

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA
Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali

Dottorato di Ricerca in
Politica, Cultura e Sviluppo

CICLO
XXXII

TITOLO TESI

«Non dite che non vi avevo avvertito»

Cosa ci dicono le distopie contemporanee sulle paure del futuro: il caso italiano

Settore Scientifico Disciplinare

SPS/08 Sociologia dei Processi Culturali e Comunicativi

Coordinatore: Ch.mo Prof. Paolo Jedlowski

Firma _____ Firma oscurata in base alle linee
guida del Garante della privacy

Supervisore/Tutor: Ch.mo Prof. Paolo Jedlowski

Firma _____ Firma oscurata in base alle linee
guida del Garante della privacy

Dottorando: Dott. Nicola Cosentino

Firma _____ Firma oscurata in base alle linee
guida del Garante della privacy

Introduzione

1. Straniamento e pregiudizio. Un breve viaggio concettuale.

L'odissea più familiare a chiunque studi la fantascienza non è quella raccontata da Stanley Kubrick nel magnifico *2001: A Space Odyssey* (1968)¹, ma il complesso problema definitorio che sta alla base della sua stessa esistenza come “genere”²: che cos'è, di preciso, la fantascienza? Quando nasce? Cosa racconta, che intenzioni ha? È un'invenzione moderna o, seppure in forme

¹ Il soggetto del film è di Arthur C. Clark, che riprende alcune suggestioni presenti nel suo racconto *La sentinella*, del 1951, e stende un romanzo omonimo al film contemporaneamente alle riprese. Sia la pellicola che il libro usciranno nel 1968.

² È piuttosto difficile – nonché, secondo molti studiosi, sbagliato – provare a definire cosa sia un genere letterario. Il concetto, certamente ereditato dalla tradizione greca, sintetizza la delimitazione per ragioni estetiche, strutturali o filosofiche dei vari tipi e sotto-tipi di letteratura. Per Tzvetan Todorov, il genere è una «codificazione storicamente attestata di proprietà discorsive», nonché un «duogo d'incontro della poetica generale e della storia letteraria», mentre per Claudio Guillén è «a model—and a convenient model to boot: an invitation to the actual writing of a work, on the basis of certain principles of composition». Todorov, T., *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Firenze 1993, p. 52; Guillén, C., *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton University Press, Princeton 1971, p. 72. Relativamente alla (non) definizione di genere letterario, rimando anche a Bagni, P., *Linguaggi dell'estetica*, Alinea editrice, Firenze 2006; Gnisci, A. (a cura di), *Letteratura comparata*, Bruno Mondadori, Milano 2002; Schaeffer, J. M., *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma 1992.

germinali, è sempre esistita? Quali e quanto fortificati sono i suoi confini?

Su queste domande si è dibattuto a lungo, e spesso negli spazi fisici o cartacei dedicati agli Studi Culturali³. Il lavoro che segue si colloca idealmente entro tali spazi, volendo analizzare i testi in esame con una lente caleidoscopica composta da frammenti di storiografia, filosofia, critica letteraria, etnografia e indagine sul contesto socio-culturale. Inoltre, esso sposa la concezione del romanzo come “unità di analisi per indagare il

³ Utilizzo l'espressione italiana “Studi culturali” anziché “Cultural Studies” o “Kulturwissenschaften” o, più in generale, parlare di Sociologia della cultura, volutamente, seguendo l'esempio di Michele Cometa in *Dizionario di studi culturali e Studi Culturali*, e coerentemente alla missione propria di questo genere di ricerca, cioè l'osservazione delle ibridazioni nel rispetto della loro complessità. Per uno sguardo altrettanto propedeutico e “contaminato” sull'argomento rimando, oltre a Cometa (*Dizionario di studi culturali*, Meltemi, Roma 2004; *Studi Culturali*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2010), a Sassatelli, R., Santoro, M., (a cura di), *Studiare la cultura*, Il Mulino, Bologna 2009; Williams, R., *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Fontana Press, Londra 1976; Crespi, F., *Manuale di sociologia della cultura*, Laterza, Bari-Roma 2003; Hall, S., *Politiche del Quotidiano. Culture, identità e senso comune*, Il Saggiatore, Milano 2006; Hall, S., Mellino, M., *La cultura e il potere. Conversazione sui Cultural Studies*, Meltemi, Roma 2007. Molto utile, tra le sintesi presenti nei testi citati, quella proposta da Hall (2006, p. 286): «Gli studi culturali sono una formazione discorsiva, nel senso di Foucault. Non hanno origini semplici [...]. Negli studi culturali c'è una molteplicità di storie e discorsi, una quantità di informazioni che rimandano a circostanze e ad aspetti del passato, e ci sono molti modi diversi di lavorare. Insisto: c'è sempre stata una serie di formazioni instabili, “stabilizzate” solo tra virgolette e in un modo del tutto particolare [...]. Hanno avuto molteplici percorsi; e molte hanno avuto, e continuano ad avere, tragitti diversi; sono state costruite mediante metodologie e posizioni teoriche diverse e in conflitto tra loro. Per il Centre for Contemporary Cultural Studies, più che di un lavoro teorico si dovrebbe parlare di uno schiamazzo teorico, accompagnato da una gran quantità di malesseri, contrasti, preoccupazioni volubili e animosi silenzi.»

rapporto tra realtà sociale e rappresentazione”⁴ nonché come “metodo di conoscenza” che ci mostra “l’interconnessione di ciascuno con tutti, e di tutti con uno”⁵. Non indagherà la fantascienza in assoluto, ma il carattere o l’elemento distopico (cioè l’incubo, il *possibile peggiore*) in alcune narrazioni contemporanee considerate, per via della loro indole speculativa, parte di quella “Sagrada Familia letteraria” (esteticamente contraddittoria, formalmente incompiuta, articolatissima) che è, appunto, la Science Fiction⁶.

⁴ Corcuff P., *Pour une épistémologie de la fragilité. Plaidoyer en vue de la reconnaissance scientifique de pratiques transfrontalières*, in *Revue européenne des sciences sociales*, XLI, n. 127, pp. 233-244, citato in Martignani L., *Immaginario distopico e critica sociale. Una interpretazione sociologica delle opere di Charles Bukowski e Michel Houellebecq*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2017, p. 25.

⁵ Turnaturi G., *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Laterza, Bari-Roma 2003, capitolo 2. Turnaturi suggerisce tre diverse dimensioni del romanzo come prodotto di interesse sociologico: 1) il romanzo come fabbrica di possibili, 2) come medium per la “caratterizzazione” di categorie e concetti e 3) come, appunto, metodo di conoscenza. «Il romanzo», prosegue, «è sempre una grande rete e presenta il mondo come una grande rete in cui coesistono più possibilità. E i personaggi dei romanzi sono sempre degli incroci, dei punti di interferenza, e le loro vite sono sempre attraversate da tutto ciò che accade intorno a loro. Il testo letterario offre una visione aerea della realtà, è simile a quelle fotografie o riprese cinematografiche fatte da un aeroplano in volo che ci mostrano il reticolo delle strade, l’andamento dei fiumi, incroci e confluenze, tutte quelle interconnessioni, quelle reti che mai vediamo quando siamo al livello del suolo. La sociologia invece rappresenta il reale come una mappa topografica nella quale sono mostrati i nessi, ma i colori, i vividi particolari della realtà sono ridotti a scarni simboli, ad aridi grafismi. Se pensiamo alla realtà non come a qualcosa di statico, di definito da rigidi confini, ma come a un continuum di possibili, vediamo come solo la letteratura ci restituisca questi infiniti possibili».

⁶ Da qui in avanti, ai termini *fantascienza* e *Science Fiction* sarà tendenzialmente preferito l’acronimo SF, che idealmente contiene in sé anche l’abbreviazione del più puntuale e contemporaneo *Speculative Fiction*. Tale precisazione non va

Approfondirò il discorso sulla distopia – che nasce poco prima della SF e la rende, in qualche modo, *figlia del suo figlio* – nella prima parte, provando a delinearne una genealogia. Qui propongo un breve apparato concettuale e propedeutico sulle categorie che verranno nominate, e non più spiegate, nel corso di questo testo.

Nel caso di fenomeni culturali complessi come la SF non azzarderò una mia definizione e non ne adotterò una fra le tante promuovendola come ufficiale o preferibile, ma procederò lungo la strada indicata e già percorsa dallo scrittore e studioso Adam Roberts, osservando cioè tale oggetto di ricerca da più prospettive e tenendo conto della molteplicità delle sue più illustri esplicitazioni. «The danger in this approach», spiega Roberts, «is that it may result in an account of SF that is merely fragmented; but its overwhelming advantage is that it does not propose, tacitly or otherwise, that any one approach to this complex matter is the only way. Definition of SF, like histories of SF, are manifold not because critics and historians of the forms are confused, or can't agree on key points, but because SF itself is a wide-ranging, multivalent and endlessly cross-fertilising cultural idiom»⁷.

Non è possibile, pertanto, scegliere un solo tassello e sostenere che sia il più rappresentativo dell'intero mosaico: bisogna infatti guardare all'insieme e da una giusta distanza

ovviamente tenuta in considerazione nei casi in cui sarà necessario ragionare sulla differenza etimologica e concettuale fra i vari termini.

⁷ Roberts A., *Science Fiction*, Palgrave-Macmillan, Houndmills-New York 2006, p. 2.

perché se ne possa restituire un'immagine armoniosa, al netto di tutte le dissonanze. Inutile specificare, inoltre, che a studi come quello che segue interessa molto più il valore restituito dalla complessità e dalla problematicità del fenomeno (in termini di effetti, possibilità, istanze e fantasie), che l'opportunità di una definizione. Un oggetto di ricerca "affetto" da disturbo dissociativo della personalità avrà in sé un intero universo di desideri e paure, classi sociali e generi, orientamenti politici e sessuali, interessi distensivi e intellettuali: una pesca miracolosa e *totale*.

Ritengo doveroso, in ogni caso, riportare alcune argomentazioni tra loro molto diverse, ma particolarmente utili a confermare questa prospettiva sulla SF, nonché sulla distopia, come prodotto culturale dal profondo valore sociologico. La prima, molto nota, è la riflessione di Darko Suvin sviluppata intorno al concetto di *novum* e di "straniamento cognitivo" (1979). Suvin si riferisce alla fantascienza come quel genere in cui il *novum* (ovvero un'invenzione, un'innovazione che generi straniamento, come ad esempio l'ambientazione in un mondo *altro* rispetto a quello di lettore e autore) si incrocia con la *cognition*, ovvero la logica razionale (questo mondo *altro* non è magico, ma ha una sua sensatezza, un suo sistema e una sua coerenza). Per Suvin, quindi, esiste un empirismo *interno* alla narrazione ma *estraneo* al lettore, che differenzia la SF dal fantasy (il possibile⁸ dall'impossibile) e pur usando un registro differente

⁸ La scelta di "possibile" è voluta. Ne chiariscono la "giustezza" sia Darko Suvin (fin dalla prefazione di *Metamorphoses of Science Fiction*, in cui l'autore chiarisce

da quello del realismo rende le sue narrazioni «*What if literature*», secondo una precedente (1972) intuizione di Joanna Russ⁹.

Lo stesso Suvin sintetizza così il proprio pensiero:

SF in general – through its long history in different contexts – can be defined as a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and the interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment, and that it is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional “novum” (novelty, innovation) validate by cognitive logic. At

come la condizione di *non-impossibilità* certifichi l’efficacia dello straniamento cognitivo) che Francesco Muzzioli. Suvin: «[SF] it should be defined as a fictional tale determined by the hegemonic literary device of a locus and/or dramatispersonae that (1) are radically or at least significantly different from the empirical times, places, and characters of “mimetic” or naturalist fiction, but (2) are nonetheless to the extent that SF differs from other “fantastic” genres, that is, ensembles of fictional tales without empirical validation-simultaneously perceived as *not impossible* within the cognitive (cosmological and anthropological) norms of the author’s epoch»; ma anche: «What is *possible* should be differentiated not only from what is already real but also from what is equally empirically unreal but *necessary*» Suvin, D., *Metamorphoses of Science Fiction*, Yale University Press, New Heaven-Londra 1979, pp. viiii; 81. Muzzioli: «La narratività della distopia [...] come verso gli altri generi non ha ben delimitati confini, così, al suo interno, è difficile dire cosa sia decisivo, se la trama (il *plot*) oppure il mondo possibile che viene proposto – dove dovremmo scrivere “mondo *possibile*”, perché il punto nevralgico è proprio il pericolo che quell’esito immaginario possa verificarsi. [...]». Muzzioli, F., *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007, p. 23.

⁹ Citato in Donawerth J. L., Kolmerten C. A. (a cura di), *Utopian and Science Fiction by Women: Worlds of Difference*, Syracuse University Press, Syracuse, New York 1994, p. 2.

the same time, I suggested that the notion of an ineluctably historical novum implies that SF in any particular period will only be understandable by integrating socio-historical into formal knowledge.¹⁰

Va da sé che tale argomentazione, restringendo il campo a quelle narrazioni che *non* si discostano dalla plausibilità, si pone come «implicitamente normativa», nella lettura di Giulia Iannuzzi, «e include nella definizione del genere anche un giudizio sul valore letterario delle opere»¹¹. Lascia fuori, cioè, il pop e i prodotti d'intrattenimento, che costituiscono il principale substrato del successo del genere¹² nel Novecento,

¹⁰ Suvin D., *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Macmillan Press, Houndmills, Basingstoke, Hampshire-Londra 1988, p. 66. Cito fedelmente un brano che a sua volta rimanda a un concetto espresso per la prima volta in un altro libro di Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, (1979), Yale University Press, New Heaven 1979, a cui rimando per ogni ulteriore approfondimento.

¹¹ Iannuzzi G., *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 23-24.

¹² È interessante, in questo senso, la definizione proposta in Fattori A., *Memorie dal futuro. Spazio, tempo, identità nella science fiction*, Ipermedium, Santa Maria Capua Vetere 2001. Scrive Fattori: «La mancanza di protocolli formali e di strutture rigide ci dice che la science fiction non è un genere [...] quanto una particolare modalità di lettura, di consumo, o anche una particolare tipizzazione dell'immaginario, che ruota – almeno in superficie – attorno ai temi della scienza e della tecnologia, al servizio di una messa in scena dell'avventura, che le permetta di declinare così tutti i luoghi dell'immaginario stesso. Un contenitore, insomma. A un livello più profondo, sottostante a quello che ho descritto, la science fiction tratta [...] di temi eterni come l'amore e la morte, il viaggio e la ricerca [...], ma anche di temi più particolari, cruciali per il '900 e la modernità, almeno per la sociologia: l'identità e la memoria, il tempo e lo spazio, e le interrogazioni sulla natura della realtà e sulla sua percettibilità. [...] La fantascienza, insomma [...] mi sembra incarni perfettamente sul piano della

per guardare soltanto alle «migliori opere di una fantascienza colta, speculativa, che mostra la sua radice utopica»¹³. Si potrebbe asserire, sinteticamente, che la definizione di Darko Suvin sia riferita al *valore* e alle *capacità* della fantascienza più che ai suoi reali connotati.

Una visuale differente è offerta da Istvan Csicsery-Ronay Jr., che senza privare la SF del potenziale riconosciutole da Suvin – raccontare, e così permettere di indagare, il possibile – decostruisce l'immagine di un genere abbarbicato, murato e in qualche modo *passivo* (espressione di un'idea e oggetto di un'interpretazione) per proporre un'altra secondo cui realtà e rappresentazione si influenzano circolarmente, sovvertendo ogni possibile confine culturale.

In this sense, SF has established its own domain, linking literary, philosophical, and scientific imaginations, and subverting the cultural boundaries between them. In its narratives it produces and hyperbolizes the new sense of immanence. SF regularly employs radically new scientific concepts of material and social relations; these relations, in turn, influence our conceptions of what is imaginable or plausible.¹⁴

produzione estetica l'immaginario e lo spirito del XX secolo: la spinta verso il futuro – che si dissipa con il passaggio alla tarda modernità – e la perdita della prospettiva – che invece con la tarda modernità si conferma e prospera».

¹³ Ibid.

¹⁴ Csicsery-Ronay, I. Jr., *The Seven Beauties of Science Fiction*, Wesleyan University Press, Middleton, Connecticut 2008, p. 4-5

La via suggerita da Csicsery-Ronay è quella di una definizione impossibile, che si esaurisce nel suo tentativo, destinata a inglobare il discorso sulla propria complessità fino a trasformarsi da *definizione di un genere* ad *argomento*¹⁵, da *contenitore* ad *approccio*. Le antologie o i dizionari più recenti, comprese le pubblicazioni legate a Oxford e Cambridge¹⁶, presentano la SF antepoendo la domanda (*di cosa stiamo parlando?*) alla risposta, il problema all'identità, e facendo sì che la questione definitoria diventi, essa stessa, una forma di definizione. Come per la mente o lo Spazio, la storia della SF è indivisibile dalla storia degli studi che su di essa sono stati condotti:

The problem for science fiction studies for much of its early history as an academic discipline essentially involved determining the nature and boundaries of its putative object, deciding what counts as science fiction (SF). [...] the problem today is to determine *what does not count* as science fiction. *The Oxford Handbook of Science Fiction* [...] rather than treating the genre as an isolated aesthetic formation, examines SF's many

¹⁵ Mendlesohn F., *Introducing: reading science fiction* in James E. e Mendlesohn F. (a cura di), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 1: «Science fiction is less a genre - a body of writing from which one can expect certain plot elements and specific tropes - than an ongoing discussion».

¹⁶ Mi riferisco a: Latham R. (a cura di), *The Oxford Handbook of Science Fiction*, Oxford University Press, Oxford-New York 2014; James E. e Mendlesohn F. (a cura di), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; Bould M., Butler A., Roberts A., Vint S., *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, Abingdon-New York 2009. Tutte e tre le pubblicazioni insistono sull'impossibilità di offrire una risposta univoca e concisa alla domanda sull'identità della fantascienza.

lines of cross-pollination with technocultural realities since its inception in the nineteenth century, showing how SF's unique history and subcultural identity have been constructed in ongoing dialogue with popular discourses of science and technology.¹⁷

Tra gli studiosi che non hanno fornito un'esplicazione "lapidaria" di SF pur dedicando molta attenzione a quelle degli altri ci sono Fredric Jameson, Raymond Williams e Tom Moylan, di cui parlerò in seguito. I più efficaci a rilasciare un "blurb" o uno slogan sembrerebbero, invece, gli scrittori: Robert A. Heinlein ha sintetizzato la SF come «realistic speculation about future events»¹⁸, mentre Norman Spinraid e Damon Knight, ancora più essenziali, ne hanno fatto una questione editoriale o da "scaffale", indicando il proprio genere di riferimento come «anything published as science fiction»¹⁹ e «what we point when we say it»²⁰.

Il tema della speculazione sollevato da Heinlein è uno di quegli aspetti ormai ritenuti basilari nell'architettura della SF. Per intenderci, se da un lato i dubbi su cosa aderisca alla SF persistono e si moltiplicano, dall'altro non esistono molte

¹⁷ Latham R. (a cura di), *The Oxford Handbook of Science Fiction*, op. cit., p. 1,5.

¹⁸ Citato in Parrider P., *Science fiction. Its criticism and teaching*, (1980) Routledge, Abingdon 2003, p. 16. per la verità, la definizione per intero è quella che segue: «Realistic speculation about future events, based solidly on adequate knowledge of the real world, past and present, and on a thorough understanding of the nature and significance of the scientific method».

¹⁹ Citato in Roberts A., *Science Fiction*, Palgrave-Macmillan, Houndmills-New York 2006, p. 2.

²⁰ Ibid.

incertezze sul fatto che, di fondo, debba esserci una forma di proiezione, di speculazione, di “come sarebbe se...”. Brooks Landon introduce il suo capitolo *Extrapolation and speculation* all’interno di *The Oxford Handbook of Science Fiction* dimostrando – tramite un sistema-matrioska di citazioni familiare a chiunque si addentri tra le mangrovie della comparazione – che esistono due tipi di approcci retorici alla SF, ed entrambi sono ancorati all’aspetto speculativo: «trying to imagine the future in terms of extrapolating from the present, in effect asking what might be “if this goes on...,” and trying to imagine conditions significantly different from those of the writer’s reality by posing the question “what if...?”»²¹.

La stessa tematica si rintraccia nella definizione offerta da David Seed:

The crudest reading of an SF novel is to ask “did Arthur C. Clarke get it wrong?”. Science Fiction is about writer’s present in the sense that any historical moment will include its own set of expectations and perceived tendencies. The futures represented in SF embody its speculative dimension.²²

È chiaro che questa *speculative dimension* abbia le proprietà adesive necessarie a tenere insieme i vari tasselli identitari della

²¹ Landon B., *Extrapolation and Speculation* in Latham R. (a cura di), *The Oxford Handbook of Science Fiction*, op. cit., p. 23.

²² Seed D., *Science Fiction. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford-New York 2011, p. 1-2.

SF. Non è casuale che sempre più autori preferiscano riferirsi alle proprie opere come Speculative Fiction anziché Science Fiction. Innanzitutto, per ragioni puramente sintattiche, il termine risulta più unificante: sostituire *speculation* a *science* rende più facile accettare l'idea che non sia affatto necessario (o sufficiente) inserire un'astronave, un robot o una macchina del tempo in un racconto perché questo possa essere ritenuto *di fantascienza*. Esistono infatti *possibili* che pongono in secondo piano i vagheggiamenti sulle scienze applicate e che per questa ragione trovano, nella vita di tutti i giorni, dagli scaffali in libreria alle conversazioni, una difficoltà di collocazione. Basti pensare *Il racconto dell'ancella*, romanzo di Margaret Atwood del 1985, o al film del 2000 *Battle Royale* di Kinji Fukasaku, entrambi ambientati in un futuro distopico in cui non si menziona la tecnologia, e il cui straniamento non è generato da alcuna fantastica invenzione, o mutazione, o razza aliena.

Sarebbe opportuno ricordare, a questo punto, che la parola "Science" in "Science Fiction" non indica una disciplina specifica, e non si riferisce, almeno in teoria, all'ingegneria più di quanto non si riferisca alla politica, alla chimica più che alla psicologia e via dicendo. "Science" funge da àncora per orientarsi nel credibile. Non serve, infatti, che il personaggio X inventi o scopra l'oggetto Y, ma che la sua meraviglia, il suo turbamento (e anche il nostro) siano generati da qualcosa di *rischioso*, di plausibile, che ci faccia percepire il mondo inventato dall'autore come, allo stesso tempo, opposto e identico al nostro. Prossimo, magari, e temibile. Questo è il motivo per cui

un racconto che contenga angeli o fantasmi non può ritenersi SF a meno che non si trovi la maniera di giustificare la presenza scientificamente (e quindi privandoli della loro natura spirituale, trasformandoli in altro, in “creature”), mentre una storia che modelli il mondo reale in uno qualsiasi dei suoi aspetti, per esempio la politica, dando vita a una narrazione lontana dal realismo ma non per questo irrealistica è, a pieno titolo, SF.

Tornando alla Speculative Fiction, in epoca recente sta dimostrando di stare alla fantascienza come, nell’opera di Edmond Rostand, Cristiano de Neuvillette sta a Cyrano de Bergerac: fa da corpo all’anima dell’altra per il semplice fatto di essere più giovane, accattivante e di avere, come abbiamo detto, lineamenti meno ingombranti (nome, storia, definizione). Questo significa che il suo sorpasso, la sua eredità non sta realizzandosi per volontà teorica e sostituzione semantica, ma per un vezzo formale degli scrittori più stimati. E sebbene essa sia una nuova identità, meno escludente, della SF, viene per qualche ragione percepita come un genere parallelo, autonomo e più colto.

La scrittrice Margaret Atwood ha dichiarato che, per lei, la fantascienza «has monsters and spaceships», mentre «speculative fiction could really happen»²³, e che i suoi romanzi si inseriscono nella seconda categoria. Lo stesso, più o meno, sosteneva Walter Tevis, ritenendo che la fiction speculativa sia

²³ Citato in Potts R., “Light in the wilderness”, *The Guardian*, 26/04/2003: <https://www.theguardian.com/books/2003/apr/26/fiction.margaretatwood>

diversa dalla fantascienza perché “sposta l’attenzione sul piano psicologico anziché su quello delle innovazioni tecniche”²⁴. Entrambi pongono un problema e allontanano la possibilità di una risposta: se, nelle intenzioni degli autori che la scrivono, la SF non è affatto quanto abbiamo fino ad ora analizzato ma una sua semplicistica rifrazione (“monsters and spaceships”), di che cosa parliamo, quando parliamo di fantascienza?

Probabilmente, la risposta giusta è: di una profonda discrepanza tra l’analisi culturale che ne è stata fatta e la percezione che si ha dello stesso fenomeno. Percezione, cioè, di un prodotto “basso”, estremamente popolare. Percezione alimentata e condivisa, peraltro, da quegli stessi autori che dal popolare temono di essere inghiottiti, e vogliono smarcarsi. Ma ci si può offrire definizioni di un genere letterario che cozzano con il pensiero di chi questo genere lo produce, lo alimenta, lo pensa, lo tiene in vita?

Di chi è, in effetti, il prodotto culturale?

In conclusione, il problema dei lettori con la SF è lo stesso dell’umanità davanti all’attracco di un’astronave aliena. La questione, infatti, non è tanto capire cosa essa contenga, chi o cosa siano/non siano *gli altri* che la guidano, da dove vengano e come si chiamino, né che lingua parlino, ma se, una volta scesi a terra, questi altri risulteranno migliori di noi. Più forti, più intelligenti, più *avanti*.

²⁴ Tevis W., *Solo il mimo canta al limitare del bosco* (1980), minimum fax, Roma 2015.

La storia della SF, come un racconto sugli alieni, è una parabola sul pregiudizio.

2. L'attendibilità delle fonti: se l'irreale è meglio del reale

È anche per questo che il mio lavoro non ha la pretesa di rispondere esaustivamente alla domanda su cosa sia e cosa non sia “fantascientifico” (rimando, a tale scopo, ai lavori di Fredric Jameson e Raymond Williams, oltre che di Darko Suvin)²⁵, né si illude di poter interpretare *ogni* tipo di paura o di intenzione autoriale presente nella maggior parte delle produzioni SF della nostra contemporaneità. L'impennata della popolarità delle narrazioni a sfondo distopico all'indomani dell'elezione di Donald Trump come Presidente degli Stati Uniti²⁶ ha

²⁵ Rimando a: Jameson F., *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, Londra-New York 2005, specie nel capitolo 5, *The Great Schism*; Williams R., *Tenses of Imagination: Raymond Williams on Science Fiction, Utopia and Dystopia*, a cura di Andrew Milner, Peter Lang, Berna 2010, p. 108, a proposito dei *new heavens e new bells* come *commonplaces* nella SF «And then in most stories this is a simple exoticism, generically tied to the supernatural or magical romance. There is a range from casual to calculated fantasy, which is at the opposite pole from the hypothesized “science” of science fiction»; Suvin D., *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Macmillan Press, Houndmills, Basingstoke, Hampshire-Londra 1988.

²⁶ Rimando ad alcuni articoli: Engalnd C., “George Orwell’s 1984 sells out on Amazon as Trump adviser Kellyanne Conway refers to ‘alternative facts’”, *Independent.co.uk*, 27 gennaio 2017; Shen L., “The Publisher of ‘1984’ Just Ordered a Massive Reprint for the Age of ‘Alternative Facts’”, *Fortune.com*, 25 gennaio 2017; de Freytas-Tamura K., “George Orwell’s ‘1984’ Is Suddenly a Best-Seller”, *The New York Times*, 25 gennaio 2017; Wheeler B., “The Trump

trasformato la distopia in un tipo di narrazione universalmente conosciuto e familiare a più di una generazione, grazie a un certo interesse giornalistico per gli effetti collaterali della sensazione di emergenza condivisa da un'ampia fetta di popolazione occidentale, e al rilancio da parte dell'editoria prima e poi di nuove piattaforme come Netflix, Hulu, Amazon Prime etc. di vecchi classici in forma di serie tv (*Il racconto dell'ancella*, *The man in the high castle*, *Westworld*, *Altered Carbon*) o di nuovi "must-seen" (*Black Mirror*, *Love, Death & Robots*). Da un lato, questa improvvisa "moda" per gli scenari da incubo²⁷ ha reso di certo più entusiasmante la fase di ricerca e più impellente la domanda, nonché più florida e attendibile l'offerta di dati; dall'altro, l'oggetto di studio da marginale è diventato troppo vasto, rendendo impossibile un'equilibrata comparazione tra il

era's top-selling dystopian novels", *bbc.com*, 29 gennaio 2017; Bressa A., "Orwell, 1984: la neolingua nell'era di Trump", *Panorama.it*, 27 gennaio 2017; Lombardi A., "Nell'America di Trump, 1984 e gli altri romanzi distopici tornano in testa alle classifiche", *Repubblica.it*, 27 gennaio 2017; Tortello L., "L'elezione di Trump fa volare '1984' di Orwell primo in classifica", *LaStampa.it*, 25 gennaio 2017; "Effetto Trump: 1984 di Orwell fa il boom di vendite", da Infodata de *IlSole24Ore.it*, 18 febbraio 2017; "Negli Stati Uniti '1984' vende parecchio: forse è colpa di Trump", *Il Post Libri*, 30 gennaio 2017. *Il Sole 24 Ore* segnala il fatto che il giorno dell'insediamento di Donald Trump le vendite del romanzo in inglese e in edizione economica su Amazon siano incrementate del 9.5%, mentre altri segnalano le connessioni tra la "neolingua" presente in *1984* e la dichiarazione di Kellyanne Conway, consigliera di Trump, sul diritto di rivendicare gli "alternative facts", ovvero dati alternativi alle verità comprovate da statistiche, media e giornali. Rimando alla rubrica "Virgolette" de *Il Post*, 23 gennaio 2017: "I 'fatti alternativi' dell'amministrazione Trump": <https://www.ilpost.it/2017/01/23/i-fatti-alternativi-dellamministrazione-trump/>

²⁷ Santoni V., "È inutile negarlo: siamo circondati da distopie", *Esquire.com*, 7 ottobre 2017.

caso italiano e quello, capofila, in lingua inglese, la cui inclinazione per la SF, da sempre molto più marcata che nel nostro paese, è diventata imparagonabile per temi e numero delle produzioni, oltre che per varietà dei canali su cui tali narrazioni vengono espresse. Stando all'aggregatore del sito My Movies, il rapporto Stati Uniti-Italia, in termini di film SF prodotti nel 2018, è di 36/1.²⁸

Al contrario, questo progetto prenderà in esame una porzione circoscritta – quantunque perlopiù inesplorata – di opere letterarie provenienti dal solo panorama editoriale italiano, più precisamente romanzi scritti e pubblicati in Italia, accomunati da a) la presenza non marginale di elementi distopici che ne condizionano l'assetto, orientandoli il più possibile verso la SF e la narrazione di altri mondi, altri tempi o di futuri in qualche modo plausibili e generalmente negativi e b) il fatto di essere stati scritti e pubblicati dopo il Duemila, data scelta per indicare, convenzionalmente, un cambio di passo nella storia della rappresentazione del timore e dell'incubo nelle forme narrative.

In particolare, l'arco temporale a cui la mia ricerca si riferisce verterà sui romanzi pubblicati dal 2008 a oggi. La data-simbolo scelta in un primo momento per via di semplici associazioni mentali (l'11 Settembre 2001) si è rivelata meno

²⁸ MyMovies.it:

<https://www.mymovies.it/film/2018/?country=usa&genre=fantascienza>;

<https://www.mymovies.it/film/2018/?country=italia&genre=fantascienza>; Il

film riconosciuto da MyMovies come unico prodotto italiano di SF del 2018 è

StellaStrega, di Federico Sfascia.

“rivoluzionaria”, per la narrativa italiana, della crisi del 2008, e del bagaglio di precarietà economica e psicologica che ha imbarcato con sé, nel suo viaggio intorno all’Occidente. Ne parlerò più approfonditamente nella seconda parte, interamente dedicata alla fiction contemporanea.

In questo modo tenterò di verificare quali siano le paure più presenti nell’immaginario²⁹ italiano, confrontandole ove

²⁹ Su immaginario “mediato” rimando a Žižek, S., *L’epidemia dell’immaginario*, Meltemi, Roma 2004 e *Che cos’è l’immaginario*, Il Saggiatore, Milano 2016; su immaginario e finzione come “prove” rimando a Martignani, L., *Immaginario distopico e critica sociale. Una interpretazione sociologica delle opere di Charles Bukowski e Michel Houellebecq*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine 2017, pp. 14, 16: «La finzione – in quanto invenzione che si diffonde attraverso i sistemi e i mezzi di comunicazione – fa parte della realtà sociale»; e ancora: «Il testo [...] delinea il profilo di alcune utopie nere in quanto esiti di specifici processi di depotenziamento simbolico delle relazioni sociali [...]. Lo fa utilizzando come oggetto di studio la letteratura [...], nella piena convinzione che il romanzo sia uno degli elementi capaci di indicare, anticipare e sottolineare alcuni dei processi più significativi di variazione, selezione e stabilizzazione della realtà». Segnalo inoltre la postfazione di Cristina Demaria, *Materie dell’immaginario: narrare le paure*, a Giuliani G., *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall’11 settembre a oggi*, Le Monnier Università - Mondadori Education, Firenze - Milano 2016, p. 148. Scrive Demaria: «Il proposito degli immaginari è quello di costruire una memoria, di fornire alle culture che si trovano a innervare canovacci di storie e archivi non statici di figure con cui sintetizzare e costruire il proprio passato per comprendere il presente, i futuri possibili e, appunto, immaginabili». Interessante la definizione che, di “Immaginario”, offrono Pier Luca Marzo e Milena Meo nell’introduzione al primo numero di “Im@go. Rivista di Studi Sociali sull’Immaginario”. Scrivono Marzo e Meo: «Possiamo piuttosto definire l’immaginario come quella sfera di senso nella quale la vita dell’uomo si aliena dalla sua datità meramente biologica abitando un livello di finzione, storicamente e socialmente determinato, grazie al quale la sua esistenza acquisisce coscienza e significato. Questa sfera finzionale di natura culturale avvolge l’uomo fin dalla socializzazione primaria come una seconda pelle, permettendogli di filtrare e regolare le percezioni del mondo che lo circondano, di orientare le strutture del suo pensiero e di organizzare gli schemi corporei e

possibile³⁰ con quelle espresse, nel corso del tempo, da romanzi e film stranieri che abbiano trattato le medesime tematiche o, pur sempre con connotazioni distopiche, si siano significativamente concentrate su timori diversi (il razzismo anziché la decrescita economica, per esempio).

La relativa “arretratezza” del tema, in Italia, non rende l’analisi meno affascinante. Anzi, aggiunge all’interpretazione dei testi quella dei dati sulla riscoperta (o sulla diffusione) del genere. Qui di seguito due grafici che dimostrano l’andamento dell’interesse nei confronti delle parole “distopia” e “distopico” secondo le ricerche effettuate su Google dal 2004³¹ ad oggi, e in seguito un confronto tra “distopico” in Italia e “dystopian” negli Stati Uniti, che segnala una certa coerenza d’interesse tra i due paesi e una vera e propria “nascita” della curiosità italiana

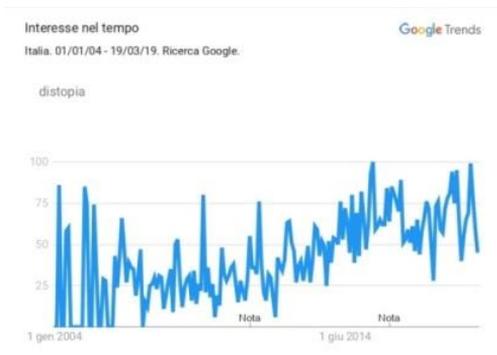
mentali attraverso i quali agire e sentire. Il carattere sociale dell’immaginario ha inoltre la capacità di rendere invisibile il suo carattere di finzione rendendo così visibile quel mondo in comune che chiamiamo realtà. È in questo spazio che l’azione reciproca dà luogo allo scambio sociale con il quale la sfera dell’immaginario viene rigenerata e con ciò anche trasformata». Marzo, P. L., Meo, M., “Il luogo comune dell’immaginario” in *Im@go. Rivista di Studi Sociali sull’Immaginario*, N. 0 – Anno I, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 6. Un buon ritratto, più trasversale, è stato inoltre proposto da Paolo Jedloski, che scrive: «L’immaginario in fondo è un repertorio di risorse attraverso cui ci raccontiamo noi stessi. Non sempre allo stesso modo. È un insieme di artefatti socialmente disponibili dai quali estraiamo ciò in cui riconosciamo qualcosa che ci riguarda, ma è anche la forza o la logica che presiede a queste estrazioni, e che prima ancora le genera come proiezioni sul mondo, incessantemente rigenerate.» Jedlowski, P., “Immaginario e senso comune” in Carmagnola, F.; Matera, V. (a cura di), *Genealogie dell’immaginario*, UTET, Novara 2008, p. 232.

³⁰ Per limiti di conoscenza linguistica, nella parte storiografica mi sarà possibile operare una comparazione solo con casi tradotti in italiano o scritti e tradotti in lingua inglese.

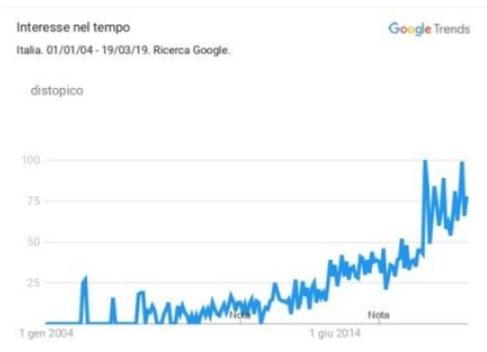
³¹ Google non permette ricerche precedenti al 2004.

relativamente al termine. Nel terzo caso, la linea blu segnala l'Italia, la rossa gli USA.

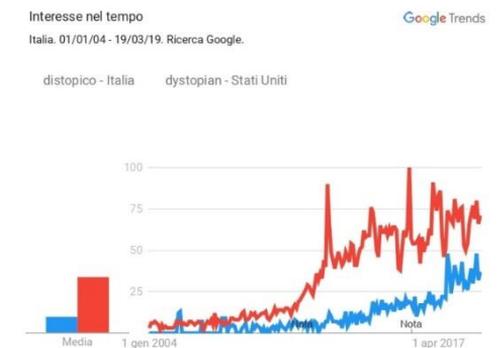
1. Ricerca di “distopia” in Italia, tra il 01/01/2004 e il 19/03/2019



2. Ricerca di “distopico” in Italia, tra il 01/01/2004 e il 19/03/2019



3. Raffronto tra la ricerca di “distopico” in Italia e “dystopian” negli Stati Uniti, tra il 01/01/2004 e il 19/03/2019



È Interessante notare come, negli ultimi due casi, l'interesse dell'Italia vada stabilizzandosi nel corso degli anni, dopo una partenza rispetto agli USA “at absolute zero” (a parte un curioso picco a metà 2005) e una crescita significativa a partire dall'estate 2014, con un picco vertiginoso a settembre 2017. Nel caso statunitense, invece, emerge una crescita d'interesse per il fenomeno ben precedente alla datazione segnalata dalle vendite impazzite di *1984* dopo l'elezione di Trump, e collocabile secondo i dati di Google Trends a marzo 2012. In quel mese, precisamente il 23, usciva al cinema *Hunger Games* diretto da Gary Ross e tratto dal romanzo “young-adult” di Suzanne Collins, un grande successo di pubblico che, a tutti gli effetti, racconta una distopia: è forse il primo caso di narrazione distopica, negli ultimi anni, espressamente rivolta ai teenager. Difficile rintracciare, invece, le ragioni della crescita, nell'estate

2014, del dato italiano, come del picco del 2005³². Il resto, da settembre 2017 in poi, sembrerebbe assolutamente in linea con il rinnovato interesse di critica, giornali e editoria nei confronti del fenomeno³³.

Questo progetto non vuole, però, indagare caso per caso le ragioni del rifiorire degli scenari da incubo nella fantascienza odierna, ma capire che cosa le varie distopie suggeriscano della società contemporanea: quali ansie, quali nemici percepiti, quale il modo di immaginare il futuro e quali le strategie di difesa e di cautela.

Naturalmente si potrebbe contestare l'uso di fonti eterodosse per valutare o rilevare sentimenti e atteggiamenti di una società (che non pretenderei in ogni caso di poter certificare, "compilare" o spiegare esaustivamente, ma di cui mi limiterò a segnalare l'emersione e la presenza nelle opere di fiction) specie se così distanti, per loro stessa natura, dal realismo. Ma è opportuno segnalare che il valore di tali opere, da un punto di vista sociologico ed epistemologico, risiede proprio nella «de-naturalizzazione delle forme sociali storicamente determinate e nello stimolo all'immaginazione sociologica»³⁴,

³² Ad una ricerca più approfondita, la ricerca della parola "distopico" nel 2005 sembra essere stata effettuata in maniera statisticamente rilevante, in Italia, tra il 10 e il 17 luglio, e prevalentemente nel territorio Veneto. Davvero difficile stabilirne le ragioni.

³³ In proposito, consiglio la lettura del recente Ilardi, E., Loche, A., Marras, M. (a cura di), *Utopie mascherate. Da Rousseau a Hunger Games*, Meltemi, Milano 2018.

³⁴ Corcuff P., *La société de verre. Pour une éthique de la fragilité*, Armand Colin, Parigi 2002, citato in Martignani L., *Immaginario distopico e critica sociale. Una interpretazione sociologica delle opere di Charles Bukowski e Michel Houellebecq*, op. cit., p.19. La

ovvero nella capacità dei propri autori di inventare nuovi mondi la cui alterità, oltre ad affascinare costringe a osservare quelli esistenti con occhi nuovi e operare un raffronto.

Sulla relazione tra realtà sociale e rappresentazione e sulla validità di fonti come le distopie per tentare un'interpretazione di un determinato momento storico o di una determinata comunità si è espressa molto bene Gaia Giuliani, che nell'introduzione al suo *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi* scrive: «Non che la narrazione distopica, ossia quel racconto 'di fantasia' che tematizza la *finis mundi*, dica tutto dei timori e delle speranze del nostro tempo, ma, in un certo senso, rappresenta un racconto corale che immagina le sorti non tanto dell'individuo in sé, ma di gruppi di umani, delle nazioni o dell'intera 'comunità (umana) immaginata'. Le immagini di cui la narrazione distopica è intessuta provengono infatti da quell'archivio di rappresentazioni e concetti che utilizziamo

prospettiva di Corcuff, sapientemente sintetizzata nel primo capitolo di Martignani, è utile anche a giustificare, qualora ce ne fosse bisogno, la natura onnivora, in fatto di fonti, della sociologia. Scrive Martignani, a p. 17 del suo testo: «La sociologia – secondo Corcuff – è connotata da una certa ambivalenza, che deriva dal fatto di includere nell'ambito della propria analisi oggetti tra loro molto diversi (pratiche, norme, rappresentazioni soggettive, simboli, interazioni, etc.). Ne deriva una certa fragilità epistemologica, che per il sociologo francese non è necessariamente una debolezza, quanto piuttosto una caratteristica che è possibile trattare mediante un certo eclettismo metodologico. È nel quadro di queste intuizioni che Corcuff avanza alcune tesi suggestive sul riconoscimento scientifico di quelle che lui stesso definisce *pratiques transfrontalières* (2003, 234). Con questo termine si intendono orientamenti e attività di ricerca che producono un progresso nella conoscenza della società avvalendosi di fonti derivante da campi differenti del sapere (in un'ottica che nel dibattito italiano potremmo definire "interdisciplinare")».

quotidianamente, individualmente e collettivamente, per descrivere la società presente e quella a venire»³⁵.

Fondamentale, in quest'ottica, è immaginare lo scrittore come mercurio in un ideale termometro emotivo del proprio tempo: un indicatore esterno che segnali il proprio stato, come ci si sente. Non posso non rimandare, in proposito, a quanto scritto da Charles Wright Mills:

Popular categories of criticism - high, middle, and low-brow, for example - are now at least as much sociological as aesthetic. Novelists - whose serious work embodies the most widespread definitions of human reality - frequently possess this imagination, and do much to meet the demand for it. By means of it, orientation to the present as history is sought. As images of human nature' become more problematic, an increasing need is felt to pay closer yet more imaginative attention to the social routines and catastrophes which reveal (and which shape) man's nature [...]. It is a quality of mind that seems most dramatically to promise an understanding of the intimate realities of ourselves in connection with larger social realities. It is not merely one quality of mind among the contemporary range of cultural sensibilities - it is the quality whose wider and more adroit use offers the promise

³⁵ Giuliani G., *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*, Le Monnier Università - Mondadori Education, Firenze - Milano 2016, p. 1.

that all such sensibilities - and in fact, human reason itself - will come to play a great role in human affairs³⁶.

Infine, a proposito della scelta temporale³⁷, mi si conceda una nota percettiva del tutto personale: questo lavoro nasce dall'osservazione di un fenomeno legato a un episodio emotivamente e simbolicamente analogo a quello dell'11 Settembre 2001, ovvero gli attentati di Parigi del 13 Novembre 2015. Nelle settimane immediatamente successive alla tragedia, non era insolito ragionare, con amici e colleghi coetanei, del timore per la frequentazione dei luoghi (cinema, pub, locali che ospitavano concerti, soprattutto se nelle metropoli), mentre oggetti come zaini, valigie, borsette, porte, uscite d'emergenza, scale, poltrone centrali o laterali, assumevano improvvisamente un processo di ri-attribuzione del proprio significato. Ogni scelta e ogni dettaglio presente nella propria visuale poteva, in caso di attentato, salvarti la vita. Credo che nessuno di noi pensasse *seriamente* di poter morire dentro un cinema, e infatti non smettemmo di uscire, ma di certo in quei giorni capitava di pensare alle proprie destinazioni – vista la casualità e l'apparente insensatezza di quel tipo di violenza – con una certa, mai sperimentata ansia. Era la prima volta, per una persona nata dopo gli anni '70 e diventata adulta dopo gli attentati di New York, Londra e Madrid, che un fatto di cronaca trasformava la

³⁶ Mills Wright, C., *The sociological imagination*, Oxford University Press, New York 1959, 2000, pp. 14-15.

³⁷ Anche in questo caso rimando a Giuliani, op. cit. p. 7-8.

percezione delle cose e della quotidianità; i dissuasori intorno alle piazze o alle estremità di una via pedonale trafficata, le vie di fuga ben ragionate in un locale affollato o in una festa all'aperto, sarebbero presto diventate compagnie necessarie e sufficienti al nostro "day by day": come il divieto di portare con sé determinati contenitori di liquidi una volta raggiunti gli imbarchi in aeroporto, dall'attentato alle Torri Gemelle in poi.

Certi episodi cambiano il mondo, gli occhi con cui lo guardiamo e i sentimenti con cui lo affrontiamo. Giorno per giorno, ci suggeriscono nuove speranze e nuove paure. La narrativa distopica, oggi, mi pare il miglior modo per esprimere quel sentimento di ansietà e ipotesi della tragedia che ogni generazione, per un motivo o per un altro, ha sperimentato. Non la storia di come alcuni di noi siano sopravvissuti, né il raggio di un timore passeggero, da scacciare, nell'economia di un'intera vita-romanzo. La distopia è la paura stessa, estrapolata e fatta racconto; è l'emozione sulla soglia del cinema, le poltrone già assegnate, e lo scenario mortale che si sovrappone a quello reale: "e se...?".

Ascoltare quelli degli altri e raccontare i propri: non c'è modo più dolce di scoprire che non siamo i soli ad avere avuto gli incubi.

3. Nota sulla composizione

Il progetto, inteso nella sua forma testuale, si compone di quattro parti, compresa questa breve introduzione. Ad essa seguiranno una storiografia del distopico, una parte monografica dedicata alle distopie italiane contemporanee e le conclusioni.

La prima parte, intitolata *Distopia è partecipazione*, si suddivide in tre capitoli, ognuno dei quali indagherà una tappa nel percorso della distopia: dal germe anti-utopico nelle parodie di Jonathan Swift ai primi viaggi nel tempo, dalle narrazioni anti-coercitive del Novecento alla profonda mutazione del realismo letterario contemporaneo, sempre più tentato dalle possibilità metaforiche offerte da un'ambientazione futuristica.

L'ultimo capitolo di questa prima sezione, intitolato *Cenni di storia della distopia in Italia*, è da ritenersi propedeutico a quanto indagato ed espresso nella seconda parte. Esso costituisce una ricerca di per sé. È un vero e proprio viaggio di riscoperta negli elementi distopici della narrativa italiana, dalla messa in discussione dell'Utopia nelle opere di Ippolito Nievo e Luigi Pirandello ai "Mondi *senza*" tipici della fantascienza d'evasione e successivamente adottati da Giorgio Scerbanenco, Carlo Cassola e Guido Morselli; dalle fantastiche invenzioni nei racconti di Primo Levi ai temi dell'alterità, dell'alienazione e delle ibridazioni nei romanzi di Lino Aldani e Vittorio Curtoni. Infine, dedicherò un paragrafo al "caso" Corrado Alvaro, autore di un romanzo distopico (*L'uomo è forte*, 1938) che anticipa di

circa dieci anni le tematiche espresse da George Orwell in *1984* (1949).

La sezione monografica sarà suddivisa per tipologie di paure: epidemie e disastri naturali, ovvero apocalissi “fisiche”, divise tra salute dell’uomo e salute della Terra; spersonalizzazione e svalutazione, perdita di valori, di affetti, della memoria; sistemi sovvertiti e alterità: nuovi ordini mondiali, tra denaro, fine del lavoro ed emarginazione.

Nella prima categoria rientrano alcuni esempi italiani di *climate fiction*³⁸, ovvero i romanzi che affrontano il discorso sul cambiamento climatico, come *Qualcosa, là fuori* di Bruno Arpaia, o la possibilità di un collasso energetico, come *Le cose semplici* di Luca Doninelli. Si tratta, naturalmente, di interessanti esempi di storie post-apocalittiche finalizzate a indagare o a denunciare le cause della *finis mundi* per cause naturali, per poi raccontarne le dure conseguenze. Il capitolo lascerà spazio anche al post-apocalittico “decorativo”, ovvero ai romanzi che raccontano un mondo desolato, violento e regredito senza soffermarsi eccessivamente su ragioni alla base del peggioramento: è il caso di *Voragine* di Andrea Esposito.

La seconda categoria fa luce sul terrore, complesso e affascinante, della mortificazione dei sentimenti, dell’età, della memoria, della complessità. Il discorso relativo a questo specifico tipo di svalutazione ruota spesso intorno alla

³⁸ Rimando, per approfondimenti, a Milkoreit, M., *The promise of climate fiction. Imaginatio, storytelling, and the politics of the future*, in Wapner, P. e Elver, H. (a cura di), *Reimagining Climate Change*, Routledge, Abingdon-New York 2016, pp. 171-192.

tecnologia e al suo innesto, in termini più o meno invasivi, nella nostra quotidianità. Si oscilla, dunque, dal ruolo del social network come pretesto per la menzogna, l'alienazione e l'exasperazione (*Panorama*, Tommaso Pincio) al valore del linguaggio e del dialogo umano, coacervo di complessità "vive" e in divenire, confrontato a quello statico, non esperienziale, delle intelligenze artificiali (*History*, Giuseppe Genna). Citerò, inoltre, il romanzo di Michele Vaccari *Un marito*, come esempio di "distopia privata", ovvero una narrazione in cui si gestisce l'individuo come fosse un intero universo, e la sua tragedia personale quella di un'intera umanità.

La terza categoria riprende narrazioni distopiche più vicine a quelle "classiche", e che focalizzano l'attenzione sul sovvertimento di uno status quo ante che somiglia al presente reale, del lettore. Il protagonista di *Cinacittà* di Tommaso Pincio si aggira per una Roma ormai abitata e "gestita" da soli cinesi, in cui residenti originari, chiamati nel romanzo "romani" e mai "italiani", sono considerati una minoranza. Qualcosa di simile accade nei territori razzati dai barbari ne *L'uomo verticale* di Davide Longo e tra le comuni post-apocalittiche visitate dai documentaristi protagonisti di *La festa nera*, di Violetta Bellocchio: l'umanità, in questi romanzi, è impegnata in uno scontro tra alterità, tra minoranze disperate, armate l'una di un odio ingiustificato e l'altra della propria paura e del proprio istinto di sopravvivenza. Meno selvaggio il quadro dipinto da Fabio Deotto, con *Un attimo prima*: nella sua Milano futura, a seguito di una rivoluzione innescata dal Movimento Occupy,

non esiste più il denaro e il lavoro è un concetto astratto, molto marginale. Esistono, però, gli emarginati, i “non ammessi” al nuovo sistema. Nello stesso scenario, dunque, si confrontano utopia e distopia.

L’intera seconda parte si aprirà con una premessa simile a questa, in cui proverò a dimostrare la connessione tra le paure degli italiani successive alla crisi del 2008, l’incremento delle narrazioni distopiche e le tematiche in esse espresse, servendomi di una mappatura da me stilata (senza, naturalmente, pretesa di esaustività) dei romanzi distopici “mainstream” pubblicati in Italia negli ultimi vent’anni e di alcune statistiche relative ai timori più sentiti dalla popolazione.

Dati, tempi e timori convergono.

Parte I

Distopia è partecipazione (Una breve storia dell'antiutopia)

Même si vous vous en foutez,
Chacun de vous est concerné.

Dominique Grange

Capitolo 1

Le origini

1.1 Distopia: le parole per dirlo

C'è una scena dei *Griffin*, famoso show animato statunitense da sempre molto attento alla cultura pop, che basta, da sola, a raccontare cosa ci si aspetta dalla fantascienza. Un uomo e una donna – lui col maglione a collo alto e lei praticamente in bikini, molto simili a due giovani Robert Redford e Jane Fonda – corrono, affannati, nel deserto: credono di essere scampati a qualcosa di terribile, «la Corporazione», quando oltre una duna avvistano un imponente edificio di vetro e metallo. Al suo interno, dopo essersi avvicinati, scorgono centinaia di androidi identici al protagonista. Non corpi in attesa di attivazione, ma replicanti vivi, che lavorano. Lui si dispera («Non sconfiggeremo mai la Corporazione!»), lei gli porge un'arma e gli suggerisce di uccidersi. Musica elettronica in crescendo, poche note cariche d'inquietudine.

È uno sketch di circa un minuto che, alla stregua di molti spezzoni nella produzione di Seth MacFarlane, creatore e *showrunner* della serie, gioca la carta della meta-narrazione televisiva: Stewie, uno tra i personaggi principali, si imbatte in questa parodia facendo zapping, mentre l'annunciatore la

presenta come un «deprimente film di fantascienza anni '70 col protagonista che indossa un dolcevita». Quel che resta, insomma, di una pagina a suo modo brillante e quanto mai fantasiosa del cinema statunitense: tute futuristiche (per il futuro dell'epoca), musiche elettroniche, le Corporazioni (come in *Rollerball*, di Norman Jewison, 1975) e i finali con colpo di scena disperante (vedi *Colossus: The Forbin Project*, 1970, e ovviamente *Il Pianeta delle Scimmie*, 1968). MacFarlane sa cosa parodiare, e non a caso il suo mini-film termina con la scena che si allarga sempre di più sul deserto e la compagna del protagonista che, strappatasi i connotati umani, si rivela - anche lei - una replicante.

È la fantascienza distopica in pillole, dipanata attraverso i suoi principali, o forse più superficiali, elementi narrativi: 1) un Sistema-che-controlla, ramificato e ineludibile, 2) scenari desolanti (post-apocalittici?), 3) un altrove, o un futuro, e 4) un protagonista a metà fra l'*In* e l'*Out*. Di questa Corporazione, certo, sappiamo poco, ma l'uomo col dolcevita è chiaramente un epigono di Winston Smith, Guy Montag e Rick Deckard³⁹, cioè qualcuno che parte da un *In* (lavora per quella Corporazione, o è convinto che la Corporazione faccia del bene, o semplicemente non si pone il problema) e muove verso l'*Out*, ovvero la denuncia, la ribellione, l'uscita in grande stile. Il

³⁹ Alcuni tra i più noti e iconici personaggi della fantascienza distopica del Novecento, rispettivamente protagonisti di *1984* di George Orwell (1949), *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury (1953) e *Il cacciatore di androidi* di Philip K. Dick (1968), reso immortale dall'interpretazione di Harrison Ford nel film *Blade Runner* di Ridley Scott (1982).

problema dell'Out, però, è che non è mai totale, del tutto liberatorio. Nella maggior parte delle narrazioni che seguono questo schema, infatti, il finale è agrodolce: o non si riesce a scappare, o si muore o, peggio ancora, si scopre di essere parte di quello che si è cercato di combattere.

Volendo semplificare ulteriormente potremmo dire che una distopia, o meglio una storia ricca di elementi distopici, è spesso una narrazione di prese di coscienza, la cui urgenza si deve a tre fattori verso i quali l'essere umano è da sempre molto sensibile: libertà, dignità e felicità (individuale). Più avanti vedremo perché, e se questo paradigma vale anche per il caso in esame, ovvero gli elementi distopici nella narrativa italiana del Duemila. Se nella storia della distopia ci fosse una gerarchia di desinenze, ben sopra queste tre *-à* troveremmo la coppia di *-ing* composta dalle parole *awakening*, la già citata presa di coscienza, e *warning*, intesa come avvertimento. La seconda, in particolare, indica un concetto spesso considerato come il minimo comune denominatore, nonché l'impulso primario, della maggior parte delle narrazioni distopiche. Nel suo libro del 2000 *Scraps of The Untained Sky*, Tom Moylan usa il *warning* come filo conduttore tra modi simili di intendere la distopia per tracciarne un profilo "definitivo". Ciò che emerge da questo excursus – in cui l'autore attinge alle parole, tra gli altri, di Chad Walsh, William Gordon Browning, tra i primi a studiare criticamente le anti-utopie, e Lyman Tower Sargent – è come la funzione di "avvertimento" sia, contrariamente alle apparenze, il testimone chiave della natura non-pessimistica della distopia.

Scrivono Moylan che Walsh e Browning considerano i testi anti-utopici «as useful warnings that would lead not to a conservative anti-utopian position but rather to a utopian response to existing social conditions that would prevent them from reaching the outcomes portrayed»⁴⁰. E più avanti riporta un estratto dal saggio *The Three Faces of Utopianism Revisited* (1994) di Sargent in cui l'autore motiva il suo scetticismo nei confronti di una separazione binaria tra le due definizioni spiegando di intendere la *strategia distopica*⁴¹ non come un gesto di chiusura nei confronti dell'aspirazione utopica, ma come una forma di contestazione⁴²: «Many dystopias are self-consciously warnings. A warning implies that choice, and therefore hope, are still possible»⁴³.

Ovviamente il *warning* opera oltre il testo, cioè nell'intenzione dell'autore e (si auspica) nella coscienza del lettore, mentre l'*awakening* è interno alla narrazione, e come abbiamo detto in precedenza riguarda il percorso di maturazione individuale e universale del protagonista. Ad esso segue quasi sempre un tentativo di lotta contro quello che Arrigo Colombo ha chiamato «il modello di una società perversa»⁴⁴. Che scaturisca da una questione privata, come in *Rapporto di minoranza* di Philip

⁴⁰ Moylan T., *Scraps of The Untained Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Routledge, New York-Londra 2000, p. 126.

⁴¹ Ibid. p. 135.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid. p. 136.

⁴⁴ Colombo A., *L'utopia: rifondazione di un'idea e di una storia*, Edizioni Dedalo, Bari, 1997, p. 18; precedentemente in *Crollo del comunismo sovietico e ripresa dell'utopia*, Edizioni Dedalo, Bari, 1994, p. 13.

K. Dick, o da un problema comune, come in *1984* di George Orwell, per fare due esempi molto noti (di due autori su cui torneremo nel terzo qualche paragrafo), cambia poco⁴⁵: ciò che conta, a proposito di distopie, è il contesto.

L'etimologia, come sempre, è un valido aiuto: il termine *distopia* si deve alla combinazione, pare ad opera di John Stuart Mill nel 1850⁴⁶, del prefisso *dis*, che segnala qualcosa di negativo e malfunzionante, con la parola *topos*, luogo. Opportunamente traslitterate, derivano entrambe dal greco antico, sebbene la scelta di Mill ricordi, per l'uso di *dis*, il registro latino: più che un concetto tutto nuovo e prima ancora che un «bad place», la sua *dys-topia*⁴⁷ voleva essere il rovesciamento dell'utopia⁴⁸ - un po'

⁴⁵ Anzi: per Erika Gottlieb i due casi, pubblico e privato, spesso coincidono. Nel suo libro *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial* (McGill-Queen's University Press, Montreal, 2001, pp. 21-100-112), sempre parlando di «awakening», segnala che nelle opere di Zamjatin, Huxley, Orwell e Bradbury la presa di coscienza del protagonista rispetto alla natura della società in cui vive passa o scaturisce spesso da un innamoramento, magari proibito dal regime. «Falling in love with a woman who offers affection, passion, or simply an intimate bond is essential to the protagonist's awakening to his private universe, an essential step in building resistance against the regime».

