, qualcosa che forse il lupo non aveva previsto, e che certamente non aveva previsto il lettore – succede che la vittima sacrificale si mette a ridere. Con quella risata, così come si era liberata delle vesti la fanciulla si libera di un’identità che le sta stretta, perché la condanna alla sofferenza e alla morte. La ‘pelle’ che sceglie di indossare le permette invece di reinventare il finale della storia, ed è una pelle che si trova soltanto nel regno del non-luogo, giacché è in grado di liberare, nell’esplosione di una risata, dal peso della tradizione e dei condizionamenti sociali. La stessa pelle conduce anche nel luogo di bene, perché non le impone di rifiutare il lupo facendolo soffrire, ma le consente di trovare, al contrario, la dimensione magica dell’incontro con l’altro. Da vittima, la fanciulla ormai «saggia» diventa parte attiva della cerimonia nuziale:

The girl burst out laughing; she knew she was nobody’s meat. She laughed at him full in the face, she ripped off his shirt for him and flung it into the fire, in the fiery wake of her own discarded clothing. (138)

Anche al lupo, ‘nudo’ a sua volta e quindi libero per sempre dalla condanna alla metamorfosi, è concesso finalmente di adottare un’identità che non lo costringa al ruolo di carnefice, ma che gli permetta di diventare un «tender wolf», di accogliere tanto la paura quanto la consolazione del potersi abbandonare alle carezze femminili. Nonostante tutti i presagi negativi, nonostante i rintocchi della mezzanotte – evocati con parole che riecheggiano il *Doctor Faustus* di Marlowe – e nonostante il sopraggiungere del solstizio, che apre le porte dell’inverno e dell’inferno, ecco che la chiusura del racconto regala al lettore il sussurro allitterante della pace dell’armonia:

Midnight; and the clock strikes. It is Christmas Day, the werewolves’ birthday, the door of the solstice stands wide open; let them all sink through. See! sweet and sound she sleeps in granny’s bed, between the paws of the tender wolf. (139)

2. THE TIGER’S BRIDE

Non meno suggestiva è un’altra fiaba della raccolta, *The Tiger’s Bride*. Anche questo è un racconto di copertura e disvelamento, di vestiti e nudità – ed è un racconto di metamorfosi.

‘La Bestia’ è una tigre, camuffata da uomo e con una maschera sul volto che ne congela le fattezze; ‘La Bella’, ceduta alla Bestia dal padre per una partita a carte, è prigioniera nel palazzo di quel «*grand seigneur*» (57), triste e solo nonostante le sue immense ricchezze, e si chiede perché l’uomo indossi abiti così rigidi e desueti, perché porti sempre la maschera, perché non si tolga i guanti. Il padrone di casa non può parlare con voce umana, e quindi tace; le poche volte che ruggisce per esprimersi, il suo valletto gli fa da interprete. «“My master has but one desire”», dice alla Bella: vederla, solo per una volta, «“unclothed nude without her dress”» (64). Dopodiché la restituirà al padre, insieme a dei regali e a tutte le proprietà che l’incauto genitore aveva perso a carte prima di giocare la persona stessa della figlia. Nonostante la cortesia, e persino l’imbarazzo con cui viene formulata quella richiesta, la fanciulla decide di compiacere la Bestia solo a patto di rendere molto chiari, per così dire, i termini della questione. Si spoglierà soltanto dalla vita in giù, in una stanza senza finestre, con un velo che le copra il viso; si mostrerà così al signore del palazzo solo una volta, e poi dovrà essere liberata, condotta in città, e lasciata in piazza di fronte alla chiesa.

If you wish to give me money, then I should be pleased to receive it. But I must stress that you should give me only the same amount of money that you would give to any other woman in such circumstances. (65)

Se le chiede di comportarsi come una prostituta, la Bestia deve a sua volta riconoscere la natura del loro rapporto, e non può camuffare la bassezza delle proprie richieste dietro la maschera del dono. Una lacrima, forse di vergogna, solca il volto fittizio della Bestia; la richiesta non ha seguito, e la Bella viene condotta velocemente dal valletto nella ‘cella’ preparata per lei.

Solo la reciprocità potrà portare a uno scambio. Solo quando la Tigre, durante una galoppata nel vento gelido dell’inverno, si offrirà senza schermi allo sguardo della fanciulla, quest’ultima si accorgerà di potergli concedere l’accesso a uno strato più profondo del sé, alla sua pelle nuda – e si sentirà libera per la prima volta nella vita. Costretta, fino a quel momento, a indossare gli abiti che la sua cultura ha predisposto per lei, la ragazza riconosce nella Tigre un compagno proprio in quanto ‘animale’, escluso a priori dalle proprietà razionali della mente e da quelle spirituali dell’anima che gli uomini si sono da sempre attribuiti, negandole alle bestie e alle donne:

I was a young girl, a virgin, and therefore men denied me rationality just as they denied it to all those who were not exactly like themselves, in all their unreason. If I could see not one single soul in that wilderness of desolation all around me, then

the six of us – mounts and riders, both – could boast amongst us not one soul, either, since all the best religions in the world state categorically that not beasts nor women were equipped with the flimsy, insubstantial things when the good Lord opened the gates of Eden and let Eve and her familiars tumble out. (70)

Come in *The Company of Wolves*, espone la pelle nuda è frutto di una scelta libera e consapevole, ed è un modo di sovvertire regole e convenzioni sociali che paiono immutabili. Non più vittima – del padre, dello ‘sposo’ – e non più strumento della volontà altrui, la Bella si spoglia dinanzi alla Bestia con cautela, per mostrargli, paradossalmente, che non gli farà del male. «It is not natural for humankind to go naked, not since first we hid our loins with fig leaves. He had demanded the abominable», si dice la fanciulla mentre, una volta tornata al palazzo, si sveste di nuovo per abbracciare una sorte diversa da quella predisposta per lei, una sorte che significa libertà. Non dunque la libertà di lasciare la propria cella e tornare dal padre – i bagagli sono pronti, lui la sta aspettando – ma la libertà di decidere per sé, di modellare il proprio destino, e di trovare il luogo di bene, l'*eutopia*, nella metamorfosi che porta a un'identità diversa, di natura animale. La giovane donna si offre alla Tigre che, sulle quattro zampe possenti, misura nervosamente la stanza avanti e indietro; «ti ingoierà», si dice, ma pur tremando si accuccia sul pavimento ricoperto di paglia, e lo aspetta. Sa che gli sta offrendo il gioiello più prezioso, che in forma così pura si trova soltanto nello spazio utopico della letteratura: «the key to a peaceable kingdom in which his appetite need not be my extinction» (74). E anche il felino, come il lupo, sceglie. Sceglie di avvicinarsi alla compagna senza alcuna aggressività, e leccandole la mano con la lingua abrasiva la aiuta a liberarsi dell'ultimo velo per lasciare affiorare quello che per entrambi è il luogo di bene, il luogo dell'incontro – un luogo che sta sotto la pelle:

And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skins of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hairs. My earrings turned back to water and trickled down my shoulders; I shrugged the drops off my beautiful fur. (75)

3. EPILOGO: FAVOLA DELL'UTOPIA

Step between the portals of the great pines where the shaggy branches tangle about you, trapping the unwary traveller in nets as if the vegetation itself were in a plot with the wolves who live

there, as though the wicked trees go fishing on behalf of their friends. Step between the gateposts of the forest with the greatest trepidation and infinite precautions, for if you stray from the path for one instant, the wolves will eat you. They are grey as famine, they are as unkind as plague. (*The Company of Wolves*: 130)

The Company of Wolves, fra tutti i racconti della raccolta, è quello che si abbandona con maggiore entusiasmo al ritmo della poesia, misurandosi con la rappresentazione della soglia e del confine attraverso un linguaggio a sua volta liminare. Il testo presenta una serie di effetti fonici che vanno dall'allitterazione all'anafora e all'onomatopea, oltre a prendere in prestito la cadenza e il linguaggio a volte crudele delle filastrocche per bambini, delle *nursery rhymes*, delle ballate, con le loro espressioni schiette, talvolta brutali, e ripetitive. Ci sono diversi *refrains*, come per esempio «The wolf is carnivore incarnate», che risuonano come il rintocco di una campana a morto per tutto il racconto. Attraverso la poesia di questa fiaba in prosa affiora il portato culturale e letterario di secoli di racconti orali, affiora l'«antichità» di un'arte della narrazione che non rinnega il passato, ma che è anche capace di cambiare pelle, rinnovando, con la propria metamorfosi, quello che la fiaba ha da dire sugli uomini e sul mondo. «Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode», scrive la stessa Carter in *Notes from the Front Line* (1983: 69). I suoi racconti amalgamano tradizione e innovazione, ingredienti fiabeschi e istanze contemporanee, simbolismo e personaggi che non si lasciano ridurre a concetti; sono storie che si collocano nello spazio di confine fra uomo e donna, essere umano e animale, prosa e poesia. Nel tentativo di abitare ogni luogo e di offrire spazi di esistenza alternativi, queste fiabe si trovano in quel 'nessun luogo' del confine che forse solo la letteratura può offrire, e che qui abbiamo identificato come una delle versioni moderne dello spazio utopico.

C'è una favola, scritta più di duecento anni fa, che si chiama semplicemente *Favola (Märchen)*. Wolfgang Goethe l'ha composta nel 1795 per il suo amico Schiller, e l'ha definita «bedeutend and deutungslos»⁸, piena di significato e priva di spiegazione. Da quando è stato pubblicato fino ad oggi, questo racconto è stato oggetto di innumerevoli tentativi di interpretazione: il suo carattere enigmatico, il profondo simbolismo che lo permea, la sua capacità di fondere intrecci e motivi fiabeschi del passato in una visione felice e armoniosa del tempo futuro lo hanno reso un testo allo stesso tempo complesso e di una

⁸ Si veda Mommsen (1990: 85). Schiller pubblicò la *Favola* nel 1795 nella sua nuova rivista «Die Horen» come ultimo testo degli *Intrattenimenti di profughi tedeschi*.

semplicità narrativa affascinante. Katharina Mommsen, nel suo saggio critico intitolato *La chiave smarrita*, rintraccia una delle possibili chiavi interpretative del testo proprio nell'utopia. I personaggi della *Favola* sono esseri che soffrono, e il racconto si conclude quando una grande felicità mette fine alle loro sofferenze, perché sono stati in grado di collaborare, tutti insieme, all'avvento di un'era nuova, di un'età di bene. «Poiché uno stato di felicità generale non può esistere, è chiaro che l'utopia è il Leitmotiv e la cornice che determina l'unità strutturale dell'opera. In forma di favola Goethe tratta il tema che ha tenuto occupati tanti poeti e filosofi: un'utopica trasformazione del mondo» (Mommsen 1990: 93). Anche il linguaggio in cui è scritta, questa breve favola tedesca, attinge alla poesia per inondare di musicalità, di fascino e di mistero la prosa in cui è narrato, come accade in diverse fiabe di Angela Carter. Ed è lo stesso Goethe a riflettere sul rapporto tra la narrazione fantastica e quella utopica: un anno prima di comporre il racconto, nei suoi appunti si riferisce al progetto di scrivere *Favola* chiamandola proprio «favola dell'utopia».

Bibliografia

- Andermahr S. and Phillips L. (eds.), 2012, *Angela Carter: New Critical Readings*, London, Continuum.
- Bacchilega C., 1997, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Bohem B.A., 1995, *Feminist Metafiction and Androcentric Reading Strategies: Angela Carter's Reconstructed Reader in Nights at the Circus*, «Critique» 37.1: 35-49.
- Carter A., 1977, *The Fairy Tales of Charles Perrault*, London, Gollancz.
- , 1979, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, London, Virago.
- , [1979] 2006, *The Bloody Chamber*, London, Vintage.
- , 1983, *Notes from the Front Line*, in M. Wandor (ed.), *On Gender and Writing*, London, Pandora Press: 69-77.
- , 1990, (ed.), *The Virago Book of Fairy Tales*, London, Virago.
- , 1992, (ed.), *The Second Virago Book of Fairy Tales*, London, Virago.
- Day A., 1998, *Angela Carter: The Rational Glass*, Manchester, Manchester University Press.
- Derrida J., 2006, *L'animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée; trad. it. di Massimo Zannini, *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006.
- Dunker P., 1984, *Re-Imagining the Fairy Tale: Angela Carter's Bloody Chambers*, «Literature and History» 10.1: 3-12.
- Fortunati V., 1992, *Fictional Strategies and Political Message in Utopias*, in N. Minerva (a cura di), *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Atti del Convegno Internazionale di Bagni di Lucca, 12-14 settembre 1990, Ravenna, Longo: 17-27.

- Goethe W., [1795] 1990, *Favola*. Trad. di L. Foà, con un saggio di K. Mommsen, Milano, Adelphi Edizioni.
- Lau K. J., 2008, *Erotic Infidelities: Angela Carter's Wolf Trilogy*, «Marvels&Tales» 22.1: 77-94.
- Lüthi M., 1947, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Bern, A. Francke Verlag; trad. it. di Marina Cometta, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1979.
- Makinen M., 1992, *Angela Carter's "The Bloody Chamber" and the Decolonization of Feminine Sexuality*, «Feminist Review» 42: 2-15.
- Mommsen K., 1990, *La chiave smarrita*, in W. Goethe, *Favola*, Milano, Adelphi: 69-128.
- Munford R. (ed.), 2006, *Re-visiting Angela Carter: Texts, Contexts, Intertexts*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Peach L., [1997] 2009, *Angela Carter*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Perrault C., [1697] 1967, *Le petit chaperon rouge*. Conte, in *Contes de Perrault. Textes établis, avec introduction, sommaire biographique, bibliographie, notices, relevé de variantes, notes et glossaire*, par Gilbert Rouger, Paris, Éditions Garnier Frères.
- Pollock M. S., 2000, *Angela Carter's Animal Tales: Constructing the Non-Human*, «Lit: Literature Interpretation Theory» 11.1: 35-57.
- Propp V., [1928] 1988, *Morfologia della fiaba*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
- Roemer D.M. and C. Bacchilega (eds.), 2001, *Angela Carter and the Fairy Tale*, Detroit, Wayne State University Press.
- Sage L., [1994] 2007, *Angela Carter*, Tavistock, Northcote House Publishers.
- (ed.), [1994] 2009, *Essays on the Art of Angela Carter: Flesh and the Mirror*, London, Virago.
- Sheets R. A., 1991, *Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter's "The Bloody Chamber"*, «Journal of the History of Sexuality» 1.4: 633-657.
- Tosi L., 2004, *Quando il giardino incantato non è un paese delle meraviglie, ovvero, l'ambiguo confine tra utopia e distopia nella letteratura per ragazzi*, «Rivista di studi vittoriani» 11: 95-108.
- , 2006, *Children's Literature in No-Land: Utopian Spaces and Gendered Utopias in Evelyn Sharp's Fairy Tales*, in C. Bimberg and T. Kullmann (eds.), *Children's Books and Children's Readers. Constructions of Childhood in English Juvenile Fiction*, Aachen, Shaker Verlag: 35-46.
- , 2007, *La fiaba letteraria inglese: metamorfosi di un genere*, Venezia, Marsilio.
- Trousson R., [1975] 1992, *Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utopico*. Introduzione di Vita Fortunati, Ravenna, Longo Editore.
- Zipes J., 1979, *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, London, Heinemann.
- (ed.), 1993, *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, New York and London, Routledge.

UTOPIA AL FEMMINILE:
EUTOPIE, DISTOPIE E FANTASIE COMPENSATORIE

Mirella Billi

*Chi cerca di realizzare il paradiso in
terra, sta in effetti preparando per gli altri
un molto rispettabile inferno.
(Paul Claudel)¹*

Nel recensire, su «The London Review of Books», un'opera di Gregory Claeys sull'Utopia (1997)², Terry Eagleton (1997: 6-7) esordisce dicendo che «Utopia is the most self-undermining of literary forms» in quanto «all utopian writing is also dystopian», perché contiene una critica di situazioni negative esistenti, che comunque tende a riprodurre (a cominciare, nota sempre Eagleton, dalle descrizioni degli alieni, per la maggior parte «absurdly anthropomorphic», ovvero diversi, sì, nell'aspetto, dagli umani, ma comunque dotati di corpo e di linguaggio, e con comportamenti molto simili ai loro). Ciò che, afferma Eagleton, è presentato nelle varie opere citate da Claeys, siamo noi, sono i nostri desideri irrealizzabili («UFOS, like Utopias, are epiphanies of the beyond which bear witness to the fact that we can never attain it») e spesso, si potrebbe aggiungere con Claudel, non rispondenti affatto a quanto altri desiderano, ma, piuttosto, a ciò che essi temono e detestano.

A causa di questa intrinseca ambiguità, è assai difficile, se non impossibile, dare una precisa definizione di Utopia, come peraltro di Distopia,

¹ In Palazzi (2000: 99).

² Claeys si è occupato estesamente di Utopia, come dimostrano altri volumi da lui curati, oltre a quello recensito da Eagleton di cui si fa menzione, quali Claeys (1994; 2000; 2009; 2011). Si veda anche Carey (1994). Nel presente saggio si fa riferimento unicamente a testi di ambito anglistico.

inevitabilmente implicita nella prima e da essa inscindibile. I tentativi di definire utopia e distopia³, oltre ad approdare a una necessaria ambiguità, confermano il legame imprescindibile, anche in opere di altri tempi e ambientate in altri mondi, con le esperienze del presente. Ancora Eagleton, ironicamente, osserva nella sua recensione dei vari volumi della imponente raccolta curata da Claeys, come gli abitanti di altri mondi, in opere utopiche, non solo siano simili a noi, ma parlino anche delle stesse cose di cui noi ci interessiamo, agiscano e reagiscano nello stesso modo nelle varie situazioni, e come, in alcune utopie Sette-Ottocentesche, segnatamente femminili, le società felici o addirittura perfette, più che mondi utopici siano più propriamente da definirsi ‘comunità eutopiche’, assomiglino ai paradisi ‘realistici’ delle descrizioni dei romanzi, così come a quelli che ora ci presenta l’ottimistica e accattivante macchina pubblicitaria. Per il passato, Eagleton porta come esempio il mondo sereno e perfetto descritto da Sarah Scott⁴ in *Millennium Hall* (1762), in cui donne felici abitano una casa nella campagna inglese, tra monti, valli, boschi e acque purissime, un vero paradiso ecologico, e trascorrono le loro giornate in garbati rituali sociali, suonando il clavicembalo e occupandosi delle aiuole fiorite, liberate dai più gravosi e spiacevoli lavori domestici grazie a invenzioni tecnologiche avanzate (quali un perfetto sistema sanitario, all’epoca in effetti ‘utopico’), dovute a ingegneri geniali, uniche presenze, peraltro fantomatiche, di uomini a quanto pare prontamente dileguatisi, una volta compiuta la loro funzione, da questo universo esclusivamente femminile.

L’assenza di maschi, così come l’evidente ‘praticità’ di questa comunità eutopica femminile, conferma la condizione di disagio – materiale e psicologico – delle donne, costrette in ambienti e in una cultura ben diversi da quelli appunto idealizzati e sognati. Difficile appare soprattutto il rapporto tra i due sessi, come viene confermato anche in un’‘utopia’ scritta da un uomo, un certo Charles Rowcroft⁵, nel 1848, curiosamente intitolata *The Triumph of Woman*, in cui il protagonista narra di essere stato trasportato da un meteorite in un angolo della Baviera, un ‘luogo ideale’, che offre non solo eccellenti budini e un banco personale in chiesa, ma che soprattutto non alberga alcuna donna; ovvero un luogo, come scrive ironicamente Eagleton

³ La prima come progetto desiderabile, con intenti di ottimistica perfezione, siano essi storici, politici, sociali, religiosi, scientifici; la seconda come realtà negativa, spesso identificata con uno stato totalitario, gerarchico, oppressivo, crudele e liberticida (come quello rappresentato, ad esempio, in 1984 di Orwell, o in *Fahrenheit 451* di Bradbury, per citare due note opere contemporanee, o in varie realizzazioni cinematografiche).

⁴ Sarah Scott (1723-1795), sorella della Bluestocking Elizabeth Montagu, autrice di romanzi e biografie di personaggi storici. La sua opera più nota è *Millennium Hall*, del 1762, che descrive una comunità utopica femminile dedita a fini filantropici, che si contrappone come modello alla società materialistica e alla politica economica del suo tempo.

⁵ Si vedano Claeys (1997, vol. 8), e Eagleton (1997).

(1997: 6-7), the «closest to perfection the patriarchal Rowcroft could get». Purtroppo per la tranquillità di questo paradiso maschile, qualche donna (clandestina) deve esservi insinuata, dal momento che l'alieno che vi ha accompagnato il protagonista si innamora di un'umana, giustificando il titolo del libro, di cui ora si colgono l'amarezza e il livore, che celebra, appunto, il trionfo femminile.

A partire dal Settecento, molti romanzi sentimentali femminili descrivono situazioni 'utopiche', ovvero amori e unioni felici, benessere economico, e soprattutto una condizione in cui la donna è rispettata, valorizzata, e libera da una serie di costrizioni spesso anche odiose, imposte dal mondo patriarcale. Le situazioni utopiche descritte dai romanzi sono quasi sempre proiezioni consolatorie, in cui si realizzano, nella fantasia e nel sogno, desideri insoddisfatti e diritti negati. E come queste proiezioni confermano una realtà molto diversa da quella descritta e sognata dalle donne, così vi manca qualsiasi progetto che vada al di là di modeste (certamente ai nostri occhi), richieste pratiche di un ambiente sostanzialmente familiare, quotidiano e domestico, migliore.

Progetti di una società e di una cultura più giuste e libere, proposte di sistemi politici basati su principi di giustizia, rispetto delle leggi, e sull'uguaglianza, dunque vere e proprie utopie, per quanto si possano rivelare imperfette, non vengono elaborate dalle donne, che non solo non possono accedere a livelli di conoscenze e di intervento a loro da sempre negati, ma ignorano completamente i loro diritti e la possibilità di ottenerne il riconoscimento. Come evidentemente non riescono neppure a osare di immaginare un mondo ideale, perfetto, a loro misura, che risponda alle loro più profonde esigenze, che le 'comprenda' e le accetti, nella loro complessità, non riducibile alla loro sessualità (subordinata a quella maschile) e alla loro funzione biologico-riproduttiva. L'Utopia come luogo felice, e, insieme, come non-luogo immaginario, appare addirittura inconcepibile per le donne, per l'impossibilità di essere rapportabile in qualche modo alla loro effettiva realtà.

Del resto, le 'utopie' ignorano di norma il femminile. L'utopia più famosa – quella di Thomas More, del 1516, in cui, diversamente dalle opere 'utopiche' che l'hanno preceduta nell'antichità (dove il 'luogo perfetto e felice' è identificabile con l'Età dell'Oro, o, in epoca cristiana, con la beatitudine dei luoghi edenici, da cui è assente qualunque tipo di sofferenza) – mette concretamente l'accento sull'assenza di contrasti sociali, sulla libertà di parola, di pensiero e di religione, sull'uguaglianza, discrimina alcune persone, come gli atei, e li addita al disprezzo generale, e relega le donne al solo ruolo materno, peraltro controllato dalle autorità, ovviamente maschili. La sessualità femminile deve sottostare a regole severe, e la posizione delle donne nella società è caratterizzata da una indiscutibile subalternità, e da obblighi e funzioni imposti dal potere maschile. Se nelle utopie dell'antichità delle donne non si parla affatto, in More, là dove esse vengono nominate, se ne

stabilisce, in contraddizione con un mondo giusto e dunque egualitario, la subordinazione. Dante, nel Paradiso, suprema utopia, esalta Beatrice, però come completamente assorbita nella sfolgorante e accecante luce divina, dopo che ha svolto la sua funzione di ‘tramite’ tra l’Uomo e Dio. E anche nelle opere utopiche che gradualmente, nel corso del tempo, diventano ideazioni di progetti destinati possibilmente a diventare attuabili e concreti, da *La città del sole* di Tommaso Campanella (1602), a *New Atlantis* di Francis Bacon (1627), fino a quelle ottocentesche, come la fantasia fantascientifica di Edward George Bulwer-Lytton (*The Coming Race*, 1871), e la *fantasy* socialista di William Morris (*News from Nowhere*, 1890), le donne semplicemente non sono contemplate come esseri autonomi, liberi e ‘uguali’, ma vengono sempre ‘assimilate’ e subordinate al potere patriarcale.

