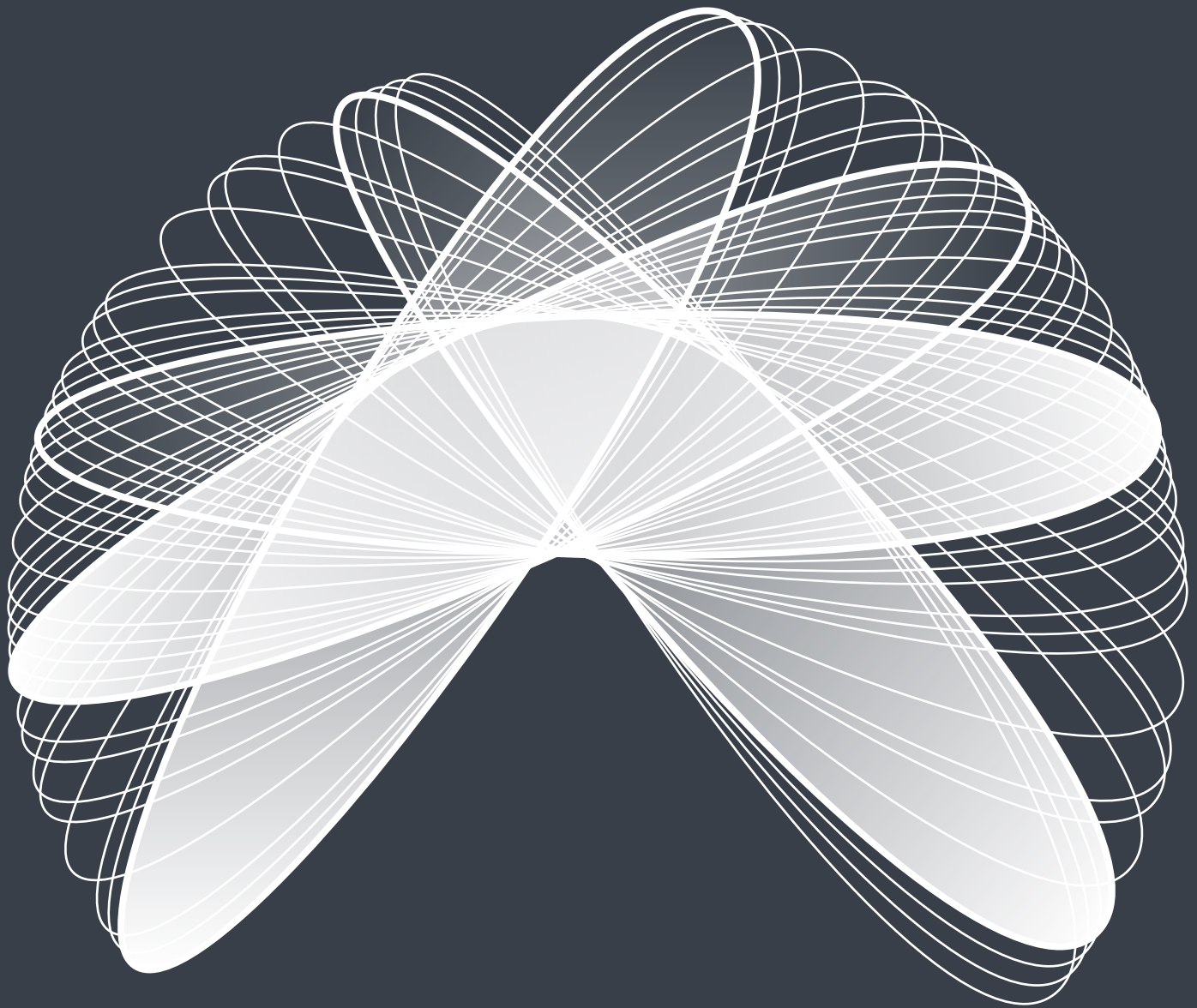


Philosophy
Kitchen #10

Anno 6
Marzo 2019
ISSN: 2385-1945



Filosofia e fantascienza.
Spazi, tempi e mondi altri

Philosophy
Kitchen #10

Anno 6
Marzo 2019
ISSN: 2385-1945



Filosofia e fantascienza.
Spazi, tempi e mondi altri

Filosofia e fantascienza.

Spazi, tempi e mondi altri

4
Filosofia, narrazioni,
media
Antonio Lucci,
Mario Tirino

I. ARCHEOLOGIE DEL FUTURO, GENEALOGIE DEL PRESENTE

9
Altri spazi, in contro-
tempo: letture e visioni
dalle nuove frontiere
della fantascienza
Giovanni De Matteo,
Salvatore Proietti
31

La visione distopica di
Philip K. Dick. Indagine
su *The Man in the High
Castle*: dal romanzo
al processo seriale
Alfonso Amendola
43

L'anno 3000 di Paolo
Mantegazza. L'utopia
scientifica al servizio
del progresso coloniale
Daniele Comberiati
55

Pietra, ferro, fuoco,
ombra: città nere
da Magdeburg a Los(t)
Angeles
Adolfo Fattori

II. UTOPIE, DISTOPIE, ETEROTOPIE: PENSARE SPAZI E TEMPI ALTRI

69
Mondi dentro mondi.
Eterotopie e iperog-
getti nella narrativa
di Kim Stanley
Robinson

Gianluca Didino

82
Note per un'eterotopo-
logia del punk
cibernetico

Lorenzo Palombini

99
Dopo l'utopia. Ipotesi
sul cyborg neoliberista
a partire dalla serie tv
Black Mirror

Matteo Bergamaschi

107
Il fascino indiscreto
del potere. Mondi
regressivi e sopravvi-
venze utopiche

Marina Maestrutti,
Claudio Tondo

III. FILM, ROMANZO, VIDEOGIOCHI, SERIE TELEVISIVE, VIDEOCLIP: MEDIA E STRUMENTI NARRATIVI ALTERNATIVI DELLA RIFLESSIONE FILOSOFICA

125
L'utopia egoista nei
film di David Lynch:
una ribellione contro
i limiti della realtà
Lorenzo Gineprini
133
Doris Lessing oltre
il muro. Catastrofe
e trascendenza
in *Memorie di una
sopravvissuta*
Mario Tirino
148
*Horizon Zero Down
e Detroit Become
Human*: filosofia
dei media, narrazioni
videoludiche
e fantascienza
Antonio Lucci
161
"È così che finisce
il mondo, non già in
un frastuono, ma
in un lungo piagnisteo".
Catastrofe e distopia
nella nuova serialità
narrativa e nell'imma-
ginario videomusicale
Alessandro Alfieri

APPENDICE

177
Utopia e Singolarità
Tecnologica. Una con-
versazione tra un
transumanista e N°44,
primo androide emoti-
vamente avanzato.
DustyEye

III. FILM, ROMANZO, VIDEOGIOCHI, SERIE TELEVISIVE, VIDEOCLIP: MEDIA E STRUMENTI NARRATIVI ALTERNATIVI DELLA RIFLESSIONE FILOSOFICA

125

**L'utopia egoista nei
film di David Lynch:
una ribellione contro
i limiti della realtà**

Lorenzo Gineprini

133

**Doris Lessing oltre
il muro. Catastrofe
e trascendenza
in *Memorie di una
sopravvissuta***

Mario Tirino

148

***Horizon Zero Down
e Detroit Become
Human: filosofia
dei media, narrazioni
videoludiche
e fantascienza***

Antonio Lucci

161

**“È così che finisce
il mondo, non già in
un frastuono, ma in
un lungo piagnisteo”.
Catastrofe e distopia
nella nuova serialità
narrativa e nell'imma-
ginario videomusicale**

Alessandro Alfieri

Doris Lessing oltre il muro.
Catastrofe e trascendenza in *Memorie
di una sopravvissuta*
Mario Tirino

Memoirs of a survivor is one of Doris Lessing's most complex and experimental novels. In this essay we analyze the evolution of the narrative model defined as "crisis and transcendence" (Kuns 1980). In particular, the writings of Doris Lessing enters into connection with Ferdinand Tönnies' sociology of the community and Jacques Ellul's philosophy of technology. From a sociocultural perspective, this paper tries to highlight the major value of this novel: Lessing manages to push the dystopian narration beyond its limits, to change the trajectory towards an etheropia (Foucault 1967), which passes through the radical challenge of Western epistemology and culture.

Avevano rinunciato alla loro individualità, ecco cosa,
 alla capacità di giudizio e alla responsabilità individuale,
 i segni rivelatori erano tanti, non ultimo la reazione istintiva di chiunque
 ne incontrasse uno, l'immane fitta di apprensione,
 perché era risaputo che in caso di scontro – se ci si arrivava – a giudicare
 sarebbe stato il branco.
 Non riuscivano a stare soli a lungo; si trovavano a proprio agio nella massa,
 con cui si identificavano.
 Somigliavano ai cani che si radunano in un parco o in uno spazio brullo.

Doris Lessing, *Memorie di una sopravvissuta*

Memorie

Pubblicato per la prima volta nel 1974, *Memorie di una sopravvissuta* (The Memoirs of a Survivor) narra di un'apocalisse che avviene sotto i nostri occhi o, per dirla con Frezza (2015), una "endoapocalisse": una non meglio precisata metropoli (in cui diversi critici hanno scorto Londra) si desertifica per la fuga dei suoi abitanti verso le campagne. In questo mondo al collasso, i servizi pubblici garantiscono un minimo di funzionalità, mentre il precedente sistema politico-istituzionale è un puro simulacro, che opera senza alcuna legittimazione da parte della cittadinanza. In questo mondo post-apocalittico, seguiamo le vicende della protagonista, un'anonima voce narrante, quasi sicuramente di mezza età, che vive barricata nel proprio appartamento, dalle cui finestre può osservare cosa avviene in quella porzione di mondo esterno che è il marciapiede di fronte casa sua. Due eventi stravolgono *lo status quo*: da un lato, l'imprevista e inspiegabile irruzione di uno sconosciuto che le affida una teenager, Emily, e il suo bizzarro cane con gli occhi di gatto, Hugo, con poche, enigmatiche parole ("Abbi cura di lei, ne sei responsabile"), dall'altro, la scoperta dell'esistenza di un mondo "oltre il muro", una dimensione che si apre alle sue esplorazioni quando una parete del proprio appartamento si dissolve. Mentre l'ordinamento sociale sembra collassare tragicamente, la narratrice si prende cura di Emily e del suo animale, e contemporaneamente percorre l'altra dimensione, in cui si muove tra un numero sempre maggiore di stanze.

In questa trama, la Lessing sembra conservare poche strutture del romanzo realistico, di cui aveva prodotto pregevoli esempi nella prima parte della propria carriera, per abbracciare con più convinzione il format del romanzo distopico. La scrittrice, già a proprio agio con la *science fiction* nei romanzi precedenti, dimostra di padroneggiare perfettamente i materiali necessari per strutturare un racconto distopico: l'irrompere improvviso dell'adolescente indifesa; l'accessibilità di una dimensione inquietante, legata a modalità di esperienza alternative alle forme della percezione ordinaria; la presenza di creature magiche (il cane-gatto Hugo); la decomposizione della società in gruppi feroci di adolescenti ("i bambini della metropolitana"); l'apparizione di una donna misteriosa nel finale, che convince la narratrice, Emily, il suo compagno Gerald e Hugo ad abbandonare la città. Tuttavia, per evitare ogni tipo di gabbia o costrizione, la scrittrice sceglie un registro sperimentale, finendo per occupare un personalissimo posto nell'ambito della letteratura fantascientifica, dal quale poter convogliare nel romanzo, con estrema libertà, alcuni temi scottanti dell'agenda politica degli anni Settanta, tra cui il violento conflitto, in Inghilterra e, più in generale, in Occidente tra movimenti radicali e blocchi di potere conservatore e neo-conservatore e la

questione del ruolo femminile nella sfera pubblica e in quella domestica. Realtà esterna e mondo “oltre il muro” si alternano incessantemente come *setting* della narrazione, secondo uno schema tipico della science fiction anglosassone, in cui, spesso, si ritrovano in una stessa opera il mondo apocalittico, come strumento di critica del presente, e il viaggio interiore, come progressiva presa di coscienza della limitatezza della dimensione tangibile dell’esperienza umana.

Memorie di una sopravvissuta rappresenta una rilevante testimonianza di come, nella sua intera carriera intellettuale, Doris Lessing abbia saputo coniugare la denuncia politica con la dimensione intima, quasi autobiografica (ciò risalta soprattutto nelle visioni dell’infanzia di Emily). L’analisi che qui proponiamo mira a individuare il funzionamento della formula apocalittica nel suo romanzo distopico, che si fonda essenzialmente sul doppio momento della catastrofe e della rivelazione. In particolare, in quest’opera, la scrittrice britannica s’imbarca nell’impresa di svelare il collasso della civiltà tecno-capitalista attraverso la narrazione della rottura del patto sociale e dell’impossibilità di sostituirlo con la ripresa di un modello di vita comunitaria, dialogando con il pensiero di Ferdinand Tönnies e di Jacques Ellul. Ma ciò che proveremo a evidenziare è che Doris Lessing utilizza il dispositivo mediale del romanzo, in modo che – nel solco del significato etimologico del concetto di “apocalisse”, da ἀποκάλυψις, ovvero “rimuovere ciò che copre”, “togliere il velo” – il momento della catastrofe sia inestricabilmente legato a quello della rivelazione, nell’ambito di una ricerca spirituale fortemente influenzata sia dal misticismo sufi, sia dai movimenti ecologisti e femministi, sia dalla psicoanalisi junghiana.

Catastrofe

A partire dalla pubblicazione di *Il taccuino d’oro* (*The Golden Notebook*, 1962), molti dei romanzi di Doris Lessing sono organizzati intorno a un qualche tipo di crisi. Il protagonista tipico di questi romanzi subisce un grave trauma in risposta alla catastrofe che trasforma l’ambiente in cui vive. I personaggi delle opere della scrittrice inglese, spesso dotati di una straordinaria sensibilità nonché di una marcata consapevolezza sociale e politica, sperimentano il loro mondo come un luogo assurdo, caotico e pericoloso. La complessità, talora insondabile, dell’ambiente circostante mette a dura prova la tenuta psicologica ed emotiva dei personaggi, incrinando le loro sicurezze e la loro razionalità, fino al punto di rottura. La follia, dunque, sembra un esito quasi inevitabile, se non addirittura l’unica risposta possibile, di fronte al cedimento delle strutture comunitarie. Tuttavia, in alcuni casi, come *The Four-Gated City* (1969) – il romanzo che chiude la pentologia “Children of Violence”, iniziata nel 1952 – *Discesa all’inferno* (*Briefing for a Descent into Hell*, 1971), *L’estate prima del buio* (*The Summer Before the Dark*, 1973), sembra esserci un’alternativa alla follia e al caos. In questo senso, *Il taccuino d’oro* appare un esempio paradigmatico di come, nella narrativa di Lessing, le apparenti sconfitte dei personaggi nascondano in realtà altri obiettivi, più alti: in quest’opera, Anna Wulf, nell’episodio che chiude il romanzo, abbandona la lotta per l’indipendenza individuale e sociale per unirsi al Partito laburista, in una sorta di compromesso addomesticato che sembra svilire tutte le energie profuse nelle battaglie per la rivendicazione della libertà personale. Tuttavia, il finale del romanzo chiarisce che, mentre nelle lotte per la liberazione femminile Anna offre di sé una versione volutamente convenzionale e piatta, la crisi che la attraversa è molto più radicale e pericolosa, arrivando a metterne a rischio la sanità mentale,

prima della svolta finale in cui la donna comprende il valore del sacrificio di lavorare per il bene comune. Come nota Kuns (1980), dunque, *Il taccuino d'oro* si conclude sostenendo la possibilità che la protagonista ritrovi forza e fiducia, nonostante l'assurdità caotica del mondo moderno. Tale meccanismo si riproduce in *Discesa all'inferno*, il cui protagonista è un individuo senza memoria ricoverato in un ospedale psichiatrico, il cui delirio è in realtà un viaggio negli inferi per giungere a una più profonda conoscenza di sé. La seconda metà del romanzo presenta quindi il graduale ritorno del viaggiatore, sottoposto all'elettroshock, alla "normalità", ovvero alla sua esistenza razionale e ordinata, alla sua vita di Charles Watkins, un docente di Cambridge. Anche quest'opera sembra concludersi con un'apparente sconfitta: l'elettroshock ha dissipato le ultime tracce di ricerca metafisica dal cervello di Watkins. Tuttavia, prima di questa amara conclusione, fanno capolino nel romanzo altre due "anomalie", Violet Stoke e Rosemary Baines, che, rifiutandosi di sottoporsi a trattamenti che ne limitino l'ansia assoluta di sperimentare e ricercare, si propongono come altre versioni del viaggiatore negli inferi. Questa constatazione attesta l'irriducibilità delle esperienze più radicali, la loro resistenza a ogni processo di omogeneizzazione e uniformizzazione culturale. Analogamente, la visione divina del viaggiatore, prima di iniziare la sua discesa agli inferi, indica all'umanità che la prossima crisi mondiale è il tragico passaggio verso una vita a un livello superiore e in una nuova dimensione.

Queste opere, dunque, hanno consolidato un modello narrativo costruito su crisi e trascendenza (Kuns 1980), che *Memorie di una sopravvissuta* (*Memoirs of a Survivor*, 1974) amplia e rimodula con alcune notevoli innovazioni. Mentre, nei romanzi precedenti, la crisi mondiale era stata predetta per un futuro indeterminato e mai raccontata nel suo svolgimento in modo preciso, *Memorie di una sopravvissuta* fornisce una descrizione dettagliata della disgregazione della civiltà e indica i motivi di tale collasso. Il romanzo narra l'implosione dall'interno di una civiltà tecnologica, assai prossima a quella in cui viviamo, che crolla non per effetto di pressioni esterne, ma per la rottura di ogni equilibrio interno. Questo collasso inizialmente minaccia solo il benessere materiale e l'ordine sociale, ma progressivamente la stessa vita quotidiana si riduce a una ferina lotta tra bande in una dimensione collettiva ridotta alle leggi della giungla. Per essere più precisi, gli esseri umani sono ridotti a "mute" in senso canettiano (Canetti 1972), di cui sono esempio più evidente i gruppi di "bambini della metropolitana", ultimi eredi di un'umanità in pieno sfacelo, regrediti ulteriormente allo stato primitivo, come i bambini del *Signore delle mosche* (*Lord of the Flies*, 1964) di William Golding: la cruda urgenza di sopravvivenza cancella persino ogni ritualità tribale, lasciando, come unico elemento connettivo, la violenza e la sopraffazione. Tuttavia, il tramonto di un mondo annuncia la venuta di un altro possibile. La scrittrice britannica, infatti, presenta in *Memorie di una sopravvissuta* due dimensioni d'azione entro cui i personaggi possono muoversi: la dimensione della realtà (il mondo lì fuori) e la dimensione della fantasia (o allucinazione, sogno, esperienza extrasensoriale, follia), ovvero le esperienze del narratore "oltre il muro". Questi due livelli sono elaborati in una sorta di evoluzione chiasmatica: all'inizio sono completamente separati, ma gradualmente si uniscono e si intersecano, in una interconnessione che toglie progressivamente peso alla dimensione della realtà proprio mentre il mondo "oltre il muro" acquisisce sempre più significato e chiarezza. Al contrario di *Discesa all'inferno*, dove l'"illuminazione" del dottor Watkins, una volta acquisita, scema mano a mano e alla fine viene persa, le memorie crescono attraverso il caos esterno fino a portare il narratore alla radicale trasformazione

di sé. Come tutte le opere di Doris Lessing i cui temi portanti sono il caos, l'assurdità e la follia, anche *Memorie di una sopravvissuta* presenta una struttura narrativa attentamente bilanciata nelle sue componenti.

Il mondo fuori dalla *comfort zone* della narratrice è evidentemente connotato come un universo distopico, sapientemente costruito dalla Lessing in modo da narrare l'esito ultimo di una serie di processi autodistruttivi che la società occidentale degli anni Settanta stava sperimentando: l'inquinamento ambientale, la penuria di beni e risorse, l'incapacità di garantire servizi pubblici adeguati, la progressiva dissoluzione dei legami sociali e comunitari (Bazin 1980). Il vero punto di forza di questo racconto distopico risiede proprio nella capacità di narrare il crollo della civiltà contemporanea come un processo di ampia portata e non come un destino ineluttabile che piomba sugli umani all'improvviso.

Dalla consunzione dei tradizionali spazi di socializzazione, nell'orizzonte distopico di *Memorie*, baluginano tuttavia anche spiragli per ricostruire un nuovo senso di solidarietà tra esseri umani, che matura attraverso la consapevolezza che, nella radicale riconfigurazione dell'esistenza nel mondo post-apocalittico, gli individui hanno bisogno di altri individui per garantirsi la sopravvivenza. In questo senso, lo sguardo della Lessing sembra quasi di tenore sociologico: infatti, nel corso della storia, quando le bande si formano sul marciapiede di fronte all'appartamento della narratrice, la distruzione di un ordine sociale si accompagna a un'esplorazione delle dinamiche comunitarie interne ai gruppi, che rivelano sentimenti connettivi come l'onestà, l'intraprendenza, la solidarietà, l'adattabilità alle complesse condizioni di vita.

Inoltre, la vita comune post-apocalittica, che pare ridursi a uno stadio pre-societale, si regge su una riorganizzazione della struttura economica, in cui il collasso dell'industria e del terziario richiede un necessario ritorno al baratto, al lavoro manuale, all'artigianato. Tuttavia, questa radicale ristrutturazione dell'economia sembra produrre effetti positivi sulla qualità della vita, in una sorta di profetica anticipazione dei discorsi sulla decrescita felice (Latouche 2006, Kallis 2011). La rinuncia alla sofisticazione tecnica garantisce una riduzione della complessità

Nel mezzo del crescente caos si profila, dunque, una debole speranza, una possibilità che, tra le orde giovanili, possa germogliare un nuovo fondamento comunitario, inteso come *Gemeinschaft*, ovvero come quella «vita reale organica» che consente la «convivenza confidenziale, intima, esclusiva» (Tönnies 1979, 45). Il terreno finzionale su cui si giocano le *Memorie* sembra particolarmente fertile per richiamare proprio il pensiero sociologico di Ferdinand Tönnies, con riferimento alla dinamica conflittuale tra i concetti di comunità e società, da lui teorizzata in *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887). La comunità è intesa come formazione antica, organismo vivente, in cui l'unione delle volontà umane appare come «stato originario o naturale, che si è conservato nonostante e attraverso la separazione empirica» (Tönnies 1979, 51). Essa si fonda su rapporti di sangue, di prossimità e di interesse, che spingono gli individui a unirsi per la difesa di interessi comuni. Se la forma comunitaria si distingue per il senso di appartenenza spontanea, la forma societaria, per il sociologo teutonico, si basa sulla razionalità e sullo scambio, diventando la forma dell'organizzazione collettiva nell'era moderna plasmata dalla rivoluzione industriale. In questa prospettiva, «la teoria della società muove dalla costruzione di una cerchia di uomini che, come nella comunità, vivono e abitano pacificamente l'uno accanto all'altro, ma che non sono già essenzialmente legati, bensì essenzialmente separati,

rimanendo separati nonostante tutti i legami» (Tönnies 1979, 83): è evidente, da queste riflessioni, che Tönnies pensa alle due forme di vita associata come tipi (*Normaltypen*) contrapposti e inconciliabili. La dimensione post-apocalittica di *Memorie* chiama in causa la possibilità che il collasso delle forme sociali, rette dalla razionalità di un'economia fondata su produzione, scambio e consumo, possa offrire un margine per un ritorno all'associazione comunitaria. Infatti, non è un caso, come ricorda Berti (2005, 17), che l'opera di Tönnies venga riscoperta, dopo un lungo oblio, proprio durante la grave crisi della società capitalista, sperimentata dal mondo occidentale alla fine degli anni Settanta.

Nonostante la complessa evoluzione della narratrice e di Emily, Doris Lessing smentisce però ogni spiraglio di redenzione per l'umanità derelitta del suo romanzo. Infatti, ogni speranza di resuscitare una condivisione comunitaria nella metropoli distopica si rivela illusoria, poiché l'uomo moderno – di cui le orde barbariche di giovani che la narratrice osserva dalla finestra sono l'estrema degenerazione – si mostra infine corrosivo nell'anima dalla paralisi e dall'apatia, incapace di rinnovarsi: è questa strutturale mancanza, questa sorta di lacuna irrimediabile, che alla fine conduce alla distruzione la specie umana e la civiltà conosciuta per millenni.

A nostro avviso, quindi, più che funzionare come un ultimo appello alla rifondazione del legame comunitario, come pure sembra indicare in non pochi passaggi, *Memorie* agisce come macchina narrativa di denuncia della malattia sociale del capitalismo avanzato. In particolare, le conseguenze annichilenti, che il capitalismo tecnico e tecnologico del secondo dopoguerra ha causato agli umani, sembrano diventare gradualmente più chiare alla stessa voce narrante. Il difetto "umano", ovvero l'atrofizzazione di ogni capacità empatica, si manifesta agli occhi della narratrice durante le sue peregrinazioni nella realtà "oltre il muro", che provocano la scissione della sua esperienza in due dimensioni, il "personale" – che «si riferisce al Sé programmato e socialmente condizionato; a tutto ciò che avviene all'interno di una realtà determinata e invariabile» (La Mantia, Ferlita 2015, 166) – e l'"impersonale" – «che (...) è simbolo dei modi alternativi dell'essere e degli stati alterati, indotti dall'immaginazione, dalle droghe, dai sogni e dal subconscio. È il mondo rivale, l'universo parallelo creato da una serie di eventualità possibili che, in quanto teoriche, sono contenute in una gamma di circostanze» (La Mantia, Ferlita 2015, 167). Presto diventa chiaro che queste due dimensioni esperienziali sono, in realtà, collegate e che, anzi, la realtà "fuori" trova possibilità di interpretazione nell'esperienza fantastica. Per mezzo di queste particolari soglie d'accesso ad altre dimensioni, la narratrice entra nelle scene della prima infanzia di Emily, collocate in atmosfere oppressive e soffocanti. Proprio l'infanzia di Emily sembra la chiave simbolica per accedere ai modelli produttivistici del capitalismo avanzato: la piccola cresce infatti in una famiglia in cui l'efficienza si sostituisce all'amore quale valore fondante e in cui tutte le azioni sono scandite da ritmi rigidi e inviolabili. La vita familiare si trasforma in un ordinato insieme di convenzioni, regole e doveri ineludibili, anche e soprattutto per i bambini, che sono "beni" primari e, in quanto tali, devono performare secondo le norme prescritte da tradizione, decoro ed economia. Tutto ciò che eccede queste esigenze sociali – la spontaneità, il gioco, l'emotività – viene censurato e represso nel bambino, costretto così a conformarsi alle esperienze paralizzanti e destabilizzanti generate dai modelli educativi imposti. La narratrice comprende nei suoi viaggi "oltre il muro" che questo sistema genera soltanto persone incapaci di provare sentimenti profondi, di comprendere i simili

e di apprezzare il legame intersoggettivo alla base dell'esistenza quotidiana. Al contrario, le persone si rifugiano nelle convenzioni, nelle regole e nell'organizzazione di una estesa civiltà materiale, che ne nasconde il vuoto interiore. Questo tipo di civiltà, altamente stratificata e complessificata, è strutturata intorno allo sviluppo esponenziale della tecnologia e della cultura materiale, che scatena una desertificazione dell'animo umano, sempre più assuefatto all'indifferenza per il destino altrui.

Sebbene non ci siano tracce di una qualche relazione tra la scrittura di Doris Lessing e il pensiero di Jacques Ellul, è con gli scritti di quest'ultimo che l'impianto narrativo delle *Memorie* sembra dialogare. Il sociologo e teologo francese, in numerose opere (Ellul 1969, 1988, 2009, 2017), ha analizzato le distorsioni della modernità ipertecnologica. Sulle basi di un complesso mix di cristianesimo, anarchismo ed ecologismo, Ellul guarda alla tecnica come l'unico mediatore dei rapporti tra gli umani, che, quindi, sfuggirebbe ad ogni sistema di valore. Sia l'essere umano nel suo complesso, sia le istituzioni, essendo già inseriti in un sistema tecnico, sarebbero per Ellul incapaci di controllarne l'espansione. In una visione in qualche modo opposta a Gehlen (2003), che vede nella tecnica essenzialmente il necessario compimento alla deficienza biologica della specie umana, Ellul (1988) denuncia le assurdità dell'universo tecnologico sotto forma di altrettanti paradigmi: la standardizzazione (premessa necessaria per applicare modelli di universalizzazione), l'ossessione del cambiamento continuo (alimentato dal desiderio di progredire indefinitamente), la crescita a qualsiasi costo (senza alcuna riflessione sulla sua utilità né preoccupazione per la sovrapproduzione), l'accelerazione (che spinge gli esseri umani a conformare i ritmi delle proprie esistenze su quelli infernali delle macchine), il rifiuto di giudicare tecniche e tecnologie (motivato dall'obbligo sociale di non ostacolarne il corso). In questa prospettiva teorica, ciò che più interessa, rispetto al romanzo della Lessing, è l'analisi delle conseguenze di questo universo tecnologico sull'essere umano sviluppata dallo studioso francese. Per Ellul, infatti, lo sviluppo indefinito dei mezzi tecnici non migliora automaticamente la condizione umana:

questa dismisura dell'efficacia dei mezzi, che ha impedito ogni altra considerazione, modifica l'"anima" umana. Non solo tutto è mezzo, ma per di più per l'uomo tutto è chiamato a essere mezzo. Forse non è un carattere definitivo, ma oggi è così. Assistiamo a una svalutazione delle idee, dello spirituale, dell'arte, dato che tutto questo è respinto nella sfera dell'"interessante" (nel senso di Kierkegaard) e del non efficiente. I fini svaniscono e non possono più essere determinanti. Tutto quello che non può essere trasformato in mezzo non ha la benché minima importanza: sono fenomeni accessori, laterali, lasciati ai margini della corrente generale. Orbene, l'uomo può essere considerato sia come fine che come mezzo. Ma, in questa esplosione di strumentalizzazione, a rigore non ha più senso pretendere che l'uomo debba essere un fine; egli non viene preso sul serio che a patto di essere lui stesso mezzo. "L'uomo, il capitale più prezioso". Ha un bell'essere più prezioso, egli è pur sempre un "capitale", vale a dire, ad esempio, il mezzo di sviluppo economico. (...) In questa situazione, la testimonianza è radicalmente impossibile e, quel che è peggio, negata, rifiutata in anticipo. Si può affermare che la crescita dei mezzi provoca una tale attrazione che il prossimo non può più essere riconosciuto come tale, la sua libertà si ritrova negata dall'universo dei mezzi e di conseguenza, di riflesso, la mia libertà è negata non da un gioco meccanico, ma dalla mia stessa adesione a questa universalizzazione dei mezzi (Ellul 2017, 69).

Sembrano riecheggiare in queste riflessioni i caratteri di quella stessa civiltà che, al culmine della sua espansione, deflagra nella metropoli delle *Memorie*, spargendosi per il mondo in gruppi ferocemente attaccati agli ultimi brandelli di vita. Come accennato poco più sopra, sono proprio le incursioni della narratrice in quel dominio “oltre il muro” a offrire al lettore un percorso ermeneutico tra le macerie della civiltà. Quelle che, a un primo sguardo, sembravano immersioni in una storia particolare – quella di Emily – si rivelano come una strada per comprendere la più ampia deriva della civiltà tecnologica e capitalistica: Emily infatti è semplicemente un *exemplum*, un «anello di una catena» (Kuns 1980, 81), poiché è l'intera infanzia a essere educata secondo i principi di una totale repressione e funzionalizzazione alle performance produttive. Lessing, dunque, dispone del viaggio della narratrice oltre il muro tra le scene d'infanzia di Emily per attribuirvi un significato più generale: ritrovarvi le ragioni della disintegrazione della cultura stessa, che sembrano proprio essere quelle della sottomissione della vita umana alle ragioni del “totalitarismo tecnico” di cui parla Ellul (Latouche 2014).

Come nelle opere precedenti della scrittrice, ai personaggi è qui richiesta una dolorosa immersione dentro sé per scoprire il male di cui loro stessi sono responsabili: essi hanno rinunciato alla propria umanità e si trovano ora a pagarne il prezzo. Il caos, la sopraffazione e la destrutturazione dell'ordine sociale, che la narratrice osserva da dietro i vetri della finestra del suo appartamento, si rispecchiano nel regno dell'“impersonale”, l'altra area, assieme al “personale”, dell'esperienza che sperimenta nel mondo “oltre il muro”. Tale reame dell'impersonale si configura come un'enorme dimora con molte stanze in pessimo stato, sporche e sconvolte da ciò che la narratrice chiama “un malvagio *poltergeist*”. Ogni volta che si reca in perlustrazione “oltre il muro” la narratrice pulisce questi spazi, ma successivamente li ritrova nuovamente devastati oppure queste aree non vengono più ritrovate. Questa casa in rovina, dunque, si allontana dalla narratrice, qualunque cosa provi a fare nelle sue stanze. Tuttavia, l'autrice britannica connota l'“impersonale” come una dimensione in cui sia ancora possibile coltivare la speranza, intravedendo nel caos un fattore di dinamismo, un'opportunità di rivolta e rinnovamento, in opposizione all'atmosfera stagnante e oppressiva del “personale”. Naturalmente, il compito di costruire qualcosa di nuovo dal caos può sembrare scoraggiante e persino senza speranza, e tutti gli sforzi possono essere vanificati da una sorta di malizia universale (il *poltergeist*) – e tuttavia la narratrice può afferrare, prima in forma incerta e poi sempre più chiaramente, il senso di una via di fuga trascendente che dia coerenza all'interconnessione tra fuori e dentro, tra personale e impersonale, tra intimo e collettivo.

Trascendenza

Nei romanzi degli anni Sessanta e Settanta, Doris Lessing ripropone diverse volte l'idea dell'esistenza di un paradiso alla base dell'inferno terreno. Tuttavia, questo paradiso è nascosto e si può attingere solo dopo che abbiamo “allenato” tutti i nostri sensi a guardare in profondità, oltre le limitate facoltà razionali. L'espressione più efficace di questo paradiso la si ritrova, nel mondo “oltre il muro” delle *Memorie*, sotto forma di un giardino curato, armonioso, colmo di frutti e inondato dal sole. In quest'oasi di pace e speranza la narratrice si imbatte accidentalmente, esattamente come nel tappeto opaco che acquisisce un'improvvisa colorazione quando gli individui vi sovrappongono ritagli di tessuto perfettamente equivalenti o come un muro anonimo rivela una magnifica trama

di fiori sotto la vernice bianca opaca, soltanto quando la luce vi cade in un certo preciso angolo. Nelle *Memorie* la scrittrice di origini iraniane sembra suggerire che occorre imparare a guardare attraverso la realtà, per scorgervi un'altra realtà sottostante, multilivellare e inesauribile: così, sotto la superficie caotica del mondo materiale, la narratrice di *Memorie* individua la presenza di una realtà spirituale più profonda. Come in *Discesa all'inferno* e *L'estate prima del buio*, nelle *Memorie* Lessing seguita a contestare l'efficacia dell'approccio razionale e scientifico alla realtà, lasciando intendere che esso ci allontani dall'illuminazione e dall'arricchimento come esseri umani, evidentemente influenzata dal trentennale apprendistato con il maestro sufi Idries Shah (Hardin 1973). I suoi romanzi virano così verso una concezione della follia come forma di intuizione superiore, che fa deflagrare la costante dialettica tra razionalità e irrazionalità nell'esistenza umana.

In ogni caso, la scrittrice concepisce la relazione tra realtà superficiale e realtà nascosta in modo complesso. Da un lato, la realtà più profonda cerca di emergere e diventare conoscibile agli occhi di coloro che vivono nella realtà materiale, attraverso la via dell'illuminazione che passa per allucinazioni, follia, esperienze extrasensoriali, sogni. Inoltre, nella stessa realtà materiale, ci sono degli esseri-soglia, che si muovono oltre le apparenze del mondo percepibile: è il caso del cane-gatto Hugo, creatura magica, dall'aspetto mostruoso, che, nella dimensione "oltre il muro", si rivela infine «un animale splendido, bello, solenne e imperioso» (Lessing 2003, 235). D'altra parte, gli umani non appaiono capaci di varcare, con le sole proprie forze, l'abisso che separa le due dimensioni. Lessing racconta di come sia sempre la realtà superiore ad aprire uno squarcio che illumina gli esseri del mondo materiale. In questo senso, si può affermare che la Lessing, nel finale delle *Memorie*, porti a compimento il dispiegamento simbolico più ampio della narrativa apocalittica, nella duplice accezione di catastrofe e rivelazione (Zamora 1989). La catastrofe diventa anzi il grimaldello per scavare dentro la realtà ipertecnologica, materialistica, razionale, fino a metterne a nudo le incongruenze:

la dottrina delle catastrofi è una forma (...) di ribellione a questo mondo di calcolo, di tecnica, di *ratio* puramente e matematicamente calcolante, quella che brucia dall'orizzonte ogni invenzione che non sia previsione. Una ribellione in favore del nuovo, dell'inedito, del discontinuo. Le ragioni del diverso di fronte all'identico. E, radicalizzando la cosa, direi che essa lega, in forza di questa ribellione, cosmologia e religione. E si dà così al mondo un incremento d'anima, il senso dell'avvenire, quello della scommessa e della fuga dagli orrori. Da una parte, allora, la ripetitività seriale, il gran criterio della omogeneizzazione (...), dall'altra la rottura, l'entusiasmo e i mondi disubbidienti e arroventati onde creare terre nuove alle nostre spedizioni utopiche e a trovare patrie ai nostri accidentati viaggi dentro la storia (Mancini 1984, 71).

Cosa rivela, dunque, alla narratrice e ai lettori l'intera storia delle *Memorie*? A questa domanda complessa è possibile provare a fornire almeno tre diverse risposte. Una prima interpretazione della rivelazione ha a che vedere con la concezione dell'illuminazione non come un traguardo da raggiungere o un obiettivo da conquistare, ma come uno stadio che si attinge solo con la virtù del saper rimanere "in attesa", del saper "essere aperti", finché la realtà superiore, attraverso l'azione di una Presenza non meglio precisata, si squarcia e ci fa ricongiungere "con il tutto". La rivelazione post-apocalittica avviene senza fornire spiegazioni o

chiarimenti: il muro si apre e la narratrice può finalmente muoversi in un nuovo mondo. L'ingresso in un mondo trascendente come via di fuga dal collasso della civiltà è usato, nelle *Memorie*, come una sorta di conclusione trionfale del romanzo, in cui gli ultimi abitanti del pianeta Terra, freddo, inquinato e morente, entrano in un altro ordine del mondo. La distopia si tramuta in una flebile utopia (che, forse, può essere più acutamente interpretata come eterotopia, come meglio vedremo più avanti), vagamente prefigurata in una visione della vita bucolica in una campagna del Galles, che assume proporzioni enormi in un nuovo mondo divino. Le connotazioni spirituali dell'intero racconto trovano piena espressione solo in questo finale, che, nondimeno, pone ai lettori e agli studiosi molti interrogativi. Infatti, le *Memorie* suggeriscono un processo di redenzione per grazia divina, in un'atmosfera dalle accentuate venature panteistiche (Kuns 1980). La disgregazione della società umana e la stessa impossibilità di ritornare all'esistenza puntiforme di tante piccole comunità possono essere interpretate come un segno dell'incapacità della vita sulla terra di coniugarsi con l'armonia del cosmo, inteso come un Uno: la Presenza che aleggia nel mondo "oltre il muro" sembra proprio ricordare agli umani che la luce divina irradia ugualmente uomini, animali, vegetali e cose inanimate. Nelle sue incursioni in questa dimensione fantastica, la narratrice avverte questa Presenza che pervade ogni spazio, ma non è in grado di identificarla né definirla, pur percependo una misteriosa familiarità con essa:

Tanto tempo fa, quando si ergeva forte e inviolabile, a riparare dalla foresta e dalle intemperie, chissà quanta gente aveva ospitato, moltitudini, eppure erano stati tutti soggetti a quella Presenza di cui era fatta l'aria stessa che respiravano – anche se non lo sapevano, fermava il Tutto di cui erano minuscole parti, vivere o morire non dipendeva da loro come i destini e le fortune di una foglia non dipendono dalle sue molecole (Lessing 2003, 113).

È questa Presenza che, proprio alla fine delle *Memorie*, sotto le sembianze di una bellissima donna, attira tutti verso di sé, indicando «la via d'uscita da quel piccolo mondo crollato in tutt'altro ordine di mondo» (Lessing 2003, 235). Si potrebbe sostenere che la macchina narrativa sviluppata nei romanzi della Lessing, dal *Taccuino d'oro* in poi, si sia sempre più allontanata dal realismo sociale, matrice essenziale delle sue prime opere letterarie. L'enfasi posta su sogno, esperienza extrasensoriale, follia, sulla mutazione della specie umana, sull'utopia di un'esistenza trascendente e panteista come via di fuga dall'apocalisse della civiltà materiale, si accompagnano a un'acuta capacità di osservazione della realtà circostante e delle sue degenerazioni. Anzi, come osserva ancora Kuns (1980), è proprio questa notevole capacità di cogliere il reale (inteso sia come ambientazione del mondo di fuori, sia come dimensione psicologica dei vari personaggi) che rafforza la componente mitologica della narrazione. Infatti, se, per un verso, è chiaro che Doris Lessing si è allontanata da una certa tecnica narrativa tradizionale per quanto attiene la rappresentazione della realtà sociale, per l'altro, laddove osa sperimentare finanche con i materiali estetici della letteratura distopica, il suo lavoro non si esaurisce nell'evasione in una dimensione fantastica, privata e forse irrilevante. Piuttosto, l'autrice sta sfidando il lettore, nel tentativo di allargare la sua visione del reale, nel confronto con problemi, opzioni e strumenti più adatti alla complessità del tempo presente.

In questo senso, una seconda interpretazione delle forme che assume la rivelazione nelle *Memorie* concerne direttamente il rapporto tra l'autrice, la

narratrice e i lettori. Da un punto di vista mediologico, la scrittrice inglese sembra allontanarsi dai più alti modelli della letteratura distopica del proprio Paese — come *La macchina del tempo* (*The Time Machine*, 1895) di Herbert G. Wells, *Il mondo nuovo* (*The Brave New World*, 1932) di Aldous Huxley, *1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1948) di George Orwell e *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1962) di Anthony Burgess. L'obiettivo della Lessing, piuttosto, è imbastire un gioco più sottile e raffinato con il lettore, astutamente coinvolto nella risoluzione di un mistero irrisolvibile per essere, alla fine, messo di fronte a livelli di conoscenza più sfuggenti e irriducibili alla razionalità:

Che cosa è reale in questo romanzo? Il reame dietro il muro o la vita quotidiana trascorsa sui marciapiedi di una fatiscente metropoli? Quali sono le relazioni tra i due mondi, spazialmente, temporalmente e logicamente? Infine, c'è da chiedersi se le incursioni del narratore dietro la parete siano concrete oppure frutto della sua fervida immaginazione o, addirittura, ne rivelino la pazzia. L'ossessione per la risoluzione di tali enigmi ingabbia il lettore dentro paradigmi conoscitivi, il cui fallimento rappresenta di contro il fine ultimo della trama lessinghiana. Quesiti simili rimangono inevasi, poiché l'accaduto è impossibile secondo le nozioni occidentali di spazio, tempo e possibilità. Così, nel frustrare i modi usuali di spiegazione, legati ancora a un'epistemologia superata, la Lessing guida il lettore a interrogare non solo l'evidenza dei sensi, ma anche i modelli spazio-temporali empirici, per aprirsi poi a nuove eventualità (*La Mantia*, Ferlita 2015, 172).

Come continuano a spiegare i due studiosi italiani, i viaggi “oltre il muro” potrebbero trovare una spiegazione psicologica (intraprendere un percorso interiore), una spirituale (la presenza di una dimensione ultraterrena *post mortem*), una scientifica (l'esistenza di altri pianeti nel cosmo). Ciascuna di queste spiegazioni potrebbe afferrare un brandello di verità, ma le implicazioni metafisiche del finale restano irrisolte. Ciò che sembra emergere dalle ultime pagine del romanzo, seppure in forme aurorali in cui convergono elementi del misticismo sufi, dell'ecologismo e del panteismo, è che all'autrice interessa plasmare il medium letterario, in modo da farlo operare a più livelli: solo accettando questo ruolo assai complesso, esso può diventare un dispositivo in grado di “sfogliare” gli strati superficiali della realtà, per svelarne altri, talora apparentemente più impervi e inaccessibili, che però rivelano, appunto, la limitatezza dei tradizionali modi di conoscere e sentire della civiltà occidentale.

Infine, accanto alle interpretazioni della rivelazione come “attesa” della fusione con l'Uno e come presentazione di un mondo ulteriore oltre le forme del visibile, accessibile al lettore attraverso una configurazione mediologica particolare, un'altra possibile lettura rinvia all'influenza delle teorie junghiane sul romanzo (e, più in generale, sulla poetica della Lessing). Cederstrom (1990) legge le *Memorie* come il più junghiano dei lavori della Lessing, poiché le esplorazioni “oltre il muro” appaiono proprio come il tentativo di stabilire una relazione vitale con il Sé, passo indispensabile per relazionarsi con gli archetipi sovrapersonali, ovvero le forme dell'essere. L'incontro fugace con l'essere superiore, dalle sembianze di una donna di sfolgorante bellezza, in questa chiave, svelerebbe la più profonda natura della Presenza: in altri termini, in quest'incontro la rivelazione consiste nel mostrare alla protagonista che la Presenza altri non è che l'immagine del proprio Sé potenziato (Cederstrom 1990, 172). Le incursioni “oltre il muro” «educano la Sopravvissuta riguardo alla dimensione transpersonale del Sé, che è in qualche modo una sorta di *imago dei*» (*La Mantia*, Ferlita 2015,

173) e, soprattutto, le mostrano la chiara distinzione tra l'Io (il centro della mente cosciente, caratterizzato dai limiti della conoscenza razionale e visivamente reso con gli spazi della metropoli putrescente) e il Sé (l'unità complessiva della personalità, che comprende conscio e inconscio, visivamente espressa, nella dimensione fantastica, con l'infinità del giardino). Cederstrom (1990), in questa prospettiva, legge il collasso della metropoli come un simbolo della deflagrazione dell'Io e delle sue interazioni sociali. La figura di Emily, invece, costituirebbe la personalità giovane che la narratrice sviluppa gradualmente a partire dalle prime escursioni nel mondo "oltre il muro": nel rivivere la propria esistenza osservando Emily (nella realtà materiale come nelle scene d'infanzia cui accede nel mondo fantastico), la narratrice esaurisce il livello personale e raggiunge un Sé eterno e transpersonale. Inoltre, sempre seguendo la puntuale analisi della Cederstrom (1990), si può sostenere che la narratrice sperimenta l'inidoneità dei sistemi politici, comprendendo infine che il progresso tecnologico ed economico è incapace di garantire la crescita interiore degli individui. Analogamente, la protagonista – ferita definitivamente dall'impossibilità di instaurare relazioni umane autentiche – abbandona le posizioni dell'Io (i piani personale, sociale e collettivo) per abbracciare gli archetipi dell'inconscio, che le consentono di «raggiungere (portando anche gli altri con sé) l'universo escatologico della salvezza interiore, nella fusione con l'Unico» (La Mantia, Ferlita 2015, 174).

Conclusioni

Nei romanzi degli anni Sessanta e Settanta, Doris Lessing ripropone diverse volte il modello narrativo fondato su crisi e trascendenza, che trova una delle sue più compiute espressioni nelle *Memorie*. Tale modello spinge la scrittrice di origini persiane a ripensare il medium romanzesco, facendone un dispositivo in grado di testare i limiti della rappresentabilità e di spingere i suoi personaggi e i suoi lettori oltre le tradizionali epistemologie. È nell'aver affermato la stretta interdipendenza tra distopia e utopia, esperibile soltanto scavando oltre i livelli superficiali della realtà materiale, che possiamo individuare il maggior pregio di questo tipo di lavoro sperimentale sul romanzo, che testimonia quanto la Lessing non possa essere ridotta ad alcuna classificazione, ma si possa esclusivamente definire come un'outsider (Knapp 1984). Se nella storia delle scritture della catastrofe abbondano narrazioni utopiche che, nel tempo del racconto, degenerano in distopia – o, più precisamente, in "antiutopia" (Muzzioli 2007), più raro si rivela l'apertura di un racconto distopico verso l'eterotopia, che è, invece, quanto la Lessing produce in conclusione delle *Memorie*. Come sottolinea Jameson (1994, 55-56), al contrario dell'utopia, che è l'avvicinamento a un mondo "felice" da parte di un visitatore esterno, la distopia prevede generalmente un approccio narrativo che coinvolge direttamente un personaggio "interno" agli eventi. Muzzioli (2007, 22-24), approfondendo l'analisi di Jameson, specifica che: 1) il racconto distopico presenta, sì, un visitatore, ma la sua natura è spesso quella di un ribelle, che porta alla luce le contraddizioni dell'universo in cui si muove; 2) il racconto distopico appare strutturalmente paradossale, poiché la sua stessa esistenza smentisce l'assenza di speranza che dovrebbe comunicare; 3) la narrazione distopica è continuamente interrotta da interferenze, complicazioni e intersezioni frammentarie fra varie elementi. Tutte queste proprietà essenziali del racconto distopico, individuate da Muzzioli, si ritrovano nelle *Memorie* di Lessing: qui ritroviamo, infatti, una narratrice senza nome che, progressivamente, fa emergere

le crepe dell'ambiente cupo in cui sopravvive e il possibile percorso extra-reale da intraprendere per fuggirne; la stessa possibilità di una via di fuga trascendente, che si esplica nel finale del romanzo, entra in diretta contraddizione con il tono distopico della trama – più chiaramente, confligge con la possibilità che il mondo distopico porti a compimento le premesse della fine di ogni speranza di vita sociale e comunitaria; infine, l'alternarsi tra parti di narrazione incentrate sul mondo di fuori e parti dedicate alle esplorazioni "oltre il muro" attesta la frammentazione delle *Memorie*, in linea con quanto avviene in numerose opere distopiche. Sembra pacifico, dunque, che il modello narrativo di crisi e trascendenza nelle *Memorie* sia riconducibile alla distopia. Tuttavia, è il punto oltre cui la Lessing spinge il modello distopico a costituire il maggior pregio delle *Memorie*.

Per comprendere quest'ultimo passaggio, ci sembra opportuno recuperare la nota distinzione di Michel Foucault (1967) tra utopia ed eterotopia. Per il filosofo francese l'utopia creerebbe dei ripari per le esigenze disattese, svolgendo perciò una funzione consolatoria: esse «si schiudono in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili, anche se il loro accesso è chimerico» (Foucault 1967, 7). L'eterotopia, invece, va alla radice delle rappresentazioni, mette in crisi l'ordine del discorso e assolve, pertanto, una funzione contestatrice:

le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzitempo la "sintassi" e non soltanto quella che costruisce frasi, ma anche quella meno manifesta che fa "tenere insieme" (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose (Foucault 1967, 7-8).

Seguendo la concezione foucaultiana di eterotopia, ci si può chiedere se il finale delle *Memorie* indirizzi la narrazione verso un'utopia o un'eterotopia. Occorre, però, richiamandosi ancora al lavoro di Muzzioli (2007), distinguere tra due piani della narrazione distopica. Da un lato, c'è il racconto, spesso – come nelle *Memorie* – autobiografico, di uno o più personaggi coinvolti nel collasso delle strutture della civiltà, in un tempo più o meno futuro. Restiamo quindi sul piano dell'analisi socioculturale delle strutture testuali del romanzo. Dall'altro, c'è lettore, che, "invischiato" nel complesso processo di interazione con autrice e testo, deve affrontare una importante questione di identificazione:

L'identificazione vi risulterà problematica, per vari motivi, non solo perché il personaggio dipende da un tempo diverso dal nostro: anche il fatto che venga a trovarsi in una condizione *insopportabile*, non ci spinge ad accompagnare l'eroe nel suo inferno, quanto a interrogarci sul perché l'autore ce lo abbia messo. La distopia dunque è uno di quei testi – del medesimo tipo sono quelli sperimentali e d'avanguardia – dove ci si immedesima di più con l'autore che non con il personaggio (Muzzioli 2007, 24).

In questo secondo caso, l'analisi si sposta su un piano mediologico, provando a comprendere i termini della relazione tra l'autore, il romanzo e il lettore. Se sul piano dei personaggi, la conclusione delle *Memorie* può rivelarsi, come abbiamo scritto in precedenza, una vaga forma di utopia, sul piano dell'"engagement" del lettore dentro il percorso filosofico-narrativo dell'autore possiamo avanzare l'ipotesi che la scrittrice britannica, nell'evoluzione finale del suo modello di crisi e trascendenza, possa aver squarciato il velo della distopia per aprire ai lettori la

strada di un'eterotopia – di uno spazio, cioè, radicalmente altro rispetto al mondo materiale, ridotto a brandelli dall'espansione del capitale e della tecnica, la cui porta d'accesso richiede però un lungo allenamento ad oltrepassare le gabbie epistemologiche date. In altri termini, il finale delle *Memorie* non prefigura per chi legge un approdo utopico, ma una trasformazione inquietante, simboleggiata dal destino dei personaggi che, seguendo questa figura dalle meravigliose fattezze femminili con cui si manifesta la Presenza, sono condotti verso un altrove lontano dalla putrefazione violenta del pianeta Terra. Quest'approdo, variamente interpretabile in chiave psicologica, scientifica o spirituale, è il frutto di un percorso che rinnega le radici stesse della civiltà moderna, ravvisabili nell'espansione continua del capitale e della tecnica. L'elemento più significativo della conclusione delle *Memorie* riguarda il fatto che, per accedere a questo mondo "altro", il lettore assume la prospettiva della narratrice e, come lei, deve allenarsi a cogliere i segni dell'eterotopia nelle sue peregrinazioni "oltre il muro". Allo stesso modo, i personaggi che, con lei, godono di questo privilegio devono accettare un salto, una trasformazione, che li trasfigura in altri esseri, come è evidente, nella sua forma più diretta, nella citata mutazione del cane-gatto Hugo. In questa prospettiva, la vera chiave d'accesso allo spazio eterotopico, in *Memorie*, verte sull'obbligo a rinunciare alla tradizione culturale occidentale, ai suoi sistemi di percezione, apprendimento e trasmissione del sapere, per affidarsi a quanto è sepolto sotto gli strati superficiali del reale, che, con la potenza dei folli e dei deliranti, si può portare alla luce senza disperderne la dimensione inquietante e angosciosa, propria di ogni salto trasformatore. È in questa torsione della distopia in eterotopia che si può apprezzare quanto la narrativa fantascientifica di Doris Lessing operi in maniera affine al romanzo sperimentale e alle arti d'avanguardia nello scardinare le strutture medialità tradizionali della letteratura (Amendola, Tirino 2017), riconfigurando, ogni volta in forme diverse, nuovi livelli di partecipazione del lettore all'esperienza narrativa.

Bibliografia

- Bazin, N.T. (1980). Androgyny or Catastrophe: The Vision of Doris Lessing's Later Novels, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 5(3), 10-15.
- Canetti, E. (1972). *Massa e potere*. Milano: Rizzoli.
- Cederstrom, L. (1990). *Fine-Tuning the Feminine Psyche: Jungian Patterns in the Novels of Doris Lessing*. New York: Peter Lang.
- Daymond, M.J. (1986). Areas of the Mind. "The Memoirs of a Survivor" and Doris Lessing's African Stories. *ARIEL*, 17(3), 65-82.
- Draine, B. (1979). Changing Frames: Doris Lessing's "Memoirs of a Survivor". *Studies in the Novel*, 11(1), 51-62.
- Ellul, J. (1969). *La tecnica. Rischio del secolo*. Milano: Giuffrè.
- Ellul, J. (1988). *Le bluff technologique*. Paris: Hachette.
- Ellul, J. (2009). *Il sistema tecnico*. Milano: Jaca Book.
- Ellul, J. (2017). *Sistema, testimonianza, immagine. Saggi sulla tecnica*. Milano: Mimesis.
- Foucault, M. (1967). *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli.
- Frezza, G. (a cura di) (2015). *Endoapocalisse. The Walking Dead, l'immaginario digitale, il post-umano*. Cava de' Tirreni: Areablu.
- Gehlen, A. (2003). *L'uomo nell'era della tecnica*. Roma: Armando.
- Hardin, N.S. (1973). Doris Lessing and the Sufi Way. *Contemporary Literature*, 14(4), 565-581.
- Hoberstroh, P.B. (1986). "I" and "It" in Doris Lessing's *The Memoirs of a Survivor*. *Psychological Perspectives*, 17(2), 173-187.
- Jameson, F. (1994). *The Seeds of Time. The Wellek Library lectures at the University of California, Irvine*. New York: Columbia University Press.
- Kallis, G. (2011). In defence of degrowth. *Ecological Economics*, 70 (5), 873-880.
- Knapp, M. (1984). *Doris Lessing*. New York: Ungar.
- Kuns, G. (1980). Apocalypse and Utopia in Doris Lessing's *The Memoirs of a Survivor*. *The International Fiction Review*, 7(2), 79-84.
- La Mantia, F., & Ferlita, S. (2015). *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca*. Milano: FrancoAngeli.
- Latouche, S. (2006). *Le pari de la décroissance*. Paris: Fayard.
- Latouche, S. (2014). *Jacques Ellul. Contro il totalitarismo tecnico*. Milano: Jaca Book.
- Lessing, D. (2003). *Memorie di una sopravvissuta*. Roma: Fanucci.
- Majoul, B. (2016). *Doris Lessing: Poetics of Being and Time*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Mancini, I. (1984). *Catastrofe e pensiero religioso*. In P. Meldini (a cura di), *Katastrofé. Teoria delle catastrofi e modelli catastrofici*. Bologna: Cappelli.
- McDowell, J.H. (1976). Doris Lessing. *The Memoirs of a Survivor*. *World Literature Written in English*, 15(2), 323-326.
- Muzzioli, F. (2007). *Scritture della catastrofe*. Roma: Meltemi.
- Swamy, V., Pathlavath, A. (2015). Fiction and Narrative: A Study of Doris Lessing's "Memoirs of a Survivor". *International Journal on Studies in English Language and Literature*, 3(4), 115-119.
- Tönnies, F. (1979). *Comunità e società*. Milano: Comunità.
- Zamora, L.P. (1989). *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. New York: Cambridge University Press.



Philosophy Kitchen
Rivista di filosofia contemporanea

Università degli Studi di Torino
Via Sant'Ottavio, 20 - 10124 Torino
tel: +39 011/6708236 cell: +39 348/4081498
redazione@philosophykitchen.com
ISSN: 2385-1945

www.philosophykitchen.com

Redazione

Giovanni Leghissa — Direttore
Mauro Balestreri
Veronica Cavedagna
Alberto Giustiniano
Carlo Molinar Min
Giulio Piatti
Claudio Tarditi
Nicolò Triacca
Danilo Zagaria

Collaboratori

Lucia Pepe
Sara Zagaria

Progetto grafico

Gabriele Fumero

L'illustrazione di copertina evoca un moto di oscillazione impercettibilmente disarmonico. Il movimento perpetuo e ripetuto suggerito dalle linee si riferisce al limite labile che esiste tra utopia e distopia, e considera il ruolo del caso come parte da considerare nell'esercizio dell'immaginare e descrivere il futuro.

Comitato Scientifico

Tiziana Andina, Alberto Andronico, Giandomenica Becchio, Mauro Carbone, Michele Cometa, Martina Corgnati, Gianluca Cuzzo, Massimo De Carolis, Roberto Esposito, Arnaud François, Carlo Galli, Paolo Heritier, Jean Leclercq, Romano Madera, Giovanni Matteucci, Enrico Pasini, Giangiorgio Pasqualotto, Annamaria Rivera, Claude Romano, Rocco Ronchi, Hans Reiner Sepp, Giacomo Todeschini, Ugo Ugazio, Marta Verginella, Paolo Vignola, Ugo Volli.