⁴⁶ Stock A., *Dystopia as a Post-Enlightenment Critique in George Orwell's Nineteen Eighty-Four*, in Vieira F. (a cura di), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2013, p. 116.

⁴⁷ Più precisamente, Mill conia l'aggettivo *dystopian*, distopico. Si veda *Public and Parliamentary Speeches by John Stuart Mill. November 1850 – November 1868*, a cura di John M. Robson e Bruce L. Kinzer, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo, 1988. In particolare il discorso del 12 marzo 1868, *The state of Ireland*, a pagina 247: «[...] It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or cacotopians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable».

⁴⁸ Ibidem.

come, grazie a un cambio di prefisso, *dissonanza* è un contrario di *assonanza*. A causa di questo presunto rapporto di subordinazione etimologica non è mai stato accantonato del tutto il termine *cacotopia*, ritenuto più autonomo e più netto nell'esprimere negatività. Coniato da Jeremy Bentham nel 1818⁴⁹ ⁵⁰, cinquant'anni prima della fortunata intuizione di Mill, *cacotopia* ha incontrato successivamente il favore dello scrittore Anthony Burgess, che nella prima parte del suo libro *1985* dichiara di preferirlo a ogni altra definizione, almeno finché si parla di George Orwell. Scrive, più precisamente: «Dystopia has been opposed to eutopia, but both terms come under the Utopian heading. I prefer to call Orwell imaginary society a cacotopia [...]. It sounds worse than dystopia»⁵¹.

La posizione di Burgess offre l'opportunità per un importante chiarimento: sia *distopia* (o *cacotopia*) che *utopia* sono termini relativi, almeno nelle intenzioni originarie, alla società raccontata prima ancora che al libro, al film o al discorso in cui quella stessa società viene descritta. Più chiaramente: prendendo come esempio un'opera immaginaria dal titolo *Caino*, ambientata su un pianeta che chiameremo XY, luogo terribile in cui il fratricidio è un costume largamente sdoganato e spesso impunito, possiamo affermare che il romanzo in sé (*Caino*) non è una distopia, ma che ne racconta una (il pianeta XY), o vi si

⁴⁹ Bentham, Jeremy: *Plan of Parliamentary Reform, in the form of a catechism*, T.J. Wooler, Londra, 1818.

⁵⁰ Darke C., *Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965)*, University of Illinois Press, Champaign, 2005, p. 24.

⁵¹ Burgess A., *1985*, Arrow Books, Londra, 1980, p. 52.

svolge. Definire *distopia* un racconto o *distopico* un genere letterario è, pertanto, una semplificazione; forse necessaria, ma in qualche modo inesatta. Sarebbe più corretto parlare di opere che contengono elementi distopici, o in cui è descritta un/a potere/società distopico/a.

Ma che rapporto hanno, questi scenari, con l'utopia? Quando si affacciano, rispetto alla seconda? Come cambiano nel tempo, e che paure esprimono? Nei paragrafi che seguono proverò a tracciare una breve storia della distopia, dalle parodie del Seicento con cui si mettono in discussione le narrazioni utopiche alla distopia "istituzionalizzata" del Novecento, ben più popolare del suo modello originale⁵² e quasi sempre inscindibile (salvo rare eccezioni) dalla fantascienza.

1.2 Utopia riflessa (o Il mondo che non abitiamo)

Scrive Gregory Claeys: «Just as one person's freedom fighter is another's terrorist, one person's utopia is another's dystopia. Dystopia, in other words, rather than being the negation of

⁵² Williams R., *A Short Counter Revolution: Towards 2000, Revisited* (nuova edizione a cura di Jim McGuigan), SAGE, Los Angeles-Londra-New Delhi-Singapore-Washington DC 2015, p. 9: «The older kind of systematic utopia is now less popular. It was indeed heavily attacked, within its own form, by the systematic dystopia – the organised hell or vacuity – which has been much more common in the twentieth century».

utopia, paradoxically may be its essence»⁵³. L'utopia di uno è la distopia di un altro⁵⁴, al punto che l'Ingsoc, il partito che governa l'Oceania fittizia di *1984* e a cui si deve la celebre strategia del bipensiero (sostenere una tesi e il suo contrario allo scopo di indottrinare le masse e assicurare, esprimendosi con vaghezza, la totale autonomia del potere politico: l'incoerenza fatta ortodossia), più che un incubo sembra la conseguenza di un bel sogno – o meglio, del tentativo di trasformare un bel sogno in realtà. Non è un caso che il neologismo “Ingsoc”, in italiano reso come “Socing”, stia per English Socialism: come lo stesso Orwell ha sottolineato nella famosa lettera a Francis A. Henson degli United Automobile Workers, *1984* non è da intendersi come un attacco al socialismo o al Labour Party britannico, ma come una denuncia delle perversioni [dell'ideologia] già parzialmente realizzatesi nel Comunismo e nel Fascismo⁵⁵. Il senso è questo: non c'è corpo che, se alimentato in maniera scorretta, non finisca per abbruttirsi, proprio come non esiste popolo (o territorio, o classe sociale, o forza politica) che sia impermeabile a tali perversioni. Per lo stesso motivo, scrive sempre Orwell nella lettera a Henson, il romanzo è ambientato a Londra e non, per offrire un esempio più didascalico, a Leningrado, a Berlino o a Roma: «Le vicende

⁵³ Claeys, G., *Three variants on the concept of Dystopia*, in Vieira F. (a cura di) *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne 2013, p. 15.

⁵⁴ In proposito si è espresso anche Raymond Williams, che Claeys riprende e cita in *Dystopia: A Natural History*, OUP Oxford, 2016, pp. 287-288.

⁵⁵ Hitchens, C., *La vittoria di Orwell*, Libri Scheiwiller, Milano 2008, p. 105.

del libro sono ambientate in Inghilterra per sottolineare che [...] il totalitarismo, se non viene combattuto, può trionfare ovunque»⁵⁶. *1984* è un avvertimento su ciò che potrebbe essere, non una parodia di ciò che è stato.

Quest'ultima potrà sembrare, forse, una precisazione inutile, ma è sempre opportuno ricordare che il percorso evolutivo della distopia, oggi conosciuta come un tipo di narrazione certamente più orientata verso il dramma, parte *non* con un tentato matricidio dell'utopia, come si potrebbe pensare, ma con un disincanto dalle intenzioni caricaturali.

Nella sua opera *L'altro mondo o Gli stati e gli imperi della luna*, pubblicata postuma nel 1657, **Savinien Cyrano de Bergerac** (1619-1655), la cui figura ispirerà in seguito la commedia di Edmond Rostand, riscrive le regole del viaggio straordinario (e di quello interplanetario, dopo Luciano di Samosata, Ariosto, Kepler e Francis Godwin) immaginando di approdare su una Luna che è l'inverso perfetto, e vagamente comico, della Terra, i cui abitanti camminano a quattro zampe e, se adulti, obbediscono ai propri figli. Le differenze tra i due mondi, tuttavia, sono solo formali, perché l'atmosfera (si fa per dire) lunare, così intrisa di straniamento e magnifiche invenzioni, ospita anche la guerra, le disparità sociali e una giustizia particolarmente vessatoria; ovvero, le somiglianze sostanziali col mondo reale. Lo scopo di Cyrano non è quello di offrire al lettore conclusioni morali o speranzose, né di produrre l'ennesimo racconto su una fuga fruttuosa e migliorativa, ma di

⁵⁶ Hitchens, C., *La vittoria di Orwell*, Libri Scheiwiller, Milano 2008, p. 105.

graffiare la retorica secondo cui l'alterità (in questo caso dei luoghi, o dei costumi) è *sempre* sinonimo di miglioramento. La sua luna, contrariamente a quella – di poco precedente, datata 1638 – di Francis Godwin, non è altro che una proiezione critica, e relativista, dei costumi terrestri, utile a suggerire l'importanza della prospettiva: che si tratti di un pianeta o della Francia del Seicento, *ogni* mondo è paese, ma sarà sempre quello che non abitiamo a sembrarci migliore.

Col viaggio sulla Luna di Cyrano si registra, forse per la prima volta, una narrazione *om*-topica senza progettualità né ammonimenti: il suo autore, rivolto a chi legge, non dice “Ecco come dovrebbe essere, questo nostro triste mondo; prendiamo esempio”, ma sfrutta la distanza e l'elemento onirico per svelare un pensiero materialista, ovvero che tali comparazioni iperesotiche sono utili solo quando ci rivelano la propria inutilità: su qualunque suolo, infatti, e in qualunque tempo, l'unico miglioramento possibile è quello individuale.

Savinien Cyrano sarà seguito, su questo percorso lastricato di sogno, disincanto e relativismo, da **Jonathan Swift** (1667-1745), che nel descrivere le quattro terre su cui fa approdare il suo Gulliver (Lilliput, Brobdingnag, Laputa e il luogo senza nome abitato dagli Houyhnhnm) si accanisce sul topos già ferito del viaggio straordinario. L'utopia perde il monopolio dei Paesi Sconosciuti, che si trovano a dover ospitare, sempre più spesso, più che un paradiso l'allegoria di ciò che c'è di marcio nel mondo reale. Swift, la cui fantasia prodigiosa ha permesso a Lemuel Gulliver una diffusione e una longevità non

paragonabili al caso di altri viaggiatori letterari suoi contemporanei, bersaglia le più aspre dispute del tempo (Francia contro Inghilterra, cattolici contro anglicani), il giustizialismo e persino filosofi e scienziati, riservando uno spiraglio di utopia “classica” soltanto alla terra degli Houyhnhnm, i cavalli razionali e pacifici (ma del tutto privi di sentimenti), e al dialogo coi grandi della Storia che avviene su Glubbdubdrib, all’ombra di Lauputa, nella terza parte.

Tuttora, parlando di utopie e distopie, ci si riferisce a *I viaggi di Gulliver* (1726) come l’opera della svolta e del cambio di passo, ma è opinione comune che Swift si sia ispirato, per toni e per struttura, a un poema satirico del 1605, *Mundus alter et idem*, attribuito al vescovo e poeta **Joseph Hall** (1574-1659) e spesso ritenuto il primo, vero romanzo distopico⁵⁷. Le due opere si somigliano notevolmente, dal numero dei luoghi fittizi messi in scena fino alla curiosa citazione che Hall fa, a un certo punto, di un detto francese, «Inghilterra paradiso delle donne, purgatorio dei servi e inferno dei cavalli»⁵⁸, che dimostra – se ripensiamo alla terra degli Houyhnhnm come a un *mondo sottosopra* rispetto all’Inghilterra di Swift – quanto il discorso sull’utopia sia inscindibile dalla storia del costume britannico. La differenza più rimarchevole tra le due opere è che nel testo di Hall non c’è speranza neanche per la democrazia. Ne è un esempio Viraginia (o Nuova Ginia), l’apparentemente illuminato paese governato

⁵⁷ Bassani L. M., Galli S. B., Livorsi Franco, *Da Platone a Rawls. Lineamenti di storia del pensiero politico*, G. Giappichelli Editore, Torino 2012, p. 96.

⁵⁸ Hall, J., *Un mondo diverso e identico*, edizione a cura di Giampaolo Zucchini, Guida editori, Napoli 1985, p. 164.

da sole donne. Qui l'organizzazione statale prevede che «tutte comandino e nessuna obbedisca»⁵⁹, e la sottomissione è talmente temuta che il Parlamento è costretto a riunirsi in seduta perenne⁶⁰ per fare e disfare leggi a cui nessuna vuole piegarsi.

Il *Mundus alter* e l'opera di Swift aderiscono perfettamente al primo tipo di distopia nella definizione/distinzione pensata da Arrigo Colombo. L'ho già anticipata, ritenendola particolarmente efficace, e qui la riporto per intero: «La distopia è un *modello di società perversa*, costruito in vari modi ma particolarmente in due: rovesciando il topos della società in atto per denudarne il vizio e proiettarlo non come la società buona a cui tendere, ma come la società malvagia da cui difendersi. [...] Oppure proiettando tensioni perverse della società in atto, potenziandole, portandole magari al parossismo in un modello di società malvagia da cui difendersi allo stesso modo»⁶¹.

Quindi, da un lato c'è il *rovesciamento* (Swift), ovvero la distopia alla prima maniera, e dall'altro la *proiezione*, che sarebbe arrivata un po' dopo per imporsi centrale in tutte le opere con elementi anti-utopici prodotte nel Novecento. Sarà superfluo parafrasare il discorso già chiaro di Colombo, secondo cui sia il primo che il secondo caso sono espressioni differenti di un'unica intenzione: l'avvertimento, il *warning*.

⁵⁹ Morley H., *Ideal Commonwealths*, pubblico dominio.

⁶⁰ Hall, J., op. cit., p. 166.

⁶¹ Colombo, A., *Su questi saggi e la loro genesi. Sull'utopia e sulla distopia*, in Colombo A. (a cura di) *Utopia e distopia*, Edizioni Dedalo, Bari 1993, p. 11.

1.3 L'altro-quando e la morte del sogno

Il fatto che, in Swift, il paese meglio amministrato e più pacifico sia anche l'unico i cui abitanti non provano sentimenti (e, più in generale, non sono umani), coincide con l'utopia amarissima del finale di *Le particelle elementari*, splendido romanzo del 1998 scritto dal francese Michel Houellebecq. Qui l'umanità viene sostituita da una specie nuova al fine di abolire "l'intralcio" al progresso costituito da desiderio e sofferenza⁶². E innegabilmente, almeno in termini di efficienza, il mondo diventa un posto migliore. La tematica della disumanizzazione come "male necessario" torna anche in Huxley e Orwell. La lunga linea temporale che collega Swift a Houellebecq, di cui parleremo più approfonditamente nell'ultimo paragrafo di questo capitolo, sembra avere in comune una stessa disillusione che, via via, si drammatizza, fino a trasformarsi da farsa in tragedia. È la storia della distopia dalla fine del Seicento alla fine del Novecento, la parte più ardente e tortuosa del percorso.

Il Seicento è secondo molti il secolo in cui l'utopia letteraria entra in crisi⁶³. Una crisi che non lascia presagire la morte ma un principio di smascheramento o, per essere più precisi, una messa in discussione. Secondo Raymond Trousson la ragione è da attribuire alla monotonia della sua struttura, e a quel carattere programmatico, spesso puritano e troppo descrittivo a cui, a un certo punto, si sentirà l'esigenza di contrapporre un'evasione,

⁶² Houellebecq, M., *Le particelle elementari*, Bompiani, Milano 1999.

⁶³ Baldini M., *La storia delle utopie*, Armando editore, Roma 1994, p. 61.

costituita dall'elemento fantastico⁶⁴. Inoltre, con l'avvento delle scoperte geografiche l'idea di luogo lontano e inesplorato su cui far convergere le proprie proiezioni o aspettative perde gradualmente di forza. Le terre raggiungibili via mare, per quanto distanti, da un certo periodo in poi possono al massimo ospitare avventure coloniali e affascinare i lettori europei con nomi, animali e tradizioni "selvagge", ma mai più farsi palcoscenico dell'incontro-confronto con una nuova, immaginaria umanità.⁶⁵

È per questo che, pur di non rinunciare al *topos*, e al netto dei viaggi interstellari, si opta per un *switch* dimensionale da spazio (fisico) a tempo, ovvero si immagina di viaggiare *avanti* o *indietro* anziché *di lato*. Questo spostamento può compiersi sia all'interno della storia, grazie a invenzioni che permettono al protagonista di portarsi nel futuro o nel passato (come nel caso della *Macchina del tempo* di H.G. Wells, del 1895) che, in un certo senso, all'esterno, o ab origine, nei casi in cui l'autore colloca la narrazione in un'epoca in là da venire (come in *1984*) per mettere in scena la famosa proiezione di cui parla Arrigo Colombo.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ In proposito, è interessante la posizione di Raymond Williams, che nel suo saggio del 1978 *Utopia and Science Fiction*, ripubblicato in Milner A. (a cura di), *Tenses of Imagination: Raymond Williams on Science Fiction, Utopia and Dystopia*, Peter Lang, Berna 2010, p. 105, scrive: «When Utopia is no longer an island or a newly discovered place, but our familiar country transformed by specific historical change, the mode of imagined transformation has fundamentally changed. But the historical agency was not only, as in Morris, revolution. It was also, as in Wells, some kind of modernizing, rationalizing force: the vanguard of Samurai, of scientists, of engineers, of technical innovators».

Il primo a operare questa sostituzione di dimensioni, cioè ad ambientare la sua storia in un altro-quando anziché in un altrove, è probabilmente **Louis-Sébastien Mercier** (1740-1814), che nel 1771 pubblica *L'an deux mille quatre cent quarante*. Antesignano della Rivoluzione e capostipite di tutte le ucronie (su cui a breve torneremo), il romanzo di Mercier si svolge in una Parigi radicalmente mutata dal sapere e dallo sviluppo tecnico, in cui al posto della Bastiglia c'è un tempio dedicato alla Clemenza; le distanze sociali sono un vecchio ricordo, così come il colonialismo e la prostituzione; non esistono né la censura e né la guerra, e i poteri, su ispirazione montesquieuiana, sono divisi tra legislativo ed esecutivo, con un collegio di stati confederati e un senato che indirizzano il re⁶⁶. Un re incredibile, peraltro, nobile in senso morale più che dinastico, «digne du trône puisqu'il le dédaignait»⁶⁷, «degno del trono perché lo disdegna». È chiaro che siamo ancora nel campo dell'ottimismo.

È la fase in cui, come spiega lo storico Reinhart Koselleck, si «temporalizza» l'utopia, e la si spinge verso il futuro⁶⁸. La storia è, da questa fase in poi, immaginabile come una traccia linearizzata e universale. Scrive in proposito Paolo Jedlowski: «La trasformazione dell'utopia da un altrove che esiste solo nell'immaginazione letteraria a un futuro possibile cui tendere,

⁶⁶ Mercier L.S., *L'anno 2440*, Edizioni Dedalo, Bari 1993.

⁶⁷ Mercier L.S., *L'an 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Éditions La Découverte et Syros, Paris 1990.

⁶⁸ Koselleck R., *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, Il Mulino, Bologna 2009, cap. 7.

ed eventualmente da edificare, comincia nella seconda metà del Settecento. Un possibile parallelo si trasforma in possibile futuro. [...] Il processo è avvenuto per gradi, ma ci voleva la temperie culturale moderna perché ciò accadesse. Era necessaria un'idea della storia come percorso determinato dalla capacità umana di disegnarlo, bisognava che il futuro si definisse come un contenitore aperto, caratterizzato da possibilità realizzabili attraverso l'agire dell'uomo»⁶⁹.

Il *progresso*, appunto, le cui vele sono costantemente gonfiate dal vento dell'industrializzazione, sembra inarrestabile, e l'idea di un "lieto fine" per l'Occidente che porti pace, equità e stati riformati è sempre più verosimile. L'utopia si espande dalla forma narrativa originaria di sogno moralizzatore, ora in declino, alle sperimentazioni tardo-illuministiche ispirate dal pensiero di Henri de Saint-Simon e Charles Fourier. Nascono l'industria-modello e le colonie comunitarie di Robert Owen a New Lanark, Scozia, e New Harmony, Indiana, nonché, in Texas e in Illinois, le prime due declinazioni della Icaria di Étienne Cabet, che trasformano il *ça va sans dire* in progetto, il romanzo in trattato e la città ideale in una comunità reale.

In questa fase ogni dottrina *sembra* illuminata, e funge da possibile risposta alla febbre di sviluppo e miglioramento che tiene svegli i pensatori occidentali. Parlando di Cabet si è spesso fatto riferimento al termine *comunismo*, o più in generale al

⁶⁹ Jedlowski P., *Memorie del futuro. Un percorso tra sociologia e studi culturali*, Carocci, Roma 2017, p. 87.

*socialismo utopico*⁷⁰ per la stretta attenzione rivolta, nei suoi scritti come nella vita pubblica, ai diritti e alle esigenze dei lavoratori. Sullo stesso solco si inserirà, fra gli altri, il sogno futuristico di Edward Bellamy, *Looking Backward: 2000-1887* (1888), in cui si immaginano gli Stati Uniti del Duemila come un eden collettivista di industrie nazionalizzate. Ma tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo non mancheranno, ad esempio in *Freiland* (1889) di Theodor Hertzka, le utopie con simpatie capitaliste – le uniche, come ha scritto Foucault⁷¹, ad essersi effettivamente realizzate – o quelle che corteggiano la via di mezzo: «Here the individual is neither ground between the millstones of capitalism, nor decapitated by socialistic leveling. We recognize and respect the importance of the individual, just as we respect and protect the private progeny which is his economic foundation»⁷², scrive Theodor Herzl, padre del sionismo, nell'opera *Old New Land*, a proposito dello Stato d'Israele che, dall'Austria, lui sognava già nel 1896.

Il freno più rumoroso a questa cavalcata imbizzarrita verso uno splendido futuro arriva dagli storicamente non-cinici Marx⁷³

⁷⁰ Si veda, in proposito, l'introduzione di Robert Sutton a Cabet, E., *Travels in Icaria*, Syracuse University Press, Syracuse 2003.

⁷¹ Foucault, M., in Vaccaro S. (a cura di), *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano 2001, p. 52.

⁷² Herzl T., *Old New Land*, Hofenberg, Berlin 2015, p. 58.

⁷³ In verità, il discorso sul rapporto tra Marx e l'utopia è molto più complesso e ancora acceso, e andrebbe approfondito in altra sede. Mi limito a riportare una breve ma efficace disamina di Paolo Jedlowski: «Nell'Ottocento, e in parte ancora nel Novecento, la parola utopia ha acquistato connotazioni specificamente politiche: utopici sono i progetti di edificazione di una società del futuro caratterizzata da pace, prosperità, equa divisione del lavoro e delle

e Engels. Il paragrafo “Il socialismo e il comunismo critico-utopistici”⁷⁴ nel *Manifesto del partito comunista* stronca la maggior parte dei modelli precedentemente elencati. I vari Owen, Cabet, Saint-Simon e Fourier, non prevedendo, nei loro pur fantasiosi scenari, alcuna autonomia o movimento che sia propria/o del proletariato, costringono i lavoratori in una condizione di dipendenza *de facto* dalla borghesia. Rivolgersi alla classe dominante, per quanto filantropica o illuminata, allo scopo di migliorare le condizioni di quella più sofferente è, per i due filosofi tedeschi, un controsenso, peraltro destinato a peggiorare le ragioni dell’antagonismo fra le stesse. L’unica via è l’azione, la rivoluzione. «Senza, queste affermazioni stesse hanno quindi un senso ancora puramente utopistico»⁷⁵.

Potremmo affermare, a questo punto, che *Il Manifesto del partito comunista* costituisce una prova illustre di come la parola “utopistico” fosse, già nel 1848, più vicina a un sinonimo di

ricchezze prodotte. Marx fu critico verso quelli che chiamava i socialisti utopisti, poiché i loro progetti si basavano su appelli volontaristici che non tenevano conto della dialettica storica e dell’inevitabilità dei conflitti. Ma il respiro delle sue opere, il richiamo che hanno saputo incarnare, derivano non meno dalla loro capacità di evocare lo spirito dell’utopia che dalla forza delle loro argomentazioni scientifiche. I regimi sociali che nel Novecento si sono richiamati al marxismo, o più in generale a principi socialisti, comunisti o anche anarchici, hanno inteso realizzare l’utopia nella storia. Ma le loro derive totalitarie sono responsabili del discredito in cui l’idea di utopia è poi caduta». Jedlowski, P., *Futuri possibili. Immaginario, fantascienza, utopia*, in *Quaderni di Teoria Sociale* n. 2 | 2015, Morlacchi editore, Perugia 2015, p. 19; Su Su Marx antiutopista (e utopista) vedere anche Coccozza A., *Utopia e società. Una critica alle società chiuse*, Armando Editore, Roma 2004, pp. 27-28.

⁷⁴ Marx K., Engels F., *Manifesto del partito comunista*, Rizzoli, Milano 1998, p. 143

⁷⁵ Ibid., p. 149.

“miraggio”, “illusione”, “chimera” che di “sogno”, se con “sogno” ci riferiamo a un desiderio che, per quanto ambizioso, è di possibile realizzazione. Engels, non a caso, parlando di socialismo, contrappone gli aggettivi “Utopian” e “Scientific”⁷⁶. È chiaro che qualcosa si è rotto, che questo desiderio ha perso di credibilità, di dignità, e che dicendo “utopia” si comincia a intendere qualcosa che non avverrà mai, su cui è inutile perdere tempo, e da cui la politica e l’economia (o chi vuole *davvero* cambiare il mondo) non devono farsi ingannare. In tre parole:

⁷⁶ Per un discorso più completo sulla distinzione tra socialismo utopico e scientifico, rimando al paragrafo “*Scientific*” and “*Utopian*” in Williams, R., *Culture and Materialism*, Verso, Londra-New York 1980, 2005, pp. 199-200. Qui, Williams ragiona sull’influenza del pensiero di Engels portando l’esempio delle utopie di Thomas More e Francis Bacon, che scaturiscono da classi diverse ed epoche diverse, dimostrando così che l’utopia (come produzione) è sempre situata. Scrive Williams: «No contrast has been more influential, in modern thought, than Engels’s distinction between “utopian” and “scientific” socialism. [...] the variability of the utopian situation, the utopian impulse, and the utopian result is crucial to the understanding of utopian fiction. This can be seen from one of the classical contrasts, between More’s Utopia and Bacon’s New Atlantis. It is usual to say that these show, respectively, a humanist and scientific utopia [...]. It can be agreed that the two fictions exemplify the difference between a willed general transformation and a technological transformation; that More project a commonwealth, in which men live and feel differently, while Bacon projects a highly specialized, unequal but affluent and efficient social order. But a full contrast has other levels. Thus they stand near the opposite poles of the utopia of free consumption and the utopia of free production. More’s island is a cooperative subsistence economy, Bacon’s a specialized industrial economy. [...] Enlarging the bounds of human empire is not only the mastery of nature; it is also, as a social projection, an aggressive, autocratic, imperialistic enterprise; the projection of a rising class». Sullo stesso argomento, e con riferimento a Marx, si veda anche Williams, R., *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford-New York 1977, 2009, pp. 62-64.

una proposta antiscientifica⁷⁷. In quattro, più crudeli: una farsa fuori tempo.

Riavvolgendo il nastro, ci accorgiamo che le avvisaglie di questa crisi in realtà non si erano limitate al cambio di registro formale da *viaggio oltremare* a *viaggio nel tempo*. L'influenza del pensiero libertino, già qualche anno prima che Swift relegasse filosofi e scienziati sull'isola della non-fattualità, poneva le basi di un manifesto dell'antiutopia nella *Favola delle api. Ovvero Vizi privati e pubbliche virtù* (1705, ripubblicato con maggior successo nel 1714) di **Bernard de Mandeville** (1670-1733). Qui vengono messi a confronto due alveari vicini: uno utopizzato, reso perfetto e più virtuoso dall'intervento di Giove, e l'altro, più realistico, abitato da operaie in preda a ozio, vizi e passioni. Nel finale, che segna il fallimento del primo e un equilibrato procedere, tra luci e ombre, del secondo, l'autore sembra parlare proprio agli utopisti: non c'è fantasia di miglioramento che resista ai sentimenti, siano essi positivi o negativi, degli esseri umani; l'unica via possibile è quella dell'accettazione dell'equilibrio naturale che essi garantiscono. L'altra strada, quella impercorribile, che esiste solo in narrativa, per sognare la pace ha bisogno di guardare a ciò che umano non è: api benedette dagli dei, e cavalli saggi che non conoscono l'avidità e la lussuria.

Scriva Mandeville:

«Smettetela dunque con i lamenti: soltanto gli sciocchi cercano/di rendere onesto un grande alveare.[...] Frode, lusso e

⁷⁷ Cocozza A., *Utopia e società. Una critica alle società chiuse*, op. cit.

orgoglio devono vivere,/finché ne riceviamo i benefici:/la fame è una piaga spaventosa, senza dubbio,/ma chi digerisce e prospera senza di essa?[...] Così il vizio diviene benefico,/quando è sfrondata e contenuto dalla giustizia./Anzi, se un popolo vuole essere grande,/esso è necessario allo stato,/quanto la fame per farlo mangiare./La semplice virtù non può far vivere le nazioni/nello splendore; chi vuole far tornare/l'età dell'oro, deve tenersi pronto/per le ghiande come per l'onestà». ⁷⁸

La favola delle api è un caso strano. Non la si può considerare progenitrice del racconto distopico perché non sembra contenere i dispositivi di *awakening* o di *warning*: Mandeville, materialista convinto, ritiene che il male, oltre che inestirpabile, sia a suo modo *un bene*, una quota necessaria all'equilibrio di tutte le cose. Eppure, la sua critica all'ossessione per il miglioramento spiana la strada a chi, contemporaneo di Saint-Simon e Cabet, storce il naso davanti all'idea dello sviluppo tecnico come panacea di tutti i mali.

A più di cento anni dalla morte di Mandeville, lo scrittore francese **Émile Souvestre** (1806-1854) viaggia, come Mercier, nella Parigi del futuro, trovandola in questo caso gravemente ferita dalle industrie e snaturata dalla macchina⁷⁹. Il suo romanzo *Le monde tel qu'il sera* (1846), ambientato nel 3000 e raffigurante, tra le altre cose, un proletariato sempre più schiavo

⁷⁸ Mandeville, B., *La favola delle api. Ovvero Vizii privati, pubblici benefici. Con un saggio sulla carità e le scuole di carità e un'indagine sulla natura della società*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 20-21.

⁷⁹ Trousson R., in Colombo A., *Utopia e distopia*, op.cit., p. 27.

e incapace di immaginare, è ritenuto da molti il primo esempio di distopia letteraria⁸⁰, fonte di ispirazione per *Erewhon* (1872) di Samuel Butler e, soprattutto, per le opere in cui **Jules Verne** (1828-1905) ha espresso maggiormente il suo lato critico e pessimista.

Il romanzo di Verne *Cinq cents million de la Bégum*, pubblicato nel 1879, mette a confronto una città utopica, France-Ville, e una distopica, Stahlstadt, fondate rispettivamente da un placido francese ecologista e da un tedesco fabbricante di cannoni, grazie ai soldi di un'incredibile eredità. La prima città, pacifica e autodisciplinata, molto simile a una monarchia costituzionale, non sembra risentire negativamente della sua condizione di prodotto della filantropia borghese: ha scuole, diritti e un buon sistema sanitario. La seconda, invece, si trasforma presto in una grigia, insalubre dittatura dallo *skyline* di sole ciminiere, pronta a dichiarare guerra alla felice France-Ville per dimostrare propria superiorità. Stahlstadt, pensata nel periodo immediatamente successivo alla sconfitta di Sedan (1870) e quindi in pieno clima antiprusiano, riflette una curiosa posizione del suo autore nei confronti del progresso: se, da un lato, lo stato-fabbrica abitato da operai schiavizzati chiarisce un pensiero critico nei confronti delle conseguenze di un'industrializzazione scriteriata, dall'altro il processo verticale della fondazione di France-Ville, ovvero il ruolo-chiave del denaro della classe dominante dietro alla nascita della città dei sogni, è un chiaro segnale dell'antipatia di Verne per le ambizioni livellatrici delle scuole socialiste.

⁸⁰ Trousson R., in Colombo A., *Utopia e distopia*, op.cit., p. 27.

La Béguin non è l'unica opera di Verne a celare un cuore pessimista o proiezioni oscure. *Paris au XXe siècle* (1863), famoso per essere stato rifiutato dall'editore Pierre-Jules Hetzel che lo riteneva troppo cupo⁸¹, evoca un futuro comodo e ipertecnologico in cui, come contrappeso, non c'è più posto per l'arte e le lettere. Il protagonista è un giovane poeta appena laureatosi, incapace di farsi spazio in un tempo (è il 1960) per certi versi meraviglioso, che non dimostra alcun bisogno di gente come lui. In questo romanzo, rimasto inedito per più di un secolo⁸², Verne fa un uso molto interessante della prospettiva: il suo giudizio non è affidato alla funzionalità o alla bellezza dei contesti, ma al disagio del personaggio principale, che conduce un'esistenza terribile *nonostante* l'illuminazione elettrica, viali larghissimi, una metropolitana in superficie e persino il fax. Una distopia privata in una pubblica utopia. Torna utile la riflessione di Gregory Claeys a proposito dell'approccio relativista a ciò che si intende per città ideale: in fondo, una vera utopia trasversale non può esistere, perché il sogno di uno potrebbe essere (anzi, sicuramente sarà) l'incubo di qualcun altro.

La Parigi senza arte del 1960 e, più di altre ambientazioni, l'esempio di Stahladt tornano utili per ricordare il potere, valutabile solo a posteriori, di una delle caratteristiche principali della distopia: la possibilità di anticipazione intesa come allarme.

⁸¹ Berni S., *A caccia di libri proibiti. Libri censurati, libri perseguitati, la storia scritta da mani invisibili*, Edizioni Simple, Macerata 2005, p. 150.

⁸² Ibid.

Capita spesso, rileggendo classici sopravvissuti al proprio autore e ambientati in un futuro che nel mondo reale è stato superato⁸³, di imbattersi in curiose predizioni di quello che si è effettivamente realizzato. Nel caso di Stahladt non si può non intravedere «quella Germania organizzata per produrre e distruggere che si è conosciuta nel 1940, al servizio di un tiranno onnipotente e megalomane attorniato da guardie nere»⁸⁴.

Utopia e distopia coesistono anche nell'opera dell'inglese **Herbert George Wells** (1866-1946), unanimemente riconosciuto come uno dei padri della fantascienza e autore, tra gli altri, di *La macchina del tempo*, *L'isola del dottor Moreau*, *L'uomo invisibile* e *La guerra dei mondi*. Come fa giustamente notare Vittor Ivo Comparato, lo sguardo di Wells è «inquieto e ambiguo, per nulla certo che l'evoluzione della specie umana – comunque destinata all'estinzione – passi attraverso una lunga fase di progressivo miglioramento. La sua corsa nel futuro, infatti, non lascia immaginare nessuna olimpica serenità»⁸⁵. La verità è che le opere di Wells (come in parte quelle di Verne) segnano un cambio di passo nel modo di immaginare il futuro: da *La macchina del tempo* in avanti, la scienza, musa e alleata degli illuministi, assume il doppio ruolo di attrazione principale e, come già era capitato in *Frankenstein*, di minaccia. Non è un caso se Darko Suvin si riferisce all'ingresso di Wells nella scena

⁸³ Sui futuri (immaginati in passato) consultare Jedlowski P., *Memorie del futuro. Un percorso tra sociologia e studi culturali*, op. cit.

⁸⁴ Lamy M., *Jules Verne e l'esoterismo. I viaggi straordinari, i Rosa+Croce, Rennes-le-Château*, Edizioni Mediterranee, Roma 2005, p. 207.

⁸⁵ Comparato, V.I., *Utopia*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 210.

letteraria come al *turning-point*⁸⁶, il momento cruciale, nella storia della Science Fiction, coincidente peraltro con il transito tra un secolo e l'altro. Suvin scrive, più precisamente:

Wells's basic historical lesson is that the stifling bourgeois society is but a short moment in an unpredictable, menacing, but at least theoretically open-ended human evolution under the stars. He endowed later SF with a basically materialist look back at human life and a rebelliousness against its entropic closure. For such reasons, all subsequent significant SF can be said to have sprung from Wells's *Time Machine*⁸⁷.

⁸⁶ Suvin D., *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Heaven 1979, p. 208.

⁸⁷ Ibid. p. 221.

Capitolo 2.

Distopie nel Novecento

2.1 Contro la coercizione

L'opera più inquietante di H.G. Wells, almeno a mio parere, è anche la meno distopica, la meno futuristica, una delle poche del tutto priva di elementi scientifici: straniamento cognitivo ridotto all'osso. Si chiama *L'uovo di cristallo*⁸⁸, ed è un racconto piuttosto breve in cui un antiquario, Mr. Cave, entra in possesso di un oggetto misterioso, attraverso il quale gli pare di vedere un altro mondo. Lo perderà per sempre senza riuscire a capire cosa fosse, né cosa nascondesse, soggiogato dall'avidità della moglie e dei figliastri.

Le descrizioni che Wells fa di questo universo al di là del cristallo sono perturbanti e suggestive, oltre che volutamente poco chiare. Verso la fine si lascia supporre che l'uovo sia un manufatto marziano spedito sulla Terra per avere «una visione ravvicinata delle cose nostre»⁸⁹, con delle controparti visuali collegate fra loro – come se, osservando l'obiettivo di una telecamera di sicurezza che ci sta riprendendo, si potesse guardare la stanza oltre lo schermo in cui scorrono le nostre

⁸⁸ Solmi S., Fruttero C., (a cura di), *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, Einaudi, Torino 2014, p. 3.

⁸⁹ Ibid. p. 21.

immagini. L'idea di un oggetto che sia anche un luogo (o un portale?) che permetta un dialogo tra mondi ispirerà⁹⁰, una cinquantina d'anni dopo, il famoso Aleph di Jorge Louis Borges nel racconto omonimo, ovvero un punto nello spazio da cui è possibile vedere ogni altro luogo simultaneamente⁹¹: «Ogni cosa [...] era infinita, poiché la vedevo distintamente da ogni angolo dell'universo. Ho visto il mare brulicante; Ho visto l'alba e il tramonto; Ho visto le moltitudini di America; [...] Ho visto, da vicino, occhi senza fine che si osservavano in me come in uno specchio; Ho visto tutti gli specchi sulla terra e nessuno di loro mi ha riflesso»⁹².

Un altro ammiratore illustre di Wells⁹³ è **Evgenij Zamjatin**⁹⁴ (1884-1937), scrittore russo tra i primi a immaginare una realtà nella quale «l'utopia realizzata ha aperto la porta a patologie sociali tanto gravi quanto quelle che voleva eliminare»⁹⁵. La prospettiva di Zamjatin sulla Rivoluzione d'Ottobre è, naturalmente, privilegiata, e la distopia raffigurata in *Noi* (*Мы*, 1924) non può che risentirne: il potere egemone del Benefattore, d'impronta collettivista e iper-razionalista, ha statalizzato la scienza, è ossessionato dalla trasparenza e non

⁹⁰ Borges J.L., *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 172.

⁹¹ Ibid., p. 161.

⁹² Borges J.L., *L'Aleph*, op. cit. p. 165-166.

⁹³ A proposito dell'influenza di Wells sugli intellettuali europei, consultare Parrinder P. e Partington J.S. (a cura di), *The reception of H.G. Wells in Europe*, Bloomsbury Academic, Londra-New York 2013.

⁹⁴ Collins C., *Evgenij Zamjatin. An Interpretative Study*, Mouton, L'Aia-Parigi 1973, p. 44.

⁹⁵ Bassani L. M., Mingardi A., *Dalla Polis allo Stato: Introduzione alla storia del pensiero politico*, Giappichelli, Torino 2015, p. 76.

permette tempo libero se non durante le Ore Personali, che scoccano due volte al giorno, dalle 16 alle 17 e dalle 21 alle 22⁹⁶. In questo mondo, il valore dell'individualità è talmente mortificato che i protagonisti hanno una sigla di riconoscimento al posto del nome: D-503, O-90, I-330.

Zamjatin introduce quella che – come si accennava nel primo paragrafo – sarà una caratteristica ricorrente nelle narrazioni che pongono al centro società distopiche: la presa di coscienza, l'*awakening* del protagonista, che qui entra in scena come cittadino-modello e via via prende consapevolezza della sua condizione, fino a dover decidere se ribellarsi o rimanere complice passivo negli ingranaggi dello Stato Unico. *Noi* è un romanzo di un certo pregio, scritto meglio di quanto sia congegnato, e spesso ironico: quando D-503 sente l'impulso di trasgredire si reca d'urgenza all'Ufficio Medico, dove i dottori gli diagnosticano "l'anima", un male incurabile⁹⁷.

Ha un nome cifrato anche Uguaglianza 72521, il protagonista di *Anthem*, tradotto in Italia come *Antifona*⁹⁸, di **Ayn Rand** (1905-1982). Rand, nata Alisa Rozenbaum e stabilitasi a Chicago dall'Unione Sovietica intorno al 1925, è più nota per *La fonte meravigliosa* e *La rivolta di Atlante*, bandiere della filosofia oggettivista. Con *Antifona* esalta, fin dall'incipit, il privato, la declinazione al singolare, la priorità della causa individuale su quella collettiva. L'espedito più curioso del romanzo è, non a

⁹⁶ Zamjatin E., *Noi*, Voland, Roma 2013, p. 19.

⁹⁷ Ibid., p. 112.

⁹⁸ Rand A., *Antifona*, Liberilibri, Macerata 2003.

caso, l'abolizione del pronome Io/Me, che obbliga il protagonista a parlare di sé attraverso uno straniante plurale. Si schiude ciò che con Orwell, pochi anni dopo, sarà in piena luce, ovvero il potere del significato: in *Antifona*, la riscoperta dell'ampiezza del linguaggio è un preludio alla verità, proprio come il suo contrario – la distorsione (o la negazione) delle parole ad opera del potere egemone – è la mossa coercitiva primigenia, propedeutica a tutte le altre.

La coercizione, a ben vedere, sarà durante tutto il Novecento la paura propulsiva per eccellenza: dopo Zamjatin e Rand se ne trova traccia nell'oblio dato dal *soma*, la droga immaginata da Aldous Huxley per *Il mondo nuovo* (1932), all'ombra dei ministeri "deviati" di *1984* e nel fuoco che arde i libri in *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury (1953), fino a ispirare Gilead, la teocrazia patriarcale in cui è ambientato *Il racconto dell'ancella* (1985) di Margaret Atwood.

Osservando le date di pubblicazione di questi noti romanzi, si potrebbe asserire che ogni decennio del XX secolo abbia avuto più che una propria paura un proprio modo di sottolinearla. Ma al netto delle rispettive priorità, il loro spaventoso filo conduttore resta l'esercizio di reset e *disempowerment* nei confronti del popolo da parte dei vari regimi o poteri coercitivi presenti nella narrazione: ognuno di essi cancella in qualche modo il passato, spinge verso il disimpegno, mortifica la storia e i pensatori, dissuade dai piaceri e dal possesso. Il già citato *soma* è, per **Aldous Huxley** (1894-1963), il giusto espediente per raccontare quella specie di dittatura della

felicità – «La gente è felice; ottiene ciò che vuole, e non vuole mai ciò che non può ottenere. [...] è serenamente ignorante»⁹⁹ – che tanto facilita il compito al Governatore Mustapha Mond e spinge verso il suicidio il più materialista e anticonformista John detto “Il Selvaggio”, scheggia impazzita nell’ordine beota dell’anno Ford 632. C’è uno splendido dialogo tra il Selvaggio e Mond che chiarisce le posizioni di entrambi, e quindi i rispettivi mondi, inconciliabili:

«[...] io amo gli inconvenienti.»

«Noi no» disse il governatore. «Noi preferiamo fare le cose con ogni comodità.»

«Ma io non ne voglio di comodità. Io voglio Dio, voglio la poesia, voglio il pericolo reale, voglio la libertà, voglio la bontà. Voglio il peccato.»

«Insomma» disse Mustafà Mond «voi reclamate il diritto di essere infelice.»

«Ebbene, sì» disse il Selvaggio in tono di sfida «io reclamo il diritto d’essere infelice».

«Senza parlare del diritto di diventar vecchio e brutto e impotente; il diritto d’avere la sifilide e il cancro; il diritto d’avere poco da mangiare; il diritto d’essere pidocchioso; il diritto di vivere nell’apprensione costante di ciò che potrà accadere domani; il diritto di prendere il tifo; il diritto di essere torturato da indicibili dolori d’ogni specie.»

Ci fu un lungo silenzio.

«Io li reclamo tutti» disse il Selvaggio finalmente.¹⁰⁰

⁹⁹ Huxley A., *Il mondo nuovo*, Mondadori, Milano 2007, p. 226.

¹⁰⁰ Ibid. p. 246.

Questo tipo di diritto profilato da Huxley alla vita screziata, imperfetta, e quindi alla libertà, rimarca la gravità del delitto di cui, prima ancora dei totalitarismi, si sono macchiate le ideologie, ovvero il tentativo di annullare ogni differenza, facendo dell'uguaglianza *la* nuova forza soggiogante e del benessere a tutti i costi un irrocervo privato sia del bene (materiale) che dell'essere (individuale).

Impossibile non fare riferimento, a questo punto, alla famosa frase di Nikolaj Berdjaev che Huxley pone in epigrafe al romanzo: «Le utopie appaiono oggi assai più realizzabili di quanto non si credesse un tempo. E noi ci troviamo attualmente davanti a una questione ben più angosciata: come evitare la loro realizzazione definitiva? [...] Le utopie sono realizzabili. La vita marcia verso le utopie. E forse un secolo nuovo comincia; un secolo nel quale gli intellettuali e la classe colta penseranno ai mezzi d'evitare le utopie e di ritornare a una società non utopistica, meno “perfetta” e più libera»¹⁰¹. Qui, addirittura, “utopia” diventa sinonimo di “ideologia”, o per meglio dire di “ambizione dell'ideologia”, ma in un'accezione unicamente negativa: la ricerca *pubblica* della perfezione, in base al pensiero e all'esperienza dell'esistenzialista Berdjaev, espulso dalla Russia bolscevica nel 1922, coincide con l'assassinio della libertà. Il Socialismo realizzato nell'Unione Sovietica e il pensiero su cui si basa, figlio di una lunghissima rincorsa, sono per Berdjaev la comprova di quanto sostiene anche Lewis Mumford fin da

¹⁰¹ Ibid., in epigrafe.

Storia dell'utopia (1922)¹⁰², ovvero che il pensiero utopico – astratto, razionalista e spesso improntato all'essenzialità – non può che trasformarsi, nella vita reale, in un eterno sacrificio: uniformazione e isolamento favoriscono forse l'ordine collettivo, ma risultano additivi artificiali alla felicità individuale. Costringono «il mondo entro i confini della propria semplificazione»¹⁰³, e si privano «di tutte le funzioni cooperative e creative della vita – sentimenti, emozioni, giocosità, esuberanza, fantasia»¹⁰⁴. Dello stesso avviso è anche Karl Popper, che contrappone quella che definisce *ingegneria utopica* alla preferibile *ingegneria gradualistica*. Per il filosofo austriaco, chi adotta il secondo metodo «può avere o non avere nella sua mente un modello di società, può sperare o non sperare che il genere umano realizzerà un giorno uno stato ideale e conseguire felicità e perfezione su questa terra. Ma egli deve avere coscienza del fatto che la perfezione, ammesso che sia raggiungibile, è estremamente lontana e che ogni generazione di uomini, e quindi anche la vita, ha le sue esigenze; forse non tanto l'esigenza di essere resa felice, perché non ci sono mezzi istituzionali atti a rendere un uomo felice, quanto quella di non essere resa infelice, nei casi in cui l'infelicità può essere evitata»¹⁰⁵.

Secondo questa prospettiva, utopia e anti-utopia sarebbero non esattamente l'una il contrario dell'altra – Comparato fa

¹⁰² Mumford L., *Storia dell'utopia*, Feltrinelli, Milano 2017.

¹⁰³ Mumford citato da Comparato in *Utopia*, op. cit., pp. 225-226.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Popper K., *Contro Platone*, Armando Editore, Roma 2001, p. 109.

notare che la seconda ingloba la prima, riducendola a uno solo dei suoi caratteri¹⁰⁶ –, né il modo buono e quello negativo di immaginare un tipo di società, ma al contrario la strada *disumana*, ovvero che tiene conto più della forma (la società vista come unità) che del contenuto (l'essere umano), e quella *disomogenea*, che mette al centro la libertà individuale, a costo di essere tutt'altro che “ideale”.¹⁰⁷

A confermare che il campo della distopia è una trincea su cui si scontrano, idealmente, esistenzialisti e razionalisti, interviene *1984* di **George Orwell** (pseudonimo di Eric Arthur Blair, 1903-1950), a cui si è già fatto riferimento. In fase di lavorazione, com'è noto, il romanzo si intitolava *The last man in Europe*¹⁰⁸, finché Orwell decise di anteporre avvertimento¹⁰⁹ e

¹⁰⁶ Comparato V. I., *Utopia*, op. cit., p. 225.

¹⁰⁷ Spiega, in proposito, Jedlowski: «L'utopia ha a che fare con il desiderio, e su questo la psicoanalisi invita a essere cauti: l'oggetto del desiderio è sempre un fantasma, non è attingibile come tale nel mondo reale. I desideri poi sono differenti anche nella medesima persona, e persone diverse hanno desideri ancora più diversi. Ogni rappresentazione dell'utopia è un salto fuori e al di là delle contraddizioni del reale: ma nella realtà le contraddizioni esistono». Jedlowski, P., *Memorie del futuro*, Carocci, Roma 2017, p. 88.

¹⁰⁸ Muzzioli F., *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007, p. 82.

¹⁰⁹ Su *1984* e su come intenderne il titolo, o più in generale su avvertimento e profezia nelle intenzioni di Orwell, è interessante ciò che scrive Krishan Kumar nel saggio *Utopia's Shadow*, contenuto in *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, a cura di Fátima Vieira, op.cit. p. 20: «[...] it is wrong to abbreviate the title of the novel to *1984*, as if it is a date. As a date, 1984 is irrelevant to the novel; it simply reverses the last two digits of the actual date – 1948 – when Orwell wrote the novel. To concentrate on the date is to treat the work as prophecy, and this is something that Orwell was at pains to deny. His book was, he said, a warning, not a prophecy. It was meant say: something like this could happen, and it might if we don't do something to stop it. To dismiss Orwell's

prossimità (rovesciando le ultime cifre dell'anno in cui ha terminato la stesura, il 1948, e ottenendo una data relativamente vicina, verso cui, però, non aveva ambizioni profetiche¹¹⁰) al messaggio vagamente solipsistico dell'uno contro la collettività. La storia di Winston Smith, censore presso il Ministero della Verità, e Julia, la donna di cui si innamora, è costellata di dettagli e intuizioni talmente potenti da aver surclassato la fama del romanzo stesso: il Bipensiero, la Neolingua, la Psicopolizia e lo psicoreato, oltre ovviamente al Grande Fratello e i Due minuti d'odio dedicati a Emmanuel Goldsmith, nemico pubblico numero uno di Oceania¹¹¹, sono riferimenti irrinunciabili per qualsiasi analisi culturale, molto cari al lessico politico come a quello (nel caso del Grande Fratello) più pop e mediatico.

Analogamente a quanto accadeva nel suo romanzo precedente, *La fattoria degli animali* (1945), in cui del regime distopico si raccontava la genesi e meno (con poche, splendide righe) le conseguenze, il nucleo centrale dell'incubo di *1984* sembra la negazione della verità più che dell'individualità. A Winston e Julia è vietata la maggior parte delle cose "private" che sono taboo anche in *Noi* e *Il mondo nuovo*, è vero, ma la principale recrudescenza del sistema in cui vivono è la corruzione di concetti e parole: la Neolingua perverte il senso delle cose, al punto che gli slogan del Partito, leggibili sulla

vision because, by 1984 or thereabouts, what he said might happen did not happen (or did it?) is to miss the point of Orwell's analysis of what he regarded as some powerful tendencies in modern society».

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Orwell G., *1984*, Mondadori, Milano 1950; 2019.

facciata del Miniver, sono LA GUERRA È PACE; LA LIBERTÀ È SCHIAVITÙ; L'IGNORANZA È FORZA. Gli altri ministeri, oltre a quello della Verità, sono «il Ministero della Pace, che si occupava della guerra; il Ministero dell'Amore, che manteneva la legge e l'ordine pubblico; e il Ministero dell'Abbondanza, responsabile per gli affari economici. [...] Fra tutti, il Ministero dell'Amore incuteva un autentico terrore»¹¹².

L'amore è un concetto fondamentale, nella poetica di 1984. La miccia antisistema, cioè l'accadimento che spinge il protagonista dall'In verso un Out che si rivelerà tristissimo e fallimentare, scaturisce dalla lettura di un messaggio che, nel mondo della Neolingua, appare rivoluzionario per chiarezza e semplicità: Julia scrive a Winston «Ti amo» su un foglietto, «in grossi caratteri vergati con calligrafia incerta»; Winston è scioccato, perché da lei si aspetta che ogni gesto, persino il sesso, abbia un sottotesto politico. Le parole «Ti amo», in questo contesto, sono un concetto incomprensibile, dimenticato, *inutile*, e sconvolgono Winston sia sul piano pubblico (come si agisce, l'amore, in una distopia?) che su quello privato: sono lo straniamento cognitivo *nello* straniamento cognitivo, uno spaesamento inscatolato, metaletterario, effetto matrioska. Ad attestare la condizione di "classico" per il canovaccio tracciato da Zamjatin e perfezionato da Orwell arriverà, nel 1952, *Fahrenheit 451*, l'opera più nota di Ray Bradbury (1920-2012), in cui l'assenza di libertà si esprime

¹¹² Ibid.

attraverso una violenta reiterazione di gesti di anti-cultura che certificano l'efficacia del binomio conoscenza-potere.

È opportuno ricordare, però, quali siano le *deviazioni* dalla “struttura 1984”, ritenuta per molto tempo la più “alta” e distante dalla SF pura. Dalla seconda metà degli anni '50, autori come Philip K. Dick, Samuel R. Delany, Joanna Russ, Marge Piercy e Ursula K. Le Guin¹¹³ contribuiscono alla creazione di quello che Tom Moylan chiama “utopia critica”, ovvero un tipo di narrazione che, di base, esprime la consapevolezza dei limiti della tradizione utopica che ha inteso l'utopia come modello mettendo in scena la presenza di differenze e imperfezioni nelle società utopiche stesse e sforzandosi di immaginare i conflitti che la loro realizzazione comporterebbe.¹¹⁴ Scrive Moylan: «The new novels negated the negation of utopia by the forces of twentieth century history: the subversive imaging of utopian society and the radical negativity of dystopian perception is preserved; while the systematizing boredom of the traditional utopia and the cooptation of utopia by modern structure is destroyed. Thus, utopian writing in the 1970s was saved by its own destruction and transformation into the “critical utopia”. “Critical” in the Enlightenment sense of *critique* – that is

¹¹³ Autori che, secondo Csicsery-Ronay, I. Jr, sull'onda dei nuovi movimenti politici e della contemporanea iper-modernizzazione degli Stati Uniti aprono una nuova strada per la SF, combinando una sofisticata critica sociale con avventurose sperimentazioni scientifiche. Csicsery-Ronay I., *Science Fiction/Criticism*, in Seed D. (a cura di), *A Companion to Science Fiction*, Blackwell Publishing, Malden-Oxford-Carlton 2005, p. 50.

¹¹⁴ Jedlowski, P., *Fantascienza e modernità*, dispensa per il corso di Studi Culturali, Corso di laurea in Scienze Politiche, Unical 2018, p. 18.

expressions of oppositional thought, unveiling, debunking, of both the genre itself and the historical situation. As well as “critical” in the nuclear sense of the *critical mass* required to make the necessary explosive reaction». ¹¹⁵

È impossibile aprire un discorso sulla distopia senza citare Philip K. Dick (1928-1982), ma è altrettanto difficile limitarsi, parlando delle sue opere, a una parentesi riassuntiva. Per numero di scritti e intuizioni meriterebbe un’analisi a sé: ciascuno dei suoi lavori contiene un apporto filosofico che travalica il genere e lo impreziosisce di riflessioni su tempo, destino, giustizia e libero arbitrio talmente potenti e poste in maniera narrativamente così originale da riuscire a influenzare letteratura e cinema ancora oggi. Le idee e soprattutto le domande presenti in romanzi come *La svastica sul sole* (1962), *Il cacciatore di androidi* (1968) e *Ubik* (1969) hanno reso Dick uno degli scrittori più brillanti (e per molto tempo sottovalutati) del Novecento.

Di lui, Jedlowski scrive: «Se la fantascienza ha a che fare con straniamento e cognizione, [Dick] ne è l’esponente di punta. I protagonisti dei suoi romanzi sono continuamente sfidati nella loro comprensione della realtà: ciò che appare reale entro una certa cornice di informazioni e di interpretazioni date per scontate si mostra irreali entro una cornice diversa. Più che del futuro o delle tecnologie, Dick si occupa di che cosa sia in sé la “realtà”. L’universo si moltiplica in una disorientante infinità di

¹¹⁵ Moylan, T., *Demand the impossible. Science fiction and the utopian imagination* op. cit., p. 10.

universi paralleli. In Dick ogni realtà è una simulazione, ogni identità si scompone, la scrittura stessa è solo un mezzo precario, non particolarmente affidabile, per difendersi dalle manipolazioni del potere e dalle allucinazioni che la mente produce. Immaginario e realtà non sono antitetici – se mai lo sono stati».¹¹⁶

Ursula K. Le Guin (1929-2018) ha pubblicato oltre venti romanzi, il più significativo dei quali, almeno in relazione al confine tra utopia e distopia, è *The dispossessed*, tradotto in Italia come *I reietti dell'altro pianeta* (1974). Si tratta di un'opera fortemente orientata a offrire una nuova prospettiva relativista sul tema dell'altrove utopico, smarcandosi con originalità dalla giovane, ma già ben attecchita, tradizione dell'unica dimensione negativa. Nella storia vengono contrapposti due pianeti, Urras e Anarres, abitati da civiltà radicalmente differenti: la prima è ricca, tecnologicamente avanzata, apparentemente pacifica e improntata su un sistema capitalistico; la seconda è arida, più povera, vagamente collettivista, fondata da esuli anarchici di Urras, i reietti del titolo italiano. Entrambe, a modo loro, hanno caratteri utopici: una perché estremamente funzionale, e l'altra perché risultante da una specie di esperimento socialista, condotto da dissidenti pieni di buone intenzioni. Allo stesso tempo però, e quasi per l'esasperazione dei medesimi caratteri che li rendono simili a utopie, entrambi i pianeti hanno qualcosa che non va: povertà, profonde ingiustizie, assenza di libertà. Il

¹¹⁶ Jedlowski, P., "Futuri possibili. Immaginario, fantascienza, utopia", in *Quaderni di teoria sociale n. 21* 2015, Morlacchi editore, Perugia 2015, p. 17.

confronto si svolge sulla pelle e nella coscienza di Shevek, brillante cittadino di Anarres che si trova a visitare Urras pieno di buone intenzioni (le due civiltà sono anche due fazioni, tra le quali non corre buon sangue) per poi restarne profondamente traumatizzato. Verso la fine del romanzo, durante un dialogo con l'ambasciatore terrestre su Urras, Shevek pronuncerà queste parole:

«Poiché il mio Popolo si rifiuta di guardare all'esterno, ho pensato che avrei potuto indurre gli altri a guardare noi. Pensavo che sarebbe stato meglio, anziché tenerci lontano, dietro un muro, essere una società come le altre, un pianeta tra gli altri, che dà e che prende. Ma qui mi sbagliavo... [...] Poiché qui non c'è altro che gli Stati e le loro armi, i ricchi e le loro bugie, i poveri e la loro miseria. [...] Non puoi dire buongiorno a una persona senza sapere chi di voi è "superiore" all'altro o senza cercare di dimostrarlo. Non puoi agire come un fratello verso le altre persone; devi manipolarle, o comandarle, o obbedire loro, o imbrogliarle. [...] Non c'è libertà. È una scatola... Urras è una scatola, un pacchetto, con tutta la sua meravigliosa confezione del cielo turchino e dei prati e delle foreste e delle grandi città. Tu apri la scatola e cosa ci trovi dentro? Una cantina buia piena di polvere e un uomo morto. Un uomo cui fu troncata la mano perché la tendeva agli altri. Sono stato nell'inferno, infine. Desar aveva ragione; è Urras; l'inferno è Urras.»