La letteratura utopica rimane dunque essenzialmente maschile per secoli, ed è soltanto nel XIX secolo che è possibile trovare dei contributi femminili, nessuno dei quali, significativamente, è espressione di astratte teorie; essi sono invece correlati a situazioni reali, concrete, fondate appunto sulla condizione, l’esperienza e il vissuto femminili, caratterizzate però da idealità e progettualità. Il più importante di questi contributi alla letteratura utopica femminile è quello di Charlotte Perkins Gilman⁶, la scrittrice più consapevole e incisiva nell’elaborare il progetto utopico di una società giusta, libera, egualitaria, organizzata a misura – anche – di donna.

Il progetto utopico di Gilman si inserisce nella sua intensa attività socio-politica e nel suo impegno nell’attuazione di riforme sociali, come rappresentante per la California alla Convenzione per il Suffragio tenuta a Washington già nel 1896 (e in seguito in numerosi congressi anche in Europa), e nel movimento chiamato *Nationalism*, che si proponeva di combattere e debellare l’avidità e le distinzioni classiste del capitalismo, e di promuovere, al contrario, il formarsi e l’affermarsi di un mondo e di un’umanità pacifici e giusti, ispirati a principî etici autenticamente progressisti. Tale progetto si fonda, per Gilman, sulla imprescindibilità dell’emancipazione femminile su basi concrete, come l’istruzione per le donne, la parità tra i sessi, nella famiglia e nella società, strutturate non più secondo funzioni convenzionali, sull’obbligo e l’imposizione di ruoli prestabiliti, e sulla prevalenza e il controllo maschili⁷.

⁶ Nata a Hartford, Connecticut (1860-1935), intellettuale, scrittrice, conferenziera, sociologa, attivista politica e femminista. La sua più recente biografia è quella ad opera di Cynthia J. Davis (2010), in gran parte basata su *The Living of Charlotte Perkins Gilman: An Autobiography*, della stessa Gilman (1935). Si vedano anche Ann J. Lane (1990); Mary A. Hill (1980); Gary Scharnhorst (1985).

⁷ Famosa una sua battuta, spesso citata, contro le discriminazioni nei confronti delle donne, basata su una loro ‘naturale’ differenza e inferiorità intellettuale: «There is no female mind. The brain is not an organ of sex. Might as well speak of a female liver» (in Gilman 2000, frontespizio).

Importanti per questo tipo di proposta utopica, realistica e realizzabile, furono le esperienze personali della Gilman stessa, a cominciare dal suo primo matrimonio, nel 1884, con l'artista Charles Walter Stetson, un *patriarchal marriage*, basato su ruoli e funzioni convenzionali⁸. Fu durante il primo matrimonio, dopo la nascita della figlia, che Charlotte soffrì di una forma di depressione, per la quale ricorse a un medico ritenuto infallibile nel guarire il suo disturbo con un trattamento definito *rest cure*, che poi ispirò il racconto più noto, antologizzato e citato della scrittrice, *The Yellow Wallpaper*⁹. La miracolosa *rest cure* consisteva nella degenza della donna a letto, isolata dal resto della famiglia, sottoposta a un'intensa sovralimentazione (che avrebbe dovuto aumentare l'energia della persona), a massaggi e, occasionalmente, a quello che si potrebbe definire una sorta di blando elettroshock. Soprattutto, alla paziente era proibito leggere, scrivere, parlare e persino cucire, e la raccomandazione tassativa del medico era di vivere una vita quanto più domestica possibile, stare sempre insieme alla figlia, «and 'never to touch pen, brush, or pencil again' as long as I lived» (Perkins Gilman 1913). Non c'è da stupirsi che la depressione di Charlotte peggiorasse disastrosamente, tanto da portarla a un grave collasso emotivo e psicologico, ad avere allucinazioni che la atterrivano (come quella di essere lei stessa fisicamente intrappolata nell'orribile rivestimento delle pareti della camera in cui era rinchiusa), a rischiare di precipitare completamente nella follia, fino a meditare il suicidio.

Il racconto, un vero e proprio incubo distopico, oltre a rimandare a una condizione reale è metafora dell'incarcerazione femminile, e del processo di infantilizzazione, regressione, costrizione e annullamento delle facoltà delle donne nel matrimonio convenzionale, e, in genere, nella vita familiare, causato dall'esclusione sociale, dall'inattività intellettuale e dalla pressoché totale privazione di autonomia e libertà.

Nelle opere programmaticamente utopiche di Gilman, che compongono una trilogia – *Moving the Mountain*, *Herland*, e *With Her in Ourland*¹⁰ – scrit-

⁸ Il matrimonio si concluse con una separazione – all'epoca un fatto insolito e ancora fortemente osteggiato e disapprovato – e poi definitivamente con un divorzio. Per amore della figlia Katherine, i coniugi conservarono rapporti civili e persino amichevoli tra loro e con i rispettivi partner dei matrimoni contratti in seguito. La Gilman si risposò infatti, nel 1900, con Houghton Gilman. Questo matrimonio si rivelò sereno e felice, basato sulla parità tra i coniugi e sul sostegno e la collaborazione reciproci. Dopo questa unione, ebbe inizio la fase più attiva e fortunata della carriera e dell'impegno di Gilman come scrittrice e attivista socio-politica.

⁹ Il racconto fu pubblicato nel 1892. Si veda, a questo riguardo, Jeffrey Berman (1985).

¹⁰ Prefigurano *Herland* i racconti *A Strange Land* e *Bee Wise* del 1913, e *A Council of War* del 1914, in cui sono descritte comunità eutopiche tutte composte da donne. Sugli scritti utopici di Gilman si vedano soprattutto, tra i più recenti commenti, Susan Gubar (1989: 191-201); C.J. Golden and Joanna Zangrando (2000); Val Gough (1989: 129-143). Come molte altre scrittrici di utopia, Gilman si esprime attraverso forme narrative in cui si conciliano, con il racconto e l'affabulazione, l'ideologia politica e il fine comunicativo.

te tra il 1911 e il 1916, quella centrale, del 1915, *Herland*, è la più significativa, oltre che la più nota: in questa, Gilman dà vita a un mondo esclusivamente femminile (che, nella narrazione, viene ‘scoperto’ per caso da tre esploratori maschi, i quali rimarranno stupiti di trovarsi in un luogo piacevolmente vivibile e sofisticato, dove il benessere materiale si combina con un nuovo progetto di vita organizzato secondo principi condivisi e in progressiva e positiva trasformazione)¹¹. Un mondo libero da qualsiasi forma di prigionia o di costrizione, e del tutto alternativo alle convenzionali strutture sociali in cui prevale il potere maschile (nelle quali, come è chiaramente implicito in *Herland*, dominano disuguaglianza e oppressione).

Già nel 1907, in uno scritto teorico, significativamente intitolato *A Woman's Utopia*, Gilman, nella sua progressiva visione di un mondo diverso e migliore, descriveva quali dovessero esserne le caratteristiche affinché le donne potessero progredire e affermarsi. Il luogo – reale – è la città di New York, trasformata, sotto il governo femminile, in una sorta di moderna repubblica delle donne, in cui la Statua della Libertà è coperta d'oro, simbolo della realizzazione del principio più importante che essa vuole rappresentare¹². Il personaggio maschile che viene invitato a visitare questa città e mondo nuovi è guidato da una cugina, dal significativo nome di Hope, Speranza, che gli espone i principi su cui si fonda quest'isola felice, il primo dei quali è quello di elevare la donna e soprattutto toglierle da una condizione di dipendenza: un principio, come viene sottolineato, che ha avuto un effetto positivo non solo sulle donne, ma anche sugli uomini. Gilman insiste infatti sull'emancipazione femminile come essenziale per il progresso della società tutta anche negli scritti apparsi tra il novembre del 1909 e il dicembre 1910 su «The Forerunner», la rivista da lei diretta, in cui include nel processo etico e civile, più ancora che utopico, da lei elaborato e sostenuto, la necessità di riconoscere alle donne ruoli professionali, come quello di attivista sociale, per la formazione non solo delle donne, ma di comunità in cui tutti abbiano la possibilità di esprimersi e di scegliere liberamente la loro attività al di fuori dei ruoli tradizionali. Gilman (1910) definisce ‘realizzabile’ questa sua utopia, che vede concretizzabile in un sistema alternativo in cui «the female sex is the present form of the original type of life», e in cui l'espansione e il riconoscimento delle possibilità femminili possono e devono tradursi in una trasformazione sociale e diventare globali, identificandosi con gli interessi e i fini dell'intera umanità.

¹¹ Questo nuovo mondo, peraltro reale, costituisce un superamento e un progresso rispetto a quello di tipo settecentesco già menzionato parlando di *Millennium Hall*, essendo un vero progetto utopico, e non solo una visione eutopica.

¹² Sulla contraddizione dell'uso di statue in forma femminile per rappresentare i massimi valori della vita civile (come Libertà, appunto, o Giustizia) che spesso nei confronti delle donne non sono paradossalmente rispettati, si veda Marina Warner (1985).

Gilman, nello sviluppo della sua concezione utopica, espressa soprattutto in *Herland*, si mostra convinta che alla base di tutto il problema irrisolto tra uomini e donne (e dunque anche del contrasto e del conflitto tra i loro mondi ideali), sia la differenza sessuale, usata dal maschio come motivo e strumento di sopraffazione nei confronti della donna, fino a stravolgere completamente non solo i rapporti interpersonali, ma tutta la cultura e persino la Storia¹³.

Nelle sue opere utopiche anche Ursula K. Le Guin¹⁴, scrittrice che per scelta scrive fantascienza e *fantasy*, include riferimenti riconoscibili a opere famose da lei amate, come *Alice in Wonderland* e *Jungle Books*, che le consentono libertà creativa nell'affrontare i temi da lei privilegiati dell'identità individuale e sociale all'interno di strutture culturali più ampie, quali l'antropologia, la sociologia e la psicologia. Anche in Le Guin si trovano nuove definizioni di *gender*, al di fuori delle distinzioni convenzionali uomo/donna, e dei ruoli di conseguenza a questi attribuiti e più spesso imposti. L'esplorazione delle conseguenze sociali e culturali dell'identità sessuale costituisce uno sfondo su cui proporre un mondo nuovo, in cui si risolvano contraddizioni e conflitti. L'opera dichiaratamente utopica di Le Guin, *The Dispossessed*¹⁵ del 1974, descrive uno stato di tipo socialista, Anarres, basato sull'uguaglianza, la libertà e l'assenza di gerarchie, in cui non esiste il concetto di proprietà e dove tutto è condiviso; questo stato è contrapposto ad Urras, il pianeta – molto simile alla Terra – da cui gli abitanti di Anarres sono fuggiti, e dove predominano il materialismo, le divisioni e le discriminazioni di classe e di genere sessuale e le ingiustizie – soprattutto nei confronti delle donne, completamente subordinate, considerate delle proprietà maschili, private dell'istruzione, e anche della possibilità di esercitare autonomamente un mestiere o di accedere a una professione. Se in Anarres, povero e per certi aspetti desolato, è stata raggiunta l'uguaglianza, che costituisce il fondamento di un luogo giusto e felice, e dunque di uno stato sia pure relativamente utopico, questo è impossibile su Urras proprio per le

¹³ La differenza sessuale, come origine di un rapporto conflittuale tra uomo e donna, e la contrapposizione tra la tendenza oppressiva del maschio e la forzata sottomissione della donna, sono alcuni dei temi costanti, non solo del femminismo, ma di molta narrativa femminile. In *Shadow Dance*, il primo romanzo di Angela Carter, la tremenda ferita inflitta dal protagonista maschile, mai completamente cicatrizzata e tantomeno rimarginata, che attraversa il volto dell'indifesa eroina femminile, Ghislaine, è metafora dello sfregio che questo conflitto e questa sopraffazione hanno segnato, sfigurandolo, sull'intero corso – il volto – della civiltà umana.

¹⁴ Ursula K. Le Guin (1929-vivente), californiana, autrice di opere appartenenti a diversi generi letterari, ispirate a temi politici, sociali, a questioni di *gender*, e a problemi scottanti del mondo contemporaneo, basate su uno speciale interesse per l'antropologia sociale. Su Le Guin, si vedano: Susan Bernardo (2006); Elizabeth Cummings (1993); Mike Cadden (2005).

¹⁵ Lo studio più recente e completo su questo romanzo è di Laurence Davis e Peter Stillman (2005).

disuguaglianze, prime fra tutte quelle fra uomo e donna, che si riverberano su tutto il sistema socio-politico ed economico, oltre che sulla vita civile¹⁶.

Anche in *The Left Hand of Darkness* (1969) – forse l'opera più nota della scrittrice – ritorna il tema delle discriminazioni, considerate in una prospettiva molto ampia ma tendenti a mettersi a fuoco soprattutto nel discorso sulle donne; in *Always Coming Home* (1985), invece, Le Guin supera l'idea di un'unica visione utopica per proporre la ricerca e la sperimentazione di realtà alternative e di multipli mondi in trasformazione, così riallacciandosi agli scritti utopici femminili degli anni Settanta. In questi, alla visione che appare valida, ma per certi aspetti superata, di Gilman (soprattutto per quanto riguarda la funzione materna intesa come suprema per la donna, posizione discussa fortemente dal femminismo, come si riscontra anche in varie opere narrative), si contrappone la tendenza all'apertura, alla molteplicità e alla multidirezionalità dei progetti e delle proposte¹⁷.

Se però negli anni Sessanta e Settanta le prefigurazioni di società (e) utopiche femminili appaiono realizzabili come conseguenza delle lotte femministe, nel decennio seguente si verifica una forte ripresa di politiche conservatrici e di correnti religiose reazionarie, in forme repressive nei confronti dei movimenti non solo femminili, ma delle lotte e rivoluzioni sociali e sessuali degli anni precedenti, considerate eccessive, riprovevoli, ma soprattutto pericolose. Oltre all'allentarsi delle tensioni, inevitabile dopo intensi periodi di lotta e di radicali cambiamenti, sembra subentrare anche la delusione per quanto non realizzato, o addirittura per avere perduto riconoscimenti e diritti acquisiti, negati o fortemente contrastati e fatti talora oggetto, soprattutto per quanto riguarda la condizione femminile, di repressione da parte delle istituzioni e di una cultura rimasta ancora fortemente maschilista. Il rapporto uomo-donna, per molti aspetti e in molti casi cambiato e migliorato, ritorna ad essere apertamente conflittuale, e si riapre il divario tra due diverse posizioni ideologiche – maschili e femminili – nella società e nella cultura.

Le vene distopiche, sempre presenti nel discorso femminile, con il riaffermarsi di politiche repressive o addirittura di società fondamentaliste si trasformano in vere e proprie distopie, che descrivono realtà concretamente possibili o addirittura esistenti. Tra queste distopie, la più inquietante, perché piena di riferimenti a situazioni reali e persino a sistemi politici esistenti, è *The Handmaid's Tale*¹⁸ di Margaret Atwood (1985): ambientato in

¹⁶ Il contrasto tra un'utopia anarchica e un modello sociale che si ispira all'utopia capitalista è osservato in *The Dispossessed* ancora una volta da un estraneo ai due mondi, lo scienziato Shevek, che vi compie un viaggio materiale e spirituale.

¹⁷ Numerosi gli scritti sulle utopie femminili degli anni Settanta, tra cui si segnalano: Frances Bartkowski (1991); Chris Ferns (1999); Tatiana Teslenko (ed., 2003); Frederic Jameson (2005).

¹⁸ Pubblicato nel 1984, fu tradotto l'anno seguente in italiano con il titolo *Il racconto dell'An-*

un paese immaginario, Gilead, dopo il colpo di stato compiuto da una sorta di teocrazia militare e politica, il romanzo descrive un regime totalitario governato con la repressione e il terrore. Sebbene l'ambiente urbano sia apparentemente 'normale' e persino gradevole (allusivamente e significativamente Atwood lo descrive come del tutto simile a quello dei quartieri residenziali eleganti e curati della borghesia americana), vi appaiono però presenze inquietanti, come quelle di giovani militari appartenenti a una polizia politica che tutto controlla. La città è circondata da un muro, all'interno del quale corre una rete di filo spinato, come quello attorno alle prigioni o ai campi di concentramento; vi sono appesi i corpi di coloro che hanno cercato di scavalcarlo e di fuggire verso la libertà, esposti come monito per altri che intendessero imitarli.

Prigioniere, vittime e schiave di questo terribile regime e del potere maschile che lo domina sono soprattutto le donne, private di ogni identità (la protagonista della storia viene chiamata, Offred, nome che segnala semplicemente la sua appartenenza a un uomo)¹⁹ e di ogni diritto. Definite secondo le loro funzioni e ruoli (Ancelle, Mogli, Zie, Eco-mogli, Non-donne) nei confronti del potere maschile, sono tutte condizionate rigidamente al processo della procreazione, anche questa gestita da una gerarchia patriarcale. Le donne di Gilead non possono avere un lavoro, una professione, né denaro; sono loro proibiti lo studio o anche la semplice lettura; ogni forma di autonomia è crudelmente punita. Qualsiasi atto o tentativo di ribellione o anche solo di resistenza comporta la morte. Rigidissimo è il controllo del corpo femminile, essendo le donne solo strumenti di riproduzione, o, alternativamente, destinate a servire gli uomini. Le Ancelle, donne giovani, in età fertile, devono forzatamente accoppiarsi (il verbo è giustificato dal fatto che anche il piacere femminile, come l'amore e qualunque altra emozione, sono banditi da Gilead, quando non addirittura puniti) con uno dei Comandanti di più alto grado. Vestite di rosso, con una cuffia bianca con grandi ali (come quelle di un – ormai sciolto – ordine monacale) che impedisce loro di vedere ciò che le circonda, sono obbligate a subire rapporti sessuali, a partorire figli non desiderati, concepiti senza amore, dai quali dovranno separarsi immediatamente dopo il parto per consegnarli alle Mogli; queste, madri vicarie, sposate a uomini nelle alte gerarchie del potere, sono costrette ad assistere agli accoppiamenti dei loro mariti con le Ancelle, e, nonostante la vita comoda e il benessere, sono anch'esse sommamente infelici. Il destino delle donne che non 'producono' figli, chiamate Non-donne, è quello della

cella (Atwood 1988). Nel 1990 Volker Schlöndorff e Harold Pinter ne hanno tratto un film con Natasha Richardson e Robert Duvall, mai però apparso sugli schermi italiani.

¹⁹ Forse non è da escludere un'allusione all'obbligo – o anche solo alla prassi – per cui le donne, con il matrimonio, rinunciano al proprio cognome per assumere, per sé e i propri figli, quello del marito.

deportazione nelle cosiddette Colonie, luoghi contaminati dalla radioattività, dove muoiono per gli stenti e la fatica e a causa delle scorie tossiche con cui vengono forzatamente in contatto. È frequente, a Gilead, la violenza sessuale, addirittura istituzionalizzata, anche se la teocrazia maschile (che si presenta come tale e usa il linguaggio della Bibbia) si atteggia a ‘protettrice’ della donna. Se vi sono alcuni personaggi femminili che, a loro supremo rischio, si ribellano o anche soltanto trasgrediscono le regole e i divieti, altri sono completamente asserviti al potere maschile, di cui si fanno complici, come le crudeli Zie, che controllano, spiano e denunciano; altre donne finiscono per sottomettersi in cambio di minime concessioni di libertà o subalterne forme di potere, esercitate opprimendo le inferiori nella gerarchia sociale. In questo regime totalitario e fondamentalista, se le donne sono le più colpite, anche agli uomini, e ai cittadini in genere, vengono imposti ruoli e controlli, discriminazioni e limitazioni della libertà, e nessuno può sottrarsi alla violenza e all’ingiustizia.

Appare evidente come la distopia di Atwood si riferisca a regimi, società, paesi, culture, purtroppo reali e addirittura riconoscibili, nel passato e nel presente; il romanzo suggerisce i pericoli insiti anche in situazioni apparentemente lontane da quelle di Gilead, mette in rilievo somiglianze inquietanti, e avverte della minaccia contenuta in segnali apparentemente innocenti, che, se non colti e non immediatamente neutralizzati (come è avvenuto a Gilead, dove tutti hanno scelto il silenzio e una forma di colpevole assuefazione), possono trasformarsi in repressioni, discriminazioni, persecuzioni, violenze, e portare alla perdita della libertà e alla cancellazione della civiltà.

Atwood attribuisce, come già si è visto nelle autrici prima citate, l’originale responsabilità di regimi totalitari, liberticidi e violenti, al potere maschile e alla cultura di stampo patriarcale, che si basa su un’oppressione millenaria della donna, in questo differenziandosi da altre distopie scritte da uomini, come *1984* di Orwell (che pure per molti aspetti richiama). Ma un’altra differenza emerge in *The Handmaid’s Tale*, anche questa tipica delle distopie femminili: lo spiraglio di speranza che lascia intravedere per il futuro, introducendo nel racconto l’espedito letterario del ‘manoscritto ritrovato’, qui sotto forma di cassette registrate clandestinamente da Ofred durante la sua prigionia, prima che si compia, non si saprà mai come, il suo destino. Nelle registrazioni Ofred riversa i suoi ricordi, che, sebbene proibiti, non può e non vuole reprimere, ma intende anzi lasciare come testimonianza dei tempi in cui era libera, e viveva con l’amato marito e la figlioletta, dai quali era stata brutalmente strappata senza sapere più nulla di loro, per essere deportata nell’orrore di Gilead. Le memorie di Ofred contengono, oltre al racconto di questo orrore, che fanno conoscere ai posteri, anche un’esortazione a non accettarne mai le premesse, denunciandone subito i pericoli e le minacce, e condannando con determinazione e coraggio

ogni violazione della libertà, dei valori di civiltà e dei diritti umani. Un monito, questo, che anche nella distopia di Atwood – tanto più agghiacciante in quanto realistica – esprime una proposta positiva e una concreta speranza.

Ben diversa dalla New York di Gilman, dominata dalla sfolgorante Statua della Libertà, simbolo vittorioso di una utopia realizzata, è l'immagine (e) utopica della 'Grande Mela' come luogo libero e felice presentata in una serie televisiva di grande successo, ripresa poi nel cinema. Essa contrasta, al tempo stesso, con la visione distopica di una metropoli violenta rappresentata in *In the Cut* di Susanna Moore (1995), dove ancora perdura la subordinazione e la vittimizzazione delle donne nonostante la loro emancipazione e libertà. Già il titolo della serie, infatti, *Sex and the City*, associa la disinvoltata e libera vita sessuale²⁰ di quattro amiche, Carrie (interpretata da Sarah Jessica Parker), Miranda (Cynthia Nixon), Charlotte (Kristin Davis) e Samantha (Kim Cattrall) a una New York, 'The City' per antonomasia, vitale, pulsante, piena di divertimenti e di opportunità, gioiosa e scintillante, perfetto sfondo per le quattro single che ne sono le vivaci protagoniste²¹.

