

Sogni a occhi aperti  
e desiderio utopico.  
Echi intertestuali tra  
*The Child in Time*  
e *Saturday* di Ian McEwan

Claudia Cao

**Abstract**

Readers of both *The Child in Time* (1987) and *Saturday* (2005) by Ian McEwan may notice the presence in the latter novel of some allusions to the former. Starting from these intertextual references, this essay proposes the pivotal role of the motif of utopia for the comprehension of both the relationship between the two novels and that between literature and science in the background of each. Utopia is evoked on the allegorical and figurative levels in the first work, while in the second it is only mentioned in order to be denied. Both novels begin with positions of rejection of the traditional conception of utopia, but then go on to illustrate the gradual emergence in the protagonists' thought of a desire for a better life, for social change in which themselves, with their choices and their families, become models for collective action. Indeed, utopian desire is the driving force behind the plot of both novels, through daydreams which have a dual function: a regressive one which tracks back to a lost golden age and, following Bloch's thought, an anticipating function, through the "encounter with themselves" for the protagonists and through their recognition and affirmation of the utopian desire.

**Keywords**

Utopia; Utopian desire; Ian McEwan; *The Child in Time*; *Saturday*

*Between*, vol. IX, n. 17 (Maggio/May 2019)

ISSN 2039-6597

DOI: 10.13125/2039-6597/3635



Sogni a occhi aperti  
e desiderio utopico.  
Echi intertestuali tra  
*The Child in Time*  
e *Saturday* di Ian McEwan

Claudia Cao

**Introduzione**

La *querelle* tra letteratura e scienza ha radici molto antiche, già rinvenibili nella ripartizione aristotelica tra scienze teoretiche, pratiche e poietiche<sup>1</sup>, ma non è stata una costante nella cultura occidentale. Il dibattito è riaffiorato nei secoli, con picchi di maggiore intensità tra Ottocento e Novecento, nei decenni in cui il divario tra i due campi del sapere andava ampliandosi di pari passo con gli stravolgimenti storici e sociali portati dalla rivoluzione industriale e dalle due guerre. Una testimonianza ci è offerta dal *pamphlet* del 1959 di Charles Percy Snow che ha sancito la definizione di “due culture”, considerabile come una fotografia dei decenni in cui la rivoluzione scientifica, la perdita di fiducia nell’idea di progresso, la specializzazione delle scienze dure hanno affievolito il dialogo tra mondo umanistico e scientifico<sup>2</sup>.

Negli ultimi decenni, a rendere sempre meno attuabile una proficua collaborazione tra scienza e letteratura è stata inoltre l’iperspecializzazione di ciascun campo del sapere, che ha incoraggiato «sviluppi disciplinari in aree ben delimitate» (Ceserani 2010: 51), e il

---

<sup>1</sup> Cfr. Aristotele 1980.

<sup>2</sup> Sulla risonanza di *The Two Cultures* si veda anche Huxley 1963.

riconoscimento di una terza cultura – quella delle scienze sociali<sup>3</sup> – accanto alle due tradizionali.

Eppure, nella produzione letteraria e scientifica contemporanea si stanno verificando alcune tendenze che ci dimostrano come il dialogo tra questi due ambiti del sapere si sia tutt'altro che indebolito. Da diversi decenni anche la fisica, la biologia, la matematica, le neuroscienze, come numerose altre discipline, manifestano il loro «interesse per i testi e le modalità della letteratura» (*ibid.*: 1), e altrettanto numerose sono le opere letterarie che affrontano temi e questioni centrali nel dibattito scientifico<sup>4</sup>. Mentre la scienza cerca di divenire sempre più “leggibile” e, come sempre avvenuto nei secoli passati, fa tesoro di dispositivi formali e retorici narrativi al fine di raggiungere fasce di lettori sempre più ampie, dall'altra la produzione letteraria si apre a indagini di tipo scientifico o accoglie nei suoi universi finzionali digressioni importate da altri ambiti del sapere.

Gran parte delle tematiche inerenti al rapporto tra letteratura e scienza emerge a più riprese nella produzione di Ian McEwan: il suo coinvolgimento su questioni relative alle conquiste scientifiche, ai limiti della ragione umana, a problematiche ambientali, è testimoniato tanto dalla produzione saggistica e giornalistica<sup>5</sup>, quanto da quella letteraria. Si pensi a *The Child in Time* (1987) e al ruolo chiave che vi assumono le conquiste della fisica quantistica nell'indagine sulle manipolazioni temporali, o alla dialettica ragione-religione in *Black Dogs* (1992), alla centralità dei risultati della biologia e della neurochirurgia in *Enduring Love* (1997) e *Saturday* (2005), così come ai motivi ricorrenti della fine del mondo e delle urgenze ecologiche in *Or Shall We Die?* (1983), *The End of the World Blues* (2006) e *Solar* (2010). Ciascuna di queste opere

---

<sup>3</sup> Cfr. Kagan 2009.

<sup>4</sup> Cfr. Horton 2013: 684.

<sup>5</sup> Per una panoramica su questa produzione cfr. <http://www.ianmcewan.com/science.html>.

testimonia la complementarità e le costanti interferenze del sapere scientifico nella ricerca di McEwan di modelli di conoscenza<sup>6</sup>.

La scelta in questa sede di restringere il campo d'indagine in particolare a due opere, *The Child in Time* e *Saturday*, è dovuta anzitutto alla relazione che lo stesso McEwan vi instaura a partire da un manifesto richiamo intertestuale, che rende la riflessione sull'utopismo elemento centrale per la piena comprensione di tale relazione e del rapporto letteratura-scienza che vi fa da sfondo. La presenza esplicita della riflessione sull'utopismo nel secondo dei due lavori insieme alla chiara allusione a *The Child in Time* hanno infatti consentito di gettare luce sul percorso, apparentemente opposto, compiuto dai due protagonisti sia nella dialettica reciproca sia in quella con i loro deuteragonisti. Con il termine utopismo mi rifaccio alla definizione di Sargent (1994), di un a «social dreaming [...] that concern[s] the ways in which groups of people arrange their lives and which usually envision[s] a radically different society than the one in which the dreamers live» (*ibid.*: 3). Vedremo infatti come entrambi i romanzi, ambientati in una Londra dai tratti distopici, partano da posizioni di rifiuto, di negazione delle tradizionali concezioni utopiche che affondano le loro radici nell'opera di More, per illustrare il graduale affiorare nei due protagonisti di un «desire [for] a better life, for order, unity, and simplicity» (*ibid.*: 28) in cui loro stessi, con le loro *scelte* e con il loro nucleo familiare divengono modello per l'azione collettiva<sup>7</sup>.

Le premesse da cui si avviano le due narrazioni sono differenti: la convinzione di vivere nel migliore dei mondi possibili per il protagonista di *Saturday* – materialista alimentato da una cieca fiducia nel progresso – e il totale distacco dalla realtà, sfiducia e disinteresse

---

<sup>6</sup> Head 2007: 15. Sul rapporto letteratura e scienza in McEwan si veda anche Head 2007: 200-208; Malcolm 2002: 155-181; Cojocar 2016: 59-65; Rees-Jones 2005: 331-340.

<sup>7</sup> Come osserva Moylan (2014: 216), nella produzione utopica il focus sulla vita quotidiana piuttosto che su strutture sociali più ampie enfatizza il processo di costante produzione e riproduzione dell'utopia rispetto all'idea di un progetto imposto.

per il destino del mondo e dell'umanità in *The Child in Time*. In entrambi i casi si parte da una visione della realtà statica, finita, immutabile, che si traduce in disimpegno e nella condizione di testimoni passivi per i due personaggi principali. Seppur attraverso strategie differenti, vedremo come entrambe le opere mettano in scena quel «cycle of hope, failure, despair, and rejection of hope altogether, followed by the renewal of hope» (*ibid.*) che costituisce «the basic pattern of attitudes to social change» (*ibid.*).

La riflessione portata avanti da McEwan, che insiste a più riprese sui pericoli dell'utopismo – il totalitarismo sul piano politico, il fondamentalismo sul piano religioso<sup>8</sup> – mette in luce il carattere necessariamente conflittuale e contraddittorio di ogni desiderio di cambiamento sociale. A tal fine, nel processo di graduale emersione della pulsione utopica – intesa come desiderio che riflette, agisce e cerca di dare un senso all'esperienza ordinaria, del quotidiano<sup>9</sup> – vedremo come l'autore si serva di una serie di immagini anti-utopiche, che svolgono un ruolo di critica verso ogni forma di utopismo in *Saturday* o verso la specifica utopia generata dal deuteragonista in *The Child in Time*<sup>10</sup>.

L'attenzione per il quotidiano e il legame tra esperienza individuale e collettiva nella realizzazione «della migliore delle società possibili» (Bloch 1994, II: 718) si evince sin dalla scelta di fare della sfera familiare dei due protagonisti riflesso di ansie e turbolenze di due fasi di transizione storica, considerabili come motore della tensione utopica delle due narrazioni<sup>11</sup>: l'era thatcheriana, gli anni tra l'83 e l'87

---

<sup>8</sup> Cfr. Sargent 1994: 24-26.

<sup>9</sup> Cfr. Jameson 2007.

<sup>10</sup> Sul concetto di anti-utopia come critica dell'utopia e dell'utopismo cfr. Moylan 2000, in particolare le pp. 121-133 e Baccolini – Moylan 2004: 35-51, in particolare alle pp. 40-42.

<sup>11</sup> Cfr. Jameson 2007: 34: «da una parte la sua stessa nascita o esistenza riflette chiaramente la turbolenza dei vari “periodi di transizione” [...] (il termine “di transizione” riflette questo senso di slancio in avanti)»; la centralità dell'idea di transizione è rimarcata anche in epigrafe a *Saturday*,

nel caso di *The Child in Time*, e lo stato di allerta globale del post-11 settembre in *Saturday*. Strettamente interrelato a queste fasi di transizione e mutamento, come rilevato da David Malcolm (2002: 104), è un altro motivo che su piani diversi – storico, personale, figurale – attraversa le due opere: quello della perdita e della caducità della vita che rende a sua volta l'elemento temporale centrale nei due romanzi – enfatizzato sia sul piano della rappresentazione che del contenuto<sup>12</sup> – e che fa dell'infanzia una delle figure chiave nella riflessione sull'utopismo.

*The Child in Time* e *Saturday* sono opere che rappresentano la dialettica tra il desiderio (pulsione utopica) e quanto lo contraddice (Jameson 2007: 113), o, riprendendo le parole di Bodei (1994: XV), sono romanzi che si collocano «al di là del principio di piacere delle vecchie utopie e al di là del 'principio di realtà', inteso quale passiva accettazione del già-dato». In entrambi i casi il desiderio utopico sarà la forza pulsionale che spingerà in avanti il testo tramite sogni a occhi aperti che svolgeranno una duplice funzione: da una parte di riprodurre traumi, di riportare indietro la condizione dei due protagonisti e dall'altra, seguendo il pensiero di Bloch, di anticipatori, verso l'incontro con sé e la piena comprensione e affermazione del desiderio utopico. Vedremo, infine, come la dialettica tra i due principi rinvii alla riflessione che fa da sfondo ai romanzi sul piano metatestuale, ovvero la possibilità di interazione e di conciliazione delle prospettive umanistica e scientifica. Emergerà come, seppur a partire dai punti di vista di due protagonisti antitetici, i romanzi di McEwan convergano sulla medesima concezione utopica: tensione verso un ideale di cambiamento sociale, che coinvolge il piano della storia, il piano collettivo a partire dall'io e dal quotidiano, da quello che Bloch ha definito l'incontro con il sé.

---

nella citazione tratta da *Herzog*, di Saul Bellow: «What it means to be a man. In a city. In a century. In transition. In a mass. Transformed by science. Under organized power. Subject to tremendous controls».

<sup>12</sup> Cfr. Marcus 2013: 83-98; Slay 1994: 205-218; Edwards 1995: 41-55.

## Utopia e ricerca di un ordine superiore in *The Child in Time*

La prima operazione che i romanzi di McEwan mettono in atto è una presa delle distanze da una delle concezioni tradizionali dell'utopia, intesa come età dell'oro da recuperare. *The Child in Time* lo fa a partire dal motivo centrale della perdita: perdita di un bambino – una figlia, in un rapimento –, perdita dell'infanzia con l'accesso alla vita adulta<sup>13</sup>, che riecheggia nel motivo insistito della perdita del passato *tout court*.

Nella narrazione si intrecciano le storie contrapposte del protagonista Stephen Lewis, autore di opere per bambini, e di Charles Darke, suo editore, amico, e politico di punta, sostenuto dal Primo Ministro in carica quale possibile successore. McEwan si serve del confronto dialettico tra le loro storie per prendere le distanze da una visione utopica ripiegata sul passato, sulla regressione a una condizione perduta, e non è un caso che il solo momento in cui ha luogo nel presente un incontro tra i due amici sia all'interno del perimetro del giardino in cui Darke ha scelto di isolarsi per rivivere la propria infanzia:

Stephen had the time to notice that his friend had not, as he had first thought, actually shrunk. He was slighter and suppler in his movements. He had grown his hair forwards into a fringe, and cut it short behind the ears. It was his wide open manner, the rapid speech and intent look, his unfettered, impulsive lurching, [...] the abandonment of the ritual and formality of adult greetings which suggested the ten-year-old. [...] Charles jumped in the air: 'It's not a nest, stupid. It's my place, my own place!' (*Ibid.*: 104)

---

<sup>13</sup> Cfr. McEwan 1992: 34: «*Lemonade* is a message from you to a previous self which will never cease to exist. And the message is bitter. [...] Whether you wanted to or not, you've communicated with them across the abyss that separates the child from the adult and you've given them at first, ghostly intimation of their mortality. Reading you, they get wind the idea that they are finite as children».

Il giardino del cottage in cui l'editore e la moglie Thelma scelgono di rifuggire le pressioni della vita lavorativa, dopo le dimissioni di Darke da alcuni incarichi politici, è un'"utopia mascherata"<sup>14</sup> che cela «derive distopiche» (*ibid.*: 13), giacché la rinuncia alla vita pubblica solo in apparenza si traduce per lui in recupero di un'eterna adolescenza, o in una conquista del paese di Cuccagna, fatto di soli giochi e spensieratezza<sup>15</sup>. Il rovescio della medaglia – per cui l'impresa di Darke è votata allo scacco, portandogli come unica alternativa il suicidio – è la perdita di ogni appartenenza sociale e al contempo della libertà all'interno del sistema da lui stesso creato. Il suo esperimento è per questo la più chiara figura anti-utopica di cui si serve McEwan, che guarda con disincanto ogni disegno escapista, necessariamente destinato a sfociare in alienazione e isolamento, senza ricadute sul futuro della collettività.

Al tentativo di autosufficienza di Darke, di distacco dal qui ed ora della vita circostante, corrisponde anche per Stephen per tutta la prima metà dell'opera una condizione analoga: isolato nell'appartamento da cui la moglie Julie è andata via dopo il rapimento della figlia Kate, Stephen vive in un passato cristallizzato e irrecuperabile che è quello della sua vita paterna e familiare *tout court*:

Through the window he saw not an enclosed car-park and baking limousines but, as from two floors up, a rose garden, playing fields, a speckled grey balustrade [...]. *This was a lost time and a lost landscape* – he had returned once to discover the trees efficiently felled [...]. And since loss was his subject, it was an easy

---

<sup>14</sup> Cfr. Ilardi – Loche – Marras 2018.

<sup>15</sup> Cfr. McEwan 1992: 47: «Put it this way [...] Charles has an inner life. In fact, more than an inner life, an inner obsession, *a separate world*. [...] Mostly he denies it's there, but it's with him all the time, it consumes him, it makes him what it is. What Charles *desires* – *if that's the word* – what he needs is quite at odds with what he does». (Corsivo mio).

move to a frozen, sunny day outside a supermarket in South London. (McEwan 1992: 14)<sup>16</sup>

I sogni a occhi aperti da cui prendono avvio i *flashback* sulla sua vita, dalla giovinezza agli anni più recenti, sono il primo segnale del riemergere di un passato perduto e dell'impossibilità di ritorno<sup>17</sup>, culminanti, non a caso, nell'incontro del tutto illusorio con la figlia Kate<sup>18</sup>. Allo stesso tempo, i medesimi sogni svolgono una funzione anticipatrice<sup>19</sup>: prima di quell'incontro il protagonista percorre una climax ascendente di atti ripetitivi del trauma che anticipano quanto lo attende nel finale – l'arrivo di un altro figlio – e che assumono per tutta la prima parte dell'opera un grado sempre maggiore di incoscienza. Dalla scelta consapevole di fingere i festeggiamenti per il compleanno di Kate allo scambio di persona con l'alunna di una scuola, Stephen esperisce un crescendo di passività, trascinato dalla forza regressiva del trauma<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Corsivo mio.

<sup>17</sup> Cfr. McEwan 1992: 99: «The patchouli had jolted him. It was the scent of a dreamily self-destructive girl he had known in Kandahar. He had been shaken by the commonplace of irreversible time. [...] If he could only live in the present he might breathe freely. But I don't like the present, he thought, and picked up his things.»