L'utopia ambigua o, come scrive Francesco Muzzioli, la "distopia dimezzata" di Le Guin pende verso la riflessione filosofica, e non a caso sembra essere priva – almeno in superficie – di avvertimenti (non riferimenti) legati alla stretta attualità dell'epoca. La stessa autrice, in relazione al distopico, si è espressa con chiarezza, rilasciando una delle più interessanti posizioni di uno scrittore di SF sulla questione: «Novels of despair are intended, most often, to be admonitory, but I think they are, like pornography, most often escapist, in that they provide a substitute for action, a draining-off tension. That is why they sell well. They provide an excuse to scream, for writer and reader. A gut reaction, and nothing further. An automatic response to violence—a mindless response. When you start screaming, you have stopped asking questions».

Reaction is no action.

Lo stesso relativismo anima alcune delle opere di Philip K. Dick, specie *The World Jones Made* (1956), e gran parte degli scenari in cui sono ambientate le altre, come la Terra alternativa di *The Crack in Space* (1966). Anche in questi casi al centro della trama ci sono dei dissidenti che a) cambiano la propria società sulla base di un principio filosofico o b) muovono verso un altro pianeta al fine di colonizzarlo per creare una società libera. La principale differenza con Le Guin, tuttavia, è che Dick si pone nei confronti dell'idealismo rivoluzionario con un cinismo ancora più netto, meno innervato di politica: nelle sue storie il sogno cede presto al fanatismo, l'utopia alla distopia, e l'ideale,

alla prova della sperimentazione, è immancabilmente corruttibile.

Moylan dedica a Le Guin un intero capitolo del suo libro *Demand the impossible. Science fiction and the utopian imagination*, a inizio del quale scrive: «The “ambiguous” adjective warns the reader that the dreams of the last century are long past and that this utopia is being reasserted in a more complex and cautious way. Le Guin’s realistic view of the world situation with its failed revolutions and the mystical dialectic of her favored philosophy of Taoism temper her hopeful anarchism and open the novel to possibilities more suited to the 1970s».¹¹⁷

Le Guin è, inoltre, una delle autrici a cui si accosta più frequentemente la definizione di *feminist fabulation*, coniata dalla studiosa Marleen Barr per indicare «a new understanding of postmodern fiction which enables the canon to accommodate feminist differences and emphasizes that the literature which was called feminist SF is an important site of postmodern feminist difference»¹¹⁸. Ciò significa che la SF scritta e pensata da donne delinea non soltanto uno stravolgimento di prospettiva da *mondo reale* a *mondo immaginato*, ma offre un’alternativa ragionata alle narrazioni dominanti, svelandone il carattere patriarcale. Anche in questo caso si tratta di una doppia operazione di straniamento, che serve a sottolineare come anche nei mondi irreali, e al netto di *awakenings* e

¹¹⁷ Moylan, T., *Demand the impossible. Science fiction and the utopian imagination*, Peter Lang, Bern 1986/2014, p. 87.

¹¹⁸ Barr M. S., *Feminist Fabulation*, in Seed D. (a cura di), *A companion to Science Fiction*, Blackwell Publishing, Malden-Oxford-Carlton 2005, p. 142.

miglioramenti, ci sia poco spazio per i diritti delle donne, e più in generale un'automatica e ben radicata disparità di genere¹¹⁹.

Nel *Racconto dell'Ancella*¹²⁰, romanzo di **Margaret Atwood** (1939) recentemente riscoperto grazie a un'ottima serie tv, la negazione più dolorosa operata da un fanatismo è quella della dignità, esercitata dalla Repubblica di Gilead nei confronti delle sue donne, ridotte a schiave (le Nondonne, le Marta e le Ancelle, che vengono private del nome acquisendo quello del proprio "padrone" preceduto da *Of, Di*) o, se "libere" (le mogli) costrette alla non-autonomia prevista dallo stereotipo conservatore della compagna devota e senza idee. Il romanzo, tra gli ultimi a raccontare distopie neo-totalitarie, è oggi il più famoso caso di "distopia femminista", semplificazione utile a indicare quelle storie in cui la coercizione è agita prevalentemente sulle donne. Atwood è una pensatrice interessante, la cui posizione sul modo di intendere il distopico risente sia della scuola "classica" novecentesca che delle urgenze contemporanee, di cui è diventata, soprattutto negli Stati Uniti di Trump, una sorta di bandiera (non è raro che, durante le marce antirepubblicane, campeggino cartelli con la scritta «Make Margaret Atwood Fiction Again»). Ha più volte ribadito che la sua idea di distopia non coincide con quella di profezia, perché

¹¹⁹ È consigliata, a tale proposito, la lettura di due libri abbastanza recenti interamente dedicati alle scrittrici di SF: Federici E., *Quando la fantascienza è donna: dalle utopie femminili del secolo XIX all'età contemporanea*, Carocci, Roma 2015 e VanderMeer A. & J. (a cura di), *Le visionarie. Fantascienza, fantasy e femminismo: un'antologia*, Produzioni Nero, Roma 2018.

¹²⁰ Atwood M., *Il racconto dell'ancella*, Mondadori, Milano 1988; Ponte alle Grazie, Milano 2004.

il solo esercizio di immaginare un futuro drammatico e di scriverne contribuisca a scongiurarlo. «Utopie e distopie richiedono al lettore di confrontare le cose del nostro tempo con la società futura proposta. Pongono la domanda: ti piacerebbe vivere lì? Se sì, quali cambiamenti bisognerebbe fare per arrivarci? Se no, come prevenirlo?»¹²¹. L'apporto innovativo della sua narrazione è quello di una speculative fiction senza invenzioni: nei suoi romanzi non vengono mai rappresentati oggetti che non esistono ancora o fenomeni sociali che non siano già accaduti.

La distopia assume, in questo punto della sua storia, sembianze narrativamente diverse, pur mantenendo uno scheletro immutato. Raymond Williams, nel suo saggio del 1978 *Utopia and Science Fiction*, ne delinea “in diretta” un efficace ritratto “cubista”, scomposto in quattro punti, o meglio in quattro tipologie:

We then get: (a) *the hell*, in which a more wretched kind of life is described as existing elsewhere; (b) *the externally altered world*, in which a new but less happy kind of life has been brought about by an unlooked for or controllable natural event; (c) *the willed transformation*, in which a new but less happy kind of life has been brought by social degeneration, by the emergence or re-emergence of harmful kinds of social order, or by the unforeseen yet disastrous consequences of an effort at social improvement; (d) *the technological transformation*, in which the

¹²¹ Intervista di Caterina Soffici su Vanity Fair, 29 aprile 2019: *L'autrice di «The Handmaid's Tale» Margaret Atwood: «La mia paura più grande»*.

conditions of life have been worsened by technical development¹²².

Williams scrive da una prospettiva temporale privilegiata. Sotto il ponte che collega Orwell ad Atwood, e quindi alla fine di un secolo narrativamente inscindibile dalle sue guerre e dalla parabola dell'URSS, scorre il fiume esuberante della fantascienza cinematografica e di opere letterarie come *Piano meccanico* di Kurt Vonnegut (1922-2007) del 1952, il già citato *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury (1920-2012), *Arancia meccanica* di Anthony Burgess (1917-1993) del 1962, *Questo giorno perfetto* di Ira Levin (1929-2007) del 1970 e *V for Vendetta* di Alan Moore e David Lloyd (1953; 1950) tra il 1982 e il 1985.

A seguito della caduta del muro di Berlino nel 1989 e dello scioglimento dell'Unione Sovietica a fine 1991, l'elemento distopico sembra liberarsi dal nemico/tema obbligato del regime autoritario e, pur affacciandosi più raramente, si rivolge a nuove paure – Aids, tecnologie, realtà virtuale, sette religiose – fino a scontrarsi con un incubo che decreta una netta deviazione nei contenuti, nonché una lenta ma infine esplosiva riscoperta.

¹²² Williams R., *Utopia and Science Fiction*, contenuto in Milner A. (a cura di), *Tenses of Imagination: Raymond Williams on Science Fiction, Utopia and Dystopia*, Peter Lang, Berna 2010, p. 95.

2.2 «Fino all'inconscio!». Spazio interiore, transrealismo, realismo aumentato

«Il nostro futuro prossimo è inciso nel risvolto nascosto del presente: in forma di tecnologia non implementata, di tendenza in crescita, di fenomeno distribuito, un germe di potenzialità che per ragioni di convenienza politica rimane ingabbiato. L'unico modo per scardinare questa gabbia è raccontarlo, farlo esplodere, “proiettarne l'ombra”, per parafrasare Primo Levi. Ed è proprio questa, credo, la sfida che il realismo aumentato si sta ponendo: fare emergere il sommerso, rivelare il retro insieme alla facciata. Aumentare il presente, insomma, per renderlo più visibile. E comprensibile».

Fabio Deotto

Tra gli scenari distopici più significativi del periodo che va dagli anni '80 alle porte del 2000, occupano uno spazio vistoso le periferie degradate e le vite derelitte dei protagonisti del filone cyberpunk. Coniato dallo scrittore Bruce Bethke nel 1983¹²³ come titolo per un suo racconto pubblicato sulla rivista *Amazing Stories*¹²⁴¹²⁵, il termine “cyberpunk” si riferisce a un

¹²³ Heuser S., *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*, Editions Rodopi, Amsterdam-New York 2003, p. 6.

¹²⁴ Bethke B., “Cyberpunk” in *Amazing Science Fiction Stories*, Vol. 57, N. 4; novembre 1983. Il racconto, insieme a una breve introduzione di Bethke sulla storia della primogenitura del termine, è consultabile online, sul sito [Infinityplus.co.uk](http://www.infinityplus.co.uk), a questo link: <http://www.infinityplus.co.uk/stories/cpunk.htm>.

¹²⁵ Kelly J. P., *Who owns cyberpunk?*, in Brooke K. (a cura di), *Strange Divisions and Alien Territories: The Sub-Genres of Science Fiction*, Palgrave Macmillan, Houndmills-New York 2012, p. 144. *Amazing Stories* ha un ruolo importante nella storia e nella diffusione della SF. Fondata nel 1926 da Hugo Gernsback, personalità

tipo di narrazione che fonde molti degli elementi comuni alla fiction distopica e alla filosofia punk (la ribellione, l'alienazione, un certo spirito relativista, la necessità di muoversi dalla bugia dell'*IN* alla verità dell'*OUT*) con speculazioni “fantastiche” sull'informatica e la cibernetica. Una definizione molto simile è stata offerta dalla scrittrice Pat Cadigan, secondo cui il cyberpunk è «the collision of punk sensibility – the unrest, the rebellion – with desk-top computers»¹²⁶. Critici ed estimatori concordano nel ritenere *Neuromante* di William Gibson (1948), uscito nel 1984, il romanzo-quintessenza¹²⁷ di questa corrente molto cosciente di sé, sempre a un passo dall'autoproclamarsi movimento¹²⁸. Il futuro immaginato da Gibson è un altroquando narrativo in cui l'individuo è iper-caratterizzato (occhiali a specchio, protesi robotiche, manie e menomazioni) ma anche dolorosamente compresso tra la frenesia spersonalizzante delle megalopoli e una sorta di dittatura “in borghese” delle multinazionali, sempre più decisive e innervate nei tessuti sociali e amministrativi dell'Occidente. In questa

poliedrica del mondo delle scienze e della letteratura, segna in qualche modo la nascita consapevole della fantascienza come “genere”. Per approfondimenti su Gernsback e sulla genesi della rivista rimando a Ashley M., Lowndes R. A. W., *The Gernsback Days: A Study of the Evolution of Modern Science Fiction from 1911 to 1936*, Wildside Press, Holicong 2004, p. 77-85.

¹²⁶ Citato in Cavallaro D., *Cyberpunk & Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, The Athlone Press, London & New Brunswick 2000, p. 26.

¹²⁷ Hollinger V., *Cybernetic deconstructions: Cyberpunk and postmodernism* in Latham R. (a cura di), *Science Fiction Criticism: An Anthology of Essential Writings*, Bloomsbury, London-New York 2017, p. 44.

¹²⁸ Vedere Sterling B., *Preface to “Mirrorshades: the Cyberpunk Anthology”* (1986), in Latham R., (a cura di), *Science Fiction Criticism: An Anthology of Essential Writings*, op. cit., pp. 37-43.

esasperazione di un presente (Stati Uniti, anni '80) ipercapitalista e dominato dalla finanza, il “cyberspazio” e più in generale la tecnologia ricoprono il triplo ruolo di: 1) superpotere, inteso come “estensione” del proprio corpo e della propria intelligenza, nonché unica arma dei protagonisti-Davide contro le Corporazioni-Golia; 2) realtà alternativa, ovvero un rifugio paradossalmente più sincero benché estremamente nichilista e niente affatto rassicurante: l'autore è in genere ben consapevole di quanta amarezza comporti il dover ricercare umanità oltre i “desk-top computers” di cui parla Cadigan più che nella vita reale; 3) una forma di droga, con cui i protagonisti hanno un complesso rapporto di astinenza/piena adesione.

È opportuno segnalare che nelle narrazioni cyberpunk la tecnologia è ancora un'opportunità semi-utopica, per quanto non priva di ambiguità, e ben lontana dalla forma con cui verrà rappresentata circa vent'anni più tardi, ovvero come detentrica di un suo fascino, sì, ma profondamente distopico e inquietante, quasi del tutto negativo. Da *La macchina del tempo* a *Neuromante* fino alla recente serie televisiva *Black Mirror*, la tecnologia muta gradualmente da *mezzo*, a *luogo*, a *minaccia*, a “*regime*”. Ne *La macchina del tempo* la tecnologia è utopia con cui si raggiunge la distopia, ovvero un mezzo-sogno grazie al quale evitare l'incubo del presente e visitare, da turista, quello del futuro, con la possibilità di sfilarsi nuovamente (sul finale, il protagonista di Wells continua a viaggiare, senza mai fare ritorno alla realtà del suo tempo: la risposta non è nelle destinazioni, ma nelle macchine). In *Neuromante* è un altrove controverso, un moderno

Far-West capace di infinite possibilità, in cui si combatte una guerra tra anarchie e oligarchie: «un'allucinazione vissuta consensualmente ogni giorno da miliardi di operatori legali, in ogni nazione [...] Una rappresentazione grafica di dati ricavati dai banchi di ogni computer del sistema umano. Impensabile complessità. Linee di luce allineate nel non-spazio della mente, ammassi e costellazioni di dati. Come le luci di una città, che si allontanano...».¹²⁹ Oggi, invece, la tecnologia si prefigura sempre più come antagonista del reale. Lo vedremo nei capitoli successivi.

Fra tutti gli scrittori che si sono identificati nel cyberpunk, quello che ha rilasciato più testi di natura critica e auto-riflessiva sull'essenza del filone è sicuramente Bruce Sterling, considerato ideologo e portavoce di un'intera generazione di autori SF. Nel 1986, nella prefazione all'antologia-canone *Mirrorshades*, che contiene testi di tutti quelli che ancora oggi sono ritenuti i principali esponenti della corrente¹³⁰, traccia un vero e proprio “manifesto” di consapevolezza.

«The cyberpunks», scrive Sterling, «are perhaps the first SF generation to grow up not only within the literary tradition of science fiction, but in a truly science-fictional world. For them, the techniques of classical “hard SF – extrapolation,

¹²⁹ Gibson, W., *Neuromante*, Mondadori, Milano 1984, p. 52.

¹³⁰ Oltre allo stesso Sterling, curatore dell'antologia, autore della prefazione e co-autore di due racconti, e a William Gibson, gli scrittori di *Mirrorshades*, e quindi i cyberpunks “certificati” nella loro unica formazione ufficiale, sono Tom Maddox, Pat Cadigan, Rudy Rucker, Marc Laidlaw, James Patrick Kelly, Greg Bear, Lewis Shiner, John Shirley e Paul Di Filippo.

technological literacy – are not just literary tools but an aid to daily life»¹³¹. E ancora: «Cyberpunk is a product of the Eighties milieu – in some sense [...] a definitive product. But its roots are deeply sunk in the sixty-year tradition of modern popular SF. The cyberpunks as a group are steeped in the lore and tradition of the SF field. Their precursors are legion. Individual cyberpunk writers differ in their literary debts; but some older writers, ancestral cyberpunks perhaps, show a clear and striking influence»¹³².

Nella lista¹³³ relativamente lunga di “scrittori più anziani, ancestrali cyberpunks” a cui Sterling fa riferimento, spicca un inciso sentito e perentorio: «and, always, J. G. Ballard»¹³⁴. A Ballard, a sua volta ritenuto componente della cosiddetta New Wave della SF sorta negli anni ‘60¹³⁵, si deve in effetti l’emersione di una poetica fondamentale per la fantascienza del tardo Novecento, ovvero ciò che ruota intorno al concetto di “innerspace”, letteralmente “lo spazio interiore”. Nel maggio del ‘62, dalle pagine della rivista *New Worlds*, Ballard scriveva *Which Way to Inner Space*, un intervento rivoluzionario sul suo

¹³¹ Ibid., pp. 38.

¹³² Ibid., pp. 37-38.

¹³³ Gli altri sono, sempre dalla prefazione a *Mirrorshades* riproposta nell’antologia di Latham, Harlan Ellison, Samuel Delany, Norman Spinrad, Michael Moorcock, Brian Aldiss, Olaf Stapledon, H. G. Wells, Larry Niven, Poul Anderson, Robert Heinlein, Philip Jose Farmer, John Valley, Philip K. Dick, Alfred Bester e Thomas Pynchon.

¹³⁴ Ibid. p. 38.

¹³⁵ Per la storia della New Wave e della rivista *New Worlds* rimando a: Greenland C., *Entropy Exhibition. Michael Moorcock and the British ‘New Wave’ in Science Fiction*, Routledge, New York 1983.

modo di intendere la SF, tra obiettivi “generazionali” e valore metaforico del racconto. Sarebbe bello e certamente illuminante – anche solo per chiarire una volta di più quanto sia importante la SF per la psicologia e le scienze sociali – riportarlo per intero, ma per ragioni di equilibrio del testo citerò solo alcuni passaggi che ritengo più significativi, in una traduzione dello scrittore Giuseppe Genna:

Innanzitutto penso che la SF debba volgere le spalle allo spazio, ai viaggi interstellari, alle forme di vita extraterrestre, alle guerre galattiche e a quel cocktail delle suddette idee che occupa i nove decimi delle riviste di settore. [...] I maggiori progressi dell'immediato futuro avranno luogo non sulla Luna o su Marte, ma sulla Terra; è lo spazio interiore, non quello esterno, che dobbiamo esplorare. L'unico pianeta veramente alieno è la Terra. In passato la SF ha propeso verso le scienze fisiche – astronautica, elettronica, cibernetica – ma l'enfasi dovrebbe slittare verso le scienze biologiche, soprattutto sulle loro manipolazioni narrative e creative, implicite nel termine science fiction. [...] Vorrei trovare più idee psicoletterarie, più concetti metabiologici e metachimici, sistemi crono-biologici personali, spazi-tempi e psicologie sintetiche, quei semimondi remoti e cupi che scorgiamo nei dipinti degli schizofrenici, una completa poesia speculativa, fantasia della scienza. [...] Come commento finale, mi viene in mente lo scafandro col quale Salvador Dalí tenne una conferenza alcuni anni fa a Londra. L'operaio mandato a ispezionare la tuta gli chiese quanto si proponesse di scendere e, con espressione fiorita, il maestro esclamò: “Fino all'inconscio!”, al che l'operaio rispose assennatamente: “Ho

paura che non potremo scendere tanto!»¹³⁶

Come fa notare Adolfo Fattori, a Ballard interessa esplorare, di questo spazio interiore, «i grovigli morbosi, gli angoli oscuri, le curve spiralfornite» fino a raggiungere «un orizzonte nuovo, per la narrativa di genere, e per quella d'anticipazione in particolare. Coerente per certi versi con l'emergere delle inquietudini che condurranno al Sessantotto»¹³⁷.

Tali inquietudini non muteranno. Molte sono ancora presenti, almeno nella loro forma nucleare. A cambiare – e a far apparire cristallizzata ogni generazione di SF, comprese la New Wave e il cyberpunk, messe forse ingenuamente ma inevitabilmente a confronto con il futuro che si è poi realizzato – è la minaccia, il nemico, l'antagonista; la forma e il nome del potere coercitivo che minaccia la libertà individuale. Nella seconda parte del testo ne tratteremo alcuni profili. Per ora concentriamoci, ancora una volta, sulle modalità di rappresentazione della realtà, e sull'attendibilità della fantascienza come medium per l'analisi sociale – anche nei casi in cui, come qui di seguito, la SF del “what if...” possa sembrare obsoleta o non bastevole a dimostrare quanto, in questi *altrove*, si dica del presente.

Il cyberpunk ha dato vita a molteplici sottogeneri (come il

¹³⁶ Dal blog personale di Giuseppe Genna:

<https://giugenna.com/2009/04/19/j-g-ballard-qual-e-la-strada-per-lo-spazio-interiore/>

¹³⁷ Fattori A., *James G. Ballard: Maestro del futuro presente*, in Quaderni d'altri tempi n° 20, maggio-giugno 2009, da

http://www.quadernidaltretempi.eu/rivista/numero20/01orienta/02_orientamenti20.htm

biopunk e il nanopunk¹³⁸) e permesso l'apertura della fantascienza verso derivazioni retrofuturistiche, come lo steampunk o il decopunk, ucronie in cui estetica e ambientazioni “vintage” si legano a tecnologie avanzate, o comunque paradossali rispetto alla collocazione geografica e temporale (molto spesso la Londra vittoriana) della scena. Quello dei futuri ambientati nel passato è un filone particolarmente interessante, che meriterebbe un'analisi a sé: le fantasie su cui si basa mandano in crisi il concetto di SF come “racconto del possibile” e propongono scenari anacronistici, profondamente influenzati dalla fantascienza degli esordi (quella di H. G. Wells su tutti) e in cui il passato viene mostrato per come sarebbe stato “se il futuro fosse arrivato prima”¹³⁹.

Corroborato dalle riviste amatoriali, dalle comunità di fans, dal cinema, dai fumetti e, più avanti, dalla familiarità con l'uso di Internet, questo amalgama di nuove realtà narrative spesso extra-editoriali si è talmente spinto verso la “strangeness” e la sperimentazione da suggerire un abbattimento delle barriere critiche e concettuali che restringono il cerchio della SF. Pertanto, dagli anni '80 in poi, ci si è spesso riferiti al lavoro di scrittori difficilmente collocabili usando i termini “slipstream” e

¹³⁸ Rispettivamente, il biopunk si concentra sulla biologia e la manipolazione genetica, il nanopunk sulle nanotecnologie. Esistono molte altre derivazioni qui non citate, per l'elenco e la definizione delle quali rimando a Wolfe G. K., *Literary movements*, in Latham R., *The Oxford Handbook of Science Fiction*, op. cit., p. 65.

¹³⁹ È la definizione, molto citata e in effetti particolarmente efficace, proposta dal sito Urban Dictionary. Da qui:
<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=steampunk>

“transrealism”. Il primo, coniato da Sterling¹⁴⁰, si riferisce proprio all’improvvisa esplosione di commistioni tra generi, o più correttamente l’influenza degli elementi SF nel postmodernismo¹⁴¹. Il concetto di transrealismo, invece, è di poco precedente alla nascita ufficiale del cyberpunk, e si deve allo scrittore Rudy Rucker, che nel 1983 scrive *A Transrealist Manifesto* dalle pagine del *Bullettin of the Science Fiction Writers of America*. L’articolo è facilmente reperibile online, accedendo al blog personale dell’autore. Come nel caso dell’intervento di Ballard, sarebbe utile riportarlo per intero ma, potendomi limitare a un breve estratto, ne suggerisco la lettura:

Transrealism is not so much a type of SF as it is a type of avant-garde literature. I feel that Transrealism is the only valid approach to literature at this point in history. [...] By using fantastic devices it is actually possible to manipulate subtext. The familiar tools of SF — time travel, antigravity, alternate worlds, telepathy, etc. — are in fact symbolic of archetypal modes of perception. Time travel is memory, flight is enlightenment, alternate worlds symbolize the great variety of individual world-views, and telepathy stands for the ability to communicate fully. This is the “Trans” aspect. The “realism” aspect has to do with the fact that a valid work of art should deal with the world the way it actually is. Transrealism tries to treat not only immediate reality, but also

¹⁴⁰ Broderick D., *Transrealist Fiction: Writing in the Slipstream of Science*, Greenwood Press, Westport, Connecticut-Londra 2000, p. 10.

¹⁴¹ Hollinger V., *Cybernetic deconstructions: Cyberpunk and postmodernism* in Latham R. (a cura di), *Science Fiction Criticism: An Anthology of Essential Writings*, op. cit., p. 43.

the higher reality in which life is embedded.¹⁴²

Quindi potremmo definire *transrealista* il tentativo di inserire elementi fantastici (per Rucker, fantascientifici) in narrazioni altrimenti realiste e quindi realistiche, sia per ambientazione che per stile scelto dall'autore. È un termine quasi sempre riferito al lavoro di autori innovativi, poco schematici e molto stimati dalla critica – lo stesso Ballard, Philip K. Dick, Margaret Atwood, o anche Thomas Pynchon, Don DeLillo e Haruki Murakami, altri ospiti graditi della fantascienza contemporanea nella sua forma più inclusiva. Forse, anche un ennesimo tentativo di non intossicare una produzione “alta” con il germe pop della fantascienza.

Ma al di là della curiosità che può suscitare una definizione che si pone come “antidoto alle definizioni” (sia *slipstream* che *transrealism* sono in fondo modi per suggerire alla critica di non andare troppo per il sottile), il pensiero espresso da Rucker nel suo Manifesto riassume con semplicità e chiarezza il valore metaforico degli archetipi della fantascienza, e più in generale delle sue esasperazioni. La SF non è una fuga dalla realtà; non più di quanto lo fossero le favole di Esopo.

Un discorso simile è emerso di recente, peraltro in Italia, su Il Tascabile, rivista online legata a Treccani, a firma dello scrittore Fabio Deotto a proposito del “realismo aumentato”. Deotto usa questa espressione per riferirsi a opere apparentemente SF in

¹⁴² Rucker R., *A Transrealist Manifesto* (1983), da:
<http://www.rudyrucker.com/pdf/transrealistmanifesto.pdf>

cui, però, «la scienza non ha un ruolo predominante, come non lo hanno gli elementi allegorici, o quelli di anticipazione»¹⁴³. La sua prospettiva è quella secondo cui la proiezione futuribile non ha sempre un carattere speculativo, ma esplicativo¹⁴⁴, e cioè non costituisce sempre un “what if...?”, ma uno stratagemma come un altro per raccontare il presente, o uno dei suoi aspetti. E in questo senso il realismo aumentato coincide, o ben s’intono, con la visione di Rucker. «Opere come *Generosity* di Richard Powers, *The heart goes last* di Margaret Atwood, *Solar* di Ian McEwan, *Odds against tomorrow* di Nathaniel Rich e *Valley of the Girls* di Kelly Link», continua Deotto, «sono fortemente ancorate al presente, e gli elementi di stranezza hanno come effetto principale quello di rivelare aspetti della realtà impossibili da distinguere con un’angolazione tradizionale. Insomma, per inquadrare una dinamica, una realtà in divenire, è necessario mettersi in movimento, scegliere un punto d’osservazione più avanzato»¹⁴⁵. Da qui, appunto, realismo aumentato, come l’*augmented reality* permessa dai nostri dispositivi tecnologici: un reale “spalleggiato” dall’informatica, e quindi iper-percepibile, meglio approfondito.

La tesi di Deotto parte da un’altra definizione critica, proposta da James Wood in una serie di articoli usciti tra il 24 luglio del 2000 e il 6 ottobre del 2001, rispettivamente su *The*

¹⁴³ Deotto F., “Il tempo del realismo aumentato. Un’idea di letteratura rivolta al ‘futuro prossimo’”, su *Il Tascabile*, 16 aprile 2018. Reperibile qui: <https://www.iltascabile.com/letterature/tempo-realismo-aumentato/>

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid.

New Republic e sul *Guardian*, entrambi dal titolo emblematico: *Human, too inhuman. On the formation of a new genre: hysterical realism*¹⁴⁶ e *Tell me how does it feel? US novelists must now abandon social and theoretical glitter*¹⁴⁷. Parlando di opere molto acclamate e di buon successo uscite in quel periodo, come *La terra sotto i suoi piedi* di Salman Rushdie, *Underworld* di Don DeLillo e *Denti Bianchi* di Zadie Smith, Wood segnala come siano accomunate da un atteggiamento profondamente ambizioso, caotico e orientato a raccontare, «più che i sentimenti, come funzioni il mondo»¹⁴⁸. Il suo tono, naturalmente, non è entusiastico, ma la definizione di “realismo isterico” – affibbiato a romanzi che, oggi, sono invecchiati piuttosto bene, e in un caso o due ritenuti veri e propri capolavori – ha un suo doloroso senso¹⁴⁹, per ammissione della stessa Zadie Smith. «These are hysterical times; any novel that aims at hysteria will now be effortlessly outstripped - this was Wood’s point, and I’m with him on it»¹⁵⁰, scrive Smith in risposta all’articolo del 2001, relativamente ai

¹⁴⁶ Wood J., “Human, too inhuman. On the formation of a new genre: hysterical realism”, su *The New Republic*, 24 luglio 2000. Reperibile qui: <https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman>

¹⁴⁷ Wood J., “Tell me how does it feel? US novelists must now abandon social and theoretical glitter, says James Woods”, su *The Guardian*, 6 ottobre 2001. Reperibile qui: <https://www.theguardian.com/books/2001/oct/06/fiction>

¹⁴⁸ Wood J., “Human, too inhuman. On the formation of a new genre: hysterical realism”, su *The New Republic*, art. cit.

¹⁴⁹ Smith Z., “This is how it feels to me. Last week James Wood blasted modern fiction, calling for a return to feeling from self-conscious cleverness in the wake of the terrorist attacks. Zadie Smith, one of the novelists he cited, replies”, su *The Guardian*, 13 ottobre 2001. Reperibile qui: <https://www.theguardian.com/books/2001/oct/13/fiction.afghanistan>

¹⁵⁰ Ibid.

sentimenti convulsi degli scrittori della sua generazione all'indomani dei fatti dell'11 Settembre. Quello con cui invece non si sente a suo agio, spiega, è l'uso dei termini collettivi che indicano un supposto movimento letterario, "reti troppo grandi" che rischiano di pescare a casaccio, di generalizzare. «We cannot be all the writers all the time. We can only be who we are. Which leads me to my second point: writers do not write what they want, they write what they can. [...] I think - I'm not sure, but I think - that I and other "comic" writers Wood mentioned in his article now have the most pointless jobs in the world»¹⁵¹. Wood, chiaramente, non la pensa così. Non crede, intendo, che il lavoro dello scrittore sia, nel Duemila, il lavoro più inutile del mondo, altrimenti farebbe egli stesso un altro lavoro. Semplicemente attribuisce alla letteratura che gli sta capitando fra le mani una (smodata, secondo lui) ambizione sociologica. «What is *Underworld* but an old-fashioned Dickensian novel like *Bleak House*, with an ambition to describe all of society on its different levels?»¹⁵², e ancora «The forms of these novels tell us that we are all connected—by the Bomb (DeLillo), or by myth (Rushdie), or by our natural multiracial multiplicity (Smith); but it is a formal lesson rather an actual enactment»¹⁵³.

Insomma, che il cammino del romanzo e della teoria sociale si sia incrociato in maniera consapevole all'andatura di entrambi

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Wood J., "Human, too inhuman. On the formation of a new genre: hysterical realism", su *The New Republic*, art. cit.

¹⁵³ Ibid.

è, oggi, ampiamente dimostrabile e dimostrato. Se sia, in assoluto, un bene per la letteratura non è dato saperlo. Di certo le diramazioni degli studi culturali intenzionate a ragionare sulla contemporaneità oggi possono beneficiare della prospettiva offerta dalle proiezioni e dalle rappresentazioni del reale di Don DeLillo, Thomas Pynchon, Zadie Smith e David Foster Wallace. O, per usare un emblema del distopico “transrealista” post-2001 (e in un caso addirittura anticipatore del terrorismo islamista), **Michel Houellebecq** (1956).

Come abbiamo suggerito nel terzo paragrafo azzardando una connessione con Johnatan Swift, Houellebecq è uno tra i più interessanti “speculatori” della narrativa contemporanea. Recentemente si è molto parlato del suo romanzo *Sottomissione*, la cui data d’uscita ha coinciso con l’attentato terroristico nella redazione del giornale satirico Charlie Hebdo – che peraltro, quel giorno, veniva distribuito in edicola con una copertina dal titolo «Les prédictions du mage Houellebecq»¹⁵⁴ in cui lo scrittore francese, nell’illustrazione che ne fa il vignettista Luz, si

¹⁵⁴Per la copertina, rimando al numero citato di Charlie Hebdo. Per consultare invece qualche riflessione “a caldo” sul rapporto tra Houellebecq, la rivista e l’opinione pubblica francese a ridosso dell’attentato suggerisco Birnbaum J., “Houellebecq et le spectre du califat”, *Le Monde*, 7 gennaio 2015, consultabile qui: https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/07/houellebecq-et-le-spectre-du-califat_4550966_3260.html; Kachka B., “What Michel Houellebecq Represented to the ‘Charlie Hebdo’ Shooters”, *Vulture*, 7 gennaio 2015, reperibile qui: <https://www.vulture.com/2015/01/michel-houellebecqs-role-in-the-paris-shooting.html>; Leyris R., “Le frappant télescope entre la sortie du livre de Houellebecq et l’attentat contre ‘Charlie Hebdo’”, *Le Monde*, 9 gennaio 2015, reperibile qui: https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/09/le-frappant-telescope-entre-la-sortie-du-livre-de-houellebecq-et-l-attentat-contre-charlie-hebdo_4552323_3260.html.

diletta in divinazioni: «En 2015, je perds mes dents. En 2022, je fais ramadan». *Nel 2015, perderò i denti. Nel 2022, farò ramadan.*

Sottomissione è effettivamente ambientato nel 2022, in una Francia in cui, pur di arginare il populismo di Marine Le Pen, un'alleanza di socialisti e liberali sostiene un partito d'impostazione religiosa, "Fratellanza Musulmana", fino a condurlo all'Eliseo. Houellebecq è solito affidare la narrazione o il centro della scena a "maschi beta" generalmente colti, ossessionati dal sesso, solitari, frustrati – recentemente associati al neologismo "Incel", crasi tra "Involuntary" e "celibate" che sta ad indicare una categoria di uomini che vivono in maniera ossessiva il fatto di non avere una partner, e spesso capaci di affermazioni o comportamenti aggressivi nei confronti delle donne o di altri uomini¹⁵⁵. Il protagonista di *Sottomissione* non fa eccezione: Francçois, studioso quarantenne di Joris-Karl Huysmans, cede alle lusinghe della subordinazione come gran parte della borghesia parigina, ben felice di cedere un po' della propria identità culturale e della propria libertà di abitante dell'Occidente secolarizzato per ottenere, dal tenue autoritarismo di una Shari'a rivisitata, quella serenità che sapienza e progresso, suggerisce l'autore, non sempre consentono. Il tema, già presente in Huxley e Orwell, dell'assoggettamento consensuale come via per la felicità contrapposto all'inquietudine generata da libertà, vero amore e

¹⁵⁵ Per un approfondimento rimando a Reeve E., "Dentro la vita di un incel", *Vice*, 8 agosto 2018, tradotto da Giulia Fornetti, reperibile qui: <https://www.vice.com/it/article/7xqw3g/dentro-la-vita-di-un-incele>

conoscenza, in Houellebecq sembra trovare un amaro punto d'arrivo: *Sottomissione* risponde a *Il mondo nuovo* dicendo che l'Occidente, oltre la fine del Novecento, ha perso la sua battaglia contro la tentazione di farsi dominare. L'umanità non ha tollerato il progresso, ha sofferto gli effetti della propria evoluzione e mal sopportato complessità e verità.

Come fa notare Luca Martignani¹⁵⁶, Huxley è una presenza ricorrente e significativa nell'immaginario di Houellebecq. Ne *Le particelle elementari* (1998) Bruno, uno dei due fratelli protagonisti, si esprime a proposito del governo di Mustapha Mond in maniera entusiastica: «è un paradiso, è esattamente il mondo che ci sforziamo, sin qui invano, di raggiungere»¹⁵⁷. Bruno è forse il più dolente tra *garçons terribles* di Houellebecq, e ne rappresenta al cento per cento la poetica. È per personaggi come lui, e come il Raphaël di *Estensione del dominio della lotta* (1994) o il Michel di *Piattaforma* (2001) – romanzo scritto poco prima dei fatti di Ground Zero, e che si conclude con un attentato di matrice fondamentalista islamica – che, a proposito delle tematiche di Houellebecq, il critico Adam Kirsch ha parlato di “sexual dystopia”. Scrive Kirsch: «Houellebecq's second (and best) book, “The Elementary Particles,” reiterates his case against “sexual liberalism,” while adding a host of new culprits, from New Age spirituality and women's magazines to social atomization and the decline of Christianity. “In the midst of the

¹⁵⁶ Martignani L., *Immaginario distopico e critica sociale. Una interpretazione sociologica e culturale delle opere di Charles Bukowski e Michel Houellebecq*, op. cit., p. 100.

¹⁵⁷ Houellebecq M., *Le particelle elementari*, op. cit., p. 165.

suicide of the West, it was clear they had no chance,” he writes of the characters in the novel, in what could be a slogan for all his fiction. This sounds like a familiar kind of reactionary pessimism. But it is not quite accurate to call Houellebecq a reactionary [...] In his more serious moods – as in “The Elementary Particles” or “The Possibility of an Island” – Houellebecq imagines a more radical solution to the problem of sexual inequality. Instead of going backward to an earlier stage of humanity, these books push forward to a posthuman future in which human beings are replaced by a species that has abolished sexual reproduction, and so is immune to the torments of desire and loneliness. This perfected species looks back on us as a “vile, unhappy race, barely different from the apes”». ¹⁵⁸

Non è raro che Houellebecq ambienta le sue opere in un futuro da cui è possibile riassumere il mondo reale – o meglio, il presente da cui lui scrive e noi leggiamo – come fosse un passato da lasciarsi alle spalle. Oltre che con *Le particelle elementari*, *Sottomissione* e il più recente *Serotonina* (2019), è successo con *Lanzarote* (2000) e *La possibilità di un'isola* (2005) e *La carta e il territorio* (2010), tra regressioni al mondo rurale e clonazioni di massa.

Luigi Grazioli, critico letterario, ha scritto su Doppiozero che la tendenza di Houellebecq a proporre scenari futuri «è una

¹⁵⁸ Kirsch A., “A french novelist imagined sexual dystopia. Now it’s arrived”, *The New York Times*, 12 luglio 2018, consultabile qui: <https://www.nytimes.com/2018/07/12/books/review/michael-houellebecqs-sexual-distopia.html>

diretta conseguenza dell'impianto fortemente sociologico della sua visione, oltre che della convinzione, encomiabile, che un libro o influisce sulla realtà, o non è niente. La profezia è quindi l'orizzonte naturale di queste premesse»¹⁵⁹.

Sulla stessa linea è anche l'opinione di Fabio Deotto, che nel suo articolo sul realismo aumentato asserisce che romanzi come *Sottomissione* dimostrano, per ambientazione, collocazione temporale e contenuti, una recente tendenza della narrativa a imporsi sul cambiamento galoppante e inarrestabile dei nostri giorni, «spostando in avanti l'orizzonte di qualche anno» e facendo «invecchiare il presente secondo una precisa direzione, per poterne così portare a galla le contraddizioni»¹⁶⁰. Per sua natura, il romanzo tende ad esercitare il potere (e a concretizzare il desiderio) di “fermare” un'epoca, ma l'attuale Presente gli rende il lavoro impossibile: ha perso la sua capacità di far percepire staticità, nonché la possibilità, per le forme di rappresentazione, di essere riportato in maniera generazionale. Mode, oggetti e tecnologie diventano obsoleti così rapidamente da non riuscire ad essere *davvero* rappresentativi se non nell'immanenza. È sempre più improbabile che il valore simbolico di una determinata app scaricabile sullo smartphone, per quanto diffusa e popolare, possa oggi resistere intatto per un intero lustro, a differenza di quanto è successo in passato col vinile (per gli anni '60 e '70) o l'audiocassetta (per il ventennio

¹⁵⁹ Grazioli L., “Houellebecq lercio misantropo”, *Doppiozero*, 25 febbraio 2015, consultabile qui: <https://www.doppiozero.com/materiali/parole/houellebecq-lercio-misantropo>.

¹⁶⁰ Deotto F., “Il tempo del realismo aumentato”, art. cit.

successivo). La reazione a questa caducità dei riferimenti temporali, spiega Deotto, è spesso quella di ambientare delle storie in un passato recente (anni '80, '90, primi 2000) e/o di non menzionare la tecnologia. Dalla maggior parte dei romanzi realisti contemporanei vengono così tagliati fuori i social network, le chat, il car-sharing e la descrizione di oggetti onnipresenti nel nostro quotidiano, come i personal computer o gli smartphone. Questa forma di evitamento restituisce un'immagine del presente comprensibilmente più funzionale a raccontare l'incomunicabilità e la distanza, ma anche fortemente parziale e, paradossalmente, irrealistica. È per questo che, come fa notare Kim Stanley Robinson, la letteratura speculativa è diventata “il realismo dei nostri” tempi. «Non si tratta di preconizzazione. È il prodotto di un'azione duplice, come le lenti di un paio di occhiali 3D. Attraverso una lente, ci impegniamo nel tentativo di ritrarre un futuro possibile. Attraverso l'altra, vediamo il nostro presente metaforicamente»¹⁶¹.

¹⁶¹ Citato in Deotto F., “Il tempo del realismo aumentato”, art. cit. L'intervento è tratto da Beukes L., Robinson K. S., Liu K., Rajaniemi H., Reynolds A., de Bodard A., “Science fiction when the future is now. Six authors parse the implications of our unhinged era for their craft.”, *Nature. International Journal of Science*, 20 dicembre 2017, consultabile qui: <https://www.nature.com/articles/d41586-017-08674-8>

Capitolo 3

Cenni di storia della distopia in Italia

1.3 Contro l'utopia: da Nievo a Pirandello

Ora, muovendoci come farebbe il protagonista di *La macchina del tempo*, torniamo indietro di qualche anno per ripercorrere una linea temporale parallela a quella “principale” inglese e americana.

In Italia, il caso della fantascienza, prima ancora che della distopia, è peculiare fin dal nome. Vittorio Catani, uno dei massimi scrittori e studiosi italiani di SF, ha scritto che «la traduzione/reinvenzione del termine»¹⁶² è di per sé una spia dell'ambiguità, dei contrasti e della «conflittualità creati nel tempo, all'interno dell'*entourage* fantascientifico, dal rapporto fra scienza e narrativa. [...] Una sorta di ossimoro: può essere mai scientifica una fantasia, o fantasiosa la scienza?»¹⁶³ In effetti, il termine “fantascienza”, coniato da Giorgio Monicelli per la prima uscita dei «Romanzi di Urania»¹⁶⁴ nel 1952¹⁶⁵, traduce o

¹⁶² Catani V., *Vengo solo se parlate di Ufi. Sguardi sulla fantascienza e la società alla svolta del millennio*, Delos Book, Milano 2004, p. 11.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Storica collana di fantascienza edita da Mondadori a partire dal 1952, oggi nota semplicemente come “Urania”. Per una storia editoriale di “Urania” e della SF in Italia, tra collane, riviste, fanzine e antologie V. Iannuzzi, G., *Distopie, viaggi*

sostituisce col prefisso “fanta-” da “fantastico” la parola inglese “fiction”, che invece è comunemente utilizzata per riferirsi, più che alla finzione in senso stretto¹⁶⁶, alla forma-romanzo e alla narrativa in generale. La domanda di Catani segue di qualche anno l’approfondita riflessione sulla distanza tra Fantasy e Science Fiction delineata da Darko Suvin, ancora una volta decisa dall’elemento cognitivo: il Fantasy, come la SF, mette in discussione il mondo empirico dell’autore, ma lo fa offrendo mondi paralleli indifferenti alla possibilità¹⁶⁷, ovvero vie di fuga dalla realtà in cui generare un’altra realtà che risponda a logiche autonome e non riconducibili all’universo dal quale stiamo leggendo, se non metaforicamente. Come abbiamo già ricordato, secondo Suvin non è l’ambientazione che genera lo straniamento, ma “the cognition”. Pertanto, il nome inventato da Monicelli genera una crisi concettuale per gli studiosi italiani che, naturalmente, devono confrontarsi con testi di narrativa e saggistica inglesi e statunitensi: se, come indica Suvin, la Science

spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea, op. cit., e *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine 2014; Cozzi, L., *La storia di “Urania” e della fantascienza in Italia. Vol. 1-4*, Profondo Rosso, Roma 2006-2010; Lippi, G., *Il futuro alla gola. Una storia di “Urania” dagli anni Cinquanta al XXI secolo*, Profondo Rosso, Roma 2015.

¹⁶⁵ Iannuzzi G., *I romanzi di Urania* in Ferretti G. C., Iannuzzi G., *Storie di uomini e libri. L’editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, minimum fax, Roma 2014, p. 165.

¹⁶⁶ «Fiction.» Dizionario Garzanti Inglese-Italiano. De Agostini Scuola Spa, 2019. Garzantilinguistica.it. Web. 23 aprile 2019.

¹⁶⁷ Suvin D., *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Heaven and London 1979, pp. 7-8.

Fiction non contempla un approccio fantastico ma cognitivo¹⁶⁸ al punto da porsi come diametralmente opposta ai derivati del mito¹⁶⁹, la fantascienza italiana, che dal fantastico è marchiata a fuoco fin nel nome, richiede forse l'individuazione di altre regole, nuovi confini e categorie a sé?

Probabilmente no. Lo sguardo italiano si è immediatamente concentrato, fin dalla definizione, sulla sospensione di incredulità – viaggi nel tempo e nello spazio, arrivo degli alieni – mettendo in risalto l'elemento fantasioso e creativo prima ancora che quello speculativo. Come giustamente viene evidenziato nella *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, «the word fantascienza does reflects one of the fundamental characteristics of the Italian and, more generally, European approach to the genre, namely a greater emphasis on humanistic rather than on scientific elements, typical instead of the American production»¹⁷⁰.

I primi elementi distopici nella letteratura italiana sembrano comparire nel 1859, con *Storia filosofica dei secoli futuri* di **Ippolito Nievo**¹⁷¹ (1831-1861). L'opera di Nievo, ambientata tra il '59 e il 2222, viene ricordata per le numerose previsioni di eventi che, di

¹⁶⁸ Ibid., p. 7.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Morrone, G. (a cura di), *Encyclopedia of Italian Literary Studies 1, A-J*, Routledge, Abingdon-New York 2007, p. 1717.

¹⁷¹ Ippolito Nievo, scrittore e poeta, nato a Padova nel 1831 e morto in mare nel 1861 a causa del naufragio dell'imbarcazione su cui, dalla Sicilia, avrebbe dovuto raggiungere Napoli per conto dell'esecutivo garibaldino post-Marsala. La sua opera più famosa è *Le confessioni di un italiano*, scritto nel 1858 e pubblicato postumo da Le Monnier col titolo, in un primo momento, *Le confessioni di un ottuagenario*.

li a qualche tempo, si sarebbero effettivamente realizzati, come le guerre mondiali, l'unificazione dell'Italia, la nascita dell'Unione Europea, i robot (nella *Storia* chiamati "omuncoli"¹⁷²), le droghe e il diffondersi di disagi psicologici come l'anomia e l'alienazione. Il dispositivo che consente al protagonista Ferdinando de' Nicolosi di conoscere il futuro è, per originalità, meritevole di una menzione: egli cerca di ripetere su una carta «convenientemente satura per mezzo del magnetismo animale di volontà e di pensiero»¹⁷³ il processo che permette ai botanici di far fiorire le piante in anticipo rispetto alla stagione che lo consentirebbe naturalmente. Quello che ottiene, alla fine, è di *leggere* quanto avverrà in futuro, compiendo un viaggio nel tempo di carattere storiografico¹⁷⁴ che si serve della parola come fosse una dimensione.

«Assoggettai quella carta alla temperatura media condensata e avvicinata di trecentosessantatré inverni e di trecentosessantatré estati. Il miracolo si operò appunto; la

¹⁷² Nievo I., *Storia filosofica dei secoli futuri e altri scritti umoristici del 1860*, a cura di Emilio Russo, Salerno Editrice, Roma 2003, p. 48.

¹⁷³ Ibid. p. 46.

¹⁷⁴ Più correttamente, come scrive Riccardo Campa nel suo articolo *La "Storia filosofica dei secoli futuri" di Ippolito Nievo come caso esemplare di letteratura dell'immaginario sociale*: «Altri scrittori, di epoca successiva, proporranno macchine del tempo (H. G. Wells), ibernazione (E. Salgari) o viaggi nello spazio alla velocità della luce (S. Lem) che relativizzano il quadro spaziotemporale. [...] Nievo, a differenza degli altri, non fa viaggiare cose o persone in avanti nella storia, ma fa viaggiare indietro la storia, intesa come rappresentazione storiografica». Campa R., *La "Storia filosofica dei secoli futuri" di Ippolito Nievo come caso esemplare di letteratura dell'immaginario sociale*, AdVersuS, IX, dicembre 2012, p. 17.

fioritura pensante di tre secoli avvenire fu ottenuta con tale precisione, che sfido un critico tedesco a trovarci di che ridire. Come su un negativo fotografico alle levature di nitrato d'argento, comparvero dapprima su quella carta apparentemente carbonata alcuni segni bianchi: poi si profilarono alcune lettere, massime le iniziali; indi si disegnarono le intiere parole; da ultimo vi si stese elegantemente calligrafata la storia che ora trascrivo. Quel postero cervello a cui con questo processo magico ho rubato le idee mi perdoni il latrocinio».¹⁷⁵

L'autore adopera l'aggettivo "magico" per definire l'esperimento del suo protagonista, ma come fa notare lo studioso Riccardo Campa «ci sono pochi dubbi che *La storia filosofica dei secoli futuri* di Nieve abbia forti contenuti fantascientifici: logica ed immaginazione sono compresenti come nella migliore tradizione del genere. Una delle sostanze che viene diluita nell'inchiostro è il fosforo, che secondo studi scientifici è un elemento fondamentale dei processi mnemonici. Si fa riferimento alla tecnica della fotografia. Si fa riferimento ai processi di riscaldamento e raffreddamento che si usano nelle serre dei botanici. Insomma, quella di Nieve è una scienza sui generis, ancora fortemente imparentata con l'alchimia, ma resta il fatto che a svelare il futuro non è un profeta, un mago, un santone illuminato, ma un filosofo-chimico attraverso procedure

¹⁷⁵ Nieve I., *Storia filosofica dei secoli futuri e altri scritti umoristici del 1860*, a cura di Emilio Russo, Salerno Editrice, Roma 2003, p. 46.

di laboratorio»¹⁷⁶. A confermare che il primo contenitore italiano di scenari distopici sia, pertanto, una forma di proto-fantascienza, basterebbe la definizione di John W. Campbell su ciò che serve alla SF per affrancarsi dal fantasy, ovvero «an honest effort at prophetic extrapolation from the known»¹⁷⁷.

Ma cosa rende la *Storia* di Nievo un tassello così importante nella ricostruzione del distopico italiano? Il fatto che, nel futuro del 2222 – epoca da cui scrive il co-protagonista Vincenzo Berardi di Gorgonzola, autore della storiografia che de' Nicolosi si ritrova a leggere –, nonostante si siano formalmente realizzate tutte le ambizioni civili e pacifiste gradite a un lettore ottocentesco, il mondo ha nuovi problemi, perlopiù generati dal modo in cui sono stati risolti i precedenti. L'umanità è meno affaticata, non più piagata da guerre e iniquità, ma anche annichilita dalla noia, dall'immobilità, dall'apatia. La droga, i suicidi e la “peste apatica”¹⁷⁸ sono i mali di un mondo senza scossoni, ovvero il lato distopico dell'utopia classica e assoluta, che non tiene conto dei relativismi.

Scrivendo ancora Campa: «Un finale distopico dunque si profila all'orizzonte, tuttavia [...] non siamo di fronte al tipico e ormai inflazionato racconto o romanzo catastrofista antiprometeico, in cui la tecnologia viene direttamente imputata di essere cagione

¹⁷⁶ Campa R., *La “Storia filosofica dei secoli futuri” di Ippolito Nievo come caso esemplare di letteratura dell'immaginario sociale*, op.cit., p. 18.

¹⁷⁷ Citato in Parrinder P., *Science Fiction. Its criticism and teaching*, Routledge, Londra-New York 1980, p. 16.

¹⁷⁸ Un morbo immaginario che dipende dallo scarso utilizzo degli organi, in un mondo in cui ogni sforzo è delegato agli “omuncoli”.

della fine dell'umanità e perciò demonizzata. Qui la ragione dei mali dell'uomo è, da una parte, la natura umana e, dall'altra, ancora una volta, la natura matrigna [...]. Non siamo cioè di fronte ad un mondo felice contadino che si deteriora soltanto a causa del “progresso industriale”. L'uomo, anzi, è descritto come massimamente infelice nel mondo contadino, bigotto, violento, incivile e incolto del passato. Nella visione di Nievo, le condizioni umane migliorano con l'introduzione del pensiero laico, del vapore, dell'elettricità, dei treni, delle industrie, e – perlomeno all'inizio – anche con l'introduzione dei robot. Il problema è che di questo mondo non si può fare un paradiso, semplicemente perché risolto un problema se ne presenta un altro»¹⁷⁹.

Qualcosa di molto simile accade in *Abrakadabra*, secondo romanzo del librettista dell'*Aida* **Antonio Ghislanzoni** (1824-1893). Uscito a puntate sul giornale milanese “Il Pungolo” tra il 1861 e il 1864 e ripubblicato in forma intera vent'anni dopo, *Abrakadabra* mostra un futuro in cui aspetti positivi e negativi si mescolano fra loro, alternando convulsamente catastrofe e redenzione, progresso tecnologico e impoverimento morale, fino a un'apocalisse finale – un terribile terremoto, ultimo di una serie di cataclismi tra i quali spicca uno tsunami che ha inabissato l'Inghilterra – che in qualche modo rappresenta l'eterna e “illivellabile” inquietudine dell'essere umano. Grande

¹⁷⁹ Campa R., *La “Storia filosofica dei secoli futuri” di Ippolito Nievo come caso esemplare di letteratura dell'immaginario sociale*, op. cit., p. 28.

ammiratore¹⁸⁰ di *Dualismo* di Arrigo Boito¹⁸¹, poesia-inno della Scapigliatura, Ghislanzoni trasferisce sulla crosta di una Terra futura ciò che in realtà pensa dell'indole umana: «È un fatto che nel fisico e nel morale ciascun uomo rappresenta un complesso di qualità e di difetti, che fra loro stanno in perfetta armonia»¹⁸², scrive qualche tempo prima di *Abrakadabra*, nel presentare il protagonista del suo racconto *Un suicidio a fior d'acqua*. Allo stesso modo, e in virtù della stessa forza che impedisce all'anima di far prevalere l'ideale sulla natura e viceversa, non c'è sogno che non abbia conseguenze nefaste, né incubo da cui sia del tutto impossibile svegliarsi. Per il sociologo Vincenzo Moretti, questa consapevolezza di base basta a spingere *Abrakadabra* tra le fila delle antiutopie. «Infatti, l'esito catastrofico della vicenda presentata come futuribile nega validità all'utopia medesima, della quale si rimarcano pertanto solo gli effetti negativi, apocalittici addirittura. Come? Con la solita arma vincente di qualsivoglia antiutopia [...]: l'ovvio presupposto dimenticato dall'utopista [...] per forza di struttura. Il genere utopico infatti, fin dalle proprie platoniche origini, *deve* prescindere da qualche ovvio presupposto (ecco il più disatteso: la verifica del consenso al rigido progetto utopico da parte degli stessi oggetti dell'utopia, ovvero gli esseri umani, acclini a un pluralismo di

¹⁸⁰ In proposito si veda Nardi P., *Vita di Arrigo Boito*, Mondadori, Milano 1942, p. 177.

¹⁸¹ Celebre poesia del 1863 in cui Boito decanta le contraddizioni dell'animo umano e la convivenza compromissoria tra ideale e reale: «Tale è l'uman, librato/Fra un sogno di peccato/E un sogno di virtù». Reperibile online.

¹⁸² Ghislanzoni A., *Un suicidio a fior d'acqua*, in L'Emporio Pittoresco, anno VI, n. 262, Sonzogno, Milano 5-11 Settembre 1869, p. 245.

comportamenti e di posizioni ideologiche da sempre cozzanti contro ogni tentativo di organizzazione unidimensionata) se vuole presentare un mondo radicalmente diverso e per nulla conflittuale con la realtà effettuale delle cose; solo così, ossia restando monade senza finestre, il testo utopico godrà di quel fascino estetico e di quell'attrattiva intellettuale che posseggono le grandi utopie»¹⁸³.

Ma gli scapigliati non sono gli unici a riconoscere, in tempi così profondamente influenzati dalle istanze del romanticismo europeo e dalle prime spore del naturalismo, l'obsolescenza dell'utopia "monade senza finestre", costretta a rinnegare la complessità per mettere in risalto l'ideale. Spifferi distopici filtrano anche da opere apparentemente orientate all'intrattenimento, come *Le meraviglie del 2000* (1907) di Emilio Salgari, in cui il futuro "elettrico" e iper-velocizzato visitato dal protagonista comporta diversi squilibri psicosomatici, o *La principessa delle Rose* (1911) di Luigi Motta; l'altro epigono di Jules Verne, Enrico Novelli in arte Yambo, non offrirà, nei suoi scritti più noti, particolari suggestioni antiutopiche.

Luigi Motta (1881-1955), in particolare, non si limita a un esercizio di divinazione relativista, sull'onda di Ghislanzoni e Salgari. All'indagine sulle conseguenze più o meno negative del progresso preferisce la stretta attualità, e riversa nel proprio romanzo molte delle ansie dell'Europa del suo tempo. *La principessa delle rose*, ambientato nel XXI secolo, si apre con la

¹⁸³ Moretti V., *Scapigliatura e dintorni. Ottocentisti minori e minimi verso il Novecento*, Lampi di stampa, Milano 2005, p. 101.

minaccia di una vera e propria “sostituzione etnica” ai danni degli europei da parte degli asiatici per motivi nazionalistici e razziali. Ai primi attentati segue una guerra tra Oriente e Occidente, che si conclude con la caduta di un meteorite che rende inservibili le forze aeree e assorbe l’elettricità delle armi di entrambe le parti. Il risultato, da un punto di vista formale, è una completa adesione al cosiddetto filone dei racconti sulla “guerra futura”¹⁸⁴, ovvero un insieme di narrazioni distopiche che speculano – a volte, come nel caso italiano, con l’intento di sollecitare un riarmo e di guardarsi dal “pericolo giallo”¹⁸⁵ – su

¹⁸⁴ Con questa definizione ci si riferisce a un filone molto in voga tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento che contemplava la possibilità di una guerra imminente, e concentrava l’aspetto fantastico sull’identità del nemico e l’uso, in battaglia, delle tecnologie. Ne sono un esempio *La battaglia di Dorkin* 1871, di George Tomkyns Chesney, in cui l’autore immagina un conflitto futuro molto simile alla guerra franco-prussiana, e in Italia il quasi irreperibile *La guerra d’Europa 1921-1923*, 1912, a firma “Comandante X”. Come fa notare *The Encyclopedia of Science Fiction*, questo “stimolo” all’immaginazione fantascientifica è stato particolarmente florido durante il periodo 1870-1914 e negli anni successivi alla rivelazione della bomba atomica, nel 1945. *The Encyclopedia of Science Fiction* dedica al tema una voce ampia e dettagliata, che tuttavia bypassa il “contributo” italiano. L’articolo è consultabile qui: sf-encyclopedia.com/entry/future_war. Sullo stesso argomento vedere anche Newman J., Unsworth M., *Future War Novels: An Annotated Bibliography of Works in English Published Since 1946*, Oryx Press, Phoenix 1984; Brians P., *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction, 1895-1984* The Kent State University Press, Kent 1987; Clarke I. F., *Voices Prophesying War: Future Wars 1763-3749*, Oxford University Press, London 1992.

¹⁸⁵ Con “Pericolo Giallo” o “Terrore Giallo”, in inglese “Yellow Peril”, ci si riferisce al timore degli stati occidentali di poter essere invasi e “sostituiti etnicamente” dalle popolazioni orientali. Il tema sorse alla fine dell’Ottocento e fu ampiamente dibattuto, in chiave nazionalista, per decenni. La rappresentazione di questa paura è oggetto di studio di per sé, in quanto il clima di odio e sospetto nei confronti sia degli asiatici, sia in quanto immigrati che

un imminente conflitto mondiale.

Tale uso della SF come specchio di un'ansia collettiva è l'aspetto che, del distopico, interessa maggiormente a questo studio. Esso si distingue dalla "conseguenza negativa" nelle previsioni di Nievo, Ghislanzoni e Salgari (e, nel resto del mondo, di Jules Verne, H.G. Wells e altri) perché facilmente (e spesso volutamente) riconducibile, oltre la metafora, alle urgenze del contemporaneo. In poche parole, la SF degli albori è già un campo d'azione in cui si scontrano sogni remoti e temi caldi, previsioni sociologiche sul domani (Nievo) e speculazioni sulle più immediate conseguenze politiche dell'oggi (Motta), possibile e probabile. Laddove Nievo, infatti, suggerisce che in un lontano futuro l'umanità ricorrerà alle droghe per riempire il vuoto di una vita fantasiosamente più comoda rispetto agli standard ottocenteschi, Motta predilige il tema concreto delle alleanze internazionali e della debolezza degli eserciti europei¹⁸⁶.

come stranieri benché lontani, diede vita negli Stati Uniti e in Europa a un florido immaginario propagandistico anti-cinese e anti-nipponico, oggi rinvenibile in vignette, illustrazioni e vecchi romanzi. Sull'argomento: Tchen J. K. W., Yeats D. (a cura di), *Yellow Peril!: An Archive of Anti-Asian Fear*, Verso, Londra-New York 2014; Marchetti G., *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra 1993; Maffi M., Scarpino C., Schiavini C., Zangari S. M., *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, Il Saggiatore, Milano 2012, pp. 445-447.

¹⁸⁶ Quello dell'Europa in crisi è un soggetto frequente nell'opera di Luigi Motta. Nel 1931 (anche se la datazione è incerta), Motta firma insieme al collaboratore/ghostwriter Calogero Ciancimino *Il prosciugamento del mediterraneo*, un altro esempio di romanzo sulla "guerra futura" con degli interessanti risvolti distopici. La storia si apre nel 1956, all'indomani di un efferato conflitto che ha condotto l'Europa verso una profonda crisi economica e di risorse naturali.

Racconti come *La principessa delle rose*, dunque, hanno in sé il doppio aspetto del racconto d'avventura e di quella che potremmo definire compulsione¹⁸⁷ politica (o più correttamente patriottica), ovvero l'impulso a servirsi della narrativa per comunicare una preoccupazione urgente nel presente al fine di a) suggerire una strada, b) scongiurare un pericolo o c) entrambe le cose. Altri modi per chiamare il "Warning".

Dopo Nievo e Ghislanzoni, anche **Luigi Pirandello** (1867-1936) cede al fascino della demolizione del "sistema-utopia". Con l'opera teatrale *La nuova colonia* (1928) il futuro Premio Nobel si inserisce nel solco della parabola relativista – o, se si preferisce, nichilista – firmando la vicenda di un gruppo di persone che tenta di ricostruire *ex novo* un mondo perfetto su un'isola abbandonata. La speranza, presto disattesa, è quella di «lasciarsi alle spalle, oltrepassato ma non superato né dimenticato, l'inferno delle differenze»¹⁸⁸. Ma, come già

Dall'Italia si fa strada il progetto di prosciugare il Mar Mediterraneo al fine di creare nuove terre coltivabili, ma gli Stati Uniti – interessati a vendere a caro prezzo i propri prodotti agricoli – sabotano il progetto con un intricato piano di spionaggio internazionale.

¹⁸⁷ Ho scelto il termine "compulsione", forzandone leggermente a favore del discorso, per il significato che gli viene attribuito in psichiatria e psicologia in relazione all'ansia. Sono detti "compulsivi", infatti, i comportamenti che si attuano per scongiurare ossessioni e angosce. Consultare Petrini P., Renzi A., Casadei A., Mandese A., *Dizionario di psicoanalisi. Con elementi di psichiatria psicodinamica e psicologia dinamica*, Franco Angeli, Milano 2013, p. 86.

¹⁸⁸ Buccheri, M., *Cartografia del (Ri)cominciare: La rigenerazione di I. Svevo e La nuova colonia di L. Pirandello*, in Alessio, A., Pietropaolo, D., Sanguinetti Katz, G. (a cura di), *Pirandello and the Modern Theatre*, Canadian Society for Italian Studies, Biblioteca di Quaderni d'Italianistica n. 10, University of Ottawa, Ottawa 1992, p. 49.

annotato in precedenza a proposito della graduale impopolarità del racconto utopico, il dispositivo della fuga e del raggiungimento di un paradiso terrestre come fine ultimo della narrazione, con conseguenti descrizioni minuziose e strategici paragoni tra il mondo irreali e quello che abitiamo, è ormai fuorimoda. Come nota, a proposito, Marco Bucchieri, «non basta andare “altrove” per cambiare radicalmente la struttura dei rapporti sociali. L’“altrove” è semplicemente il terreno su cui tentare di resuscitare il corpo sociale caduto negli inferi della differenza. E il corpo sociale può essere trasfigurato solo se il soggetto si avvia verso una metamorfosi radicale [...]». “Il-luogo-che-non-c’è (ancora)” può diventare utopia concreta se sorge un soggetto nuovo. Ma il soggetto nuovo può diventare tale solo se accetta di nientificare il proprio “Io”, di svuotarsi del sé per riempirsi miticamente e mitemente dell’“altro”»¹⁸⁹. Pertanto, la vicenda post-illuminista di Pirandello oscilla abbastanza rapidamente tra catastrofi, sabotaggi e nuovi proponimenti, e sfocia in un finale aperto e atomizzato che vede rimanere in scena l’unico agente naturalmente capace di quella che Bucchieri chiama “nientificazione dell’Io”: una madre, La Spera, col suo bambino. Questa immagine di un’umanità basica, mitica e innocente è al contempo non-utopica (perché racconta un’origine e non un esito) e non-distopica (perché della distopia realizzatasi sull’isola è, in effetti, il superamento); se volessimo, per sgombrare il campo dalle poche etichette a disposizione, potremmo definirla *ante-utopica*. Questo, almeno, è quanto si

¹⁸⁹ Ibid. p. 55.

evince dalla lettura del testo. Sei anni prima della pubblicazione dell'opera, a giudicare da un'intervista al "Nuovo Giornale", le intenzioni dell'autore erano diverse, e aprivano la strada a un finale totalmente nero, in cui La Spera uccide accidentalmente il figlio stringendolo a sé¹⁹⁰.

«[...] vorrei mostrare in che modo, in un'umanità primitiva come sarà quella che metterò in scena nella mia isola, una ventina di galeotti e una prostituta oltre ai marinai o pescatori che vengono dopo, si possono formare i miti. [...] Il mito si avrà nella scena finale quando la prostituta – che era assunta a un'altezza di santa – dopo essere ripiombata, per forza di cose e non per sé che è rimasta la "santa", al livello di cagna, capirà che l'amante le vuole togliere il figlio. Allora, nella disperazione dell'amore materno, stringe al petto il fanciullo e, senza accorgersene, lo strozza.»¹⁹¹

1.4 Da Martini a Morselli: i "mondi senza"

L'intervistatore che strappa a Pirandello quest'anticipazione di una volontà poi disattesa è **Virgilio Martini** (1903-1986), futuro autore di un brillante thriller SF, *Il mondo senza donne* (1936), a cui seguiranno *La Terra senza il Sole* (1948) e *L'allegria*

¹⁹⁰ L'intervista di Martini a Pirandello, rilasciata il 12 dicembre del 1922 su "Nuovo Giornale", è citata in Nardi, F., *L'emozione feconda: Luigi Pirandello e la creazione artistica*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2008, p. 59, nonché in Pirandello, L., *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 2006, p. 1173.

¹⁹¹ Pirandello, L., citato in Nardi, F., *L'emozione feconda: Luigi Pirandello e la creazione artistica*, op. cit., p. 59.

Terza Guerra Mondiale (1977). Il primo, pubblicato con lo pseudonimo di Virgilio Letrusco, racconta di una pandemia che colpisce tutte le donne fertili del pianeta, decimandole. Il contagio – si scoprirà – è dovuto a un terribile virus, il “fallopite”, diffuso come arma biologica da una congrega di circa settecento omosessuali statunitensi, il “Misogynist Club”, che ha intenzione di sterminare il genere femminile. Come ha fatto notare Jean Baudrillard¹⁹², il fallopite anticipa di circa cinquant’anni i sintomi, il decorso e l’insidiosità dell’AIDS, con l’aggravante di colpire solo le donne e quindi di far galoppare l’umanità – ormai privata del suo potere principale, la capacità di riprodursi – verso una sicura estinzione. «The central idea», scrive Baudrillard, «is that of an extermination of femaleness – a terrifying allegory of the extermination of all otherness, for which the feminine is the metaphor and, perhaps, more than the metaphor¹⁹³ [...]. For to be deprived of the other is to be deprived of sex, and to be deprived of sex is to be deprived of symbolic belonging to any species whatsoever»¹⁹⁴. Questa profonda simbolizzazione del femminile – apparentemente

¹⁹² Baudrillard, J., *The perfect crime*, Verso, Londra-New York 1996, traduzione di Chris Turner, p. 111.

¹⁹³ Nel saggio *I Am the Other: Literary Negotiations of Human Cloning*, la studiosa Maria Aline Seabra Ferreira dedica un ampio paragrafo alla lettura che Baudrillard fa, a sua volta, di Martini, e segnala come “More than the metaphor” sembri suggerire che l’alterità “di genere” raccontata ne *Il mondo senza donne* non è una scelta casuale: «The “other” is always and only the feminine in a world where the male is the norm». Ferreira, M. A. S., *I Am the Other: Literary Negotiations of Human Cloning*, Praeger, Westport-Londra 2005, p. 130.

¹⁹⁴ Ibid. p. 111-112.

conservatrice – non basta a risparmiare il romanzo dalla censura fascista. *Il mondo senza donne* avrà, infatti, una storia editoriale particolarmente travagliata: dopo continui ritiri e bandi per oscenità, un'edizione “definitiva”, ampliata e comprensiva del successivo *La Terra senza Sole* verrà pubblicata nella collana “Thule” dell'editore Marino Solfanelli¹⁹⁵ soltanto nel 1987, un anno dopo la morte del suo autore.

Ricorrente nei titoli di Martini, il concetto di luogo deprivato da qualcosa di necessario alla prosecuzione dell'esistenza torna con *Il paese senza cielo* (1939) di **Giorgio Scerbanenco** (1911-1969). Apprezzato giallista e cantore di una Milano bella e brutale come le metropoli dei maestri del noir americano, Scerbanenco fa la sua comparsa nella narrativa d'anticipazione su suggerimento di Cesare Zavattini e Federico Pedrocchi, che gli commissionano una storia per ragazzi da pubblicare a puntate sul periodico “L'Audace”¹⁹⁶. Il risultato è certamente da considerarsi un esempio *ante-litteram* fantascienza: la Milano del 2002 su cui si apre la scena è una città arida, schiava della frenesia dei suoi abitanti ossessionati dal tempo (si intravedono ovunque giganteschi orologi) e protetta da una polizia robotica che mantiene l'ordine rilasciando scariche elettriche per mezzo di un potente antenato del *taser*. L'atmosfera repressiva e la

¹⁹⁵ Dal “Catalogo Veggetti della letteratura fantastica”, consultabile qui: <http://nilf.it/13553>

¹⁹⁶ Boni, F., *L'arte poliziesca di Scerbanenco: Nell'epoca della letteratura di massa*, PM Edizioni, Velletri 2016, p. 140; “L'audace” era un periodico per ragazzi pubblicato dalla SAEV dell'editore Lotario Vecchi (e in seguito da Mondadori e Bonelli) tra il 1934 e il 1944. V. Bono, G., Gori, L., *L'Audace. Una storia editoriale*, in Bono, G., Gori, *Tex - Un eroe per amico*, Federico Motta Editore, Milano 1998.

paura per una guerra imminente sono i riferimenti più riconoscibili all'attualità – Scerbanenco scrive in pieno fascismo – nonché le molle che spingono i protagonisti, due ragazzini, a fuggire da Milano alla volta di New York, fino a raggiungere Dôma Everon, il Paese del titolo. Quest'ultima ambientazione basterebbe ad affrancare il *feuilleton* di Scerbanenco dalle sue premesse e apparenze distopiche: “senza cielo”, innanzitutto, si riferisce all'ubicazione di Dôma Everon in una grotta, e non a un cataclisma meteoritico o a una più metaforica assenza di speranza e di orizzonti; in secondo luogo, il tono della narrazione è quello, volutamente leggero, dei romanzi d'avventura. L'autore antepone a ogni ambizione sociologica l'augurio che i suoi lettori si meravigliino, e intende lasciare un segnale di fiducia: le ultime parole del romanzo, come in Pirandello pronunciate da una madre, sono «E la vita è sempre bella»¹⁹⁷.

Le altre due incursioni di Scerbanenco nella SF non sono altrettanto scanzonate. *Il cavallo venduto* (Rizzoli, 1963), scritto nel 1944 a Poschiavo durante un esilio volontario in Svizzera successivo all'armistizio di Cassibile¹⁹⁸, racconta la gestazione

¹⁹⁷ Scerbanenco, G., *Il paese senza cielo* (1939), Aliberti, Reggio Emilia 2003, p. 292.

¹⁹⁸ Lo spiega bene Cecilia Scerbanenco, figlia dello scrittore, nell'introduzione a *Storie dal futuro e dal passato*, edito da Frassinelli nel 1997. «*Il cavallo venduto*, la prima delle «Storie dal futuro» nasce [...] nel 1944 a Poschiavo, dove Scerbanenco si è rifugiato dal 1943, attraversando avventurosamente le montagne per sfuggire ai tedeschi. Siamo nei tragici mesi che seguirono all'8 settembre, quando l'Italia si trovò presa tra i rastrellamenti dei tedeschi e i bombardamenti degli alleati. Se, da un lato, *Il cavallo venduto* riflette questo clima,

prima, nel ventre dell'apocalisse, e la nascita poi di un regime totalitario, nonché la conseguenza diretta del caos portato dalla guerra. Ancora il futuro, ancora Milano, questa volta minata da una catastrofe da cui si prova a ricominciare organizzandosi in una specie di fortezza militarizzata in cui è possibile entrare – rinunciando a beni e diritti – ma mai, mai più uscire. Il cavallo, “dote” emblematica dell'antichità, è per Scerbanenco la metafora della dignità, della libertà soprattutto intellettuale a cui, in tempi bui come quello che l'Italia vive durante e poco dopo il regime fascista, è fin troppo frequente abdicare. La città-fortino davanti alla quale un uomo urla, inascoltato dalla folla, che entrare a Milano significa vendere «il vostro cavallo migliore per un sacco di grano guasto»¹⁹⁹, ha le fattezze deprimenti di un'utopia obbligata, un incubo reso sogno dalla miseria, la città ideale in assenza di prospettive migliori. Gian Filippo Pizzo scrive, in proposito: «Attraverso le storie di diversi personaggi – un'umanità ridotta a uno stato pre-industriale dove vige il baratto quando non il furto e la violenza – che inseguono il sogno di trovarsi finalmente in un ambiente protetto dove le case sono ricostruite in muratura e sicuro perché retto da una disciplina militare molto ferrea, Scerbanenco non solo rievoca la tragedia bellica ma lancia un monito: perché ricostruire Milano

dall'altro è pieno di speranza, o meglio di quel mix di speranza e disillusione che caratterizza le pagine di Scerbanenco. Quando uscì per la prima volta, il romanzo fu accolto come un esempio riuscito di un genere di grandi tradizioni nella letteratura europea: quello dell'utopia. Il genere, per intenderci, che ebbe in George Orwell uno dei più noti frequentatori». In Scerbanenco, G., *Storie dal futuro e dal passato*, Frassinelli, Segrate 1997, p. viii.

¹⁹⁹ Ibid., p. 73.

può voler dire anche rifondare la civiltà che si è rivelata un disastro»²⁰⁰. *Il cavallo venduto* è interessante per il modo in cui aderisce ai classici topos del distopico, compreso quello – fondamentale in Orwell – del significato e dell’uso delle parole. Lo stesso personaggio a cui si deve il titolo prova a spiegare che il vero incubo, la vera minaccia, non sono né i muri e né le armi, ma il linguaggio pervertito e la persuasione:

«Nessuno fugge da Milano, non solo perché ci sono quei fucili, ma perché loro dicono che fuggire è tradimento, invece vuol dire soltanto uno che se ne va da un posto in cui non sta bene, in un altro posto dove crede di star bene. Ma loro dicono che è qualche cosa di più, che è tradimento, quindi qualche cosa di diverso, così voi pensate fuggire e loro pensano tradimento, ma adoperano la stessa parola, e alla fine adopererete anche voi la stessa parola per pensare una cosa diversa, e sarete legati da questo, non dai fucili. E di parole simili ne hanno tante, forse tutte, che significano una cosa diversa da quella che dovrebbero, come era una volta, quando nessuna parola significava più quello che doveva, ma di più, dicevano, molto di più»²⁰¹.

L’Anaconda (1967)²⁰² si apre con un prologo quasi

²⁰⁰ Pizzo, G. F., “Giorgio Scerbanenco: giallo, rosa e fantascienza”, *Carmilla*, 11.11.2017. Consultabile qui: <https://www.carmillaonline.com/2017/11/11/giorgio-scerbanenco-giallo-rosa-fantascienza/>

²⁰¹ Scerbanenco, G., *Storie dal futuro e dal passato*, op. cit., p. 73.

²⁰² Pubblicato sul numero 77 di *Galassia*, storica rivista della casa editrice La Tribuna. Quell’edizione, uscita in maggio, era intitolata “...Di tutti i futuri del

cinematografico, una scena di violenza straniante, repentina e misteriosa: un uomo senza nome attende nella foresta l'arrivo di quello che sembrerebbe un gigantesco serpente, munito tuttavia di «lame di prua» e «silenziosi, eterni motori». Di che minaccia si tratta, animale o ingegneristica? La risposta giusta, ovviamente, è quella più profuma di futuro. “Anaconda” è il nome dell'astronave da battaglia di uno dei due blocchi contrapposti della storia, Ravandia e Okrana, ovvero l'arma letale di una Guerra Fredda scagliata in un futuro remoto in cui le donne sono obbligate ad abortire e la vegetazione è al collasso. La vicenda è narrata come fosse un processo, e oscilla tra l'attesa del gran finale e l'elencazione delle terribili sciagure che il conflitto ha comportato. Ancora una volta, spiega Pizzo, a Scerbanenco non interessa parteggiare, indicare una via preferibile a un'altra, ma mostrare i pericoli dei regimi totalitari²⁰³. D'altronde, come lo stesso autore ha scritto in una lettera da Poschiavo, egli non si considera uno scrittore politico.

Mi si dice che io sono un rifugiato politico, e da qui molte difficoltà. Ma io, in senso proprio, non sono un politico, ma una vittima, un perseguitato della politica, il che mi pare differente. [...] Riassumendo, è improbabile che io sia considerato politico. Io sono semplicemente uno

mondo” e ospitava, oltre a *L'anaconda*, la traduzione di due racconti di Isaac Asimov. Ulteriori informazioni sulla pubblicazione sono disponibili sul Catalogo Veggetti, a questo link: <https://www.fantascienza.com/catalogo/volumi/NILF100737/di-tutti-i-futuri-del-mondo/>

²⁰³ Pizzo, G. F., “Giorgio Scerbanenco: giallo, rosa e fantascienza”, cit.

scrittore e, specificando, un narratore, almeno questa è la mia ambizione. Io sono sempre stato al di sopra, al di fuori, della politica. La politica non mi tocca. Semmai la storia.²⁰⁴

Anche **Carlo Cassola** (1917-1987) firmerà, qualche anno più tardi, un “mondo *senza*”. Dal 1978 al 1982 l'autore veste di un inconsueto abito speculativo il suo spirito antimilitarista²⁰⁵, pubblicando quattro romanzi dedicati alla descrizione di un mondo post-apocalittico. Tre di questi²⁰⁶, *Il superstite* (1978), *Ferragosto di morte* (1980) e, appunto, *Il mondo senza nessuno* (1982) compongono la cosiddetta “Trilogia Atomica”²⁰⁷, un assemblaggio di favole morali che riflettono da più punti di vista (un cane, il suo padrone, la natura stessa) la cupezza di un pianeta morente. Nei primi due, l'autore racconta la solitudine, il dolore e la memoria di, rispettivamente, Lucky, l'ultimo animale sulla terra, e del suo padrone Ferruccio Fila, l'ultimo uomo. Entrambe le figure sono impegnate a elaborare, a un passo dalla morte individuale e già tristemente a confronto con quella

²⁰⁴ Lettera di Scerbanenco del 7 marzo 1944, in Paganini, A., *Introduzione*, in Scerbanenco, G., *Patria mia: riflessioni e confessioni sull'Italia*, Nino Aragno Editore, Torino 2011. Citato in Boni, F., *L'arte poliziesca di Scerbanenco: Nell'epoca della letteratura di massa*, op. cit., p. 145.

²⁰⁵ Vedere, sull'argomento, Madrignani, C. A., *L'ultimo Cassola: letteratura e pacifismo*, Editori Riuniti, Roma 1991.

²⁰⁶ Nel filone del post-apocalittico cassoliano, pur non facendo ufficialmente parte della Trilogia, si inserisce anche *Il paradiso degli animali*, pubblicato da Rizzoli nel 1979, in cui in un certo senso si “allarga” ad altre creature la prospettiva raccontata ne *Il superstite*.

²⁰⁷ Secondo una definizione dello stesso Cassola, in un'intervista rilasciata a Ugo Ronfani. In Pischedda, B., *La grande sera del mondo: romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Nino Aragno Editore, Torino 2004, p. 224.

collettiva, i perché dell'apocalisse, confrontandosi con la propria innocenza (Lucky) e la propria coscienza (Ferruccio). Il testo che segue, *Il mondo senza nessuno*, narra l'indomani di queste due autoanalisi: pagine e pagine di Terra spoglia, silenziosa e desolata. La tristezza della trilogia di Cassola è resa più grave dalla condizione misera degli animali e della natura, vittime innocenti della stupidità dell'uomo. L'autore, per mezzo della propria voce, regala loro un punto di vista e la condizione di protagonisti: il risultato è l'emersione della naturalezza e della logicità della causa pacifista, in quanto la prospettiva del cane – non certo intellettuale, politica, cosciente della Storia – è incapace di offrire motivazioni all'orrore della morte e, purtroppo, alla possibilità di sopravvivere.

A un tratto Lucky capì, sbigottito, che il posto era solitario come quello lasciato. La memoria, presentandogli immagini del passato, gli aveva giocato al solito un brutto scherzo. Solo adesso Lucky si rese conto che la vita di un tempo non sarebbe tornata mai più. Andò nel fienile; mogio mogio, con la coda tra le gambe. Si sdraiò. Teneva il muso basso, per non vedere quei lumicini che si facevano beffa della sua pena. Non li avrebbe visti nemmeno se avesse alzato gli occhi: il soffitto basso e incombente nascondeva la vista del cielo. Lucky pensò che in quelle condizioni non valeva la pena sopravvivere. Decise di lasciarsi morire.²⁰⁸

C'è un ultimo “—senza” degno di nota: si tratta del primo

²⁰⁸ Cassola, C., *Il superstite*, Rizzoli, Milano 1978, p. 185.

libro edito di **Guido Morselli** (1912-1973), *Roma senza papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, pubblicato da Adelphi nel 1974, postumo come tutte le opere dell'autore²⁰⁹. La trama del romanzo, ambientato in un futuro molto vicino sia al tempo in cui Morselli scrive (gli anni Sessanta) che a quello in cui viene letto per la prima volta (dai Settanta), parte da un'idea semplice: il nuovo pontefice, Giovanni XXIV, lascia Roma, troppo "moderna", e trasferisce la residenza papale in una villetta di Zagarolo. La città eterna, fin dalle prime battute, è definita dal narratore – un prete svizzero, don Walter, che attende di essere ricevuto in Santa Sede – «più sorprendente che bella»²¹⁰, «meglio che un hortus conclusus: un mondo serrato a sette sigilli»²¹¹, eppure richiamo irresistibile per chiunque l'abbia già conosciuta. La funzione del *topos*, inteso in senso letterale come *luogo*, in questo romanzo è molto importante. Morselli gioca costantemente sui punti di vista, sulle postazioni, sulle geografie: città e nazioni sono indissolubili da un certo "carattere" percepito e dalla propria storia, mentre le conseguenze del declino di Roma (o degli stravolgimenti interni alla Chiesa Cattolica, apertasi all'eutanasia, al matrimonio dei preti, al

²⁰⁹ La vicenda editoriale di Morselli, morto suicida a sessant'anni, è insolitamente lunga, travagliata e priva di lieto fine – almeno per Morselli stesso, che non ha assistito alla sua scoperta e al successo delle sue opere. Sulla vita dell'autore e sui continui rifiuti ricevuti: Fiorentino, M., *Guido Morselli tra critica e narrativa*, Eurocomp, Napoli 2002; Fasano, M., *Guido Morselli: Un inspiegabile caso letterario*, Liguori, Napoli 1998; Fortichiari, V., *Guido Morselli: Immagini di una vita*, Rizzoli, Milano 2001; Fortichiari, V., *Invito alla lettura di Morselli*, Mursia, Milano 1984.

²¹⁰ Morselli, G., *Roma senza Papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, Adelphi, Milano 1974, pp. 7.

²¹¹ Ibid. p. 8.

sacerdozio femminile e all'uso dei contraccettivi) si giocano – come ai tempi dell'Impero – fuori dai confini. L'attesa di don Walter è accompagnata da un continuo parlamentare sul mutevolissimo presente: come reagiranno, alle più recenti encicliche, Spagna e Portogallo? E l'Inghilterra, dopo questa “protestantizzazione” del Vaticano, si riavvicinerà ai cattolici? Il mondo là fuori (non a caso, come nella migliore tradizione montesquieuiana, il narratore/osservatore-naturale è un ospite straniero) può valutare se considerare Roma una distopia o, piuttosto, un'utopia in divenire, la sede di un rivoluzionario cambio di passo nel Cristianesimo. L'unico problema è che l'Italia, schiacciata tra entusiasmo e senso di colpa, tra innovazione e passività, non sa come pensarla. I sacerdoti possono sposarsi, sì, e gli anticoncezionali non sono più vietati, ma per compensare il mutamento è meglio che un prete abbia tanti, tantissimi figli. In pratica, pur con nuove questioni da affrontare, il Paese resta – e l'incubo, se ce n'è uno, risiede da queste parti – problematicamente identico: immobile e contraddittorio.

Scrivono Fabio La Mantia e Salvatore Ferlita: «Si tratta di un'opera che oggi squaderna ai nostri occhi la sua inquietante natura profetica, attraversato com'è da uno sguardo che preconizza con umori sarcastici» e che «serba ancora il suo attualissimo sembiante distopico [...] frutto di una inquieta interrogazione sulle possibilità di sopravvivenza della fede»²¹². E

²¹² La Mantia, F., Ferlita, S., *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca*, Franco Angeli, Milano 2015, p. 119.

in effetti, sfrattando il senso di minaccia, *Roma senza papa* accoglie, nella tradizione del distopico, la possibilità di farsi un'idea, di osservare il mutamento dall'alto, preferendo all'angoscia il ragionamento, alla denuncia lo studio della reazione. Non c'è *Warning*, in questa cronaca preventiva, perché ciò che succede nella Roma senza papa è per alcuni una rovina, ma per altri la realizzazione lenta (e caotica, fisiologicamente) dell'inevitabile progresso. Morselli, in conclusione, racconta sì una *finis mundi*, ma non per l'umanità: a morire, praticamente suicida, è la tradizione, e a chi le sopravvive spetta decidere cosa pensarne e, soprattutto, a cosa credere.

Scelta e descrizione dell'ambientazione sono emblematici anche in *Dissipatio H. G.*, terminato da Morselli nel 1973, poco prima di togliersi la vita, e pubblicato quattro anni dopo, nel 1977. Se al centro di *Roma senza papa* c'era un'estinzione relativa, parziale, culturale – e, se vogliamo, intellettuale –, nel suo ultimo romanzo Morselli porta all'estremo la tentazione di fare il resoconto dell'apocalisse, azzerando per cause non meglio specificate l'intera umanità. L'unico sopravvissuto a questa sparizione collettiva si aggira per la città di Crisopoli (parallelo letterario di Zurigo)²¹³ osservandone la desolazione. Vuote le strade, vuoto il Grande Emporio, vuoto il Mercato dei Mercati; non ci sono più turisti ad ammirare i bellissimi tulipani fuori dall'Hôtel Esplanade, né avventori seduti ai tavolini del Café Odeon. Il protagonista non ha idea di cosa sia successo: l'umanità sembra evaporata, dissipata – H. G., che nel titolo

²¹³ Muzzioli, F., *Scritture della catastrofe*, op. cit., p. 96.

segue *Dissipatio*, “Dissipazione”, sta per *humani generis*, “del genere umano”²¹⁴. Come mai lui sia stato risparmiato, non è dato saperlo. Né si rivelano le ragioni della sparizione. Ciò che è certo è che il protagonista, prima di scoprire di essere rimasto solo al mondo, stava tentando, da un cunicolo sotterraneo, di suicidarsi, per poi cambiare idea. Francesco Muzzioli ha riflettuto su questo punto: «È salvo perché non era in superficie, oppure perché, volendo uccidersi, la sua “fobantropia” lo ha sottratto alla sorte del proprio “genere”? O forse è salvo solo perché possa raccontare l’assenza di tutti gli altri?»²¹⁵. Chiaramente il recente passato da aspirante suicida del protagonista chiarisce come il romanzo contenga una distopia nella distopia, o probabilmente una distopia di facciata (l’estinzione dell’umanità) e una reale, nascosta (Crisopoli, o meglio la Crisopoli abitata). Morselli, abbiamo detto, tiene in gran considerazione il concetto di luogo-simbolo, di città come sintesi della società che la abita. *Dissipatio H. G.*, non a caso, è una di quelle opere in cui la descrizione del contesto compone, di fatto, il romanzo, al punto che il termine “distopia”, qui genuinamente coerente alla sua etimologia, sembra dover fare un passo indietro e spogliarsi della recente maschera di

²¹⁴ Il titolo fa riferimento a un’opera di Giamblico (III – IV secolo d.C.), *Dissipatio Humani Generis*, a cui il protagonista del testo di Morselli ripensa a un certo punto del romanzo, quando prova a darsi delle spiegazioni. L’abbreviazione di “Humani Generis” in H. G. potrebbe invece essere, secondo Carlo Pagetti, un omaggio a H. G. Wells. V. Pagetti, C., *Dalle sabbie di Marte alle rovine di Milano*, in Spinazzola, V. (a cura di), *Tirature ’02*, Il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2002, p. 98.

²¹⁵ Muzzioli, F., *Scritture della catastrofe*, op. cit., p. 96.

sottogenere della SF per tornare ad essere la città immaginata che il termine vorrebbe. «Io non amo Crisopoli», dice il protagonista. «Anzi non la posso soffrire. In lei ho scorto il mio antitipo, l'affermazione trionfale di tutto ciò che io rifiuto, l'ho eletta a centro della mia detestazione del mondo; un caput-mundi al negativo. La mia "fuga saeculi" è stata, già da allora, fuga da questa precisa localizzazione del "secolo"»²¹⁶. Questa lettura, oltre a chiarire quanto sia luminosamente distopico il romanzo di Morselli, apre la strada a un'ulteriore lettura: *Dissipatio H. G.* è la storia di una catastrofe privata vissuta prima di quella pubblica, universale, e del confronto tra due desolazioni: quella data dall'incomunicabilità culturale contro quella dell'incomunicabilità pratica, effettiva. Se prima nessuno poteva capirti, adesso nessuno può sentirti. Al protagonista non resta che innalzare un cenotafio, un monumento sepolcrale privo di spoglie, alla memoria degli uomini e delle donne da cui voleva congedarsi, e che ora gli tocca onorare. Gli unici oggetti utili alla causa, ovvero ciò che resta dell'umanità, sono tutto fuorché solenni:

Un furgoncino commerciale e una Mercedes coupé, formano la base del monumento, una ventina di televisori, tolti al Grande Emporio, il corpo. Sulle TV qualche apparecchio fotografico e di cinepresa, ceste di bottiglie di cocacola. In cima, all'altezza di tre metri circa da terra, un cartellone enorme, che riempiva una

²¹⁶ Morselli, G., *Dissipatio H. G.* (1977), Adelphi, Milano 2012, p. 6.

vetrina all'agenzia di Viaggi. Un Kodachrome di metri 3 x 2, intimante una spiaggia, con la famosa arena bianca, delle Bahamas, e l'invito "Voliamo laggiù – dove la vita è migliore".²¹⁷

Macchine, televisori, bibite, pubblicità. Quali mattoni migliori, sembra suggerire Morselli, per costruire un sepolcro senza contenuto?

3.3 Evadi, prevedi, *rewind*: Levi, Vacca, Soldati

L'interesse italiano per i "Mondi *senza*" ha spesso rispecchiato, al di là dei titoli, l'andamento del distopico internazionale. Pur con le dovute differenze di sensibilità, gusti e contenuti, ciò che è cambiato tra le due guerre ha proseguito, nel resto del secolo, la sua evoluzione, fino a ibridare – si è detto di America e Inghilterra – il fantastico con il realismo. Come scrive in proposito Riccardo Valla, «con la fine della Prima guerra mondiale [...] l'interesse per l'avventura geografica sembra avere perso presa sul pubblico più vasto, il quale comincia a preferire scrittori più realistici. Del resto, la narrativa "mainstream"²¹⁸ degli anni '20 è mediamente migliore di quella

²¹⁷ Ibid. p. 30.

²¹⁸ "Mainstream" è una definizione usata, tra gli altri, da Vittorio Catani a proposito di autori molto noti e tendenzialmente estranei al genere, che hanno fatto delle incursioni SF. Spiega Catani: «Va anche detto che alcuni tra i nostri più noti autori di narrativa "colta" (definita *mainstream* nell'ambiente fantascientifico) avevano talora affrontato la narrativa fantastica e di

dei trent'anni precedenti»²¹⁹; e in effetti non sono pochi i futuri o i mondi altri che, seppure sotto mentite spoglie, serpeggiano tra le sue fila. Si celano accenni di distopie dietro le sopraccoperte – spesso prive di riferimenti alla SF – di alcuni romanzi di Giovanni Papini (*Gog*, 1931, e *Il libro nero, Nuovo diario di Gog*, 1951), Curzio Malaparte (*Storia di domani*, 1949), Dino Buzzati (*Il grande ritratto*, 1960), Tommaso Landolfi (*Cancroregina*, 1950, e *Racconti impossibili*, 1966) e **Primo Levi** (1919-1987), con le raccolte *Storie naturali* (1966, firmato come Damiano Malabaila²²⁰), *Vizio di forma* (1971) e *Lilìt* (1981).

Levi, in particolare, anticipa lo schema – tuttora molto utilizzato, anche nella serialità televisiva²²¹ – del racconto-mondo autoconclusivo che ruota attorno a un'invenzione capace di sollecitare riflessioni filosofiche sul futuro²²². È così che una

fantascienza, piegandola alle loro esigenze con esiti spesso ragguardevoli». Catani, V., *Vengo solo se parlate di ufi*, op. cit. p. 31.

²¹⁹ Valla, R., “La fantascienza italiana, III”, *Fantascienza.com*, 15.5.2000, consultabile qui: <https://www.fantascienza.com/815/la-fantascienza-italiana-iii>

²²⁰ Tavosanis, M., “Il futuro in vesti classiche di Damiano Malabaila”, *Treccani Magazine*, 5.4.17, consultabile qui: http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Levi/Tavosanis.html

²²¹ Mi riferisco prevalentemente alla serie *Black Mirror*, già citata. Ho reperito un simile accostamento nell'articolo “Distopie a confronto: Primo Levi e Black Mirror” di Francesca Caianello, pubblicato sul sito web *La Testata*, reperibile qui: <https://www.latestatamagazine.it/2019/03/26/distopie-a-confronto-primo-levi-e-black-mirror/>

²²² Interessante ciò che scrive, a proposito di *Storie naturali*, Francesco Cassata, studioso di Primo Levi il cui libro *Fantascienza?* è stato prezioso per questo progetto. Citando a sua volta Cesare Cases, Cassata ragiona su come nella raccolta a firma di Damiano Malabaila sia rintracciabile la “formula” della SF all'italiana: «In quello che può essere considerato il periodo aureo della diffusione della letteratura fantascientifica in Italia, *Storie naturali* giunge a

luce rossa lampeggiante (“Lumini rossi”) rappresenta l’alienazione del lavoratore in un mondo in cui non è consentito comprendere cosa si fa né decidere come farlo, sia nella professione che nella vita privata; un oggetto simile a un sigaro e capace di uccidere senza spargere sangue (“Knall”) non viene, per questa ragione, considerato un’arma; una specie di gioco in scatola (“Psicofante”) riflette materialmente l’interiorità dei giocatori; un’agenzia paga una giovane coppia perché si tatui il loro slogan sulla fronte per una durata di tre anni (“In fronte scritto”); una nuova specie, creata artificialmente (“I sintetici”) si distingue dall’essere umano per il semplice fatto di non avere l’ombelico, in quanto non-nata, e per voce di uno di loro profila una progressiva “sostituzione genetica”; una pesante corazza in acciaio (“Protezione”) diventa obbligatoria a causa di una pioggia perenne di micro-meteoriti²²³. E ancora, l’azienda in Oklahoma per cui lavora il signor Simpson, la NATCA, inventa macchine in grado di generare versi poetici in qualsiasi lingua e metro (“Il versificatore”), duplicare la materia (“L’ordine a buon mercato”, “Alcune applicazioni del Mimete”) e indicare l’esatto grado di avvenenza di una persona (“La misura della

definire, come affermerà icasticamente Cesare Cases: “... una zona ‘italiana’ di fantascienza, in cui al posto della crudeltà della migliore fantascienza americana c’è la malinconia umanistica, al posto dello stile immediato e sbrigativo una maggior consapevolezza linguistica e un ineliminabile bagaglio culturale; al posto dei grattacieli e delle astronavi un’atmosfera casalinga di gabinetti scientifici, vecchi professori e commessi viaggiatori”».

²²³ I racconti fin qui elencati – “Lumini rossi”, “Knall”, “Psicofante”, “I sintetici”, “Protezione”, “In fronte scritto” – sono contenuti in *Vizio di forma*, pubblicato da Einaudi nel 1971.

bellezza”)²²⁴. E così via. Naturalmente, a Primo Levi non interessa soltanto meravigliare il lettore con la propria fantasia, ma suggerire con sapienza in che contesto si sviluppano e si rendono necessarie tali invenzioni, o quali siano le loro conseguenze.

Francesco Cassata, che alla SF in Primo Levi ha dedicato il libro *Fantascienza?*, scrive: «I tre attori fondamentali attraverso cui si articola la riflessione etica leviana in questi racconti – le macchine, i consumatori, Simpson – non sono mai trattati in una chiave interpretativa univoca e demonizzante, ma sono intrisi di ambiguità [...]. Viste nel loro insieme, le storie di Simpson si configurano come complicate prove di collaudo nelle quali il confine tra successo e fallimento tecnologico è sempre definito su base etica»²²⁵. Cassata, inoltre, mette in risalto la distinzione tra l'orientamento velatamente ottimista di *Storie naturali* e quello più distopico di *Vizio di forma*: «Se infatti il libro del 1966 riflette, almeno in parte, l'euforia “prometeica” dell'Italia del boom economico, quello del 1971 è invece pervaso dalle inquietudini della fine dell'*età dell'oro*»²²⁶.

Tale versione sembrerebbe confermata dall'autore, il quale scrive, nella prefazione a una riedizione di *Vizio di forma*, che i racconti presenti in quel testo sono «legati ad un tempo più triste dell'attuale, per l'Italia, per il mondo, ed anche per me: legati ad una visione apocalittica, rinunciataria, disfattista, la

²²⁴ I racconti sulla NATCA sono sei dei quindici contenuti in *Storie naturali*, edito da Einaudi nel 1966.

²²⁵ Cassata, F., *Fantascienza?*, Einaudi, Torino, p. 72-76.

²²⁶ Ibid. p. 154.

stessa che aveva ispirato il *Medioevo prossimo venturo* di Roberto Vacca. Ora, il Medioevo non è venuto: nulla è crollato, e ci sono invece timidi segni di un assetto mondiale fondato, se non sul rispetto reciproco, almeno sul reciproco timore. A dispetto degli spaventosi arsenali dormienti, la paura di una “Dissipatio Humani Generis” (Morselli), a torto o a ragione, si è soggettivamente attenuata. Come stiano oggettivamente le cose, non lo sa nessuno»²²⁷.

Naturalmente, il discorso su Primo Levi – sul luogo da incubo, in Primo Levi – potrebbe continuare, e richiedere ben altra estensione. La tentazione di affrancarsi dal concetto-prassi di distopia come luogo inventato e irreali, e quindi di inserire in questo studio l’orrore insuperabile raccontato in *Se questo è un uomo* (1947) e *La tregua* (1963), è prepotente. Vi resisto per ragioni di coerenza, ricordando che le *Storie naturali* contengono tre racconti detti “tedeschi”²²⁸ perché ambientati in una Germania futura in cui l’autore proietta l’ombra del “sistema medico-sanitario sovvertito”²²⁹ dei laboratori nazisti. In “Angelica Farfalla” si prova a trasformare cavie umane in qualcosa di simile agli angeli, in “Versamina” a mutare, tramite una specie di nuova droga, le sensazioni di dolore in piacere e in “La bella addormentata nel frigo” una donna, Patricia, viene ibernata e ripetutamente stuprata. Proprio a proposito di quest’ultimo racconto, Levi ha così motivato la scelta

²²⁷ Levi, P., Lettera introduttiva all’edizione del 1987 di *Vizio di forma*, in *Tutti i racconti* Einaudi, Torino 2005-2015, p. 179.

²²⁸ Cassata, F., *Fantascienza?*, op. cit., p. 85.

²²⁹ Ibid. p. 87.

dell'ambientazione: «È evidente, ci sono delle ragioni di carattere autobiografico per le quali la Germania è rimasto, per me, il paese della violenza. Ambientare una storia del genere in quel paese è anche una forma civile di rappresaglia»²³⁰. Al rapporto tra l'esperienza del Lager e la fantascienza in Levi, Cassata ha dedicato ampia parte del suo libro *Fantascienza?*. Ne riporto un estratto che reputo particolarmente interessante.

Levi individua una stretta relazione tra il racconto fantascientifico e la percezione di un “vizio di forma” (una “smagliatura”) propria della “civiltà” e dell’ “universo morale” contemporanei, strettamente connessa – ma in maniera non univoca, non simbolica e non intenzionale – con la memoria del Lager: a fare da ponte tra il Lager (il “più grosso dei vizi”) e la fantascienza, è il “sonno della ragione”, e i “mostri” da esso generati. A partire da *Se questo è un uomo*, Levi ha descritto l’universo concentrazionario come un “mondo alla rovescia” – “dove i professori lavorano di pala, gli assassini sono capisquadra e nell’ospedale si uccide” –, un universo non irrazionale, ma dotato di una sua mostruosa, capovolta, logicità e razionalità. [...] nel decennale della Liberazione, in un sofferto passo dedicato al silenzio dei testimoni e alla vergogna provata dai sopravvissuti, Levi ha affermato: “Siamo figli di quell’Europa dove è Auschwitz: siamo vissuti in quel secolo in cui *la scienza è stata curvata*, ed ha partorito il codice razziale e le camere a gas. Chi può dirsi sicuro di essere immune dall’infezione?”. E

²³⁰ Citato in Cassata, p. 93.

ancora nel 1961, in occasione del processo Eichmann, Levi ha parlato della Shoah come di un “sogno demenziale”, irrazionale, ma al tempo stesso fondato su un pregiudizio razzista di matrice biologica e su un’organizzazione di tipo industriale. In quest’ottica, lo straniamento cognitivo della fantascienza costituisce una chiave per entrare nella paradossale logica del “mondo alla rovescia”, per studiarne i meccanismi e valutarne la possibile replicabilità futura, oltre che per indagare in profondità la “curvatura” etico-politica della scienza nell’era del dopo-Auschwitz.²³¹

Nel brano tratto dall’introduzione alla riedizione di *Vizio di forma* Levi cita, oltre a Guido Morselli, **Roberto Vacca** (1927). La menzione all’autore e alla sua opera del 1971 *Il Medioevo prossimo venturo* è, nel vivaio di questa ricerca, ineludibile. Il testo è un inusuale saggio di anticipazione futuristica, in cui Vacca, ingegnere e matematico, prevede una regressione dell’umanità ad abitudini, tecnologie e sistemi sociali arcaici, scatenati dalla sovrappopolazione e, conseguentemente, dal collasso delle grandi città. *Il medioevo* riscosse, alla sua uscita, un discreto successo, che aprì a Vacca una prolifica carriera editoriale, costruita tra romanzi²³², saggi, racconti e manuali. Lo stesso *Medioevo* generò un remake in forma di romanzo (*La morte di*

²³¹ Ibid. p. 57.

²³² Una decina, tra cui si segnala *Il robot e il Minotauro*, edito da Rizzoli nel 1963. Qui, un geniale ricercatore sperimenta su di sé un dispositivo che connette il suo cervello alle macchine che intende utilizzare, tramite una presa impiantata nel polso. La rivoluzionaria invenzione, tuttavia, non elabora al meglio le emozioni umane, e va in tilt non appena il protagonista si innamora.

megalopoli, 1974) e un seguito (*Rinascimento prossimo venturo*, 1986), oltre a suscitare un acceso dibattito culturale. L'autore è tornato a parlarne nel 2005, "aggiornando" al nuovo millennio il suo punto di vista (profondamente allarmista, benché, almeno nel testo originale, venato d'ironia).

[*Il medioevo prossimo venturo*, n.d.a.] Parla del fatto che nel mondo tutti i sistemi di trasporto, di energia, di comunicazione, e i sistemi sociali, stanno crescendo. Ma quanto potranno crescere? Nell'universo, infatti, non c'è nulla che possa crescere indefinitamente. Nel libro avanzo la supposizione secondo cui difficilmente un sistema che prolifera in maniera incontrollata, senza un progetto, cresce e poi smette di crescere in modo "aggraziato": è probabile invece che questa crescita, raggiunti valori molto alti e instabili, precipiti poi a valori molto bassi. Questo crollo [...] condurrebbe a una situazione di tipo medievale, simile a quella che si verificò alla fine dell'Impero Romano, quando le vie di comunicazione erano scomparse, la gente si ammalava, e la popolazione veniva decimata. All'epoca avanzai la previsione che tutto ciò sarebbe successo prima del 2000: quindi, sbagliai la data. Adesso, però, su Internet è presente la versione aggiornata del saggio, nella quale spiego cosa è avvenuto dal Settanta in poi, e che il messaggio del libro rimane sempre valido: fin quando l'abilità nel gestire i sistemi tecnologici non sarà migliorata, potranno verificarsi fenomeni di crisi sistematica che portano alla paralisi dei sistemi di energia-comunicazione-trasporti. Questo discorso vale tipicamente nel caso delle megalopoli, ma non solo. Inoltre, nel caso vengano poi toccate realtà industriali e

finanziarie, possono esserci conseguenze anche per altri paesi non colpiti direttamente. Siamo pieni di segni premonitori di simili accadimenti.²³³

Buon amico di Levi – a cui lo legava, oltre al destino di essere uomo di scienza nel mondo delle lettere (o viceversa), un fitto carteggio cominciato nel '62, denso di interessanti considerazioni sulla letteratura e sul futuro²³⁴ – Vacca viene spesso definito “futuologo”. Termine che, per sua stessa ammissione, non lo convince: «“Futuologo” è una parola orrenda. In America, coloro che si occupano di fare previsioni sul futuro vengono chiamati “futuristi”, *futurist*. Io cerco solo di compiere previsioni sensate in base a ragionamenti, a possibili scenari; o anche basandomi su calcoli, che sfruttano le cosiddette *equazioni di Volterra*. Tali equazioni danno luogo a curve logistiche [...]. Le previsioni che si ottengono con queste curve logistiche sono in genere molto più attendibili di quelle ricavate da semplici estrapolazioni lineari, le quali spesso falliscono»²³⁵. *Il medioevo prossimo venturo*, dunque, ha intenzioni serie, apparentemente lontane dalla narrativa. Intende suggerire l'immagine di un domani *a ripetere*, “già visto”, anticipandolo in virtù di consuetudini, parallelismi storici e dati matematici. Una “distopia non-fiction”, ma a) perfettamente in linea con il

²³³ Intervista a Roberto Vacca, in Menichella, M., *Professione scienziato*, SciBooks, Pisa 2005, p. 179.

²³⁴ V. Cassata.

²³⁵ Intervista a Roberto Vacca, in Menichella, M., *Professione scienziato*, op. cit., 188-182.

dispositivo del Warning che caratterizza molte delle opere fino a ora trattate, e b) nient'affatto impermeabile ai toni e al fascino del romanzesco. Vacca immagina, descrive, quindi “fantastica” su qualcosa che, per quanto probabile, non è ancora avvenuto. Inoltre, fin dal titolo la sua opera mette in risalto la contraddizione di un “futuro che è anche regressione”, topos frequentato con assiduità da scrittori e creativi di ogni tipo, fin dai tempi della *Time Machine* di Wells, ma molto più raramente in un saggio, e con riferimenti al medioevo anziché alla preistoria²³⁶.

²³⁶ Nell'ambito di una discussione accesa anche dal successo del libro di Vacca, sull'idea di “nuovo medioevo” come distopia – o meglio, come scenario catastrofico – si è espresso in modo molto interessante Umberto Eco. Partendo dal presupposto che l'Italia e per estensione l'Europa stiano attraversando, tra la fine dei '70 e l'inizio degli '80, una fase di “moda medievale”, in un breve saggio dal titolo “Dieci modi di sognare il medioevo”, Eco svilisce l'idea della *Middle Age* come *Dark Age*, come incubo, sostenendo piuttosto che il medioevo sia stato un tempo di intensa fibrillazione, che ha generato e realizzato sogni. «Ci si può legittimamente chiedere a quale medioevo si pensa quando si parla di neo-medioevo, di ritorno al medioevo e di moda medievale. [...] Quando Roberto Vacca parlò di medioevo prossimo venturo, egli stava pensando al crollo dei grandi sistemi tecnologici, crollo che avrebbe instaurato un nuovo medioevo feudale o prefeudale, fondato sulla penuria e sulla lotta per l'esistenza. Risposi allora che il medioevo era già cominciato, e cioè che non bisogna attendere la guerra atomica per vagheggiare o temere un nuovo medioevo. Ma il mio medioevo era inteso come un'epoca di transizione, di pluralità e di pluralismo, di contraddizione tra un impero che nasce, un impero che muore, e una terza società che sta sorgendo. [...] In questo senso il medioevo può interessarmi, ma il modello funziona in senso prospettico e, vorrei dire, fondamentalmente ottimistico». Eco concludeva il suo saggio con le parole «Quindi, lunga vita al medioevo e al suo sogno, purché non sia un sonno della ragione. Di mostri ne abbiamo generati abbastanza». Il testo è tratto da Eco, U., *Dieci modi di sognare il medioevo*, versione riveduta di una relazione tenuta il 12 novembre 1983 al convegno di San Gimignano “Il sogno del medioevo”, in *Sugli specchi e altri saggi*.

Uno dei futuri “arretrati” più interessanti del panorama letterario italiano è quello immaginato da **Mario Soldati** (1906-1999) per *Lo smeraldo* (1974). In questa storia – non perfettamente ascrivibile al genere fantascientifico, in quanto ricca di elementi magici e metafisici – il protagonista è un alter-ego e omonimo dell’autore che, nel mezzo di una caccia disperata allo smeraldo del titolo, si sveglia improvvisamente nel futuro. Lo slittamento, tra l’altro, avviene sia sul piano temporale che su quello identitario: il corpo in cui Mario si ritrova non è il suo, ma quello di un certo André, o Andrea, pittore. Per gran parte della storia, dunque, l’eroe di Soldati è condannato a osservare e condurre, contemporaneamente, un’esistenza-avventura che gli appartiene solo virtualmente. Apprenderà presto che l’Italia, come il resto del mondo, in questo assurdo domani è divisa in due blocchi, Nord e Sud, tracciati da una Linea universale. Roma è una desolata, squallida terra di confine squarciata dalla Linea. Russia e Stati Uniti sono alleati nella compatta Federazione del Nord, un’area ipertecnologica, uniformemente industrializzata e militarizzata che vieta la proprietà privata, si preoccupa della sovrappopolazione e incoraggia l’omosessualità al fine di separare l’aspetto ludico del sesso dalla possibilità di procreare. Al Sud, al contrario, non esistono restrizioni, ma regna la povertà. E, per tornare a una figura-cardine della distopia italiana, il Vaticano è distrutto come

Il segno, la rappresentazione, l’illusione, l’immagine (1994), La Nave di Teseo, Milano 2018. Il riferimento alla “risposta” fornita in occasione dell’uscita del testo di Vacca trova invece riscontro in Eco, U., *Documenti su Il nuovo Medioevo*, Bompiani, Milano 1973.

il resto del territorio romano e i pontefici sono due, uno di stanza ad Aquileia per il Nord e uno a Malta per il Sud.

Soldati scrive in pieno clima da Guerra Fredda, quando il tema dei blocchi – anche inteso, con gli occhi di un creativo, come dualismo portato all'estremo, una caratterizzazione manichea dell'Ovest libero e ricco e dell'Est estremamente rigido – era fortemente innervato in qualsiasi tessuto capace di un immaginario. Come negli altri casi finora elencati, è evidente che ad impensierire l'autore sono le condizioni in cui versa il *suo* presente, il suo tempo, la sua postazione, ovvero il secondo Novecento in Occidente.

“...Mi dica, c'è qualche cosa che la preoccupa, nel futuro?”

“Sì, il futuro.”

“Qualche cosa che, se potesse, vorrebbe sapere prima?”

“Sì” dissi.

“Di che si tratta? Può dirmelo? Vuole dirmelo?”

“Vorrei tanto sapere che cosa sarà dei miei figli, quando mia moglie e io non ci saremo più. La civiltà occidentale, il mondo che noi conosciamo, sta crollando. Le cose vanno male dappertutto. In Italia, sento, e molti dei miei amici sentono come me, andranno anche peggio.”²³⁷

²³⁷ Soldati, M., *Lo smeraldo* (1974), Mondadori, Milano 2008, p. 42.

3.4 Alieni-umani: alienazione e mutazioni in Aldani e Curtoni

L'ultima frase – l'Italia, il sentire comune, il peggiorare delle cose – conferma una visuale interna ed esterna al romanzo. «Non è un caso se gli anni '70 rappresentano gli anni d'oro della distopia italiana novecentesca»²³⁸, scrive Giuseppe Rizzi, proprio in un commento al romanzo di Mario Soldati. Ed è vero. Come risultato di una maturazione avvenuta nel decennio precedente, nei '70 vedono la luce, tra gli altri, l'antologia *Universo e dintorni* (1978), curata dallo scrittore Inisero Cremaschi per Garzanti, *Il passato verrà* (1970) di Anna Rinonapoli, *Il palazzo nel cielo* (1970) di Ugo Malaguti, *Dove stiamo volando* (1972) di Vittorio Curtoni, *I guastatori dell'Eden* (1976) di Vittorio Catani, *Quando le radici* (1977) di Lino Aldani ed *Esperimento donna* (1979) di Gilda Musa. Opere di autori non mainstream, orgogliosamente fedeli al genere.

A **Lino Aldani** (1926-2009) in particolare si deve il primo studio monografico sulla fantascienza pubblicato in italiano (*La fantascienza*, 1962), nonché

- a) un valido tentativo di definizione della SF in generale

Rappresentazione fantastica dell'universo nello spazio e

²³⁸ Rizzi, G., “Lo Smeraldo: il futuro distopico di Mario Soldati”, su *Il rifugio dell'ircocervo*, 3 maggio 2019, reperibile qui: <https://ilrifugiodellircocervo.com/2019/05/03/lo-smeraldo-litalia-post-apocalittica-di-mario-soldati/>

nel tempo, operata secondo una consequenzialità di tipo logico-scientifico, capace di porre il lettore, attraverso l'eccezionalità o l'impossibilità della situazione, in un diverso rapporto con le cose.²³⁹

e b) un profilo di quella italiana

Gli autori italiani hanno subito tentato, fin dall'inizio, una rappresentazione della condizione umana, più concreta, più vera, più convincente. Si avverte, insomma, nelle narrazioni nostrane, l'ambizione di andare oltre quella che può essere la trovata tecnologica o l'ingegnosità delle situazioni, per tendere, più o meno consapevolmente, alla rappresentazione dell'uomo, l'unico soggetto che possa essere letterariamente raccontato.²⁴⁰

E l'essere umano – rappresentato soprattutto in relazione al rapporto con l'alienazione e la negazione – è in effetti la materia centrale dei suoi racconti, caratterizzati da potenti colpi di scena e da un ribaltamento della prospettiva. In *Doppio psicosomatico* (1960), una donna di nome Edith vive con un simulacro del marito morto, creato anni prima dal marito stesso per tenerle compagnia²⁴¹; *Tecnocrazia integrale* (1961) racconta l'incubo

²³⁹ Aldani, L., citato in Iannuzzi, G., *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, op. cit., p. 100.

²⁴⁰ Ibid., p. 99.

²⁴¹ Una trama simile a quella di *Doppio psicosomatico*, noto anche come *Secolo XXII*, si riscontra nel primo episodio della seconda stagione di "Black Mirror", *Torna da me* (in originale *Be right back*), scritto da Charlie Brooker. Qui, una donna di nome Martha acquista un androide che imita alla perfezione il

burocratico del protagonista Guido, che in un mondo futuro governato dalle macchine si distrae con fatica tra le prove difficili, quasi impossibili, di un concorso pubblico, per ottenere – si scoprirà nel finale – un posto da spazzino; in *Buonanotte Sofia* (1963) la vita reale ha perso ogni attrattiva in favore di una realtà virtuale, gestita come il cinema hollywoodiano, che agisce direttamente sui centri nervosi; in *Trentasette centigradi* (1962), il potere oppressivo tipico delle distopie è rappresentato da una corporazione composta da medici, la C.M.G., Convenzione Medica Generale, i cui vessanti controlli e divieti inducono il protagonista Nico a rivendicare, come il Selvaggio di Huxley e con esito altrettanto tragico, il diritto ad ammalarsi, a vivere in maniera meno prudente ma più felice; *L'altra riva* (1967), infine, racconta di una specie, i “kindus”, del tutto simili a ominidi primitivi, allevata allo scopo di poter essere uccisi per garantire organi a persone molto ricche che necessitano di un trapianto.

Aldani ha firmato anche cinque romanzi: il già citato *Quando le radici*, *Eclissi 2000* (1979), *Nel segno della luna bianca*, con Dianiera Piegai (1980), *La croce di ghiaccio* (1989) e *Themoro Korik* (2007). Tra questi, il primo è certamente quello che più si avvicina più vicini all'idea di distopia realistica e metropolitana, con un protagonista disgustato dalla società e schiacciato in un sistema (non dittatoriale, ma culturale) da cui non riesce a

fidanzato Ash, morto in un incidente. L'epilogo del racconto di Aldani è drammatico: Edith si toglie la vita dopo aver distrutto il marito-automa, perché sospetta che il cognato voglia denunciarne l'esistenza alle autorità. In *Torna da me*, invece, Martha prende coscienza che il “vero” Ash non esiste più, e segrega il suo doppio in soffitta.

liberarsi. Si chiama Arno, vive nella Roma del 1998, svolge un lavoro alienante di cui, un po' come in "Lumini rossi" di Primo Levi, non capisce il senso (sostituisce tessere forate con altre tessere forate) e a fasi alterne rimpiange i luoghi nati, paesi di campagna in gran parte distrutti per fare spazio alle periferie della megalopoli. La sera si vende come prostituto, o passeggia tra le fogne. È perennemente in cerca della poesia, della lentezza e dell'autenticità. Di un significato. Lo troverà solo alla fine, unendosi a una carovana di zingari.

La campagna è centrale anche nell'opera di **Vittorio Curtoni** (1949-2011), dal racconto *Ritratto del figlio* (1970) – “un interessante esperimento di realismo fantascientifico”²⁴² – al romanzo *Dove stiamo volando*. Al centro di entrambi i testi c'è un'Europa post-atomica, distrutta dalla guerra e occhio di un ciclone di odio nei confronti di chi, soprattutto bambini e ragazzi, che hanno riportato mutazioni genetiche a seguito delle esplosioni nucleari. In *Ritratto del figlio* l'azione si svolge in Italia, ridotta a protettorato statunitense. Il protagonista, Antonio, vive in un costante stato di allarme: suo figlio Luigi, un bambino di sei anni, come molti suoi coetanei non comunica e non ascolta, e sviluppa atteggiamenti incomprensibili e preoccupanti. Antonio si confida con l'unico amico che ha, un soldato americano, Peter, a cui riserva le proprie considerazioni sul futuro dell'Italia – «Ce la possiamo cavare. [...] La

²⁴² Iannuzzi, G., *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, op. cit., p. 226.

ricostruiremo»²⁴³ – e sui mutanti usati come fenomeni da circo – «Non è un trattamento umano»²⁴⁴. Quando il figlio fugge, l'uomo valuta di lasciarlo al suo destino, di non intraprendere la ricerca. Poi, però, scaccia il pensiero.

Una simile dinamica padre/figlio-mutante apre *Dove stiamo volando*. La campagna distrutta è quella francese, e la “piaga” del figlio è di carattere sessuale, suggerita da un curioso uso della lingua (Charles, protagonista e voce narrante, si riferisce a sé declinando le parole prima al maschile e poi, tra parentesi, al femminile). Il romanzo si distingue per la straordinaria fantasia dell'autore nel tratteggio dei personaggi, in gran parte mutanti con corpi e vissuti estremamente complessi, e per l'intreccio, ricco di eventi ingegnosi e capaci di sollecitare a volte l'empatia a volte la riflessione, il pensiero politico. Charles è costretto/a a fuggire verso il ghetto di Nuova Parigi, dove rivelerà la sua menomazione (l'assenza di organi genitali) e si innamorerà di un altro giovane mutante, Pierre. La graduale scoperta della propria identità sessuale – dalla relazione con Pierre in avanti Charles si identificherà come donna, arrivando a operarsi per avere a tutti gli effetti un corpo femminile – coincide con un tumulto extra-personale: una guerra civile sconvolge il ghetto e, forse, anche ciò che lo circonda. L'esito, specie sul piano privato, sarà disastroso, tragico oltre ogni immaginazione. Pierre muore, Charles fugge e ritrova suo padre. L'uomo, però, la guarda con

²⁴³ Curtoni, V., *Ritratto del figlio* (1970), “Robot” n. 56, Delos Books, 2009, p. 106-107.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 122

occhi diversi. Dopo averle rivelato di non essere il suo vero padre, la violenta. Charles, disperata, lo assassina, per poi uccidersi a sua volta.

L'orrore genera orrore. Il padre di Charles aveva preso in affido il neonato, abbandonato sulla sua porta in un clima post-bellico che, spiega Curtoni, non può che peggiorare: i figli del disastro nucleare sono detestati (e, contemporaneamente, concupiti, come in una nuova forma di schiavitù) dallo stesso tipo d'uomo che ha voluto la guerra. Non c'è speranza di pace, perché la bomba – generando un tipo di dramma superiore allo sterminio, ovvero milioni di esistenze deprivate di diritti, identità, voce, armonia dei corpi – ne ha azzerato i presupposti.

L'evoluzione verso il post-umano è una cifra tipica di tutto quello che, da indole internazionale, verrà dopo, tra gli anni Ottanta e i Novanta. Le ucronie politiche, la Storia rivisitata e le speculazioni cyberpunk saranno il fulcro, ad esempio, dell'opera di Vittorio Catani e centrali nelle narrazioni di chi si affaccia al genere nei primi anni'90: Valerio Evangelisti, Nicoletta Vallorani, Dario Tonani, Luca Masali e Massimo Mongai.

Su Catani Giulia Iannuzzi ha scritto di come sia “esponente di una fantascienza differente” e di una “narrativa che resta per lo più lontana dagli sperimentalismi formali della New Wave e dalla poetica dell'*inner space* ballardiano, concentrata piuttosto sulle idee, sugli scenari, sulla presenza di elementi scientifici non pretestuosi e di un livello di impegno politico ed etico spesso

centrale”.²⁴⁵ La riflessione di Iannuzzi prosegue così, coinvolgendo una dichiarazione dell'autore:

Catani stesso, a proposito della propria narrativa, ha sintetizzato «benché come autore io propenda per una fantascienza che alcuni hanno definito “sociologica”, apprezzo molto la science fiction puramente avventurosa, se ben scritta. L'avventura – ma questo termine può associarsi a pagine e stili diversissimi – è la madre della letteratura. Se per avventura si intende pura “azione”, di questo genere ho prodotto poco o nulla». Una dichiarazione che, mentre conferma la predilezione per la declinazione del genere *sociologica*, estrapolativa e critica, mette in risalto l'importanza del fattore avventuroso, o, in altri termini, del piano degli eventi all'interno della trama e del gusto per il racconto nell'organizzazione del discorso.²⁴⁶

Ne è prova l'attenta descrizione del rapporto causa-effetto che accompagna, nel suo romanzo *Il quinto principio* (2009), l'invenzione della PEM, Protesi Elettronica Mentale, un sistema per collegare il cervello direttamente alla rete senza dover ricorrere a interfacce tecnologiche. Sul *Quinto principio*, specie in relazione al discorso che Catani compie intorno alla crisi del 2008, torneremo più avanti.

In questo universo letterario sempre più popolato da protesi, emarginati, rivolte sociali e realtà virtuali, risalta come un monile

²⁴⁵ Iannuzzi, G., *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni*, op. cit., p. 271.

²⁴⁶ Iannuzzi, G., *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni*, op. cit., p. 272.

antico e inclassificabile *Gli angeli dello sterminio* (1992) l'apocalisse metropolitana di Giovanni Testori. A bruciare è, ancora una volta, Milano: città con strade senza nome abitata da persone senza nome, un caos ininterrotto di crolli, corpi, relitti e incendi, contro il cui degrado non può nulla neanche un tentativo di rivoluzione.

3.5 Il caso Alvaro

Per rimanere coerente alla premessa sui salti temporali, vorrei concludere questo capitolo, ormai naturalmente addentratosi nel tardo Novecento, soffermandomi su un autore morto prima degli anni '60. A **Corrado Alvaro** (1895-1956), prevalentemente conosciuto per *Gente in Aspromonte* (1930), *Il mare* (1934) e *Quasi una vita* (1951), si devono infatti due delle narrazioni distopiche più interessanti e insospettabili della narrativa italiana. Interessanti perché la prima, *L'uomo è forte* (1938), vede la luce in pieno fascismo, e anticipa di circa un decennio molte delle tematiche che saranno centrali nel *1984* di George Orwell. Insospettabili perché Alvaro non è autore a cui vengano accostati con facilità gli aggettivi “visionario” e “fantascientifico”, a meno di non conoscerne profondamente l'opera. Nella sua prolifica e sfaccettata carriera di narratore, l'orientamento realista e rigoroso – pur avvolto, come scrive Ottiero Ottieri, da una “nebbiolina”²⁴⁷, soggetto a una speciale sospensione – ha spesso coinciso col tentativo di non distogliere

²⁴⁷ Ottieri, O., *La linea gotica. Taccuino 1948-1958*, Bompiani, Milano 1962, p. 89.

lo sguardo dalla verità psicologica, storica e culturale dell'Europa del tempo. Per questa ragione, nella raccolta del 1929 *L'amata alla finestra*, incastonate tra racconti apparentemente bucolici, si trovano tre storie che ruotano intorno alla sessualità femminile, "Ermafrodito", "Un delitto" e "Margana"; o ancora Sebastiano Babe, protagonista del romanzo di gioventù *L'uomo nel labirinto* (1921; in un'unica edizione dal 1926), all'indomani della Grande Guerra non fa che ragionare sui suoi stati d'animo di maschio, di reduce, di meridionale: «In certi momenti gli pareva che il mondo gli dicesse i suoi segreti, e a guardarla come sapeva lui, ogni cosa indifferente stesse sul punto di fargli una rivelazione. Le forme delle cose contenevano segreti di sviluppo all'infinito, avevano una continuazione ideale, e addirittura pareva mantenessero un aspetto illusorio che nascondesse quello reale; la verità che doveva essere meravigliosa. [...] A badar bene, in tutte le cose c'era una falsificazione, una declamazione, una stanchezza»²⁴⁸. Alvaro firma, con la stessa ispirazione, anche la sceneggiatura di *Noi vivi* (1942)²⁴⁹ di Goffredo Alessandrini, tratto dal libro omonimo di Ayn Rand. Il film, uno sguardo impietoso sulla Russia post-rivoluzione, viene presto ritirato dalle sale cinematografiche a causa dello spirito libertario sollecitato dalla vicenda, e chiaramente invisato a Mussolini. Ma Alvaro è più che abituato all'attenzione della censura, come molti degli scrittori animati da un forte impegno civile negli anni

²⁴⁸ Alvaro, C., *L'uomo nel labirinto* (1926), in *Opere/1. Racconti e romanzi*, Bompiani, Milano 2018, p. 5.

²⁴⁹ Il film, dopo la presentazione al Festival di Venezia del 1942, fu poi distribuito in due parti, intitolate *Noi vivi* e *Addio Kira!*.

del fascismo e nel primo dopoguerra. È peculiare, in proposito, la vicenda editoriale che riguarda *L'uomo è forte*, fin dal titolo: per Alvaro, la scelta giusta è *Paura sul mondo*²⁵⁰, ma il regime preme sull'editore Bompiani perché il romanzo si presenti in maniera meno allarmista. Come mai “paura”? E come mai sul “mondo”? L'altra pretesa, infatti, è che l'autore dichiari in una nota, a scanso di fraintendimenti, che l'intera vicenda è ambientata in Russia²⁵¹. «In realtà» scrive Vittorio Catani «i personaggi si chiamano Dale e Barbara e lo scenario non consente precise identificazioni geografiche, ma l'allusione implicita a fascismo e nazismo si direbbe lapalissiana»²⁵².

C'è un regime, al centro di *L'uomo è forte*. Ed è lo stesso tipo di regime che si incontra nei romanzi di Zamjatin e Huxley, e che presto farà brillare per capacità di sintesi *1984*: quello, già esplorato nel precedente capitolo, che non consente libertà individuale, scoraggia l'amore e sa bene che per prosperare deve plagiare, pretendere la piena adesione, far credere al *singolo* di essere *plurale*, di sentirsi felice, soddisfatto, parte di qualcosa. La falla in questo sistema è, per Alvaro, sempre sensibile alla tematica dell'andarsene e del tornare, la condizione di straniero

²⁵⁰ Il titolo originale verrà usato molto più avanti per uno lo sceneggiato televisivo tratto dal romanzo, andato in onda nel febbraio del '79 per la regia Domenico Campana, con Ugo Pagliani, Laura Belli e Arnoldo Foà protagonisti. Rai Teche, sceneggiati 1978/1980, database online. Voce consultabile qui: <https://web.archive.org/web/20130629055526/http://www.teche.rai.it/storia/fiction/fiction06.html>.

²⁵¹ Catani, V., *Vengo solo se parlate di Ufi. Sguardi sulla fantascienza e sulla società alla svolta del millennio*, op. cit., p. 219.

²⁵² Ibid.

di Dale. Egli ritorna nel suo Paese dopo anni, moltissimi, trascorsi all'estero, ed è quasi felice: l'immagine plastica dell'avvenire luminoso – la statua di due amanti che camminano a testa alta, proveniente dalla sua terra e descritta nell'apertura del romanzo – gli si era già palesata poco prima di tornare, tra i padiglioni di un'Esposizione internazionale, come un segnale inequivocabile. Del suo luogo d'origine sa poco e niente: c'è stata una guerra civile tra Partigiani e Bande, e hanno vinto i Partigiani. È una cartolina di Barbara, vecchia amica e futuro amore, a informarlo, e poi a convincerlo. Il testo trasuda speranza, senso di novità, e Dale si decide: «Cosa sto a fare qui? [...] Tutto è noioso e uguale. La gente dà valore a fatti che da molto tempo non ne hanno più alcuno»²⁵³.

Fin qui, "l'estero" non meglio identificato in cui Dale risiede fin da bambino, sembrerebbe la vera distopia, il luogo desolante da lasciarsi alle spalle. Dale lo osserva con crescente disgusto, indispettito dalla superficialità dei costumi, degli interessi, persino dei corpi: le donne «fragili e cascanti, sui tacchi troppo alti» della città in cui risiede vengono continuamente contrapposte a quelle sane, robuste, decise, persino muscolose del suo paese lontano (ormai idealizzato). È deciso, parte.

Appena arrivato, però, e fin dal primo incontro con Barbara – una donna forte, sì, nel corpo e nello sguardo, ma intimorita dagli estranei, continuamente circospetta –, è chiaro che qualcosa non va.

²⁵³ Alvaro, C., *L'uomo è forte* (1938), in *Opere/1. Racconti e romanzi*, op. cit., p. 425.

“Sarà bene, Dale, che lei vesta come tutti gli altri,” disse senza guardarlo. “Così è troppo strano. E poi, sarà meglio che questa sia la prima e l’ultima volta che ci vediamo,” mormorò. Là per là questo sentimento di paura e d’ignoto, questa proibizione senza ragione, diedero a Dale un nuovo e inesplicabile piacere. Barbara si raccomandava che egli non cercasse più di vederla in nessun modo, e che non facesse il suo nome con nessuno. “Perché?” chiese Dale. Ella lo guardò in viso, e nei suoi occhi chiari passò la visione di qualcosa che non poteva esprimere. “Perché,” ella disse, “il nostro paese ha fatto molti sacrifici. Ha sofferto e ha lottato. Ha nemici dappertutto. Sarà bene, perlomeno in principio, che noi... [...] Guardi, Dale che da noi non è come laggiù. Da noi...” [...] Mentre fino a ieri era tutto innocuo, troppo innocuo, ora, rientrato in questo nuovo mondo, tutto sembrava divenire fatale.²⁵⁴

Ovviamente Dale e Barbara si vedranno, si ameranno e proveranno a reagire a un regime che li vorrebbe “liberi” dal vincolo di una relazione, e quindi totalmente asserviti al potere costituito. Dale, come abbiamo detto, è straniero, distaccato, conosce talmente bene il mondo libero da averne quasi odiato la leggerezza; non cederà al torchio subdolo di questo “fatale mondo nuovo”. Barbara, invece, è schiacciata dal peso degli sguardi, combattuta tra quello che prova e l’educazione che le è stata impartita. «Sotto il potere di mille occhi, di mille volontà, di mille forze che dominavano su ciascuno, ella rinunciava a

²⁵⁴ Ibid. 427-428.

quello che desiderava ardentemente»²⁵⁵. Alla fine, tradirà l'uomo che ama, più che altro per dissipare l'angoscia generica di non essere nel giusto. L'Inquisitore appare magnanimo, possibilista: «Bisogna fare attenzione, si può trattare d'una preoccupazione eccessiva. Non sarà questo il suo caso. Ma spesso si presentano a noi persone che credono di aver sfiorato un nemico della società. Devo dire che si tratta in molti casi di un eccesso di zelo»²⁵⁶. Barbara non si capacita. «Dove era il terribile apparato della giustizia di cui per tre mesi avevano avuto l'incubo [...]?»²⁵⁷ È qui che si compie il plagio definitivo, la piena adesione della donna al regime. L'Inquisitore la spinge subdolamente a credere che il suo gesto potrebbe essere inteso come un'autodenuncia, il crollo psicotico di chi ha qualcosa da nascondere: «Un semplice trauma nervoso. [...] Molta gente viene qui per accusarsi»²⁵⁸. I modi sono morbidi, concilianti. Barbara prima si smarca, chiarisce che *lei* non ha nulla da nascondere, e quando l'Inquisitore le assicura di essere certo della sua innocenza si sente salva, compresa, liberata: ammette di amare Dale, ricambiata, e firma la sua condanna. Ne segue la rocambolesca resistenza di Dale, e un finale velocissimo, vagamente stralunato, aperto.

«*L'uomo è forte*», scrive Alberto Granese, «riesce, dunque, a rappresentare lo stato di paura che accompagna ogni azione dell'uomo, costretto a subire i rigori di un regime assolutistico,

²⁵⁵ Ibid. 479.

²⁵⁶ Ibid. 580.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ Ibid. 581.

su cui incombe il senso minaccioso di un apparato burocratico, vampiresco, spionistico: una realtà dominata da forze misteriose e avverse, dove la gente vive in uno stato continuo di angoscia e di paura, dove i rapporti sono inquinati dalla diffidenza e dal sospetto»²⁵⁹. La dittatura e la violenza sono, a tutti gli effetti, prevalentemente psicologiche.

Dagli intenti alle scelte stilistiche, dai simbolismi agli snodi narrativi (su tutti, il tradimento di Barbara), le somiglianze tra *L'uomo è forte* e il classico di Orwell sono numerose, e rese più affascinanti dalla considerazione che il contesto in cui viene scritto *1984* vede la piena maturazione – la fine, in alcuni casi – della tipologia di regime che denuncia, mentre il romanzo di Alvaro, un po' come *Noi* e *Il mondo nuovo*, ne registra l'evoluzione “in diretta”.

Il discorso è differente, almeno in parte, se si parla di *Belmoro* (1957), la seconda opera distopica di Alvaro. Rimasto incompiuto e pubblicato postumo, *Belmoro* è un romanzo di pura fantascienza, ancora più ambizioso, ricco di riferimenti cristologici e di velate considerazioni sulla modernità, sui costumi, sull'etica e sulla tecnologia. Il protagonista, omonimo e omodiegetico, è un alieno bellissimo che “cade” sulla terra – come, qualche anno dopo, farà in maniera meno letterale il Newton di Walter Tevis (*L'uomo che cadde sulla terra*, 1963) – con la mente totalmente sgombra di ricordi. Il mondo che si ritrova

²⁵⁹ Granese A., *Terrore e tremore nel “diluvio” alvariano*, in Giannanti, A., Morace, A. M. (a cura di), *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2006, p. 315.

a osservare è piuttosto simile a lui, almeno apparentemente: non ha più Storia, non ha memoria, bandisce i sentimenti. L'Ordine che, dalla fine della terza guerra mondiale, lo governa vieta ogni forma di pensiero e di complessità.

Anche in questo caso, il protagonista di Alvaro, inconsapevole e vergine di conoscenze, si macchia della colpa più invisibile ai totalitarismi letterali, ovvero amare. Una donna "artificiale", per giunta, creata a immagine e somiglianza della Venere di Botticelli nei laboratori finalizzati alla progettazione di umani "migliorati", incapaci di provare emozioni o di ricordare. È con lei, con Stella, che Belmoro, nel finale soltanto abbozzato, si allontanerà verso altri mondi e altri tempi, presumibilmente felici.

Ma perché, dicevamo, il discorso è differente? Il ponte che collega *L'uomo è forte* a *Belmoro* sembra poggiare su due paesi che parlano la stessa lingua ma hanno clima, vegetazione e colori diametralmente opposti. Se in *L'uomo è forte* – rigoroso, lineare, "classico" – era preponderante il concetto di libertà e di impegno civile (il romanzo si chiude con le parole «Dale si mise a progettare un nuovo piano di fuga»²⁶⁰, un impeto di ostinata resistenza in un contesto opprimente, in cui scappare sembra impossibile), *Belmoro* pare diretto verso una fuga perenne e pienamente individualista, in nome dell'unica forma di ribellione che l'ultimo Alvaro sembra ritenere potente alla stregua di un male così fumoso, lontano, immorale e metafisico come quello che potrebbe sorgere dopo una guerra della modernità: l'amore

²⁶⁰ Alvaro, C., *L'uomo è forte* (1938), in *Opere/1. Racconti e romanzi*, op.cit., p. 660.

romantico. Ciò che non resiste all'Inquisitore, e che nella *vecchia* distopia genera la tragedia, sorge insospettabile a metà della *nuova*, e sopravvivrà senz'altro al mondo postatomico. *Belmore* è, «per altri versi, il grido d'allarme dell'intellettuale postbellico di formazione cristiana, umanistica e liberalsocialistica, in difesa di valori fondamentali»²⁶¹.

Ed eccola, in fondo, la distopia nell'Italia del Novecento. Non c'è macchina che abbia la meglio sul miracolo. Non c'è *Paura sul mondo* che possa oscurare il candore.

²⁶¹ Rando, G., *La narrativa di Corrado Alvaro. Tra sperimentalismo, denuncia e profetia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018.

Parte II

Premessa alla seconda parte

Un'inquietudine inquietante

Questo capitolo è dedicato alla narrativa italiana del nuovo millennio. Prima di cominciare, è opportuno segnalare che la stragrande maggioranza delle opere letterarie con elementi distopici emerse in Italia negli ultimi vent'anni è stata scritta o pubblicata dopo il 2008. Se si collega questo dato temporale alla popolarità, nei testi in esame, di tematiche quali l'assenza di soldi e lavoro o il collasso della società occidentale, si può desumere che la crisi economica del 2008 abbia avuto, anche sulla narrativa italiana, una non sottovalutabile influenza. Questo non significa, ovviamente, che povertà e disoccupazione siano l'incubo ufficiale del giovane Duemila, né che l'Italia sia immune all'andamento del mercato editoriale e alla corrente internazionale di rinnovato interesse per la distopia, no, ma è innegabile che il clima di pessimismo che ha accompagnato, anche in Europa, la "grande recessione" partita dagli USA nel 2007 con la crisi dei subprime abbia in qualche modo "innescato" la rifioritura del distopico in Occidente. I dati a sostegno di questa ipotesi sono quelli già citati nella premessa: datazione, argomenti e opinioni degli autori. Durante un'intervista condotta di recente, Fabio Deotto ha risposto così a una mia domanda sulla questione:

A giudicare dalla fiction degli ultimi anni [...] credo che più di tutto gli italiani abbiano paura di vedere trasformata la loro carrozza in zucca allo scoccare della mezzanotte: perché certo, c'è un razzismo strisciante, la paura del "diverso", la paura di una precarietà lavorativa, economica ed esistenziale che si fa norma, la paura dei nuovi fascismi, ma a pensarci bene tutte queste paure sono legate a una più generale, quella di scoprire che il mondo in cui abbiamo imparato a sentirci protetti e confortati sia in realtà un'illusione, che il "progresso" sia un miraggio che ci hanno venduto per decenni per tenerci costantemente con lo sguardo all'orizzonte, che il nostro stile di vita dipenda dallo sfruttamento di risorse in esaurimento e di persone ai margini, che tutto questo venga ribaltato ed esposto da un cambiamento climatico ormai impossibile da ignorare. Credo che più che le paure circoscrivibili, sia questa inquietudine da fine corsa ad alimentare le proiezioni della fiction odierna.

Più nello specifico, sulla possibilità di considerare la crisi economica come un punto di svolta nell'interesse degli scrittori (e i lettori) italiani verso le distopie, nella stessa intervista Deotto si è espresso così:

Penso che questa situazione sia il prodotto di una convergenza di fattori: l'elezione di Berlusconi nel 1994 ha lasciato il posto a vent'anni segnati da una graduale de-ideologizzazione dell'arena politica; l'11 settembre non ha influenzato solo il modo in cui pensiamo alla sicurezza nazionale, ma anche la nostra stessa fiducia in una crescita stabile e controllabile; qualcosa di simile è accaduto con la crisi economica del 2008, che ha polverizzato l'idea, a molti instillata fin dagli anni scolastici, che dovevamo essere gli architetti del nostro futuro. Tutti questi eventi hanno prodotto un cambiamento sismico nel modo in cui usiamo parole come "progresso", "sviluppo" e "cambiamento". È come se ora fossimo contaminati da un senso di emergenza, come se avessimo bisogno di trovare una soluzione per un'equazione che non possiamo più risolvere. Ma questa non è un'equazione, e sembra che non ci siano comunque soluzioni adeguate in vista. Non c'è da meravigliarsi se tra i giovani italiani l'alcolismo e i tassi di abbandono dell'università sono in aumento. Quindi, sì, forse possiamo definire il 2008 "l'anno in cui il futuro è finito". E se questo è il caso, gli scrittori sono i primi che possono provare a ricostruirlo.

I dati statistici relativi alle paure degli italiani degli ultimi anni rispecchiano in maniera abbastanza fedele sia le parole di Deotto che i temi dei libri recentemente pubblicati. Secondo

l'undicesimo Rapporto Europeo sulla Sicurezza²⁶² (2019), l'incertezza economica preoccupa il 62% degli italiani, ed è seconda, in una classifica di timori, soltanto alla paura delle guerre e dell'inquinamento (75%). Al 2019, si sente parte della classe media il 50% degli italiani, qualche punto in più rispetto al 2014 (46%) ma dieci in meno rispetto ai valori riscontrati prima della crisi economica (60%). Uno studio condotto da SWG²⁶³, di poco precedente al Rapporto sulla sicurezza (2017), compara il mutamento dei dati relativi a percezione, sentimenti e immaginario degli italiani nell'arco di circa 10 anni, ponendo l'accento sulle conseguenze generate dalla bancarotta di Lehmann Brothers. «Da allora [gli italiani, n.d.a.] hanno perso fiducia nel futuro, hanno iniziato a diffidare dell'Europa, a guardare con sospetto gli immigrati, a “percepire” un senso di insicurezza non giustificato dall'andamento dei reati che pure da

²⁶² Condotto da Demos & Pi e Fondazione Unipolis. I dati riportati, relativi all'Italia, si basano su due distinte rilevazioni condotte da Demetra: 1) la prima è stata realizzata nel periodo 22-26 gennaio 2019, con il metodo CAWI, su un campione di 1.012 casi; 2) la seconda è stata realizzata nel periodo 7-15 Gennaio 2019, con il metodo mixed-mode CATI-CAMI-CAWI, su un campione di 1.603 casi. Entrambi i campioni sono rappresentativi della popolazione italiana di età superiore ai 15 anni, in base alle principali variabili socio-demografiche. L'indagine è diretta da Ilvo Diamanti, Fabio Bordignon e Martina Di Pierdomenico hanno curato la parte metodologica, organizzativa e l'analisi dei dati. Consultabile qui: <http://www.demos.it/a01576.php>

²⁶³ Contenuto in Risso E., Pessato M., (a cura di), *In modo diverso. 1997-2017: come è cambiata l'opinione pubblica italiana*, Edizioni Guerini e Associati, Milano 2017. Condotto, a partire da trend e dinamiche del mercato, della politica e della nostra società, con una “metodologia scenariale” che trova applicazione ottimale nel momento in cui la realtà osservabile è costituita da un intreccio di spinte e componenti non univoche e quindi non rappresentabile attraverso uno strumento come il sondaggio.

anni risultano complessivamente in flessione. Sono anche entrati in crisi i valori tradizionali, in primis quelli legati alla religione cattolica, così come si è affievolita la speranza di benessere alimentata, negli anni precedenti la crisi del 2008, da modernizzazione e innovazione tecnologica. Ma soprattutto è notevolmente aumentata la percentuale di coloro che si sentono esclusi dal contesto sociale ed economico e sono convinti di non poter cambiare in meglio il proprio futuro.»²⁶⁴ Dal 2007 al 2017, per fare qualche esempio, la fiducia nell'UE e la convinzione relativa alla permanenza dell'Italia nell'Unione sono crollate dal 70 al 18%; la visione di apertura verso l'Islam dal 38 al 28%; la fiducia nell'innovazione è passata dal 62 al 28%; la percentuale di coloro che si sentono esclusi dal contesto sociale ed economico è cresciuta dal 49 al 68%, mentre quella di coloro che si sentono sufficientemente attrezzati per governare la propria esistenza e credono di poter cambiare in meglio il proprio futuro si è ridotta dal 44 al 26%; infine, tornando un po' più indietro, se nel 2003 era il 60% degli italiani a dirsi favorevole ad accogliere i migranti, nel 2017 quella percentuale si è quasi dimezzata (35%).

Scrivono Riccardo Luna a proposito dei dati SWG: «Emerge chiaramente che il 2008 è stato l'anno di svolta, l'anno in cui l'Italia passa dall'essere una società aperta ad una che alza muri e invoca pistole. I grafici da questo punto di vista sono molto

²⁶⁴ Cauti, A., "Come è cambiata l'Italia dopo la crisi del 2008. Uno studio.", su Agi.it, 15 settembre 2018. Consultabile qui: https://www.agi.it/economia/italia_dopo_crisi_2008-4378583/news/2018-09-15/

chiari: sono come quei giochi enigmistici in cui devi collegare dei puntini per scoprire la figura nascosta. La figura è un otto con due curve - mettiamo l'ottimismo e il pessimismo -, che si incrociano proprio a cavallo del 2008. Chi era in alto va in basso e viceversa. Cambia tutto. [...] Tutto nasce in quell'anno. In quell'anno avviene il passaggio da sogni - chi sogna più oggi un mondo migliore? - a bisogni. Averlo sottovalutato ci ha portato a dove siamo oggi.»²⁶⁵

Secondo gli italiani, insomma, il meglio sembra essere già passato, e il futuro destinato a peggiorare. Un pensiero pienamente in linea col concetto baumaniano di “retrotopia”, o di utopia della nostalgia, secondo cui i panorami ottimistici dell'avvenire hanno ceduto il posto a «visioni situate nel passato perduto/rubato/abbandonato ma non [...] ancora morto, e non legate al futuro non ancora nato, quindi inesistente»²⁶⁶.

Il panorama culturale italiano mainstream è, effettivamente, ricco di retrotopie. Specie tra le serie tv trasmesse sulle reti cosiddette generaliste, sono molti i prodotti d'evasione – intenzionati, cioè, a prediligere scopi emozionali o di intrattenimento, e non prettamente intellettuali – che propongono una fascinosa rappresentazione del passato, o di un presente murato, isolato, a-temporale, conventizio: da *Il paradiso delle signore*, fiction di Rai 1 ambientata nella Milano degli anni '60, a *Don Matteo* e *Che Dio ci aiuti!* (sempre Rai 1) la scelta del

²⁶⁵ Luna, R., “Perché siamo tutti figli di Lehman Brothers”, su Agi.it, 14 settembre 2018. Consultabile qui: https://www.agi.it/blog-italia/riccardo-luna/lehman_brothers_italia_cambiamento_dati-4378170/post/2018-09-14/

²⁶⁶ Bauman, Z., *Retrotopia*, Laterza, Bari-Roma 2017, p. 4.

vintage o dello stile di vita “disintossicato” dalla modernità sembra una carta vincente, ecumenica e rassicurante.

La “narrazione retrotopica”, dunque, ha un potere taumaturgico: è uno strumento capace di individuare un timore e, tramite un esercizio di negazione, lenirlo. Una commedia scanzonata sui ruggenti anni '60 – con musiche, colori, acconciature che non mettono in discussione le nostre scelte, i nostri gusti di abitanti del presente – asseconda, legittimamente, un desiderio di fuga. Non è un caso, dunque, che retrotopie e distopie occupino canali tra loro paralleli, destinati a non incontrarsi mai: come prodotti culturali rispondono a esigenze diametralmente opposte.

Inoltre, la distopia non è populista, o accondiscendente, ma critica. Gli scrittori non raccontano sempre e soltanto le paure dei cittadini, come chiamati democraticamente a rappresentarle, ma un mondo *figlio* di quelle paure, ovvero interpretano le possibili conseguenze di un clima oscuro. Mi spiego meglio, con un esempio: *Il racconto dell'ancella*, di Margaret Atwood, non racconta di certo il timore della sterilità o, ancor meno, della “modernità” dei costumi, ma il modo in cui quella paura, ampiamente condivisa, sia stata impugnata, trasformata prima in propaganda e poi in un incubo ancora più grande.

Il 9 giugno del 2008, dalle pagine di Repubblica, Ilvo Diamanti presentava una ricerca condotta il mese precedente²⁶⁷

²⁶⁷ L'indagine è apparsa su *La Repubblica* del 9 giugno 2008, ed è stata condotta da Demos & Pi in collaborazione con Coop (Ass. Naz.le cooperative di consumatori), e curata da Ilvo Diamanti, Luigi Ceccarini e Fabio Bordignon con

che profilava un'Italia desiderosa di maggior sicurezza e spaventata da un aumento (percepito) della criminalità. Riporto l'articolo per intero, sia per l'eshaustività di Diamanti relativa ai dati della ricerca che per il suo pensiero, posto in apertura e chiusura, che ricalca (o anticipa, o accompagna) quello di molti scrittori: la paura genera una paura più grande. Diamanti si dice *inquietato dall'inquietudine* degli italiani, in un articolo che, anche in virtù di una peculiare efficacia espositiva, potrebbe sembrare il prologo di una distopia *à la* Orwell, i titoli di testa a un romanzo (o a un presente) in cui razzismo e iper-controllo sono il pane quotidiano.

Un'Italia da incubo

La Repubblica, 9 giugno 2008

Se la percezione è la realtà realmente vissuta dalle persone, allora la realtà in cui vivono gli italiani assomiglia a un incubo. Una fiction nera, di quelle che, non a caso, hanno tanto successo in questi tempi. Come CSI. Gli italiani: immersi, a tempo pieno, in una Scena del Crimine. Protagonisti

la collaborazione di Natascia Porcellato, Paola Bolzonello e Ludovico Gardani per la parte metodologica (LaPolis, Univ. di Urbino), Filippo Nani (Medialab, Vicenza) per quella organizzativa. Il sondaggio è stato condotto dalla società Demetra di Venezia (sistema CATI, supervisione Claudio Zilio) nel periodo 26-31 maggio 2008. Il campione intervistato (N=1303) è rappresentativo della popolazione italiana con oltre 15 anni per genere, età, titolo di studio e zona geopolitica di residenza. Reperibile qui:

<http://www.demos.it/a00148.php>

vulnerabili di un mondo ostile. È l'immagine proiettata dall'Osservatorio Demos-Coop, in base a un sondaggio condotto nelle scorse settimane. Naturalmente, i sondaggi collezionano soltanto segni. Sollecitati, talora perfino “estorti”. Tuttavia, si tratta di segni di inquietudine assolutamente inquietanti, se letti in sequenza.

1. Quasi 9 italiani su 10 ritengono che la criminalità in Italia sia aumentata, negli ultimi anni. Il 53% lo pensa, in rapporto alla zona di residenza. Quasi metà sostiene, quindi, che la criminalità sia cresciuta. Altrove. In Italia, ma lontano dal loro luogo di vita. Il 23% degli italiani si dice “frequentemente” preoccupato di subire un furto in casa, il 20% di essere scippato. La stessa percentuale teme di essere derubato dell'auto o del motorino. Poco più di quanti (19%) hanno paura di essere raggirati attraverso bancomat o carta di credito. Mentre il 14%, infine, teme di cadere vittima di aggressioni o di essere rapinato. Se, però, consideriamo anche coloro che ammettono di sentirsi preoccupati solo “qualche volta” per questi motivi, le misure indicate si gonfiano notevolmente. Perlopiù raddoppiano. Talora salgono anche oltre. Timori fondati, si dirà, visto che il numero dei reati “minori” - nel linguaggio dei media, ma di certo “maggiori” per le persone comuni - è effettivamente in crescita. Con il risultato che oggi oltre la metà degli italiani confessa di aver paura. A tempo pieno oppure parziale.

2. Il mondo intorno a noi, d'altronde, ci appare affollato da estranei e stranieri. Estranei: due italiani su tre ritengono che “gli altri, se gli si presentasse l'occasione, approfitterebbero della mia (loro) buona fede”. Per cui guardano con sospetto crescente chiunque esca dalla loro cerchia più stretta. Famiglia, località, categoria professionale. Ma soprattutto, temiamo gli stranieri. Siamo diventati, stiamo diventando xenofobi. Gli stranieri ci sembrano tanti. Troppi. D'altronde, quasi un italiano su due guarda con malcelata inquietudine gli immigrati. Regolari, irregolari o clandestini. Non c'è grande differenza, nel sentire comune. Anche perché, in effetti, la differenza non è così chiara. Gran parte dei regolari sono entrati da clandestini. Gran parte degli irregolari sono entrati regolarmente, da turisti; oppure erano regolarmente occupati. E oggi lo sono come prima. Ma irregolarmente.

3. Gli stranieri più stranieri di tutti, però, sono gli zingari. Tanto che non riusciamo neppure a definirli. Nomadi, rom, sinti. Chisseneffrega. Sono zingari e basta. Mendicanti. Ladri di bambini. Ladri e basta. Senza fissa dimora. “Nomadi”, appunto. Anche se e quando sono stanziali. Come i sinti veneziani, che si esprimono in dialetto, meglio di molti “indigeni”. Per noi italiani, popolo immobile (quasi nove su dieci residenti nella stessa provincia in cui sono nati i genitori), con il mito della casa (in proprietà, per oltre 7 famiglie su 10). Una eresia. Da cancellare, semplicemente. Per cui oltre il 75% degli italiani chiede di sgomberare campi nomadi e quartieri

illegalmente occupati da stranieri. In buona parte, senza preoccuparsi di trovare altre sistemazioni. D'altra parte, progetti volti a riqualificare la presenza e l'esistenza degli zingari attraverso la costruzione di zone residenziali attrezzate e dignitose, come a Venezia, hanno suscitato moti popolari. Organizzati, perlopiù, dai leghisti, che sull'insicurezza locale hanno costruito le recenti fortune elettorali. E giustificati da uomini del governo (come ha fatto Gasparri). Insomma, gli zingari: meglio farli scomparire. In un modo o nell'altro.

4. Abbiamo e sentiamo un crescente bisogno di protezione. Dai nemici che ci assediano e ci insidiano, dovunque. Per cui oltre il 90% chiede di allargare la presenza dei poliziotti sulle strade e nei quartieri. La stessa percentuale di persone che rivendica l'aumento della videosorveglianza nei luoghi pubblici. Oltre un terzo degli italiani, però, non si fida neppure di poliziotti e di video poliziotti. E contro la criminalità dilagante non vede che una sola, unica soluzione: difendersi da soli.

5. Abbiamo paura perché ci sentiamo seguiti, scrutati. Ma, al tempo stesso, chiediamo provvedimenti che aumentino il controllo sulla nostra vita quotidiana. Sul nostro privato. Che sta scomparendo rapidamente, con il nostro attivo contributo. Così, quasi metà degli italiani è d'accordo nel consentire alle autorità pubbliche di "monitorare le transazioni bancarie e gli acquisti con carta di credito". Oltre un quarto, invece, (a dispetto dei propositi di Berlusconi) è disposto a concedere alle

autorità di leggere la nostra posta elettronica e di intercettare le nostre telefonate. Ovviamente a nostra insaputa.

6. In nome della sicurezza. Accettiamo che il territorio venga militarizzato. La moltiplicazione di poliziotti, pubblici e privati. E di ronde. Viste con favore da oltre il 60% degli italiani. Non solo nel Nord, dove sono state inventate e sperimentate. Dovunque. L'area in cui sono viste con maggior favore, anzi, è il Mezzogiorno. Dove, d'altra parte, l'insicurezza poggia su buone e solide basi. Dove lo Stato è più debole. Perché, come è facile intuire, la diffusione di questo bricolage securitario, di queste iniziative di giustizia-fai-da-te, sottolinea soprattutto il distacco dallo Stato. La sfiducia nelle istituzioni. E se le ronde sono simulacri di una comunità locale che non c'è più, che importa? Mica servono a combattere la malavita. Ci mancherebbe. Ma a proteggerci da noi stessi.

7. Nessuno è al sicuro dall'insicurezza. Certo, la maggiore domanda di ordine e polizia viene dagli elettori di destra. (Ben assecondati dai loro leader politici). Ma anche a sinistra le paure sono diffuse. Le zone rosse, in particolare, sembrano più reattive delle altre. Impaurite e sensibili alle soluzioni più rigide. D'altronde, i leader politici e gli amministratori (compresi quelli di sinistra) temono di apparire deboli e tolleranti quando i cittadini chiedono uomini forti e tolleranza-zero. Per difenderci dagli stranieri, vista l'impossibilità di erigere "muri reali" intorno alla nostra penisola, penetrabile da ogni punto, si alzano

“muri simbolici”. Come ha sottolineato in modo esplicito il ministro Umberto Bossi, riferendosi al reato di clandestinità. La politica, cioè, preferisce inseguire e monetizzare la nostra insicurezza, piuttosto che curarla. La destra per tradizione e vocazione, la sinistra per... insicurezza.

8. L'insicurezza è una moneta pregiata, dal punto di vista del consenso. Ma anche dell'audience. Mischiata alla paura, riempie i nostri schermi, le pagine dei giornali. Le serate, ma anche le mattine e i pomeriggi tivù. Ispira serial e fiction di successo. D'altronde, la paura del futuro, degli stranieri, il richiamo all'autodifesa militante, il sostegno alle ronde: raggiungono i livelli massimi fra coloro che trascorrono, ogni giorno, oltre 4 ore davanti alla televisione. Asserragliati (quasi imprigionati) in casa e separati dal mondo: da antifurti, porte blindate, mura inaccessibili, cani mostruosi... Tuttavia, conviene diffidare dei sondaggi. Leggerli con scetticismo. Collezionano percezioni “estorte”. Il Paese descritto da questo Osservatorio certamente non è credibile. A confronto, “La notte dei morti viventi” è un film dei fratelli Vanzina. Non può essere vera una società così spaventata. Francamente un po' spaventosa. Da paura.

Ripensando alla narrativa, la riflessione che scaturisce dalla lettura dell'articolo di Ilvo Diamanti è che le distopie, molto spesso, non sono soltanto *l'espressione* di un timore ma anche il suo racconto, la sua genesi: il riepilogo di come un'ansia, una

negazione o un peccato abbiano condotto, nel futuro immaginato, a una nuova ansia, a una nuova negazione e a un nuovo peccato. Come giustamente fa notare anche Deotto, il compito dello scrittore è più simile a quello dello storico o dello psicologo che dell'avvocato: ricostruisce e interpreta, ma non prende parte. Quindi, l'Italia spaventata non è stata *difesa* dalla narrativa, ma osservata e proiettata in un universo di conseguenze. Come nel caso degli "altri" o dei "muri simbolici", a cui Diamanti dedica più riflessioni: quella che va in scena nei romanzi, non è quasi mai l'espressione della paura dello straniero, ma la sua tematizzazione come fatto sociale – e quindi come base narrativa.

Abbiamo fatto ampio riferimento a ricerche che si concentrano sul 2008, ma il mio lavoro non è quello di dimostrare che un dato evento storico sia più o meno significativo di un altro per la curva della produzione culturale o del mercato editoriale. L'incisività del 2008 nell'immaginario comune è un buon suggerimento per orientarci nell'interpretazione dell'umore e dei timori italiani, ma non uno spartiacque assoluto tra ansie storiche o generazionali. Pertanto, procederò in ordine non cronologico ma tematico, dedicando cioè un paragrafo a ciascuna delle macro-categorie in cui mi è parso si siano riparati con più frequenza gli elementi distopici del Duemila italiano. Tali categorie sono riassumibili secondo questo schema:

1. Romanzi che raccontano una catastrofe climatica, energetica o ambientale di qualsiasi tipo, oppure il cui nucleo principale non è una calamità naturale ma un'epidemia;

2. Romanzi che riflettono sulle conseguenze e sulla pervasività delle tecnologie, e che finiscono per gravitare nel campo più generale del concetto di “svalutazione”. Distopie degli affetti, della precarietà, dell'identità, della memoria;

3. Romanzi che immaginano nuovi ordini mondiali e, più in generale, tematizzano l'alterità, intesa come alterità *da temere* (l'alieno come nemico, come invasore) e alterità *ingiustamente emarginata* (poveri, vecchi, immigrati). Centrale, in questa categoria, è il ruolo dei soldi, dei diritti, dell'idea di “confine”.

È importante sottolineare che a) ad ognuna di queste aree corrisponde generalmente una specifica paura, anche se b) una stessa opera può ospitare più temi e più timori e c) spesso l'ambientazione post-apocalittica è da ritenersi poco più che uno scenario “tipico”, e non un indice di preoccupazione per, ad esempio, il riscaldamento globale. Inoltre, d) ogni aspetto apocalittico dell'avvenire è, in regime di distopia, dipendente da responsabilità umane: il *warning*, l'ammonimento e la critica al presente non funzionano come dovrebbero se il disastro messo in scena è una pura fatalità. Fin dai tempi del Giudizio Universale ogni alluvione segue una colpevolezza, mentre il Caso, come dispositivo narrativo, compie una funzione differente, ovvero assolvere e vittimizzare – suscitando semmai interessanti riflessioni filosofiche sull'abbruttimento, sugli schemi

sociali e sulla ricerca di una ragione. Provo a parlarne meglio dal capitolo che segue, con qualche esempio.

Capitolo 4

Salute della terra e dei suoi abitanti

Alcuni esempi di post-apocalittico italiano

4.1 L'apocalisse come scenario emancipatosi dal tema

Esiste, tra i futuri immaginati/ri, uno scenario egemone, dalle caratteristiche riconoscibili e consolidate: è quello che si apre su un pianeta arido o inquinato, spesso desolato. A suo modo, lo scenario post-apocalittico è uno tra i più riconoscibili cliché del genere SF, al punto che si fa fatica a rintracciare bei panorami, alberi rigogliosi e un cielo terso persino tra le storie che non si concentrano certo sul benessere dell'ecosistema. Basti pensare, ancora una volta, all'incipit di *Neuromante* di William Gibson: «Il cielo sopra il porto era del colore di uno schermo televisivo sintonizzato su un canale morto». Subito dopo, letteralmente nelle successive cinque righe, Gibson parla già di droga, di Sprawl e di migrazioni, ma il fondale cupo di un mondo *esteticamente* peggiorato è necessario per chiarire al lettore che, nella migliore delle ipotesi, si sta addentrando in un purgatorio. Ancora più estremo il caso di *La strada*, di Cormac McCarthy: «Quando si svegliava in mezzo ai boschi nel buio e nel freddo

della notte allungava la mano per toccare il bambino che gli dormiva accanto. Notti più buie del buio e giorni uno più grigio di quello appena passato. Come l'inizio di un freddo glaucoma che offuscava il mondo». I boschi, il buio, il freddo, la notte, il grigio, la similitudine del glaucoma. E poi, per circa 220 pagine, quasi nessun riferimento al perché padre e figlio, protagonisti del romanzo, si aggirino da soli sulla crosta di un mondo distrutto, stagliati contro un fondale da incubo. *La strada* è la prova più eclatante del fatto che le caratteristiche-tipo del post-apocalittico si siano gradualmente emancipate dal *tema* fino a bastare a se stesse e trasformarsi in *scenario*. È molto facile, quindi, che anche i futuri distopici che si concentrano sull'umanizzazione delle macchine abbiano come sfondo e presupposto un mondo grigio e in rovina, per il semplice fatto che *non ci si aspetta qualcosa di molto diverso*.

Sintetizzando ulteriormente, potremmo dire che non tutti le storie con un *allure* post-apocalittico problematizzano le reazioni all'apocalisse. Nel paragrafo che segue mi concentrerò esclusivamente su narrazioni che pongono il disastro al centro della trama, sia esso inteso come piaga per la terra che, nel caso di un'epidemia, per gli esseri umani. Il mondo in rovina tornerà come fondale in moltissime altre narrazioni, ma nelle poche che seguono sarà il cuore del problema.

Come accennato in precedenza, «la descrizione della catastrofe ha attratto la fantascienza fin dai suoi primi passi. Si tratta di romanzi e racconti che immaginano gli effetti di immani disastri: possono essere disastri ecologici (nubi velenose,

alterazioni drammatiche dell'ecosistema) o bellici (scenari postatomici, civiltà distrutte dai conflitti) [...]. Storie a carattere apologetico, dunque, che analizzano la mutazione dell'ambiente e della vita degli esseri umani come conseguenza della catastrofe".²⁶⁸ Se il Novecento letterario (e cinematografico) ha visto prevalentemente disastri del secondo tipo, il XXI secolo, benché non indifferente al tema dei conflitti, sembra cominciare nel segno dell'ambientalismo. Oggi la sensibilizzazione relativa al surriscaldamento globale e la paura di una di una crisi energetica influenzano le narrazioni distopiche più della possibilità di una guerra atomica. E anche in questo caso le statistiche sono un valido aiuto: come evidenziato qualche pagina fa, secondo l'undicesimo Rapporto sulla sicurezza in Italia e in Europa²⁶⁹ la cosa che, al 2019, preoccupa maggiormente gli italiani (tre su quattro, il 75%) è l'emergenza ambientale, tra inquinamento (64%), distruzione dell'ambiente e della natura (60%) e contaminazione dei cibi (44%).

4.2 **Climate change e migrazioni di massa:** *Qualcosa, là fuori*

Il romanzo di **Bruno Arpaia** *Qualcosa, là fuori* (Guanda, 2016) si apre con l'immagine, tipica del post-apocalittico, di un accampamento. Il protagonista, Livio, si muove lungo

²⁶⁸ Giovannini, F., Minicangeli, M., *Storia del romanzo di fantascienza. Guida per conoscere (e amare) l'altra letteratura*, Castelveccchi, Roma 1998, p. 7.

²⁶⁹ Rilasciato nel marzo del 2019 e condotto da Demos & Pi e Fondazione Unipolis.

un'Europa mortificata dal cambiamento climatico, aggregato a una carovana di sopravvissuti. Nelle prime scene il gruppo sembra cimentarsi in un'escursione estrema, la versione horror di un campeggio itinerante che non consente soste arbitrarie né soddisfazioni generate dal paesaggio. Non ci sono scorci, non ci sono città, e il cartello stradale che annuncia l'ingresso nel paese di Chignolo, primo riferimento geografico, è «arrugginito, crivellato da buchi di pallottole»²⁷⁰. Scopriamo presto che c'è una destinazione finale, la Scandinavia, verso cui la piccola folla, stremata dal cammino e dai ricordi, viene scortata da guide (armate) al soldo di un'azienda privata. Siamo intorno al 2070, e la disperazione non fa più distinzione tra i migranti, per criteri di storia o di provenienza geografica: europei e africani pagano la salvezza allo stesso prezzo.

Arpaia alterna il racconto del passato di Livio, che parte dal nostro presente, al diario del suo viaggio, intessendo una trama basata sui confronti tra ieri e domani: colpevolezze e conseguenze, spensieratezza e desolazione, affetti e solitudine. Il risultato finale mostra, in realtà, due tipi di futuro: uno vicinissimo, immediatamente successivo agli Accordi di Parigi del 2015, quindi gestito nella temporalità del romanzo come un passato, e uno più lontano ma non tanto da creare distacco, il 2070 piagato dai cambiamenti climatici. Se il secondo piano temporale è (apparentemente) “blindato”, definitivo, refrattario alla speranza, il primo, che ripercorre la giovinezza di Livio, offre un effetto-diretta, pur venato di fantasia, sugli anni che, da

²⁷⁰ Arpaia, B., *Qualcosa, là fuori*, Guanda, Milano 2016, p. 9.

lettori, stiamo vivendo. Più chiaramente: i flashback, in Arpaia, raccontano ciò che ancora possiamo cambiare, mentre tutto il resto ci mostra come finirà se non lo facciamo, e a quali atteggiamenti *in atto* fare attenzione.

Nessuno ricordava più con esattezza quando era cominciato tutto. Forse perché non c'era stato un vero e proprio inizio, forse perché si era trattato di una lenta e implacabile alleanza di eventi impercettibili, di alterazioni minime che, almeno in apparenza, cambiavano poco o nulla, finché, quasi di colpo, ci si era ritrovati in quel disastro. Teoria delle catastrofi: una teoria di fine Novecento, che riguardava i mutamenti improvvisi causati da piccole, successive alterazioni in un sistema, come il passaggio da un bruco a una farfalla, un nuvolone che si trasforma bruscamente in pioggia, ma anche quello sfacelo in cui, quasi senza rendersene conto, il mondo era precipitato. Livio Delmastro, invece, ricordava. Ricordava benissimo quando, da bambino, aveva visto la famosa immagine dell'orso polare intrappolato su un pezzo di banchisa, alla deriva tra i ghiacci dell'Artico che cominciavano a sciogliersi: il mondo ricco aveva avuto un brivido. Di fronte a quella foto, milioni di persone con la pancia piena avevano provato paura, indignazione, terrore dell'apocalisse che si avvicinava... E poi, subito dopo, avevano pensato ad altro. Ecco, forse era lì che era cominciata tutta quella storia. [...] In realtà, solo in pochi avevano davvero annusato l'immensità di ciò

che li aspettava al varco. Perfino gli esperti dell'Onu, quelli dell'Ipcc, il Gruppo intergovernativo sul cambiamento climatico, che avevano cominciato a pubblicare regolari rapporti sulla situazione del pianeta, lanciavano allarmi preoccupati e fissavano limiti invalicabili alle emissioni di gas serra, ma non erano riusciti a inserire nelle loro tabelle ogni possibile feedback che forse stava già influenzando sul clima, sottovalutando molti fattori di rischio. La verità è che non sapevano ancora calcolarli. Parlavano di ridurre del cinquanta per cento le emissioni inquinanti, di non superare le 450 parti per milione di anidride carbonica nell'atmosfera e di non oltrepassare i due gradi di incremento della temperatura globale, ma solo pochi scienziati d'assalto continuavano a ripetere che quelle misure erano insufficienti, che c'era bisogno di cure più drastiche per evitare il peggio, se pure era ancora possibile evitarlo. Livio ricordava che all'epoca tutto il dibattito ruotava attorno al cosiddetto «punto di non ritorno»: a quanti gradi di aumento della temperatura media della Terra sarebbe stato oltrepassato? A quante parti per milione di anidride carbonica nell'atmosfera? E in che anno sarebbe successo, se il mondo non avesse preso delle contromisure?²⁷¹

Il post-2015 di Arpaia è quasi ucronico, perché racconta una devastazione che parte dai primi vent'anni del 2000. I disastri a

²⁷¹ Ibid., p. 10.

cui assiste il giovane Livio sono sì immaginari, ma perfettamente capaci, per prossimità temporale e geografica al lettore italiano odierno, di generare una vivida e realistica preoccupazione.

In un'avvertenza che segue il romanzo, Arpaia dichiara di aver ricalcato gli scenari della storia sulla base di quelli descritti nel saggio *Le guerre del clima* di Gwynne Dyer²⁷², e di averli poi confrontati con i rapporti dell'Intergovernmental Panel on Climate Change e dell'European Environment Agency, chiarendo così di aver modellato la materia del possibile, tipica della SF, nonché – appena oltre – quella del probabile²⁷³. «Tutti

²⁷² Si tratta di un saggio del 2008 sulle conseguenze geopolitiche causate dagli impatti ambientali legati alle mutazioni del clima. È stato tradotto in italiano da M. B. Piccioli per Marco Tropea editore.

²⁷³ Del possibile e del probabile in Arpaia, ha scritto Mario Valentini su *minima&moralia*. «Non so se esista questo genere di romanzi, ma *Qualcosa, là fuori* propone una sorta di realismo ipotetico o, come dire, di realismo declinato al futuro. Da buona tradizione (neo)realista, esso nasce da un'emergenza che diventa questione collettiva e politica da guardare negli occhi, raccontare, analizzare e affrontare con una certa serietà (come proprio Amitav Ghosh auspica). Dove, per emergenza, non si intende qualcosa di pompato artificialmente da giornali, telegiornali e web, costruito a tavolino per generare fantasmi e attrarre a sé lettori su cui le narrazioni a tinte forti, si sa, fanno presa, facendo vendere e guadagnare un po' di più. Ma piuttosto, come suggerisce Maurizio Ferraris nel libro intitolato appunto *Emergenza* e pubblicato l'anno scorso da Einaudi, qualcosa che a un certo punto viene a galla, imponendosi all'attenzione con la sua evidenza: "un accumulo di eventi (che) raggiunge una certa soglia e si trasforma in qualcosa di diverso". Qualcosa, là fuori, insomma, letto in chiave realistica contribuisce a farci pensare come possibile ciò che sembrava impensabile fino a diversi anni fa. Perché, come appunto dice Maurizio Ferraris, "che cos'è un'emergenza se non un evento che accade rivelando la possibilità dell'impossibile? E che cosa è più emergente del reale, che rompe i giochi del possibile e si presenta con una nettezza impreveduta, con minacce e con risorse inimmaginate?". Per ragioni che non possono trovare alleati teorici in questa mia ricerca, Valentini sostiene anche che *Qualcosa, là fuori*

gli scenari in cui si muovono i miei protagonisti», dice l'autore, «sono presi da report scientifici. Raccontano, su basi assolutamente verificate, quello che ci accadrà se, e sottolineo se, non faremo nulla contro il riscaldamento globale. Ma non basta: nel romanzo ho collocato nel futuro cose che stanno già accadendo [...], ed è evidente che le peripezie dei migranti rispecchiano quelle di chi, oggi, sta cercando di arrivare da noi. Ma anche la realtà dei “profughi climatici” non è una mia invenzione, né qualcosa che potrebbe accadere in futuro: è storia di oggi».²⁷⁴ E ancora: «Di fronte all'enormità del problema e all'incalzare della vita quotidiana, la maggior parte delle persone non riesce a “prendere la cosa seriamente”. Forse, invece, “vedere” attraverso un romanzo Napoli o Amburgo sommerse dall'acqua, “sentire” la fame, la sete, la stanchezza dei miei personaggi, partecipare con i protagonisti di un racconto a una tragica migrazione climatica in una Germania desertificata, insomma abitare i terribili mondi possibili in agguato dietro l'angolo potrebbe davvero aiutarci a evitarli. È il grande potere

sia lontano dal campo del distopico e della SF perché carente in termini di “connotazione del mondo descritto come utopia negativa e dunque come unità spazio-temporale conclusa e compatta, alternativa a quella del reale e da essa separata” e di “suggestione tecnologica”. Per le ragioni espresse più volte in questo testo e tenendo conto della complessità definitoria nonché dell'esistenza del concetto di Speculative Fiction, non sono d'accordo. Rimando alle interpretazioni di Suvin, Heinlein e Robinson. L'articolo di Valentini, del 5 maggio 2017, è reperibile qui: <http://www.minimaetmoralia.it/wp/scienza-fantascienza-qualcosa-la-bruno-arpaia/>

²⁷⁴ Arpaia intervistato da Giuseppe Ciarallo. “Bruno Arpaia. Il grande esodo”, *Paginauno* n. 52, aprile-maggio 2017, reperibile qui: <http://www.rivistapaginauno.it/Bruno-Arpaia-intervista2.php>

delle storie, il modo più antico e più efficace che l'umanità abbia inventato per trasmettere esperienza».²⁷⁵

Poi toccò a Napoli. Un nubifragio senza precedenti che imperversava proprio nella direzione sbagliata e una rarissima marea equinoziale sommarono i loro effetti per spingere migliaia di tonnellate d'acqua verso la città, sommergendo quasi del tutto il porto, via Marina, via Caracciolo, la Riviera di Chiaia e Mergellina. I morti in città furono quasi quattrocento, più i centododici di una nave da crociera ormeggiata al molo e distrutta dalla furia della mareggiata, mentre quasi centomila persone vennero evacuate. L'acqua invase la metropolitana e gli impianti chimici della zona orientale, case e palazzi lungo la costa vennero devastati e quando la marea si ritirò migliaia di volontari si misero al lavoro per salvare il salvabile.²⁷⁶

In effetti, è innegabilmente più facile temere per la Terra del presente, l'habitat che conosciamo, che provare empatia per un futuro remoto, desolato e irriconoscibile, retoricamente relegato all'eredità dei “nostri nipoti”. Arpaia, tramite un accurato lavoro di attribuzione e riferimenti, costruisce un domani “generazionale”, il destino ipotetico dei Millennials e della Gen

²⁷⁵ Arpaia, B., “Bruno Arpaia racconta Qualcosa, là fuori”, su *Letteratitudine*, 1 febbraio 2018, reperibile qui: <https://letteratitudinenews.wordpress.com/2018/02/01/bruno-arpaia-racconta-qualcosa-la-fuori/>

²⁷⁶ Arpaia, B., *Qualcosa, là fuori*, Guanda, Milano 2016, p. 27.

Z²⁷⁷. Livio appartiene alla seconda categoria. Alle cronache del disfacimento della Terra, come si è detto, l'autore alterna il racconto della vita privata del protagonista, che ha una compagna, Leila, un figlio, Matías, e amici che incarnano le differenti campane sui rischi che corre il pianeta. I suoi affetti sono espressione di un'umanità multi-etnica, tollerante, colta e idealista che assiste, tra impeti di attivismo e momenti di pigrizia, a qualcosa che non riesce a cambiare

Accadde molto in fretta. Quasi di colpo, Leila e Livio ebbero l'impressione che tutto stesse andando a rotoli, che i passi indietro che l'umanità stava compiendo sotto i loro occhi potessero da un giorno all'altro diventare irreversibili. Fino ad allora era stata una sensazione vaga, una confusa preoccupazione relegata piuttosto tra le eventualità improbabili, ma all'improvviso divenne consapevole e meditata, tangibile e sempre presente.²⁷⁸

ma, tuttavia, è ben capace di interpretare

²⁷⁷ Con "Millennials" si intende la generazione nata tra gli anni '80 e i primi anni '90, o più precisamente tra il 1981 e il 1996 secondo uno studio del Pew Research Center, e con "Gen Z" o "Generazione Z" quella immediatamente successiva, nata dopo il 1997. Fonti: Dimock, M., "Defining generations: Where Millennials end and Generation Z begins", PewResearch.org, 17 gennaio 2019, consultabile qui: <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/01/17/where-millennials-end-and-generation-z-begins/>

²⁷⁸ Arpaia, B., *Qualcosa, là fuori*, op. cit., p. 56.

«Nel senso che, per come la vedrebbe un economista, i politici hanno anche una giustificazione razionale per non muovere un dito» spiegò Leila, con le mani unite sotto il naso, concentrando lo sguardo su un puntino luminoso che si muoveva lungo Angel Island. «La verità è che, dal punto di vista della teoria dei giochi, la strategia ottimale per ogni nazione è fare in modo che siano gli altri a ridurre le emissioni... Voglio dire che se qualcuno, spendendo o perdendo un sacco di soldi, adottasse delle misure serie per non immettere carbonio nell'atmosfera, tutti ne ricaverebbero benefici, però i costi li pagherebbe soltanto lui. Perciò, alla fine, in mancanza di un vero governo sovranazionale, tutti aspettano che siano gli altri a fare la prima mossa, e il risultato è quello che sappiamo...»²⁷⁹

L'Unione Europea non esiste più. Gli Stati che la componevano sono quasi tutti senza governo, intenti a difendere i propri confini (Svizzera, Svezia), o completamente desertificati (Germania). Il mar Baltico, paesaggio di migrazioni disperate, è il nuovo Mediterraneo, mentre oltre l'Atlantico – negli USA in cui Livio e la sua compagna Leila si trasferiscono per lavoro a un certo punto della storia – viene eletto un presidente integralista e xenofobo, il reverendo Thomas Hayne della Coalizione di Dio. Leila, musulmana, nei nuovi Stati Uniti non è più la benvenuta, e la famiglia decide di tornare in Italia.

²⁷⁹ Ibid., p. 67.

Qui, la donna e il bambino verranno uccisi da un vigilante violento e corrotto, emanazione di uno Stato ormai fuori controllo.

Da questo punto della storia in poi, va in scena la mutazione della condizione di Livio (individuo universale) da *passivo* a *impotente*, nonché la fusione degli universi pubblico e privato, in un clima di iper-controllo e terrore²⁸⁰ che vieta, con un colpevole ritardo, tutto quello che un tempo era stato sconsigliabile (l'aria condizionata, ad esempio). Il destino del mondo riguarda chiunque, e nessun nucleo familiare, nessuna proprietà, nessun affetto può ritenersi salvo.

4.3 Dietro una crisi energetica: lo scardinamento del rapporto tra individuo e società in *Le cose semplici* di Luca Doninelli

La privazione dell'amore come lutto generato dal mondo in rovina è centrale anche in *Le cose semplici* di **Luca Doninelli**, a cui il romanzo di Arpaia somiglia soprattutto in termini di *dramatis personae*: europei giovanissimi e idealisti, ben disposti alla mobilità internazionale, che nascono in un mondo A, crescono durante la crisi, invecchiano in un mondo B e fanno appena in tempo a sperare in un mondo C. Per mondo A, B e C, naturalmente, non si intendono pianeti differenti dalla Terra, ma

²⁸⁰ Sulla narrazione del terrore, rimando a un recente numero interamente dedicato all'argomento di *Studi culturali. Rivista quadrimestrale*, N. 1 – Anno XVI, Il Mulino, Bologna 2019.

ordini, equilibri e geografie radicalmente distanti da quelle a cui sono abituati il lettore, lo scrittore e il personaggio, almeno nella sua giovinezza. Ancora una volta, *cognitive estrangement*.

La storia, dipanata per circa 840 pagine, racconta la relazione tra Chantal, matematica, e Dodò, aspirante scrittore. I due si conoscono a Parigi, si sposano e vivono insieme a Milano finché lei, mente brillantissima, non viene insignita della medaglia Fields e parte alla volta degli Stati Uniti per la cerimonia di premiazione. Dodò la accompagna ma, a causa del protrarsi degli impegni di lei, torna in Italia da solo, e assiste inerme al rapido collasso della sua Milano. In poco tempo, un'apocalisse di indolenza e di lassismo colpisce l'intero occidente, saturo e stanco, dando vita al "grande ritiro". «D'un tratto alcuni piccoli avvenimenti, del genere di quelli che potevano al massimo far sorridere, notizie degne forse di un settimanale pettegolo, ma non di più, mi si presentarono sotto una luce diversa», racconta Dodò. Amici e colleghi suoi e di Chantal lasciano posti di lavoro sicuri e tutto sommato prestigiosi per dedicarsi a lavori manuali, o ricominciare a studiare. La cosa gli sembra innocua, finché non si fa costume diffuso, quasi un'esigenza universale. «Com'era possibile che da un principio più che ragionevole scaturissero azioni strampalate?», si chiede. Le pagine che seguono questa domanda, raggruppate nel capitolo dal titolo eloquente *L'apparire dell'annientamento*, sono un corollario brillante di esasperazioni di atteggiamenti già in atto nella nostra società. Le persone cominciano a prendere coscienza della propria inutilità e lasciano agire questo senso di vuoto fino a

lasciare le redini della propria vita e, conseguentemente, del “sistema” di cui fanno parte, condannando il mondo a un tracollo energetico e commerciale.

Già da molti anni, con tutto il brulicare di iniziative politiche, guerre, movimenti pacifisti, battaglie sociali, con la crescita dell’informazione fino a una copertura quasi capillare del suolo mondiale, con tutta la possibilità che la tecnologia offriva di realizzare reti – economiche, ideali, di solidarietà – l’impressione generale, ben fissata nella memoria, è quella di una marea che si ritirava sempre di più, lasciando sulla sabbia umida animali morenti, conchiglie, balene, alghe aggrovigliate. Il mondo aveva smesso di essere un affare vantaggioso, c’era troppa gente, e troppa gente vuol dire lavoro in perdita: chi l’aveva sempre dominato stava soppesando i costi e i ricavi e cominciava a pensare che non valeva più la pena investire nella sua sopravvivenza. Ebbe così inizio il grande ritiro.²⁸¹

In Doninelli la vera bomba atomica è la depressione, il senso di impotenza. I riverberi dell’esplosione sono il sospetto nei confronti dei media, della politica, dei potenti, e uno strisciante, liberatorio desiderio di disordine. Particolarmente suggestivo è il racconto che Dodò fa della deriva grottesca della stazione di Milano e del sistema ferroviario, cominciata con gli speaker che annunciano treni inesistenti per luoghi di fantasia, anticipando

²⁸¹ Doninelli, L., *Le cose semplici*, Bompiani, Milano 2015, p. 314.

con la farsa la tragedia della sospensione dei collegamenti. «La gente rideva, rideva, rideva. [...] Ho sempre amato *Il vestito nuovo dell'imperatore* con la sua risata capace di seppellire il potere, ma qui la grande risata seppellì soltanto quelli che ridevano.»²⁸²

Ma Doninelli non si limita al racconto di un'esasperazione emotiva. Poco più avanti, chiarisce da dov'è che arrivano i problemi pratici, chi sono i complici *impersonali* di questa irrisolvibile disperazione. Prevedibilmente, torniamo alla crisi del 2008.

Diversi anni prima tuttavia la demenza aveva cominciato a serpeggiare, come un'endemia non ancora sviluppatasi in pandemia, nel mondo della finanza, che da un certo momento in avanti – c'è ancora diversa gente che se lo ricorda – era stata gestita anche e soprattutto (almeno in Italia) dalle banche. Furono emessi prodotti finanziari che, dietro nomi incomprensibili se non addirittura accattivanti, nascondevano veri e propri crimini [...]. Sorsero titoli, obbligazioni (*bond*) e perfino carte di credito basate su un'idea di prestito completamente fuori mercato, ispirata più alle slot machines che alla realtà del mercato finanziario [...]. Il gioco però durò pochissimo: ai primi segni di squilibrio monetario il castello di ghiaccio si sciolse (il mondo finanziario amava questo tipo di metafore), i titoli emessi si rivelarono per quel che erano, ossia *snowballs*, palle di neve, e un'enorme quantità di denaro si inabissò – se

²⁸² Ibid. p. 317.

posso aggiungere una metafora personale e volutamente pacchiana – nell’oceano del nulla.²⁸³

E ancora, suggerisce una correlazione tra il collasso dell’ordine economico e un certo tipo di narrazione cinematografica:

Niente di strano, perciò, se in quegli anni andavano di moda i film catastrofisti nei quali s’immaginava una fine del mondo causata da maremoti, inondazioni, terremoti, asteroidi, derive di continenti, eruzioni planetarie, epidemie ripugnanti, invasioni di alieni o di insetti sconosciuti, usciti da qualche orrenda fenditura della crosta terrestre. Se però l’immaginazione galoppava e il portafogli dimagriva sempre di più, non era comunque facile farsi un’idea precisa della situazione reale, e cioè che i nuovi padroncini del mondo, politici o banchieri che fossero, che giocavano a scannarsi tra loro, non erano che gli inquilini casuali di un palazzo già abbandonato dai precedenti proprietari, che prima di andarsene si erano premurati di portarsi tutti i beni del palazzo, tutte le opere d’arte, tutti gli oggetti preziosi, tutto l’oro custodito nelle casseforti. [...] Fu a quel punto che ebbe inizio il tracollo.²⁸⁴

²⁸³ Ibid. pp. 317-318.

²⁸⁴ Ibid. pp. 318-319.

La “chiave del malanno”²⁸⁵, secondo Doninelli, risiede nello scardinamento del rapporto tra individuo e società, che presto si sposta da un piano socio-filosofico a un piano empirico, percettivo. Le distanze (geografiche, comunicative, culturali) diventano insormontabili. Nulla viene più *prodotto*. L’energia elettrica non viene erogata. America ed Europa sono improvvisamente irraggiungibili, l’una dalle coste dell’altra, e Dodò e Chantal restano separati, impossibilitati persino a dirsi addio. Si rivedranno dopo vent’anni: lui ha un bambino da una moglie giovanissima, che non ama. Lei ha fondato un’università della resistenza all’oblio, la Belinda Kellerman University, in cui si insegnano le cose necessarie, sopravvissute all’abbruttimento (piccole riparazioni, coltivazione del grano, uso della fresatrice e del tornio, ma anche prestidigitazione, analisi matematica, neurolinguistica) secondo un sistema perfettamente orizzontale: nel limite del possibile, non esistono alla BKU insegnanti che non siano a loro volta studenti, e viceversa. Nessuno *spiega* senza apprendere, come in un baratto culturale di esperienze e conoscenze. «Uno stato di vita elementare, come quello degli uomini delle caverne, era troppo difficile da sopportare, saremmo tutti morti molto prima di riuscirci. Bisognava perciò salvare la complessità del mondo, perché di questa complessità era fatto il cervello umano. Cercare di salvare il maggior numero possibile di conoscenze, anche molto sofisticate, divenne dunque l’imperativo principale»²⁸⁶.

²⁸⁵ Ibid. p. 320.

²⁸⁶ Ibid p. 613.

Doninelli si è espresso in modo interessante sul tema della previsione: “La vicenda centrale è venuta quasi da sé: i due innamorati stanno per vent’anni alle due estremità di un buco immenso: l’Oceano, che il crollo della civiltà ha restituito alla sua inviolabilità. Dentro questa vicenda d’amore precipitano tante storie, tanti volti. Non ho avuto bisogno di progettare i diversi personaggi, arrivavano da soli. A me era chiesto di tenere insieme, come direbbe Jacques Derrida, la visione e la cecità, la capacità di guardare l’orizzonte degli eventi ma anche quello di non-attenderli, di non-prevederli (un evento previsto non è più un evento).” Questa visione dello scrittore come agente di una volontà altra, di un disegno superiore, accomuna Doninelli ai suoi personaggi, spesso guidati (è il caso di Chantal) da una caparbietà di ispirazione spirituale che apre diversi spiragli di speranza collettiva. A *Le cose semplici* si deve in effetti il merito di mantenere, un certo spirito “illuminato”, costruttivo, profondamente *resistente*. Il romanzo cede con difficoltà alle tentazioni di cinismo, come a voler contrapporre uno spirito romantico, traboccante di fede e meraviglia, all’apatia del nuovo mondo e al disfacimento “idiota” del precedente. La religiosità, d’altronde, è presente nel libro fin dall’esergo, in cui è riportata una citazione dall’Apocalisse di San Giovanni.

Così parla Colui che tiene le sette stelle nella sua destra e cammina in mezzo ai sette candelabri d’oro:
“Conosco le tue opere, la tua fatica e la tua perseveranza, per cui non puoi sopportare i cattivi.
Hai messo alla prova quelli che si dicono apostoli e

non lo sono, e li hai trovati bugiardi. Sei perseverante e hai molto sopportato per il mio nome, senza stancarti. Ho però da rimproverarti di avere abbandonato il tuo primo amore”.

4.4 Futuri brutali e neo-primitivi: “la minaccia di un esterno innominabile”

Si apre con una citazione da (e su) Giovanni²⁸⁷ anche *Voragine* di **Andrea Esposito**, in cui il protagonista (omonimo del santo), si aggira senza meta nella periferia di una città “assediate”. Qui, l’umanità che resta è talmente selvaggia e violenta da rendersi spesso indistinguibile dalla fauna, e Giovanni è il solo personaggio ad avere nome: ciò che lo circonda è ben descritto, ha colore e forma, ma non si può *chiamare*; solo osservare, schivare, usare, temere, ricordare. Ma la memoria – soprattutto intesa come Storia – è spesso assente, in questo romanzo, e senza identità né ricordi resta ben poco a chiarire cosa sia umano e cosa no, e che valore assegnare all’umanità rispetto agli animali, alla natura, al paesaggio.

Come il Giovanni evangelico ed evangelista, ovvero il discepolo di Cristo nella sua versione di comparsa e di narratore, il protagonista di Andrea Esposito è testimone di un ciclo che

²⁸⁷ La citazione, tratta dal Vangelo di Giovanni, 21, 20-22, è la seguente: «A questo punto Pietro si voltò, e si accorse che lo seguiva da vicino il discepolo prediletto da Gesù, quello che durante la cena aveva appoggiato il capo sul petto di lui, e aveva domandato: “Signore, chi è colui che ti tradirà?”. Pietro, appena lo vide, disse a Gesù: “Signore, e di costui cosa avverrà?”. E Gesù rispose: “Se io voglio che egli rimanga fino al mio ritorno, che importa a te? Tu seguimi”».

non comprende appieno, di una “fine che non finisce e non finendo finisce”²⁸⁸. Resta in attesa, osservatore osservato, e costeggia uno scenario in cui ogni cosa è come mescolata al resto, assemblata, confusa, fraintesa nel buio. A restituire senso alla vita di Giovanni, nonché alla lettura del romanzo, è il racconto del perché la città sia assediata e di come si sia arrivati al tracollo. E poco dopo la meta-narrazione, questa storia che si apre con il freddo, il buio, il fuoco, i cadaveri, il rosso del sangue e il bianco delle ossa si avvia verso la visione di uno scenario diametralmente opposto: “un colore”, “il contorno di una luce”, “il marrone della terra sottostante”, “l’anima gialla della luce bianca”, “rami marroni e neri e duri e pieni di forza” e, in lontananza, “un cespuglio verde”²⁸⁹.

Esposito, qui, veste l’estetica da trama, e assegna alle caratteristiche visuali del post-apocalittico il fulcro della narrazione. Contrariamente a ciò che avviene con lo stile scarno e mai didascalico dell’autore, nella vicenda l’atto di raccontare, di dire e di nominare sono la sola cosa apparentemente salvifica in cui Giovanni – altrimenti costretto, da un buio intellettuale prima ancora che fisico, a sopravvivere a tentoni – si imbatte. «Noi parliamo per non essere inghiottiti dal buio»²⁹⁰, si legge a un certo punto.

Come molti degli autori contemporanei presenti in questa ricerca, anche Esposito si è detto scettico relativamente all’idea

²⁸⁸ Esposito, A., *Voragine*, il Saggiatore, Milano 2018, p. 191.

²⁸⁹ Le espressioni virgolettate sono tutte relative a Esposito, A., *Voragine*, il Saggiatore, Milano 2018, p. 190-191.

²⁹⁰ Esposito, A., *Voragine*, il Saggiatore, Milano 2018, p. 186.

di considerare “distopico” il suo romanzo. Non sbaglia: formalmente, *Voragine* non è SF, non genera straniamento cognitivo e non fa alcun riferimento al nostro presente. Ma, come tutti i romanzi inseriti in questo calderone, contiene elementi distopici²⁹¹ (c’è stata una catastrofe) e racconta, per stessa ammissione dell’autore, un timore: «La minaccia di un esterno innominabile e incomprensibile è una delle paure più forti che ci pervade. In nome di questa paura vediamo ogni giorno noi stessi e gli altri abbandonare pezzi di umanità. Il mondo in cui ci troviamo è un mondo che non riusciamo a comprendere, a decodificare; per questo la paura aumenta, perché ogni paura è fomentata dalla mancanza di conoscenza».²⁹²

Il tema dello shock, associato a una riscoperta della conoscenza empirica e del rudimentale, è presente, in forme molto differenti fra loro, anche in *Neghentopia* di Matteo Meschiari (2017, Exorma, con illustrazioni di Rocco Lombardi), *Nina dei lupi* di Alessandro Bertante (Marsilio, 2011), *Hitorizumo* di Nicola Skert (Minerva, 2013) e *La fine del mondo storto* di Mauro Corona (Mondadori, 2018). Tutti e quattro partono da una premessa catastrofica, che si tratti di un collasso

²⁹¹ Ne approfitto per ricordare che questa ricerca verte sugli elementi distopici nei romanzi, e non ha intenzione di “catalogare” o “etichettare” come distopia – termine peraltro riferito all’ambientazione e non al progetto editoriale, come già spiegato – alcuna opera fin qui e oltre analizzata.

²⁹² Andrea Esposito intervistato da Ella May per “Ritratti dal Calvino” su *Giacomo Verri Libri*, 15 novembre 2018. Qui: <https://giacomoverri.wordpress.com/2018/11/15/ritratti-dal-calvino-intervista-a-andrea-esposito/>

energetico (Corona), l'improvviso spegnimento del sole (Skert) o di una non meglio motivata desertificazione alla *The road* (Meschiari e Bertante), per descrivere un futuro neo-primitivo e bestiale. Ma mentre Corona si incammina chiaramente nella direzione della parabola ambientalista (e Skert, dopotutto, usa il pretesto del buio apocalittico per imbastire un mystery) le opere di Meschiari e Bertante non si piegano altrettanto facilmente alla logica del racconto morale: i loro protagonisti, entrambi ragazzini, sono troppo giovani per recriminare il passato con voce propria.

La fine del mondo storto è, al contrario, una fiaba ammonitrice in cui l'elemento distopico sembra, paradossalmente, utopico, o quantomeno purificatore: andando incontro al collasso, il mondo storto si raddrizzerà, riscoprendo la natura, la lentezza, il valore delle piccole cose. La catastrofe di Corona ha quindi delle sembianze bibliche o mitiche, di ciclicità e rinnovamento – benché i suoi mandanti non siano certo divinità onnipotenti e lungimiranti. Anzi.

Anche i politici hanno vita dura. I pochi rimasti pagano dazio più di tutti, perché sono senza dubbio quelli che hanno calpestato il mondo più di ogni altro. Il giudice subisce l'odio del condannato. Il ricco l'invidia del povero. Il critico il disprezzo dello scrittore. I politici, invece, si trovano addosso la rabbia del popolo. [...] La gente dà la colpa ai parlamentari di quello che è successo. E quelli cercano scuse. Giurano di aver fatto il possibile per migliorare le condizioni di vita. Dicono di aver costruito

strade, ponti, ferrovie, aggiustato città. I superstiti urlano che la vita non è mari, montagne, pianure, monumenti. E neanche strade, ferrovie, ponti. La vita è la gente. La vita sono quelli crepati e quelli che stanno crepando. Bisognava migliorare la vita. E, urlano, i politici non hanno fatto un cazzo. Se hanno fatto qualcosa l'han fatto per se stessi. Per gloria e conto in banca. E pensioni da nababbi.²⁹³

La presa di posizione dell'autore è ben anticipata dalla scelta, nel titolo, di accostare alla parola “mondo” (fino a prova contraria il *nostro*, non essendo presenti nel testo riferimenti ad altri pianeti o a universi paralleli) l'aggettivo “storto”. È, questa, una premessa deliberatamente giudicante, a cui segue tuttavia una trattazione del caos abbastanza lucida: il mondo senza petrolio, senza capitalismo, senza veicoli e senza smog non è certo un paradiso, almeno nel breve tempo. Nell'impovertimento generale, e in assenza di sistemi alternativi, spariscono infatti anche l'arte, la letteratura e l'amore, «roba per stomaci pieni»²⁹⁴.

Anche Meschiari e Bertante delineano un futuro mutato, selvaggio e sconvolto da scontri, ma i loro romanzi trascendono i generi, discostandosi dalla SF grazie all'utilizzo di una lente surreale, spesso magica, e di una significativa fascinazione per il mito classico. *Neghentopia*²⁹⁵, *Nina dei lupi* e *Pietra Nera*, pertanto, come *Voragine* si pongono al centro di un incrocio di *topos*:

²⁹³ Corona, M., *La fine del mondo storto*, Mondadori, Milano 2010, p. 34.

²⁹⁴ Ibid. pp. 32 e 35.

²⁹⁵ La parola “neghentopia”, che nel romanzo si riverisce a un luogo che il protagonista cerca in ogni modo di raggiungere, è per ammissione dell'autore una crasi tra “neghentropia”, ovvero entropia negativa, e “utopia”.

investiti di elementi distopici, sono “realisti” per lingua e, si suppone, antefatto, ma a causa di intromissioni fantasy (spiriti, animali parlanti) non si possono considerare, a tutti gli effetti, romanzi di anticipazione o speculativi.

Anche in questo caso, gli autori hanno ben chiara la loro posizione nei confronti della catastrofe, della paura e della funzione della narrativa nel raccontarla. Interrogato sul finale aperto, apparentemente speranzoso, di *Neghentopia*, Meschiari si è espresso così:

Sono così pessimista che alla fine devo dire di no: nessun lieto fine. Come avevo fatto in *Artico nero* anche qui non voglio rassicurare o dare speranza. Voglio fare paura. [...] È una storia disperata. È un viaggio al termine della notte e dopo la notte c'è ancora la notte. [...] Žižek ha scritto in questo inquietante 2017 che dobbiamo finirla di lavarci la coscienza mangiando biologico o facendo la raccolta differenziata o andando in bicicletta. Non solo tutto questo non salverà il pianeta ma ci fa addormentare nell'oppio della buona azione compiuta. Dobbiamo svegliarci e avere paura perché si preparano tempi durissimi. Come dicevo l'Apocalisse noi ce la vediamo al cinema e la esorcizziamo culturalmente ma in certe parti del pianeta è già arrivata. Quindi no. Direi di no. *Neghentopia* va proprio a finire male. Poi però succede sempre quella cosa lì con i miei libri patologicamente catastrofisti. Che le persone ci sentono dentro molta speranza. Forse

perché non riesco del tutto a cancellare il fatto che l'uomo è anche capace di bellezza.²⁹⁶

Allo stesso modo, in un'intervista rilasciata nel 2011 Bertante ha espresso il suo parere relativamente al romanzo catastrofico italiano, alle ragioni del suo fiorire e alle sue istanze.

Questa pubblicistica nasce, secondo me, parallelamente a una fortissima produzione cinematografica che tratta di temi legati all'Apocalisse, basti pensare a tutti i film di Emmerich, a tutto un filone degli ultimi anni, il ritorno di certa cinematografia legata alla fine, a un immaginario distopico: tutta questa cinematografia credo sia stata molto influenzata dall'11 settembre: un'immagine evocativa e un'immagine di grande decadenza. Credo che gli scrittori adesso si interrogano sulla possibile fine di una civiltà con l'Occidente che ha perso la propria centralità culturale ed economica nel mondo. Questo senso, questa sensazione è evidente un po' in tutti i campi: in Italia siamo all'avanguardia, poi: abbiamo anche una grave decadenza culturale che vede come espressione più luminosa il nostro Presidente del Consiglio che non è causa, attenzione, ma: un sintomo. E quindi in questa situazione, con l'Occidente che ha perso la propria centralità, la produzione artistica tenta di interrogarsi sul perché, ipotizzando anche una fine. [...] la storia di

²⁹⁶ Matteo Meschiari intervistato da Paolo Risi per *Zest*, 2 gennaio 2018. Riscontrabile qui: <http://www.zestletteraturasostenibile.com/zest-incontro-con-lautore-matteo-meschiari-ci-racconta-neghentopia/>

Nina ha una struttura fiabesca, che lascia un finale aperto di palingenesi, di rinascita; però, se andiamo a vedere nel merito la storia di Nina, il presente da cui scaturisce la sciagura è un presente molto prossimo, non è assolutamente un immaginario fantascientifico. È una cosa plausibile, riconoscibile al lettore. [...] questo tipo di narrativa, che potremmo definire post-apocalittica, ha una specificità italiana: perché gli scrittori italiani non immaginano come gli statunitensi, McCarthy per esempio, un mondo devastato, desertificato, ma immaginano un mondo così come lo vedono adesso che amplifica, però, le proprie contraddizioni fino a portare a una decadenza irreversibile.²⁹⁷

Un simile contributo giunge infine dai romanzi in cui la catastrofe riguarda la salute dell'umanità e non del pianeta. Opere come *Anna*, di Niccolò Ammaniti (Einaudi, 2015) e *Berlin*, una saga di Fabio Geda e Marco Magnone (Mondadori, 2016), hanno portato in Italia il tema dell'epidemia apocalittica, tanto esplorata negli anni 2000 dal cinema statunitense²⁹⁸. A legare ulteriormente le due storie, la prima ambientata in Sicilia e la seconda in una Berlino Ovest ucronica, è la scelta di raccontare un morbo che colpisce e uccide solo gli adulti. Gli

²⁹⁷ Alessandro Bertante intervistato da Tamara Baris per *Vox Studenti*, maggio 2011. Reperibile qui: <http://ifioribluunpopiuchiari.blogspot.com/2011/06/intervista-ad-alessandro-bertante-tra-i.html>

²⁹⁸ Ibid.

scenari offesi dall'epidemia, pertanto, sono abitati unicamente da bambini e adolescenti, a cui gli autori affidano opere quotidiane di sopravvivenza e viaggi verso una terra promessa (che in *Anna* è la Calabria) o intrighi più strutturati, mentre aleggia la consapevolezza di una morte che attende al varco della maggiore età. Tuttavia, nonostante l'ambientazione inquietante e suggestiva, *Anna* e *Berlin* non sembrano proiettare specifiche paure della contemporaneità. L'unico dato dirimente che può incunarsi nel mosaico di questa ricerca è quello della conferma di una tendenza, già individuata in Esposito, Meschiari e Bertante, ad accostare infanzia, innocenza e formazione ad apocalisse e sopravvivenza. E se, apparentemente, la scelta può sembrare pilotata dal desiderio di incorrere in lettori giovani (è il caso di *Berlin*, un ambizioso "young adult" seriale) o di rendere più crudo e scioccante lo sguardo su un mondo violento e allo sfacelo, la ragione primaria potrebbe riguardare, ancora una volta, il senso di ciclicità e rinascita che aleggia in ogni distopia. Esaudita o meno, la speranza – come ha spiegato Matteo Meschiari – di un mondo salvabile costeggia la denuncia e la preoccupazione, e dà respiro al racconto. O, perché no, la scelta di rendere tanto centrale l'infanzia potrebbe semplicemente riguardare lo straniamento: anche per lo scrittore, non c'è spazio più surreale e foriero di fantasia di un luogo inaccessibile alla consapevolezza, alle regole e alla disillusione degli adulti. La morte del padre è, da sempre, ottimo concime per la letteratura, e il pantheon della migliore narrativa per ragazzi non è da meno:

dal *Libro della Giungla* al *Mago di Oz*, da Heidi a Harry Potter, si erge su uno sconfinato cimitero di genitori.

Capitolo 5

Perdita e svalutazione

(Di affetti, di memoria, di linguaggio, di umanità)

5.1 La tecnologia come strumento bifronte: se la connessione genera alienazione e cancella il valore delle cose

Questo capitolo, come il precedente, ha due anime. Verterà sui dispositivi (sociali, culturali e tecnologici) che “minacciano” l’umanità, la memoria e, più in generale, il sistema di valori che l’autore suggerisce, di volta in volta, come più importante di quello che lo sta soppiantando. Da un lato c’è la tecnologia, raccontata da un osservatorio filosofico che non sembra voler emulare il brillante apporto fanta-tecnico di Primo Levi, e che restituisce, della modernità robotica o cibernetica, un’immagine favolistica, rarefatta o tendente all’horror, finalizzata al racconto (involontariamente?) morale; dall’altra, una variazione sul tema *O tempora o mores* in cui gli affetti, la memoria o l’anzianità sono spesso mortificati dal mondo che cambia in peggio o da un singolo evento distopico. Più sinteticamente, possiamo dire che questo paragrafo si concentra sul tema della perdita, e comprende, per la prima parte, i romanzi che tentano o inglobano un discorso sulla tecnologia e sulle sue conseguenze,

e per la seconda storie sul valore della memoria, della famiglia o dell'amore romantico in contesti ostili.

Anche in questo caso non pretendo di essere enciclopedico né esaustivo. I romanzi su cui mi soffermerò sono *Panorama* di Tommaso Pincio, *History* di Giuseppe Genna e *Un marito* di Michele Vaccari.

Panorama di **Tommaso Pincio** (NNE, 2015) è il libro-bandiera di questo paragrafo, in quanto romanzo interamente centrato sui processi di svalutazione: della memoria, della cultura, della sensibilità, della lentezza, dell'età. Il protagonista, Ottavio Tondi, è un lettore di professione. Prima in senso stretto, realistico, perché collabora con un'importante casa editrice nella fase di scouting e selezione dei romanzi da pubblicare, poi surreale: una fama improvvisa e di riflesso, dovuta al successo di uno dei libri da lui segnalati, lo trasforma nel lettore-simbolo d'Italia, uno che incarna l'amore solitario per la lettura e lo porta in giro come performance artistica, sfogliando pagine per ore, in silenzio, su un divano, davanti a un pubblico pagante ed entusiasta. In questa fase, *Panorama* gioca con la più recente cronaca letteraria nazionale, tirando nella trama persone esistenti (scrittori e giornalisti, perlopiù) che si aggirano nella vita di Tondi come guest star. Su questi riferimenti (stranianti perché talmente reali da apparire anti-romanzeschi) poggia l'altalena che Pincio intende ribaltare all'improvviso, quando una versione estremizzata dello slogan *Scemo chi legge* si trasforma in costume imperante, e dunque incubo, del Paese. Tondi è la prima vittima: viene ridotto in fin

di vita da un gruppo di bulli che lo aggredisce perché sta leggendo *Bruges la morta* di Georges Rodenbach mentre attraversa Ponte Sisto, ma durante la sua convalescenza non incorre in nessun tipo di empatia pubblica.

Il linciaggio andò avanti per settimane, nella completa indifferenza della stampa, e quando una ragazza milanese venne aggredita e stuprata perché colpevole di leggere un libro su una panchina di parco Lambro, l'indifferenza proseguì. [...] Un altro fatto sconvolgente accadde a distanza di qualche giorno. Un uomo venne ucciso nella metropolitana. Fu travolto da un treno in arrivo nella stazione Numidio Quadrato. Lo spinse sui binari un altro uomo. [...] Le persone presenti testimoniarono (e le telecamere di sorveglianza lo confermarono) che la vittima stava leggendo un libro. [...] È il presente, fu lo scarno ed enigmatico commento che Tondi diede a un amico scrittore.²⁹⁹

Oltre all'odio serpeggiante e apparentemente impulsivo nei confronti di chi legge, il mondo di *Panorama* è ferito dall'eccessiva risonanza data al “popolo del web” e alle sue opinioni, da un lato indice di un sentimento collettivo (come nel caso del disinteresse per le sorti dei lettori aggrediti o uccisi), dall'altro, perversione ombelicale dovuta al rapporto con lo schermo e la tastiera. Tondi, non bello, è bersaglio della derisione di una commentatrice caustica, offensiva e

²⁹⁹ Pincio, T., *Panorama*, NNE, Milano 2015, p. 115.

appassionata alle provocazioni: Loretta Buia, portabandiera del bullismo verbale e dell'anticonformismo a tutti i costi che occupa, con crescente successo, ampi spazi sui social network e, in forma più edulcorata, su alcuni giornali. Nel raccontare questo aspetto, il romanzo di Pincio non descrive un futuro ma il *vero* presente, facilitato dalla naturale esasperazione di toni e atteggiamenti *da social* – recentemente adottati anche dalla politica – sempre più derisori e sfidanti.

Loretta Buia. Che ingiusta assurdit  che una persona come lui dovesse fare i conti con una figura di tale squallore, ma tant'era: Loretta Buia e i suoi insulti, le miserevoli arguzie da osteria, lo sfrenato bisogno di sporcare tutti e tutto erano diventati la sua nemesi. Trascorsi un paio di mesi dal pestaggio di ponte Sisto, la Buia lanci  un'illazione delle sue [...]. Scrisse che era ovviamente dispiaciuta per il fatto, perch  nessuno, nemmeno un ciccone sfigato, meritava di essere pestato a sangue, ma per favore, basta con la retorica dei libri e della lettura. [...] fu inoltre abbastanza scaltra da non scrivere queste cose sul Presente, evitando cos  il rischio di una levata di scudi da parte della comunit  intellettuale. Le scrisse con artata noncuranza sul web, il cui popolo aspettava soltanto un nuovo bersaglio sul quale scagliarsi. Ci  che non aveva scritto lei fu scritto da commentatori anonimi e con accenti di violenza inaudita.³⁰⁰

³⁰⁰ Pincio, T., *Panorama*, NNE, Milano 2015, pp. 113-114.

L'esperienza di Tondi nei confronti dell'odio social, fino a questo punto perfettamente realistico, subisce un *upgrade* distopico nel momento in cui, nella trama, entra in scena il social network "Panorama", ispirato al Panopticon di Jeremy Bentham³⁰¹, a cui il protagonista si iscrive con riluttanza per poi diventarne, a suo modo, dipendente. Su questa piattaforma, ciò che si scrive è per sempre, non può essere cancellato neanche annullando la propria iscrizione, che del resto è irreversibile. "Il solo modo di affrancarsi è quello di non navigare più. [...] Chi chiude con Panorama, chiude con tutto, si taglia fuori, niente più connessione."³⁰² Pertanto, se la scelta che si pone l'utente è tra la disconnessione e la noncuranza, la seconda opzione tende ad avere la meglio, conseguentemente alla perdita di ogni freno inibitore. La propria Vista (così si chiama, su Panorama, il corrispettivo di una Home, o di una Bacheca personale) è impermeabile anche al detto *verba volant, scripta manent*: la violenza verbale, su Panorama, infrange anche il tabù della memoria.

³⁰¹ Il Panopticon, o Panottico, è il progetto di una prigione da costruirsi in modo che i prigionieri possano essere osservati ininterrottamente da un guardiano che, per un'abile ideazione architettonica, si cela alla loro vista. Per la sua natura repressiva e squilibrata a favore del guardiano ("Vivendo nell'incertezza", scrive Pincio descrivendolo, "il prigioniero si sorvegliava da sé, diventava il guardiano di se stesso"), il Panopticon, pensato nel 1791, è sempre stato molto discusso e citato, sia in filosofia che in letteratura, specie – naturalmente – in narrazioni distopiche. Si noti, come scritto nell'introduzione alla prima parte, che a Bentham si deve anche l'uso della parola "cacotopia", coniata nel 1818, cioè qualche decennio prima di "distopia", 1850.

³⁰² Pincio, T., *Panorama*, op. cit., p. 150

A volte, invece di guardare, si lasciava irretire dalle conversazioni che prendevano vita sul social, anche se definirle conversazioni è un eufemismo. Spesso e volentieri si trattava piuttosto di litigi, scontri furiosi il cui scopo di fondo non sembrava affatto quello di illustrare un proprio punto di vista bensì di screditare l'altro. Non vi erano argomenti particolarmente insidiosi. Nelle discussioni su Panorama sembravano tutti Loretta Buia. Ogni pretesto era buono per aggredire, insultare, sbeffeggiare; un innocente commento sulle condizioni meteorologiche valeva quanto un attentato terroristico dall'altro capo del mondo. Nulla era troppo innocente o troppo distante per scatenare una guerra di opinioni. Tondi trovava affascinante osservare le persone annientarsi a vicenda, le alleanze tramutarsi in odio viscerale e gli odi viscerali tornare a essere momentaneamente alleanze perché un nuovo e più viscerale odio era apparso all'orizzonte.³⁰³

L'ultima stoccata apocalittica Pincio la riserva all'editoria, che già a metà del romanzo risulta un'industria morta, quasi bandita. Nel mondo post-Ponte Sisto in cui Tondi è rapidamente precipitato nessuno legge più, non ci sono più editori né librerie: solo scrittori eternamente inediti, che pagano editor e lettori per ricevere un parere privato.

Non vedo perché dovrebbero pagare. Cosa se ne fa uno scrittore di un parere che non serve più a niente?

³⁰³ Ibid. pp. 149-150.

Niente. Proprio per questo non può farne a meno [...]. Le persone vogliono essere giudicate, hanno un bisogno disperato di sapere cosa si pensa di loro, e se nessuno glielo dice, pagano pur di saperlo.³⁰⁴

Pincio denuncia, dunque, un disperato culto del sé, e una supremazia dello sguardo (Panorama, le Viste) sulla parola. Gli ultimi momenti lenti e riflessivi del romanzo riguardano le esplorazioni in macchina che Tondi compie poco dopo l'incidente, addentrandosi in una Roma spettrale, tra il Grande Raccordo e l'Eur, "in un futuro consegnato alla nostalgia, un avvenire che sapeva di vecchi romanzi di fantascienza e copertine di Urania."³⁰⁵ Ma lentamente, l'esterno smette di essere un'opzione. O meglio, ogni tipo di esplorazione, di approfondimento, cessa di incuriosire il protagonista, che sostituisce sistematicamente i verbi "leggere" e "ascoltare" con "guardare". "Diceva guardare", scrive Pincio, "anche quando si trattava di musica o un articolo"³⁰⁶, col risultato di non concentrarsi più su niente, limitandosi a un'occhiata.

Lo slogan col quale il social si presentava e seguita a presentarsi agli utenti, IL MONDO AI TUOI OCCHI, è una perfetta realizzazione utilitaristica. L'appagamento dei sensi. Cosa può chiedere di più un essere sensibile? Offri a un uomo la possibilità di vedere e avrai un uomo felice. Fare felice una persona non è esattamente fargli del bene,

³⁰⁴ Ibid. p. 145.

³⁰⁵ Ibid. p. 128.

³⁰⁶ Ibid. p. 148.

vero. Ma in questo mondo, di questi tempi, in quanti fanno ancora del bene?³⁰⁷

Anche il protagonista di *History* (Mondadori, 2017) di **Giuseppe Genna** è profondamente legato al mondo letterario: fa, o forse faceva, lo scrittore, e lambisce un universo mondano che ha inglobato anche quello culturale, in una Milano del 2018 – futura, quindi, alla stesura e alla pubblicazione del romanzo – che ruota intorno al moderno «tecnopolo umano, che è stato installato alle porte della città»³⁰⁸. Qui, precisamente a Segrate, una bambina «oltre l'autismo»³⁰⁹, la *History* del titolo, figlia di un milionario, viene sottoposta a una serie di esperimenti finalizzati a metterla in contatto con un'intelligenza artificiale, in un complesso sistema di reciprocità percettiva. Il tema del dualismo uomo/macchina³¹⁰ si pone nel momento in cui la ragazzina, del tutto incapace di comunicare e impermeabile a ogni stimolo esterno, instaura una specie di dialogo (umano, l'unico) con lo scrittore protagonista, il quale si serve di questo escamotage privato – il rapporto con la piccola *History* e gli esperimenti in cui si trova a suo modo coinvolto – per aprire una lunga riflessione sul futuro e sul comunicare.

La questione che preoccupa Genna e che sembra centrale nel romanzo è, infatti, il linguaggio, e più in generale la lingua, il suo destino in un mondo innervato di macchine, e ciò che la parola

³⁰⁷ Ibid. p. 146.

³⁰⁸ Genna, G., *History*, Mondadori, Milano 2017.

³⁰⁹ Ibid.

può cambiare – se intesa anche come “versione” o “narrazione” – nella vita degli esseri umani (o della loro versione più prossima, probabilmente ibrida). Tale potere o “primato”, anche se in costante via di svalutazione, sembra mutare radicalmente nel momento in cui l’interfaccia necessaria alla comprensione delle cose “narrate” o “spiegate” passa dalla forza descrittiva e poetica della voce umana fatta linguaggio parlato o scritto, appunto, a quella immaginifica, falsamente istintuale e inesplorabile dell’intelligenza artificiale.

«Tu sei stata nelle sale dell’interfaccia? Che cos’è? Che aspetto ha?»

«C’è un non disclosure agreement, non ne si parla, perlomeno finché non è necessario. Si esprime in varie modalità. Le permettiamo di esprimersi, le insegniamo il riconoscimento e lo sfruttamento delle forme. Inizia a distinguere i volti umani. È come un ampio neonato, un neonato immateriale. Però qui vige il principio della specializzazione coordinata: ognuno lavora sul segmento che gli compete.»

«Io su History?»

«Non soltanto. La tua selezione è avvenuta anche sulla base di certi tuoi skill, di certo tuo curriculum. Il fatto che scrivi è determinante – e che scrivi in una determinata maniera...»

«In quale maniera? Cosa importa all’intelligenza artificiale che io scriva?»

«È il tuo ultimo lettore e, forse, il primo. Il primo autentico e integrale, intendo. La macchina si muove

conquistando sfumature, nuance, in ogni disciplina, in primis quella linguistica. È interessata al tuo linguaggio, anche se sembra volersi sganciare dal primato che il linguaggio riveste per noi.»

«Rivestiva.»

«Questo è il punto. L'antropologia digitale elude la lettura verbale, questo è chiaro ed è predittivo dei comportamenti e delle linee di sviluppo della mente artificiale. [...] La descrizione è privilegiata. Non la narrazione. Ha sviluppato un atteggiamento per cui la descrizione contiene la narrazione, non viceversa. In molti tecnopoli sono stati arruolati narratori, sceneggiatori, soggettisti, romanzieri. La mente artificiale si è disposta a farsi disegnare personalità e falsi ricordi, allineati secondo linee narrative, ma sembra considerare la cosa solo sotto un punto di vista estetico. [...] Non ha ancora associato stabilmente alle esperienze analogiche la sensazione di senso e di significato che esse rivestono per noi.»³¹¹

A proposito di questo passaggio, il critico Luca Romano ha scritto che rappresenta lo snodo in cui Genna «mostra lo slittamento che c'è tra il sistema culturale pre-intelligenza artificiale e quello che sta avvenendo e probabilmente avverrà, dalla parola, la cultura, è passata all'immagine.»³¹²

³¹¹ Ibid.

³¹² Romano, L., "Dall'interfaccia all'iperstoria. Su *History* di Giuseppe Genna", *minima&moralia*, 10 maggio 2018, reperibile qui: <http://www.minimaetmoralia.it/wp/dallinterfaccia-alliperstoria-history-giuseppe-genna/>

E ancora, lo stesso Genna, in un'intervista con Gaetano Moraca:

La nostra realtà è estremamente accelerata nella sua trasformazione, anche antropologica. Il tentativo del libro è proprio mostrare che dal punto di vista dei progressi tecnologici un anno dei nostri equivale a cinque o dieci del passato. Oggi assistiamo a un crollo potente del futuro nel presente. Il futuro viene a distorcere il presente in una forma esotica e sconcertante con cui anche l'antropologia deve fare i conti, rivoluzionandosi. [...] Il contemporaneo non è bello e automaticamente la destinazione diventa uno scenario apparentemente distopico, sdrucito, sporco. Stiamo già vivendo distopicamente. Come scrittore percepisco una disabilitazione dell'invenzione, la realtà mi sembra più calamitante. Mi sento immorale a inventare davanti a questo disegno fascista che si sta materializzando nel nostro Paese. Cosa dovrei inventare di fronte alla proposta Pillon che va a segare le gambe alle madri e ai bambini delle famiglie separate?³¹³

Genna torna sul problema del linguaggio (che d'altronde difende come in trincea, a partire dalla sua prosa personale, ripida, tortuosa e ricercatissima) e della fascistizzazione del presente in un racconto distopico "sull'Italia salvinnizzata" dal titolo *La nostra fine non vuole finire* pubblicato su "L'Espresso" nel

³¹³ Giuseppe Genna intervistato da Gaetano Moraca, "Il presente accelerato", *Gaetanomoraca.com*, 6 dicembre 2018, reperibile qui: <http://www.gaetanomoraca.com/2018/12/06/intervista-giuseppe-genna/>

settembre del 2018. Presentato come l'arringa di un avvocato durante un processo online ai tempi di una nazione "kafkiana" e mutata dal "potere sovranista", risulta, infine, come un'apologia della complessità, la stessa messa al bando nella Roma anticulturale di *Panorama*.

Torniamo ai reati dell'imputato. Devo denunciare la sua piena responsabilità nell'aver pubblicamente espresso opinioni con un vocabolario ricercato, per niente intuitivo, contorto, suppostamente raffinato e quindi teso a non permettere e che la gente comprenda quello che si sta dicendo. È un attentato linguistico che non abbiamo mancato di emendare. L'evidenza brucia la propria attendibilità. Cosa significa? Il mio assistito si è "peritato", come amerebbe dire, di pronunciare aggettivi quali "errabondo", "falotico" o "ergativo", non disgiunti da arcaismi, ipotassi e immotivati troncamenti. Ci sarà un motivo se siamo tutti arrivati a comunicare con un vocabolario medio giornaliero di non più di duecento termini. È anche economico, oltreché democratico. Chiunque capisce subito tutto. L'utilizzo di una lingua bizantina, sottratta alla giusta sintesi, contraddice l'art. 1 della Nuova Costituzione, che recita: "L'aria è cambiata". E contrasta con l'articolo immediatamente successivo: "Noi siamo noi, loro sono loro". State con noi o con loro?³¹⁴

³¹⁴ Genna, G., "La nostra fine non vuole finire: racconto distopico sull'Italia salvinnizzata", *L'Espresso*, 7 settembre 2018, reperibile qui: <http://espresso.repubblica.it/attualita/2018/09/05/news/la-nostra-fine-non-vuole-finire-racconto-distopico-sull-italia-salvinizzata-1.326635>

In questo breve passaggio, a cui segue un riferimento neanche troppo velato alla schiettezza comunicativa di Matteo Salvini³¹⁵ – «che ci dice cose reali, rivolgendosi alla nostra pancia, mentre succhia un Calippo e gioca a racchettoni in un bagno adriatico. Ve lo ricordate il Calippo? Vi ricordate i racchettoni? Non ne sbaglia una, il Nostro Leader! È davvero una comunicazione popolare e geniale»³¹⁶ – si denuncia un presente ossessionato dall’orizzontalità, dalla democratizzazione del linguaggio e, pare pensare Genna, da un conseguente impoverimento dello stesso. *La narrazione* diventa *comunicazione*, e la comunicazione riferimento visuale alle consuetudini popolari: il Calippo, i racchettoni, il lido non sono altro che richiami, dispositivi di semplificazione; semplificazione che sta alla base di una Nuova Costituzione finalizzata a rendere tutto chiaro, “subito” e a “chiunque”. In parole povere, come piacerebbe al Leader di Genna, il contrario della cultura.

Questioni simili vengono affrontate nei romanzi *La galassia dei dementi* di Ermanno Cavazzoni, *Gli scaduti* di Lidia Ravera, *e-Doll* di Francesco Verso, *La fine dei giorni* di Alessandro De Roma e *Di ferro e d'acciaio* di Laura Pariani. Ma mentre i primi due, come nel caso di *Panorama* e *History*, si servono della forza propulsiva di tecnologia e modernità per tematizzare un tipo, tra tanti, di svalutazione (in Cavazzoni, tra l’altro, è presente un’ambientazione radicalmente SF), e il terzo affronta il rapporto uomo-macchina in un interessante futuro in cui i

³¹⁵ Come indicato dal titolo, *ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*

replicanti sono ammirati e addirittura imitati e non emarginati, i due libri successivi si soffermano sull'importanza del ricordo e dei legami in un clima ostile: in *De Roma*, il mondo in cui abita il protagonista sembra perdere gradualmente la memoria come a seguito di un'epidemia, mentre *Di ferro e d'acciaio* racconta la passione di Maria, una sorta di “madre di plaza de mayo” post-apocalittica, alla ricerca disperata del figlio Jesus perduto anni prima. Al netto dei richiami evangelici, il romanzo di Laura Pariani è il più classicamente distopico dell'insieme appena riportato: anche qui ci sono un Grande Fratello e una tecnocrazia, e l'unica forza anarchica è affidata al ricordo silenzioso di una madre e al suo amore *privato*.

5.2 La distopia privata di *Un marito*: l'uomo-universo e il rifiuto della complessità

Allo stesso filone che ospita Pariani – ovvero: romanzi i cui possibili (peggiori) scenari riguardano una fetta totalmente individuale dell'esistenza, che però riflette il mondo *là fuori*, l'universalità – appartiene, a suo modo, *Un marito* di **Michele Vaccari** (Rizzoli 2018). La trama, in questo caso, coincide con la descrizione approfondita dei sentimenti del protagonista: Ferdinando, quasi cinquant'anni, rosticciere. Marito – più di ogni altra cosa, prima ancora che individuo – di Patrizia. Nel romanzo, a un certo punto, deflagra la bomba di un attentato in piazza Duomo, a Milano, ma il vero detentore di esplosivo (metaforicamente parlando) è proprio il personaggio principale.

Lo dichiara quasi all'inizio, sfogandosi con la moglie per aver provato, un istante, il peso della routine: «Da qualche parte devo esplodere»³¹⁷, dice. Manca poco al suo cinquantesimo compleanno e vorrebbe fare un viaggio, ma Patrizia sembra contraria: non ama gli stravolgimenti, e l'idea che Ferdinando cambi (che sia troppo eccitato dalla novità, più di quanto non sia soddisfatto dell'ordinario) la spaventa. Lo ha sposato, gli ricorda, perché era «l'unico tra tutti che avesse qualche probabilità di restare per sempre come l'avevo conosciuto»³¹⁸. Alla fine, lei cede e lui un po' si accontenta: vanno a Milano per un week-end e la loro vita (come il romanzo) si trasforma.

Nonostante sia abbastanza chiaro che i temi tirati in ballo siano l'amore e, in qualche maniera, il lutto – con echi del tipo di elaborazione resa immortale da *L'anno del pensiero magico* Joan Didion: il rifiuto ben radicato, l'esigenza di non allontanarsi da casa perché è solo lì che chi ci ha lasciato potrebbe tornare³¹⁹ –, e che Vaccari si diverta a mettere in discussione prima ancora che a raccontare, concedendosi un finale da cinema (chiudono i suoni oltre la finestra), nonostante tutto questo, ecco, la luce di *Un marito* sta nella purezza con cui è reso Ferdinando.

A ben vedere, grazie alla caratterizzazione che Vaccari fa del suo protagonista, *Un marito* potrebbe costituire una categoria a

³¹⁷ Vaccari, M., *Un marito*, Rizzoli, Milano 2018, p. 40.

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ È il tipo di reazione irrazionale ma naturale che Didion descrive nel suo memoir sulla morte del marito. “Come poteva tornare indietro, John, se gli toglievano gli organi, come poteva tornare indietro se gli toglievano le scarpe?” *L'anno del pensiero magico* è stato tradotto nel 2006 da Vincenzo Mantovani e pubblicato da *Il Saggiatore*.

sé, così in bilico tra invenzione (lo slittamento in uno spazio-tempo che non c'è) e iper-realismo (la nominazione ossessiva nel micro-mondo di quartiere, della rosticceria), tra distopia (l'attentato, la morte, Milano moto-per-luogo) e utopia (la ricostruzione, il superamento, la verità, Genova stato-in-luogo), ma soprattutto tra dolore privato e dolore pubblico.

Quest'ultima dicotomia pone una domanda fino a ora ignorata: può un personaggio farsi universo, e quindi trasformare il suo incubo personale in una distopia – che, per definizione, fa riferimento a un luogo, forse a un tempo, di certo a un universo altro? Può, insomma, la vedovanza di Ferdinando valere quanto la catastrofe generata dal global warming, o un genocidio? Vaccari non fa altro che adottare lo schema mentale di Ferdinando e porre sullo stesso piano l'amore romantico, di coppia, e la felicità universale, costringendo il lettore a chiedersi se l'individuo sia davvero disgiunto dalla collettività, e se – spostandosi sul piano puramente letterario – sia lecito e morale, per un personaggio, assurgere al ruolo metaforico di intero pianeta, nazione, popolo. In fondo, si potrebbe pensare, l'individualismo (come comprova il lavoro di Ayn Rand citato qualche capitolo fa) è sempre stato l'araldo della libertà nelle distopie classiche (Zamjatin, Huxley, Orwell, Alvaro), turbate perlopiù dagli effetti appiattenti del collettivismo.

Ma la risposta offerta dall'autore non è, ovviamente, un giudizio, o un'imposizione, ma un accorato tentativo di problematizzare. Innanzitutto, più che all'individualismo Vaccari sembra rivolgersi all'autoreferenzialità della letteratura

contemporanea, utilizzando l'uno per fotografare un'ansia *di tutti*.³²⁰ E poi, scegliendo di raccontare sia le paure della "gente" (il faro, non a caso, è puntato su un personaggio evidentemente distante dalla figura dell'intellettuale) che le riflessioni, anch'esse intrise di paura, del narratore che la osserva, questa gente.

Ferdinando la domenica guarda "come il mister ha messo giù la Samp". Questo mito di normalità esasperata è, negli ultimi tempi, tornato a essere un'ossessione, fino a inventarci minacce che ne giustificassero l'esistenza. Nel romanzo, sono sparsi i simboli di questa retorica di mondo felice e perfetto in cui si annida un'ombra, quella della conservazione della specie. Patrizia e Ferdinando creano affezione perché ci assomigliano, o perlomeno assomigliano all'idea che, dal duce, ci è stata inculcata come idea di buono, di giusto, di sano. Più che sviluppare dei caratteri o delle psicologie io volevo raccontare delle mentalità: Patrizia e Ferdinando mettono al primo posto la loro esistenza e vedono come minaccia tutto ciò che attenta alla tradizione di cui sono testimoni con la loro esistenza. La nostra storia, la conservazione di questa pesantissima tradizione, ci ha portato a identificarli come la coppia perfetta, la coppia ideale. Se fossero stati due maschi con lo stesso tipo di

³²⁰ Vaccari lo dice apertamente in un'intervista di fine 2018 rilasciata a Giovanni Bitetto per *Flaner*: «La mancanza di una scena e di un discorso culturale organico portano, inevitabilmente, alla drammatizzazione esasperata del sé. Freud ci ha illuso che tutti fossimo macchine da storie, senza dirci che era una cosa ben diversa essere narratori.»

amore, la prima cosa che avremmo detto è la storia d'amore di due omosessuali. Se Ferdinando fosse stato cinese, Marassi sarebbe andata al secondo posto perché avremmo subito pensato che non era una storia d'amore ma una storia di integrazione. Le etichette sono come le preghiere, una stanza protetta in cui non sentiamo le nostre paure che urlano e in cui il nostro egoismo può dominare. Ma cosa succede quando qualcosa rompe questo equilibrio, questa retorica? Da lì, la loro genesi.³²¹

La bomba, dunque, ha un ruolo volutamente rivoluzionario, sia distopico che utopico. Distrugge un equilibrio, sì. Miete vittime. Ma nell'universo *immorale* del romanzo costringe necessariamente a riconsiderare, oltre al proprio ruolo di vittima o sopravvissuto, anche la propria idea di felicità e di libertà.

L'Occidente ha già giocato la sua partita, ha distrutto interi continenti e devastato per secoli popolazioni inermi urlando il proprio amore per se stesso. L'occidente è come un nonno che guarda i suoi nipoti, cresciuti a calci e pugni dai propri figli, diventare grandi incapaci di amarlo e rispettarlo. L'unico mito possibile, il solo modo per cui la narrazione di quel patriarca può continuare a essere plausibile, è la ricerca di un suicidio spettacolare, che susciti una reazione. Per questo, in *Un marito* c'è

³²¹ Michele Vaccari intervistato da Giovanni Bitetto, "Il realismo possibile: una conversazione con Michele Vaccari", *Flaneri*, 1 ottobre 2018, reperibile qui: <http://www.flaneri.com/2018/10/01/un-marito-michele-vaccari/>

questo attentato, e i terroristi sono quelli che meno ti aspetti.³²²

Ferdinando, dunque, è più che un rosticciere, più che un vedovo: Ferdinando è lo status-quo senza domande, è la fedeltà, l'abitudine che abbiamo paura di abbandonare senza porci domande sul perché ci sentiamo minacciati. La distopia, pertanto, in Vaccari, risiede sia nella paura (legittima) di essere feriti, ma anche in quella che tale paura ci blindi dal metterci in discussione, sia come individui che come collettività.

Intorno a *Un marito*, poi, c'è un'interessante riflessione su come l'incubo possa essere generato dalla bellezza, e quindi su cosa sia veramente e pienamente utopico e cosa sia, invece, distopico. «Il nostro immaginario» ha detto Vaccari «non lo creano neanche il più osannato degli scrittori ma è frutto dell'opera devastante di ragazzi votati, come Patrizia e Ferdinando, a un amore che non ammette rivali, un amore per se stessi e il proprio Dio che sfocia in un odio verso chiunque lo attenti»³²³. Il discorso è presente anche nel romanzo, e riguarda (parrebbe) proprio la contrapposizione tra bruttezza e bellezza intese come semplificazione, o accontentarsi, e complessità, o ambire. Il primo arsenale genera serenità, è democratico, “è di tutti”³²⁴. L'altro, ragionevolmente, fa soffrire.

³²² Ibid.

³²³ Ibid.

³²⁴ Vaccari, *Un marito*, op. cit., p. 93.

«È al bello che non ci si abitua. Il brutto, invece, può diventarti familiare.» Si mise un filtro dietro l'orecchio e con l'altra mano selezionò la giusta quantità di tabacco. La cartina tremava al vento debole del condizionatore. La riempì e la chiuse con due soli movimenti, quasi un vezzo da illusionista. «Il brutto non ti costringe a nulla, anzi» proseguì. «Tutti possiamo diventare brutti, è universale. Basta che ti lasci andare e farai schifo. Il bello, invece. Il bello è difficile, pretende, spinge per la perfezione. Il bello non è di tutti, e questo è il gioco che nessuno di noi accetta. Tendiamo alla merda, poco da fare. Per questo, quelli come noi si preferisce farli abituare fin da subito: è meno impegnativo, per chiunque. C'è molta più onestà, se ci pensi. Almeno non ci crediamo di essere chissà chi. Ti si abbassano le aspettative, diventi più realista, smetti di sognare e ci dai subito dentro con la vita. Senza fronzoli né capriccetti da mantenuto. Sai già chi sei e chi sarai per sempre. Se impari a tenere a bada la rivalsa, capace che ti senti a casa, che stai bene. Ci hanno plasmato delle società, su questa idea.»³²⁵

³²⁵ Ibid.

Capitolo 6

“Non è più come prima, ma non soltanto nel senso del clima”³²⁶

Nuovi ordini mondiali, tra denaro ed emarginazione

6.1 Premessa

Questo ultimo capitolo verte sui racconti distopici che immaginano nuovi ordini mondiali, e che pongono il sovvertimento del sistema al centro della narrazione. Affronterò il tema del “mondo stravolto” nei romanzi *Cinacittà* di Tommaso Pincio, *La festa nera* di Violetta Bellocchio, *L'uomo verticale* di Davide Longo e *Un attimo prima* di Fabio Deotto. I primi tre, di cui scriverò nel primo paragrafo, sono pervasi da un comune senso di catastrofe edificato sul concetto di emarginazione. Il quarto, invece, adotta alcuni elementi-chiave del racconto distopico per alterarli, e virare verso una specie di utopia: un modo per mettere tutto in discussione, ma anche un cambio di passo e di sguardo verso l'oggi e il futuro.

Lo spettro, come per capitoli precedenti, è molto ampio, e vorrei chiarire ancora una volta che il mio scopo non è quello di impegnarmi in un'elencazione di tutti i romanzi distopici

³²⁶ La citazione nel titolo è tratta dalla canzone “Prima era prima” di Daniele Silvestri, contenuta nell'album *Il latitante*, pubblicato nel 2007.

pubblicati in Italia in questi anni. Mi soffermerò solo su alcuni di essi, che ritengo, a torto o a ragione, contributi più utili degli altri alla riflessione contenuta in questo testo.

6.2 “Il posto ideale per vedere se il mondo finisce o no” Tre gradi di discriminazione, sullo sfondo di un’Italia deformata

Cinacittà di **Tommaso Pincio** (Einaudi Stile Libero, 2008) si apre con una citazione dal film *Roma*, di Federico Fellini, in cui uno scrittore americano, intervistato dal regista sul perché viva da anni nella capitale d’Italia, risponde: «Quale posto migliore di questa città, morta tante volte e tante volte rinata, quale posto più tranquillo per aspettare la fine da inquinamento, sovrappopolazione? È il posto ideale per vedere se il mondo finisce o no.»

Fin dal titolo, *Cinacittà* sembra orientato proprio a questo tipo di osservazione/esperimento: vedere dove sta andando il mondo usando come cavia l’esemplare (in termini di alternanza tra distruzioni e resurrezioni) Roma e giocando con le sue possibili mutazioni.

La prima, nell’universo di questo romanzo, è che, a seguito di un “anno senza inverno”, quindi di un considerevole cambiamento climatico, gli italiani (qui chiamati sempre “romani”, come se la Città Eterna non fosse coacervo di diverse migrazioni interne, o fosse ancora il centro di un Impero) hanno abbandonato Roma, che gradualmente è stata riabitata, o meglio

invasa, da cinesi. Il turn-over, ovviamente, sconvolge gli equilibri monetari internazionali, fino a causare un'inflazione che impoverisce chiunque sia costretto a passare dal vecchio conio (l'Euro) al nuovo (il Globo). I temi, dunque, sono perfettamente coerenti con le analisi esposte nell'introduzione. Pincio, infatti, tematizza in un solo romanzo il surriscaldamento globale, il rapporto con lo straniero visto come barbaro e la crisi finanziaria.

Ma la distopia, in *Cinacittà*, diventa concentrica: l'autore fa notare come Roma sia città-incubo per eccellenza, marcia ben prima del caldo apocalittico e dell'arrivo dei nuovi usurpatori.

Il bello è che prima di incontrare Wang il poco che sapevo su Roma lo avevo appreso dai film. Che Nerone diede Roma alle fiamme per costruirsi una vila l'ho visto in *Quo Vadis?*, giusto per fare un esempio. Spartacus, Ben Hur, i kolossal: ecco quali sono stati i miei maestri. E poi Alberto Sordi, ovvio. Ma che vuoi imparare da Sordi? La meschinità che è in te. L'Italietta in bianco e nero. Qualche romanescheria: modi di dire del luogo, rozzezze e volgarità, locuzioni cafone [...], i romani sembrano essere i peggiori di tutti, per costumi e usanze. [...] Il tratto distintivo dell'autentica romanità è proprio la sublime ignoranza. Conosco bene il fenomeno. In virtù del semplice fatto di essere nato a Roma, il romano è convinto di sapere tutto quel che c'è da sapere, mentre invece non sa un fico secco. [...] È una pietra in una città di pietre. Non potrebbe

fregarmene di meno: così si esprime il vero romano. E nel dire ciò, dà di sé la definizione più calzante possibile.³²⁷

Inoltre, come riporta questo passaggio, Roma non è mai reale fino in fondo. La sua storia si intreccia con la leggenda, e la sua realtà con un tentativo automatico di auto-rappresentazione, a volte idealizzante a volte svalutante. Roma è una città-romanzo, che ama e detesta se stessa, e che di eterno, ormai, sembra avere prevalentemente la nostalgia l'immagine che ne è stata data dal cinema o dalla narrativa.

«Da quando ti conosco non fai che riferirti a un prima o a un dopo. Sarebbe il caso che cominciassi a riferirti anche un po' ad adesso. Guardati intorno, accidenti. Ti sei accorto di cosa è diventata questa città? Un caldo d'inferno, macchine che esplodono, interi quartieri abbandonati, masnade di cinesi che hanno preso possesso del centro. Peggio dell'apocalisse.»

«Lo so, ma è pur sempre via Veneto. Quando mi affaccio vedo il Café de Paris.»³²⁸

Il precedente è un dialogo tra il protagonista ed il suo amico Giulio. Questi vede, nella più recente mutazione, un netto, insopportabile peggioramento. Il secondo, invece, sembra pensare che Roma sia destinata a ospitare la catastrofe, che il cambiamento non può essere ostacolato e che quindi tanto vale

³²⁷ Pincio, T., *Cinacittà*, Einaudi, Torino 2008, p. 12.

³²⁸ Ibid., p. 48.

“cavalcare l’onda”. L’uno emigra, l’altro resta. È a Giulio che si deve lo sprezzante nomignolo “Cinacittà”.

Il rapporto coi cinesi, nel romanzo, è effettivamente da incubo, ma meno manicheo di quanto possa sembrare inizialmente. Wang, il primo straniero che ci viene presentato, è coltissimo, molto più del protagonista, il cui carattere costituisce la quota surreale del romanzo. A volte sensibilissimo a volte imperturbabile, un po’ Mersault un po’ Bartleby³²⁹, viene indagato per omicidio e benché innocente si ostina, sostanzialmente per vergogna, a non volersi sbilanciare durante gli interrogatori: «Non ne vedo il motivo»³³⁰, risponde più di una volta al Pubblico Ministero.

L’accusa che gli viene mossa è quella di aver ucciso la sua giovanissima amante cinese, Yin, e la sua colpevolezza sembra suggerita da più atteggiamenti che la stampa definisce “mostruosi”. Uno su tutti, l’aver dormito per una settimana accanto al cadavere in decomposizione. La possibilità di simpatizzare col protagonista in quanto controparte degli “invasori” è, dunque, sapientemente inibita dalla descrizione di atti e comportamenti che non lo rendono affatto migliore di quelli che chiama, a più riprese, i “barbari del terzo millennio”.

Bisogna che dica qualcosa sui barbari del terzo millennio, i cinesi. Non so quali posti abbia visitato Marco Polo, ma la mia esperienza con questa gente è affatto

³²⁹ Rispettivamente, i protagonisti di *Lo Straniero* di Albert Camus e *Bartleby lo scrivano* di Herman Melville.

³³⁰ Pincio, T., *Cinacittà*, op. cit., pp. 63-63.

diversa dalla sua. L'amico Giulio mi aveva avvertito di non mischiarmi con loro. [...] In sintesi, i lati disdicevoli dei cinesi possono essere ricondotti a due punti fondamentali. Punto primo: hanno uno spiccato senso del brutto. Punto secondo: sono il popolo più materialista dell'universo conosciuto.³³¹

E ancora:

Non voglio generalizzare. Non dubito che tra i miliardi di cinesi sparsi per il mondo possa essercene qualcuno d'animo quasi nobile e generoso. Io non ne ho mai incontrati, però. La mia personale esperienza è che sono tutti indistintamente gretti e meschini. Del resto, lo dice anche uno dei loro proverbi: se non puoi essere saggio, sii bestia. [...] Basta fare mente locale: quanti grandi pensatori hanno partorito i cinesi in cinquemila anni di storia? Uno solo, Confucio. E dire che non sono affatto stupidi. È solo che prima di impegnarsi in qualcosa si domandano sempre che vantaggio gli porterà.³³²

Pincio, è chiaro, in questa parodia del Yellow Peril (il pericolo giallo citato qualche capitolo fa) interpreta, più che una paura, un tipo di diffidenza, facendo leva su una serie di stereotipi che l'italiano-tipo, descritto come presuntuoso dallo stesso protagonista che in questo passaggio disprezza i cinesi, contrappone ai propri: senso del bello contro senso del brutto,

³³¹ Ibid. pp. 80, 81.

³³² Ibid. p. 92.

poesia contro volgarità del tornaconto, arte contro moneta sonante. Nel panorama di *Cinacittà*, insomma, non vengono risparmiati né gli usurpatori né i residenti, equamente colpevoli. La sola differenza è che i primi sono più furbi e capaci di adattarsi, i secondi più ipocriti e viziati dalla propria idea di sé – illusoria, peraltro, come quella di Roma. Al punto che, presto, sono i romani a risultare “altri” rispetto ai cinesi:

Quel che voglio dire è che ne stavano facendo una tragedia solo perché ero romano. Fossi stato uno di loro avrei potuto ammazzarne una dozzina, farle a pezzetti e cuocerle allo spiedo nell'indifferenza generale.³³³

E ancora, verso il finale, da parte di Wang, un conoscente cinese del protagonista:

«Tu non sei come noi. Tu, in questa città, non conti un cazzo. Sei uno straniero, e se vuoi restare a Roma devi mantenere il contegno che si conviene a un ospite. Non puoi trattare una nostra donna, una ragazza che non ti appartiene, come fosse il tuo cane. Lei non è tua, e nemmeno questa città lo è. Non puoi fare come ti pare. Qui non sei più a casa tua.»³³⁴

A Wang si deve, inoltre, una delle battute più interessanti dell'intero romanzo: non bisogna disprezzare i barbari, dice,

³³³ Ibid. p. 61.

³³⁴ Ibid. p. 306.

perché hanno fatto molto per questa città.³³⁵ E ovviamente l'ironia amara su cui poggia l'intera operazione di Pincio rischierebbe di scricchiolare se vi fosse, sullo sfondo, un altro panorama. Roma, invece, con la sua aria da città di sogno, fantastica ed evanescente, che ha come si è detto un rapporto storico, ciclico, con le invasioni, consente ogni tipo di abuso immaginario, perché narrativa prima che reale.

Quando il protagonista si stabilisce in una suite dell'Hotel Excelsior, ad esempio, sulla storica via Veneto resa celebre dal cinema degli anni '60, il romanzo si trasforma in una versione distopica della *Dolce Vita*, una "vita arida", "impregnata di una dolce tenebrosità che nulla aveva da invidiare agli sfaccendati nottambuli del film di Fellini".³³⁶ Per strada, al posto dei taxi, si alternano i riscio, si dorme di giorno anziché di notte (per via del caldo e non della mondanità) e sia il Colosseo che il Circo Massimo sono ormai prossimi al crollo: simboli di decadenza, come un tempo lo erano stati di durezza.

La vista del Colosseo che si sgretolava a poco a poco alla luce dell'alba era sempre maestosa. Gli sfilavo davanti per un buon tratto senza fermarmi, osservando le arcate illuminate dai fuochi e le colonne di fumo che si levavano verso il cielo. [...] I portici esterni erano cosparsi di immondizia, e nei buchi dove in passato le grappe di bronzo tenevano in posizione le lastre di marmo adesso erano piantati pali da cui pendevano luridi teli di plastica.

³³⁵ Ibid. p. 160.

³³⁶ Ibid. p. 202.

Talvolta arrivavano zaffate nauseanti, un misto di puzza di cavolo e urina. Piante rampicanti avvolgevano le mura fiori e alberelli avevano cominciato a spuntare dai parapetti crepati. Il glorioso monumento stava riassumendo lo spettrale aspetto dei tempi in cui i pastori venivano a pascolarci le pecore e i papi lo affittavano come una cava.³³⁷

Come se non bastasse, in questa Roma crepuscolare si è diffuso un morbo³³⁸ incurabile che non uccide ma, alla stregua di un'eterna influenza, debilita fino alla totale inattività. Il protagonista lo contrae, e la sua malattia è il sugello una deriva privata che si accompagna a quella della città.

Non a caso, un verbo che ritorna frequentemente, nel romanzo, spesso riferito alla vita (tra lavoro, ambizioni, soldi e occasioni) è *sperperare*. In Pincio, l'ossessione per il tempo perso, per la sensazione di star sprecando la propria esistenza, è un incubo ricorrente e ben rappresentato. I suoi protagonisti hanno spesso ambizioni che non riescono in nessun modo a onorare, ma rispondono al fallimento con noncuranza e apparente serenità, stordendosi con distrazioni culturali e tecnologiche (*Panorama*) o alcoliche e sessuali (*Cinacittà*). La necessità della distrazione, che qui ha le fattezze ineludibili di una droga, sembra per Pincio una condizione innervata nell'uomo contemporaneo, o forse solo nel tipo che si prefigge di rappresentare: maschio, italiano, indolente, frustrato. E ancora: individualista? Vagamente masochista?

³³⁷ Ibid. p. 204.

³³⁸ Ibid. p. 205.

C'è una breve digressione sul fascino per l'apocalisse che il protagonista, spettatore di film di fantascienza, provava da bambino. È una bella parabola sul gusto per il baratro e l'auto-punizione dell'Occidente, posta come elenco dei tipi di catastrofe più frequenti nella cinematografia americana, ma si conclude con un desiderio egoista.

Io, il disastro, l'ho visto fin da prima di incontrare Wang. L'ho conosciuto quand'ero bambino eppure non l'ho evitato. Adoravo i film di fantascienza apocalittica, da piccolo. Quelli dove si vedeva la terra ridotta a un cumulo di macerie e il governo saldamente in pugno alle scimmie perché gli umani sono ormai regrediti allo stato animale, un po' come il mio avvocato. Mi piacevano anche i film di più ordinaria catastrofe, quelli dove decine di persone perdevano la vita intrappolate in un grattacielo in fiamme e quelli dove incaute bagnanti si spingevano al largo per essere fatte a pezzi da squali giganteschi, e pure quelli dove gli aerei precipitavano a rotta di collo e le città erano devastate da ogni sorta di cataclisma. Il mio preferito era però il film dell'uomo che si aggira per le strade di Los Angeles con la sua decappottabile. Comincia che è pieno giorno e le strade sono deserte. [...] Spara tanto per sparare, perché non c'è nessuno a parte lui. Quando si è stufato di sparare al nulla, l'uomo entra in un cinema senza pagare il biglietto e si proietta un film tutto per sé nella sala deserta. [...] I miei occhi di bambino non avrebbero potuto vedere nulla di più desiderabile. [...] Nei miei progetti di bambino la totale e perenne solitudine non costituiva un problema, o quantomeno rappresentava un inconveniente

trascurabile rispetto al lusso di attingere senza limiti al ben di dio custodito nei negozi, ben di dio che in qualunque mondo normale si può ottenere solo in cambio di denaro. Ero un bambino precoce, già allora avevo in odio il sistema dell'economia. [...] Divenni così un fervente sostenitore degli armamenti nucleari. La sera i miei mi mettevano a letto e, spegnendo la luce, mi esortavano a pregare Gesù bambino. Io lo facevo. Lo pregavo di sterminare l'umanità.³³⁹

Il desiderio, per sua stessa ammissione, viene in parte esaudito.

Due anni vissuti a temperature infernali in una Roma di fuoco e tenebra che sarebbe piaciuta tanto a Nerone. Le macchine avevano iniziato a esplodere da qualche mese. Nessuno sperava più che si potesse tornare alla normalità. Il grande esodo – il vero grande esodo – era già in atto. Ogni giorno i treni venivano presi d'assalto, per usare un'espressione giornalistica. I romani se ne andavano e al loro posto spuntavano i cinesi.

L'intero romanzo è poi pervaso da una profonda ironia sull'Italia di oggi: il linguaggio televisivo e la cronaca nera in prima serata, le campagne d'odio e l'ossessione per Tangentopoli, il lancio di monetine ai danni di Bettino Craxi davanti all'Hotel Raphaël come "scena madre" di un'epoca (per

³³⁹ Ibid. pp. 85-87.

cui il protagonista tradisce un certo imbarazzo: «La folla è un morbo contagioso»³⁴⁰).

L'ultima sciagura è un'inflazione galoppante. Il neo-straniero è impoverito, gabbato dalla Banca Mondiale e dal commercio interno: «Il riscio era passato da cinque euro a venti globi. L'affitto, invece, da cento a mille»³⁴¹. La vita a Cinacittà diventa, in breve tempo, insostenibile, eppure il protagonista di Pincio non si ribella, non emigra, non prova a incunearsi nel sistema. Perché?

È ovvio: quand'anche avessi accertato ciò che in fondo già sapevo [...] nulla avrebbe smosso la mia voglia di immutabilità. [...] Di quel passo sarei andato a dormire all'albergo della stelletta, altro che Excelsior. Non ci voleva mica tanto a capirlo. Tuttavia facevo finta di niente. Svicolavo. Rimuovevo. Altrimenti sarei stato costretto a soppesare l'opzione di lasciare Roma oppure cercarmi un lavoro. Due cose che non avevo la minima intenzione di fare. La mia condotta di vita non doveva essere cambiata di una virgola, quanto a ciò ero irriducibile.³⁴²

Chi è, il vero responsabile di un'estinzione – sembra chiedere Pincio –, l'asteroide che cade, o il dinosauro che non ha intenzione di spostarsi?

³⁴⁰ Ibid. p. 153.

³⁴¹ Ibid. p. 208.

³⁴² Ibid. p. 210.

Si parla di alterità, e di un curioso modo di intendere l'apocalisse, anche ne *La festa nera* di **Violetta Bellocchio** (Chiarelettere, 2018). Il romanzo si apre con una riflessione che sembra una risposta alla domanda precedente, sull'asteroide e sul dinosauro. Non ci si accorge, dice Bellocchio, che il mondo è già in rovina, e si continua a immaginare la catastrofe a profilarne l'arrivo in base all'immaginario dominante, come se quello da cui siamo circondati non fosse, in qualche modo, una fine, o un disastro di per sé.

La realtà, per come la conoscevamo noi, è scomparsa. [...] Ed è buffo, perché tante persone credono ancora che la fine del mondo sia un fatto di grattacieli che crollano, cielo rosso sparato e bambini che piangono, e continuano a crederci anche se stanno già vivendo in mezzo alle macerie, e le persone si chiedono come reagirebbero, loro, e perdessero tutto da un giorno all'altro – ma nessuno pensa mai che possa succedere a *lui* – mentre noi tre siamo la prova che nessuno è al sicuro.³⁴³

I tre sono Misha, Nicola e Ali, a cui è affidata la narrazione. Lavorano insieme come filmmaker in un mondo – l'Italia del 2026 – in cui fare documentari è un lavoro socialmente utile, l'alternativa al carcere. Li conosciamo mentre stanno per addentrarsi in Val Trebbia, «un tempo sede di fricchettonaggio andante a vari livelli»³⁴⁴, ora dimora per cinque diverse comunità

³⁴³ Bellocchio, V., *La festa nera*, Chiarelettere, Milano 2018, p. 6.

³⁴⁴ Ibid. p. 23.

autarchiche. Tutto intorno, sia temporalmente che fisicamente, c'è un orrore da dimenticare: un caso di odio collettivo, naturalmente partito dai social, che ha distrutto psicologicamente i tre protagonisti, specie le ragazze, e un panorama al tracollo: automobili smembrate ai lati delle strade e case, interi paesi abbandonati dopo un'epidemia di meningite, spogliarelliste che barcollano sul ciglio della statale, in piena notte.

Il viaggio pensato da Bellocchio è una specie di *Mago di Oz* degli orrori in cui la cricca di Misha, una Dorothy post-punk, passa per vari gradi di distopia, intesi come cinque possibili diramazioni da incubo di un mondo che non ha più l'energia di continuare.

Il primo viaggio è presso la Confraternita del Serpente Nero, in cui si rifugiano gli uomini accusati di aver provocato danni irreversibili alle donne. Qui, i residenti giustificano le proprie azioni passate, i propri impulsi e il conseguente voto di non toccare persone dell'altro sesso con la convinzione che

La donna contamina l'uomo. Il suo sangue contiene l'impurità che innesca la violenza dell'uomo. Il primo passo per entrare nella confraternita è accettare questa verità. [...] L'unico modo per sopravvivere senza ricadute è la rimozione integrale. Noi non le guardiamo [le donne]. Non ci parliamo. Non le tocchiamo.³⁴⁵

³⁴⁵ Ibid. p. 37.

Bellocchio esaspera atteggiamenti già presenti nella realtà – espressioni di violenza e sessismo, commenti sui social, giustificazionismo nei confronti di stupratori, molestatori e assassini – trasformando l’incubo della *vera* frase “Se l’è cercata, vestendosi così” nel dogma di una setta immaginaria: *crediamo che le donne siano veleno, dicono i membri della Confraternita, la colpa è loro, noi siamo buoni ma intossicabili.*

L’istituzionalizzazione e la tollerabilità di odio e violenza tornano più volte, nel romanzo. L’ultima, quando il trio visita la Scuola Frank, un asilo in cui i bambini vengono armati e giocano con vere pistole: «Di cos’hanno bisogno, i bambini, per poter sopravvivere al giorno d’oggi? Leggere, scrivere, contare e padroneggiare le armi da fuoco. Tutto il resto è rumore bianco. Inutile e dannoso».³⁴⁶ Poco prima, in maniera più potente, durante la digressione che racconta l’incubo privato dei protagonisti e la polemica, presto trasformata in linciaggio, che riguarda un loro vecchio lavoro. L’intero quinto capitolo è un viaggio negli inferi dell’essere, oggi, in Italia, operatore culturale, personaggio pubblico, donna, artista, non-bianca o, nel caso di Ali, tutte e quattro le cose insieme: Bellocchio inanella capoversi di frasi dolorosissime, teletrasportate nella narrativa dal reale dei social network, e senza doversi servire del dispositivo dell’esagerazione:

Dopo la doccia sul mio telefono ci sono 245 messaggi
da 79 numeri sconosciuti. Muori troia. Ammazzati. Troia

³⁴⁶ Ibid. p. 101.

lesbica. Ti trovo e ti sfondo. Ti spacco quella testa di cazzo. Scimmia. Negra gialla. [...] Quando avremo finito con te, per identificare i tuoi resti dovranno fare il test del Dna a tutta l’Africa. Ammazzati. Ammazzati. Ammazzati.³⁴⁷

Già Pincio, in *Panorama*, si era espresso con preoccupazione nei confronti dei linciaggi mediatici, ma *La festa nera* rappresenta forse l’unico romanzo, in Italia, oggi, in cui il tenore degli attacchi social viene riportato in tutta la loro crudezza, senza parafrasi, con uno stile, si potrebbe dire, documentaristico.

L’apocalisse privata, generazionale, o se vogliamo di categoria, che limita in qualche modo sia l’errore che la libertà, sia l’estro che l’inconsueto, si alterna nella storia a quella “classica”, totale, che un’altra tra le comunità visitate dai protagonisti considera come già avvenuta; precisamente nel 2015.

Gli ospiti di questa comunità, chiamata Secondo Zion, ritengono che il post-2015 sia una farsa, un’illusione.

Niente di quello che toccano può essere stato fabbricato dopo il 2015 – vanità, la chiamano, falsa promessa. Ed ecco perché devono svuotare cassonetti, cantine e solai. È un culto in rapida espansione, però. La comunità conta circa trecento adepti, in massima parte ex scout, studenti universitari fuori corso, e, per usare le parole di Jessarae, un

³⁴⁷ Ibid. p. 78.

pugno di Mormoni che hanno perso la pazienza. Lo charme dell'apocalisse è molto potente, in certe fette di umanità.³⁴⁸

Ma la vera curiosità, utile anche a questa ricerca, è data dalla precisione con cui l'autrice illustra il *perché* della datazione scelta dagli adepti di Zion.

La domanda più stupida che si fanno tutti è: in quale parte della Bibbia sta scritto che il mondo è finito proprio nel 2015?

Genesi, 22:17. Abbiamo le prove. E poi, quando è stata l'ultima volta che chiunque ha avuto anche la minima fiducia nella possibilità di un futuro?

...A occhio e croce nel 2015?

I nostri calcoli lo confermano. Ma stiamo alla realtà. Il naufragio nel Canale di Sicilia, gli attentati a Parigi, lo stupro alla Stanford University, quella storia terrificante della ragazza a Torino. È stato l'ultimo momento nel regno dell'uomo in cui si era disposti a fingere che sarebbe andato tutto bene. Dopo di che, ha avuto inizio il regno di Zion. Quello in cui stiamo vivendo tutti quanti. Inclusi voi. Anche se pensate di essere intelligenti.³⁴⁹

I ragazzi, trentatreenni nel 2026, adulti profondamente disillusi, non ribattono.

Parte da uno scandalo anche *L'uomo verticale* di **Davide Longo** (Fandango, 2010), in cui, ad essere discriminata, è la

³⁴⁸ Ibid. p. 51.

³⁴⁹ Ibid. pp. 50, 51.

gentilezza. Il protagonista, Leonardo, accademico e scrittore di mezza età, ha visto allontanarsi moglie, figlia e prestigio sociale dopo la denuncia di una studentessa con cui aveva avuto una relazione. La narrazione si svolge diversi anni dopo il processo, quando il mondo intorno al professore – che ci viene da subito presentato come un uomo a suo modo integro, gentile, tollerante, che non risponde mai alle frequenti provocazioni se non con un sorriso – sembra implodere senza spiegazione. La miccia dell'apocalisse è qui il dilagare di una violenza folle (ci sono bande che depredano e incendiano case, oppure uccidono, seviziano e stuprano chi le abita o si trovano a tiro) da cui non si può far altro che scappare.

Per tutto il mese di ottobre la fila di auto continuò a procedere lenta sulla fondovalle in direzione della Francia, senza mai diradersi. Le notizie su quel che accadeva erano scarse: la radio di stato non trasmetteva da settimane [...]. A metà mese una delegazione scese sulla fondovalle per sentire i viaggiatori incolonnati. Il quadro che ne riportò fu schizofrenico. Molti sostenevano che il nord-est fosse in mano a bande che si spostavano razziando tutto ciò che trovavano: la Guardia Nazionale controllava alcune città e vie di comunicazione, ma al di fuori di queste ogni legalità era sospesa. [...] Il risultato fu in ogni caso che il paese prese a svuotarsi.³⁵⁰

³⁵⁰ Longo, D., *L'uomo verticale*, Fandango, Roma 2010, pp. 79-80.

La vera svolta personale, per Leonardo, arriva quando la sua ex moglie, che non vede da anni, lo prega di prendere con sé la figlia Lucia, ormai diciassettenne, e il bambino del nuovo marito di lei. Gli spiega che vuole superare il confine con la Francia e cercare il coniuge, scomparso da mesi, ma la spedizione potrebbe essere pericolosa per i ragazzi. Oltre la cittadina in cui vive Leonardo, infatti, la situazione è ben più drammatica.

“A settembre” disse “davanti alla scuola di tua figlia, hanno impiccato una coppia di pakistani, marito e moglie, che erano a servizio da una famiglia che conoscevamo. I nostri amici erano stati trovati morti due giorni prima e i pakistani a quanto pare erano stati presi con la refurtiva. Li hanno lasciati appesi per una settimana, sperando di dissuadere altri crimini. Ma non è stato così. Gli assalti sono continuati. Sono bande di ragazzi, sbandati, gente che viene da chissà dove. Non si può dire quanti siano. Fanno cose orrende, poi spariscono e nessuno sa dove siano finiti, finché non tornano, loro o altri come loro.”³⁵¹

Leonardo, così, prende in consegna i ragazzi. Il dramma collettivo serba, per lui, la conseguenza inattesa di poter trascorrere del tempo con la figlia che credeva di aver perso e ricostruire, con lei, un rapporto. Cosa che, effettivamente, avviene. Lucia è una ragazza sensibile, curiosa, pacata come il padre e propensa al perdono, alla comprensione. Emerge da subito una differenza sostanziale col fratellastro, Alberto, che in

³⁵¹ Ibid. p. 93

qualche modo è figlio di quel tempo feroce: pretende da Leonardo continue prove di coraggio, e un atteggiamento “machista” da cui il protagonista è radicalmente distante. In un’occasione, subito dopo uno scampato pericolo (nel rientrare in casa si accorgono, appena in tempo, che è stata provvisoriamente occupata da una banda, e attendono all’esterno che si liberi), il ragazzino si accanisce su di lui con cattiveria. Varcata la soglia, dopo che Leonardo gli rivolge un sorriso inteso a rassicurarlo, Alberto lo aggredisce con calci e pugni. Intorno a loro – in particolare al protagonista, riverso sul pavimento “come un mendicante che inizia la sua giornata di lavoro”³⁵² – c’è una casa depredata, svuotata, disseminata di feci, chiazze d’urina e di sangue. Nell’osservarla, Leonardo non può fare a meno di immaginare i movimenti dei suoi inquilini abusivi. Si sorprende della spontaneità con cui intuisce che, nella sua camera da letto, è stato consumato un rapporto sessuale, e della chiarezza con cui ne immagina le posizioni e i ritmi a partire dalle macchie che rinviene sul pavimento, sul letto e sulle pareti. Ma ciò che lo stupisce di più, sono le parole che, mentalmente, usa per descrivere l’atto.

Un anno prima l’immagine di quei corpi che si avvinghiano non si sarebbe mai disegnata così vivida e reale nella sua mente. E non avrebbe mai usato per descriverla parole come “mestruazioni” o “accoppiarsi”. Forse era questa la barbarie, pensò: un nuovo vocabolario e nuove

³⁵² Ibid. p. 133.

immagini che a poco a poco si fanno strada. La prima parola era il cavallo di Troia. Dopodiché il pozzo era inquinato. Il germe si sarebbe riprodotto. La malattia. Il colera.³⁵³

Anche Tommaso Pincio, sia in *Cinacittà* che in *Panorama*, riflette in maniera interessante sull'uso che si fa delle parole, sulla disinvoltura con cui vengono usate (specie online) e sugli ambienti (specie la tv) in cui forma e contenuto non vanno mai di pari passo: in *Cinacittà*, l'autore porta l'esempio di una trasmissione televisiva in cui è lecito e anzi incoraggiato descrivere nel dettaglio un delitto efferato, purché non si pronuncino mai alcune parole, tra cui, appunto, “mestruazioni”.³⁵⁴

Mentre Longo, quindi, individua nel parlato di Leonardo, fattosi improvvisamente più esplicito e “animalesco”, la conseguenza naturale di un declino verso la violenza del mondo circostante, Pincio critica alla società “reale” (e non quella

³⁵³ Ibid. p. 133.

³⁵⁴ La trasmissione a cui Pincio si riferisce senza mai nominarla sembra *Porta a porta*, il talk-show di Bruno Vespa tuttora in onda su Rai 1. Anche se non viene mai esplicitato, la descrizione è abbastanza eloquente: «Per qualche ragione un sacco di ospiti si presentavano a trasmissione già iniziata. Capitava che il conduttore rivolgesse una domanda a qualcuno – che so, un criminologo o un esperto di un'altra materia – e proprio mentre l'interrogato si apprestava a rispondere... *Dlin-dlon!*, il trillo del campanello fendeva l'etere. Allora il conduttore diceva: “Aspetti, che deve entrare un ospite”. Poi, a forza di presentazioni e convenevoli, succedeva che si cambiava discorso e tanti saluti alla risposta di prima. Tutto il tempo così. C'era da domandarsi perché questo conduttore non investisse due globi in uno straccio di segretaria che pregasse gli ospiti di arrivare puntuali». Pincio, T., *Cinacittà*, op. cit., p. 69.

immaginaria, appena futura, che costituisce l'ambientazione principale del romanzo) una certa ipocrisia, ovvero il fascino estremo per l'orrendo che sposa, però, un linguaggio edulcorato, che come un documento contraffatto permette il passaggio di ogni tipo d'informazione. Ciò non significa che i due punti di vista entrino in conflitto, anzi: è evidente come per entrambi gli autori l'uso della lingua sia un indicatore di sincerità prima ancora che di pericolo. Pincio dice, dopo Orwell (ma con una sfumatura nuova, dichiaratamente legata al presente), che quando una parola smette di corrispondere a ciò che è stata creata per rappresentare è in atto un tradimento. Longo aggiunge che quando il significato è così prepotente da mutare e limitare l'uso della lingua, e non il contrario, al tradimento sta succedendo la catastrofe.

Non poter dire altro che “quello” è, effettivamente, un grave contenimento.

L'orrore, in Longo, è del resto raccontato con estremo realismo, e un ampio ricorso narrativo a stupri e soprusi in genere, a cui segue l'abbruttimento dei “buoni”, che si traduce in fantasie di vendetta violenta.

Leonardo desiderò ucciderlo: ucciderlo e poi camminare fin dove si trovava il ragazzo biondo e uccidere anche lui. Fu una sensazione meravigliosa, una rivelazione che lo innalzò liberandolo dal dolore. Malgrado la spalla slogata, il naso e l'occhio maciullati, fu certo che le sue mani avrebbero potuto senza difficoltà stringersi intorno al collo di quei due ragazzi fino a strappare loro la vita. Capì che ne

avrebbe tratto gioia e soddisfazione e i sensi di colpa gli parvero qualcosa che poteva riguardare altri uomini ormai, non lui. Ciò che aveva pensato, fatto, scritto e amato fino a quel momento non significava più nulla di fronte a quel desiderio limpido di dare la morte.³⁵⁵

Il motivo per cui Leonardo desidera tanto ardentemente la vendetta è che sua figlia è stata rapita e ripetutamente violentata da due uomini, all'incontro coi quali seguirà una stagione di torture presso un circo delirante³⁵⁶. Qui, la ragazza entra nell'harem di un sadico, Richard, che rinchiude Leonardo in una gabbia e lo costringe a una serie di esibizioni umilianti, come

³⁵⁵ Longo, D., *L'uomo verticale*, op. cit., p. 240.

³⁵⁶ Una riflessione a parte andrebbe dedicata al ruolo dell'intrattenimento nell'immaginario distopico italiano. È curioso constatare, ad esempio, come il divertimento venga spesso distorto fino a diventare il simbolo del peggioramento circostante, un po' come accade, oltreoceano, in *It* o in *Joyland* di Stephen King o, più precisamente, nella serie *Westworld* tratta dal film di Michael Crichton. Nel romanzo *Di questa vita menzognera* di Giuseppe Montesano (Feltrinelli, 2003), una ricca e discussa famiglia campana privatizza e trasforma la città di Napoli in un parco divertimenti a tema storico. Una cosa simile accade in *Furland*® di Tullio Avoledo (Chiarelettere, 2018) e *La seconda mezzanotte* di Antonio Scurati (Bompiani, 2011): qui, nel primo caso con toni più grotteschi e nel secondo più cupi, ad essere trasformati in parchi a tema sono rispettivamente il Friuli e la città di Venezia. Anche per Scurati, come per Pincio, è centrale il ruolo dei cinesi, che nel 2092, dopo una terribile inondazione, hanno coperto con una cupola parte della città, trasformando il resto – Nova Venezia – in una “Las Vegas crudele del terzo millennio, luogo di piaceri estremi e vizi terminali, con piazza San Marco che è diventato il nuovo Colosseo dove i gladiatori si scontrano”. Scurati, A. intervistato da Nicolò Menniti-Ippolito, “Antonio Scurati e il mare sopra Venezia”, *La nuova di Venezia e Mestre*, 13 settembre 2011, reperibile qui: <https://nuovavenezia.gelocal.it/veneziana/cronaca/2011/09/13/news/antonio-scurati-e-il-mare-sopra-veneziana-1.1066804>

danzare sui carboni ardenti e avere rapporti sessuali con un'altra schiava.

Nel contesto di questo universo degli orrori, apparentemente l'ultimo esempio di gruppo sociale presente nel territorio esplorato dai protagonisti e costruito su una gerarchia a sua volta edificata sull'uso della violenza e della minaccia, spicca per crudeltà il “gioco del tagliadito”, ovvero un letale test d'ammissione inteso a decidere chi, in una coppia di prigionieri o di avventori, debba entrare a far parte del circo di Richard.

“Siederete a un tavolo” lesse “uno di fronte all'altro e avrete un coltello. Il primo avrà due minuti per tagliarsi un dito. Se non lo farà, verrà ucciso. Quindi l'altro avrà due minuti per tagliarsi un dito. Se non lo farà verrà ucciso. Se lo farà, toccherà al primo tagliarsi un altro dito. Vivrà chi dei due si taglierà un dito più dell'altro. Se tutti e due vi taglierete dieci dita, vivrete entrambi.”³⁵⁷

L'unico a proprio agio in questo nuovo mondo di continui soprusi è Alberto. Quando Leonardo riuscirà a scappare dal circo, dopo aver sfidato Richard al Tagliadito, oltre a Lucia porta con sé un piccolo gruppo di vittime, ma non il ragazzino che gli è stato affidato. La sua visione del mondo, così in linea con il nuovo ordine, è troppo distante da quella del protagonista, che si dispone verso una salvezza sì parziale ed estremamente sofferta, eppure interamente dovuta alla sua pazienza e alla sua ostinazione “di debole”.

³⁵⁷ Longo, D., *L'uomo verticale*, op. cit., p. 296.

In Longo, in conclusione, possiamo individuare due diversi modi di intendere l'alterità – i barbari alle porte, e gli ex padroni di casa che diventano emarginati non appena questi ultimi prendono il potere – e due diversi timori, uno sociale e uno intimo: il primo è che una generica violenza possa esplodere fino ad azzerare ogni ordine ed equilibrio, il secondo è che tale violenza nasca dal disprezzo per la levità, per la gentilezza. Inutile aggiungere ciò che è ovvio, ovvero che i piani individuo->società sono naturalmente connessi tra loro, ma non è scontato che la rabbia delle bande, intesa come Effetto, trovi la sua Causa in ragioni culturali prima ancora che politiche, economiche o storiche: l'idiosincrasia verso la debolezza che nel bambino Alberto è prima “tratto comportamentale” e in seguito “richiamo naturale condiviso dalla maggioranza”, si propaga su un'intera società, proprio come un morbo. Questa casualità, ovvero il male³⁵⁸ come tragedia, che può intossicare chiunque, rende *L'uomo verticale* una parabola universale sull'equilibrio tra cattiveria e gentilezza, meno “ferma” nella contemporaneità italiana (non a caso i nomi delle città non vengono mai citati per intero) rispetto a Pincio e Bellocchio, eppure estremamente inquieto riguardo a quanto sia facile perdersi e degenerare.

Le parole e il colpo d'occhio che chiudono il romanzo, estremamente luminosi e calibrati su una tenerezza che vuole riscattare sia il lettore che i personaggi dall'orrore di cui, per

³⁵⁸ Sul male puro e l'immaginario a esso relativo rimando a un interessante articolo apparso su Im@go nel 2017. D'Andrea, F., Tramontana, A., “Immaginare il male”, *Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'Immaginario*, N. 9 – Anno VI, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 7-23.

quattrocento pagine, sono stati ostaggio, confermano il carattere metaforico del lavoro di Longo, a tutti gli effetti una fiaba estrema sulla resistenza della rettitudine:

“Papà?” chiamò, quando ormai era sulla porta.

Leonardo si voltò.

“È questo il mondo?”

“Sì, dolce mia, è questo.”

La mattina, alle prime luci, due barche lasciarono la costa e vennero verso l'isola recando doni.³⁵⁹

6.3 L'utopia scaduta e la distopia del “tutto sommato” Il dopo-Crisi e l'emarginazione in *Un attimo prima* di Fabio Deotto.

Era il primo del mese, e come ogni primo del mese, sul pannello a lato di quella che un tempo era la portineria, era comparso l'elenco delle provvigioni mensili. Per marzo aveva diritto a 400 kilowattora di energia elettrica, 30 filoni di pane biologico a lunga conservazione, 25 confezioni di cracker non salati, 7 di fette biscottate dolci. Il latte di soia veniva erogato dalla tubatura condominiale e il limite era stato fissato di nuovo a 1 litro al giorno. 1 chilogrammo di carne coltivata bovina in forma di hamburger e filetti, 800 grammi di carne coltivata suina in forma di 48 parte prima le stelle sul soffitto 49 salsicce, altri 2 chilogrammi di carne coltivata da cellule di origine ittica e avicola. Ogni primo del mese scorreva l'elenco sperando di trovarci qualche

³⁵⁹ Longo, D., *L'uomo verticale*, op. cit., p. 396.

aggiunta – un dispenser di sapone, qualche litro di acqua in più –, ma era raro che il Ministero allentasse i cordoni della borsa, soprattutto quando le condizioni atmosferiche versavano per il peggio.³⁶⁰

Di **Fabio Deotto** ho già scritto, specie in relazione al concetto di “realismo aumentato”. L’anima del suo secondo romanzo, *Un attimo prima* (Einaudi, 2017) è naturalmente impregnata della consapevolezza che il suo autore dimostra nei confronti della materia, ben precedente alla stesura dei propri testi. «Sono cresciuto leggendo distopie, le ho adorate» ha detto durante un’intervista per *Esquire Italia* rilasciata a Vincenzo Latronico «ma ogni volta che provavo a scriverne una non ci riuscivo. Mi rendevo conto che, come scrittore, l’idea di portare all’estremo le tendenze negative della società presente non mi interessava più di tanto: lo avevano fatto in molti, e bene, oltretutto è sotto gli occhi di tutti quanto siamo bravi a peggiorare le cose. D’altro canto, quando provavo a immaginare un mondo in cui le cose potevano andare bene, mi trovavo automaticamente a cercare il difetto, la crepa: a rendere falsificabile la proiezione, per trascinare Popper nel discorso. Alla fine, mi sono reso conto che quello che mi interessava era capire perché, anche se le cose andassero come vorremmo, potremmo comunque ritrovarci in un incubo.»³⁶¹

³⁶⁰ Deotto, F., *Un attimo prima*, Einaudi, Torino 2017, p. 47.

³⁶¹ Fabio Deotto intervistato da Vincenzo Latronico, «*Fabio Deotto: “La mia non è fantascienza, è un’utopia scaduta”*», *Esquire Italia*, 31/12/2017, reperibile qui:

Né utopia né distopia – “Diciamo utopia scaduta”³⁶², si sbilancia l’autore – l’universo in due tempi in cui Deotto ambienta la storia di Edoardo Faschi ospita un sistema in cui non esiste il denaro e i cittadini sono assistiti dallo Stato per ogni loro esigenza, dal cibo alle cure mediche, a patto che si segua un rigido regime salutista. Tutto questo, a seguito della rivoluzione infiammata da una cellula del movimento Occupy di cui Alessio, fratello del protagonista emigrato in America poco prima del “Crollo”, era leader e ispiratore. Il nuovo ordine, pur accompagnato, alla sua nascita, da una serie di violenti attentati, nasce dunque dalle ceneri dell’Occidente piagato dalla crisi economica, e si impone anche in Italia come la realizzazione di un sogno. O, nelle parole dell’autore, un “eden progressista”³⁶³.

Quando ho cominciato a scrivere *Un attimo prima*, avevo questo in testa: poniamo che tutto vada come secondo me dovrebbe, che il capitalismo accumulativo crolli, che i concetti di denaro e possesso vengano superati, che le città diventino eco-sostenibili: cosa potrebbe andar storto? Non mi interessava tanto vedere un’altra volta quanto siamo bravi a peggiorare le cose; mi interessava capire perché siamo così bravi ad autosabotarci. La Milano di *Un attimo prima* può persino apparire ideale, se la si guarda da

<https://www.esquire.com/it/cultura/libri/a14469382/fabio-deotto-la-mia-fantascienza-e-il-presente-andato-a-male/>

³⁶² Ibid.

³⁶³ Fabio Deotto intervistato da Nicola Cosentino, “Un attimo prima. Intervista a Fabio Deotto”, *minima&moralia*, 11/01/2018, reperibile qui:

<http://www.minimaetmoralia.it/wp/fabio-deotto-un-attimo-prima/>

abbastanza vicino, ma appena si allarga il punto di osservazione ci si rende conto che questo eden progressista è in realtà un giardino murato, tenuto in vita grazie allo sfruttamento e all'esclusione di ampie fasce di popolazione. Proprio come ogni società capitalistica.³⁶⁴

A poco a poco, infatti, i “punti sanitari” che nel romanzo vengono elargiti dallo stato sulla base delle proprie prestazioni (in termini di attinenza a diete e allenamenti)³⁶⁵ finiscono per assumere un ruolo molto simile a quella della più classica moneta, ormai pensionata.

– Paranoico un par di balle. Ciccio, sei qui a gongolare per la scomparsa del denaro, però scommetto che per arrivare in questo posto ci hai rimesso un sacco di punti sanitari. E allora, cos'è cambiato? Per restare in salute devi pagare, per fare un viaggio devi pagare, per sentirti minimamente libero devi avere dei punti da spendere, e il banco – guarda un po' – lo tengono ancora poche inarrivabili persone. Certo, ti danno il cibo, i vestiti, la terra per le tue cazzo di piante, ma se vuoi qualcosa in più della

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Intorno ai punti sanitari, da un certo punto in poi, Deotto fa trasparire una vera e propria doppia ossessione: sia del cittadino, preoccupato per il proprio bilancio mensile, che dello Stato, il cui sistema di equilibri tra punti e prestazioni assume spesso dei contorni surreali. Ne è un esempio il passaggio a pagina 124: “Per non perdere punti sanitari, dopo la sbronza monumentale della sera prima, entro il tramonto Edoardo Faschi avrebbe dovuto ingerire sei porzioni di frutta e verdura, bere almeno due litri e mezzo d'acqua e – questo il vero problema – recuperare il debito sanitario con due ore di esercizio fisico blando.” Deotto, F., *Un attimo prima*, op. cit., p. 124.

paghetta devi seguire le loro stupide diete, correre un'ora al giorno come i criceti, oppure spaccarti la schiena nelle loro strutture lavorative. Parli di soprusi e degrado sociale, ma ci sei mai stato in una comunità precittadinanza? Hai mai visto un droide vaporizzare una famiglia di precittadini sulle coste di Blake Island? Io sì, e sai che cos'altro ho visto? Ho visto la storia che si ripeteva, ho visto Kabul, ho visto Gaza, ho visto Santiago del Cile, ho visto una nazione che da sempre si vanta di essere punta di diamante della Storia, ma continua a galleggiare...

– ... nel sangue dei popoli che ha schiavizzato, – finì Edo per lui.³⁶⁶

Anche *Il quinto principio* di Vittorio Catani, pubblicato nel 2009, riprende il tema della resistenza anticapitalista, proponendo una sfida futura (siamo nel 2043) tra un sistema post-industriale pienamente pilotato dalle multinazionali e il sottobosco “new global” che lo contesta, dando vita a forme alternative di economia. Rispetto alla piega degli eventi immaginata da Deotto, però, nel *Quinto principio* la crisi del 2008 si “risolve”³⁶⁷ grazie a un prodotto di mercato hi-tech, dando vita a uno scenario sempre più consumistico e squilibrato. Il manufatto in questione è la già citata PEM, che anticipa di qualche anno il *The Circle*³⁶⁸ immaginato nel romanzo

³⁶⁶ Ibid. p. 384.

³⁶⁷ Catani, V., *Il quinto principio*, supplemento a *Urania*, n. 39/n.1535, Mondadori, Milano 2009, p. 59.

³⁶⁸ Al centro del romanzo del 2013 *Il cerchio*, di Dave Eggers, c'è l'invenzione di un social network “panoptico” da cui è praticamente impossibile oscurarsi, e che connette, con un unico accesso, quanti più utenti possibili tramite tutti i

omonimo di Dave Eggers, con l'aggiunta del collegamento mente-web: una connessione totale, continua, che azzerà il valore degli oggetti e, per estensione, dei luoghi, e che verrà usata anche dai gruppi ribelli come rifugio non-fisico per discutere e progettare una rivoluzione.

Nello stralcio che segue, tratto da un'altra intervista rilasciatami qualche tempo fa da Deotto, riemerge, oltre ai retroscena sull'idea di denaro in *Un attimo prima*, anche il fatto che l'intenzione dell'autore sia quella di problematizzare l'oggi, evidenziando, con le esasperazioni tipiche delle fiction ambientate nel futuro, le criticità di un mondo in cui sogno e incubo coesistono in uno stesso sistema e in una stessa società, ma fra gruppi e classi differenti.

Era diverso tempo che pensavo di ambientare un romanzo in un mondo in cui il concetto di denaro, inteso come valuta accumulabile, fosse stato superato, e ogni volta andavo a scontrarmi con lo stesso ostacolo: superare il concetto di denaro non significava solo trovare una valuta diversa in grado di sostituirlo, ma anche riconscepire la nostra idea di possesso, il rapporto identitario che instauriamo con il lavoro, perché da molto tempo il denaro non è più soltanto un mezzo, per alcuni è addirittura un fine. Un mondo senza denaro doveva essere un mondo così

dispositivi in loro possesso. L'idea di *The circle*, nel romanzo, si deve a una mega azienda di sistemi operativi, visionaria e molto ammirata, che richiede, con l'iscrizione al social, la disponibilità a rinunciare alla propria privacy in nome di una trasparenza totale ("Sharing is caring"). Eggers, D., *Il cerchio*, Mondadori, Milano 2013.

radicalmente diverso dal nostro da dover essere collocato molto avanti nel tempo. Io volevo evitare una cesura così radicale, volevo che il futuro del romanzo fosse una chiara proiezione dell'ombra del presente, perciò ho pensato a una valuta non accumulabile basata sul sistema sanitario che rendesse possibile un minimo di arbitrio ma impedisse l'accumulo di ricchezza e potere. Un simile sistema poteva essere implementato entro il perimetro di una città (Milano, nel caso del romanzo), ma era molto più difficile che potesse fungere da cardine per un intero sistema statale. Volevo che questo sistema sociale sembrasse efficiente finché l'inquadratura rimaneva circoscritta alle mura cittadine, per poi mostrarne l'insostenibilità allargando il campo.³⁶⁹

Il mondo, dunque, ha cambiato forma ma non sostanza. Il futuro di *Un attimo prima* è una nuova versione del presente, che agli occhi del lettore appare profondamente mutato nei connotati ma ancora preda, nel profondo, di sistemi imperfetti e gravi disuguaglianze. Nei brani precedenti si fa riferimento ai “precittadini”, la cui condizione di emarginati costituisce, almeno in apparenza, la vera ombra distopica del romanzo. Tracciando la silhouette di questi “ultimi”, che vivono accampandosi ai margini della città e svolgono i lavori più umili con la speranza di accedere allo Stato di diritto, Deotto affronta la condizione di immigrati e senzatetto in una nazione, l'Italia, e

³⁶⁹ Deotto, F., intervista condotta durante la ricerca.

in una città, Milano, che si considerano, da un punto di vista umano e culturale, fortemente inclusive.

In questo senso, relativamente al mio romanzo, credo che distopia e utopia dialoghino, come del resto fanno nella realtà: quello che per un cittadino è il migliore dei sistemi possibili, per un immigrato è un incubo sociale in cui vive come un semi-fantasma, il suo corpo viene sfruttato (a livello produttivo, ma anche come sponda elettorale), mentre i suoi diritti vengono metodicamente oscurati, paga le tasse ma non vota, è soggetto a tutti i doveri di un cittadino ma è nella condizione di non poterne avere i diritti se non dopo un percorso lungo e kafkiano. Chi vive nel cosiddetto mondo “occidentale” usufruisce di un’abbondanza fasulla, apparentemente naturale, ma che di fatto è il prodotto di secoli di sfruttamento altrui - a partire dal colonialismo fino alle più moderne forme di prevaricazione dell’uomo sull’uomo -, e del consumo sfrenato di risorse ambientali ed energetiche. In un sistema come quello di Un attimo prima i cittadini di Milano sono addirittura nella condizione di poter condurre una vita soddisfacente senza l’obbligo di lavorare, e riescono a farlo senza mai rendersi conto di quanto quell’illusione sia tenuta in piedi da persone che invece sono costrette a lavorare per ottenere, un giorno, il diritto di usufruire di quella stessa abbondanza. L’Italia (e Milano in particolare) è un perfetto esempio di questa cecità selettiva: ci raccontiamo che non siamo un paese razzista, che siamo ecologicamente consapevoli, che abbiamo un modello di sviluppo che attrae migliaia di immigrati ogni anno, ma di fatto siamo sempre

stati un paese che basa la propria ricchezza anche sullo sfruttamento di persone e risorse, semplicemente non ci abbiamo mai fatto i conti.³⁷⁰

Oltre che il racconto del post-Crisi e di un'utopia scaduta, *Un attimo prima* è una parabola sul modo in cui ignoriamo gli aspetti estremamente negativi della società in cui viviamo, concentrandoci solo su noi stessi e sulla prospettiva di classe e maggioranza apparente. Edoardo Faschi si aggira per la nuova Milano – i cui confini, più o meno come succedeva lungo il muro di Berlino, sono sorvegliati militarmente, da droidi-poliziotti – con la sensazione che il nuovo mondo, tutto sommato, non sia male. Ed è vero: non lo è. Lo Stato è presente, interessato alla salute, all'ambiente, c'è libertà espressiva e culturale; ma, come nel mondo reale, questo vale solo per alcuni, che al lettore (come allo Stato, o allo stesso Faschi) sembrano, per gran parte del romanzo, *tutti*. Nelle metropoli si sta bene, ma solo se fai parte della *upper* o della *middle class*, al netto di tutte le controversie, perché, semplicemente, quelle controversie non ti riguardano. L'esperimento spinto dall'autore è quindi quello di far pensare che il robot armato e oppressivo nei confronti dei precittadini sia un incubo futuristico che dobbiamo scongiurare, ma trasposto su un piano immaginifico (in cui esiste una nuova parola, elegante, per classificare la più generica emarginazione sociale) ciò che accade ai personaggi senza cittadinanza che

³⁷⁰ Ibid.

popolano *Un attimo prima* non è molto diverso da quello che accade a chi migra o è privo di mezzi di sostentamento nell'Occidente contemporaneo. In questo senso il romanzo offre una doppia occasione di straniamento cognitivo: la prima, più classica, nel riconoscere un elemento di accelerazione e metamorfosi nell'universo, così simile al nostro, immaginato dallo scrittore; la seconda, nel vedere frantumata l'idea che l'equilibrio fantascientifico tra le parti sia un elemento totalmente inventato. Anzi, gradualmente, nella lettura, il realismo (grazie anche alla prosa di Deotto e a una tendenza a non indugiare sulle descrizioni) predomina sul fantastico. Come nel caso dei morlocchi pensati da Wells ne *La macchina del tempo*, l'invenzione contamina soltanto l'esoscheletro.

Credo che chiunque scriva letteratura speculativa che affronti temi sociali, in maniera più o meno consapevole, finisca per portare a galla – esacerbandole, spesso – le tendenze sotterranee di cui la maggior parte delle persone vede poche e dissociate manifestazioni. Nel momento in cui andiamo ad alzare il fuoco sotto la pentola, o ad aumentare i contrasti, per usare una metafora più figurativa, è naturale che determinate iniquità vengano a galla e risultino palesi. Uno può anche decidere di scrivere una storia distopica perché interessato al lato esotico o drammatico di questo tipo di narrazioni, ma nel momento in cui decide di incardinare il conflitto del suo personaggio a uno scenario di questo tipo, a prescindere da quanto fantascientifico sia, deve preoccuparsi di analizzare le dinamiche sociali in cui tale protagonista si trova ad agire.

Solitamente, nelle distopie, abbiamo un protagonista che, volontariamente o suo malgrado, si trova a mettere in discussione il mondo in cui ha vissuto fino a quel momento e ad entrare in conflitto con esso: vale per *1984* come per *Matrix*, la prima tappa del viaggio dell'eroe – l'ingresso in un mondo straordinario – in queste storie implica, più che un cambio di luogo o di situazione, un cambio di sguardo sullo stesso mondo. Se per avere una storia abbiamo bisogno di un conflitto, nelle distopie questo conflitto deve essere anche sociale. Le crisi sono spesso il prodotto di una tensione e la tensione sociale è sempre il prodotto di un'iniquità. Se il conflitto del protagonista fosse unicamente personale, il suo “risveglio” non troverebbe terreno in cui svilupparsi, nelle distopie il conflitto personale e quello sociale si informano a vicenda, e la nuova emarginazione di chi prima era integrato riverbera per forza di cose quella di chi già era ai margini.³⁷¹

Come abbiamo già detto, *Un attimo prima* è particolarmente interessante, nel panorama italiano, perché trasferisce in forma di romanzo il pensiero critico sull'utopia e sulle società chiuse: il sistema “perfetto” suggerito da Platone è storicamente risultato semplicistico e inapplicabile, e il benessere che deriva dal collettivismo e dalla standardizzazione dei costumi è abbastanza “ottuso” da generare nostalgia per l'infelicità, come suggerito in *Brave new world* da Aldous Huxley. Ma se, nel caso di Huxley, il concetto ripreso da Claeys e citato nella prima parte – «Just as

³⁷¹ Ibid.

one person's freedom fighter is another's terrorist, one person's utopia is another's dystopia. Dystopia, in other words, rather than being the negation of utopia, paradoxically may be its essence»³⁷² – può essere applicato alla fede o a un'ideologia (o, più in generale, alle idee di uno contrapposte a quelle di un altro), in Deotto la prospettiva dipende smaccatamente dalla classe.

Credo abbia a che fare con il nostro modo di immaginare il futuro: da un lato ci piace rincorrere orizzonti lontani e ideali, identificare quello di cui abbiamo bisogno in termini assoluti (abolizione della povertà, fine delle guerre, risoluzione del cambiamento climatico, superamento della xenofobia introiettata), e questo ci porta spesso a perdere di vista le dinamiche che ci ostacolano quando decidiamo di orientarci su questi punti di fuga. Le utopie indicano luoghi meravigliosi su un orizzonte lontano, le distopie proiettano l'ombra delle problematiche odierne su un orizzonte vicino. A un certo punto mi sono accorto che raramente i due processi vengono gestiti in parallelo. Certo, abbiamo bisogno di immaginare un mondo migliore, allo stesso tempo abbiamo bisogno di lavorare sui problemi di quello che stiamo abitando; il più delle volte ci si concentra su una cosa o sull'altra, quello che mi interessava era invece lavorare in contemporanea su entrambe. Non potevo limitarmi a immaginare un mondo

³⁷² Claey's, G., *Three variants on the concept of Dystopia*, in Vieira F. (edited by) *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, op. cit., p. 15.

in cui ci fossimo liberati dalle truffe del denaro e del lavoro salariato, dovevo anche mostrare come anche questo tipo di società potesse a sua volta rivelarsi iniqua. Non si tratta solo di porsi i giusti traguardi, ma di tracciare i giusti percorsi: se eliminiamo il denaro dall'equazione senza aver lavorato sulla nostra mentalità accumulativa, consumistica e incardinata all'odioso miraggio della crescita a tutti i costi, possiamo anche creare città ecosostenibili ed eliminare la povertà, ma ci ritroveremo con iniquità e prevaricazioni simili a quelle da cui stiamo cercando di allontanarci.

L'intreccio tra sogno e disillusione è dato, nel romanzo, nella staffetta che i fratelli Faschi – il maggiore, Alessio, massimalista, idealista e rivoluzionario, l'altro, Edoardo, ben incuneato nel sistema; “Volendo, potremmo dire che Edoardo è miope, mentre Alessio è presbite”³⁷³ – si passano quando al secondo viene affidato Sealthe, orfano del primo. Il ragazzo è un buon equilibrio tra attivismo e concretezza. Tale connubio, che passa a più riprese dall'ardore dell'indignazione – Alessio muore, letteralmente, per la rivoluzione – è centrale nella storia e la accompagna fino alla fine. Interrogato³⁷⁴ sulle proprie paure di autore e di individuo, e sulle nuove emergenze da raccontare e scongiurare distinguibili all'orizzonte, Deotto si è espresso così:

³⁷³ Deotto, F., intervista citata.

³⁷⁴ L'intervista risale alla primavera del 2019, quando in Italia era ancora al governo la coalizione tra il Movimento 5 Stelle e la Lega di Matteo Salvini.

Nel 2004 scrissi un romanzo (mai pubblicato) che immaginava un futuro in cui governi e corporazioni avrebbero reso accessibili gratuitamente tutti i contenuti online approfittandone per controllare i cittadini. Al tempo non esistevano ancora i social network, Google era ancora agli albori e lo scandalo NSA non sarebbe arrivato prima di altri 8 anni. Se tornassi indietro naturalmente cambierei molte cose di quel romanzo. Per questo, invece, le cose sono andate diversamente. Una paura che avevo, quando ho cominciato a scrivere *Un attimo prima*, nel 2013, era che le mie proiezioni sarebbero risultate poco longeve, e questo ha pesato durante la fase preparatoria, che è durata anche più del previsto. A un anno e mezzo dall'uscita, però, devo dire che se tornassi indietro non cambierei una virgola, e questo nonostante alcune cose prospettate nel libro si stiano avverando: basti pensare all'ipotesi, avanzata dal governo, di togliere la cittadinanza agli immigrati; all'insistenza sul reddito di cittadinanza e ai dibattiti che ne circondano l'adozione; al fatto che in Cina stiano sperimentando un sistema a punti simile a quello descritto nel romanzo; o anche solo a come i percorsi in tema di green architecture e guida autonoma stiano proseguendo per le direzioni individuate nel romanzo. Questo non fa di me un profeta, mi sono solo assicurato di introdurre nel libro solo elementi già presenti nel risvolto del presente e di calibrare la direzione di sviluppo che stavano imboccando. Un discorso simile vale per le mie paure: quello che sta accadendo non si discosta così tanto da quello che temevo accadesse. Semmai, a sorprendermi è il modo in cui sto reagendo a queste derive: forse un tempo mi sarei infuriato di più, mi sarei mobilitato di più, mi sarei battuto il petto,

invece il mondo si sta cuocendo a velocità esponenziale e io sento cantare le sirene della rassegnazione. È questo a mettermi più paura: la possibilità della disillusione.³⁷⁵

³⁷⁵ Deotto, F., intervista citata.

Conclusioni

Cose che voi umani potreste immaginarvi

Affrontare i racconti come palestre d'esplorazione

L'ultima stesura di questa tesi risale al novembre 2019. Potrebbe sembrare una specificazione inutile ma non lo è, almeno finché si parla di distopia. In un novembre 2019 a venire, infatti, era ambientato *Blade Runner* di Ridley Scott, che immaginava la creazione di androidi pressoché indistinguibili dagli umani, colonie extramondo e la quasi inabitabilità della Terra per via dell'inquinamento e della sovrappopolazione. Un futuro non troppo remoto, rispetto all'anno in cui uscì il film (1982), e del resto in linea col divario pensato da Philip K. Dick, che scrisse *Il cacciatore di androidi* nel 1968 e lo ambientò nel 1992; eppure – è evidente – piuttosto diverso dal 2019 reale, come può osservare chiunque, a oggi, abbia letto il romanzo di Dick o visto il film di Scott. In entrambi i casi, dalla seconda metà del Novecento si guardava a un momento non così distante del Duemila e lo si ricostruiva sulla base di timori, fantasie, ansie e istanze situate nel tempo di scrittura. Indipendentemente dal fatto che quel futuro sarebbe arrivato, e presto, si è provato a immaginarlo, ricorrendo agli strumenti combinati disponibili nel 1968 e nel 1982. D'altronde, ogni epoca ha le sue scoperte, le sue informazioni, i suoi panorami. E l'accostamento di questi

aspetti, insieme a molti altri, produce nuove e specifiche paure, che a loro volta abitano e agitano le narrazioni, spesso in maniera talmente evidente da permetterci di orientarci, tra esse, senza appigli cronologici.

Tornando alla domanda iniziale di questa ricerca, ovvero se gli elementi distopici possano dirci qualcosa degli anni in cui vengono immaginati, è possibile rispondere che le distopie ci parlino, sì, e che lo facciano per il semplice fatto di essere situate in un contesto storico-sociale e, contemporaneamente, di modellarne un altro, irreali, ma simile a quello di partenza. Descrivono un mondo immaginario riflettendone uno esistente, presente, gonfio di urgenze.

Nel suo libro *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Michele Cometa ha spiegato, citando Brian Boyd³⁷⁶, che «tutta la narrativa, come del resto la mente stessa, non è che una macchina per “predire ciò che sta per accadere”»³⁷⁷ e che, in questo modo, «si candida ad essere un potenziale antidoto dell’ansia»³⁷⁸. Ma anche che quello tra angoscia e narrazioni è, a causa della costante introspezione tipica del comportamento letterario, un rapporto viscerale e complicato, che rischia di alimentare esso stesso uno stato di tensione. Da un lato, infatti, grazie alle storie «riusciamo

³⁷⁶ In particolare, Boyd, B., *On the origin of stories. Evolution, cognition and fiction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge-Londra 2009, p. 134.

³⁷⁷ Cometa, M., *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017, p. 274.

³⁷⁸ Ibid.

a dare un senso a ciò che ci impaurisce, e scongiuriamo così almeno una delle componenti dell'ansia: l'incertezza»³⁷⁹; dall'altro ogni buona narrazione è alimentata dalla domanda "Come andrà a finire?", e procede a stento se privata del meccanismo che essa riesce a innescare. «Paradossalmente sappiamo però che, hölderlinianamente, lì dove cresce il pericolo cresce anche ciò che salva e dunque la narrativa, il linguaggio e la letteratura costituiscono nel contempo il principale antidoto a questo sentimento d'incertezza».³⁸⁰ Un racconto ricco di elementi distopici, per sua natura edificato sulle previsioni, amplifica, dunque, il potere di cui è già dotata la narrativa, e dice qualcosa sulle paure del tempo in cui è stato scritto perché a) azzarda una previsione basandosi sulle impressioni che permette il presente, b) lo fa, inconsciamente o meno, per scongiurare un pericolo, e c) confessandolo, rende il pericolo protagonista, puntando su di esso i soli e le lune di interi universi costruiti, sulla base dello straniamento cognitivo, per le cavie di possibili catastrofi. Lo spiega bene Michael Austin, nel suo libro *Useful Fictions*: «When we experience anxiety we feel compelled to resolve it, and this resolution often involves the creation of a narrative; the narratives that we generate do not always have to be true in order to respond successfully to anxiety – in many cases counterfactual narratives

³⁷⁹ Ibid., p. 294.

³⁸⁰ Ibid., p. 275.

work better than the truth; the “useful fictions” humans evolved to create in response to anxiety were available to form part of the cognitive design space in which fiction, storytelling, and other narratives we call “literature” developed». ³⁸¹

Le riflessioni di Austin sono illuminanti anche nel riscattare l'utilità della narrazione finzionale rispetto a quella fattuale:

Fictional narratives can be just as useful in the evolutionary sense because the “blind watchmaker” of natural selection neither knows nor cares what is true. Given a choice between a useful fiction and a useless fact, natural selection will choose the useful fiction every time. At the deepest level of human cognition, where our values and perceptions have been conditioned by natural selection for millions of generations, it is this utility of fiction – more even than truth or beauty – that must structure and support our universal attraction to literature. ³⁸²

A ben vedere, il “deepest level of human cognition”, il livello più profondo della cognizione umana, è esso stesso un problema interno alle narrazioni. In *Blade Runner* – che indaga i connotati dell'esistenza ragionando spesso sui ricordi e sul

³⁸¹ Austin, M., *Useful Fictions: Evolution, Anxiety, and the Origins of Literature*, University of Nebraska Press, Lincoln-Londra 2010, p. xvi.

³⁸² Ibid. p. 137.

modo in cui, veri o falsi che siano, costituiscono la nostra identità: un buon esempio di fiction che ragiona sul valore della fiction – la questione raggiunge il culmine quando Roy Batty dice «Io ne ho viste cose che voi umani non potreste immaginarvi» [sic], e prosegue elencando momenti memorabili (per lui) ma inverificabili (per il protagonista Rick Deckard, e per noi) che, come teme, andranno “perduti nel tempo, come lacrime nella pioggia”. Il proprio bagaglio immaginifico e mnemonico, in un mondo in cui il confine tra umano e sintetico è confuso al punto da far perdere valore al concetto di “reale”, caratterizza gli individui (e le categorie, e le generazioni) più della loro natura.

Dicevamo che abbiamo raggiunto, nella realtà, un celebre futuro finzionale. Questo comporta la possibilità di comparare il futuro “passato” col nostro presente, e coi futuri che possiamo pensare oggi. Il nostro 2019, quello vero, è meglio, peggio o solo diverso dallo scenario irreali, offuscato e piovoso che per anni, guardando *Blade Runner*, ci ha affascinato e contemporaneamente impaurito? Marte non è stato colonizzato né tantomeno raggiunto, ed è piuttosto difficile immaginare navi da combattimento in fiamme al largo dei bastioni di Orione, ma gli schermi con cui abbiamo a che fare quotidianamente sono più subdoli e invasivi di quelli, pur giganti, che animano i grattacieli del film e, soprattutto, il surriscaldamento globale ha assorbito la paura per l'inquinamento, presentandosi come un

nemico tentacolare, imminente e difficilmente scongiurabile. Oggi, insomma, la scienza sembra ancora lontana dall'abituarci a dialogare coi nostri cloni, ma è attendibile e puntuale nell'informarci che siamo più vicini alla fine più di quanto non lo fossimo trentasette anni fa, quando Harrison Ford interpretava Rick Deckard.

Come si sta rappresentando, questa consapevolezza? Quali sono le ansie della fiction distopica contemporanea, e cosa ci dicono del nostro tempo?

Nell'affrontare lo studio scaturito da questa domanda, sono partito da una riflessione propedeutica sul rapporto inscindibile tra fantascienza e distopia. Ho illustrato il problema definitorio intorno alla domanda "cosa è fantascienza, e cosa non lo è?", beneficiando delle riflessioni di Darko Suvin, Raymond Williams, David Seed, Tom Moylan, Fredric Jameson e altri; gli stessi riferimenti teorici mi sono stati d'aiuto nello spiegare cosa sia una distopia, e quanto sia fondamentale lo straniamento cognitivo per l'astrazione e la catarsi che la lettura di opere come quelle trattate in questa tesi consente. Ho quindi ripercorso i maggiori esempi di scenari ed elementi distopici nella storia: dalla crisi politica, filosofica e narrativa dell'utopia alle prime pulsioni libertine e relativiste, dalle utopie satiriche ai futuri da incubo, tra opere pessimistiche sull'inevitabile corruttibilità del potere a storie-avvertimento scritte per scongiurare, o profilare, una minaccia. Ho illustrato quanto sia cambiata, nei secoli, la

distopia, e l'utopia con essa, e quanto le paure che esprime, di epoca in epoca, abbiano in qualche modo rispecchiato la Storia e i suoi grandi temi.

Un'idea suggestiva, e che ho portato con me fino alla fine, è che il grande nemico delle distopie del Novecento sia stato il potere coercitivo. Nel secolo partito con l'ascesa del Comunismo e terminato con la Caduta del Muro di Berlino, passando per i regimi che hanno avviluppato la Seconda Guerra Mondiale, le opere letterarie che immaginavano scenari futuri o paralleli in chiave critica o pessimistica non potevano non soffermarsi su tematiche come la censura, l'assenza di libertà, il collettivismo e, in generale, la coercizione. Ne sono un valido esempio le distopie "classiche" presenti in *Noi*, *Il mondo nuovo*, *1984*, *Fahrenheit 451* e *Il racconto dell'ancella*.

La letteratura italiana, in questo senso, non ha fatto eccezione. Per illustrarne il caso, mi sono soffermato sugli aspetti meno noti e orientati alla fantascienza sociologica – spesso non dichiarata – di alcuni tra i maggiori autori di fiction mainstream del Novecento: ho osservato, rileggendo Corrado Alvaro e Primo Levi, come l'uso dello scenario distopico si sia sempre servito, anche in Italia, dell'avviso di matrice intellettuale, ovvero la funzione che abbiamo chiamato *Warning*,

attraverso l'esagerazione³⁸³ o estremizzazione di una condizione esistente.

Ho ricomposto, con risultato certamente parziale, una storia del distopico italiano, e con essa una mappatura parallela delle preoccupazioni annidate nella nostra tradizione letteraria, dai romanzi sulle guerre future a quelli che delineano Mondi, Terre o città rese stranianti dall'assenza delle donne (per Virgilio Martini), del cielo (secondo un titolo di Giorgio Scerbanenco), o dell'intera umanità (per Carlo Cassola e Guido Morselli), fino alle riflessioni esistenziali legate a lavoro e tecnologie (nei racconti di Primo Levi) e all'alterità (nelle opere di Lino Aldani e Vittorio Curtoni).

Considerando gli anni '80 del XX secolo come la fine, in qualche modo, delle distopie orientate a far riflettere sui totalitarismi, e stimolato dall'insorgere di un rinnovato interesse, tra il 2008 e il 2018, per i futuri distopici, mi sono poi domandato quali fossero le nuove paure raccontate dagli epigoni nostrani di Orwell e Zamjatin.

³⁸³ Anche in questo caso rimando ad Austin, citato da Cometa: «L'esagerazione deve prevalere sulla sottovalutazione, poiché il costo di una sottovalutazione del pericolo è di gran lunga superiore al costo di un'esagerazione; [...] L'esagerazione è l'emblema del narratore in tutto il mondo, la fiction è speculativa per definizione, e le storie non-eccitanti tendono a essere dimenticate e non ripetute.» Austin, M., *Useful Fictions: Evolution, Anxiety, and the Origins of Literature*, op. cit., pp. 56-57; Cometa, M., *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, op. cit., p. 295.

Nella seconda parte della tesi, quindi, ho esposto il risultato della mia ricerca sulle paure della società contemporanea e sul modo in cui il romanzo italiano, attraverso la distopia, le stia raccontando. Ho scelto, sulla base di un elenco ben più lungo precedentemente redatto e proposto in appendice, alcuni libri che potessero rappresentare il modo in cui gli scrittori italiani post-Duemila si impegnano nell'immaginare scenari peggiorativi, e quali siano le parole-chiave per accedere a queste sedi da incubo. Il quadro che ne emerge, confermato oltre che dalle statistiche anche dal lavoro condotto sulle dichiarazioni degli autori, è quello di un Paese spaventato dalla povertà, dalla svalutazione dei sentimenti e della cultura (*Panorama*, di Tommaso Pincio), incapace di sfidare la complessità (*Un marito*, di Michele Vaccari), di risolvere il proprio rapporto con l'Altro e la sensazione di sentirsi, esso stesso, l'Altro (*L'Uomo verticale*, di Davide Longo; *La festa nera*, di Violetta Bellocchio) ma tuttavia sensibile alle tematiche ambientali, se non altro per le possibili conseguenze in termini di disastri naturali (*Qualcosa, là fuori* di Bruno Arpaia). Ho analizzato anche scenari relativisti, come quello offerto da Fabio Deotto in *Un attimo prima* o da Tommaso Pincio in *Cinacittà*, a dimostrazione che gli elementi distopici consentono l'osservazione da più prospettive e non restituiscono un dato assoluto sul bene o sul male, proprio come accade tra le esigenze di classe nella vita reale.

La vera sfida di questo progetto, dal momento della sua prima formulazione, è stata dimostrare una correlazione tra romanzo e società, e quindi l'attendibilità della fonte letteraria come dato utile all'individuazione prima e all'interpretazione poi di uno o più timori, situati nel tempo (i primi vent'anni del Duemila) e nello spazio (l'Italia). Il mio scopo originario era quello di suggerire una possibile lista delle principali paure dell'Italia contemporanea espresse da un certo tipo di fiction e, in seguito, di unire i puntini tra uno scenario di finzione e l'altro in modo da creare una mappatura in scala delle distopie italiane; tale mappatura, se osservata dalla giusta distanza, avrebbe dovuto condurre a due identikit: l'uno artistico e letterario, l'altro antropologico e sociale. L'ipotesi, o speranza, di partenza era che i profili, se sovrapposti, avrebbero combaciato nei tratti principali.

Come spiegato nella premessa alla seconda parte, ho confrontato aspetti ricorrenti nella narrativa ad alcune statistiche, e i dati corrispondono. Sulla base della ricerca condotta fino a oggi, posso dire che le paure narrate dai romanzi qui selezionati e raggruppate per macroaree stratificate (clima, salute, economia e lavoro, rapporto con l'altro, emarginazione, svalutazione) coincidono coi principali dati statistici riferiti allo stesso tema e allo stesso lasso di tempo. I più recenti romanzi distopici, per essere ancora più chiari, tematizzano ciò di cui gli italiani hanno effettivamente timore.

Occorre maggiore chiarezza in relazione a cosa intendo quando scrivo “lasso di tempo”: se la sfida maggiore, come ho detto, si è giocata sul campo dell’attendibilità della fonte, la scoperta più interessante ha riguardato la datazione, e si è celata dietro una sconfitta. Supponendo di poter provare che la fiction italiana (da sempre molto attenta, nel campo SF, all’esempio americano) avesse risentito dell’Undici Settembre, e cioè che molti dei fantasmi presenti nelle distopie contemporanee fossero esplicitamente riconducibili a quel trauma, ho mappato i romanzi contenenti elementi distopici pubblicati in Italia dal 2001 a oggi, ottenendo infine un risultato ben diverso da quello che mi aspettavo: il punto di svolta per la porzione di fiction italiana da me considerata sembra essere la crisi economica del 2008.

Il dato è confermato su più livelli: la stragrande maggioranza delle opere letterarie con elementi distopici emerse in Italia negli ultimi vent’anni è stata scritta o pubblicata dopo il 2008, e connettendo questo dato temporale alla popolarità, nei testi in esame, di tematiche quali l’assenza di soldi e lavoro o il collasso della società occidentale, si può desumere che la crisi economica del 2008 abbia davvero cambiato qualcosa nell’immaginario sia dell’italiano comune, interrogato sui suoi timori, che dello scrittore, deciso a raccontarli, o del lettore, interessato più che in precedenza alle narrazioni distopiche.

Esistono, naturalmente, questioni ancora aperte, che in futuro sarebbe bello poter approfondire. Dando per scontato che il mercato, anche quello dei libri, persevera in una pur timida offerta (in questo caso, per alcuni anni, di romanzi distopici) solo quando esiste una domanda o comunque un bacino ricettivo (timido anch'esso, se consideriamo che i lettori "forti", cioè quelli che leggono almeno un libro al mese, in Italia sono circa il 14% della popolazione³⁸⁴) ho considerato la produzione editoriale, e quindi, di riflesso, la lettura, non soltanto "come una pratica attraverso cui ciascun consumatore enuncia, e cioè si riappropria [di], riarticola, ciò che il sistema gli offre"³⁸⁵, ma come un indicatore credibile, per quanto non esaustivo, dell'umore degli italiani. Naturalmente sarebbe stato molto interessante verificare i dati di vendita di ciascuno dei romanzi presi in esame, o anche individuare dei lettori-campione di queste specifiche narrazioni per aggiungere ai dati statistici un profilo abbozzato di chi, in Italia, attraverso i libri, scava dentro le ferite collettive. Così facendo, tuttavia, almeno in questa fase della mia ricerca, avrei restituito un quadro insoddisfacente ed estremamente parziale del fruitore (che, a ben vedere, non si può dire con precisione neanche "lettore di

³⁸⁴ Fonti: Istat, Aie, *Il Libraio*, *Il Sole 24 Ore*. Statistica presentata su D di Repubblica e reperibile qui:

https://d.repubblica.it/life/2018/04/23/foto/giornata_mondiale_libro_dati_vendite_libri_profilo_lettore_italiano_ricerca_2018-3952585/1/?refresh_ce

³⁸⁵ De Maria, C., "Consumo produttivo", in Cometa, M., *Dizionario degli Studi Culturali*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2004, p. 110.

fantascienza”), e ho preferito non farmi tentare da ramificazioni destinate a rimanere monche. Mi piacerebbe condurre, in futuro, un’analisi di questo tipo, per indagare il dialogo tra sentimenti rappresentati e sentimenti realmente provati, a un livello empirico, o comunque più profondo. Scoprire *chi legge cosa*, o meglio, chi ha letto il romanzo che stai studiando e analizzare se in qualche modo un dato libro o genere rappresenta i *sentimenti nel tempo* di quel campione, è un obiettivo certamente entusiasmante, e che mi pongo, ma attualmente un po’ oltre lo steccato dei dati in mio possesso.

E ancora; perché ho scelto questi romanzi e non altri, parimenti meritevoli di attenzione? Perché li conoscevo meglio. Se avessi sostituito *L’uomo verticale* di Davide Longo con, ad esempio, il validissimo *XXI secolo* di Paolo Zardi³⁸⁶, che racconta un’apocalisse economica ed energetica, il medagliere delle paure più ricorrenti nel romanzo contemporaneo non sarebbe cambiato di un solo punto. In parole povere, ho scelto, fra i tanti romanzi incontrati, studiati o solo letti in questi anni, quelli che mi hanno suscitato più riflessioni, e che restituivano maggiore armonia al ragionamento. Ragionamento che, beninteso, poggia anche su ciò che ho letto ma qui non è citato, e che, in una fase precedente, ha contribuito alla formulazione

³⁸⁶ Per Zardi, come per tutti gli altri romanzi consultati durante la ricerca, vedere la Lista in appendice.

delle macroaree. Se ho mancato di chiarirlo, mi si perdoni: lo faccio adesso.

Ho considerato lo scrittore non come un veggente o un grande saggio, ma come un medium, confrontando – prima di generare ogni possibile riflessione sociologica basata su espedienti finzionali, ed evitando così il rischio di un discorso di pura intuizione personale, e massimalista – le paure presenti nei vari romanzi con quelle riportate dalle statistiche. Tale prova mi ha offerto, a latere, l'occasione per ragionare sul rapporto tra verità e rappresentazione e sul problema della fiction come possibile finestra ipertestuale sul mondo in cui vive, o viveva, il suo autore: un uso senz'altro antropologico³⁸⁷ della letteratura, stando ai suggerimenti di Fernando Poyatos³⁸⁸ poi sviluppati da

³⁸⁷ Sull'argomento: Poyatos, F., a cura di, *Literary Anthropology. A New Disciplinary Approach to People, Signs and Literature*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1988; Gambino, R., "Antropologia letteraria" in Cometa, M., *Dizionario degli Studi Culturali*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2004, pp. 72-77.

³⁸⁸ «Their tool, narrative literature [...], constitutes without doubt the richest source of a documentation about human life styles and the most advanced form of one's projection in time and space and of communicating with contemporary and future generations. Even if we exploited narrative literature from the point of communication only, the research area whose main characteristics and objectives are outlined here would offer an abundant array of interdisciplinary perspectives, since the very nature of communication is interdisciplinary. I began to develop the idea of literary anthropology as an independent but complementary domain, through the interdisciplinary study of the nonverbal repertoires of the characters in narrative literature, and the transmission process that takes place (aided by those nonverbal behaviors) between writer and reader». Poyatos, F, *Literary Anthropology. A New Disciplinary Approach to People, Signs and Literature*, op. cit., p. 4.

Wolfgang Iser e Helmut Pfotenhauer, ma rivolto al presente, in una forma dunque “*estensiva*, in quanto fornisce all’uomo, attraverso la creazione di un mondo *virtuale* (*phantasmatische Figurationen*) uno strumento utile a verificare i possibili rapporti, che di volta in volta si vengono a creare tra l’uomo e il mondo circostante. La finzione letteraria crea estensioni dell’umano, superamenti di sé, grazie alla sua libertà da limiti pragmatici” [Gambino, R., 2004]³⁸⁹.

D'altronde, una delle funzioni dell'arte è proprio quella di offrirsi come “metodo d’esplorazione per spazi possibili e chance per pensieri e azioni alternative”.³⁹⁰ E la parola “possibile”, che si riferisca a possibili paralleli o a possibili futuri, secondo una bipartizione proposta da Paolo Jedlowski, contiene universi che riguardano la sociologia, «perché la peculiare realtà di questi mondi influisce sull’insieme dei processi attraverso cui anche le immagini della realtà extra-finzionale viene costruita». ³⁹¹

Scriva Jedlowski: «Il problema della realtà finzionale ha angustiato a lungo i filosofi. Se il racconto riguarda eventi intesi come accaduti nel mondo empiricamente osservabile, la cosa non sembra problematica; ma qual è il referente a cui

³⁸⁹ Gambino, R., “Antropologia letteraria” in Cometa, M., *Dizionario degli Studi Culturali*, Meltemi, op. cit. p. 74.

³⁹⁰ Menninghaus, W., *A cosa serve l'arte? L'estetica dopo Darwin*, Fiorini, Verona 2014, p. 255.

³⁹¹ Jedlowski, P., *Costruzione narrativa della realtà e mondi possibili*, in Santambrogio, A., a cura di, *Costruzionismo e scienze sociali*, Morlacchi, Perugia 2010, p. 63.

espressioni come “Madame Bovary” o “l’unicorno” rimandano? La soluzione è per l’appunto che il referente in questione è oggetto entro un *mondo possibile* [cfr. Doložel 1999]. La realtà di un mondo possibile è naturalmente diversa da quella degli oggetti che possiamo toccare con mano. È tuttavia una realtà di cui facciamo esperienza [...]. Palestre dell’apprendimento a come stare al mondo, i racconti sono anche palestre per esplorare possibilità alternative. Può trattarsi di possibilità desiderabili o di possibilità orribili. In ogni caso, vi apprendiamo qualcosa. [...] il desiderio, la paura, il sospetto, o la tensione comunque verso un mondo diverso, che nella narrazione abbiamo sperimentato, possono trasferirsi dalle pagine di un romanzo o dalla sala in cui abbiamo visto un film nella vita entro cui agiamo; possono modificarla, perché la percezione del possibile è una risorsa d’azione». ³⁹²

Volendo, quindi, potremmo fare nostro il gioco di prospettive proprio della letteratura, e cambiare visuale, dando

³⁹² Ibid. pp. 63-64. Relativamente agli sbocchi della percezione del possibile e al modo in cui, anche passando dallo studio della fiction, possa ritenersi “risorsa d’azione”, rimando ancora al capitolo sull’ansia in Cometa (2017), per un ragionamento intorno all’autotutela che passa dall’immaginazione, e alle “storie che curano”, pp. 265, 347; su un piano pubblico e più prettamente politico, all’esperienza della rivista *Un’ambigua utopia* (UAU), pubblicata tra il 1977 e il 1982, e del collettivo omonimo, raccontata in Caronia, A.; Spagnul, G. (a cura di) *Un’ambigua utopia. Fantascienza, ribellione e radicalità negli anni ’70*, Mimesis, Milano-Udine 2009, e in Iannuzzi, G.: *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni: fantascienza italiana contemporanea*, op. cit.; *Fantascienza italiana: riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine, 2014.

per vera la possibilità che le storie non siano puro *output*, ovvero soltanto espressione del pensiero dello scrittore che filtra la realtà, ma che tra il prodotto (il romanzo), il produttore (il romanziere) e il fruitore (il lettore) esista uno scambio “sottopelle” tale per cui le storie stesse ci influenzano costantemente, contribuendo, come è ovvio, a formare il nostro immaginario, e quindi a produrre ulteriori narrazioni. Si tratta di un’attività inconscia, come suggerisce Cometa, citando Daniel C. Dennett: «I nostri racconti vengono tessuti, ma per lo più noi non li tessiamo; essi ci tessono. La nostra coscienza umana – e la nostra individualità narrativa – è un loro prodotto, non la loro fonte»³⁹³. È questo *centro di gravità narrativa* ciò che gli scrittori di professione ci aiutano a dipanare.³⁹⁴ Nessuna narrazione, aggiunge Cometa, può restituirci il sé nella sua interezza, ma è pur vero a) che i sé fittizi assomigliano a quelli reali³⁹⁵, e sono sottoponibili allo stesso tipo di interpretazione, e b) che ogni risposta a un’intervista, ogni diario segreto e ogni seduta psicanalitica è di per sé una narrazione, una riformulazione del reale.³⁹⁶

³⁹³ Dennett, D. C., *Coscienza, che cosa è*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 464.

³⁹⁴ Cometa, M., *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, op. cit., p. 32.

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Sullo stesso argomento rimando a Parini, E. G., *Il cassetto dei sogni scomodi. Ovvero, quel che della letteratura importa ai sociologi*, Mimesis, Milano-Udine 2017. Parini scrive, in particolare: «Attraverso il romanzo, abbiamo la possibilità di gettare uno sguardo metaforico sul nostro mondo. Per comprendere il mondo, non basta entrare nella dimensione della complessità – che in astratto può

Allo scrittore non si può, dunque, attribuire una voce empirica né sul sé né sul mondo circostante. Ma gli si può riconoscere la condizione di professionista nel campo dell'immaginazione e della rappresentazione del reale. Egli non fa che *aumentare* la portata di una pratica comune (la creatività finzionale riferita al mondo empirico) servendosi della propria conoscenza e di strumenti propri del narratore come “scienziato del racconto” (archetipi, fabulazione, ritmi, efficacia delle parabole) e del suo linguaggio, potenziandola. Lo scrittore prevede, esorcizza e racconta come tutti, ma con uno scopo *pubblico*, dichiaratamente comunicativo, e correndo maggiori rischi: la sua responsabilità, nel dire ciò che dice, è filtrata dal fatto che immagina per mestiere, e al contempo prova a difendere la propria linea, le proprie idee e la propria reputazione su un campo più ampio di quello che riguarda la spazialità entro cui, fisicamente, ha scritto e immaginato. Nessuna narrazione privata, nessuna fantasticheria intessuta tra le mura domestiche, nessun aneddoto riportato durante una

risultare fortemente estraniante – ma bisogna assumere una pluralità di punti di vista. È il sottile equilibrio che si gioca tra il riduzionismo tipico dello sguardo sul mondo imposto dalla vita quotidiana e la possibilità di fare coincidere il “reale” con la capacità di congiungere tanti differenti punti prospettici. E non è forse questa la base di quello stupore che deve accompagnare lo straniero di simmeliana memoria nelle sue osservazioni? Per finire, mettersi in altri panni aiuta a meglio comprendere i nostri [...]. E questo, oltre a permettere una migliore articolazione della consapevolezza di sé, ridimensiona la tentazione di assolutizzare la nostra esperienza, e, quindi, di cadere nel tranello della naturalizzazione della prospettiva che ci appartiene». Parini, 2017, pp. 58-59.

cena tra amici correrà mai gli stessi pericoli che corre un romanzo edito. Perché per ciò che non è pubblico, al di là del fatto che sia meritevole di esserlo, non si mobilitano le case editrici, i critici, gli editor, i redattori pagati per revisionarne le bozze, gli uffici stampa, i lettori, i librai, i grafici di copertina, i fotografi o gli illustratori disposti a concedere dei diritti per una propria immagine. Non esistono stesure, per i fatti che raccontiamo in pizzeria: essi non innescano un effetto domino che investe altre idee, altre professioni, altri stipendi, altri gusti; essi non generano una rete, insomma, al contempo economica, sociale e professionale.

Con questo non voglio sminuire la fabulazione privata e magnificare quella pubblica, ma dire che la prima è rilevante e attendibile se riportata su un piano statistico (*quanti* hanno paura di *cosa?*), e l'altra ha valore su un piano qualitativo, interpretativo e se vogliamo commerciale (creiamo una parabola intorno a *questa* paura, generiamo un discorso culturale attraverso uscite sui giornali e pubblicità, mettiamola in vendita a un prezzo accessibile a tutti nella maggior parte delle librerie: investiamo su di essa). Se i diversi piani si incontrano, avremo un suggerimento prima e una conferma poi su qualcosa che interessa a più persone, e soprattutto su come questa cosa viene raccontata.

Fidarsi di un romanzo per avere un'idea della realtà che ci circonda? È possibile. Ritenere esaustiva questa idea, no. Ma

spesso, nel mestiere di chi ricerca, è necessario adottare l'atteggiamento di quel protagonista-standard del cinema SF citato in apertura, quell'uomo in dolce vita che decodifica il mondo distopico intorno a sé e urla, disperato, in ginocchio sulla sabbia di un pianeta deserto, che non sconfiggerà mai la Corporazione. La Corporazione, ovvero la fortezza in cui è celata la perfetta rappresentazione del reale, non sarà mai espugnata, né per il sociologo né per il romanziere. Non resta che scegliere la via primaria, quella del semplice lettore, e fidarsi dello straniamento cognitivo; scipparlo, anzi, alle prerogative di chi gode (e basta) di un buon romanzo, e innestarlo in altri campi e in altre menti, per estrapolare, dal trauma che ne deriva, il lutto per ciò che siamo e non vorremmo smettere di essere.

Nello sgomento per quel buco nero, risiede il mondo reale. L'immaginazione e le pratiche di osservazione di cui siamo capaci costituiscono, al momento, l'unica speranza di poterlo raggiungere. Tutto il resto, ciò che gli passa accanto da millenni, tentato dal farsi risucchiare, è la storia, fattasi costellazione, dei nostri tentativi; e, insieme a essa, ancora una volta, il racconto che ne abbiamo tratto e che continuiamo a tessere, sognanti.

Lista dei romanzi e racconti italiani mappati durante la ricerca

Per la prima parte:

Aldani, L., *Buonanotte Sofia*, Futuro, 1963; Perseo Libri, 2004

Aldani, L., Daniela Piegai, *Nel segno della luna bianca* o *Febbre di luna*, Nord, 1985; Perseo Libri, 2004

Aldani, L., *Doppio psicosomatico* o *XII secolo*, Gruppo Edizioni “Esse”, 1960; Perseo Libri, 2004

Aldani, L., *Eclissi 2000*, Mondadori (Urania), 1979

Aldani, L., *L'altra riva*, La Tribuna (Il Galileo), 1971; Perseo Libri, 2002

Aldani, L., *La croce di ghiaccio*, Perseo Libri, 1989

Aldani, L., *Quando le radici*, La tribuna (Galassia), 1977; Mondadori (Urania), 2009

Aldani, L., *Tecnocrazia integrale*, Gruppo Edizioni “Esse”, 1961; Perseo Libri, 2002

Aldani, L., *Themoro Korik*, Perseo Libri, 2007

Aldani, L., *Trentasette centigradi*, Futuro, 1963; Mondadori, 2006

Alvaro, C., *Belmoro*, Bompiani, 1957

Alvaro, C., *L'amata alla finestra*, Fratelli Buratti, 1929; Bompiani, 1942

- Alvaro, C., *L'uomo è forte o Paura sul mondo*, Bompiani, 1938
- Alvaro, C., *L'uomo nel labirinto*, Alpes, 1926; Bompiani, 1994
- Buzzati, D., *Sessanta racconti*, Mondadori, 1958
- Calvino, I., *Le città invisibili*, Einaudi, 1972; Mondadori (I Meridiani, volume secondo), 2005
- Calvino, I., *Le cosmicomiche*, Einaudi, 1965; Mondadori (I Meridiani, volume secondo), 2005
- Cassola, C., *Ferragosto di morte*, Rizzoli, 1980
- Cassola, C., *Il mondo senza nessuno*, Rizzoli, 1982
- Cassola, C., *Il Paradiso degli animali*, Rizzoli, 1979
- Cassola, C., *Il superstite*, Rizzoli, 1978
- Catani, V., *I guastatori dell'Eden o Attentato all'Utopia*, Libra, 1976; Liguori, 1993
- Cremaschi, I. (a cura di), *Universo e dintorni*, Garzanti, 1978
- Curtoni, V., *Dove stiamo volando*, La tribuna (Galassia), 1972
- Curtoni, V., *Ritratto del figlio*, La tribuna (Galassia), 1970; Delos Books, 2009
- Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, Rizzoli, 1959; Mondadori, 1998
- Ghislanzoni, A., *Abrakadabra*, su *Il Pungolo*, 1861-1864
- Landolfi, T., *Cancroregina*, NA, 1949; Adelphi, 1993
- Landolfi, T., *Racconti impossibili*, Vallecchi, 1966; Adelphi, 2017
- Levi, P., *Lilit e altri racconti*, Einaudi, 1981
- Levi, P., *Storie naturali*, Einaudi, 1966
- Levi, P., *Vizio di forma*, Einaudi, 1971
- Malaguti, U., *Il palazzo nel cielo*, Libra, 1970

- Malaparte, C., *Storia di domani*, Aria d'Italia, 1949
- Martini, V., *Il mondo senza donne*, Aliprandi & Martini, 1936;
Solfanelli, 1986
- Martini, V., *La Terra senza il Sole*, Guanda, 1948; Solfanelli, 1987
- Martini, V., *L'allegria terza guerra mondiale*, Edizioni Equatore,
1977; Satiricon, 1982
- Morselli, G., *Contro-passato prossimo*, Adelphi, 1975
- Morselli, G., *Dissipatio H. G.*, Adelphi, 1977
- Morselli, G., *Roma senza papa. Cronache romane di fine secolo
ventesimo*, Adelphi, 1974
- Motta, L., *La principessa delle rose*, Fratelli Treves, 1911;
Bemporad, 1930
- Musa, G., *Esperimento donna*, Nuova Accademia, 1964; Giovanni
De Vecchi, 1979
- Nievo, I., *Storia filosofica dei secoli futuri*, 1859; Salerno, 2003
- Papini, G., *Gog*, Vallecchi, 1931; Giunti, 1995
- Papini, G., *Il Libro Nero: nuovo diario di Gog*, Vallecchi, 1951
- Pirandello, L., *La nuova colonia*, opera teatrale messa in scena per
la prima volta nel 1928; Rizzoli, 2019
- Salgari, E., *Le meraviglie del Duemila*, Bemporad, 1907; Rizzoli,
1999
- Scerbanenco, G., *Il cavallo venduto*, Rizzoli, 1963; Frassinelli, 1997
- Scerbanenco, G., *Il paese senza cielo*, su l'Audace, 1938; Aliberti,
2003

Scerbanenco, G., *L'anaconda*, La tribuna (Galassia), 1967;
Frassinelli, 1997
Soldati, M., *Lo smeraldo*, Mondadori, 1967; Bompiani, 2018
Testori, G., *Gli angeli dello sterminio*, Longanesi, 1992
Vacca, P., *Il robot e il minotauro*, Rizzoli, 1974
Yambo (Enrico Novelli), *Gli esploratori dell'infinito*, Casa Editrice
G. Scotti, 1906

Per la seconda parte:

Aldani, L., *Themoro Korik*, Perseo Libri, 2007
Ammaniti, N., *Anna*, Einaudi, 2015
Arpaia, B., *Qualcosa, là fuori*, Guanda, 2016
Avoledo, T., *Chiedi alla luce*, Marsilio, 2016
Avoledo, T., *Furland*, Chiarelettere, 2018
Avoledo, T., *La ragazza di Vajont*, Einaudi, 2008
Baldrati, M., *Fuga*, Carmilla ebook, 2015
Bellocchio, V., *La festa nera*, Chiarelettere, 2018
Bertante, A., *Nina dei lupi*, Marsilio, 2011
Calvisi, A., *Genesis 3.0*, Neo, 2018
Canino, F., *Rainbow Republic*, Mondadori, 2016
Catani, V., *Il quinto principio*, Mondadori (Urania), 2009
Cavazzoni, E., *La galassia dei dementi*, La Nave di Teseo, 2018
Ciano, M., *Zeig*, Giraldi, 2018

Cocco, G., *La caduta*, Nutrimenti, 2013

Corona, M., *La fine del mondo storto*, Mondadori, 2010

De Caroli, F., *Il futuro è finito - Onirodrome Apocalypse*, Distorsione Onirica, 2016

De Roma, A., *La fine dei giorni*, Il Maestrale, 2008

Della Rocca, M., *La fuga degli insonni*, Enrico Damiani, 2018

Deotto, F., *Un attimo prima*, Einaudi, 2017

Di Grado, V., *Bambini di ferro*, La Nave di Teseo, 2016

Doninelli, L., *Le cose semplici*, Bompiani, 2015

Esposito, A., *Voragine*, Il Saggiatore, 2018

Funetta, L., *Il grido*, Chiarelettere, 2018

Geda, F., e Magnone, M., *Berlin*, Mondadori, 2017-

Genna, G., *History*, Mondadori, 2017

Genna, G., *La nostra fine non vuole finire*, racconto pubblicato su «L'Espresso», 2018

Gungui, F., *Canti delle terre divise*, Fabbri, 2013-

King, S., *It*, Sperling & Kupfer, 1987

King, S., *Joyland*, Sperling & Kupfer, 2013

Lastrucci, F., *Utopia morbida*, Delos digital, 2014

Ligabue, L., *La neve se ne frega*, Feltrinelli, 2004

Longo, A., *L'uomo verticale*, Fandango, 2010

Magliani, M., *Prima che te lo dicano gli altri*, Chiarelettere, 2018

Meschiari, M., *Negbentopia*, Exorma, 2017

Montesano, G., *Di questa vita menzognera*, Feltrinelli, 2003

Pariani, L., *Di ferro e d'acciaio*, NNE, 2018

- Patrignani, L., *Time Deal*, DeA, 2017
- Pincio, T., *Cinacittà*, Einaudi, 2008
- Pincio, T., *Panorama*, NNE, 2015
- Prosperi, P., *La terza moschea*, Bietti, 2015
- Pugno, L., *Sirene*, Einaudi, 2007; Marsilio, 2017
- Ravera, L., *Gli scaduti*, Bompiani, 2015
- Rizzo, S., *02.02.2020. La notte che uscimmo dall'Euro*, Feltrinelli, 2018
- Santarossa, M., *Metropoli*, Baldini & Castoldi, 2014
- Scurati, A., *La seconda mezzanotte*, Bompiani, 2011
- Skert, N., *Hitorizumo*, Minerva, 2013
- Vaccari, M., *L'onnipotente*, Laurana, 2011
- Vaccari, M., *Un marito*, Rizzoli, 2018
- Verso, F., *e-Doll*, Mondadori (Urania), 2009
- Zardi, P., *XXI secolo*, Neo, 2015

Bibliografia

- Aldani, L., *Buonanotte Sofia*, Perseo Libri, Bologna 2004 (ed. or. 1963)
- Aldani, L., *Doppio psicosomatico*, Perseo Libri, Bologna 2004 (ed. or. 1960)
- Aldani, L., *L'altra riva*, Perseo Libri, Bologna 2002 (ed. or. 1971)
- Aldani, L., *Quando le radici*, Mondadori (Urania), Milano 2009 (ed. or. 1977)
- Aldani, L., *Tecnocrazia integrale*, Perseo Libri, Bologna 2002 (ed. or. 1961)
- Aldani, L., *Trentasette centigradi*, Mondadori, Milano 2006 (ed. or. 1963)
- Alessio, A.; Pietropaolo, D.; Sanguinetti Katz, G., (a cura di), *Pirandello and the Modern Theatre*, Canadian Society for Italian Studies, Biblioteca di Quaderni d'Italianistica n. 10, University of Ottawa, Ottawa 1992
- Alvaro, C., *Belmoro*, Bompiani, Milano 1957
- Alvaro, C., *L'amata alla finestra*, Bompiani, Milano 1942 (ed. or. 1929)
- Alvaro, C., *L'uomo è forte o Paura sul mondo*, in *Opere/1. Racconti e romanzi*, Bompiani, Milano 2018 (ed. or. 1938)
- Alvaro, C., *L'uomo nel labirinto*, in *Opere/1. Racconti e romanzi*, Bompiani, Milano 2018 (ed. or. 1926)

- Ammaniti, N., *Anna*, Einaudi, Torino 2015
- Arpaia, B., *Qualcosa, là fuori*, Guanda, Milano 2016
- Ashley, M.; Lowndes, R. A. W., *The Gernsback Days: A Study of the Evolution of Modern Science Fiction from 1911 to 1936*, Wildside Press, Holicong 2004
- Atwood, M., *Il racconto dell'ancella*, Mondadori, Milano 1988; Ponte alle Grazie, Milano 2004 (ed. or. 1985)
- Austin, M., *Useful Fictions: Evolution, Anxiety, and the Origins of Literature*, University of Nebraska Press, Lincoln-Londra 2010
- Avoledo, T., *Furland®*, Chiarelettere, Milano 2018
- Bagni, P., *Linguaggi dell'estetica*, Alinea editrice, Firenze 2006
- Baldini, M., *La storia delle utopie*, Armando editore, Roma 1994
- Bassani, L. M., Mingardi, A., *Dalla Polis allo Stato: Introduzione alla storia del pensiero politico*, Giappichelli, Torino 2015
- Bassani, L. M.; Galli, S. B.; Livorsi, F., *Da Platone a Rawls. Lineamenti di storia del pensiero politico*, Giappichelli Editore, Torino 2012
- Baudrillard, J., *The perfect crime*, Verso, Londra-New York 1996
- Bauman, Z., *Retrotopia*, Laterza, Bari-Roma 2017
- Bellocchio, V., *La festa nera*, Chiarelettere, Milano 2018
- Bentham, J., *Plan of Parliamentary Reform, in the form of a catechism*, T.J. Wooler, Londra, 1818
- Berni, S., *A caccia di libri proibiti. Libri censurati, libri perseguitati, la storia scritta da mani invisibili*, Edizioni Simple, Macerata 2005

- Bertante, A., *Nina dei lupi*, Marsilio, Venezia 2011
- Bethke, B., "Cyberpunk" in *Amazing Science Fiction Stories*, Vol. 57, N. 4; 1983.
- Boni, F., *L'arte poliziesca di Scerbanenco: Nell'epoca della letteratura di massa*, PM Edizioni, Velletri 2016
- Borges, J. L., *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 2013
- Bould, M.; Butler, A.; Roberts, A.; Vint, S., *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, Abingdon-New York 2009
- Boyd, B., *On the origin of stories. Evolution, cognition and fiction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge-Londra 2009
- Bradbury, R., *Fahrenheit 451*, Aldo Martello Editore (come *Gli anni della fenice*), Milano 1956; Mondadori, Milano 1966
- Brians, P., *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction, 1895-1984*, The Kent State University Press, Kent 1987
- Broderick, D., *Transrealist Fiction: Writing in the Slipstream of Science*, Greenwood Press, Westport, Connecticut-Londra 2000
- Brooke, K. (a cura di), *Strange Divisions and Alien Territories: The Sub-Genres of Science Fiction*, Palgrave Macmillan, Houndmills-New York 2012
- Burgess, A., *1985*, Arrow Books, Londra, 1980
- Buzzati, D., *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano 1998 (ed. or. 1959)
- Buzzati, D., *Sessanta racconti*, Mondadori, 1958

- Cabet, E., *Traverls in Icaria*, Syracuse University Press, Syracuse 2003
- Campa, R., “La ‘Storia filosofica dei secoli futuri’ di Ippolito Nievo come caso esemplare di letteratura dell’immaginario sociale”, *AdVersuS. Revista de Semiótica*, IX, Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale (IIRS), Buenos Aires 2012
- Camus, A., *Lo straniero*, Bompiani, Milano, 1947; 2015 (ed. or. 1941)
- Carmagnola, F.; Matera, V. (a cura di), *Genealogie dell’immaginario*, UTET, Novara 2008
- Caronia, A.; Spagnul, G. (a cura di) *Un’ambigua utopia. Fantascienza, ribellione e radicalità negli anni ’70*, Mimesis, Milano-Udine 2009
- Cassata, F., *Fantascienza?*, Einaudi, Torino 2016
- Cassola, C., *Ferragosto di morte*, Rizzoli, Milano 1980
- Cassola, C., *Il mondo senza nessuno*, Rizzoli, Milano 1982
- Cassola, C., *Il Paradiso degli animali*, Rizzoli, Milano 1979
- Cassola, C., *Il superstite*, Rizzoli, Milano 1978
- Catani, V., *Il quinto principio*, supplemento a *Urania*, n. 39/n.1535, Mondadori, Milano 2009
- Catani, V., *Vengo solo se parlate di Ufi. Sguardi sulla fantascienza e la società alla svolta del millennio*, Delos Books, Milano 2004
- Cavallaro, D., *Cyberpunk & Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, The Athlone Press, London & New Brunswick 2000

- Cavazzoni, E., *La galassia dei dementi*, La Nave di Teseo, Milano 2018
- Ceretta, M., “Sulla distopia”, in *Storia del pensiero politico, Rivista quadrimestrale*, 2/2012
- Claeys, G., *Dystopia: A Natural History*, Oxford University Press, Oxford 2016
- Clarke, I. F., *Voices Prophesying War: Future Wars 1763-3749*, Oxford University Press, Oxford 1992
- Cocozza, A., *Utopia e società. Una critica alle società chiuse*, Armando Editore, Roma 2004
- Collins, C., *Evgenij Zamjatin. An Interpretative Study*, Mouton, L’Aia-Parigi 1973
- Colombo A. (a cura di), *Utopia e distopia*, Edizioni Dedalo, Bari 1993
- Colombo, A. (a cura di), *Crollo del comunismo sovietico e ripresa dell’utopia*, Edizioni Dedalo, Bari, 1994
- Colombo, A., *L’utopia: rifondazione di un’idea e di una storia*, Edizioni Dedalo, Bari, 1997
- Cometa, M. (a cura di), *Dizionario degli Studi Culturali*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2004
- Cometa, M., *Studi Culturali*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2010
- Cometa., M., *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017
- Comparato, V.I., *Utopia*, Il Mulino, Bologna 2005
- Corona, M., *La fine del mondo storto*, Mondadori, Milano 2010

- Cozzi, L., *La storia di "Urania" e della fantascienza in Italia. Vol. 1-4*, Profondo Rosso, Roma 2006-2010
- Cremaschi, I. (a cura di), *Universo e dintorni*, Garzanti, Milano 1978
- Crespi, F., *Manuale di sociologia della cultura*, Laterza, Bari-Roma 2003
- Csicsery-Ronay, I. Jr, *The Seven Beauties of Science Fiction*, Wesleyan University Press, Middleton, Connecticut 2008
- Curtoni, V., *Dove stiamo volando*, La tribuna (Galassia), Piacenza 1972
- Curtoni, V., *Ritratto del figlio*, "Robot" n. 56, Delos Books, Milano 2009 (ed. or. 1970)
- D'Andrea, F., Tramontana, A., *Immaginare il male*, *Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'Immaginario*, N. 9 – Anno VI, Mimesis, Milano-Udine 2017
- Darke, C., *Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965)*, University of Illinois Press, Champaign, 2005
- Dennett, D. C., *Coscienza, che cosa è*, Laterza, Roma-Bari 2009
- Deotto, F., *Un attimo prima*, Einaudi, Torino 2017
- Dick, P. K., *Il Cacciatore di androidi*, La Tribuna (Galassia), Piacenza 1971; Fanucci (come *Blade Runner*), Roma 1996 (ed. or. 1968)
- Didion, J., *L'anno del pensiero magico*, Il Saggiatore, Milano 2006 (ed. or. 2005)

- Donawerth, J. L.; Kolmerten, C. A. (a cura di), *Utopian and Science Fiction by Women: Worlds of Difference*, Syracuse University Press, Syracuse, New York 1994
- Doninelli, L., *Le cose semplici*, Bompiani, Milano 2015
- Eco, U., *Documenti su Il nuovo Medioevo*, Bompiani, Milano 1973
- Eco, U., *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, La Nave di Teseo, Milano 2018 (ed. or. 1994)
- Eggers, D., *Il cerchio*, Mondadori, Milano 2014 (ed. or. 2013)
- Esposito, A., *Voragine*, Il Saggiatore, Milano 2018
- Fasano, M., *Guido Morselli: Un inspiegabile caso letterario*, Liguori, Napoli 1998
- Fattori, A., *Memorie dal futuro. Spazio, tempo, identità nella science fiction*, Ipermedium, Santa Maria Capua Vetere 2001
- Federici, E., *Quando la fantascienza è donna: dalle utopie femminili del secolo XIX all'età contemporanea*, Carocci, Roma 2015
- Ferreira, M. A. S., *I Am the Other: Literary Negotiations of Human Cloning*, Praeger, Westport-Londra 2005
- Ferretti G. C.; Iannuzzi, G., *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, minimum fax, Roma 2014
- Fiorentino, M., *Guido Morselli tra critica e narrativa*, Eurocomp, Napoli 2002
- Fortichiari, V., *Guido Morselli: Immagini di una vita*, Rizzoli, Milano 2001

- Fortichiari, V., *Invito alla lettura di Morselli*, Mursia, Milano 1984
- Geda, F.; Magnone, M., *Berlin*, Mondadori, Milano 2017-
- Genna, G., *History*, Mondadori, Milano 2017
- Ghislanzoni, A., “Un suicidio a fior d’acqua”, in *L’Emporio Pittoresco*, anno VI, n. 262, Sonzogno, Milano 1869
- Ghislanzoni, A., *Abrakadabra*, pubblicato su *Il Pungolo* tra il 1861-1864, oggi di pubblico dominio
- Giannanti, A.; Morace, A. M. (a cura di), *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2006
- Gibson, W., *Neuromante*, Mondadori, Milano 1986 (ed. or. 1984)
- Giovannini, F.; Minicangeli, M., *Storia del romanzo di fantascienza. Guida per conoscere (e amare) l’altra letteratura*, Castelveccchi, Roma 1998
- Giuliani, G., *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall’11 settembre a oggi*, Le Monnier Università - Mondadori Education, Firenze-Milano 2016
- Gnisci, A. (a cura di), *Letteratura comparata*, Bruno Mondadori, Milano 2002
- Gottlieb, E., *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*, McGill-Queen’s University Press, Montreal, 2001
- Greenland, C., *Entropy Exhibition. Michael Moorcock and the British New Wave’ in Science Fiction*, Routledge, Abingdon-New York 1983

- Guillén, C., *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton University Press, Princeton 1971
- Hall, J., *Un mondo diverso e identico*, edizione a cura di Giampaolo Zucchini, Guida editori, Napoli 1985
- Hall, S., Mellino, M., *La cultura e il potere. Conversazione sui Cultural Studies*, Meltemi, Roma 2007
- Hall, S., *Politiche del Quotidiano. Culture, identità e senso comune*, Il Saggiatore, Milano 2006
- Herzl, T., *Old New Land*, Hofenberg, Berlino 2015
- Heuser, S., *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*, Editions Rodopi, Amsterdam-New York 2003
- Heuser, S., *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*, Editions Rodopi, Amsterdam-New York 2003
- Hitchens, C., *La vittoria di Orwell*, Libri Scheiwiller, Milano 2008
- Houellebecq, M., *Le particelle elementari*, Bompiani, Milano 1999
- Houellebecq, M., *Piattaforma*, Bompiani, Milano 2001; *La Nave di Teseo*, Milano 2019
- Houellebecq, M., *Sottomissione*, Bompiani, Milano 2016
- Huxley A., *Il mondo nuovo*, Mondadori, Milano 2007 (ed. or. 1932)
- Iannuzzi, G., *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, Mimesis, Milano-Udine 2015

- Iannuzzi, G., *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine 2014
- Ilardi, E., Loche, A., Marras, M. (a cura di), *Utopie mascherate. Da Rousseau a Hunger Games*, Meltemi, Milano 2018
- James, E.; Mendlesohn, F. (a cura di), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2003
- Jameson, F., *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, Londra-New York 2005
- Jedlowski, P., “Futuri possibili. Immaginario, fantascienza, utopia”, in *Quaderni di Teoria Sociale* n. 2 | 2015, Morlacchi editore, Perugia 2015
- Jedlowski, P., *Fantascienza e modernità*, dispensa per il corso di Studi Culturali, Corso di laurea in Scienze Politiche, Unical 2018
- Jedlowski, P., *Memorie del futuro. Un percorso tra sociologia e studi culturali*, Carocci, Roma 2017
- King, S., *It*, Sperling & Kupfer, Milano 1987
- King, S., *Joyland*, Sperling & Kupfer, Milano 2013
- Koselleck, R., *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, Il Mulino, Bologna 2009
- La Mantia, F.; Ferlita, S., *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca*, Franco Angeli, Milano 2015

- Lamy, M., *Jules Verne e l'esoterismo. I viaggi straordinari, i Rosa+Croce, Rennes-le-Château*, Edizioni Mediterranee, Roma 2005
- Landolfi, T., *Cancroregina*, Adelphi, Milano 1993 (ed. or. 1949)
- Latham, R. (a cura di), *Science Fiction Criticism: An Anthology of Essential Writings*, Bloomsbury, London-New York 2017
- Latham, R. (a cura di), *The Oxford Handbook of Science Fiction*, Oxford University Press, Oxford-New York 2014
- Levi, P., *Lilith e altri racconti*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino 2005; 2015 (ed. or. 1981)
- Levi, P., *Storie naturali*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino 2005; 2015 (ed. or. 1966)
- Levi, P., *Vizio di forma*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino 2005; 2015 (ed. or. 1971)
- Lippi, G., *Il futuro alla gola. Una storia di "Urania" dagli anni Cinquanta al XXI secolo*, Profondo Rosso, Roma 2015
- Longo, A., *L'uomo verticale*, Fandango, Roma 2010
- Madignani, C. A., *L'ultimo Cassola: letteratura e pacifismo*, Editori Riuniti, Roma 1991
- Maffi, M.; Scarpino, C.; Schiavini, C.; Zangari, S. M., *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, Il Saggiatore, Milano 2012
- Malaparte, C., *Storia di domani*, Aria d'Italia, Milano 1949
- Mandeville, B., *La favola delle api. Ovvero Vizii privati, pubblici benefici. Con un saggio sulla carità e le scuole di carità e un'indagine*

- sulla natura della società*, Laterza, Roma-Bari 2000 (ed. or. 1714)
- Marchetti, G., *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra 1993
- Marrone, G. (a cura di), *Encyclopedia of Italian Literary Studies 1, A-J*, Routledge, Abingdon-New York 2007, p. 1717
- Martignani, L., *Immaginario distopico e critica sociale. Una interpretazione sociologica delle opere di Charles Bukowski e Michel Houellebecq*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2017
- Martini, V., *Il mondo senza donne*, Solfanelli, Chieti 1986 (ed. or. 1936)
- Martini, V., *La Terra senza il Sole*, Solfanelli, Chieti 1987 (ed. or. 1948)
- Martini, V., *L'allegria terza guerra mondiale*, Satiricon, Prato 1982 (ed. or. 1977)
- Marx, K.; Engels F., *Manifesto del partito comunista*, Fantuzzi, Milano 1891; Rizzoli, Milano 1998
- Marzo, P. L., Meo, M., "Il luogo comune dell'immaginario" in *Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'Immaginario*, N. 0 – Anno 1, Mimesis, Milano-Udine 2012
- Melville, H., *Bartleby lo scrivano e altri racconti*, Bompiani, Milano 2018
- Menichella, M., *Professione scienziato*, SciBooks, Pisa 2005

- Menninghaus, W., *A cosa serve l'arte? L'estetica dopo Darwin*, Fiorini, Verona 2014
- Mercier, L.S., *L'an 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Éditions La Découverte et Syros, Paris 1990
- Mercier, L.S., *L'anno 2440*, Edizioni Dedalo, Bari 1993
- Meschiari, M., *Negbentopia*, Exorma, Roma 2017
- Milner, A. (a cura di), *Tenses of Imagination: Raymond Williams on Science Fiction, Utopia and Dystopia*, Peter Lang, Berna 2010
- Montesano, G., *Di questa vita menzognera*, Feltrinelli, Milano 2003
- Moretti, V., *Scapigliatura e dintorni. Ottocentisti minori e minimi verso il Novecento*, Lampi di stampa, Milano 2005
- Morley H., *Ideal Commonwealths*, pubblico dominio
- Morselli, G., *Contro-passato prossimo*, Adelphi, Milano 1975
- Morselli, G., *Dissipatio H. G.*, Adelphi, Milano 2012 (ed. or. 1977)
- Morselli, G., *Roma senza Papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, Adelphi, Milano 1974
- Motta, L., *La principessa delle rose*, Fratelli Treves, Milano 1911; Bemporad, Firenze 1930
- Motta, L.; Ciancimino, C., *Il prosciugamento del mediterraneo*, Ceschina, Milano 1931
- Moylan, T., *Demand the impossible. Science fiction and the utopian imagination*, Peter Lang, Bern 1986; 2014
- Moylan, T., *Scraps of The Untained Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Routledge, Abingdon-New York 2000

- Mumford, L., *Storia dell'utopia*, Feltrinelli, Milano 2017 (ed. or. 1922)
- Muzzioli, F., *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007
- Nardi, F., *L'emozione feconda: Luigi Pirandello e la creazione artistica*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2008
- Nardi, P., *Vita di Arrigo Boito*, Mondadori, Milano 1942
- Newman, J.; Unsworth, M., *Future War Novels: An Annotated Bibliography of Works in English Published Since 1946*, Oryx Press, Phoenix 1984
- Nievo, I., *Le confessioni di un italiano*, Le Monnier, Firenze 1867; Garzanti, Milano 2007
- Nievo, I., *Storia filosofica dei secoli futuri e altri scritti umoristici del 1860*, a cura di Emilio Russo, Salerno Editrice, Roma 2003 (ed. or. 1859)
- Orwell, G., *1984*, Mondadori, Milano 1950; 2019 (ed. or. 1949)
- Orwell, G., *La fattoria degli animali*, Mondadori, Milano 1947 (ed. or. 1945)
- Ottieri, O., *La linea gotica. Taccuino 1948-1958*, Bompiani, Milano 1962
- