

L'altrove temporale nella letteratura
fantastica tra utopia e distopia:
Enoch Soames e Utopia
de un hombre que está cansado

Cristiana Mameli

Parametro fondamentale insieme allo spazio per la definizione del reale, il tempo nell'ambito della narrativa fantastica risulta tra i temi più funzionali a quella messa in discussione delle certezze concernenti ciò che si considera la realtà che contraddistingue il modo fantastico in quanto letteratura votata alla trasgressione, al superamento dei limiti, alla dissoluzione delle categorie separative¹.

Tra i tanti casi narrativi riconducibili al trattamento del tema del tempo nella narrativa fantastica – dalla coincidenza e sovrapposizione di tempi diversi all'eccezionale rallentamento del corso temporale, dall'eternizzazione di un istante alle alterazioni del tempo biologico – si può annoverare certamente il viaggio nel tempo. Spesso, infatti, come scrive Silvia Albertazzi, «il viaggio fantastico si compie nel tempo prim'ancora che nello spazio, o comunque arriva a interessare entrambe le dimensioni, scavalcando i confini razionalmente definibili» (Albertazzi 1993: 77). Diversamente da quanto accade nella fantascienza, nel fantastico l'arrivo dei personaggi a un'epoca differente da quella d'appartenenza

¹ Come afferma Rosemary Jackson: «Il fantastico stabilisce, o scopre, un'assenza delle distinzioni separative, violando una prospettiva "normale" o di senso comune che rappresenta la realtà come costituita da unità discrete, ma connesse. Il fantastico si preoccupa dei limiti, delle categorie limitanti, e della loro progettata dissoluzione. Sovverte i postulati filosofici dominanti che considerano "realtà" un'entità unilaterale, coerente, quella ristretta che Bachtin ha definito "monologica"» (Jackson 1981: 44).



avviene senza il ricorso a strumenti tecnologici quali la macchina del tempo o a procedure plausibili sul piano scientifico come l'ipnosi o l'ibernazione. In luogo di tali mezzi e procedimenti si trovano gli espedienti narrativi più vari: dalla perdita dei sensi al sonno dalla durata straordinaria, dal patto con il diavolo alla fortuita scoperta di varchi temporali. Approdati in maniera talvolta inspiegabile in un'altra epoca, i protagonisti dei testi ascrivibili al fantastico si trovano di fronte alla possibilità di conoscere mondi e sistemi comunitari alternativi rispetto ai modelli di società a loro noti². In tal modo il fantastico si inserisce in quella tradizione delle utopie e distopie proiettate in un altrove temporale inaugurata da testi quali *Looking Backward 2000-1887 (Guardando indietro: 2000-1887, 1888)* di Edward Bellamy e *The Time Machine (La macchina del tempo, 1895)* e *When The Sleeper Wakes (Il risveglio del dormiente, 1899)* di Herbert George Wells.

A dimostrazione di come mediante il sottotema del viaggio nel tempo la narrativa fantastica entri in contatto con i generi dell'utopia e della distopia, si è scelto di analizzare due racconti, appartenenti rispettivamente alla prima e alla seconda metà del Novecento: *Enoch Soames* (1916) di Max Beerbohm e *Utopia de un hombre que está cansado (Utopia di un uomo che è stanco, 1975)* di Jorge Luis Borges.

La vicenda al centro di *Enoch Soames* è raccontata in qualità di narratore intradiegetico dallo stesso Max Beerbohm, il quale rievoca gli anni della giovinezza trascorsi a Oxford e l'ambiente intellettuale della Londra di fine Ottocento. Protagonista del racconto è uno scrittore di scarso talento, Enoch Soames, il quale, non riscuotendo successo tra i

² È interessante notare come nel racconto che può essere considerato l'archetipo dei testi incentrati sui viaggi nel tempo e ascrivibili alla letteratura fantastica, *Rip Van Winkle* (1819) di Washington Irving, si ricorra al motivo del salto temporale per sottolineare l'importanza storica del costituirsi di un nuovo ordinamento politico-sociale. In tale testo si narra di un uomo che, recatosi a caccia sui monti presso il fiume Hudson, si addormenta e si risveglia dopo circa vent'anni, quando ormai gli Stati Uniti d'America sono una realtà e le colonie hanno spezzato da tempo il loro vincolo con il Regno Unito. Il sonno ventennale del protagonista è dunque metafora di un'avvenuta rottura, della rivoluzione che ha portato alla «realizzazione di un mondo nuovo, dell'utopia democratica che si è incarnata nella Storia americana» (Pagetti 1989: 1).

contemporanei, vorrebbe verificare l'entità della sua fama presso i posteri. Accetta perciò la proposta del diavolo, incontrato in una piccola locanda, e vende la propria anima in cambio della possibilità di trascorrere alcune ore nel futuro. Trovandosi a un secolo esatto di distanza dal momento del patto – effettuato nel pomeriggio del 3 giugno 1897 – Soames ha modo di accertarsi della fortuna dei suoi testi controllando il catalogo degli autori del British Museum. Ciò che lo scrittore racconta di aver visto di ritorno dal 1997 a un giovane Max Beerbohm è uno scenario di carattere marcatamente distopico: gli uomini e le donne indossano tutti una sorta di uniforme con un numero cucito su una manica, sono rasati o privi di capelli e profumano di disinfettante. Rilevante è il fatto che, dopo un iniziale accenno all'aspetto degli uomini e delle donne della fine del ventesimo secolo, il protagonista si limiti a rispondere affermativamente alle domande del suo interlocutore, il quale sembra aver già immaginato i tratti di quell'altrove temporale visitato da Soames:

"That's right. Try to remember everything. Eat a little more bread. What did the reading-room look like?"

"Much as usual," he at length muttered.

"Many people there?"

"Usual sort of number."

"What did they look like?"

Soames tried to visualize them.

"They all," he presently remembered, "looked very like one another"

My mind took a fearsome leap.

"All dressed in sanitary woolen?"

"Yes, I think so. Grayish-yellowish stuff."

"A sort of uniform?" He nodded. "With a number on it perhaps – a number on a large disk of metal strapped round the left arm? D. K. F. 78,910 – that sort of thing?" It was even so. "And all of them, men and women alike, looking very well cared for? Very Utopian, and smelling rather strongly of carbolic, and all of them quite hairless?" I was right every time. Soames was only not sure whether the men and women

were hairless or shorn. "I hadn't time to look at them very closely," he explained.³

Il lettore in tal modo viene introdotto in un gioco narrativo in cui i piani del reale e del finzionale si confondono, come dimostra quanto il personaggio principale ha trovato sul proprio conto. Nel catalogo del British Museum il nome di Enoch Soames non compare, ma egli, nonostante sia scritto in una sorta di trascrizione fonetica dell'inglese, una semplificazione della lingua che anticipa il *new speak* orwelliano, ha individuato un brevissimo passo che lo riguarda in un testo sulla storia della letteratura inglese pubblicato nel 1992, *l'Inghish Littracher 1890-1900* di T. K. Nupton. In questo, Soames è presentato come il personaggio di un racconto di Max Beerbohm incentrato su uno scrittore di dubbio valore, un racconto che, secondo l'autore del testo critico, non è altro che una satira sulle vane ambizioni degli scrittori al tempo in cui la letteratura non era ancora diventata parte dei pubblici servizi, con impiegati dediti al proprio lavoro e non desiderosi di fama e fortuna⁴.

³ «– Così va bene. Cercate di ricordare tutto quanto. Mangiate un altro po' di pane. Com'era, la sala di lettura?

– Come sempre, – mormorò finalmente.

– Molta gente?

– Come al solito.

– Che aspetto avevano?

Soames cercò di rivederli. – Tutti, – si ricordò poco dopo, – si somigliavano molto.

Il mio cervello fece un salto pauroso.

Jarger?

– Sì, mi pare.

– Una specie di uniforme? – Accennò di sì col capo. Con un numero, forse? Un numero su un grande disco di metallo cucito sulla manica sinistra? DKF 78, 910; una cosa di questo genere? – Era proprio così. – E tutti... uomini e donne allo stesso modo, dall'aspetto molto accurato? Simili agli abitanti d'Utopia? E con un odore piuttosto forte di disinfettante? E tutti assolutamente senza capelli? – Avevo ragione su tutti i punti. Soltanto Soames non era sicuro se gli uomini e le donne fossero rasati, o senza capelli». (Beerbohm 2010: 19; Beerbohm in Borges, Ocampo, Bioy Casares 1981: 39-40).

⁴ Nel passo del libro, ricopiato da Enoch Soames su un foglietto, si legge: «"[...] It iz a sumwot labud sattire, but not without vullu az showing hou seriusli the yung men ov th aiteen-ninetiz took themselvz. Nou that th littreri profeshn haz bin auganized az a

Come nota Lawrence Danson, Enoch Soames scrive al fine di esistere. «In Beerbohm’s story Soames finally gets his readers, but the fulfilment of his wish turns out to be a writer’s nightmare; he becomes only that which is read, a prisoner of language» (Danson 1991: 194). Lo scrittore che voleva affermarsi, esistere oltre il tempo a lui concesso attraverso le sue opere, si ritrova esistente come personaggio immaginario ideato da qualcun altro – del resto numerosi sono i rinvii all’interno del testo alla sua natura inconsistente⁵. Se da un lato il racconto di Max Beerbohm, non a caso

departmnt of publik servis, our riters hav found their levvl an hav lernt ter doo their duti without thort ov th morro. [...]»; «“[...] È una satira piuttosto elaborata, ma non senza valore, poiché mostra quanto sul serio si prendessero i giovani verso il 1890. Ora che la professione del letterato è stata organizzata come uno dei dicasteri dei pubblici servizi, i nostri scrittori hanno trovato il loro equilibrio e hanno imparato a fare il loro dovere, senza pensare al domani. [...]”» (ivi: 21; trad. it. ivi: 41-42).

⁵ Come scrive Paul Fox, «he is described throughout the story as a ghostly, dim figure, haunting the candlelit margins of the Café Royal» (Fox, in Lewes, 2012: 164). Se per il giovane Max Beerbohm, che incontra per la prima volta Enoch Soames al Café Royal, il *mot juste* per definirlo è «dim», «indistinto» (Beerbohm, 2010: 4; trad. it. Beerbohm in Borges, Ocampo, Bioy Casares, 1981: 20), il pittore William Rothenstein spiega il suo rifiuto a ritrarlo con la domanda: «How can one draw a man who doesn’t exist?», «Come si può fare il ritratto a un uomo che non esiste?» (*ibidem*; trad. it. *ibidem*); mentre un altro personaggio, Henry Harland, il direttore della rivista *The Yellow Book*, si riferisce al mediocre scrittore con l’espressione «that absurd creature», «quell’assurda creatura» (ivi: 10; trad. it. ivi: 27). Ricordando il momento in cui Rothenstein espose un ritratto di Soames, il narratore afferma che tale opera appariva più vitale del soggetto che rappresentava: «Anybody who knew him would have recognized the portrait at a glance, but nobody who didn’t know him would have recognized the portrait from its bystander: it “existed” so much more than he; it was bound to»; «Chiunque lo conoscesse avrebbe riconosciuto il ritratto alla prima occhiata; ma nessuno che non lo conoscesse avrebbe riconosciuto il ritratto dall’uomo che gli stava vicino: “esisteva” tanto più di lui; e così doveva essere» (ivi: 11; trad. it. ivi: 28-29). L’esposizione del quadro che lo ritrae costituisce per Soames l’apice della fama, per cui, quando la mostra dei dipinti di Rothenstein al New English Art Club si conclude, egli diviene «a shadow of the shade he had once been», «un’ombra dell’ombra che era stato», (*ibidem*, trad. it. ivi: 29). Infine, quando Beerbohm si difende dall’accusa dello scrittore circa il fatto che in futuro sfrutterà la sua triste vicenda per scrivere un racconto, sostiene, in modo da spiegare la presenza dei loro nomi nel libro di Nupton come una semplice coincidenza, che «Enoch Soames is a name that might occur to anyone writing a story», «“Enoch Soames” è un

inserito nell'*Antologia della letteratura fantastica* a cura di Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares⁶, risulta volto a una messa in evidenza della forza demiurgica della scrittura, dall'altro occorre notare come mediante pochissimi riferimenti si delinei un futuro distopico, in cui l'identità individuale è annullata e la letteratura è privata di ogni valore artistico e ridotta a mero servizio istituzionale.

Un analogo annullamento dell'individualità è alla base della società futura rappresentata in *Utopía de un hombre que está cansado* di Borges.

All'inizio del racconto il protagonista, un professore di letteratura e scrittore di racconti fantastici di nome Eudoro Acevedo, si trova inspiegabilmente⁷ in una pianura che stenta a riconoscere, simile alle tante pianure del continente americano, scoprendo di essere a migliaia di anni di distanza dal tempo a cui appartiene. Come scrive Sanchez Rojel, nel caso di Acevedo «no hay naufragio, ni descubrimiento de la isla lejana de Tomás Moro, pero sí un desplazamiento; el abandono de una realidad y el encuentro no ya con un falso país (como Tlön), sino con el mundo futuro» (Sanchez Rojel, 2005: 24), e l'incontro del personaggio con un abitante di

nome che può venire in mente a chiunque voglia scrivere un racconto» (ivi: 21; trad. it. ivi: 42).

⁶ Nella prefazione alla prima edizione dell'*Antologia* Adolfo Bioy Casares scrive circa tale racconto: «Per l'argomento, per la concezione generale e per i particolari – assai pensati, molto stimolanti per il pensiero e l'immaginazione – per i personaggi, i dialoghi, la descrizione dell'ambiente letterario inglese della fine del secolo scorso, credo che *Enoch Soames* sia uno dei racconti lunghi più ammirabili dell'antologia» (Bioy Casares in Borges, Ocampo, Bioy Casares 1981: xix).

⁷ Non diversamente da utopie quali *Looking Backward* e *When the Sleeper Wakes*, invece della scoperta di un'isola o un paese geograficamente remoti – o di un mondo fittizio che tramite una descrizione enciclopedica, va gradualmente sostituendosi a quello reale, come si narra in un altro testo di Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* – in *Utopía de un hombre que está cansado* si rappresenta un mondo collocato in un lontano avvenire, sebbene nel racconto non venga specificata la modalità d'arrivo del personaggio principale in tale altrove spaziotemporale. Al riguardo osserva Ilan Stavans: «As in Wells's *The Time Machine*, Acevedo travels in the future. How? We don't know, since we first see him already wandering through unknown geographies that look like Oklahoma, Texas, or the Argentinian pampas. Once more, this fact evinces Borges's disdain for SF: he is interested in the adventure, not in the mechanistic maneuvers that explain the voyage» (Stavans 1990: 80).

tale mondo futuro costituisce il pretesto per prospettare una società ideale, che riprende diversi aspetti di quella immaginata da Thomas More nella sua *Utopia*. Fonte dichiarata del racconto, *Utopia* è richiamata nel testo a più livelli, a partire dall'epigrafe che introduce il racconto: «llamola Utopía, voz griega cuyo significado es *no hay tal lugar*» (Borges 2011: 105)⁸. Dalle parole dell'uomo senza nome incontrato dal protagonista emerge la rappresentazione di una società in cui la proprietà privata è stata abolita, e non vi sono conflitti poiché non esistono stati, governi e città, e non si tiene conto del passato e della storia; una società nella quale l'uomo, una volta raggiunta la maturità, intorno ai cent'anni, rinuncia ai legami affettivi e si ritira per dedicarsi in solitudine alle arti, alla filosofia e al gioco degli scacchi, in cui si è tanto longevi che ognuno può decidere il momento in cui porre fine alla propria esistenza⁹. «A riscontro di questo futuro, il visitatore descrive il proprio tempo, e si lascia andare alla raffigurazione di una società fatta di menzogna, di futilità e di apparire» (Scarano in Borges, trad. it. 2004: 165). All'uomo stanco che, dopo aver vissuto per

⁸ Si tratta di una citazione da uno scritto di Francisco de Quevedo, che tradusse in spagnolo l'opera di More nel 1637, dal titolo *Noticia, juicio y recomendación de la Utopía y de Tomás Moro*. Più avanti nel racconto di Borges l'uomo dell'epoca futura mostra al suo ospite, al fine di suscitare il suo stupore, una copia dell'*Utopia* di More stampata a Basilea nel 1518. Il testo è per l'uomo di immenso valore non per la sua antichità ma poiché, in quanto libro stampato, è ormai un oggetto raro in una società in cui la stampa è stata da tempo abolita.

⁹ «Complidos los cien años, el individuo puede prescindir del amor y de la amistad», «Compiuti i cent'anni, l'individuo può fare a meno dell'amore e dell'amicizia» (ivi: 112; trad. it. Borges 2004: 78). Nel mondo futuro raffigurato nel racconto la rinuncia alle relazioni affettive è funzionale al mantenimento dell'ordine sociale: poiché si ritiene che dalle passioni possano sorgere sentimenti negativi e conflitti, gli uomini sono incoraggiati a perseguire una vita solitaria e uno stato prossimo all'atarassia. Come notano Ian e Margaret DeWeese-Boyd: «[...] In the weary man's future there are no binding affections because such particularistic attachments are understood to engender enmity and strife. [...] Without deep passion for any others, people are free to be peaceable» (DeWeese-Boyd 2008: 104).

quattro secoli, si appresta alla distruzione di tutti i suoi manufatti¹⁰ e al suicidio, Acevedo, con analoga stanchezza, racconta di un mondo nel quale viene attribuita troppa importanza ai comunicati provenienti dagli organi politici e culturali e si ha un eccesso di informazione, per cui, in una rivisitazione dell'idealismo di George Berkeley, è considerato vero solo ciò che è reso pubblico. Spiega Acevedo al suo anfitrione:

– En mi curioso ayer – contesté –, prevalecía la superstición de que entre cada tarde y cada mañana ocurren hechos que es una vergüenza ignorar. El planeta estaba poblado de espectros colectivos: el Canada, el Brasil, el Congo Suizo y el Mercado Común. Casi nadie sabía la historia previa de esos entes platónicos, pero sí los más ínfimos pormenores del último congreso de pedagogos, la inminente ruptura de relaciones y los mensajes que los presidentes mandaban, elaborados por el secretario del secretario con la prudente imprecisión que era propia del género. [...] Las imágenes y la letra impresa eran más reales que las cosas. Sólo lo publicado era verdadero. *Esse est percipi* (ser es ser retratado) era el principio, el medio y el fin de nuestro singular concepto del mundo. En el ayer que me tocó, la gente era ingenua; creía que una mercadería era buena porque así lo afirmaba y lo repetía su propio fabricante. [...] ¹¹

¹⁰ Dalla distruzione si salva un unico oggetto, una tela che cattura l'attenzione del protagonista, autorizzato dall'uomo senza nome a portarla con sé come souvenir del suo viaggio nel tempo. Il dipinto, non diversamente dal foglietto con la citazione dal testo di Nupton riportato dal 1997 da Enoch Soames nel racconto di Beerbohm, costituisce un valido esempio di oggetto mediatore, ossia di un oggetto la cui presenza all'interno della narrazione testimonia che un dato personaggio ha effettivamente attraversato un confine, visitando una dimensione altra. Osserva Lucio Lugnani: «[...] le soglie segnalate che si scavalcano col lasciapassare dell'oggetto mediatore sono innanzitutto quelle del principio di realtà come potere naturale, del sapere scientifico come codice culturale, della ragione e della coscienza ben deste e lucide come uniche ottiche autentiche e credibili, soglie sempre assediate da avversari vecchi e nuovi, da profeti e da fantasmi; e nell'ambito di questi campi che si fronteggiano non è affatto detto che le alleanze dei narratori fantastici siano sempre le medesime» (Lugnani in Ceserani, Lugnani, Goggi, Benedetti, Scarano 1983: 199).

¹¹ «“Nel mio strano passato” risposi “prevaleva la superstizione che ogni giorno, dalla sera alla mattina, accadono fatti che è una vergogna ignorare. Il pianeta era

Tuttavia, per quanto possa sembrare ideale agli occhi del protagonista una società non strutturata politicamente e libera dai mezzi di comunicazione di massa¹², il mondo da lui visitato non è privo di ombre. Come indicano la mancanza di nomi propri, di precisi riferimenti spaziali e temporali, di suddivisioni geopolitiche e sociali, e l'adozione del latino come lingua universale, la pace e l'imperturbabilità che caratterizzano il mondo in cui è approdato sono state ottenute al prezzo dell'individualità, della diversità e di ogni tipo di particolarismo. L'uomo senza nome spiega infatti ad Acevedo che «la diversidad de las lenguas favorecía la diversidad de los pueblos y aun de las guerras; la tierra ha regresado al latín»¹³. Inoltre, nelle scuole «enseñan la duda y el arte del olvido. Ante todo el olvido de lo personal y local»¹⁴. E se da un lato l'assenza di musei e biblioteche, la volontaria ignoranza del passato, la mancanza di riferimenti storici e culturali stimolano una sorta di autarchica creatività, per cui «cada cual debe ser su propio Bernard Shaw, su propio Jesucristo y su propio Arquimedes»¹⁵, dall'altro si hanno vaghi ricordi ed errate interpretazioni di ciò che è stato e dei prodotti culturali delle altre epoche. In tal modo

popolato da spettri collettivi: il Canada, il Brasile, il Congo svizzero e il Mercato Comunitario. Quasi nessuno conosceva la storia di questi enti platonici, ma tutti erano informati dei più infimi particolari dell'ultimo congresso di pedagogia, dell'imminente rottura di relazioni diplomatiche e dei messaggi che si inviavano i capi di stato, redatti dal segretario del segretario con la prudente vaghezza propria del genere. [...] Le immagini e la carta stampata erano più reali delle cose, solo quello che veniva pubblicato era vero. *Esse est percipi* (essere è essere ritratto) era il principio, il mezzo e il fine del nostro singolare concetto del mondo. Nel passato che è toccato a me, la gente era ingenua; credeva che una merce fosse buona perché così diceva e ripeteva il fabbricante. [...]» (Borges 2011: 110-111; trad. it. Borges 2004: 77).

¹² «La imprenta, ahora abolida, ha sido uno de los peores males del hombre, ya que tendió a multiplicar hasta el vértigo textos innecesarios», «La stampa, ora abolita, è stata uno dei peggiori mali dell'uomo, perché tendeva a moltiplicare testi superflui fino alla vertigine» (ivi: 110; trad. it. *ibidem*).

¹³ «La varietà della lingua favoriva la varietà dei popoli e anche delle guerre; il mondo è tornato al latino» (ivi: 108; trad. it. ivi: 75).

¹⁴ «insegnano il dubbio e l'arte di dimenticare. Dimenticare soprattutto quel che è personale e locale» (ivi: 109; trad. it. ivi: 76).

¹⁵ «Ciascuno deve essere il proprio Bernard Shaw, il proprio Gesù Cristo e il proprio Archimede» (ivi: 113; trad. it. ivi: 79).

l'uomo incontrato dal protagonista menziona, e accosta senza alcuna distinzione di genere, i *Gulliver's Travels* (*I viaggi di Gulliver*, 1726) di Jonathan Swift e la *Summa Theologiae* (XIII sec.) di Tommaso d'Aquino quando afferma di aver letto dei racconti fantastici. E, soprattutto, nel momento in cui si accinge a varcare i cancelli del crematorio per mettere fine alla propria vita, riporta al suo ospite la diceria secondo cui la camera letale fu inventata da «un filántropo cuyo nombre, creo, era Adolfo Hitler»¹⁶. Tale prospettiva, per cui si ha uno stravolgimento della Storia e si considera Hitler alla stregua di un benefattore, non solo è il risultato di quell'insegnamento all'oblio che costituisce uno dei cardini della società di cui è membro l'uomo senza nome, ma dimostra come quell'annullamento delle manifestazioni della personalità individuale in favore dell'ordine e di un potere superiore, comune alle utopie e ai reali regimi totalitari, sia stato introiettato dagli abitanti del mondo futuro rappresentato nel racconto¹⁷. L'utopia dell'uomo stanco si rivela perciò una «distopia de la uniformidad» (Sanchez Rojel, 2005: 26).

Per quanto espressione di due periodi del ventesimo secolo distanti tra loro¹⁸, i due testi oggetto d'analisi risultano portatori di un messaggio comune, che scaturisce dal confronto fra due differenti piani temporali. Nel racconto di Max Beerbohm alla rievocazione in chiave satirica

¹⁶ «Un filantropo chiamato, credo, Adolf Hitler» (ivi: 115; trad. it. ivi: 80).

¹⁷ Analoga è la posizione di Sanchez Rojel, il quale scrive: «Como en las novelas de Wells y Orwell, asistimos en esta utopía a una pérdida de la individuación y espontaneidad. Las reglas dictadas se han internalizado y se considera un campo de concentración como un paraíso terrenal, porque ya no tiene contradicciones. El humor negro de Borges reubica a Hitler como un filántropo que inventó la cámara letal (crematorio), lugar donde se suministra el suicidio» (Sanchez Rojel, 2005: 27).

¹⁸ Se i tratti del 1997 immaginato da Beerbohm sono stati probabilmente ispirati dal pesante clima degli anni del primo conflitto mondiale, Borges delinea un futuro in cui l'utopia e la distopia si intersecano al fine di richiamare l'attenzione su alcuni aspetti negativi dello scenario politico-sociale dell'Argentina dei primi anni Settanta. Come afferma Nataly Tcherepashenets: «Borges self-consciously evokes and transforms motifs prominent in Thomas More's, Jonathan Swift's and H.G. Wells's canonical utopian texts in order to comment on political and moral crises, meditations probably inspired by Peron's return to power in 1973» (Tcherepashenets 2008: 63).

dell'ambiente intellettuale dell'Inghilterra di fine secolo corrisponde la scarna rappresentazione di un futuro nel quale – in anticipo rispetto alla successiva tradizione delle distopie del totalitarismo che ha i suoi testi di riferimento in *Brave New World* (*Il mondo nuovo*, 1932), 1984 (1949) e *Fahrenheit 451* (1953) – la creatività e la spontanea produzione artistica sono considerate una minaccia all'ordine sociale, e la letteratura è ridotta a mero strumento di propaganda e controllo delle masse. Come in *Enoch Soames* alla vana ambizione dello scrittore mediocre fa da controparte l'impossibilità di esprimersi attraverso la letteratura in un inquietante avvenire, nel racconto di Borges all'aspra critica di Acevedo nei confronti delle strutture politico-sociali del proprio tempo e di una comunicazione pubblica che ha assunto caratteri parossistici corrisponde una dimensione futura caratterizzata dall'assenza di qualsiasi riferimento geografico, storico e cronologico, dalla dissoluzione di ogni suddivisione utile all'organizzazione sociale, dal rifiuto della vita comunitaria e di ogni forma di condivisione. Nell'epoca visitata dal protagonista non si attribuisce valore né alle espressioni culturali del passato e agli eventi storici, di cui si mantiene un vago e falsato ricordo, né a quanto ognuno ha realizzato nel corso degli anni, in un livellamento che investe in ugual misura la sfera pubblica e quella privata.

Nei due testi presi in esame a titolo esemplificativo, la rappresentazione di mondi dai tratti utopici o distopici che si iscrive nell'ambito del trattamento del tema del tempo¹⁹ da parte della narrativa

¹⁹ In entrambi i testi tramite il sottotema del viaggio del tempo si ha la messa in discussione della concezione del tempo come flusso unidirezionale e irreversibile. In *Enoch Soames*, nel fare la sua proposta allo scrittore mediocre il diavolo afferma: «Time – an illusion. Past and future – they are as ever present as the present, or at any rate only what you call 'just round the corner'. I switch you on at any date»; «Il tempo... un'illusione. Il passato e il futuro sono tanto onnipresenti quanto il presente; o, almeno, soltanto, come dite voi, “qui all'angolo”. Vi posso portare a qualsiasi data». (Beerbohm 2010: 15; trad. it. Beerbohm in Borges, Ocampo, Bioy Casares 1981: 34). Gli abitanti del mondo futuro descritto in *Utopia de un hombre que está cansado*, invece, alla concezione del tempo come successione lineare preferiscono l'idea di eternità, di una dimensione atemporale in cui passato, presente e futuro si confondono e si sovrappongono. Come l'uomo senza nome spiega a Eudoro Acevedo: «Vivimos en el tiempo, que es sucesivo, pero tratamos de vivir *sub specie aeternitatis*. [...] No hay cronología ni historia»;

fantastica è funzionale a un'evidenziazione del ruolo sociale dell'arte, a un avvertimento circa i pericoli derivanti da una sottovalutazione e una messa al bando di ogni elemento culturale fondamentale per il costituirsi dell'identità individuale. La società futura appena tratteggiata da Beerbohm, implicitamente presentata come un probabile sviluppo della difficile situazione geopolitica che caratterizza i primi decenni del Novecento, e la raffigurazione di quel mondo lontano migliaia di anni e apparentemente ideale che, per contrasto, consente a Borges una critica nei confronti della società a lui contemporanea risultano in linea con quella evidenziazione, propria della narrativa utopica e distopica, delle tendenze e degli aspetti più deleteri di un dato sistema sociale. Come dimostrano i racconti oggetto d'analisi, nella letteratura fantastica la confutazione della concezione della dimensione temporale in quanto flusso lineare e continuo, attuata tramite il sottotema del viaggio nel tempo, può combinarsi, soprattutto nel caso di incredibili salti temporali nell'avvenire, con una messa in discussione dei tratti tipici di una certa epoca presente. E un simile incontro del fantastico con i generi dell'utopia e della distopia non fa che confermare la vocazione di tale modo letterario alla messa in discussione delle norme e delle prospettive dominanti in una determinata realtà.

«Viviamo nel tempo che è successione, ma cerchiamo di vivere *sub specie aeternitatis*. [...] Non c'è né cronologia né storia» (Borges 2011: 109; trad. it. Borges 2004: 76).

Bibliografia

- Alazraki 1974 = J. Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*, Gredos, Madrid 1974.
- Albertazzi 1993 = S. Albertazzi, *Il punto su la letteratura fantastica*, Laterza, Roma 1993.
- Beerbohm 1981 = M. Beerbohm, *Enoch Soames* (1916), in Id., *Seven Men* (1919), Heinemann, London 1926, trad. it. *Enoch Soames*, in J. Borges, S. Ocampo, A. Bioy Casares (a cura di) *Antologia della letteratura fantastica*, Editori Riuniti, Roma 1981.
- Bioy Casares 1981= A. Bioy Casares, *Prefazione alla prima edizione*, in J.L. Borges, S. Ocampo, A. Bioy Casares, (a cura di), *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965, trad. it. *Antologia della letteratura fantastica*, Editori Riuniti, Roma 1981, pp. xv-xxiii.
- Borghes 2004 = J.L. Borges, *Utopía de un hombre que está cansado* (1975), in Id., *El libro de arena* (1975), Debolsillo, Barcelona 2011, trad. it. *Utopia di un uomo che è stanco*, in Id., *Il libro di sabbia*, Adelphi, Milano 2004.
- Calanchi 2002 = A. Calanchi, *Il viaggio nel Tempo al crocevia dei generi: percorsi angloamericani*, "Lingua &", I (2002), pp. 15-26.
- Danson 1991 = L. Danson, *Max Beerbohm and the Act of Writing*, Clarendon Press, Oxford 1991.
- DeWeese-Boyd I, DeWeese-Boyd M. 2008 = I. DeWeese-Boyd, M. DeWeese-Boyd, *Appropriating Borges: The Weary Man, Utopia, and Globalism*, "Utopian Studies", XIX, 1 (2008), pp. 97-111.
- Farina 2016 = F. Farina, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Viaggi nel tempo*, Einaudi, Torino 2016, pp. v-xviii.
- Fox 2012 = P. Fox, *On the Fin de Siècle Margin: Justifying the Texts of T. K. Nupton, Max Beerbohm and Enoch Soames*, in D. Lewes, (a cura di), *Double Vision: Literary Palimpsests of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Lexington, Lanham 2012, pp. 163-172.
- Jackson, 1981 = R. Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion*, Methuen, London - New York 1981, trad. it. *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, Pironti, Napoli 1981.

- Lugnani 1983 = L. Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. Ceserani, L. Lugnani, G. Goggi, C. Benedetti, E. Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 177-288.
- Mosca 1983 = S. Mosca, *Jorge Luis Borges: utopia y realidad*, Monte Avila, Caracas 1983.
- Muzzioli 2007 = F. Muzzioli, *Andiamo a vedere come va a finire il progresso*, in Id., *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007, pp. 50-57.
- Pagetti 1989 = C. Pagetti, *Il Medioevo americano di Mark Twain*, in Id., *Cittadini di un assurdo universo: Poe, Mark Twain, Bierce, Lovecraft, Burdekin*, Nord, Milano 1989, pp. 9-27.
- Portelli 1979 = A. Portelli, *Il re nascosto: saggio su Washington Irving*, Bulzoni, Roma 1979.
- Praz 1982 = M. Praz, *Max Beerbohm*, in M. Beerbohm, trad. it. *Storie fantastiche per uomini stanchi*, Sellerio, Palermo 1982, pp. 147-159.
- de Quevedo 1948 = F. de Quevedo, *Noticia, juicio y recomendación de la Utopía y de Tomás Moro (1637)*, in Id., *Prosa y verso*, Emecé, Buenos Aires 1948.
- Sanchez Rojel 2005 = M. Sanchez Rojel, *Borges y el cansancio del lo mismo*, "Acta Literaria", XXXI (2005), pp. 23-31.
- Scarano 2004 = T. Scarano, *Un ultimo libro di sogni*, in J.L. Borges, *El libro de arena (1975)*, trad. it. *Il libro di sabbia*, Adelphi, Milano 2004, pp. 159-172.
- Stavans 1990 = I. Stavans, *Borges and the Future*, "Science Fiction Studies", XVII, 1 (March 1990), pp. 77-83.
- Tcherepashenets 2008 = N. Tcherepashenets, *Place and Displacement in the Narrative Worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*, Peter Lang, New York 2008.

L'autrice

Cristiana Mameli

Dottore di ricerca in Letterature comparate presso la Scuola di Dottorato in Studi filologici e letterari dell'Università di Cagliari.

Email: cristiana.mameli@gmail.com

L'articolo

Data invio: 12/05/2017

Data accettazione: 10/08/2017

Data pubblicazione: 15/09/2017

Come citare questo articolo

Mameli, Cristiana, *L'altrove temporale nella letteratura fantastica tra utopia e distopia: Enoch Soames e Utopia de un hombre que está cansado*, "Medea", III, 1, 2017, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2998>