In una sorta di 'pulizia' (e)utopica, New York è rappresentata come una città assolutamente priva di problemi, pericoli, conflitti sociali e razziali, criminalità, e persino dei *tramp*, i barboni, neppure di quelli che, cacciati da Manhattan dalla 'tolleranza zero' dei vari sindaci, vi sono riammessi in certi giorni per ripulire dalla spazzatura che vi è stata lasciata, soprattutto durante il fine settimana, dal consumismo alimentare e dalle invasioni dei turisti. Non si vedono in giro nemmeno gli immancabili *cops*, non vi risuonano sirene, musica costante della città 'che non dorme mai', e l'unico disappunto in questa (pen)isola felice è la difficoltà nel trovare un taxi, o il fastidio di doverlo contendere con qualcuno (ma anche questo diventa, nella 'City' televisiva, un'opportunità di incontro, di conoscenza, che può anche trasformarsi in una relazione, anche se breve e solo sessuale). Anche di notte, persino a Central Park, New York è presentata come un luogo sicuro, dove le protagoniste, di ritorno alle loro case da ristoranti, ritrovi e feste, percorrono strade tranquille, illuminate e soprattutto sicure; le ragazze si muovono per la città ingioiellate e 'arrampicate' sui tacchi inverosimili delle scarpe dal prezzo stratosferico create dai loro stilisti preferiti, come Jimmy Choo o Manolo Blahnik – che impedirebbero, in caso di pericolo nella New York non

²⁰ Qui *sex* è inteso come sesso soprattutto femminile, però in positivo, non come sprezzante definizione maschilista della donna identificata con il suo apparato sessuale.

²¹ *Sex and the City* ha origine nella rubrica tenuta dalla scrittrice Candace Bushnell su *The New York Observer*, poi pubblicata in volume, a New York, dalla Atlantic Monthly Press nel 1996, e l'anno seguente a Londra, da Abacus. A questa prima edizione del volume ne sono seguite almeno altre cinque. Il libro della Bushnell è stato uno dei primi di quella poi definita *Chick list* tra cui è incluso anche *Bridget Jones's Diary* di Helen Fielding (1996). La serie televisiva *Sex and the City* si trova completa in DVD; da questa il cinema ha tratto due film, nel 2009 e nel 2011.

idealizzata, qualsiasi tentativo di fuga strategica – senza che mai accada loro qualcosa di male. ‘The City’ appare sempre come una città eternamente in festa, in cui tutto è a disposizione degli abitanti, e dove tutto è possibile e facile; uno spazio scintillante, pieno di vita e di ottimismo, che corrisponde, nel nostro tempo e nella metropoli più moderna del mondo, alle condizioni idilliache di utopica felicità e benessere immaginate nelle fantasie compensatorie delle signore settecentesche. È con aria trionfante che le quattro protagoniste vengono a più riprese mostrate, nella serie, mentre marciano schierate sui marciapiedi di Manhattan alla rinnovata conquista di questo paradiso di progresso e di libertà, emancipate e disinibite, pronte a godersi la loro libera sessualità, e la loro indipendenza. Alla libertà sessuale nella vita privata le quattro affascinanti *single* uniscono infatti quella di un’attività professionale autonoma e redditizia, che consente loro lo stile di vita che soltanto una forte disponibilità di denaro può dare: Carrie è una nota giornalista e scrittrice, Miranda avvocato, Charlotte gallerista, Samantha possiede un’agenzia di pubbliche relazioni. Nessuna dipendenza e tantomeno sottomissione al potere maschile, o al maschio *tout court*, ma un’indiscutibile e indiscussa autodeterminazione regola le loro vite, secondo un principio inderogabile, che costituisce la base per la realizzazione di un’utopia femminile.

Ma allo stesso modo in cui, in *Sex and the City*, New York anche a una riflessione superficiale appare più un’accattivante rappresentazione pubblicitaria per turisti o consumatori un po’ ingenui e poco informati, che non la realizzazione di un mondo perfetto per le donne; così anche la spensierata e libera esistenza di queste ragazze, che in apparenza descrive un universo femminile trasformato dalla riscossa femminista e dal successo delle rivendicazioni degli anni Sessanta e Settanta, rivela quanto questo mondo sia in realtà lontano dal concretizzarsi di una proposta utopica (sia essa basata sull’opera socialmente e politicamente impegnata di una Gilman, o, in modo più blando, sulle lotte dei decenni sunnominati), e lasci invece trasparire quasi un tradimento, quando non una negazione, di quelle premesse.

Non esistono, in questo quadro utopico da rivista patinata, o anche da commedia hollywoodiana, proposte o progetti di un mondo migliore e di una sua fondamentale condizione, l’emancipazione femminile, che qui riguarda una libertà sessuale che si ferma superficialmente alla conquista e all’immediata e breve ‘consumazione’ di rapporti, degni appunto di un uso e consumo tipici della nostra frettolosa e disimpegnata cultura. Le personalità delle quattro *single* newyorkesi – peraltro simpatiche, intelligenti, divertenti – invece di invitare emulazione per quanto riguarda un vero impegno e la realizzazione di valori, rivelano, oltre a una decisa tendenza all’egocentrismo, una totale assenza di interesse per i problemi altrui che non riguardino la vita privata e sessuale della loro cerchia di amici; e persino la loro disinibita sessualità, articolata – piacevolmente e con grande senso dell’umorismo,

finalmente senza pruderie o ipocrisia – nelle loro, peraltro divertentissime, conversazioni e nei loro commenti salaci, diventa spesso, da libera e liberatoria, una sorta di manifestazione di edulcorata trasgressività, che si ritrova nei garbati riferimenti *hardcore* di un certo tipo di commedia o di *sitcom*.

Il sesso, inteso come libera sessualità, non più condizionato e gestito dal maschio, non costituisce un passo essenziale verso il superamento dei limiti, delle regole, degli obblighi, delle imposizioni, delle repressioni esercitate sulle donne, né come punto di partenza per una nuova società basata su diversi rapporti di *gender*, ma è ridotto a semplice svago, del tutto disimpegnato e privo di sentimenti; in certi episodi della serie appare anzi come un'attività secondaria persino allo *shopping*, che invece assume caratteristiche addirittura catartiche. L'acquisto di abiti, scarpe, borse, soprattutto se costosi e di griffe prestigiose, determina emozioni che relegano a un secondo piano sentimenti di ben altra intensità, o eventi fondamentali della vita, o il rispetto della sensibilità altrui. Questo risulta particolarmente evidente quando Carrie si prepara a scegliere l'abito da sposa per convolare alle, peraltro attesissime e desideratissime, nozze con l'amore della sua vita, Mr. Big (che vorrebbe una cerimonia intima e sobria): l'emozione e l'unicità di quel momento si disperdono e svaniscono nell'eccitazione delle prove di un numero imprecisato di abiti da sposa firmati dai più famosi stilisti e ripresi in decine di pose da noti fotografi di moda per la pubblicità su un numero speciale della rivista *Vogue*. Si tratta di una sfilata godibilissima per le spettatrici, ma del tutto priva della tensione emotiva cui dovrebbe essere associata, e dalla quale Mr. Big è escluso non solo perché fisicamente assente – come del resto si prescrive al futuro sposo, per la nota superstizione secondo la quale la vista dell'abito nuziale prima del matrimonio porterebbe sfortuna –, ma perché totalmente dimenticato.

Del resto, uno dei momenti di tenerezza amorosa più intensi tra Carrie e Mr. Big ha luogo quando lui le fa trovare, nell'appartamento, ovviamente lussuoso, che ha acquistato per viverci insieme dopo il matrimonio, un'intera stanza per contenere le scarpe di Carrie, per le quali la ragazza rivela una sorta di feticismo. Sempre nel primo film tratto dalla serie, la segretaria di Carrie mette sullo stesso piano la felicità di avere riconquistato il fidanzato con quella di aver ricevuto in regalo una borsa di Vuitton²².

Nonostante la realizzazione di importanti rivendicazioni femministe, permangono nella rappresentazione di queste disinibite e spensierate *single* una serie di stereotipi di genere: l'obbligo di rispondere a un'immagine imposta dalla pubblicità, che sembra avere sostituito – in effetti proponendoli

²² Sull'importanza dei vestiti in *Sex and the City* si rimanda a Jane Arthurs (2003: 83-98); Stella Bruzzi and Pamela Church (2004: 115-129); e Anna König (2004: 130-143). Questi ultimi due saggi fanno parte dell'interessante raccolta curata da Kim Akass e Janet McCabe (eds., 2004).

– i diktat patriarcali, e che esige aspetto, misure, abbigliamento e atteggiamenti ‘femminili’, ovvero l’obbligo di essere giovani, belle, magre, curate, eleganti, impeccabili. L’invecchiamento è visto con paura e persino orrore, e l’appassire e lo sciuparsi del corpo è spietatamente condannato sia nelle donne sia negli uomini (si pensi ai commenti di Samantha sul corpo di un suo maturo amante, ma anche la sua desolazione davanti a cambiamenti anche minimi nella sua persona); da qui deriva l’ossessione per la forma fisica, a scapito di un’interiorità e di uno spessore umano che si assottigliano sempre più negli episodi della serie. Per non parlare dei film, soprattutto il secondo, del 2011, ambientato, per motivi pubblicitari e di budget, a Dubai; dove, sebbene le quattro protagoniste si pongano sempre come paladine della riscossa femminile – e dunque ci si aspetta che sostengano i valori e i fini espressi dal femminismo, e più ampiamente, le istanze emerse negli anni Sessanta e Settanta, come la proposta di nuovi paradigmi culturali, di progetti comunitari, e di relazioni olistiche tra esseri umani e ambiente naturale – risulta evidente che non solo esse si mostrano del tutto indifferenti a problematiche di questo genere, ma guardano con estrema superficialità persino alla condizione femminile nel mondo islamico.

Problematici e insoluti inoltre restano i rapporti di *gender*, tra rivendicazioni di autonomia e autodeterminazione femminile, incrostazioni romantiche e stereotipi sociali che appaiono irrinunciabili (come, per Charlotte, il matrimonio tradizionale in abiti da cerimonia, e addirittura la lista dei regali depositata da Tiffany). Da un lato, gli uomini sono oggetti di consumo, valutati sul piano fisico e sessuale (come avveniva – e avviene – per le donne nel patriarcato) in conversazioni in cui le quattro ragazze si scambiano informazioni e commenti sul pene dei loro amanti e sulle loro performance sessuali, con un evidente rovesciamento di posizioni e di ruoli, e la messa in discussione di tipologie maschili. Dall’altro, gli uomini vengono classificati secondo quello che si potrebbe definire il codice patriarcale, basato sul denaro, la razza, la classe sociale, oltre che il sex-appeal e la potenza sessuale. Anche per quanto riguarda il maschile, dunque, rimangono contraddizioni e aspetti irrisolti. Non emerge infatti nessuna idea e nemmeno un accenno di proposta su come dovrebbe essere il ‘nuovo’ maschio, al di fuori del modello imposto dal patriarcato, che possa vivere armoniosamente con le donne di *Sex and the City* e instaurare con loro rapporti paritari, ridefiniti secondo nuovi concetti di femminilità e mascolinità. I due personaggi maschili, ai due estremi dello ‘spettro’ della mascolinità, sono Mr. Big, l’amore di Carrie, che sposerà dopo varie vicissitudini, e Steve, il futuro marito di Miranda e padre di suo figlio, i quali presentano due modelli diversissimi di uomo, e mettono in rilievo la complessità dei problemi causati dal cambiamento dei ruoli di genere. Mr. Big rappresenta il maschio vittorioso tipico del patriarcato, nonostante qualche lieve, ma non determinante, cambiamento: sicuro di

sé, ricco, professionalmente realizzato, il Principe Azzurro della favola (ora Principe di Wall Street), ma anche l'eroe delle commedie romantiche²³; un incrocio tra l'Humphrey Bogart di *Casablanca* e, per la sua eleganza (veste Armani) il Cary Grant di *Intrigo Internazionale*, che Samantha acutamente inserisce in ambienti molto meno sofisticati di quelli del cinema del passato, collegandolo soprattutto al denaro e al successo da *broker*, e descrivendolo come «The next Donald Trump, except younger and much better-looking»²⁴. Steve, invece, rappresenta una mascolinità più sensibile, delicata, emotiva: ammette, cosa che Mr. Big non fa, di essere innamorato, di desiderare una relazione duratura e non solo basata sul sesso, di voler essere padre. Al contrario di Mr. Big, è monogamo e fedele a Miranda – a parte un'unica, anche comprensibile, scappatella che gli costerà carissima – con la quale riuscirà a formare una coppia che sembra capace di resistere nel tempo al rovesciamento dei ruoli tradizionali. I caratteri di questi due maschi si definiscono anche attraverso gli abiti: se Mr. Big è sempre inappuntabile nei suoi completi da manager, Steve invece veste in modo *casual*, secondo il modello televisivo-cinematografico del 'bravo ragazzo'. Come risulta evidente, sia che si tratti di personaggi o di situazioni, non si sfugge, in *Sex and the City*, all'immagine riproposta quasi obbligatoriamente della convenzionalità e del consumismo mediatico, e del messaggio pubblicitario. Anche le aspirazioni, i desideri, persino le proposte, che pure emergono, di un mondo migliore, si fermano alla superficie accattivante, gradevole, rassicurante e talora persino smagliante del prodotto mediatico, mentre gli annunci e le tracce di una possibile, anche se timida, proposta eutopica si disperdono in fantasie compensatorie e in una facile e superficiale favola consumistica.

Bibliografia

- Arthurs J., 2003, "*Sex and the City*" and Consumer Culture: Re-mediating Post-feminist Drama, «Feminist Media Studies» 3,1: 83-98.
- Bartkowski F., 1991, *Feminist Utopia*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Berman J., 1985, *The Unrestful Cure: Charlotte Perkins Gilman and "The Yellow Wallpaper"*, in *The Talking Cure: Literary Representations of Psychoanalysis*, New York: New York University Press: 33-59.
- Bernardo S. (ed.), 2006, *Ursula K. Le Guin: A Critical Companion*, Westport, Greenwood Press.

²³ L'indubbia influenza della commedia cinematografica americana su *Sex and the City* trova conferma in Kathrina Glitre (2006).

²⁴ La citazione è ripresa dall'interessante articolo di Laura A.K. Brunner *How Big is Big Enough* (2010: 87-98).

- Brunner L.A.K., 2010, *How Big is Big Enough?*, «Feminist Media Studies» 10.1: 87-98.
- Bruzzi S. and P. Church, 2004, *Fashion is the Fifth Character*, in K. Akass and J. McCabe (eds.), *Reading Sex and the City*, London, I.B. Tauris: 115-129.
- Cadden M., 2005, *Ursula K. Le Guin, Beyond Genre: Fiction for Children and Adults*, New York and London, Routledge.
- Carey J. (ed.), 1994, *The Faber Book of Utopias*, London, Faber & Faber.
- Claeys G., 1994, *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- , 1997, *Modern British Utopias, 1700-1850*, 8 vols, London, Pickering and Chatto.
- , 2000, *Restoration and Augustan British Utopias*, Syracuse, Syracuse University Press.
- , 2009, *Late Victorian Utopias*, London, Pickering and Chatto.
- , 2011, *Searching for Utopia: The History of an Idea*, London, Thames and Hudson.
- Cummings E., 1993, *Understanding Ursula K. Le Guin*, Columbia, University of South Carolina Press.
- Davis C.J., 2010, *Charlotte Perkins Gilman: A Biography*, Stanford, Stanford University Press.
- Davis L. and P. Stillman, (eds.), 2005, *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's "The Dispossessed"*, New York, Lexington Books.
- Eagleton T., 1997, *Pretty Much Like Ourselves*, «The London Review of Books» 19.17, 4 Sept.: 6-7.
- Ferns Ch., 1999, *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Gilman, Ch. Perkins, [1910] 1968, *Review of Lester Ward's "Pure Sociology"*, in *The Forerunner* 1-7, 1909-1916, reprinted, with an introduction by M. B. Stern, New York, Greenwood, vol.1: 26-27.
- , [1913] 1968, *Why I Wrote "The Yellow Wallpaper"*, in *The Forerunner* 1-7, 1909-1916, reprinted, with an introduction by M. B. Stern, New York, Greenwood, vol.3: 271.
- , 2000, *The Yellow Wall-Paper and Other Writings*, edited by A. Black, New York and London, Random House.
- Glitre K., 2006, *Hollywood Romantic Comedy*, Manchester, Manchester University Press.
- Golden C.J. and J. Zangrando (eds.), 2000, *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman*, Newark, University of Delaware Press.
- Gough V., 1989, *In the Twinkling of an Eye: Gilman's Utopian Imagination*, in V. Gough and J. Rudd (eds.), *In A Very Different Story: Studies on the Fiction of Charlotte Perkins Gilman*, Liverpool, Liverpool University Press: 129-143.
- Gubar S., 1989, *She in 'Herland': Feminism as Fantasy*, in Sh. L. Meyering (ed.), *Charlotte Perkins Gilman: The Woman and Her Work*, Ann Arbor, UMI Research Press: 191-201.
- Jameson F., 2005, *Archeologies of the Future: the Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London, Verso.

- Konig A., 2004, *Sex and the City*, in K. Akass and J. McCabe (eds.), *Reading "Sex and the City"*, London, I.B. Tauris: 130-143.
- Palazzi F., [1934] 2000, *Dizionario degli aneddoti*, Milano, Dalai.
- Teslenko T. (ed.), 2003, *Feminist Utopian Novels of the 1970s*, New York and London, Routledge.
- Warner M., 1985, *Monuments and Maidens: the Allegory of the Female Form*, London, Weidenfeld & Nicolson.

SELF PROJECTED LONDON.
LA REINVENZIONE DI LONDRA SECONDO WILL SELF

Nicoletta Vallorani

*I don't write fiction for people to identify
with and I don't write a picture of the world
they can recognize. I write to astonish people.*
(Will Self)¹

I. UTOPIE LONDINESI

Talento eclettico e personalità sfaccettata, Will Self campeggia sulla scena della narrativa britannica con una varietà di testi non sempre facili da interpretare e spesso concepiti come una sfida al lettore, alla sua pazienza tanto quanto alle sue doti intellettuali. Uno dei tratti distintivi della scrittura di questo narratore – e per certi versi della sua formazione² – appare il carattere ricorrente dei riferimenti alla tradizione distopica (britannica e non)³, che si combina con la scelta di una cifra stilistica peculiare, seppure di certo imparentata con l'archetipo swiftiano⁴.

¹ La citazione compare come epigrafe nella prima bozza di *How the Dead Live*, del 2000 (Hunter Hayes 2007: 1).

² Per quanto interrotta, mal diretta e faticosamente completata sia stata la formazione accademica di Will Self, questo non ha mai impedito allo scrittore di seguire un percorso di documentazione attenta, a tratti esasperata, prima di affrontare qualunque tipologia di narrazione, per poi filtrare questa documentazione attraverso un'esperienza insolita quanto articolata della vita. Nel 1993, Zoë Heller scriveva appunto che in Self il «curriculum vitae, combining as it does the tony (Oxford) with the boho (drugs) reads like a publicist's wish list» (Heller 1993: 125).

³ Cfr. Guardamagna (1980); Manferlotti (1984); Bignami (1990); Fortunati Minerva (1992).

⁴ In realtà, Self prende le distanze dalla tendenza predicatoria e moralista indubbiamente

The Book of Dave (2006), in particolare, è un romanzo complesso da molti punti di vista. Strutturalmente, esso si edifica su un *plot* a due piste, che si srotolano a capitoli alterni: nel presente, ci vengono raccontate la vita del tassista Dave e la sua progressiva discesa nel gorgo psicotico dell'abbandono e della depressione; nel futuro, sullo sfondo di una Londra apocalittica e residuale ormai quasi cancellata dal diluvio, ci viene detto di come il diario di Dave sia stato ritrovato e subito assunto a Bibbia di una nuova religione. Il diario personale, per sua stessa natura, è un testo privato, e per conseguenza, spesso, misterioso ne è il codice. *The Book of Dave* non fa eccezione, sebbene l'idea centrale che lo anima non vada ricercata nella progettazione di un mondo utopico, ma nell'intenzione di Dave di lasciare un'eredità di conoscenze a suo figlio Carl. Dunque, per il suo carattere di comunicazione intima e segreta, il diario è scritto in una strana lingua, una mescolanza idiosincratica di inglese standard, cockney, linguaggio inventato, *Estuary English* e accenti assortiti del sudest. Nel futuro, questa lingua si scorpora in due varietà del tutto immaginarie, ovvero l'*Arpee* (il linguaggio più formale e cerimoniale; il nome rielabora naturalmente l'espressione «Received Pronunciation») e il *Mockni* (un cockney rimodellato e ibridato).

Dunque, l'affresco narrativo che risulta dalla combinazione di questi elementi presenta ovvie contiguità con la tradizione dell'utopia, e tuttavia osa una strada accidentata, non facile e certamente poco divulgativa. Più consueto appariva un altro testo precedente dello stesso autore, *Great Apes* (1997). Anche in quel caso, *Self* confrontava la Londra reale con una sua versione utopica, con uno slittamento straniante che, invece di essere orientato verso il futuro, seguiva un movimento trasversale e ipotizzava un universo parallelo nel quale le scimmie si erano evolute più degli esseri umani e ne avevano rimpiazzato il ruolo di 'creature intelligenti'. E tuttavia, anche in *Great Apes* il meccanismo narrativo poggiava su una procedura rappresentativa analoga. La città era vista e raccontata attraverso lo sguardo di un protagonista anomalo, Simon Dykes, prima cittadino disadattato della Londra reale e poi abitante straniato della Londra utopica/distopica. *Great Apes* non contemplava – è vero – doppie piste narrative. L'espedito della dislocazione era più consueto e collaudato: Simon, semplicemente, si addormentava in un mondo di uomini e si svegliava nell'universo delle scimmie⁵.

Ben più complesso è il procedimento costruttivo di *The Book of Dave*, dove i due mondi – quello reale e quello distopico – coesistono, almeno dal punto di

presente nell'archetipo swiftiano, ribadendo di voler essere solo e soprattutto un provocatore. È *Self* stesso a chiarire affiliazioni e differenze nell'intervista realizzata da Laurie Taylor nel 2003 sul «New Humanist».

⁵ Per il lettore britannico e per chi frequenta assiduamente il territorio dell'utopia letteraria, l'omaggio a *When the Sleeper Wakes* (1899) di H.G. Wells è del tutto evidente, e consolidato nella tradizione utopica internazionale.

vista narrativo, imponendo al lettore un continuo rimbalzo tra stadi cronologicamente diversi dell'evoluzione della città. Non *di una* città, appunto, ma *della* città per eccellenza (Londra), almeno agli occhi di Self e del suo personaggio.

E qui veniamo al secondo aspetto interessante. Oltre a intrattenere una relazione privilegiata con *Great Apes*, *The Book of Dave* in qualche modo corona una produzione narrativa nella quale il *setting* rimane quasi sempre lo stesso⁶. Anche *The Book of Dave* ragiona sull'identità di Londra, e così facendo si colloca in un filone molto ben frequentato. Insieme a Martin Amis, Iain Sinclair, J.G. Ballard, Michael Moorcock e in parte anche Neil Gaiman⁷, Self appartiene a una cerchia di scrittori contemporanei determinati a fotografare la crescita inconclusa – nel duplice senso di irrazionale e mai conclusa – e il crescente meticcio architetonico, topografico, etnico, culturale e linguistico di una metropoli il cui ritmo di cambiamento è sempre stato molto veloce e dunque difficile da afferrare. Anche nelle loro opere più significative compare una medesima immagine di Londra, e un analogo bilancio topografico dello sviluppo passato, presente e futuro della città. Tecnicamente, anche *The Book of Dave* – come *Mother London* (M. Moorcock, 1988), *London Fields* (M. Amis, 1989), *Neverwhere* (N. Gaiman, 1996), *London Orbital* (I. Sinclair, 2002) e *Millennium People* (J.G. Ballard, 2003) – è un romanzo sulle strade, le voci, i silenzi, la follia, l'espansione infinita e l'autocannibalismo di Londra. Quest'ultima, nel caso di Self, è osservata e poi riscritta attraverso lo sguardo e le parole di Dave, che ricostruisce un codice urbano del tutto inedito seppure confusamente percepito da molti degli abitanti della città:

Hunched low over the wheel, foglamps piercing the miasma, Dave Rudman powered his cab through the chicane at the bottom of Park Lane. The cabbie's furious thoughts shot through the windscreen and ricocheted off the unfeeling world. Achilles was up on his plinth... *with his tiny bronze cock...* his black shield fending off the hair-styling wand of the Hilton... *where all my heartache began.* Solid clouds hung overhead... *lunging up fresh blood.* The gates to Hyde Park, erected for the Queen Mother, looked like... *bent paperclips...* in the gloom, the lion and unicorn on their Warner Brothers escutcheon were prancing cartoon characters. Evil be to him who thinks of it, said the Unicorn, and the Lion replied, *Eeee whassup Doc?* (Self 2006: 27)

⁶ In sostanza, i romanzi non di *setting* londinese sono due: *My Idea of Fun* (1993), ambientato a Brighton, e *The Butt* (2010), il cui *setting* è un continente immaginario che contamina l'Australia con alcuni tratti dell'Iraq.

⁷ Andrebbe inclusa nella lista anche l'Angela Carter di *The Passion of New Eve* (1977), romanzo di fatto citato da tutti i narratori menzionati. Esso tuttavia non è un testo specificamente dedicato a Londra, eccezion fatta per i primi capitoli.

Da Virginia Woolf in avanti⁸, lo sforzo rappresentativo della città attraverso il filtro di uno sguardo potentemente individuale ricorre con una certa regolarità nella tradizione letteraria britannica e anglofona in generale. Dunque, cosa cambia in questo caso? È semplice. La domanda centrale che Self si pone è: cosa accadrebbe se la Londra futura venisse governata sulla base del diario di un idiota? Da questo assunto discende l'assoluta centralità del personaggio immaginante/viaggiatore, che non solo 'progetta' la nuova Londra, ma ne scrive inconsapevolmente la legge e ne inventa il linguaggio, come si conviene alla tradizione utopica (Pagetti 1995). È difficile ignorare – come rileva Harrison (2006) – il riferimento a Russell Hoban e al suo *Riddley Walker* (1980)⁹, soprattutto per ciò che concerne l'invenzione di etimologie topografiche modellate sulla rielaborazione di denominazioni popolari¹⁰ oppure sull'applicazione delle regole di evoluzione dettate dalla storia della lingua inglese. L'operazione che Self pone in atto è analoga, ma molto più complessa. E risulta in una superficie espressiva concepita, per esempio, così:

Carl Dèvúsh, spindle-shanked, bleach-blond, lampburnt, twelve years old, kicked up buff puffs of sand with his bare feet as he scampered along the path from the manor. Although it was still early in the first tariff, the foglamp had already bored through the cloud and boiled the dew off the island. As he gained height and looked back over his shoulder, Carl saw first the homely notch of then the shrub-choked slopes of the Gayt rising up beyond it. (Self 2006: 1)

O, nei dialoghi, così:

- Ware2 guv, said Billi Brudi, catching Carl's eye as they reached the linchet bordering the next rip and together stepped over it.
 - 2 Nú Lundun, Carl replied.
 - Ware2 guv, Sam Brudi chipped in – and his brother Billi chimed up:
 - 2 Nú Lundun. (Self 2006: 3)

⁸ Ci si riferisce, naturalmente, all'archetipo rappresentato, da questo punto di vista, da *Mrs Dalloway* (1925). Si veda su questo Palusci (2000: 230-249).

⁹ Si tratta di un romanzo di fantascienza, ambientato in Kent circa duemila anni dopo un olocausto nucleare. L'invenzione linguistica ne è una caratteristica dominante, e segue una procedura estremamente sofisticata. Che Will Self abbia avuto in mente questo archetipo scrivendo *The Book of Dave* appare confermato dal fatto che ne ha firmato l'introduzione per l'edizione Bloomsbury del 2002.

¹⁰ «Dover», per esempio, diventa «Do it over».

La prima citazione, in particolare, rappresenta di fatto la soglia d'accesso del romanzo. Sono le righe iniziali del primo capitolo, e seguono una mappa della nuova Londra e l'indicazione di una data precisa: «JUN 523 AD» (dove AD non sta per «Anno Domini», ma per «After Dave»): 500 anni, più o meno, dopo la morte di Dave Rudman, tassista.

2. A PROPOSITO DI DAVE

Da un punto di vista strutturale, in *The Book of Dave* Will Self rivela una profonda consapevolezza dei meccanismi della narrazione distopica. L'invenzione di un intero mondo risulta, come da manuale, nella meticolosa costruzione di una società, che però appare edificata su assunti bislacchi, espressi in un linguaggio inventato quasi *from scratch*. L'operazione poggia sulle caratteristiche del personaggio centrale – e questa è una procedura consueta – ma anche sulla perfetta, dichiarata identità tra il personaggio medesimo e la città di Londra: e questo è già meno consueto.

All'inizio del secondo capitolo – il primo ambientato nella Londra contemporanea – Dave Rudman e la città vengono introdotti insieme. Nel miasma urbano che li avvolge entrambi, essi appaiono personaggi gemelli. Le strade ingolfate di macchine traducono la psiche involuta di Dave, il ragazzo che vuole diventare un tassista e che, mentre persegue la sua ingenua vocazione, incontra Michelle Brodie, ne ha un improbabile figlio che parrebbe generato da unico frettoloso incontro, la sposa nel 1987 (nel preciso momento in cui la crisalide del thatcherismo si sta schiudendo per produrre gli esiti più distruttivi)¹¹, se ne separa poco dopo e contestualmente guadagna un'ordinanza restrittiva che lo allontana per sempre dalla sua famiglia. La pomposità barocca delle strutture architettoniche affiancate a ipermoderne creazioni di gloriosa inefficienza e per lo più mai completate riflettono la grottesca inadeguatezza fisica di Dave. Tassista fallito, padre per caso e marito per incidente, uomo già in partenza privo di ogni fascino e in seguito devastato da un trapianto di capelli non riuscito, individuo con seri problemi di alcolismo e di impotenza, solo come nessuno mai, Dave è l'immagine della *Blatcherite London*, una metropoli incapace di riconoscersi dopo innumerevoli lifting e innesti, e che alla fine ha solo da essere cancellata da un diluvio.

Dave è dunque la chiave dichiarata della narrazione, in carne e ossa nella Londra contemporanea e come figura divina – «Davinity» – nella Londra del

¹¹ Per usare le parole di Self stesso, «The matt black chrysalis of the 1980s was splitting, and with stop-action rapidity, out came a vast moth, unfurling sticky, tinted-glass wings» (Self 2006: 96).

futuro. Non è accidentale che di mestiere faccia il tassista: la professione in sé affonda le sue radici nella mitografia delle strade di Londra, inconoscibili e illeggibili e tuttavia scritte nelle mappe urbane delle quali chi fa questo lavoro deve avere una Conoscenza («Knowledge») costantemente verificata¹². Dave non si è rassegnato a questo mestiere. Al contrario, esso si manifesta come una vocazione assoluta e irresistibile nell'età in cui tutti i suoi coetanei aspirano ad andarsene dalla città – soprattutto quando ne abitano i margini, geografici e sociologici – per costruirsi un futuro, immaginarsi in un luogo diverso da quello in cui sono nati. Di fronte alla favoleggiata prospettiva della mobilità, Dave dichiara una posizione molto diversa:

All Dave's peers wanted to get out of London – at least for a bit – while Dave wanted to go deeper in. Lun-dun – how could such leaden syllables be so magical? He craved London like an identity. He wanted to be a Londoner – not an assistant manager on £12 grand a year, married to Karen, who liked... Spandau-fucking-Ballet. (Self 2006: 89)

In questa scelta pesa anche un'eredità familiare precisa, che Dave decide di raccogliere. Scartando una figura paterna inutile e ingombrante, il protagonista si lega al nonno materno, Benny Cohen, tassista e leggendario conoscitore delle strade di Londra e artefice principale dell'immaginario del piccolo Dave:

But little Dave loved Benny – loved his patter and his natty shmattes – pressed grey slacks, tweed caps with elasticated sides, zip-up suede jackets and mirror-shiny shoes. He loved the way his grandfather exuded his Knowledge, a comprehensive understanding not only of the London streets – but what went on in them as well. After thirty-odd years behind the wheel, Benny Cohen gave the distinct impression that he'd been plying for a hire for a couple of millennia. As he drove his grandson through the city he retailed him with a steady stream of anecdotes and facts; a slipstream of patter which spilled from the corner of his mouth and blew over his shoulder braided with cigarette smoke. (Self 2006: 91)

¹² Tecnicamente, la *Knowledge* è la conoscenza enciclopedica delle strade di Londra sulla quale i tassisti londinesi vengono sottoposti a controlli periodici e che condiziona il mantenimento della licenza. Will Self pare ereditare una definizione anticipata con molta evidenza in *London Fields*, un romanzo del 1989, a firma di Martin Amis. Amico di Will Self e scrittore a lui affine, Amis fa dire a uno dei suoi personaggi che «There was a time when I thought I could read the streets of London [...]. But now I don't think I can. Either I'm losing it, or the streets are getting harder to read [...] illiterate themselves, the streets are illegible» (Amis 1989: 367).

Benny occupa, nella società londinese, una posizione di felice marginalità. Ebreo e fiero della sua appartenenza, offre al nipote un'ipotesi di identità che Dave non trova altrove. Se lo porta appresso alla sinagoga – la «shul», in slang Yiddish – a sentire «sciroccati barbuti» che predicano in ebraico dal pulpito, mentre tra i fedeli commercianti ebrei discutono, sempre in ebraico, il prezzo del pesce. Peccato che Dave non conosca *affatto* l'ebraico, sicché rituale religioso e trattative commerciali – entrambi componenti ineludibili del modello identitario proposto da Benny – restano un ronzio senza senso, musica della città che il piccolo Dave impara ad amare fin da bambino. Benny parla un inglese meticcio, che combina creativamente slang ebraico e gergo dei tassisti, e che Dave ama e imita, a dispetto del divieto materno. Alla pignola mania della *Received Pronunciation*, Dave oppone un'adesione incondizionata a quella che considera la lingua degli affetti e che non a caso sarà il codice privilegiato del lungo, intimo messaggio da lasciare a suo figlio. Benny diventa comunque il timone di un'esistenza altrimenti dispersa. Anche nel suo inevitabile declino e nella morte, descritti con commozione ironica senza pari, Benny Cohen resta il modello paradigmatico di Dave e la fonte della sua vocazione di tassista. Lui non può perdersi, neanche da morto: «“I'm sorry for your loss,” people said, but how could Benny Cohen, of all people, have got lost? It was inconceivable to Dave that even when dead his granddad would be disoriented» (Self 2006: 230).

La Conoscenza si trasfigura in chiave simbolica dell'esistenza, e diventerà appunto l'eredità da trasmettere al figlio (nonché il dettato biblico della Londra del futuro). Gli esami periodici sono sempre accompagnati, per Dave, dal terrore di non superarli e dunque di vedersi negato il rinnovo della licenza: tragedia impensabile, alla quale neanche Benny è riuscito a prepararlo. Di fatto, l'esito positivo dei colloqui costituisce la sola, vera gratificazione che Dave conosce nello spazio di una vita: esso produce, seppure temporaneamente, una certezza identitaria riconosciuta da tutti i passeggeri del taxi, che sono costretti ad ammettere la propria inferiorità in termini di conoscenza delle vie cittadine.

Così, come Benny, Dave finisce per leggere tutta la sua esistenza sulla base della Conoscenza dei tassisti, articolando ogni spostamento fisico e simbolico attraverso il complesso sistema di orientamento della «Knowledge», e pensando ogni sviluppo della sua vita in termini di griglie urbane e punti di riferimento: «*Left Heath Street... left Beech Row... Points at the end: the Friends' Meeting House, New End School, the Horse and Groom, my wife fucking another man...*» (Self 2006: 335).

Persino quando si avvia a smascherare Michelle e il suo amante, Dave cerca e trova rassicurazione in un universo cognitivo che sa di padroneggiare: sarà quello, forse, a proteggerlo dallo smarrimento e dall'anomia. E in modo congruente, quando Michelle lo abbandona portando con sé il piccolo

Carl, i sensi di colpa di Dave, la sua solitudine, l'inanità della sua ribellione si proiettano di nuovo sulla sua immagine di città. Defraudato di quel che crede suo (una famiglia e soprattutto un figlio), il protagonista della storia non avrà più una griglia simbolica alla quale agganciare la sua personalità dissipata e smarrirà appunto anche la conoscenza di Londra, perdendosi topograficamente e idealmente.

3. COSMI

Riassumendo, quindi, tutto ruota intorno al personaggio di Dave, che, all'inizio della vicenda, si misura con un cosmo che immagina ordinato, e lo corteggia come un modello identitario. Più avanti, a questo progetto si aggancia il disegno utopico di insegnare Londra al figlio Carl, nei confronti del quale ha un legame viscerale, che resta anche dopo la scoperta che di vero figlio non si tratta. Una scoperta, quest'ultima, anticipata simbolicamente dall'incapacità di 'riconoscere' Carl al momento della nascita: i lineamenti gli appaiono alieni, belli e dunque estranei. Anche così, questo figlio mai desiderato, né davvero compreso, resta, per il padre abbandonato e bandito da un'ordinanza restrittiva, l'unica ancora alla vita, l'elemento di senso che, una volta rimosso, condanna Dave all'anomia personale e urbana. Significativamente, l'impossibilità di soddisfare il desiderio di paternità produce l'anticipazione apocalittica di una Londra sommersa dal diluvio, un luogo in cui i sedimenti inutili di una inondazione consumistica intasano una mappa urbana prima ben delineata e netta, cancellando la Conoscenza.

Dave knew none of it – his Knowledge was gone. The city was a nameless conurbation, its street and shop signs, its plaques and placards plucked then torn away by a tsunami of meltwater which dashed up the estuary. He saw this as clearly as he'd ever seen anything in his life. The screen had been removed from his eyes, the mirror cast away and he was privileged with a second sight into deep time. The great wave came on, thrusting before it a scurf of beakers, stirrers, spigots, tubes, toy soldiers, disposable razors, computer-disc cases, pill bottles, swizzle sticks, tongue depressors, hypodermic syringes, tin-can webbing, pallet tape, clips, clasps, brackets, plugs, bungs, stoppers, toothbrushes, dentures, Evian bottles, film canisters, widgets, detergent bottles, disposable lighters, poseable figurines of superheros, cutlery, hubcaps, knick-knacks, mountings, hair grips, combs, earphones, Tupperware containers, streetlight protectors – and a myriad other bits of moulded plastic, which minutes later washed up against the hills of Hampstead, Highgate, Harrow and Epping, forming salt-bleached reefs, which would

remain there for centuries, the lunar pull of the new lagoon freeing spiny fragments to bob into the cockle-picking hands of... *know-nothing carrot crunchers*... who would scrutinise them and be filled with great awe by the notion that anything ever had – or ever would be again – Made in China. [...] When the ex-driver crossed over the M25 and walked down into Epping darkness had fallen. White flashes from the exposed rails of the tube station imprinted afterimages of the privet-lined paths he trudged along. A public-address system barked «This is the Central Line service for all stations to Ruislip—» but it meant nothing to Dave. (Self 2006: 404-405)

Nella sublime entropia di questa rappresentazione, tornano luoghi già noti: la città del suburbio, la Shepperton di Ballard, Epping com'era quando Dave vi scorrazzava da adolescente e come appare ora che è adulto, e l'immancabile Tamigi, topografica struttura della permanenza e luogo letterario di dickensiana memoria¹³. Il viaggio di Dave attraverso la città si riarticola in una serie di percorsi circolari o, per meglio dire, spiraliformi, che non cancellano il desiderio di senso, ma rendono evidente l'impossibilità di conquistarlo.

Dopo la beffa finale di un test genetico che nega, in modo inappellabile, la paternità di Dave, quest'ultimo opera una scelta inattesa: colonizza un territorio che non gli è consueto e si orienta verso il futuro – quello di suo figlio, o presunto tale – arrivando accidentalmente a farsi padrone e nume tutelare della Londra futura. Mentre l'investimento su Carl risulterà, come vedremo, inefficace e inutile, la distopia urbana inventata da un eroe bislacco, che non riesce a integrarsi né nel mondo cui appartiene né in quello che immagina, diventa realtà, anche se questo accadrà in tempi e modi che escludono la presenza fisica di Dave, producendo una curiosa discrasia forse unica nell'immaginario distopico. La «city of Dave, New London» comincerà a esistere, infatti, molto dopo la morte di chi l'ha concepita.

In *Downriver* in particolare, Sinclair (2002: 78) insiste sulla colonizzazione ricorrente del passato che caratterizza la cultura contemporanea. Self, per il tramite di Dave, porta a termine un'operazione ancora più avventurosa: colonizzare il futuro urbano per riscriverlo con l'intenzione di reinventare il suo destino. Swiftianamente, la profezia del Libro di Dave si avvererà, con tutto il corollario psicotico ivi compreso. Nella *New London* del futuro, infatti, la sconclusionata follia cockney del tassista diventerà vangelo, e il suo nome verrà assimilato a quello di un Dio¹⁴. Con un grottesco contrap-

¹³ Un riferimento di certo molto presente in questo caso è quello al Dickens di *Our Mutual Friend* (1864-1865), nell'affascinante, riuscita interpretazione che del romanzo fornisce Carlo Pagetti nel suo *Vivere e morire a Londra* (2002).

¹⁴ Di nuovo, il riferimento al Graham protagonista del wellsiano *When the Sleeper Wakes* è evidente.

passo, gli abitanti sopravvissuti al diluvio in una Hampstead regredita a un sistema di vita primitivo, e trasformata nell'isola di Ham, si chiameranno «hamsters» – ovvero ‘criceti’ – e verranno addestrati alla pratica del «wheel» – termine che significa tanto ‘volante’ di un’automobile quanto ‘ruota’, e che comunque designa informalmente uno dei *landmark* più famosi della Londra attuale: il *London Eye*. Quindi «Hamsters on the wheel» significa sia «abitanti di Ham impegnati nell’apprendimento della conoscenza dei tassisti», sia, secondo l’interpretazione corrente, «criceti su una ruota».

Intanto, nel mondo reale, Carl non capirà né saprà nulla del messaggio che il suo padre putativo gli aveva destinato. E alla fine della storia non manifesterà alcun desiderio di diventare tassista; piuttosto, quel che lo attira è farsi avvocato: perché le prospettive di un brillante futuro sono in quel caso senz’altro maggiori.

4. DISAGI

L’utopia nasce, lo sappiamo, da un’aspirazione all’integrazione: si desidera un cosmo ordinato nel quale si possa, alla fine, trovare il proprio posto. La distopia rovescia il sogno positivo nel suo contrario, producendo la città labirinto e il luogo inospitale, nel quale qualunque strada è sbagliata e qualunque scelta fallimentare. Ora, nel caso di Dave, immaginare è già un atto capovolto. Esso è inconsapevolmente orientato verso la creazione di un universo negativo (una Londra futura modellata sulla misoginia che permea la sua personale esperienza) dove ogni positività è resa impossibile dall’errore che vizia la personale fantasia utopica di chi ne è soggetto. Il percorso della storia è un alternarsi serratissimo di illusione/delusione (e utopia/distopia), del quale Londra è di fatto la vera protagonista. Dave se ne innamora da ragazzo, facendone l’utopia del luogo migliore in cui vivere, ne scopre progressivamente le radicate caratteristiche distopiche, e sperimenta un percorso inarrestabile di esclusione dalla polis che aveva idealizzato. In qualche modo, questa esclusione sta nelle caratteristiche di Londra come *postmetropolis*¹⁵. Ne riferiscono altri scrittori contemporanei, accentuando il senso di spaesamento e di perdita di realtà, come accade in uno dei testi che compongono il suggestivo volume di parole e immagini *Liquid City*:

«Is this London?» he demands, very politely. Up close, he’s excited rather than mad. Not a runaway. It’s just that it’s been working a route through undifferentiated suburbs for hours, without reward. None of the landmarks – Tower Bridge, the Tower of London, Harrod’s, the Virgin Megastore – that would confirm, or

¹⁵ La definizione è introdotta e spiegata in Soja (2002).

justify, his sense of the metropolis. But his question is a brute. «Is this London?» Not in my book. London is whatever can be reached in a one-hour walk. The rest is fictional. [...] «Four miles» I reply. At a venture. «London». A reckless improvisation. «Straight on. Keep going. Find a bridge and cross it». I talk as if translating myself into a language primer. (Sinclair & Atkins 1999: 38-43)

La stessa voce si ritrova nella Londra di *The Book of Dave*. Essa racconta di una città dei ponteggi e delle gru, il luogo continuamente ricostruito, che non è ospitale quanto si vorrebbe.

Standing on the cobbled forecourt of Charing Cross Station – at the very epicentre of the Knowledge – a fare abused him, daring to question the meter: «Ten-fucking-quid! A tenner from Camden Town! You're taking the piss!». But the words wailed over the Driver, because the Charing Cross, he happened to know, was a fake, the lions in the Square were fakes, the cars, vans and lorries were... toys – the whole city was toyist... The tin snare drum of the Inn on the Park, the cruet of Westminster Cathedral... Black pepper sir? All uv it Made in China... Made of fucking plastic... and only the Driver knew what was real anymore, only the Driver would come again. (Self 2006: 347)

Dunque, la prima reazione di Dave al suo personale spaesamento consiste nell'immaginare una comunità che ritiene utopica (e che si realizzerà nel futuro di Londra come un'indiscutibile distopia): è la sua strategia di sopravvivenza, che si sviluppa comunque secondo percorsi consueti e codificati, orientati a recuperare una 'leggibilità' del contesto urbano che lo ospita. «We are able to operate in urban society only *because* the surface of the city and the people in it (including ourselves) are opaque, historically contingent, complexly determined, but also, in some ways and to some degree, legible», scrive James Donald. «And, agreeing here with Lefebvre, that legibility requires less the angelic skill of perfect reading than the human powers of imagination» (Donald 1999: 18).

Dave non possiede questa dote. Per di più, la sorte non lo aiuta. Dopo aver osservato la *sua* Londra alla svolta del millennio, decide di raccontare a suo figlio la Conoscenza che ha acquisito della città, quella che gli appartiene e che è alla lettera tatuata sul suo corpo: «The cabbies used their ire to withstand the steam's sting as they rubbed away the filth of the job, the city pigment drilled into their skins like a tattoo of the A-Z» (Self 2006: 215).

Non può occuparsene a voce e di persona, come suo nonno Benny ha fatto con lui, e dunque non gli resta che riassumere il suo patrimonio di

conoscenze in un libro, scritto nel gergo confuso, sbocconcellato e misto di un tassista in terapia psichiatrica e con una presa labile sulla realtà. La memoria da destinare al figlio è colma di dogmi e precetti, e disegna la società che Dave vorrebbe: il migliore dei mondi possibili, da consegnare al futuro di Carl.

Perché il libro resista al tempo, Dave lo fa incidere su lastre di metallo e lo seppellisce nel giardino della nuova casa di Carl, a Hampstead. Il piano gli appare perfetto: quando sarà grande, Carl capirà per quale utopia battersi e realizzerà il disegno di suo padre. Peccato che la sorte non asseconi i progetti di Dave. La casa di Carl viene ristrutturata prima che il ragazzo possa accorgersi del tesoro sepolto, e il Libro di Dave finisce coperto da una colata di cemento.

Ugualmente fallimentare, seppure più pragmatico, è il secondo itinerario utopico di Dave, che consiste nell'allontanarsi da Londra, inseguendo il miraggio di una vita tranquilla «in the sticks». Deportato nella cintura suburbana che non è più campagna ma non è ancora, e mai sarà, città, Dave vive lo spostamento con infinito disagio. La dislocazione risulta in una nuova forma di disadattamento e anche l'incomprensione linguistica gioca la sua parte nel determinare forme sempre nuove di spaesamento:

«Support price is good,» the farmer, Fred Redmond, explained; except that to the minicab driver's ears his words sounded like «Suppawt prys iz gúd», because Redmond spoke an earthy Essex dialect. «Folk are always moanin' on abaht the fucking Eeyew, but I tellya, Dave, wivaht the subsidë awl this land would be owned by wun bluddy corporation or annuva.» Not that Redmond was nostalgic about the past, he had a grownup son who was a computer programmer in Toronto «...and good-bloody-luck to 'im.» Nor did he view himself as some noble steward of the native sod: «Thass awl bollix, I've grubbedup 'edjez an' sprayed pestyside wiv the bess uv 'em». (Self 2006: 460)

Il disorientamento rende Dave definitivamente incapace di comprendere la città, che si trasfigura in un luogo immaginario, a tratti affascinante, ma comunque non amico né utopico.

Da ultimo, il protagonista vive lo smarrimento generato da una instabilità topografica che fa il paio con la sua condizione psicotica. Rimbalzando sulle topografie urbane, questa percezione alterata determina un potenziamento dell'usuale rapporto con la città, ovvero intensifica il «traffic between urban fabric, representation and imagination» che, secondo Donald, «fuzzies up the epistemological and ontological distinctions and, in doing so, produces the city between, the imagined city where we actually live» (Donald 1999: 8). Vero è che, da un punto di vista simbolico, la città in cui viviamo è quella immaginata, la terra di frontiera tra il sogno e l'esperienza, la figurazione

intermedia, il luogo interstiziale dove si stipulano compromessi. E resta indiscutibile che non è fatta di concrete testimonianze dei viaggiatori, ma «di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato [...] di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata» (Calvino 1972: 18). E tuttavia i punti di passaggio esistono per essere oltrepassati, ed è questa capacità di progresso che manca a Dave. Nel luogo interstiziale che abita, fatto di realtà e di immaginario, Dave rimane intrappolato, il transfuga di una distopia londinese che lo ha deluso e, alla fine, espulso, e al tempo stesso l'anticipatore di un sogno utopico troppo lontano nel tempo per essergli davvero accessibile. Ignaro del presente e del futuro, Dave finisce per non comprendere neanche la sua stessa morte:

Death itself Dave Rudman remained in ignorance of – he was a tourist, standing beside a large monument, staring at the map which showed its location. True, as a dark crescent eclipsed his view of the sun, so he struggled to avoid unconsciousness, backpedalling into the present. His heart stopped, his legs pushed feebly against the doorjamb, his hands convulsed and his hips jerked – yet he couldn't hang on and expired like that, in quizzical pain. (Self 2006: 471)

E cinquecento anni dopo la sua distopia comincerà ad esistere.

Bibliografia

- Amis M., 1989, *London Fields*, London, Jonathan Cape.
- Ballard J.G., 2003, *Millennium People*, London, Flamingo.
- Bignami M., 1990, *Il progetto e il paradosso. Saggi sull'utopia in Inghilterra*, Milano, Guerini Studio.
- Calvino, 1972, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi.
- Carter A., 1977, *The Passion of New Eve*, London, Gollancz.
- Donald J., 1999, *Imagining the Modern City*, London, The Athlone Press.
- Fortunati V. e N. Minerva (a cura di), 1992, *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Ravenna, Longo.
- Gaiman N., 1996, *Neverwhere*, London, BBC Books.
- Guardamagna D., 1980, *L'analisi dell'incubo: l'utopia negativa da Swift alla fantascienza*, Roma, Bulzoni.
- Harrison M.J., 27 May 2006, *The Gospel According to Dave*, «The Guardian», <http://www.guardian.co.uk/books/2006/may/27/fiction.hayfestival2006> (9/13).
- Heller Z., June 1993, *Self Examination*, «Vanity Fair»: 125-126.
- Hunter Hayes M., 2007, *Understanding Will Self*, Columbia SC, University of South Carolina Press.

- Manferlotti S., 1984, *Anti-utopia: Huxley Orwell Burgess*, Palermo, Sellerio.
- Moorcock M., 1988, *Mother London*, London, Scribner.
- Pagetti C. (a cura di), 1995, *In Language Strange. L'invenzione linguistica nella letteratura inglese*, Torino, Tirrenia Stampatori.
- , 2002, *Vivere e morire a Londra*, in C. Dickens, *Il nostro comune amico*, Torino, Einaudi: V-XXIII.
- Palusci O., 1995, *Mrs Dalloway e il cielo sopra Londra*, in C. Pagetti (a cura di), *La città senza confini. Studi sull'immaginario urbano nelle letterature di lingua inglese*, Roma, Bulzoni: 230-249.
- Self W., 1993, *My Idea of Fun*, London, Bloomsbury.
- , 1997, *Great Apes*, London, Bloomsbury.
- , 2006, *The Book of Dave. A Revelation of the Recent Past and the Distant Future*, London, Viking.
- , 2010, *The Butt*, London, Bloomsbury.
- Sinclair I. & M. Atkins, 1999, *Liquid City*, London, Reaktion Books.
- Sinclair I., 2002a, *Downriver*, London, Granta (1991).
- , 2002b, *London Orbital*, London, Granta.
- Soja E., 2002, *Postmetropolis*, London, Verso.
- Taylor L., Sept. 2003, *The Luxury of Doubt: Laurie Taylor Interviews Will Self*, «New Humanist», <http://rationalist.org.uk/articles/655/the-luxury-of-doubt-laurie-taylor-interviews-will-self> (8/13).
- Wells H.G., 1995, *When the Sleeper Wakes*, in H.G. Wells, *The Science Fiction*, vol. I, London, Phoenix (1898).
- Woolf V., 1925, *Mrs Dalloway*, London, Hogarth Press.

UTOPIA VS. STORIA?

Franco Marengo

*You may say I'm a dreamer
But I'm not the only one
(John Lennon, Imagine, 1971)*

Quando sono stato invitato a contribuire a un volume di saggi in onore di Marialuisa Bignami ho risposto subito di sì, con entusiasmo. E quando ho saputo che il titolo generale della raccolta aveva a che fare con l'utopia, ricordo di aver risposto qualcosa come: «non so bene che cosa potrò scrivere, salvo che ne avremmo tanto bisogno». La mia era una risposta già piuttosto sconsolata, che si è fatta sempre più malinconica col passare dei giorni, nel deserto che, dopo le sbornie degli anni '70 e '80, si è aperto davanti ai cultori di questa prospettiva. L'utopia si è eclissata dalle mode intellettuali, anzi è stata da esse molto maltrattata. La causa è stata l'affermazione del suo nemico mortale, il pensiero unico, frutto a sua volta della cosiddetta caduta delle ideologie: idee balzane che sono servite comunque a confinare il nostro tema in una 'riserva indiana' sempre più marginale nella discussione pubblica, tutta occupata da concetti pragmatici – 'territorio', 'crisi', 'riforme' –, e tutto come 'menu à la carte', o meglio come serie di giochi linguistici usa e getta, senza alcun riferimento ai grandi orizzonti nei quali da sempre si muove, e dei quali da sempre si nutre l'utopia. Di qui, la posizione di perfetta inattualità nella quale mi sono presto sentito.

Ma questo stesso stallo può essere oggetto di qualche riflessione, e tale è diventato per me. Quanto ho esposto fin qui si può sintetizzare nella constatazione di uno scontro fra idealità e contingenza, fra principi e prassi, o, ricorrendo a termini per noi più consueti, fra Utopia e Storia. Innegabilmente, è la storia di questi anni che si oppone non dico alla realizzazione, ma al

semplice ragionamento sull'utopia. E nessuno sembra in grado di resuscitarla. Una ventina di anni fa abbiamo assistito a un fenomeno paradossale: senza volerlo, anzi volendo il contrario e incappando nel più grosso svarione della scienza politica della modernità, il più accanito affossatore dell'utopia è stato colui che intendeva affossare la sua nemica, la Storia, cioè Francis Fukuyama. Proclamando la «fine della Storia» egli pensava di inaugurare l'era dell'utopia liberale, quella di uno Stato «universale e omogeneo» retto appunto dalla democrazia liberale che lui chiamava, pensate un po', «forma finale del governo umano»¹, senza avvedersi che l'eliminazione di uno dei termini del binomio comportava necessariamente l'eliminazione dell'altro (perché se non c'è più bisogno della lotta, il motore della Storia, non c'è più bisogno nemmeno del desiderio, il motore dell'utopia: lotta e desiderio sono l'intimo nutrimento della nostra tematica). E le conseguenze della formuletta di Fukuyama sono sotto gli occhi di tutti: quella «forma finale del governo umano» si è tramutata nell'incubo del dominio della pura rapina capitalistica senza freni.

Cerchiamo di cogliere questo stallo in una misura più personale. Chiunque di noi, in questa giornata di studio, si impegni seriamente in una meditazione profonda per svolgere una tematica utopica si mette in contrasto con quanto si pensa e si fa quotidianamente fuori di qui, di questa cerchia di colleghi e di amici – se non entra addirittura in contraddizione con il se stesso che ha lasciato entrando in questa sala; ma non per questo abbandona alla loro sorte quel se stesso e quegli altri che stanno fuori di qui, non per questo pensa di aver risolto i propri problemi e le proprie incertezze indipendentemente dagli altri. Anzi, quegli altri e quel se stesso pragmatico gli saranno sempre necessari a definire il proprio pensiero, pena la perdita di se stesso e degli altri, pena lo sconvolgimento fisico e psichico: ecco una prima prova che Utopia e Storia, pensiero ideale individualmente e spericolatamente coltivato, e pratica comune collettivamente perseguita non si danno l'una senza l'altro – ecco la prova che sono in posizione dialettica.

Quasi non c'è bisogno di dimostrare che Storia e Utopia sono categorie inscindibili e complementari, anche in termini di teoria e storia della letteratura, il nostro campo di indagine. Storia e Utopia, ovvero: da una parte la constatazione, l'esame, la resa dei fatti contingenti, e dall'altra la costruzione ideale che pone ordine e significato a quegli stessi fatti, e li corregge e li adatta in un'impalcatura retorica *ad hoc*. Così, in effetti, si è formalizzato il pensiero utopico moderno nell'opera di Thomas More. In quel prototipo c'è un primo libro dedicato all'esame dei fatti della storia recente: l'impiccagione riservata ai poveracci, la guerra che distrugge la vita anche del soldato che sopravvive, l'espropriazione di interi villaggi, la fede tradita dai grandi

¹ Fukuyama (1989: 4); si veda anche il volume del 1992 (trad. it. 1996).

della terra, il potere nemico della filosofia; al quadro desolante di ciò che era concretamente visibile nel mondo si contrappone un secondo libro, con la visione fantastica, oltremondana, di uno stato modello, di una meta ideale per ogni consorzio umano, per ogni società presente e futura: dunque, l'attualità come piedestallo al volo dell'immaginazione politica che la trascende e la supera, oltre ogni confine spazio-temporale.

L'utopia tiene insieme i fatti dolorosi e la fantasia riparatrice, cioè la storia contemporanea e la congettura intellettuale; in altre parole, compie l'operazione retorica adatta a mettere in forma questo binomio – una forma, notiamo, che sempre capovolge ironicamente la Storia, tramutandola in Utopia. Implicito o esplicito, tale modello è presente in tutti i tentativi di costruire l'utopia: l'Abbazia di Thelème del *Gargantua et Pantagruel* di Rabelais non esiste senza la Chiesa dispotica e ipocrita del '500; nel *Don Quijote* di Cervantes, il regno breve e liberatorio di Sancho Panza non esiste senza l'arroganza di un'aristocrazia in declino che crede di beffare lui, beffando, in effetti, se stessa; l'idillio arcadico di Basilius non esiste senza la ribellione dei villani nell'*Arcadia* di Sidney; infine, il sogno di Gonzalo non esiste senza il ribollire del tradimento e della passione omicida degli altri naufraghi nella *Tempesta* di Shakespeare. Anche la distopia segue questa opposizione di concreto e ideale: nessuno può negare che *My* di Zamjatin, o *Brave New World* di Huxley, o *1984* di Orwell siano costruiti sulla falsariga di eventi storici noti ai più, o addirittura portati allo scoperto proprio con l'aiuto, e grazie al funzionamento, dell'allegoria utopica.

La preoccupazione di non separare i fattori di realtà e di trasfigurazione immaginativa – anzi di integrarli efficacemente – è stata per secoli al centro non soltanto delle opere appena ricordate, ma di generi di scrittura apparentemente diversi e lontani da quello utopico, che si muovono però sulla stessa sottile linea di confine fra documentazione realistica e creazione immaginativa, o, come avrebbe detto Alessandro Manzoni, fra «assentimento storico» e «assentimento poetico». Due ne vorrei ora brevemente ricordare, nel tentativo di rianimare la nostra povera, moribonda utopia: il romanzo storico e la relazione di viaggio.

Comincio da quest'ultima, notando che come tale, vale a dire come relazione di viaggio, si presenta proprio l'*Utopia* di Thomas More. Il rapporto fra verità storica e invenzione narrativa è stato al centro della discussione più recente sulla letteratura di viaggio, contesa da due partiti ugualmente irriducibili, l'uno a favore esclusivamente della storia, per cui l'elemento narrativo è inessenziale se non squalificante, l'altro a favore dell'invenzione letteraria, che dà per assodati i fatti, e bada invece agli intenti comunicativi, rifiutando ogni centralità allo storico e ai suoi metodi. In pratica però, la scrittura di viaggio gode da sempre di una posizione intermedia, capace di intendersi con gli uni e con gli altri, o di attenuare la loro separatezza. Da

Erodoto a Bruce Chatwin, agli ‘inventori’ non è mai mancato qualche nudo fatto da esibire per la propria credibilità, e i realisti hanno sempre trovato qualche buon espediente *fictional* per farsi leggere.

Due esempi, il primo di una fantasia che si pretende realtà, il secondo di una realtà che si rivela fantasia: per essere creduto, il narratore dell’*Utopia* moriana, Raphael Hythlodæus, dichiara nella lettera introduttiva di volere a tutti i costi restare aderente ai fatti fin nei minimi particolari, come le misure precise di una cosa che però esiste solo nella sua immaginazione, il ponte di Amaurotum, la «città-visione» capitale di quella felicissima repubblica. Dall’altra parte – secondo esempio – l’autore di un viaggio reale come Colombo, volendo dare ai sovrani di Spagna una descrizione puntuale della sua straordinaria scoperta, non esita a menzionare una serie di fenomeni che suonano sì realistici, ma che sono di pura invenzione, e neanche sua: gli usignoli che cantano dolcemente sugli alberi non esistevano e non esistono a Haiti – che lui chiama Española – ma solo nelle fonti letterarie da cui il genovese attingeva il suo sogno di potere e di ricchezza, e cioè i romanzi cavallereschi e le storie dei santi.

L’ultima critica ha ulteriormente confermato questo carattere misto del viaggio – fra *reportage*, *fiction*, *docufiction*, saggio geografico, storico, antropologico – facendone il modello narrativo più composito e versatile, più polifonico di tutti, dedito all’intertestualità e al mosaico, e quindi veicolo di infiniti scambi, traduzioni e trasporti, crocevia continuamente affollato non soltanto di generi diversi, ma di discorsi che si rincorrono e precipitano l’uno nell’altro; e anzi modo più rappresentativo di ogni altro della letteratura contemporanea, da apprezzare proprio per «la meravigliosa ambiguità, a metà strada fra fatto e invenzione [*fiction*] che esso non cessa di esibire»².

L’ultima controversia su Erodoto è esemplare: grazie a un programma di indagine e di documentazione e a un prodigioso talento per la raccolta dei dati, Erodoto poté dar conto delle sue peregrinazioni ed essere giudicato, come volle Cicerone, ‘il padre della storia’ – ma anche padre degli impostori, come vollero i suoi numerosi detrattori, da Tuciddide a Ctesia, allo stesso Cicerone e a Voltaire. E questo perché, oltre alle guerre dei greci in Media, egli riportò le favole più inverosimili ascoltate nei paesi lontani dalla Grecia. Secondo il suo maggiore studioso moderno, François Hartog, queste due facce – il padre degli storici veritieri e il padre dei bugiardi – sono opponibili solo grazie all’artificiosità dei nostri schemi culturali, ma in realtà sono interconnesse e interdipendenti. In Erodoto, lo storico e il viaggiatore-narratore non sono che le due facce di un’unica figura: l’uno e l’altro soggiacciono alle stesse esigenze, e cioè al contratto idealmente stipulato con il pubblico³.

² Buford (1984: 7). Traduzione mia.

³ Si veda Hartog ([1980] 1992).

Un caso di stretta alleanza di verità e finzione è dato per noi dal viaggiatore contemporaneo per eccellenza, quel Bruce Chatwin che, novello Giasone, si pone alla ricerca della pelle di milodonte contemplata per la prima volta sul caminetto della nonna. Quando finalmente arriva in Patagonia e si introduce nella grotta in cui dovrebbe celarsi il prezioso reperto, ecco cosa trova: «The floor was covered with turds, sloth turds, outsize black leathery turds, full of ill-digested grass, that looked as if they had been shat last week»; e reagisce tipicamente, e se vogliamo metanarrativamente: «“Well,” I thought, “if there’s no skin, at least there’s a load of shit”» (Chatwin [1977] 1998: 249): qui, un viaggio vero ha come modelli i viaggi fantastici del genere della *Storia vera* di Luciano di Samosata (secondo secolo d.C.), che gioca con l’attendibilità storica delle relazioni di viaggio, con le sue pretese di realismo, e con la centralità del soggetto che viaggia, per negare ironicamente tutte queste ambizioni e dichiarare alla fine di aver raccontato un sacco di frottole – «a load of shit».

Passiamo al romanzo storico, che ci consente un ragionamento pressoché equivalente: anche in questo genere si è posto il problema dell’opposizione fra verità e finzione, e della loro necessaria coesistenza. A fornirmi un caso significativo in questo senso sarà inizialmente un film, *Miracolo a Sant’Anna* (2008) di Spike Lee, tratto dal romanzo storico di James McBride, *Miracle at Sant’Anna*, 2002. Romanziere e regista hanno mescolato la storia dell’eccidio di Sant’Anna di Stazzema con quella di un gruppo di militari afroamericani coinvolto nella nostra guerra di Resistenza, e hanno dato la colpa dell’eccidio di tanti innocenti al tradimento di un partigiano, più che alla spietatezza dell’esercito tedesco. Il film è subito stato accusato, e non solo in Italia, di aver creato «una pura fantasia e una colossale falsità storica»: questa la definizione usata nel comunicato rilasciato dalle associazioni partigiane (sezioni A.N.P.I. di Pietrasanta, Montignoso, Massa, Carrara, Intercomunale di Licciana Nardi, Villafranca e Pontremoli) il 1 ottobre 2008⁴. E i termini con cui Lee si è difeso nell’intervista di Fabio Fazio sono gli stessi che Alessandro Manzoni adoperava per difendere *I promessi sposi* quando ancora credeva alla possibilità di connettere poesia e storia⁵: «eventi storici e eventi romanzeschi vengono mescolati – ha detto Lee – come nel romanzo»: così riconducendo a unità storia e invenzione, verità documentaria ed elaborazione retorica⁶.

Naturalmente, questa formula aveva alle spalle una lunga vita: era all’origine dei grandi successi che nell’Ottocento riscossero non solo il romanzo

⁴ Si veda http://www.webalice.it/mario.gangarossa/sottobandieredelmarxismo_lotte/2008_10_anni-un-falso-storico-ed-una-gravissima-offesa-alla-resistenza.htm.

⁵ In *Del romanzo storico*, che conobbe una prima stesura nel 1828-1829, e che ora leggiamo nell’edizione del 1851; cfr. A. Manzoni (2005: 1061-1062).

⁶ Si veda il sito web di *Che tempo che fa*, in www.rai.it, consultato nell’ottobre 2010.

storico, ma anche la stessa storiografia che alla creazione romanzesca non si pentiva di apparentarsi ogniqualvolta potesse. Nel saggio *History* del 1828, lo stesso anno della composizione del trattato manzoniano, Thomas Babington Macaulay, autore di una celebre *History of England* (1848), scriveva:

Men will not merely be described, but will be made intimately known to us. The changes of manners will be indicated, not merely by a few general phrases or a few extracts from statistical documents, but by appropriate images presented in every line. If a man [...] should write the history of England, he would assuredly not omit the battles, the sieges, the negotiations, the seditions, the ministerial changes. But with these he would intersperse the details which are the charm of historical romances. (Macaulay 1866: 158)

E tutti qui avranno in mente l'associazione di documentazione e di invadente ideologia che pervade grandi romanzi come *Ivanhoe* (1819) di Walter Scott, e ancora di più l'esemplarità storica pretesa dai destini personali dei grandi personaggi del *Bildungsroman* – valga per tutti il *Wilhelm Meister* (dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796) di Goethe.

Queste pretese erano possibili in un paradigma di estetica realistica, che si reggeva su un'idea della significazione come atto 'trasparente' – idea ormai felicemente tramontata. La svolta linguistica del Novecento ha fatto piazza pulita della fiducia in una traducibilità immediata dei fatti in discorso, e con essa della fiducia in testi dotati di una univoca verità. Ma non ha eliminato, anzi se mai ha potenziato, il senso che la verità raggiungibile da un testo stia proprio nell'inventività della composizione, cioè nel successo comunicativo delle sue strutture formali, piuttosto che in una realtà che nessuno, incluso l'autore stesso, veramente conosce.

Ed eccoci tornati al punto di partenza, a Storia e Utopia. Come, direte voi? Con un semplice gioco di parole? Non direi: il confronto fra Storia e Utopia non è diverso da quello fra la reale esperienza del viaggio e la sua resa comunicativa, o fra la base fattuale di un romanzo e il suo modo di composizione. In ognuno di questi binomi, il secondo termine aggiunge al primo le caratteristiche che lo rendono leggibile, interpretabile, che lo installano nel canone. In Italia è stato soprattutto Gianni Vattimo a ricordarci come

ogni esperienza di verità sia interpretazione [...]; interpretazione e cose, ed essere, sono parti dello stesso accadere storico; anche la stabilità dei concetti matematici o delle verità scientifiche è accadimento; si verificano o falsificano proposizioni sempre soltanto all'interno di paradigmi che non sono a loro volta eterni, ma epocalmente qualificati, sono 'eventi'. [...] Che non significa non avere più criteri di verità, ma solo che questi criteri sono sto-

rici e non metafisici; certo non legati all'ideale della 'dimostrazione', ma piuttosto orientati alla persuasione – la verità è affare di retorica, di accettazione condivisa. (Vattimo 2008)

Ecco ricostruita l'alleanza fra storia e ideazione individuale, ma su basi ermeneutiche, opposte a quelle operanti nel paradigma realistico. Le nostre verità non sono eterne. La nostra storia non è solo fattuale. È un evento, un negoziato continuo fra le circostanze e l'impegno a capire di tutti noi messi assieme. E qui un po' di autocritica collettiva appare salutare. Di fronte alla catastrofe culturale che si è verificata in questi anni, alla riduzione della cultura nazionale entro limiti meschinissimi, la nostra reazione è stata tiepida, di distacco se non di rassegnazione, piuttosto che di partecipazione consapevole. Non abbiamo cercato di capire. Certo su ciò ha influito la separatezza istituzionale e l'autoreferenzialità scientifica che il nostro oggetto di studio ha rivendicato dagli anni Trenta in poi, e che si sono riflesse nel modo in cui noi accademici abbiamo vissuto il nostro ruolo, un modo compiaciuto, appagato della conquista del posto – per chi ce l'ha fatta –, dell'autorevolezza forse, molto spesso dimentichi del contesto in cui tutto ciò avveniva. Abbiamo aderito a una piccola narrazione tutta nostra, iniziata al riparo della grande narrazione dell'Umanesimo, che poi è svanita sotto i nostri occhi senza lasciar traccia.

Storia e Utopia appaiono oggi conciliabili non nella forma dell'evento, ma nell'equivoco di una metafisica, astorica stabilità del pensiero, equivoco creato dalla separazione delle competenze, nella difesa a oltranza della divisione del lavoro. Ora però è necessario inventare una nuova conciliazione, ristabilire un patto. Dobbiamo saperci opporre alle delusioni che ci procura la Storia, e dobbiamo restituire all'utopia il pieno ruolo di evento, che è tale solo in relazione alla storia che incontra, che determina. Dobbiamo prendere atto che il desiderio deve tornare in campo, e la lotta deve tornare in campo. Solo così Utopia e Storia si possono riconciliare.

Ed ecco ritornare dall'esilio cui l'aveva mandata il pensiero unico quell'Utopia che ci sembrava così anemica, così sfuggente, ora ricostituita dalla progettualità ancora aperta a ciascuno di noi; e in termini non tanto diversi da quelli che la Storia le ha da sempre consegnato.

Bibliografia

- Buford B., 1984, *Editorial*, «Granta. Travel Writing» 10: 7.
 Chatwin B., [1977] 1998, *In Patagonia*, London, Vintage.
 Fukuyama F., 1989, *The End of History?*, «The National Interest» 16: 3-18.
 —, 1992, *The End of History and the Last Man*, New York, The Free Press; trad. it. di D. Ceni, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1996.

- Hartog F., 1980, *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Gallimard, Paris; trad. it.: *Lo specchio di Erodoto*, Firenze, Il Saggiatore, 1992.
- Macaulay T.B., 1866, *The Task of the Modern Historian*, in *Critical and Historical Essays*, vol. 5 of *The Works of Lord Macaulay*, edited by Lady Trevelyan, New York, Appleton.
- Manzoni A., 2005, *Opere*, a cura di R. Bacchelli, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Vattimo G., 2008, *La verità come evento. Dal dialogo al conflitto*, lezione tenuta all'Università di Torino il 14.10.2008, pubblicata in www.meltemieditore.it/GiornaleElementi.asp?IdGiornale=343 (09/13).

«WHERE ANGELS FEAR TO TREAD»: UN DIALOGO SULLA BIBLIOTECA DI ANGLISTICA

Francesca Orestano in conversazione con Marialuisa Bignami

Sull'orizzonte della tradizione del passato, attraverso il filtro della parola scritta, forme geometriche o circolari di edifici, colonnati, triclini o sale di lettura dalle alte cupole, e polverosi interminabili scaffali e corridoi si delineano a perdita d'occhio: sono le architetture ideali e i resti archeologici di quelle che furono – e sono – biblioteche famose, situate in un passato storico o immaginario, percorse da viaggiatori e studiosi o descritte con la fantasia, rimpianti dopo funesti incendi voluti o casuali, e sempre rifondate dal desiderio e dalla volontà umana. Il territorio dove si collocano le biblioteche della nostra storia è sempre un non-luogo, ovunque sia, dove l'impulso utopico alla completezza delle conoscenze e alla saturazione ordinata dello spazio confina con le maglie vuote dell'assurdo, con le intermittenze dei nostri saperi¹. Le cellette esagonali piene di miele sono diverse dalla ragnatela che con il suo fragile disegno attraversa l'aria, ma tutto sommato svolgono una funzione analoga. Il finito, il contabile e il catalogabile si avventurano verso l'infinita possibilità numerica che contorna la mappa dell'universo conosciuto.

Occorre rilevare qui che il mondo moderno ha posto confini allo spazio disegnato dalla prospettiva dell'utopia, manifestando in versi poetici, saggi e narrazioni le spinte avverse e contrarie a tali progetti. Questo coesistere di impulsi contrastanti è stato registrato anche in tempi recenti dal sismografo della critica, con particolare riferimento alla tradizione classica dell'utopia: «[t]he twentieth century has witnessed a continuous revision and critique

¹ A questo tema Marialuisa Bignami ha dedicato pagine molto penetranti nel suo *Il progetto e il paradosso* (1990).

of the meaning and role of classical utopia» (Fortunati e Trousson 2000: 9). Nessun luogo, per citare la crudele ironia di Pope nell'*Essay on Criticism* (Pope 1973: 163), è immune da tali scosse, nessun recinto è davvero sacro: proprio là dove la lettura vi metterebbe le ali, e il poeta immagina il volo degli angeli, irrompe con un tonfo la prosaica realtà quotidiana.

The Bookful Blockhead, ignorantly read,
With Loads of Learned Lumber in his Head,
[...]
All Books he reads, and all he reads assails,
From Dryden's Fables down to Durfey's Tales.
[...]
No place so sacred from such Fops is barred,
Nor is Paul's Church more safe than Paul's Church-yard:
Nay, fly to Altars; there they'll talk you dead;
For Fools step in where Angels fear to tread. (vv. 612-625)

Tra le due guerre dello scorso secolo, seguiamo una giovane donna dedita fin dall'infanzia alla lettura, che descrive il cerchio magico di quella che era, sino a un tempo non troppo lontano, la grande *reading room* della British Library. Virginia Woolf in *Jacob's Room* insegue il suo giovane protagonista sino al British Museum. Jacob giunge sotto quella cupola che contiene forse tutti i saperi del mondo dall'antichità al presente, e scende a considerare la modesta portata del quaderno di appunti che dovrebbe contenerli:

There is in the British Museum an enormous mind. Consider that Plato is here check by jowl with Aristotle; and Shakespeare with Marlowe. This great mind is hoarded beyond the power of any single mind to possess it. Nevertheless [...] one can't help thinking how one might come with a notebook, sit at a desk, and read it all through. (Woolf 1992: 93)

In quel circolare spazio azzurro, sotto la cupola del Panizzi, simile a una volta celeste ancorata al suolo dalle costolature gotiche sottolineate in oro, con il cerchio del recinto dei cataloghi cartacei posto al centro della sala e tutt'intorno i dodici raggi della ruota che allineano punti di lettura, ripiani e poltrone di sontuoso cuoio blu, Jacob condivide con altri lettori, dediti alla ricerca e allo studio, l'avventura e la limitazione dei saperi, la singolarità del suo punto di vista, lo scorrere del tempo, che la biblioteca sembra arrestare – almeno sino al momento della chiusura. Poi, all'uscita, «the rain poured down»:

The British Museum stood in one solid immense mound, very pale, very sleek in the rain [...]. The vast mind was sheeted with

stone; and each compartment in the depths of it was safe and dry. The night-watchmen, flashing their lanterns over the backs of Plato and Shakespeare, saw that on the twenty-second of February neither flame, rat, nor burglar was going to violate these treasures – poor, highly respectable men, with wives and families at Kentish Town, do their best for twenty years to protect Plato and Shakespeare and then are buried at Highgate. (Woolf 1992: 94)

Tutto è immenso e circoscritto, eterno e scandito nel tempo, dotto e ignorante, centrale e periferico, illuminato e sepolto, prezioso e vile, singolare e plurale: non sapremmo immaginare una più calzante illustrazione dell'utopia moderna, che disegna una biblioteca nel suo continuo farsi e disfarsi. Tale mobilità è genialmente colta da Woolf quando il suo sguardo si sofferma sul tamburo interno alla cupola, dove ai suoi tempi un fregio inanellava i nomi di autori famosi:

Not so very long ago the workmen had gilt the final 'y' in Lord Macaulay's name, and the names stretched in unbroken file round the dome of the British Museum. At a considerable depth beneath, many hundreds of the living sat at the spokes of a cart-wheel copying from printed books into manuscript books; now and then rising to consult the catalogue; regaining their places stealthily, while from time to time a silent man replenished their compartments.[...] Miss Julia Hedge, the feminist, waited for her books. They did not come. She wetted her pen. She looked about her. Her eye was caught by the final letters in Lord Macaulay's name. And she read them all round the dome – the names of great men which remind us – «Oh damn,» said Julia Hedge, «why they didn't leave room for an Eliot or a Brontë?». (Woolf 1992: 90-91)

I. UNO SGUARDO VERSO IL PASSATO

La biblioteca scomparsa di Luciano Canfora è storia erudita e avvincente, che intreccia alla puntuale esegesi delle fonti classiche il tortuoso percorso compiuto dai testi di Aristotele attraverso biblioteche vere o immaginarie, come quella voluta ad Alessandria da Tolomeo Filadelfo, che «si era fisso il disegno della biblioteca universale» (2002: 37). Erede e ideale continuazione della biblioteca sacra del faraone Ramsete, quella di Tolomeo ad Alessandria avrebbe contato una sterminata quantità di libri, o rotoli, che le fonti

valutano variabilmente da 700.000 a 70.000. Ogni tanto il re passava in rassegna i suoi rotoli, come se fossero stati manipoli di soldati. «Quanti rotoli abbiamo?» chiedeva. E Demetrio, il plenipotenziario addetto alla biblioteca, lo aggiornava sulle cifre.

Si erano proposti un obiettivo, avevano fatto dei calcoli. Avevano stabilito che per raccogliere ad Alessandria «i libri di tutti i popoli della terra» fossero necessari cinquecentomila rotoli. Tolomeo concepì una lettera «a tutti i sovrani e governanti della terra» in cui chiedeva che «non esitassero a inviargli» le opere di qualunque genere di autori: «poeti e prosatori, retori e sofisti, medici e indovini, storici e tutti gli altri ancora». Ordinò che venissero ricopiati tutti i libri che per caso si trovassero nelle navi che facevano scalo ad Alessandria, che gli originali fossero trattenuti ed ai possessori fossero consegnate le copie. (Canfora 2002: 28)

Il deposito di tutto lo scibile umano di Tolomeo Filadelfo è adiacente alla «Biblioteca di Babele» immaginata da Jorge Luis Borges, che mira ad espandersi verso un orizzonte senza limiti. Borges condensa la natura utopica della sua biblioteca in due assiomi: «La Biblioteca esiste *ab aeterno*», e «La Biblioteca è illimitata e periodica» (Borges 1974: 68). Ma lo scrittore ne offre anche una possibile descrizione:

L'universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone d'un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo, bordati di basse ringhiere. Da qualsiasi esagono si vedono i piani superiori e inferiori, interminabilmente. La distribuzione degli oggetti nelle gallerie è invariabile. Venticinque vasti scaffali, in ragione di cinque per lato, coprono tutti i lati meno uno [...] il lato libero dà su un angusto corridoio che porta a un'altra galleria identica alla prima e a tutte. [...] Nel corridoio è uno specchio, che fedelmente duplica le apparenze. Gli uomini sogliono inferire da questo specchio che la biblioteca non è infinita [...]; io preferisco sognare che queste superfici argentate figurino e promettano l'infinito... (Borges 1974: 68)

Il corrispettivo di questo sogno è la casa di Sir John Soane a Londra, una scatola magica dove pareti, soffitti, stipi e scaffali, pozzi di luce e sportelli apribili e scorrevoli vivono in ordine simbiotico e giustapposto, e permettono, se chiusi o aperti, di attraversare tutto l'edificio con uno sguardo. Così anche le architetture disegnate da Escher, traiettoria di solidi multipli, in serie infinita, in contrasto con le leggi della prospettiva architettonica e della gravitazione universale, sebbene in ordinata progressione aritmetica. Da questo

punto, sul limitare tra desiderio e realizzazione, entra in scena Marialuisa Bignami, cui queste note, corredate dalle sue riflessioni, sono dedicate. Così racconta dunque ‘Dindi’:

Per due volte nella mia vita professionale mi è stata offerta l'occasione di dare corpo alla mia utopia della «Biblioteca ideale dell'Anglista», la quale è dunque diventata la mia isola personale, visto che le realtà utopiche inglesi sono più spesso collocate su isole. Per due volte mi è stato chiesto di attingere alla mia competenza professionale, alla mia esperienza e, perché no, anche al mio gusto di lettrice perché suggerissi un modo secondo cui noi non potremmo svolgere il nostro lavoro, forse nemmeno sapremmo vivere: i libri. E in particolare i libri che traducono in oggetti visibili il sapere che ciascuno di noi non solo si porta dentro, ma che vuole trasmettere – a chi? La risposta sarà in parte l'oggetto di questo discorso, poiché le due occasioni a cui mi riferisco sono condizionate appunto dai destinatari delle biblioteche che dovevo collaborare ad allestire. La terra incognita di utopia che questi libri miravano a identificare è appunto la mia immagine dell'anglistica. L'ingenuo ma appassionato Gonzalo esprimeva un ardente desiderio col suo «Had I plantation of this isle, my lord»: io ho avuto l'occasione di popolare la concessione coloniale della mia isola-biblioteca con il contenuto compatto che poteva costituire ai miei occhi la «letteratura inglese» e quanto le sta attorno, in libri e fascicoli di riviste tradizionali, ma anche in testi su sempre nuovi supporti. Ancor oggi, varcare quella soglia mi fa pensare, più che allo sfumato territorio di Gonzalo, alle isole fortificate di *Peter Wilkins* o di *Insel Felsenburg*. Naturalmente non sono la prima intellettuale che cerca di dar forma al mondo e riscattare il transeunte e l'incongruo allineando su degli scaffali, possibilmente ben ordinati, il sapere accettato e anche quello alternativo, in modo da far spazio per tutti: naturalmente ognuno di noi ritiene di avere la propria ricetta per la biblioteca ideale, di saper costruire con i libri la propria terra utopica, ricca di contenuti imprescindibili; io propongo quindi la mia ricetta, o le mie due.

Quale la ricetta della biblioteca ideale? Per Bignami è racchiusa in uno scritto che sente di far suo, anzi che si rammarica di non aver avuto l'occasione di elaborare per prima (ma, dice, si nasce sempre troppo tardi): è quel breve ma denso brano di Jonathan Swift, composto sicuramente prima del 1704, che va sotto il titolo di *The Battle of the Books*. Così lo introduce Bignami:

L'autore ci racconta che i libri della Biblioteca Reale (il nucleo di quella che è diventata poi la British Library) vennero un giorno

a battaglia con i propri vicini di collocazione, perché erano stati disposti sugli scaffali in accostamenti cervellotici ad opera di Richard Bentley, un bibliotecario di insufficiente cultura. Ancora più gravi e imprevedibili, sembra dirci Swift, potrebbero essere le conseguenze di un provvedimento preso alquanto irresponsabilmente nei confronti dei volumi di controversie che, in nome del disturbo che potevano suscitare sugli scaffali, venivano incatenati ai loro posti («it was thought prudent by our Ancestors, to bind them to the Peace with strong Iron Chains»)². Questo con l'implicita conseguenza che la parte dello scibile umano che essi rappresentavano veniva così consegnata ad una posizione fissa nella mappa del sapere. A causa di ciò, par di capire dal paradossale testo swiftiano, non sarebbe stata possibile alcuna evoluzione che portasse a nuovi rapporti tra i testi o che costituisse di ciò visibile testimonianza, qualora si fosse raggiunto, attraverso la sintesi di tali rapporti, un nuovo sapere.

Siamo ben consapevoli che il patrimonio dei nostri rotoli, incunaboli o libri è, da un lato, potenzialmente illimitato, ma dall'altro si colloca e si incarna necessariamente in quei luoghi concreti che chiamiamo biblioteche, dove esigenze, restrizioni di ogni sorta dovute a questioni di spazio, vincoli architettonici o finanziari, ne limitano costantemente l'espansione.

Ancora più rigida ed efficace, come sottolinea Bignami, anche se meno evidente all'occhio dell'osservatore, è la natura del vincolo prodotto dalle inflessibili categorie del sapere, dalla rigidità dei canoni, dalle collocazioni e dai cataloghi che rispecchiano ciò che definisce il sapere accettato e quello alternativo. Lo spunto offerto da Swift con i suoi volumi incatenati rimanda a precisi episodi presenti nel tessuto della nostra storia: nel campo dell'anglistica, alle vicende esemplari della vita di Thomas Hearne (1678-1735), che lavorò con passione, non sempre corrisposta dalle autorità dell'università di Oxford, alla Bodleian Library dal 1701 al 1716.

Hearne felt strongly attached to the library, its history and welfare. He was proud of the order he created in the library [...]. Immediately after his appointment, Hearne set to work revising the catalogues³. (Harmsen 2000: 111)

² Swift ([1704] 1948: 177).

³ I cataloghi esistenti al tempo dell'accesso di Hearne alla Bodleian erano quello pubblicato nel 1674 sotto la direzione di Thomas Hyde e quello dei manoscritti di Edward Bernard (1697). Si veda Harmsen (2000: 111), dove si nota che Hearne «perfected the catalogues and created a bibliographical style for the Bodleian».

La passione bibliofila e bibliotecaria di Hearne si esplicava nel suo lavoro metodico, «undertaken as part of the effort to emphasize the importance of the Bodleian as a repository of learning» (Harmsen 2000: 113). L'energia di Hearne si alimentava della tradizione del passato, per i lettori e gli studiosi del futuro: «Surveying the use made of libraries by the Greeks and the Romans, the Druids and the Saxons, Hearne was then led to reflect on one of his favourite subjects, the foundation and antiquity of the University of Oxford» (Harmsen 2000: 113). Sembra che la natura prestigiosa della biblioteca goda della proprietà transitiva verso l'istituzione che la contiene. E viceversa. In questo caso è l'antichità che conferisce prestigio all'università e di conseguenza alla biblioteca. Ma si tratta di un'antichità che si spinge, dalle certezze della storia, verso grandi miti bibliotecari identici a quelli che Canfora esamina con perizia filologica e Borges richiama nella sua fabbrica narrativa. Hearne infatti includeva simultaneamente nella sua visione tanto il passato glorioso della biblioteca di Alessandria d'Egitto quanto le aspre controversie sui libri del presente evocate da Jonathan Swift. Varcando ogni possibile barriera nel tempo e nello spazio, e offrendo a noi lo spunto per guardare insieme a modelli storici, mitici e utopici, Hearne argomentava che «the great library of Ptolemy Philadelphus, the Egyptian king, [...] contained all the great original works (20.000 to 70.000 volumes)», mentre nella 'sua' Bodleian a Oxford la realtà gettava una luce più scarna e livida, e molto meno lusinghiera, su quegli aspetti dell'editoria contemporanea con cui ogni bibliotecario è costretto a fare i conti.

[W]hat is *now* published is mostly *Trash*, and it is impossible some of them should not creep into our most choice *Libraries*; not to mention the Variety of Editions of one particular Author, which could not then so well happen by Reason of the want of Printing. This position about the Degeneration of Wits is not new, but of great Standing, and was always accounted one Argument against the Aeternitie of the World. (Harmsen 2000: 113)

Il bibliotecario, sia esso un personaggio di invenzione o realmente esistito, vive fra la realtà del presente in costante mutazione e i discorsi che ambiscono a narrare e tramandare il nostro passato *sub specie aeternitatis*. Tra la ricerca dei libri preziosi e universalmente utili e la proliferazione di testi inutili, se non dannosi, il bibliotecario opera le sue scelte. L'intelligenza e la passione devono necessariamente tendere a superare gli ostacoli del presente e mantenersi, almeno teoricamente, orientati verso un progetto ideale. Su questo orizzonte, o fronte che dir si voglia, si attua l'operazione di eterno progetto e storico negoziato che compete a chi si pone al servizio di una biblioteca. E qui ha lavorato Marialuisa Bignami come direttore di due

fondamentali biblioteche della nostra istituzione universitaria, l'Università degli Studi di Milano.

2. STORIA RECENTE: LETTORI E SISTEMI

Se alla base di ogni biblioteca c'è un potenziale impulso a coprire il campo della propria disciplina, ecco che, appena individuata l'area dove operare, si scatena la lotta tra passato e presente, eternità e storia, classico e contemporaneo. Tra questi estremi, quali gli anelli di congiunzione, da conservare, preservare, rendere accessibili?

Il nome della rosa di Umberto Eco (1980) ha come centro concreto e ideale la biblioteca di un'abbazia sede di violenti dissidi filosofici, religiosi e politici, e luogo di un sotterraneo agone tra chi vuole mettere sotto chiave alcuni libri del passato, relegandoli nel settore proibito, *Finis Africae*, e chi vorrebbe invece leggerli e divulgarli. Il secondo libro della *Poetica* di Aristotele, sul riso e la comicità, è oggetto di un'appassionata investigazione ed è insieme libro maledetto, velenoso, causa di oscuri assassinii motivati dal suo irriverente contenuto. La biblioteca sarà preda di un immane e furioso incendio. Aristotele brucia per sempre. Simile alla Widener Library a Harvard, e alla Library of Congress a Washington, dove una disposizione geografica replica tutta la planimetria del mondo terrestre e contiene virtualmente tutti i saperi, la biblioteca disegnata da Eco è insieme illimitata e chiusa da rigidissime regole che la faranno implodere. Il monastero benedettino evoca, nel ricordo di chi scrive, lo studio alla British Library, con le sue regole severe, che rendevano quasi impossibile fare una fotocopia. All'opposto i meandri ben illuminati del seminterrato di Widener, con macchine fotocopiatrici a volontà, e sul muro, sopra le istruzioni d'uso, un triangolo con l'occhio divino che esortava a non trasgredire le leggi sul copyright, e a frenare l'impulso a fotocopiare tutto ciò che l'*open shelf* offriva. Due universi paralleli e senza punto d'incontro. Quando chiesi al direttore della biblioteca di Harvard se non temevano i furti di libri, la risposta fu che chi prende un libro è interessato al sapere, e quindi, pur se riprovevole, non va scoraggiato. Questo è proprio quello che Trollope osservava a Boston:

In this [Boston] library there is a certain number of thousands of volumes – a great many volumes, [...] of all classes, from ponderous unreadable folios, of which learned men know the title-pages, down to the lightest literature. Novels are by no means eschewed, – are rather, if I understood aright, one of the staples of the library. From this library any book, excepting such rare volumes as in all libraries are considered holy, is given out to any inhabitant of Boston, without any payment, on presentation of a

simple request on a prepared form. In point of fact, it is a gratuitous circulating library open to all Boston, rich or poor, young or old. (Trollope 1951: 233)

Eppure anche questo sistema ideale, che Trollope definisce «all *couleur de rose*», non è esente da contraddizioni:

The librarian took me into one special room, of which he himself kept the key [...]. The room was filled with volumes of two sizes, all bound alike, containing descriptions and drawings of all the patents taken out in England. [...] «I never allow a single volume to be used for a moment without the presence of myself or one of my assistants», said the librarian, and then he explained to me, when I asked why he was so particular, that the drawings would, as a matter of course, be cut out and stolen if he omitted his care. [...] As to the ordinary borrowing and returning of books, the poorest labourer's child in Boston might be trusted as honest; but when a question of trade came up, of commercial competition, then the librarian was bound to bethink himself that his countrymen are very smart. (Trollope 1951: 234)

La rosea utopia si infrange contro le leggi del mercato, il pensiero filosofico contro la tecnologia e il valore attribuito a progetti culturali poco compatibili. Due tipi di biblioteca. Quella voluta da Marialuisa Bignami, fortunatamente, è più simile al modello americano che a quello della massima istituzione britannica.

3. UN PO' DI STORIA DELLA NOSTRA BIBLIOTECA

Dal 1988 al 2009, ricorda Marialuisa Bignami,

Ho progettato, curato e diretto l'allestimento di due biblioteche. La biblioteca di Anglistica è la prima, nata insieme al corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere Moderne, attivato dal professor Agostino Lombardo; la seconda è la Biblioteca di testi inglesi attivata nella sala di Consultazione della Biblioteca centrale della Facoltà di Lettere e Filosofia. Delle due, una era da sempre concepita e destinata ad anglisti, studenti e studiosi, specialisti della disciplina; la seconda era destinata a studiosi per la maggior parte impegnati in studi classici, interessati a traduzioni di opere di ricerca oltre che all'accesso a testi primari del canone inglese tradotti in italiano. Sebbene evidentemente distinte, in quanto predisposte per un pubblico di anglisti e di non

anglisti, le due biblioteche si configuravano nella mia immaginazione in modo speculare.

E riguardo a quella che era, all'inizio, la condizione delle due diverse biblioteche, Bignami aggiunge:

La biblioteca della Sala di Consultazione della Facoltà di Lettere e Filosofia non esisteva affatto; dovevo fornire a colleghi e studenti non specialisti libri di letteratura inglese per una rapida documentazione. Mi sono rivolta soprattutto a pubblicazioni in traduzione che potessero, attraverso introduzioni e note, guidare l'utente a capire opportunamente i problemi, per esempio, di *Amleto*, invece di limitarsi a fornire la citazione cercata. La dimensione utopica consisteva nel non dare informazioni singole, ma nel far riferimento ad un *arbor scientiarum*.

Quanto alla Biblioteca di Anglistica: esisteva già, ma in una condizione che definirei – modestamente – di disordine. Oltre alle scelte di campo e di selezione, di cui si dirà in seguito, e oltre al lavoro interno, abbiamo dovuto anche affrontare un trasloco, dalla sede dell'Istituto in via Festa del Perdono alla nuova sede di piazza Sant'Alessandro, trasloco avvenuto a partire dall'autunno del 1994 e durato circa un anno.

Un'altra transizione che si è effettuata in tale arco di tempo è stata quella dallo schedario cartaceo alla schedatura elettronica, affiancata dalla crescente possibilità di acquisire riviste in formato elettronico, fornita dal sistema OPAC di Ateneo.

Le chiediamo ancora quali sono stati i principi guida che hanno modellato la biblioteca di Anglistica. Rispetto alla biblioteca concepita per la Facoltà di Lettere, la biblioteca di Anglistica si è ispirata a dei principi ideali. Da quelli di natura strutturale e più evidente, che ne determinano l'accessibilità, sino alle scelte di contenuto. La parola chiave è mobilità – categoria che invero abolisce i libri incatenati di swiftiana memoria:

La biblioteca a scaffale aperto di quello che era allora un istituto, fondata negli anni Sessanta da Agostino Lombardo, in linea di principio si prestava molto bene a questo scopo di mobilità, rendendo immediatamente visibili all'utente i rapporti tra le sue varie parti e gli eventuali spostamenti dovuti a ripensamenti culturali. Anche per questa ragione sono stata felice, dopo una pausa in cui avevano prevalso delle istanze di sicurezza, di poter reintrodurre e poi conservare la prassi dello scaffale aperto; vi era inoltre la ragione principale e più ovvia, vale a dire quella di permettere agli utenti, fossero anche gli inesperti studenti di primo anno, di dare spazio alla propria curiosità intellettuale con

il passare senza restrizioni da uno scaffale all'altro, alla ricerca delle verifiche alle proprie intuizioni culturali. E ciò decisi di fare anche di fronte al dissenso e alla disapprovazione dei colleghi docenti delle altre lingue: ma la verifica empirica – a cui uno studioso del pensiero inglese sempre si attiene – dimostra che non vengono rubati più libri da una biblioteca a scaffale aperto, dotata di apparecchiatura antitaccheggio, rispetto a una apparentemente trasformata in un fertilizio.

Il rapporto tra libri e utenti si definisce, oltre che nella scelta dello scaffale aperto, anche nella regia che guida gli acquisti. La selezione deve necessariamente considerare ciò che si eredita dal passato e quanto si vuole preservare per il futuro. A tale riguardo Bignami sostiene che le accessioni non sono mai avvenute a tappeto, ma seguendo alcuni criteri:

Gli acquisti sono stati mirati a costruire con possibile completezza il profilo di un autore, e ad acquistarne, oltre che tutte le opere, anche le lettere, i diari, gli scritti autobiografici e le biografie, le rassegne critiche. Va ricordato che è necessario aggiornare tale profilo consultando i colleghi impegnati in ricerche su quell'autore. Naturalmente nella scelta degli autori i classici non vanno dimenticati, ma il principio guida nella scelta dei volumi, piuttosto che mirare a riempire tutte le caselle di un infinito catalogo, è stato quello di rafforzare le aree di ricerca su cui si trovavano impegnati i membri dell'Istituto. A fronte di limitazioni di bilancio e soprattutto di spazio, la scelta è sempre stata quella di privilegiare i testi (a cui si può sempre tornare) rispetto alla critica, che è transeunte. Si sono sempre acquistati libri nuovi, ma con eccezioni notevoli per l'acquisizione di edizioni storiche, come la Library Edition delle opere di John Ruskin, o la Tusitala Edition di R.L. Stevenson. Infine si è anche privilegiato l'acquisto dei libri prodotti dall'anglistica italiana. Nella biblioteca ciò si configura come l'allestimento di un paesaggio della ricezione, che è poi stato utile a chi si è occupato di *reception studies*.

Altro aspetto da considerare è stato scegliere un sistema di catalogazione che permettesse l'inserimento di nuove aree di studio, come i *cultural studies*, i *visual studies*, i *postcolonial studies* e la *children's literature*. Lo scaffale aperto, ricorda Bignami, ospita libri in continuo movimento: il nostro sistema di segnatura è abbastanza elastico da permettere aggiunte e spostamenti.

Infine la biblioteca di Anglistica ha mirato a mantenere la sua specificità e compattezza, pur con gli opportuni ammodernamenti: essa lancia sempre lo stesso messaggio culturale, rispecchia una 'sua' filosofia. Il caso delle donazioni è sintomatico:

Abbiamo accettato la donazione della ricca biblioteca di cultura americana della sede USIS di Milano. A questo proposito, è interessante ricordare come essa, al suo arrivo presso di noi, fosse ordinata secondo la classificazione Dewey, tipica delle biblioteche pubbliche americane, dalla Library of Congress alle più piccole. In un primo tempo a me parve giusto mantenere quella che consideravo una specificità culturale di quel fondo librario; poi anch'esso fu unificato al nostro sistema di segnatura, rendendo così tutta la collezione uniforme.

Bignami ribadisce di aver sempre voluto coinvolgere i colleghi affinché condividessero il suo compito, incitandoli a suggerire acquisti secondo le loro competenze. Rinunciando a una irraggiungibile biblioteca completa, ci affida una Biblioteca che è l'immagine culturale dell'Anglistica nel nostro Dipartimento e degli studiosi che entro tale disciplina operano dalle angolature più diverse. «A whole collection of human beings» per tornare a Virginia Woolf, riunita nella sala di lettura per un altro troppo breve giorno di lavoro:

Nobody laughed in the reading-room. There were shiftings, murmurings, apologetic sneezes, and sudden unashamed devastating coughs. The lesson hour was almost over. Ushers were collecting exercises. Lazy children wanted to stretch. Good ones scribbled assiduously – ah, another day over and so little done! (Woolf 1992: 92)

La sfida da affrontare domani è la grande biblioteca del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, un progetto unico e collettivo, verso il quale muovere insieme alle biblioteche delle altre lingue. Un futuro di condivisione di obiettivi e soluzioni, ma anche di fedeltà ai principi che ci hanno guidato sino a oggi.

Bibliografia

- Bignami M., 1990, *Il progetto e il paradosso: saggi sull'utopia in Inghilterra*, Milano, Guerini.
- Borges J.L., 1974, *La Biblioteca di Babele*, in *Finzioni*, Milano, Mondadori: 60-68.
- Canfora L., 2002, *La biblioteca scomparsa*, Palermo, Sellerio.
- Harmsen T., 2000, *Antiquarianism in the Augustan Age: Thomas Hearne, 1678-1735*, Oxford, Peter Lang.
- Pope A., 1973, *The Poems of Alexander Pope. A One Volume Edition of the Twickenham Pope*, edited by J. Butt, London, Methuen.

- Swift J., [1704] 1948, *The Battle of the Books*, in *A Tale of a Tub and The Battle of the Books*, London, Hamish Hamilton.
- Trollope A., 1951, *North America*, edited by D. Smalley and B.A. Booth, New York, Alfred A. Knopf, (1862).
- Trousseau R. and V. Fortunati (eds.), 2000, *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Champion.
- Woolf V., [1922] 1992, *Jacob's Room*, edited by S. Roe, Harmondsworth, Penguin.

PUBBLICAZIONI DI MARIALUISA BIGNAMI

- (a cura di), *La letteratura americana in Italia* (nota bibliografica), «Studi americani», 10 (1964): 443-495.
- *Edgar Allan Poe di fronte alla natura*, «Studi americani», 11 (1965): 105-115.
- *Ned Ward e il «London Spy»*, «ACME», XVIII, 1965: 243-261.
- (a cura di), *English Periodical Essays (1643-1711)*, Bari, Adriatica, 1968.
- *Le origini del giornalismo inglese*, Bari, Adriatica, 1968.
- *Su tre saggi di Leibniz rinvenuti nel «Gentleman's Journal»*, «ACME», XXII (1969): 3-11.
- *La poesia naturale di Andrew Marvell*, «Studi inglesi», I, 1974: 75-92.
- *Il «Journal of the Plague Year» di Daniel Defoe*, «Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche» (Università di Parma), 1974: 75-89.
- *Defoe e Salgari*, «Studi inglesi», V, 1978: 373-383.
- *La configurazione dell'utopia nei romanzi di Daniel Defoe*, «ACME», XXXII, 1979: 173-181.
- *Utopian Elements in Daniel Defoe's Novels*, *Transactions of the Fifth International Congress on the Enlightenment* (Pisa 1979), Oxford, The Voltaire Foundation, vol. 6, 1979: 647-653.
- *Il tema coloniale nella letteratura inglese del primo Settecento*, «Studi di letteratura francese», VII, 1981: 146-156.
- *Il fantasma e la maschera: «Fantomina» di Eliza Haywood*, in P. Nerozzi Bellman (a cura di), *Shéhérazade in Inghilterra: formule narrative nell'orizzonte del 'romance' inglese*, Quaderni di Acme 3, Milano, Cisalpino, 1983: 103-115.
- *Daniel Defoe: dal saggio al romanzo*, Firenze, La Nuova Italia, 1984 (nuova edizione *ibid.* 1993, con bibliografia ampliata).
- *Daniel Defoe e l'arte del narrare*, «Studi settecenteschi» III, 1984: 33-48.
- *Dalla città ideale alla delusione della città*, «Studi di letteratura francese», XI (1985): 206-223.
- *La carta stampata e la lotta alla censura*, in E. Castelnuovo, V. Castronovo (a cura di) *Europa moderna: la disgregazione dell'Ancien Régime*, Milano, Electa, 1987: 427-433.

- *Joseph Conrad, the Malay Archipelago and the Decadent Hero*, «RES», N.S., XXXVIII (1987): 199-210.
- *L'idea di un impero: la metamorfosi dell'immagine dell'Impero Britannico nella letteratura inglese tra Ottocento e Novecento*, in E. Glass (a cura di), *Metamorfosi: traduzione/tradizioni*, spessori del concetto di contemporaneità, Pescara, CLUA, 1988: 102-108.
- (a cura di), J. Conrad, *Author's Notes*, Bari, Adriatica, 1988. Introduzione pp. 5-31.
- *The Novel as Encyclopaedia: Robert Paltock's "Peter Wilkins"*, in S. Rossi (a cura di), *Science and Imagination in XVIII Century British Culture*, Milano, Unicopli, 1989: 49-56.
- *Milton's Sonnets and the Dignity of English Poetry*, in S. Rossi (a cura di), *Italy and English Renaissance*, Milano, Unicopli, 1989: 233-240.
- *Il progetto e il paradosso: saggi sull'utopia in Inghilterra*, Milano, Guerini, 1990.
- *Dopo la natura: incontro con Penelope Lively*, «Linea d'ombra», gennaio 1991: 79-80.
- *Conrad e James* in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Milano, Principato, 1991: 75-81.
- *È proprio piccolo il mondo*, «Linea d'ombra», ottobre 1991: 56-58.
- «*Très cher maître*»: *Joseph Conrad e la lezione di Henry James*, in M. Bignami (a cura di) «*To make you see*»: *saggi su Joseph Conrad*, Quaderni di Acme, Milano, Cisalpino, 1992: 19-46.
- (a cura di), *Joseph Conrad: antologia critica*, Milano, LED, 1993. Introduzione di M. Bignami, traduzione di M. Bait e A. Pasini.
- *La doppia storia di un doppio doppio: "The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner" di James Hogg*, in R.S. Crivelli e L. Sampietro (a cura di), *Il passaggio italiano: saggi sulle letterature di lingua inglese in onore di Sergio Rossi*, Roma, Bulzoni, 1994: 445-456.
- (a cura di), Joseph Conrad, *Il compagno segreto e altri racconti*, (comprende traduzione de "Il compagno segreto" di M. Bignami), Milano, Einaudi Scuola, 1995.
- Introduzione a D. Defoe, *Roxana*, Milano, Mondadori, 1995.
- «*I viaggi di Gulliver*»: *per quattro volte da Londra a Nessun Luogo a Londra*, in R. Baccolini, V. Fortunati e N. Minerva (a cura di), *Viaggi in utopia*, Ravenna, Longo, 1996: 153-160.
- *On Teaching Milton*, in M. Bignami and C. Patey (eds.), *Moving the Borders* (Papers from the Milan Symposium. Varenna September 1994), Milano, Unicopli, 1996: 172-176.
- *Joseph Conrad, Charlie Marlow and "Chance": What do we know of Flora?*, «Merope», 18, maggio 1996: 147-160.
- *Daniel Defoe's Military Autobiographies: History and Fictional Character*, in M. Bignami (ed.) *Wrestling with Defoe: Approaches from a Workshop on Defoe's Prose*, Bologna, Cisalpino, 1997: 91-108.
- D. Defoe, *Memorie di un Cavaliere*, Milano, Mondadori, 1999 (traduzione, introduzione, note di M. Bignami).

- *Samuel Butler's Antipodes*, in V. Fortunati e P. Spinozzi (a cura di), *Vite di utopia*, Ravenna, Longo, 2000: 157-166.
- *Storia di un borgo e di un pescatore*, in Peter Grimes, Milano, Teatro alla Scala, 2000: 129-141. Il volume contiene anche (alle pp. 7-79) la traduzione italiana originale del libretto di M Bignami.
- "Erewhon", "Erewhon Revisited", "Flatland", "Life and Adventures of Peter Wilkins", "Victoria", voci in V. Fortunati and R. Trousson (eds.), *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Champion, 2000: 203-206, 206-208, 234-236, 354-356, 660-662.
- *Iris Murdoch narratrice shakespeariana*, in «Memoria di Shakespeare», 2, 2001: 131-147.
- *What's New in the Novel*, in G. Iamartino, M. Bignami and C. Pagetti (eds.), *The Economy Principle in English. Linguistic, Literary, and Cultural Perspectives* (Proceedings of the XIX Conference of the Associazione Italiana di Anglistica), Milano, Unicopli, 2002: 369-375.
- *Iris Murdoch in the Sixties*, in M. Billi and N. Browlees (eds.), *In and Around the Sixties*, Viterbo, Settecittà, 2003: 101-117.
- *John Milton e l'arte del sonetto*, in C. de Stasio e A. Vescovi (a cura di), *Il laboratorio di letteratura inglese*, Milano, Unicopli, 2002: 67-86.
- *Where do Joseph Conrad's Works Begin? Titles, Subtitles, Epigraphs and Dedications*, in C. Pagetti e F. Orestano (a cura di), *Il gioco dei cerchi concentrici*, Milano, Unicopli, 2003: 129-143.
- «A wilderness of words»: *Conrad's Ways of Knowing the World*, in «Textus», XVI (*Epistemologies of the Novel*, edited by M. Bignami and J. Skinner), 2003: 295-309.
- *Il giardino d'Inghilterra va oltre il mare*, in L. Camaiora (ed.), *To Go or not to Go: Catching the Moving Shakespeare*, Milano 2004: 231-244.
- *What the Writers Said: Self-reflexive Statements in Early British Fiction*, in «Textus», XVIII (*Eighteenth-Century Literature: The Languages of Aesthetics*, edited by M. Billi and W. Graham), 2005: 121-31.
- *Satan Speaks: Public Speeches and Private Utterances in John Milton's "Paradise Lost"*, in D. Borgogni e R. Camerlingo (a cura di), *Le scritture e le riscritture: discorso religioso e discorso letterario in Europa nella prima età moderna*, Napoli, E.S.I., 2005: 231-246.
- J. Conrad, *Il compagno segreto*, edizione con testo a fronte. Traduzione, introduzione e note di M. Bignami, Venezia, Marsilio, 2007.
- *George Eliot: la visione e la rappresentazione del reale*, in M. Bignami (a cura di), *Le trame della conoscenza. Percorsi epistemologici nella letteratura inglese dalla prima modernità al postmodernismo*, Milano, Unicopli, 2007: 67-78.
- *La presenza di Conrad nell'opera di Primo Levi*, in «ACME», LX, 2007: 273-279.
- *Robinson dialoga: "Man Friday" di Adrian Mitchell*, in «TESS», 7, 2007: 165-78.
- *Satana nel tempo: il doppio nella narrativa inglese dell'Ottocento*, in F. marenco (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007: 107-112.

- *Un compagno segreto: saggi su Joseph Conrad*, Milano, CUEM.
- *La Ballata del vecchio marinaio di S. T. Coleridge: la poesia e la conoscenza*, in A. Costazza (a cura di), *La poesia filosofica*, Milano, Cisalpino, (Quaderno di ACME n. 98), 2007: 237-46.
- *Jimmy, la cosa oscura: la figura del doppio in "The Nigger of the 'Narcissus'" di Joseph Conrad*, in C. Lombardi (a cura di), *Il personaggio: figure della dissolvenza e della permanenza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008: 423-429.
- *Angleterre*, in *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, coordonné par Vita Fortunati et Raymond Trousson, Paris Honoré Champion, 2008: 579-85.
- *Le prime parole italiane di Joseph Conrad. Le traduzioni di Mario Benzi*, in M. Bignami (a cura di), *Compagni segreti. Joseph Conrad e i suoi traduttori in Italia*, Milano, Cisalpino (Quaderni di Acme n. 106), 2008: 47-56.
- *The Islandness of Robinson Crusoe's Island*, in *Culture*, 21 (2008): 293-304.
- *Sir Joshua and the Historian: Portraits in George Eliot's "Daniel Deronda"*, in F. Orestano and F. Frigerio (eds.), *Strange Sisters: Literature and Aesthetics in the Nineteenth Century*, Oxford, Peter Lang, 2009: 179-188.
- *"Fit Words for One of Us". L'avventura di un conradiano: Mario Curreli*, in «Merope», XXI (2009) pp. 5-16.
- A. Grange, *Mr Darcy, Vampyre*, traduzione di M. Bignami e S. Orsi, Milano, TEA, 2010.
- *Thomas Fairfax: dal verso alla prosa, dalla scena al film*, in G. Sertoli, C. Vaglio Marengo, C. Lombardi (a cura di), *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010: 1017-1026.
- *Iris Murdoch and George Eliot: Two Women Writers of Ideas*, in S. de Melo Araùjo and F. Vieira (eds.), *Iris Murdoch: Philosopher Meets Novelist*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011: 23-30.
- *Da Edimburgo a Gaborone: il mondo narrativo dei polizieschi di Alexander McCall Smith*, in «Fictions», X (2011): 55-64.
- *Edinburgh versus Gaborone: The Locations of Alexander McCall Smith's Crime Fiction and their Meaning*, in «Literature and Criticism» (The Journal of the Literary Society of India), 7 (2008-10): 19-27.
- *The Puritan and his Story: The Seventeenth Century under the Pen of Christopher Hill*, in M. Bignami, F. Orestano and A. Vescovi (eds.), *History and Narration: Looking back from the Twentieth Century*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011: 36-51.
- *Joseph Conrad and Alfred Russel Wallace Look at the Malay Archipelago*, in C. Pagetti (a cura di), *Darwin nel tempo. Modernità letteraria e immaginario scientifico*, Milano, Cisalpino (Quaderni di ACME n. 127), 2011: 237-250.
- *La rivoluzione inglese rivive negli anni Settanta*, in P. Bosisio (a cura di), *Studi sul teatro in Europa. In onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, Roma, Bulzoni, 2010: 95-104.
- *I Puritani ci hanno insegnato a mettere il mondo sottosopra? Lettura di "Light Shi-*

ning in Buckinghamshire”, in M. Cavecchi and M. Rose (a cura di), *Caryl Churchill. Un teatro necessario*, Firenze, ed.it, 2012: 23-34.

- *What do George Eliot's Women Wear? Dress and Characterization in her Stories*, in F. R. Paci, C. Pomarè, M. Pustianaz (eds.), *Essays in Victorian Literature and Culture. In Honour of Toni Cerutti*, Torino, Trauben, 2012.
- *Il “Paradise Lost” è un poema che si legge come un romanzo*, in A. Oboe e A. Scacchi (a cura di), *A Garland of True Plain Words (Saggi in onore di Paola Bottalla)*, Padova, Unipress, 2012: 22-33
- *No Beginning, no End for the Uroboros: Iain Sinclair's “London Orbital”*, «Textus» XXV, n. 2, 2012: 59-72
- *Introduzione a W. Shakespeare Sonnets/Sonetti*, traduzione di P. Colizzi, Roma, Dante Alighieri, 2013.
- *Poemi occasionali per tenere in esercizio la mano destra? I sonetti di Milton e l'italiano*, in G. Brunetti e A. Petrina (a cura di), *Abeunt Studia in Mores. Saggi in onore di Mario Melchionda*, Padova, Padova University Press, (in corso di pubblicazione).
- *Pierre Loti lies at the Bottom of Joseph Conrad's Sea of Memories*, in R. Mitchell (ed.), *Mutual (In)comprehensions*, Newcastle, Cambridge Scholar Publiesher, (in corso di pubblicazione).

Gli autori

Mirella Billi è professore emerito di Letteratura Inglese, e ha insegnato per oltre vent'anni all'Università di Viterbo, dopo Firenze e Udine. Le sue pubblicazioni riguardano soprattutto il XVIII secolo, e in particolare il *novel* (*Le strutture narrative nel romanzo di Henry Fielding*, 1974; *Il Gotico Inglese: il romanzo del terrore 1764-1820*, 1986), la scrittura di viaggio, la cultura sentimentale, il dramma gotico e il rapporto tra arte, estetica e letteratura (*Il testo riflesso, la parodia nel romanzo inglese*, 1993). Ha scritto diffusamente anche su Austen e Beckford, sul discorso giornalistico e sulla critica teatrale nei periodici inglesi del Settecento. Si è occupata inoltre della letteratura e della cultura del secolo XIX (Dickens, il *sensation novel*, la scrittura femminile, Mary Shelley – sua la traduzione di *Matilda* per Marsilio, 2005) e ha dedicato al XX secolo, e in particolare al Modernismo, due volumi e vari articoli su Virginia Woolf, della quale ha tradotto *Jacob's Room* (1994). Fra le sue traduzioni, numerosi i testi poetici. Alla poesia ha dedicato inoltre un volume su Sylvia Plath, *Il vortice fisso* (1983) e diversi articoli. Insieme al suo lavoro come *general editor* di una collana su autori contemporanei in lingua inglese (Firenze, Le Lettere), Mirella Billi continua i suoi studi sul Settecento, sul postmodernismo, e su riscritture e adattamenti filmici di varie opere.

Giovanni Cianci, già professore di Letteratura Inglese e decano della Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Milano (2007-10), ha insegnato nelle università di Roma, Palermo, Genova e Milano. Ha studiato la critica analitica della Scuola di Cambridge (1970) e la fortuna di Joyce in Italia (1974). Ha pubblicato inoltre vari studi, e curato diversi volumi, sulle avanguardie storiche in chiave interdisciplinare, tra cui: *Futurismo/Vorticismo* (1979); *W. Lewis. Letteratura/Pittura* (1982), *Modernismo/Modernismi* (1991); *La città, 1830-1930* (1991), *John Ruskin and Modernism* (2001), *Il Cézanne degli scrittori dei poeti e dei filosofi* (2001), *Anglo-American Modernity and the*

Mediterranean (2006), *T.S. Eliot and the Concept of Tradition* (2007), *Transits: The Nomadic Geographies of Anglo-American Modernism* (2010) e *Will the Modernist: Shakespeare and the European Historical Avant-Gardes* (2014).

Lidia De Michelis è professore di Cultura Inglese e Culture Anglofone presso l'Università degli Studi di Milano. È autrice delle monografie *La poesia di Thom Gunn* (1978), «*More Worlds in Trade to Conquer*»: *la cosmografia mercantile di Daniel Defoe* (1995) e *L'Isola e il Mondo. Intersezioni culturali nella Gran Bretagna d'oggi* (2008). Ha scritto diffusamente sulla narrativa del Settecento, con particolare attenzione a Defoe, alla scrittura femminile (Manley, Lennox), *Caleb Williams* e alla schiavitù transatlantica. La sua ricerca più recente, ispirata agli studi culturali, riguarda vari ambiti della letteratura e cultura della Gran Bretagna contemporanea (discorso politico, Margaret Thatcher, *New Labour*, identità nazionale e globalizzazione), e la narrativa degli anni duemila (Ian McEwan, Chris Cleave, Andrea Levy, Jackie Kay, Robert Harris, Fay Weldon, gli anni Sessanta). Altre aree di interesse sono il riflesso delle teorie del rischio globale nella narrativa inglese contemporanea, la scrittura dell'immigrazione e gli studi post-coloniali (Black Britain, Sudafrica, scrittori africani della diaspora). In questo ambito ha scritto su Zoë Wicomb, Achmat Dangor, Brian Chikwava, e ha curato (con C. Gualtieri, R. Pedretti, I. Vivan) *Prisma Sudafrica: la nazione arcobaleno a vent'anni dalla liberazione (1990-2010)*, pubblicato nel 2012.

Filippo Falcone ha conseguito il Dottorato di ricerca in Anglistica presso l'Università degli Studi di Milano, dove ha altresì ottenuto la Laurea in Lingue e Letterature Straniere e la specializzazione all'insegnamento secondario. Il suo lavoro di ricerca si focalizza principalmente sull'intreccio fra poesia e Scrittura in relazione al concetto di libertà in Milton. Sul poeta inglese ha pubblicato diversi saggi: *More Challenges to Milton's Authorship of "De Doctrina Christiana"* (2010) e «*The Ways of God to Men*»: *Milton's "Paradise Lost" and Theodicy* (2009). Precedentemente, si è occupato di Machiavelli e Shakespeare nel saggio *Macbeth and the New Prince* (2008). In attesa di pubblicazione su *Milton Quarterly* è una sua panoramica sugli studi miltoniani in Italia, *Milton in Italy: A Survey of Milton Studies and Reception from Rolli to Sanesi* e la recensione di due edizioni italiane recenti del *Paradise Lost* (2009).

Vita Fortunati, già professore di Lingua e Letteratura Inglese a Bologna, ha diretto il Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Utopia della stessa Università. Le sue principali aree di ricerca sono: l'utopia e l'utopismo, i *gender studies*, il romanzo modernista, la memoria culturale, la scrittura di guerra e il rapporto tra letteratura e pittura. Tra le sue opere più importanti nell'ambito dell'utopia si ricordano: *La letteratura utopica inglese. Morfologia e grammatica di un genere letterario* (1979); *Dictionary*

of *Literary Utopias* (2000, con R. Trousson); *Dall'utopia all'utopismo. Percorsi tematici*, a cura di V. Fortunati, R. Trousson, e A. Corrado (2003); *Perfezione e Finitudine. La concezione della morte in utopia in età moderna e contemporanea* (con M. Sozzi e P. Spinuzzi, 2004). *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, coordonnée par V. Fortunati et R. Trousson (2008); *The Quest for Longevity and The End of Utopia*, in *Discourses and Narrations in the Biosciences*, in P. Spinuzzi and B. Hurwitz (eds.), *Interfacing Science, Literature and the Humanities*, ACUME (vol. 8, 2011).

Giuliana Iannaccaro è professoressa di Letteratura Inglese e dei Paesi Anglofoni presso l'Università degli Studi di Milano. I suoi interessi di ricerca si concentrano su due aree prevalenti: il Cinque e Seicento inglese e la letteratura postcoloniale africana in lingua inglese, con particolare attenzione all'espressione letteraria sudafricana. In ambito *early modern* ha pubblicato diversi saggi sulle controversie politiche e religiose del periodo e due monografie, dal titolo: *La morsa del paradosso. Retoriche del femminile nel Rinascimento inglese, 1580-1640* (1997), e *Ombre e sostanza. La figura e la lettera nella scrittura radicale della Rivoluzione Inglese* (2003). Ha inoltre curato, insieme a Emanuele Ronchetti, il volume: *Parole di fuoco. La vita e il martirio di Anne Askew* (2002). Due contributi sulla corrispondenza estera di Elisabetta I d'Inghilterra sono in preparazione per la stampa. In ambito postcoloniale il campo di ricerca prevalente è la letteratura sudafricana in lingua inglese, e in particolare il rapporto fra narrativa e Storia. Accanto a diversi saggi sull'argomento, nel 2009 è apparsa la monografia *J. M. Coetzee* per la casa editrice Le Lettere.

Franco Marengo è professore emerito dell'Università di Torino, socio nazionale e vicepresidente dell'Accademia delle Scienze della stessa città. Ha insegnato a Birmingham, Reading (GB), Perugia, Genova e Torino. Ha pubblicato estesamente sul Cinquecento inglese, sulla letteratura di viaggio e sul Novecento inglese ed europeo, dirigendo due collane di libri di viaggio (*I cento viaggi per Longanesi Terre/Idee* per Einaudi), la *Storia della civiltà letteraria inglese* in 4 voll. (1997), e *Tutte le opere di Shakespeare* (in preparazione); fra i suoi ultimi volumi: *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare* (2004) e *Arcadia puritana: l'uso della tradizione nella prima "Arcadia" di Sir Philip Sidney* (2006). Fra i saggi, *Le avventure del personaggio* (2003); *L'eroe sulla soglia della prima modernità* (2011); *How the Amazons Landed in the New World* (2009); *Che ne ha fatto della storia il romanzo contemporaneo?* (2008); *Calvino, Chatwin e la letteratura di viaggio; New Bearings in the Literature of Travel; Luigi Meneghello scrittore (inter)nazional-popolare* (2008).

Francesca Orestano, professoressa di Letteratura Inglese presso l'Università degli Studi di Milano, è autrice di *Dal neoclassico al classico: John Neal* (1990); *Paesaggio e*

finzione, *William Gilpin e il pittoresco* (2000); *La parola e lo sguardo nella letteratura inglese* (2005); ha curato *Strange Sisters: Literature and Aesthetics in the XIX century* (2009); *Dickens in Italy* (2009); *History and Narration* (2011, con M. Bignami e A. Vescovi); *Dickens's Signs, Readers' Designs* (2012); lavora su *landscape gardens*, ecocritica, *children's literature*, il gotico, la *fin de siècle* e Virginia Woolf. Ha creato il sito <http://users.unimi.it/childlit>, dedicato a «children's literature in Italy».

Carlo Pagetti è professore di Letteratura Inglese presso l'Università degli Studi di Milano, dove insegna anche Cultura Anglo-Americana. Ha pubblicato e curato volumi sulla narrativa inglese e anglo-americana del XIX e XX secolo, sulla fantascienza e sulla letteratura fantastica, occupandosi anche di *children's literature*, *cultural studies* e studi postcoloniali. Ha tradotto e curato la trilogia dello *Henry VI* di Shakespeare per i grandi libri Garzanti, e, più recentemente, l'*Othello* per Einaudi (2013). È il curatore dell'edizione italiana delle opere narrative di Philip K. Dick (Fanucci) e ha pubblicato in questi ultimi anni vari studi su Darwin tra letteratura e scienza, tra cui *Il corallo della vita* (2010).

Stefano Simonetta è professore di Storia della Filosofia Medievale presso l'Università degli Studi di Milano. Oltre a numerosi contributi sul pensiero politico e teologico tardomedievale, ha pubblicato *Marsilio in Inghilterra. Stato e chiesa nel pensiero politico inglese fra XIV e XVII secolo* (2000), *Dal Difensore della Pace al Leviatano. Marsilio da Padova nell'Inghilterra del Seicento* (2000), *Si salvi chi può? Volere divino, merito e dominio nella riflessione del primo Wyclif* (2007), *Un regno per palcoscenico. La messa in scena della regalità medievale nel teatro di Shakespeare* (2009) e *Senza parole. Il tema dell'indicibilità di Dio nella riflessione medievale* (2011). È coautore di *Filippo il Bello e Bonifacio VIII. Scritti politici di una disputa* (2002) e ha curato, fra gli altri, i volumi *John Wyclif: logica, politica teologia* (2003) e *Potere sovrano: simboli, limiti, abusi* (2003).

Nicoletta Vallorani è professore di Letteratura Inglese e Studi Culturali presso l'Università degli Studi di Milano. I suoi ambiti di ricerca comprendono *visual studies*, *gender studies* e *queer studies*. Tra i suoi volumi pubblicati ricordiamo *Utopia di mezzo. Strategie compositive in "When the Sleeper Wakes", di H.G. Wells (1996)*, e *Geografie londinesi. Saggi sul romanzo inglese contemporaneo* (2003). È anche autrice dei recenti *Anti/corpi. Body politics e resistenza in alcune narrazioni contemporanee di lingua inglese* (2012) e *Millennium London. Of Other Spaces and the Metropolis* (2012). Da sette anni coordina il progetto su geografie urbane, arti visive e contemporaneità *Docucity. Documentare la città*, (www.docucity.unimi.it), è vicedirettore della rivista online *Altre Modernità* (<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline>) ed è recentemente stata inclusa nella redazione della rivista *Studi Culturali* (Il Mulino).

Alessandro Vescovi è professore di Letteratura Inglese e dei Paesi Anglofoni presso l'Università degli Studi di Milano. È autore di una monografia sulla short story (*Dal Focolare allo scrittoio*) e di parecchi saggi su Charles Dickens, sul quale ha organizzato anche due convegni a Genova (2007) e a Milano (2012). Assiduo organizzatore di eventi culturali legati all'India, ove si reca ogni anno, ha scritto saggi su Kipling, Ghosh, R.K. Narayan e Rushdie. Su Ghosh ha pubblicato una monografia *Amitav Ghosh* (2011). Tra le curatele si segnalano *The Victorians and Italy* (2007) con P. Vita e L. Villa e *History and Narration* (2011), con F. Orestano e M. Bignami. La sua riflessione critica si concentra in modo particolare sul rapporto tra narrativa ed epistemologia.

INDICE DEI NOMI

- Addison, Joseph 94n
Allin, David S. 94n
Amis, Martin 163, 166n
Anderson, Lisa Maria 115n
Arcos, René 120n
Arendt, Hannah 22
Ariosto, Ludovico 52
Adorno, Theodor W. 114
Aldiss, Brian 45
Alighieri, Dante 146
Akass, Kim 155
Aristotele 185, 190
Armstrong, Nancy 88, 89
Arp, Jean Hans 114
Arthurs, Jane 155n, 157
Ashoka, imperatore Maurya 110
Asquith, Lady Cynthia 121
Atwood, Margaret 18, 22, 23, 150, 151
- Bacchilega, Cristina 128n
Bacon, Francis 27, 55, 56, 146
Bacscheider, Paula 89n, 90, 90n
Baczko, Bronislaw 113, 114, 151
Ball, Hugo 114
Balla, Giacomo 114
Ballard, James Graham 45, 163, 169
Barlach, Ernst 115n
Bartkowski, Frances 150n
Bender, John 93n, 96n
Benjamin, Walter 114, 115
- Benn, Gottfried 115
Bentley, Richard 188
Berman, Jeffrey 147n
Bernard, Edward 188n
Bernardo, Susan 149n
Bignami, Marialuisa 13, 14, 16, 19, 21, 32n, 56, 56n, 63, 83, 84, 91, 97, 98, 161n, 175, 183-194, 197, 206
Billi, Mirella 18, 143, 203
Blahnik, Manolo 153
Blake, William 117, 203
Bloch, Ernst 114, 115, 122, 123
Blumenberg, Hans 56
Bodei, Remo 123
Bogart, Humphrey 157
Bond, Erik 88, 89, 89n, 96
Borges, Jorge Luis 186, 189
Bradbury, Ray 23, 42, 144n
Brantenberg, Gerd 46
Brewer, Daniel 96, 97
Brown, Douglas 44
Brunner, John 45
Brunner, Laura A. K. 157n
Bruzzi, Stella 155n
Buber, Martin 115n
Buford, Bill 178n
Bulwer Lytton, Edward 35, 47, 146
Burdekin, Katharine 23, 23n, 43
Burgess, Anthony 45
Burt, Shelley G. 89n

- Bushnell, Candace 153n
- Cadden, Mike 149
- Calvin, Jean 79n
- Calvino, Italo 55, 173, 205
- Campanella, Tommaso 27, 30, 146
- Canfora, Luciano 185, 186, 189
- Carey, John 143n
- Carlyle, Thomas 35, 120
- Carpenter, Edward 120
- Carter, Angela 17, 127-141, 149n, 163n
- Cases, Cesare 114n
- Cattrall, Kim 153
- Cecchi, Emilio 22
- Cervantes, Miguel de 177
- Chambers, Jessie 119,
- Chartres, Richard 92n
- Chatwin, Bruce 178, 179
- Chattopadhyaya, Haraprasad 106
- Chatterjee Sarkar, Sutapa 107
- Choo, Jimmy 153
- Church, Pamela 155n
- Cianci, Giovanni 17, 113, 120, 203
- Cicerone, Marco Tullio 178
- Claudel, Paul 143
- Claeys, Gregory 24n, 143, 143n, 144, 144n
- Colombo, Cristoforo 178
- Conrad, Joseph 13, 21
- Craig, Gordon 17, 115, 116
- Ctesia di Cnido 178
- Cummings, Elizabeth 149
- Dale, David 105
- Davis, Cynthia J. 146n
- Davis, Kristin 153
- Davis, Laurence 149n
- de Beauvoir, Simone 46
- Defoe, Daniel 13, 16, 35, 56, 56n, 57, 83-98,
- de Foigny, Gabriel 59n,
- Delany, Paul 119, 121, 121n
- Delavenay, Emile 119, 120
- Delmarle, Aimé Félix (Mac Delmarle) 117
- Demetrio Falereo 186
- De Michelis, Lidia 16, 83, 204
- Depero, Fortunato 114, 116
- Derrida, Jacques 135
- Desai, Mahadeb 109
- Dick, Philip K. 23, 44, 45, 206
- Dickens, Charles 169n, 206, 207
- Dilworth, Thomas 22,
- Donald, James 171, 172
- Donawerth, Jane 46,
- Dubois, C.G. 53
- Duhamel, Georges 120n
- Duvall, Robert S. 151
- Eagleton, Terry 143, 144, 144n
- Eco, Umberto 190
- Edwards, Paul 117, 118
- Eliot, Thomas Stearns 116
- Erodoto 178
- Escher, Maurits Cornelis 186
- Falcone, Filippo 16, 73, 204
- Fazio, Fabio 179
- Ferns, Christopher S. 150n
- Fielding, Helen 153n
- Fielding, Henry 89, 203
- Firpo, Luigi 71
- Flynn, Carol Houlihan 90n
- Forster, Edward Morgan 42, 121
- Fortunati, Vita 13, 15, 25n, 28, 29, 37n, 51, 54, 56, 57, 59, 60, 113, 119, 131, 133n, 134, 161n, 184, 204
- Fox, John 79
- Frye, Northrop 43
- Fukuyama, Francis 176, 176n
- Furbank, Philip Nicholas 86n, 87
- Gaiman, Neil 163,
- Gandhi, Mohandas Karamchand,

- detto il Mahatma 104, 105, 108-110
- Gaspari, Gianmarco 84, 85
- Gauguin, Paul 114
- Gay, John 89
- Gearhart, Sally Miller 128
- Ghosh, Amitav 104, 111, 207
- Gilbert, Sandra M. 122n
- Givone, Sergio 122
- Gioacchino da Fiore 122
- Glitre, Kathrina 157n
- Godoli, Enzo 117
- Goethe, Johann Wolfgang 140, 141
- Goldberg, P.J.P. 71n
- Golden, Catherine J. 147
- Gollancz, Victor 130n
- Gough, Val 147n
- Grant, Cary 157
- Grimm, Jacob e Wilhelm 129
- Gropius, Walter 121
- Guardamagna, Daniela 161n
- Gubar, Susan D. 147n
- Guglielmo d'Orange 89
- Hamilton, Sir Daniel 17, 103-112,
- Harmsen, Theodorus 188, 188n, 189
- Harrison, Jane 120
- Harrison, M. John 164
- Harte, Negley 92n
- Hartog, François 178
- Haywood, Eliza 89
- Hearne, Thomas 188, 188n, 189,
- Heller, Zoë 161n
- Hill, Mary A. 146n
- Hoban, Russel 164
- Hogarth, William 94n
- Honigman, David 47
- Hopkin, Willie 121
- Houghton Gilman, George 147n
- Hudson, Ann 71n
- Hudson, William Henry 36
- Hulme, Thomas Ernest 117
- Hunt, Alan 89n
- Hunter Hayes, M. 161n
- Huxley, Aldous 23, 41-43, 47, 59, 60, 177
- Hyde, Thomas 188n
- Iannaccaro, Giuliana 17, 127, 205
- Jalais, Annu 107
- Jameson, Frederic 24, 46, 99n
- Jameson, Storm 43
- Johnson, Samuel 13, 91
- Jordan, Neil 127
- Kaiser, Georg 115n
- Kandinskij, Vasilij 114
- Kermode, Frank 122n
- Kolmerten, Carol 46
- Konig, Anna 155
- Kotenliasky, Samuel 120
- Lane, Ann J. 146n
- Lawrence, David Herbert 17, 115, 119-123, 123n
- Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris) 118
- Lee, William 87n
- Lee, Spike 179
- Le Guin, Ursula K. 18, 24, 46, 149, 149n, 150
- Lennon, John 175
- Lessing, Doris 46
- Lewis, Wyndham 17, 115-118
- Lombardo, Agostino 27, 48, 191, 192
- London, Jack 23, 37
- Luciano di Samosata 29, 179
- Luther, Martin 79n
- Macaulay, Rose 58
- Macaulay, Thomas Babington 180, 185
- Magritte, René 51, 52
- Mandeville, Bernard 88, 90

- Manferlotti, Stefano 161n
 Manzoni, Alessandro 177, 179, 179n
 Marc, Franz 114
 Marcuse, Herbert 144
 Marengo, Franco 15, 175
 Marlowe, Christopher 137, 184
 Masini, Ferruccio 115
 Matilal, Anup 107, 109
 McBride, James 179
 McCabe, Janet 155n
 McClure, Ruth 94n
 McVeagh, John 88
 Menna, Filiberto 118
 Mercier, Louis-Sébastien 33, 34, 131n
 Michelucci, Stefania 123n
 Milton, John 13, 16, 73-76, 78, 82
 Minerva, Nadia 37n, 113, 161n
 Minto, William 87n
 Mitchison, Naomi 46
 Mommsen, Katharina 140n, 141
 Mondrian, Piet 118
 Montagu, Elizabeth 144n
 Moorcock, Michael 163
 Moore, Susanna 153
 More, Thomas 13, 14, 16, 25-29, 34, 52-55, 105, 131, 145, 176, 177
 Moro, Tommaso si veda More, Thomas
 Morrell, Lady Ottoline 121
 Morris, William 26, 33, 37, 46, 118, 120, 146
 Murdoch, Iris 13

 Nietzsche, Friedrich 115, 118, 123
 Nixon, Cynthia 153
 Novak, Maximilian 85-88, 90, 91

 Ogborn, Miles 93
 Oldcastle, Sir John 71
 Orestano, Francesca 14, 183
 Orwell, George 22-24, 41-43, 144n, 152, 177

 Owen, Robert 105
 Owens, William Robert 86n, 87, 87n, 90, 92n

 Pagetti, Carlo 15, 21, 26, 32, 38, 164, 169n
 Palazzi, Fernando 143n
 Paltock, Robert 56
 Palusci, Oriana 46, 164n
 Panizzi, Antonio (Sir Anthony) 184
 Pannaggi, Ivo 116
 Papini, Giovanni 59
 Parker, Sarah Jessica 153
 Perkins Gilman, Charlotte 18, 46, 146, 146n, 147
 Perrault, Charles 128-131
 Pinter, Harold 151n
 Pope, Alexander 184
 Poplawsky, Paul 122
 Propp, Vladimir 132n
 Pound, Ezra 104, 113n

 Rabelais, François 177
 Racault, Jean-Michel 56
 Ramsete II (faraone) 185
 Rawson, Claude 57
 Richardson, Natasha Jane 151n
 Richetti, John 86n, 87
 Roemer, Danielle M. 128n
 Romans, Jules 120, 120n
 Rowcroft, Charles 144, 145
 Rushdie, Salman 104
 Ruskin, John 35, 118, 120, 193
 Russ, Johanna 24, 46
 Russell, Bertrand 121

 San Paolo 68
 Sant'Elia, Antonio 117
 Scharnhorst, Gary 146n
 Schellenberg, Betty 93n
 Schiller, Friedrich 140, 140n
 Schlemmer, Oskar 116

- Schlöndorff, Volker 151n
 Scholem, Gershom 115n
 Scott, Sarah 33, 144, 144n
 Scott, Walter 180
 Self, Will 18, 161-167, 169, 171-173
 Serpell, Christopher 44
 Servier, Jean 53
 Shakespeare, William 16, 26, 34, 35, 43, 73-75, 177, 184, 185
 Sherman, Sandra 88
 Shoemaker, Robert 89n
 Silver, Kenneth Eric 117n
 Simonetta, Stefano 16, 63, 66n, 67, 68n, 70n, 71, 71n
 Simpson, Helen 130
 Sinclair, Iain 163, 169, 171
 Soane, Sir John 186
 Soja, Edward William 170n
 Stanislavskij, Konstantin 116
 Stetson, Charles Walter 147
 Stevenson, Robert Louis 193
 Stillman, Peter 149n
 Surette, Leon 113n
 Swift, Jonathan 29, 31-33, 39, 57, 187-189
 Sidney, Philip 177
- Tagore, Rabindranath 104, 105, 107-110
 Taylor, Laurie 162n
 Teslenko, Tatiana 150n
 Tessari, Roberto 116
 Tilley, Morris Palmer 75n
 Toller, Ernst 115n
 Tolomeo Filadelfo 185, 186
 Tönnies, Ferdinand 119
 Tournier, Michel 60
 Trollope, Antony 190, 191
- Trousson, Raymond 13, 25n, 28, 31, 33, 34, 113, 119, 131, 131n, 132n, 133n, 184
 Trump, Donald John 157
 Tucidide 178
 Tyndale, William 75, 75n
- Vallorani, Nicoletta 18, 161
 Vattimo, Gianni 180, 181
 Vercellone, Federico 115n
 Vermont, David 92n
 Verri, Alessandro 84-86
 Verri, Pietro 84
 Vescovi, Alessandro 17, 103, 113n
 Vildrac, Charles 120n
 Voltaire, (François-Marie Arouet) 30, 33, 178
 Vuitton, Louis 155
- Waddell, Nathan 113n
 Wall, Cynthia 90n, 93n, 97
 Warner, Marina S. 148n
 Wells, Herbert George 29, 34, 36, 38-42, 45, 57, 58, 162n
 Werfel, Franz 115n
 Whitman, Walt 120
 Wilks, Michael 68
 Wilson, Walter 87n, 91n
 Wittig, Monique 46
 Woolf, Virginia 164, 184, 185, 194
 Wright, Frank Lloyd 118
 Wunenburger, Jean-Jacques 54
 Wyclif, John 16, 63, 65-71
- Zamjatin, Evgenij Ivanovič 23, 43, 177
 Zangrando, Joanna S. 147n
 Zipes, Jack 128
 Zunshine, Lisa 94n

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rummyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent, Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia. Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami