



GORGON

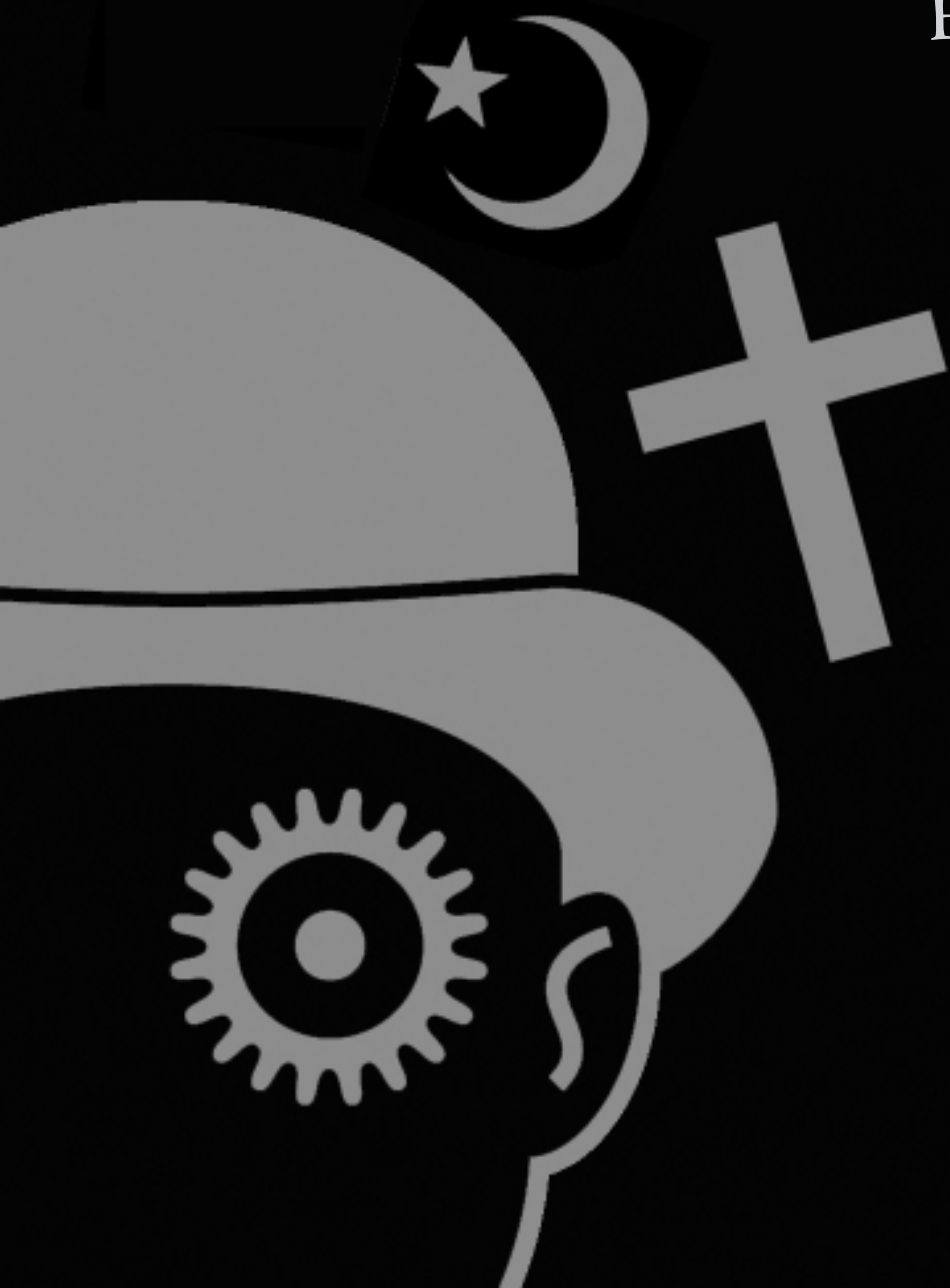
WWW.GORGONMAGAZINE.COM

DAVIDE BOSCACCI

IL DIO SBAGLIATO

AL COMANDO DEL MONDO

BURGESS, LA RELIGIONE
E L'ANTI-UTOPIA



Il tormentato rapporto con la religione è alla base di tutti i grandi temi che Burgess sviluppa nei suoi romanzi. A volte legame oppressivo, a volte ancora di salvataggio, il cattolicesimo è comunque un punto fermo della sua vita anche nei momenti in cui viene rinnegato, in Patria e all'estero. Già nell'adolescenza Burgess era incline a periodi di rigetto della fede, il più delle volte sentita come troppo restrittiva: «my growing disillusionment with the Catholic Church had more to do with aesthetics than with doctrine. [...] God hated art» (Burgess, 1987:138).

Per un amante del bere e delle belle donne, si può capire quanto potesse essere attraente una religione come quella islamica edulcorata e permissiva della Malesia, che tollerava l'alcool, la carne di maiale e persino comportamenti libertini, tanto da giungere a pensare alla conversione.

Così, già nel giovane Anthony, studente in una scuola cattolica, il Cattolicesimo si configura da una parte come elemento di alterità, che, come abbiamo visto, si porterà poi appresso tutta la vita, e dall'altra come severo generatore di sensi di colpa, cosa che lo accomuna necessariamente a un altro illustre inglese, cattolico convertito, Graham Greene. Burgess, che peraltro manteneva con Greene un rapporto di riservata amicizia, aiutato dal fatto che fossero vicini di casa a Monaco, ebbe modo di chiedergli in un'intervista se trovasse differenze tra cattolici convertiti. Molto poco, rispose Greene. Certo è che non è così per Burgess, il quale ci tenne sempre a sottolinearne la differenza: «English converts to Catholicism tend to be bemused by its glamour and even look for more glamour in it than is actually there – like Waugh, dreaming of an old English Catholic aristocracy, or Greene, fascinated by sin in a very cold-blooded way» (cit. in Aggeler, 1986).

I cattolici convertiti, ovvero, sono privi di quel senso di colpa che per i cattolici «dalla nascita» è inestirpabile. E certo spese molto per cercare di liberarsene. Non è facile capire se ci sia riuscito, ma di certo con la maturità si abituò a convivere e si rese conto di quanto in realtà il senso di colpa fosse importante: innanzitutto come creatore di conflitti all'interno della coscienza dell'uomo, che rende impossibile l'abbandono tanto temuto all'inerzia e alla dullness. Per lo scrittore, peraltro, tale conflittualità è l'origine prima della creatività. La vita, per Burgess, è un continuo ricercare la stabilità tra i due opposti: Bene e Male, Dio e Satana, Spirito e Carne. In questo universo binario i poli hanno la

stessa importanza, lo stesso ruolo e si contendono lo scettro; il Novecento non solo è il secolo peggiore della storia, con le sua incredibile quantità di eventi terrificanti, ma è anche il secolo che, “grazie” ai media, del Male ha fatto un evento altamente spettacolare e spettacolarizzato: tutto ciò, a suo avviso, prova che esso sia indubbiamente caduto nelle mani del diavolo. Burgess in questo è profondamente pessimista e, pur ostinandosi a voler credere (o a sperare?) in una visione ciclica della storia, che alterni fasi di crisi a fasi di benessere, non vede in realtà via d'uscita. Quindi si aggrappa ancora alla Chiesa, l'ultima vera istituzione dotata di un certo spessore, e al senso del peccato, che aiuta l'uomo a ricordare il male che è indelebilmente in lui.

Tuttavia il senso del male non è una componente necessaria della letteratura anglosassone, c'è in Dante, ma non in Chaucer; infatti quella inglese è una cultura direttamente discendente dall'eresia pelagiana e come tale mantiene una visione ottimistica e liberale. Il problema è che, per Burgess, il liberalismo utopico crea l'illusione che sia possibile edificare la società perfetta, quella in cui gli uomini non hanno più bisogno di essere buoni, illusione che è destinata a trasformarsi in delusione e ad aprire la strada a sconvolgimenti politici inquietanti.

BURGESS E IL PELAGIANESIMO

Si ricorderà qui brevemente la questione: Pelagio era un monaco inglese del III secolo che negò l'esistenza del peccato originale e la conseguente possibilità di salvezza senza l'appoggio della grazia divina, nonché la superfluità della redenzione. Il Pelagianesimo fu bollato da Sant'Agostino come eresia. Per Agostino l'uomo è dotato di libero arbitrio ma dipende comunque da Dio per la salvezza eterna. L'ideologia pelagiana è in questo senso ottimista, perché crede nella perfettibilità dell'uomo, mentre quella agostiniana è pessimista. Il pelagianesimo ha esercitato la sua influenza nel corso dei secoli sul liberalismo e sulle utopie socialiste, mentre la visione agostiniana è più conservatrice. L'Inghilterra è dunque per Burgess una società pelagiana, in cui troppo spesso il male viene percepito come elemento esterno. Cfr. G. Rosmini, Dizionario filosofico, Herbita, Palermo, 1977, alle voci «Peccato-colpa» e «Peccato originale», pp. 161- 165.

L'uomo del Novecento scoprirà come non ci sia niente di più pericoloso delle ideologie e delle utopie. Come acutamente osserva J. Carey, «the aim of all utopias [...] is to eliminate real people» (1999: XII), dato che la «real people» non può esistere in tali società.

Il soma di Huxley, il trattamento che Orwell riserva a Winston Smith, non sono altro che la trasposizione letteraria degli esperimenti molto poco letterari di Pavlov e del *behavioral engineering* dello psicologo comportamentale B. F. Skinner, metodi diversi che tendono a un unico fine: convertire la gente comune in utopians. Ancora Carey scrive: «Genocide is the most extreme of utopian methods for eliminating non-utopian types» (ibid.). D'altra parte, anche il Mein Kampf di Hitler è, a suo modo, un'utopia.

Burgess, in sostanza, si rende conto non solo del fallimento dell'ultima utopia, quella comunista, ma anche della pericolosità del pensiero utopico stesso. Nulla di rivoluzionario in realtà: c'erano già state almeno due grandissime personalità a cavallo tra Otto e Novecento che avevano raffreddato gli entusiasmi di coloro che credevano nella taumaturgica fede del progresso economico, scientifico e sociale, Darwin e Freud. I due studiosi avevano dimostrato, seppur in campi e modi diversi, quanta poca conoscenza ancora vi fosse dell'uomo e quanto fosse controversa la sua natura. Gli inquietanti risultati delle loro ricerche ponevano il conflitto, la lotta e la guerra come elementi insiti nell'uomo in modo indelebile. Le guerre mondiali, con gli eventi che le precedettero, annientarono tutte le speranze residue. Quel che permise al pessimista Huxley, l'autore di uno dei pilastri della letteratura distopica, *Brave New World*, di scrivere al termine della sua carriera la sua prima ed unica utopia (*Island*, 1962), non fu probabilmente più la convinzione di un mondo possibile, ma il tentativo di esorcizzare l'orrore del presente. Se, dunque, l'Ottocento è stato il secolo del trionfo dell'utopia, in primo luogo come pensiero più che come letteratura, il Novecento si rivela come il secolo distopico per eccellenza.

La distopia, o l'immagine riflessa in uno specchio crepato dell'utopia, ha fin dal principio accompagnato l'utopia quantomeno come una sua parodia. Essa diviene ora parodia del presente stesso. Se l'utopia vive di luoghi remoti, isole lontane nel tempo e nello spazio, oscillando tra la *Golden Age* e un futuro altrettanto dorato, l'anti-utopia si configura come dimensione assai più radicata al presente.

In un certo senso, se l'utopia è il luogo che non c'è, l'antiutopia è il luogo che c'è, eccome. Più che previsione futuristica, essa appare dunque tutt'al più una esasperazione arrabbiata e amara del qui e ora. Come nota K. Kumar, la nozione stessa di futuro è cambiata: «The first World War destroyed the golden link between progress and posterity» (1987: 381). La connessione tra progresso e posterità è spezzata, e per Ballard, sempre citato da Kumar, «To some extent the future has been annexed in the present, for most of us, and the notion of the future as an alternative scheme, as an alternative world, to which we are moving, no longer exist» (ivi: 404): il futuro non esiste più come schema alternativo, ma solo tramite la sua annessione al presente.

« Burgess fu conservatore nel senso di un forte radicamento etico contro le mistificazioni ideologiche, ma fu tanto conservatore da risultare, paradossalmente, anarchico. »

Non è dunque un caso se il futuro descritto nella letteratura e nel cinema ha scadenze sempre più brevi, che al massimo si azzardano a estendersi al fatidico cambio di millennio. Si pensi, tra gli innumerevoli esempi possibili, a *2001 Odissea nello spazio* (1968), di S. Kubrik, *1997 Fuga da New York* (1981) di J. Carpenter, *Blade Runner* (1982), di R. Scott, ambientato nel *2019, 2013 La fortezza* (1993), di S. Gordon. *Strange Days* (1995), di K. Bigelow. L'intellettuale non è ora più in grado, se mai lo è stato, di fare previsioni a lungo termine, e il solo pensiero gli è inquietante.

Se nei primi cinquant'anni del Novecento il mondo ha vissuto tali sconvolgimenti, fino ad allora impensabili, cos'altro può riservare il futuro che si apre sotto il segno dell'atomica, della Guerra Fredda, del disastro ecologico, della sovrappopolazione e dell'incubo della tecnologia robotizzante? Scrive Burgess: «Any attempt at fictional prophecy is bound to fail: no creative imagination can match what seems to spring so casually out of the historical process. But what we mean by futfic or future-fiction is the creation of alternative worlds which do not have to relate to the possible or plausible» (1990: 354). Ogni profezia sul futuro è destinata a fallire, nessuna

immaginazione può dare conto delle imprevedibili manifestazioni della storia umana. Lo stesso intellettuale ha perduto ormai da tempo ogni illusione di armonica perfettibilità universale e, se come Burgess, decide di cimentarsi nel romanzo distopico per difendere l'unicità e l'invulnerabilità dell'individuo, non può trovare strumenti migliori del paradosso, della parodia e della satira.

Risulta difficile accettare la tesi di Manferlotti, secondo la quale gli antiutopisti sono «in gran parte marxisti dell'ultima ora, o pseudomarxisti, o spiriti liberal più o meno nostalgici» (Manferlotti, 1984) in relazione a uno scrittore come Burgess; d'altra parte, come già sottolineava Rousseau, il realismo dei nemici dell'utopia nasconde molto spesso la volontà di difendere l'esistente così com'è (Casini, 1999: 131).

È Burgess stesso a precisare la sua posizione politica di Jacobita, cattolico tradizionalista e a sostegno della monarchia degli Stuart:

«I think I'm a Jacobite, meaning that I'm traditionally Catholic, support the Stuart monarchy and want to see it restored, and distrust imposed change even when it seems to be for the better. I honestly believe that America should become monarchist (preferably Stuart) because with a limited monarchy you have no president, and a president is one more corruptible element in government. I hate all republics. I suppose my conservatism, since the ideal of a Catholic Jacobite imperial monarch isn't practicable, is really a kind of anarchism»

(cit. in Aggeler, 1986).

In definitiva Burgess fu scrittore conservatore, nel senso di un forte radicamento etico, di una convinta difesa delle libertà dell'uomo contro le mistificazioni ideologiche tanto democratiche quanto totalitarie. Paradossalmente tanto conservatore da risultare, appunto, anarchico, che ben si inserisce in quella tradizione di scrittori che ebbe, secondo Orwell, il capostipite in J. Swift: «Swift was not a Jacobite nor strictly speaking a Tory. [...] He is a Tory anarchist, despising authority while disbelieving in liberty, and preserving the aristocratic outlook while seeing clearly that the existing aristocracy is degenerate and contemptible» (Orwell, 1986: 243-253).

CITIZENS OF DYSTOPIA

Date queste basi di pensiero, non stupisce dunque come nella vastissima produzione letteraria di Burgess grande spazio venga lasciato al genere distopico. Non solo *A Clockwork Orange* quindi, ma anche opere per così dire "minori" come *The Wanting Seed*, 1985, *The End of the World News*, dipingono società deformate e possibili.

Partendo dal più famoso degli esempi, ben poco viene detto ai lettori riguardo alla società in cui si svolgono i fatti di Alex e della sua banda. L'unica coordinata temporale, assai imprecisa, è data dal fatto che l'uomo è già andato sulla luna, il che sottintende la dimensione futura, rispetto al periodo in cui il libro è stato concepito e pubblicato.

**« Il tempo dell'umanità meccanica
è nebuloso e contemporaneo,
spaventosamente simile al nostro:
porta alle estreme conseguenze il
Welfare State e i nuovi media. »**

Eppure molte, troppe, sono le somiglianze con la realtà inglese di fine anni Cinquanta. Nel mondo di *A Clockwork Orange* tutti lavorano e c'è un benessere abbastanza diffuso. Non fosse che per i continui atti vandalici a cui questa immaginaria Londra è sottoposta, anche i quartieri periferici e popolari sarebbero più che decenti e curati: se Alex deve fare dieci piani di scale a piedi, è solo perché l'ascensore è stato danneggiato volontariamente la sera stessa. E' una società dominata dalla middle-class e composta da persone di media età, nella quale la gente legge poco e ascolta musica *pop*. Scrive Manferlotti, a proposito del romanzo: «sembra preferibile rinunciare al termine sviluppo e parlare di deformazione intenzionale del presente, [...] deformazione che non può risparmiare il linguaggio» (Manferlotti, 1984:27). Il tempo dell'umanità meccanica è anche nelle parole di Petix (1976) un futuro che è insieme nebuloso e contemporaneo, spaventosamente simile al nostro, che tutt'al più porta alle estreme conseguenze gli eccessi del Welfare State e della diffusione dei nuovi media. Pare confermare Bertetti: «è negli anni Sessanta che si fa strada nella fantascienza una rappresentazione più realistica dell'ambiente urbano: non si tratta più di città fantastiche, ma delle nostre città, proiettate

Ballantine Books 026543125

\$1.25

The other novel of the near future by the author of
A CLOCKWORK ORANGE

WANTED THE SEED

ANTHONY BURGESS

in un futuro prossimo, il più delle volte tutt'altro che roseo» (www.intercom.publinet.it/2000/cityO.htm), come le città sommerse o sotterranee di J. Ballard e la metropoli di *Do Androids Dream of Electric Sheep?* di P. K. Dick solo per citarne alcune.

A Clockwork Orange è dunque sicuramente da considerare romanzo antiutopico, nonostante presenti nella struttura caratteristiche che lo distinguono dal modello consueto. Se lo schema che, ridotto alla sua forma essenziale, prevede solitamente la ribellione di un protagonista allo *status quo*, l'imprigionamento e il ricondizionamento dell'individuo e si risolve con il reintegro in società o l'eliminazione dell'individuo stesso, si adatta perfettamente ai capolavori del genere distopico, quali *1984* e *Brave New World*, lo stesso non si può dire riguardo alla vicenda del giovane *droog*. Mentre infatti tradizionalmente il sistema riesce a cambiare l'individuo o a costringerlo a uniformarsi, nel romanzo di Burgess la vittoria del sistema è soltanto temporanea. Lo schema è comunque ciclico, ma invertito, ovvero non SOTTOMISSIONE – (TENTATIVO DI) LIBERTÀ – SOTTOMISSIONE, ma LIBERTÀ – (TENTATIVO DI) SOTTOMISSIONE – LIBERTÀ.

Alex esce (quasi) indenne e vincitore dallo scontro con la società e quando cambia è lui che decide di farlo. Il romanzo si conclude così nel segno di una fede ottimistica nell'individuo, che può e deve ribellarsi per difendere la sacralità dell'Io dall'ingerenza di ogni tipo di sistema (torna a galla l'anarchismo di Burgess) e della consueta repulsione per la società livellatrice e conformista. La novità è che, in sostanza, all'individuo è dato combattere e anche vincere, ma, che gli venga imposto o che sia lui stesso a scegliere, il suo destino è sempre lo stesso.

Pur essendo dunque la produzione di Burgess riposta in quanto tale su un genere letterario, quello distopico, altamente codificato, è comunque possibile rilevare alcuni elementi costanti che sono peculiari della narrativa dello scrittore. Uno degli esempi più lampanti è costituito dai protagonisti che si muovono all'interno di queste società. Se si fa eccezione per *A Clockwork Orange*, dove però si può prendere in questo caso il doppio del protagonista, F. Alexander, essi sono tutti intellettuali frustrati dalla consapevolezza di non essere all'altezza dei propri compiti (ma anche Alex è, come si è visto, per certi versi un intellettuale). È fin troppo facile ricondurre tale aspetto alla condizione di uno scrittore che si trova ad affrontare le tipiche ansie postmoderne di inadeguatezza e spaesamento.

Si consideri la galleria degli anti-eroi: F. Alexander è uno scrittore mediocre e inappagato, Tristram Foxe un professore incapace, Bev Jones un professore senza cattedra e Val Brodie un mestierante. Nessuno di loro vive una normale vita di coppia: Alexander e Bev perché sono rimasti vedovi, mentre Tristram e Val sono invece pessimi mariti; tutti, inoltre, sono dappriincipio incapaci di usare violenza, anche solo per difendersi. Essi sono, in definitiva, smarriti in un macrocosmo ostile e incapaci di (re)agire. Dix ne descrive la morte spirituale come una «inability to make up one's mind, to perform necessary actions, or to get any pleasure out of life» (Dix 1971).

« Le opere di Burgess sono il prodotto di un «metodo mitico», in cui i modelli del passato restituiscono ordine a un presente assurdo e frammentario. »

L'anti-eroe di Burgess, proprio in quanto istruito, si rende conto della situazione in cui versa ma non riesce a far seguire l'azione alla sua indignazione perché troppo concentrato ad autocommiserarsi. Ciò che gli manca è, in sostanza, il cinismo. Burgess gli concede sempre la possibilità di un riscatto, che può avvenire, però, unicamente al termine di un percorso, non solo mentale, lungo e pericoloso, che ha come punto di partenza imprescindibile la ribellione. Essi, tutti tranne Alex (che non cambia perché la sua natura è già troppo forte), hanno bisogno di un evento tragico che faccia da propulsore e metta in moto un meccanismo che diviene in seguito inarrestabile.

La morte del figlio e della moglie, rispettivamente in *The Wanting Seed* e in *1985*, la minaccia della fine del mondo in *The End of the World News*, segnano l'inizio di una odissea attraverso l'Inghilterra, «isola anti-utopica per eccellenza» (Pagetti, 1996: 15), per i primi tre romanzi in esame, e gli Stati Uniti, per l'ultimo. In questo viaggio tutti e quattro i protagonisti conosceranno la prigione e ne usciranno cambiati. Ma se per Alex il cambiamento, seppur provvisorio, è, si può dire, in negativo, per gli altri la reclusione rappresenta l'occasione per un momento di introspezione, una vera e propria epifania: una volta liberi, Tristram, Bev e Val saranno usciti anche dalle loro prigioni mentali, ben più pericolose di quelle reali.

Il percorso prevede, in seguito, anche la morte, seppur simbolica, dalla quale i protagonisti resuscitano immancabilmente maturati. Ad Alex viene restituita nuova vita soltanto dopo il tentativo di suicidio, Tristram Foxe compie una vera e propria discesa agli inferi durante la *extermination session* e deve fingere la morte per salvarsi; Bev Jones viene picchiato nelle cantine del centro di riabilitazione fino allo svenimento, che, da come viene descritto, assomiglia tanto ad una morte cerebrale: «The brain itself was astonished as its light began to go out [...]. Then there was nothing» (Coale, 1981). Anche Val Brodie perde i sensi e passa molte ore in stato di incoscienza perché colpito da una enorme «G» d'acciaio, che sta forse per God, a significare un'illuminante momentanea escursione nel mondo dei cieli.

Le opere di Burgess sono, dunque, il prodotto di quel procedimento che va sotto il nome di «metodo mitico», ovvero l'individuazione di modelli nel passato che restituiscano ordine al presente assurdo e frammentato. Le sue trame, si diceva, sono spesso composte da una serie di episodi assurdi o quantomeno grotteschi, che si sovrappongono l'un l'altro in maniera talvolta caotica. Al centro di esse vi è solitamente un'anima tormentata alla ricerca di un'identità, una «harried soul, struggling for some way out, some accommodation with meaning and his bewildered identity» (Coale, 1981).

Come per gli strutturalisti ogni mito condivide una struttura di base primaria, così le distopie (ma spesso anche le altre opere) di Burgess, frutto anch'esse di un procedimento mitopoietico, sono facilmente riconducibili ad una *Urbild*, un modello originario. E certamente potrebbe riferirsi a se stesso, quando, a proposito del protagonista di un suo romanzo, scrive che «the taxonomy, or arranging of the world into categories, is painful to him because he desires total freedom, the collapse of structures. But he cannot escape from structures as easily as he thinks». La tassonomia dei mondi, il tentativo di mapparli in categorie, cozza contro l'aspirazione alla libertà, ma non è possibile sfuggire alle strutture. Proprio l'opposizione tra le strutture sovrimposte, necessarie a difendersi dal caos, e il tentativo di liberarsene, in quanto dolorosamente vincolanti, è all'origine del conflitto sano e indispensabile affinché l'individuo, e quindi il mondo, non sprofondi negli abissi dell'inerzia e della *dullness*, e muoia spiritualmente.

Si provi ad esaminare le quattro anti-utopie di Burgess dal punto di vista del conflitto politico e sociale.

A *Clockwork Orange* presenta una situazione assai movimentata, che passa da una *Pelphase* ad una *Gusphase* per poi tornare al punto di partenza.

In *The Wanting Seed*, di qualche mese successivo, vi è sempre una *Pelphase* iniziale che evolve in *Gusphase* al termine del romanzo, tuttavia tutto fa pensare ad una ciclicità che rovescerà nuovamente l'assetto dello Stato. In 1985 e *The End of the World News* le società rimangono assolutamente immobili politicamente anche se socialmente minacciate dal caos.

« L'opposizione tra le strutture sovrimposte, necessarie a difendersi dal caos, e il tentativo di liberarsene, in quanto dolorosamente vincolanti, è all'origine del conflitto tramite il quale l'individuo, e quindi il mondo, evita di sprofondare negli abissi dell'inerzia e della dullness. »

Gli universi dei primi due romanzi sono, in sostanza, assai più dinamici degli ultimi due. Pertanto, nonostante si tratti sempre di visioni negative della realtà, distopiche appunto, essi lasciano comunque un residuo di speranza.

Lo si è visto per Alex, che è in ogni caso un vincitore, e soprattutto per Tristram Foxe, il cui ricongiungimento con Beatrice- Joanna chiude il romanzo nel segno della vita e dell'amore.

Le distopie dell'ultima produzione risultano, invece, molto più improntate ad un pessimismo cosmico; in esse l'individuo combatte una battaglia che non può più vincere. A Bev Jones non rimane che il suicidio. La vicenda di Val Brodie sembra voler suggerire che l'alternativa c'è, ma non su questo pianeta, non nel mondo che conosciamo.

Quanto sia allettante tale alternativa – una vita in perenne viaggio, senza poter gustare la bellezza della natura ed il piacere dei suoi frutti, senza il conforto della storia e dell'arte è l'ambiguo monito che Burgess, volente o nolente, ci ha consegnato.

ROMANZI

- A Clockwork Orange* [1962], Penguin, London, 1996.
The Wanting Seed [1962], Norton, New York, 1996.
1985, Little, Brown & Company, Boston, 1978.
The End of the World News, Penguin, London, 1982.

LETTURE ULTERIORI

Aggeler, G., *Critical essays on Anthony Burgess*,
C. K. Hall & Co., Boston Massachusetts, 1986.

Bertetti, P., *La città e le stelle*, al sito
www.intercom.publinet.it/2000/cityO.htm.

Burgess, A., *Little Wilson and Big God*,
Heinemann, London, 1987.

Burgess, A., *You've Had Your Time*,
Heinemann, London, 1990.

Burgess A., *Oedipus Wreck*, in «Anthony Burgess
Newsletter», Issue 3, December 2000.

Carey, J., *The Faber Book of Utopias*,
Faber & Faber, London, 1999.

Casini, P., *Il pensiero politico di Rousseau*,
Laterza, Bari, 1999.

Coale, S., *Anthony Burgess*,
Frederick Ungar, New York, 1981.

Dix, C., *Anthony Burgess*, Longman, Harlow, 1971.

Kumar, K., *Utopia and Anti-utopia*
in *Modern Times*, Blackwell, New York, 1987.

Manferlotti, S., *Antiutopia*.
Huxley Orwell Burgess, Sellerio, Palermo, 1984.

Orwell, G., *Politics vs. Literature. An Examination*
of Gulliver's Travels, in *Collected Essays*,
Journalism and Letters, vol. IV, Penguin, 1986.

Pagetti, C., *Astolfo sulla luna*, Adriatica, Bari, 1996.

Petix, E., *Linguistics, Mechanics and Metaphysics*.
Anthony Burgess's A Clockwork Orange, in Morris
R. K., (ed.), *Old Lines, New Forces. Essay on the*
Contemporary British Novel, Associated
University Presses, New Jersey, 1976.