<sup>18</sup> L'episodio si svolge nel medesimo capitolo VI (McEwan 1992: 132-145). *Ibid.*: 145: «By dementedly living through the very reunion that preoccupied him constantly, Stephen came to feel that if he had not exorcised his obsession, he had blunted it. He was beginning to face the difficult truth that Kate was no longer a living presence, she was not an invisible girl at his side whom he knew intimately [...]».

<sup>19</sup> Cfr. Bloch 1994.

<sup>20</sup> Cfr. McEwan 1992: 119-120: «To buy a toy would undo two years of adjustment, it would be irrational, indulgent, self-destructive; and weak, above all, weak. It was the weak who failed to maintain *the line between the world as it was and the world as they wanted it to be*. Don't be weak, he told himself, try to survive. [...] You might never come back. He did not go, but

In questa fase, come per Darke, anche il desiderio di Stephen è ancora irrealizzabile, riducibile alla pura *fancy*, e non ha assunto il carattere universale dell'*imagination* che acquisirà gradualmente<sup>21</sup>: nel caso di Darke la prova è data dalla fissazione del recupero dell'infanzia generata in lui dal primo romanzo di Stephen, *Lemonade*<sup>22</sup>, mentre nel caso di Stephen la dimostrazione è reperibile nel fatto che il desiderio da cui sono mosse le sue azioni è ancora di carattere egoistico, particolare, individuale<sup>23</sup>. E come per l'amico, anche per Stephen, passività, isolamento, regressione investono nella stessa misura vita privata e pubblica<sup>24</sup>. La sua stessa arte scrittoria, svuotata della precedente capacità universalizzante, si riduce a mero strumento di una riforma sull'educazione dei bambini e si pone al servizio di una politica autoritaria di cui non condivide i principi pedagogici oggetto della riforma. Stephen accetta, infatti, di prendere parte ai lavori di un *Authorised Childcare Handbook* e divenirne uno dei firmatari, salvo poi scoprire, prima della conclusione, che il *Manuale* è già stato integralmente redatto dal Primo Ministro, e le sedute cui Stephen ha per mesi preso parte passivamente, «appear[ing] plausibly alert for two and a half hours» (*ibid.*: 13), risultavano avere solo valore formale<sup>25</sup>.

Anche sotto questo profilo la storia di Darke e quella di Stephen sono strettamente interconnesse, e l'epilogo dell'esperienza di Darke si presenta quale possibile narrativo per la storia del protagonista. Entrambi pedine di un disegno politico che non condividono, ma cui

---

he could not stop himself wanting to go. Solitude had encouraged in him small superstitions, a tendency to magical thought.».

<sup>21</sup> Cfr. Jameson 2007: 70-72.

<sup>22</sup> Cfr. Edwards 1995: 42.

<sup>23</sup> Jameson 2007: 69-73.

<sup>24</sup> Cfr. McEwan 1992: 10: «The art of bad government was to sever the line between public policy and intimate feeling».

<sup>25</sup> Sin dalle prime pagine il lavoro presso la sottocommissione è anche la sede delle sue divagazioni, dei suoi sogni a occhi aperti, rivolti principalmente alla condizione perduta (cfr. McEwan 1992: 12: «Stephen ran memories and daydreams, what was and what might have been»).

partecipano per puri interessi individuali o per incapacità di contrapporsi a un sistema che disapprovano<sup>26</sup>, entrambi passivi e indifferenti di fronte alle conseguenze sociali, troveranno tuttavia due differenti vie d'uscita alla medesima condizione di stagnazione e immobilità, personale e collettiva:

Life on earth was to continue after all and so, [...] but Stephen honestly did not mind that life on earth was to continue. [...] The universe was enormous, he thought wearily, intelligent life was spread thinly, but the planets involved were probably innumerable. Among these who stumbled across the convertibility of matter and energy there were bound to be quite a few who blew themselves to bits, and they were likely to be the ones who did not deserve to survive. The dilemma wasn't human, he thought lazily, [...] it was in the very structure of the matter itself, and there was nothing much to be done about that. (*Ibid.*: 37)

Alla soluzione escapistica di Darke si contrappone una graduale acquisizione di consapevolezza da parte di Stephen sul ruolo dell'io e della coscienza nella comprensione e trasformazione della realtà intesa come «undivided whole of which matter, space, time even consciousness itself, would be complicatedly related embodiments» (*ibid.*: 114). In termini di dialettica tra le due prospettive – umanistica e scientifica – che emerge a più riprese, il momento di svolta nel romanzo è rappresentato dal dialogo con Thelma, moglie di Charles e studiosa di fisica teoretica che ha dedicato gran parte delle sue ricerche alla natura del tempo. È durante il primo incontro con Thelma – un dialogo in cui McEwan allusivamente richiama il raffronto tra le due culture che questi intellettuali rappresentano<sup>27</sup> – che inizia a farsi strada

---

<sup>26</sup> Si vedano le parole di Charles: «'You idiot! I stood for this programme. A majority elected me because of it. It doesn't matter what I think. I have my mandate – a freer City, more weapons, good private schools'» (McEwan 1992: 40).

<sup>27</sup> Cfr. *Ibid.*: 45-46: «Reality, whatever that word means, turns out to be a thousand times stranger. Who do you want? Luther? Copernicus? Darwin?

lo stretto nesso tra coscienza, spazio, tempo e materia centrale nel seguito della storia di Stephen<sup>28</sup>.

Dopo il dialogo con Thelma si verifica, infatti, l'episodio chiave di tutto il romanzo, quello da cui si dipartono i nodi principali su cui si basa l'utopismo di McEwan e la sua premessa scientifica: un sogno a occhi aperti di Stephen, «a dreamer who knows his dream for what it is» (*ibid.*: 58), apre sul presente una parentesi spazio-temporale attraverso cui il protagonista viene trasportato alle settimane successive al suo concepimento, e assiste dalla finestra del pub The Bell alla discussione tra i suoi genitori, indecisi sul metterlo al mondo. Si tratta di un episodio che, come ha notato Edwards (1995), ha un duplice effetto, con conseguenze sul passato e sul futuro. Sul passato perché Stephen incrocia alla finestra lo sguardo di sua madre che in quel momento, “vedendolo” attraverso il vetro, comprende di dover dare alla luce quel figlio inatteso, e sul futuro perché lo stesso protagonista, in seguito alla perdita dei sensi per lo shock dell'esperienza paranormale, si risveglierà nel cottage dove la moglie Julie è andata a vivere dopo la loro separazione e concepirà con lei quel figlio di cui verrà a conoscenza solo nelle ultime pagine, ritornato dopo nove mesi nella medesima abitazione dove il bambino sta nascendo.

They had two possibilities, equally weighted, balanced on a honed fulcrum. The moment they inclined towards one, the other,

---

Marx? Freud? None of them has reinvented the word and our place in it as radically and bizarrely as the physicists of the century have. [...] Shakespeare would have grasped wave functions, Donne would have understood complementarity and relative time. [...] And they would have educated their audience too. But you “arts” people, you're not only ignorant of these magnificent things [...].»

<sup>28</sup> *Ibid.*: 45: «[...] particles appeared to be ‘aware’ of each other and seemed – in theory at least – to communicate this awareness instantaneously over immense distances; how space and time were not separable categories but aspects of one another, and likewise matter and energy, matter and the space it occupied, motion and time».

while never ceasing to exist, would disappear irrevocably. He could rise from the bed now [...]. He would lock the door behind him, securing his independence and pride. [...]. Or something could be risked, a different life unfolded in which his own unhappiness could be redoubled or eliminated. Their hesitation was brief, delicious before the forking paths. Had he not seen two ghosts already that day and brushed against the mutually enclosing envelopes of events and the times and places in which they occurred, then he would not have been able to choose, as he did now, without deliberation and with an intimacy which felt both wise and abandoned. (McEwan 1992: 63-64)

A questa scena fa seguito una visione di entrambi i possibili narrativi («the forking paths», *ibid.*: 63) cui la voce narrante ha accennato: da una parte lo spettro di Stephen che si alza dal letto e, chiudendosi la porta alle spalle, dà avvio a una serie di eventi invisibili («and innumerable invisible events were set in train», *ibid.*: 64), e dall'altra il vero Stephen che resta con Julie e «he did not doubt that what was happening now, and what would happen as a consequence of now, was not separate from what he had experienced earlier that day» (*ibid.*).

Particolarmente significativa la scelta del letto matrimoniale come luogo in cui questa biforcazione temporale ha origine: l'insistenza della voce narrante nelle pagine precedenti sulla necessità di non allontanarsi dal letto, l'accurata descrizione dell'atmosfera che lo circonda, per il giustapporsi di «diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili» (Foucault 2011: 27) e tutto ciò che emergerà durante l'unione con Julie – ma che, come un incantesimo, cesserà di esistere al di fuori del letto – ne conferma la natura di contro-luogo, di eterotopia, che non solo richiama, per contrapporvisi, l'impresa fallimentare di Darke nel giardino del cottage, ma in cui ha origine quella pulsione utopica intesa come tensione verso un ideale di vita

migliore in senso individuale e collettivo in cui culmina il finale dell'opera<sup>29</sup>:

Home, he was home, enclosed, safe and therefore able to provide, home where he owned and was owned. Home, why be anywhere else? Wasn't it wasteful to be doing anything other than this? *Time was redeemed, time assumed purpose all over again because it was the medium for the fulfilment of desire.* [...] Not governments, or publicity firms or research departments, but biology, existence, matter itself had dreamed this up for its own *pleasure and perpetuity*, and this exactly what you were meant to do, it wanted you to like it. (McEwan 1992: 65)<sup>30</sup>

L'amplesso da cui Stephen e Julie concepiranno il figlio, definito quale *desiderio che dà un senso al tempo*, supera il nichilismo derivato dalla perdita di Kate: è il non-ancora-conscio che inizia a delineare l'oggetto specifico dell'utopia ed è «anticipazione delle [...] opportunità di vita migliore» (Bodei 1994: xvii) che gradualmente si faranno strada nella seconda parte del romanzo. È il momento di superamento del passato inteso come Paradiso perduto, della «coincidenza dell'attimo con l'eternità» (*ibid.*: xix), ma anche della compresenza di «un futuro non ancora divenuto nel presente costitutivamente in tensione» (*ibid.*). I due episodi strettamente

---

<sup>29</sup> Cfr. McEwan 1992: 61-62: «In it, or on it [the bed], his marriage had begun and, six years later, ended. [...] Here he had taken part in the longest, most revealing and, later, most desolate conversations of his life. He had had the best sex ever here, and the worst wakeful nights. He had done more reading here than in any other single place [...]. He had never lost his temper so thoroughly anywhere else, nor been so tender, protective, comforting, nor, since early childhood, been so cared for himself. Here his daughter had been conceived and born. [...] All the worst and the best things that had ever happened to him had happened there». Si ricordi anche il valore attribuito da Foucault al letto matrimoniale, quale eterotopia primaria per eccellenza (cfr. Foucault 2006: 13).

<sup>30</sup> Corsivo mio.

interrelati e speculari, al pub The Bell e nella camera da letto, rappresentano «i “grandi attimi” in cui si squarcia la cortina della temporalità», in cui è possibile cogliere «la pienezza del senso delle mete» a cui la speranza tende (*ibid.*).

La stessa insistenza della voce narrante sui possibili narrativi, il suo esplicito riferimento ai sentieri borgesiani che si biforcano è anche il momento di «depotenziamento della realtà assoluta» (*ibid.*) di cui necessita la speranza utopica, è il momento di «abbattimento dei pregiudizi per cui prima si dà il reale e poi i possibili come scarto o aborto di essi» (*ibid.*). I due episodi sono la riprova di come McEwan scelga di partire dai possibili per costruire una realtà che «finisce con l'apparire come un insieme compatibile di possibili simultanei (qualcosa di analogo ai compossibili di Leibniz) le cui combinazioni o configurazioni più o meno stabili possono variare ed essere sottoposti a incessanti mutamenti senza fine» (*ibid.*: xix-xx).

La scena finale è il momento in cui attraverso il nascituro e il rinnovato nucleo familiare trova la sua massima espressione il messaggio utopico del romanzo: «in the wild expansiveness of their sorrow they undertook to heal everyone and everything, the Government, the country, the planet, but they would start with themselves; and while they could never redeem the loss of their daughter, they would love her through their new child, and never close their minds to the possibility of her return» (McEwan 1992: 202). Non è un caso che l'episodio abbia luogo ancora una volta in quel medesimo letto dove il desiderio utopico aveva avuto origine.

I mesi che separano i due incontri di Stephen e Julie – quello dell'origine del desiderio utopico e quello della sua affermazione attraverso la (ri)nascita – sono l'intervallo necessario per entrambi per quell'incontro con se stessi (Bloch 1994: 1077, III), per la comprensione della propria meta, intesa come liberazione da ciò che non si desidera essere, momento di apertura al nuovo e riuscita di sé. Il lettore apprende del percorso di Julie solo indirettamente e sommariamente nelle ultime pagine. È, invece, testimone diretto del percorso di Stephen che gradualmente si libera dal torpore – che trova corrispondenza nella liberazione dallo schermo, dalla

videodipendenza, ovverosia dalla posizione assunta per tutto il corso della prima metà del romanzo di spettatore passivo e indifferente – e riacquisisce il controllo del proprio io e del proprio ruolo. Sul piano della sfera pubblica e degli effetti sulla vita collettiva, il momento di incontro con se stesso si riflette nella trasgressione di quanto imposto dal Primo Ministro e conseguente sottrazione ai lavori della sottocommissione, con la divulgazione anticipata della versione già esistente del *Childcare Handbook*.

È il momento del riconoscimento di se stessi con gli altri e, in particolare, del proprio ruolo verso le generazioni a venire: all'alienazione iniziale si sostituisce la speranza che riconcilia in Stephen l'essere e il dover-essere, inteso come impegno etico, che è alla base del recupero di un legame intergenerazionale<sup>31</sup> e pone le fondamenta per l'affermarsi conclusivo del desiderio utopico.

La piena conciliazione di questi elementi – tempo, coscienza, materia e ricerca di una meta che coniughi il piano individuale con quello collettivo – si trova nell'esposizione di un ordine teorico superiore attraverso le parole di Thelma. Il dialogo tra la studiosa e Stephen dopo l'esperienza paranormale della visione dei suoi genitori al pub The Bell è leggibile anzitutto come un'illustrazione dei limiti delle teorie esistenti sul tempo di fronte a episodi come quello vissuto dal protagonista: dalla teoria della relatività di Einstein, che si basa su continuità e causalità (o determinismo), alle teorie quantistiche, basate su non continuità e non causalità, Thelma evidenzia la necessità secondo questi approcci di considerare il tempo come entità, di separarlo dallo spazio e dalla materia:

I've heard it argued that the very way our brains are wired up  
limits our understanding of time, just as it holds our perceptions

---

<sup>31</sup> Il recupero del legame è dovuto anche all'opposizione alla riforma pedagogica cui fino a quel momento ha passivamente contribuito. Le citazioni dal *Manuale*, in epigrafe ai capitoli di *The Child in Time*, ne lasciano trapelare la concezione reazionaria e autoritaria dell'educazione delle nuove generazioni.

to only three dimensions. That sounds like pretty dim materialism to me. And pessimistic too. But we do have to tie ourselves to models – time as liquid, time as a complex envelope with points of contact between all moments. (McEwan 1992: 113)

Al contempo, Thelma apre uno spiraglio sul nuovo approccio teorico di David Bohm, che ricerca un ordine implicito in cui siano conciliabili le teorie già esistenti<sup>32</sup>: Bohm, prendendo le distanze dalla concezione del tempo lineare e deterministica, in quegli anni aveva infatti illustrato la sua visione cosmica olistica, in cui ogni cosa è connessa al reale nella sua interezza e ogni singolo elemento può rivelare informazioni su qualsiasi altro elemento dell'universo, un corrispettivo, potremmo aggiungere, di quella «totalità sincronica» di cui parla Jameson (2007: 112):

In terms of the implicate order one may say that everything is enfolded into everything. This contrasts with the *explicate order* now dominant in physics in which things are *unfolded* in the sense that each thing lies only in its own particular region of space (and time) and outside the regions belonging to other things. (Bohm 2005: 224)

La teoria di Bohm coinvolge nell'ordine implicito, oltre la materia e lo spazio, anche la coscienza e l'individuo, come elementi che partecipano dell'interezza dell'universo e contribuiscono a dargli un senso, aiutando così a spiegare il significato del desiderio utopico su cui si chiude il romanzo: «As a human being takes part in the process of this totality, he is fundamentally changed in the very activity in which his aim is to change that reality which is the content of his consciousness» (Bohm 2005: 266).

È pertanto attraverso il dialogo tra Stephen e Thelma e per mezzo del rimando alla teoria di Bohm che le due prospettive – umanistica e

---

<sup>32</sup> Per un'analisi approfondita della teoria di Bohm in relazione a *The Child in Time* cfr. Head 2007: 70-90.

scientifico – raggiungono una piena coincidenza nell'ideale utopico: la storia di Stephen e Julie, che partecipa e riflette l'interezza della vita dell'universo e dell'umanità, il loro percorso verso un recupero delle proprie responsabilità in chiave individuale, intergenerazionale e di conseguenza collettiva e universale, richiama nel finale il modo in cui la loro unione e il loro agire si riflette ed è parte di una costruzione più ampia. Il legame tra la loro esperienza e la coscienza collettiva dell'umanità tutta consente di leggere sotto una nuova luce la scena conclusiva e invita il lettore a mutare prospettiva e a guardare la loro storia dall'alto, da un altro pianeta, sancendone la portata cosmica e universale:

Beyond the bed was the window through which they could see the moon sinking into a gap in the pines. Directly above the moon was a planet. It was Mars, Julie said. It was a reminder of a harsh world. For now, however, they were immune, it was before the beginning of time, and they lay watching planet and moon descend through a sky that was turning blue. (McEwan 1992: 207)

### **Arte e scienza nell'utopismo di *Saturday***

Il capitolo d'apertura di *Saturday* riveste un ruolo chiave nella decodifica dei meccanismi retorici attuati dalla voce narrante e nella comprensione della relazione con il romanzo precedente. La scelta di introdurre la narrazione con un antefatto, che si svolge in una dimensione semi-onirica nel cuore della notte, slegato sul piano cronologico e degli avvenimenti dal resto della giornata del neurochirurgo Perowne, gli conferisce un ruolo anticipatore<sup>33</sup>. Sul piano del contenuto il capitolo iniziale porta in primo piano, anzitutto, la continuità con alcuni motivi chiave di *The Child in Time*, quali il sogno, il tempo, la relazione intergenerazionale e il loro correlativo utopico. Sul piano retorico il lettore assiste, invece, al verificarsi di un duplice fenomeno: da una parte si ha un processo di negazione in

---

<sup>33</sup> Cfr. McEwan 2005b: 6: «he's dreaming or sleepwalking».

forma esplicita e in forma allusa degli ideali e delle teorie affermate dall'opera precedente, attraverso una fitta rete di parallelismi tra i motivi dell'utopia – in particolare religiosa e politica – e quello di una totalità sincronica di un tutto interconnesso; dall'altra si verifica tra le righe una graduale esautorazione del punto di vista del narratore protagonista e la conseguente decostruzione della sua prospettiva razionalista e materialistica, ai cui fini determinante è la dialettica con il punto di vista artistico e umanistico dei due figli.

Un invito a una lettura del primo capitolo in chiave di anticipazione è suggerito dallo stesso narratore in una sorta di dichiarazione di poetica attribuita alle parole del figlio Theo, indizio del ruolo chiave del ragazzo nella decodifica dell'opera: «the bigger you think the crappier it looks [...] When we go on about the big things, the political situation, global warming, world poverty, it all looks really terrible, with nothing getting better, nothing to look forward to. But when I think small, closer in [...] then it looks great. So this is going to be my motto – think small» (McEwan 2005b: 33). L'invito a pensare su scala ridotta, se da una parte esorta il lettore a conferire una portata maggiore ai piccoli avvenimenti quotidiani oggetto della narrazione, dall'altra è anche leggibile in chiave metatestuale e conferisce a questa porzione dell'opera una funzione esemplificativa dell'intero romanzo. Il motto "think small" riecheggia nell'immagine di «the world in a grain of sand» (*ibid.*: 26), di «a microcosm giving you the whole world» (*ibid.*) che ritorna per due volte nel testo suggerendo la valenza universale della giornata di Perowne<sup>34</sup>.

Per ciò che concerne la relazione con *The Child in Time*, il lettore avverte da subito come tutto – dalla vita del protagonista alla sua visione del reale – suggerisca la volontà di rovesciamento delle premesse da cui si avviava il romanzo precedente. Quella di Henry Perowne è una figura antitetica rispetto a quella Stephen Lewis: è un medico di successo, la cui vita – familiare, professionale, sociale – è emblema di un'utopica perfezione. Data la centralità dell'elemento

---

<sup>34</sup> Cfr. McEwan 2005b: 103.

domestico in entrambi i romanzi, significativa in apertura è la stessa descrizione di «the Perownes' own corner» in termini di «a triumph of congruent proportion; the perfect square [...] enclosing a perfect circle of garden – an eighteenth-century dream bathed and embraced by modernity, by street light from above, and from below by fibre-optic cables» (*ibid.*: 7-8). Come denotano queste poche righe, il punto di vista del narratore, che si serve prevalentemente del monologo interiore e dell'indiretto libero, è quello lucido e distaccato di un uomo di scienza, un «coarse, unredeemable materialist» (*ibid.*: 109) mosso da una solida fiducia nel progresso che lo conduce a ritenere la grande città, compresa quella in cui vive, «a success, a brilliant invention, a biological masterpiece – millions [...] entertaining themselves, harmonious for the most part, nearly everyone wanting it to work» (*ibid.*: 7).

Accanto a questi primi indizi di rovesciamento, non mancano i punti di contatto con l'opera precedente, a partire dalla scelta anche in *Saturday* dell'apertura della narrazione su una Londra dai tratti distopici<sup>35</sup>. Particolarmente importante è l'episodio cui Perwone assiste in uno stato di dormiveglia, quando si affaccia alla finestra prima dell'alba: l'incendio di un aereo sopra Heathrow, quello che lui inizialmente interpreta come un fenomeno di proporzioni planetarie, «a meteor burning out in the London sky» (*ibid.*), assume gradualmente i tratti dell'incubo (*ibid.*: 16), di uno spettacolo che ha «the familiarity of a recurrent dream» (*ibid.*), non solo perché a ogni passeggero è capitato almeno una volta di immaginarsi coinvolto in un

---

<sup>35</sup> Le prime pagine di *The Child in Time* offrono uno spaccato del degrado sociale e ambientale della capitale britannica, con folle di “accattoni autorizzati” che si aggirano minacciosi, poliziotti armati, cui si uniscono i costanti riferimenti alla privatizzazione selvaggia di sanità e istruzione. Il panorama internazionale è segnato dalla guerra fredda, e la minaccia nucleare tocca livelli particolarmente alti proprio durante l'Olimpiade che Stephen segue sullo schermo, e in cui lo scontro tra un atleta americano e uno russo si tramuta ben presto in caso diplomatico, rendendo palpabile il rischio di un conflitto internazionale.

incidente aereo al principio di un volo, ma soprattutto perché dopo l'11 settembre, video, giornali, documentari hanno ampliato l'immaginario intorno alla catastrofe aerea fino all'effetto familiarizzante: «That is the other familiar element – the horror of what he can't see. Catastrophe observed from a *safe distance*. Watching death on a large scale, but seeing no one die. No blood, no screams, no human figures at all, and into this emptiness, the obliging imagination set free» (*ibid.*: 19)<sup>36</sup>. L'episodio ha due funzioni focali, oltre quella anticipatrice del sogno a occhi aperti, in quanto premessa della sventura che colpirà la famiglia Perowne negli ultimi capitoli e perciò inaugurale di un clima di tensione che resterà sotteso all'intera narrazione fino all'episodio di violenza in cui culmina la giornata del medico: ha la funzione, anzitutto, di mettere in guardia il lettore sull'attendibilità di questo narratore, lucido, distaccato, ma che sta interpretando in modo erroneo gli avvenimenti di fronte ai suoi occhi, dal momento che già nell'arco di poche ore apprenderà da tg e radiogiornali di aver assistito a un semplice guasto aereo; la seconda è quella di instaurare la relazione tra i due elementi del punto di vista e dell'empatia, intesa come riconoscimento di sé negli altri, elemento guida verso l'emersione della pulsione utopica. Durante la descrizione dell'incidente aereo, la stessa insistenza della voce narrante sullo sforzo di Perowne di aggiustare il proprio punto di vista («he revises his perspective outwards to the scale of the solar system», *ibid.*: 15), di rivedere la propria scala di misurazione («he revises the scale again, zooming inwards this time», *ibid.*), osservare da una prospettiva diversa («the slowing changing perspective», *ibid.*: 18) diviene così un monito per il lettore giacché l'eccessiva distanza, quella che lui stesso definisce distanza di sicurezza dal luogo in cui avvengono i fatti, non gli consente di interpretare adeguatamente ciò che accade. Se lette in relazione agli eventi della giornata, tali premesse rafforzano il valore anticipatore dell'episodio, e istituiscono un importante filo conduttore per quello che sarà il punto di vista del narratore su persone, oggetti e fatti che osserva.

---

<sup>36</sup> Corsivo mio.

La prospettiva del protagonista è focale anche per comprendere un altro *leitmotiv* che attraversa la sua giornata e che permette di osservare come la medesima “distanza di sicurezza” si estenda dalla sfera privata a quella collettiva e coinvolga il piano assiologico: i molteplici parallelismi con *Mrs Dalloway*<sup>37</sup> ci consentono di ritrovare nei telegiornali e radiogiornali che scandiscono i principali episodi della giornata di Henry il corrispettivo di quelle campane del Big Ben che nel romanzo di Virginia Woolf generavano l’interrelazione tra il tempo individuale, quello della sfera privata, e quello monumentale, collettivo<sup>38</sup>. Lo schermo della tv attraverso cui Perowne assiste ai commenti sugli avvenimenti principali del giorno – in particolare la marcia per la pace, che ci consente di identificare quel sabato come il 15 febbraio 2003, e l’incidente aereo – non è che una delle declinazioni che assume il medesimo motivo del distacco e della passività di Perowne, e che genera un ulteriore nesso tra dimensione privata e dimensione collettiva. Il modo stesso in cui parla dell’«initiation [...] in front of the TV» (*ibid.*: 30) del figlio Theo rafforza la funzione dei medesimi telegiornali e ci riporta alla distanza di sicurezza enunciata nel parlare dell’11 settembre, momento che ha sancito «Theo’s induction into international affairs» (*ibid.*): «These days he scans the papers for fresh developments the way he might a listings magazine. As long as there’s nothing new, his mind is free. International terror, security cordons, preparations for war - these represent the steady state, the weather. Emerging into adult consciousness, this is the world he finds. (*ibid.*)».

Quest’immagine della rapida carrellata sui quotidiani, accostati alle guide per spettacoli di intrattenimento, riecheggia nell’ulteriore scena in cui il punto di vista e l’empatia tornano in primo piano. La scena dal pescivendolo – da cui si è recato per organizzare la cena di famiglia – dove lo sguardo di Perowne osserva dall’alto il groviglio di corpi che ancora si muovono nelle gabbie, assume valenza allegorica soprattutto dopo la lunga rassegna di pestaggi, torture, sequestri, assassini dello stato cinese, evocati sulla strada poco prima, di

---

<sup>37</sup> Cfr. Brown 2008: 80-93.

<sup>38</sup> Cfr. Ricoeur 1999: 169-248, II.

passaggio di fronte all'ambasciata. Perowne non può fare a meno di osservare come «it's fortunate for the fishmonger and his customers that sea creatures are not adapted to make use of sound waves and have no voice. Otherwise there'd be howling from those crates» (*ibid.*: 103). Significativo, inoltre, l'imbarazzo provato da Perowne che distoglie lo sguardo – specularmente al senso di colpa per aver assistito passivamente dalla finestra allo spettacolo dell'incidente aereo –, e che pure «goes on catching and eating them, and though he'd never drop a live lobster into boiling water, he's prepared to order one in a restaurant» (*ibid.*). Ritorna in parallelo all'episodio delle Twin Towers la necessità di una distanza di sicurezza definita quale «key to the human success and domination» (*ibid.*) in contrasto a «the close at hand, the visible that exerts the overpowering force. And what you don't see ...» (*ibid.*).

Il processo di decostruzione del punto di vista del protagonista prosegue attraverso la dialettica con i due figli e si interseca al motivo del tempo, anche in questo caso nodale nella comprensione della dimensione assiologica e nella graduale acquisizione e comprensione del proprio ruolo per Perowne in relazione alla sfera pubblica.

Ancora nel primo capitolo, al pensiero di Theo viene affidata l'allusione alla concezione del tempo e dei *possibilia* elaborata in *The Child in Time*, che si inserisce nel mosaico di rimandi all'opera precedente e alla sua implicita negazione:

As Henry understands it, Theo's world-view accommodates a hunch that somehow everything is connected, interestingly connected, and that certain authorities, notably the US government, with privileged access to extra-terrestrial intelligence, is excluding the rest of the world from such wondrous knowledge as contemporary science, dull and strait-laced, cannot begin to comprehend. (McEwan 2005b: 29)<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Corsivo mio.

L'evidente richiamo all'interconnessione cosmica di tutte le cose elaborato da Bohm, che Perowne rifiuta e nega al pari di ottusi complottismi, è corroborato dai parallelismi con i due "deliri di riferimento" cui nelle pagine precedenti ha accennato alludendo e negando l'impostazione sovranaturale dell'esperienza del tempo di Stephen Lewis:

If Perowne were inclined to religious feeling, to supernatural explanations, he could play with the idea that he's been summoned; [...] he should acknowledge a hidden order, an external intelligence which wants to show or tell him something of significance. [...] That it should be him and not someone else is an arbitrary matter. [...] The primitive thinking of the supernaturally inclined amounts to what his psychiatric colleagues call a problem, or an idea, of reference. An excess of the subjective, the ordering of the world in line with your needs, an inability to contemplate your own unimportance. In Henry's view such reasoning belongs on a spectrum at whose far end, rearing like an abandoned temple, lies psychosis. (*Ibid.*: 18)

Questa trama di rimandi, unita all'esperimento logico del Gatto di Schrödinger<sup>40</sup>, ci riporta all'incontro al cottage tra Stephen e Julie in quanto allude alla coesistenza di due *possibilia*, due mondi paralleli, uno dei quali cessa di esistere nel momento in cui si compie una scelta, attimo in cui «a quantum wave of probability collapses» (*ibid.*: 19), concezione del tutto estranea a quella di Henry per il quale, come lui stesso ribadisce, «a result, a consequence, exists separately in the world, independent of himself, known to others, awaiting his discovery» (*ibid.*: 24). Abbracciare l'utopismo cui nel finale era approdato il protagonista di *The Child in Time* significherà pertanto anche per Perowne comprendere il proprio ruolo, il ruolo delle proprie scelte, nel determinare il futuro non solo individuale, ma collettivo.

La relazione intorno al tema del tempo assume anche ulteriori declinazioni che consentono di proseguire la lettura incrociata con *The*

---

<sup>40</sup> McEwan 2005b: 24.

*Child in Time*: mentre in quest'ultimo il senso della perdita si collocava in primo piano, in *Saturday*, narrato dal punto di vista di un "self-made man", la cui carriera e vita familiare dai ritmi serrati hanno consentito di raccogliere i frutti di un utopico equilibrio esistenziale, la perdita emerge in forma implicita. Non mancano anche in questo caso i segnali di una prospettiva ambigua sul medesimo tema, emergente dal raffronto con il figlio Theo, la cui giovinezza e le cui aspirazioni si fanno emblema per Perowne di un io perduto<sup>41</sup>. Il riferimento alla frustrazione e a un desiderio represso di cui gli parla la chitarra di Theo è comprensibile qualche capitolo dopo, in uno degli episodi che più esplicitamente fanno riferimento al desiderio utopico, quando nel pomeriggio il chirurgo va ad ascoltare le prove della band su un nuovo singolo:

There are these rare moments when musicians together touch something sweeter than they've ever found before in rehearsals or performance, beyond the merely collaborative or technically proficient, when their expression becomes as easy and graceful as friendship or love. This is when they give us a glimpse of what we might be, of our best selves, and of an impossible world in which you give everything you have to others, but lose nothing of yourself. Out in the real world there exist detailed plans, visionary projects for peaceable realms, all conflicts resolved, happiness for everyone, for ever - mirages for which people are prepared to die and kill. Christ's kingdom on earth, the workers' paradise, the ideal Islamic state. But only in music and only on rare occasions, does the curtain actually lift on this dream of community, and it's tantalisingly conjured, before fading away with the last note. [...] a Utopian community briefly realised in the Schubert Octet [...] And here it is now, a coherent world, everything fitting at last. (*ibid.*: 140)

Durante le prove Perowne richiama diverse tipologie di utopia tra le quali a più riprese nel corso della narrazione ha intessuto molteplici

---

<sup>41</sup> Cfr. McEwan 2005b: 27-28.

parallelismi per prenderne le distanze dagli ideali di perfezione sfociati in totalitarismi, violenze, limitazioni della libertà a livelli differenti<sup>42</sup>: ideali religiosi, da quello islamico a quello cristiano, ma anche ideali politici, *in primis* quelli socialisti, degenerati negli eccidi di Hitler, Stalin, Mao<sup>43</sup>. Come Bloch, che riconosce nella musica uno dei luoghi dell'incontro con sé e con gli altri<sup>44</sup>, luogo del risveglio dello spirito utopico<sup>45</sup>, McEwan compone una fitta trama che, negando le concezioni utopiche totalitaristiche, ne introduce un'altra, estetica, che trova espressione nelle grandi opere d'arte e che consente di riconoscere il filo conduttore che, dalla relazione di Perowne con il figlio Theo e con la sua musica, ci conduce al rapporto con la figlia Daisy, colei che più esplicitamente nel romanzo si fa portavoce di una prospettiva umanistica. La conferma di una prosecuzione del filo rosso che da Theo porta a Daisy si trova nel fatto che al confronto dialettico con lei venga affidata la più esplicita negazione di *The Child in Time* più volte allusa, una negazione dietro cui ancora una volta si cela la relazione ambigua con l'elemento negato, represso, le grandi aspirazioni di uomini temerari cui si riferisce:

---

<sup>42</sup> Cfr. Sargent 1994: 24: «The tendency in this century has been to equate utopia with force, violence, and totalitarianism. [...] The basic position is definitional. A utopia is a blueprint of what the author believes to be perfect society, which is to be constructed with no significant departure from the blueprint. It is perfect [...]. But it is impossible because there is no such thing as a perfect society, and even if there were, it could be constructed since it would require perfect people and we know there are no perfect people».

<sup>43</sup> Cfr. McEwan 2005b: 220: «And what was their body count, Hitler, Stalin, Mao? Fifty million, a hundred? [...] Beware the utopianists, zealous men certain of the path to the ideal social order. Here they are again, totalitarians in different form, still scattered and weak, but growing, and angry, and thirsty for another mass killing».

<sup>44</sup> Cfr. Bloch 1994: 1224, III.

<sup>45</sup> Cfr. Bloch 1992: 189.

What were these authors of reputation doing - grown men and women of the twentieth century - granting supernatural powers to their characters? He never made it all the way through a single one of those irksome confections. And written for adults, not children. In more than one, heroes and heroines were born with or sprouted wings – *a symbol, in Daisy's term, of their liminality; naturally, learning to fly became a metaphor for bold aspiration. [...] . One visionary saw through a pub window his parents as they had been some weeks after his conception, discussing the possibility of aborting him. (ibid.: 57)*<sup>46</sup>

Qui, insieme al più esplicito riferimento all'episodio chiave di *The Child in Time*, si ritrova la medesima critica agli inclini al sovrannaturale già associata alla psicosi, alla fede, alla ricerca di un'interrelazione sistemica del cosmo, che Perowne riconduce a quell'«excess of the subjective, the ordering of the world in line with your needs» (*ibid.*: 18).

Sarà l'incidente con Baxter, metafora del suo primo incontro forzato con l'alterità, a determinare il passaggio dalla sfera dello sguardo, dell'osservazione distaccata, a quella del contatto e dell'immersione diretta nella realtà. Nel confronto con Baxter il motivo dell'empatia assume un ruolo centrale ai fini del processo di decostruzione della prospettiva di Perowne: l'insieme di conseguenze generate da quest'episodio condurranno non solo a una rivalutazione del ritratto di Perowne sul piano pubblico, e di conseguenza della sua figura di medico, ma avranno come esito conclusivo la conciliazione delle differenti prospettive difese da lui e dai figli. L'episodio istituisce un filo diretto con la sfera professionale, giacché la soluzione cui Perowne ricorre per una (momentanea) salvezza dall'aggressione della gang di malavitosi è la diagnosi di una malattia neurodegenerativa di Baxter, il loro leader. Il modo in cui Perowne improvvisa l'esistenza di una cura per il suo male al solo fine di distrarre l'aggressore è segnale

---

<sup>46</sup> Corsivo mio.

dell'immoralità con cui si serve delle paure di Baxter per acquisire una posizione di dominio, e ne conferma l'assenza di empatia.

Il lavoro di decostruzione del suo punto di vista raggiunge il culmine con l'irruzione di Baxter e della sua gang nella casa dove Perowne dopo anni era riuscito a ricostruire quell'unità e quella pace perduta dopo la rottura tra sua figlia e il suocero, il poeta John Grammaticus. Il modo in cui la violenza e la minaccia dall'esterno mettono a repentaglio l'apparente perfezione utopica realizzata da Perowne sono un ulteriore segno dell'estendibilità della portata delle sue azioni dal microcosmo domestico a quello più ampio della vita pubblica, professionale, collettiva: il particolarismo e l'individualismo da cui erano mossi i suoi desideri e le sue scelte hanno come principale effetto quello di ampliarne le conseguenze sull'intera famiglia. La salvezza individuale, assume Perowne nelle pagine conclusive, non può essere slegata da quella altrui: l'insistito lavoro di smantellamento da parte di Perowne della concezione di una «totalità sincronica» (Jameson 2007: 112), di un tutto interconnesso in cui le azioni individuali si riflettono e ripercuotono su più ampia scala, portata avanti in *The Child in Time*, trova qui il suo definitivo rovesciamento<sup>47</sup>. L'evento in cui culmina la serata, proseguendo nella lettura allegorica suggerita dal «think small» iniziale, crea perciò una fitta rete di legami con i motivi su cui maggiormente hanno insistito le riflessioni del narratore: la cooperazione intergenerazionale – che emerge anzitutto dalla possibilità attraverso le sue scelte di garantire un mondo diverso ai figli e al nipote, giacché la serata porta alla luce durante la medesima aggressione anche la gravidanza di Daisy – e, su scala maggiore, quella internazionale, dato il sostegno più volte affermato a favore dell'invasione dell'Iraq.

Nella medesima chiave allegorica, il modo in cui la famiglia riesce a far fronte alla violenza della gang è anche la più chiara espressione

---

<sup>47</sup> Cfr. McEwan 2005b: 221: «He's weak and ignorant, scared of the way consequences of an action leap away from your control and breed new events, new consequences, until you're led to a place you never dreamed of and would never choose – a knife at the throat.».

del messaggio utopico del romanzo, ancora una volta reperibile nella relazione familiare: il lavoro di cooperazione che annienta la minaccia – prima attraverso la poesia di Daisy che rinstaura una possibilità di dialogo con Baxter attraverso l’empatia, poi di nuovo attraverso il sapere di Perowne che ritorna sull’*escamotage* di una possibilità di cura per lui e, infine, con l’intervento di Theo che ferma l’aggressore – è la prima manifestazione di quel mondo armonioso («coherent world, everything fitting at least», *ibid.*, 141), quel «dream of community» (*ibid.*) capace di neutralizzare il male e che raggiungerà l’apice includendovi la salvezza dello stesso offensore, Baxter.

L’esautorazione della prospettiva materialistica e razionalista portata avanti da Perowne trova conferma nelle pagine conclusive che, circolarmente, si chiudono in quella medesima condizione di nudità iniziale nella propria camera, che assume ora un nuovo senso di disagio, di vulnerabilità più volte insistito e che, con un rimando alla Genesi biblica, possiamo leggere in termini di acquisizione di consapevolezza rispetto alla visione del reale iniziale<sup>48</sup>. Dubbi e paure per sé e per gli altri prendono il posto del tono assertivo, delle certezze e del distacco del primo capitolo. Il senso di colpa iniziale di fronte alla scena dell’incidente aereo e quell’umore cupo senza apparente motivo sotteso all’intera giornata<sup>49</sup>, che in forma di non-ancora-conscio premonivano la presenza della pulsione rimossa, lasciano spazio all’incontro con il sé e alla presa di coscienza di un desiderio che per la prima volta si volge spontaneamente alla salvezza dell’altro. La svolta è reperibile in un gesto che simbolicamente pertiene la sfera del contatto, quando Perowne tiene la mano del suo offensore poco prima

---

<sup>48</sup> Emblematica anche l’insistenza sul gesto di ascendenza biblica di coprire la propria nudità per il senso di vulnerabilità: «At the end of this day, this particular evening, he’s timid, vulnerable, he keeps drawing his dressing gown more tightly around him» (*ibid.*: 219).

<sup>49</sup> McEwan 2005b: 101: «Saturdays he’s accustomed to being thoughtlessly content, and here he is for the second time this morning sifting the elements of a darker mood».

dell'intervento in cui gli salverà la vita<sup>50</sup>. Alla vendetta contro Baxter – menzionata dalla moglie in riferimento al medesimo intervento chirurgico – Perowne preferisce la sua salvezza, su un piano medico e penale<sup>51</sup>. Fuori dalla chiave allegorica che nel rapporto tra la famiglia e Baxter riproduce quello tra la nazione e la minaccia terroristica, ritroviamo anche su questo livello un ulteriore emergere di quegli ideali negati sul piano del contenuto per tutto il corso dell'opera, e in cui si esprime l'immagine utopica già evidenziata nell'armonia musicale realizzata dalla band di Theo: nella relazione con Baxter, Perowne abbraccia gli ideali del corteo incontrato qualche ora prima, verso cui ha provato «the seduction and excitement peculiar to such events; [...] tens of thousands of strangers converging with a single purpose conveying an intimation of revolutionary joy» (*ibid.*: 51).

In un dialogo immaginario con la figlia, uno dei suoi sogni a occhi aperti, Perowne conferma di aver permesso alla storia privata di un singolo di fargli cambiare idea («you've let one man's story turn your head», *ibid.*: 221), e che le sue «certainties have dissolved into debating points» (*ibid.*): è un'altra forma di affermazione di un'empatia che le storie individuali della letteratura non erano riuscite a generare in lui, con risvolti sul piano pubblico e professionale<sup>52</sup>. Nelle ultime righe emerge in modo più chiaro la possibilità di conciliazione anche sul piano macrotestuale tra la sua prospettiva e quella dei figli: l'attribuire

---

<sup>50</sup> Sulla centralità di questo gesto cfr. McEwan 2005b: 208-209: «It's quite unnecessary because the monitor's showing a reading in bright blue numerals - sixty-five beats per minute. He does it because he wants to». E più avanti: «It began to take form at dinner, before Jay rang, and was finally settle when he sat in intensive care, feeling Baxter's pulse» (*ibid.*: 221).

<sup>51</sup> Cfr. McEwan 2005b: 221: «Baxter has a diminishing slice of life worth living [...] Henry can make these arrangements, do what he can to make the patient comfortable, somehow».

<sup>52</sup> Nella chiacchierata conclusiva con la giovane Andrea è evidente la volontà di rimarcare una maggiore empatia verso i propri pazienti, in contrasto alla distrazione più volte insistita nel primo capitolo durante i colloqui con i degenti dell'ospedale.

a Baxter la capacità di giungere dove Daisy da tempo cerca di condurre il padre, di cogliere nella poesia di Arnold da lei recitata quella magia che il medico non è ancora riuscito a sentire e forse non sentirà mai («Baxter fell for the magic, he was transfixed by it, and he was reminded how much he wanted to live. [...] Baxter heard what Henry never has, and probably never will [...]», *ibid.*: 222), consente a Perowne di riconoscere la rivendicazione di Baxter di una propria coscienza, «his claim on life, on a mental existence» (*ibid.*). Il nesso che la voce narrante istituisce tra questa magia, il desiderio di vivere di Baxter e «the codes of his being, [...] his genotype, the modern variant of a soul» (*ibid.*) sancisce in chiusura la convergenza tra letteratura e scienza nell'indagine comune degli universali umani, allegoricamente rappresentata dalla relazione tra Perowne e i figli:

What lucky individual was chosen to represent us all? Who is the universal person? The answer is that [...] here we contemplate the metaphorical convergence of these two noble and distinct forms of investigation into our condition, literature, and science. That which binds us, our common nature, is what literature has always, knowingly and helplessly, given voice to. And it is this universality which the biological sciences, now entering another exhilarating phase, are set to explore further. (McEwan 2005a: 19)

## Bibliografia

- Aristotele, "Libro sesto", *La metafisica*, Ed. Carlo Augusto Viano, Torino, Utet, 1980: 343-352.
- Baccolini, Raffaella – Moylan, Thomas, "Un dialogo sulla distopia (e) l'antiutopia: una riflessione sulla persistenza dell'utopia", *Nuovissime mappe dell'inferno: Distopia oggi*, Eds. Giovanni Maniscalco Basile – Darko Suvin, Roma: Monolite Edizioni, 2004: 35-51.
- Bastos da Silva, Jorge (ed.), *The Epistemology of Utopia: Rhetoric, Theory and Imagination*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2013.
- Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung* (1959), trad. it. di Enrico De Angelis, Tomaso Cavallo, *Il principio speranza. Scritto negli USA fra il 1938 e il 1947, riveduto nel 1953 e nel 1959*, Milano, Garzanti, 1994, 3 voll.
- Id., *Geist der Utopie* (1923), trad. it. *Spirito dell'utopia*, Ed. Francesco Coppellotti, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- Bodei, Remo, "Ombre sulla speranza", Bloch 1994: XI-XXXVII, I.
- Bohm, David, *Wholeness and the Implicate Order* (1980), London-New York, Routledge, 2005.
- Brown, Richard, "Politics, the Domestic and the Uncanny Effects of the Everyday in Ian McEwan's *Saturday*", *Critical Survey*, 20.1 (2008): 80-93.
- Ceserani, Remo, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Mondadori, 2010.
- Cojocar, Monica, "Contending Narratives in Ian McEwan's Fiction", *Revista Transilvania* (2016): 59-65.
- Edwards, Paul, "Time, Romanticism, Modernism and Moderation in Ian McEwan's *The Child in Time*", *English: Journal of the English Association*, 44.178 (1995): 41-55.
- Foley, Andrew, "Liberalism in the New Millennium: Ian McEwan's *Saturday*", *JLS/TLW*, 26.1 (2010): 135-162.
- Foucault, Michel, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Ed. Salvo Vaccaro, Milano-Udine, Mimesis, 2011.

- Id., *Les hétérotopies. Les corps utopique* (2004); trad. it. *Utopie. Eterotopie*, Ed. Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 2006.
- Head, Dominic, *Ian McEwan*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2007.
- Horton, Emily, "Reassessing the Two-Culture Debate: Popular Science in Ian McEwan's *The Child in Time* and *Enduring Love*", *MFS Modern Fiction Studies*, 59.4 (2013): 683-712.
- Huxley, Aldous, *Literature and Science*, New York-Evanston-London, Harper and Row, 1963.
- Ilardi, Emiliano – Loche, Annamaria – Marras, Martina (eds.), *Utopie mascherate. Da Rousseau a Hunger Games*, Milano, Meltemi, 2018.
- Jameson, Fredric, *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia* (2005), trad. it. di Giancarlo Carlotti, *Il desiderio chiamato Utopia*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Kagan, Jerome, *The Three Cultures: Natural Sciences, Social Sciences and the Humanities in the 21st. Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Malcolm, David, *Understanding Ian McEwan*, Columbia, University of South Carolina Press, 2002.
- Marcus, Laura, "Ian McEwan's Modernist Time: *Atonement* and *Saturday*", *Ian McEwan*, Ed. Sebastian Groes, London-New York, Bloomsbury, 2013: 83-98.
- Marcuse, Herbert, *Das Ende der Utopie* (1967), trad. it. di Saverio Vertone, *La fine dell'utopia*, Bari, Laterza, 1968.
- McEwan, Ian, *The Child in Time* (1987), London, Vintage, 1992.
- Id., *Black Dogs* (1992), London, Vintage, 1998.
- Id., *Enduring Love* (1997), New York, Anchor Books, 1999.
- Id., "Literature, Science, and Human Nature", *The Literary Animal. Evolution and the Nature of Narrative*, Eds. Jonathan Gottschall, David Sloan Wilson, Evanston, Northwestern University Press, 2005a: 5-19.
- Id., *Saturday* (2005), New York, Doubleday, 2005b.
- Id., *Solar*, London, Jonathan Cape, 2010.
- Moylan, Tom, *Scraps of an Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder-Oxford, Westview, 2000.

- Id., *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*, Ed. Raffaella Baccolini, Bern, Peter Lang, 2014.
- Nicieja, Stankomir, "Grey Matter: Quotidian Utopia in Ian McEwan's *Saturday*", Bastos da Silva 2013: 185-196.
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973.
- Rees-Jones, Deryn, "Fact and artefact: poetry, science, and a few thoughts on Ian McEwan's *Saturday*", *Interdisciplinary Science Reviews*, 30.4 (2005): 331-340.
- Ricoeur, Paul, "L'esperienza temporale di finzione", *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction* (1983), trad. it. di Giuseppe Grampa, *Tempo e racconto. La configurazione nel racconto di finzione*, vol. II, Milano, Jaka Book, 1999: 169-248.
- Ryle, Martin, "Anosognosia, or the Political Unconscious: Limits of Vision in Ian McEwan's *Saturday*", *Criticism*, 52.1 (2010): 25-40.
- Sargent, Lyman Tower, "The Three Faces of Utopianism Revisited", *Utopian Studies*, V.1 (1994): 1-37.
- Slay, Jack Jr., "Vandalizing Time: Ian McEwan's *The Child in Time*", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 35.4 (1994): 205-218.
- Snow, Charles Percy, *The Two Cultures* (1959), Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

## Sitografia

- "Ian McEwan on Science", <http://www.ianmcewan.com/science.html> (ultimo accesso: 27/02/2019).

## L'autrice

### Claudia Cao

Ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi Filologici e Letterari all'Università di Cagliari. Ha pubblicato i libri *Le riscritture di Great Expectations. Sei letture del classico dickensiano* (Mimesis, 2016) e *Sorellanze nella narrativa femminile inglese tra le due guerre* (Morellini, 2018). Ha co-curato i volumi *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti* (Franco Cesati, 2017) e *Maschere del tragico* su «Between» (VII.14, 2017), dove è anche responsabile della redazione.

Email: cao.claudiac@gmail.com

## L'articolo

Data invio: 15/02/2019

Data accettazione: 15/04/2019

Data pubblicazione: 30/05/2019

## Come citare questo articolo

Cao, Claudia, "Sogni a occhi aperti e desiderio utopico. Echi intertestuali tra *The Child in Time* e *Saturday* di Ian McEwan", *Immaginare l'impossibile: trame della creatività tra letteratura e scienza*, Eds. L. Boi, F. D'Intino, G. V. Distefano, *Between*, IX.17 (2019).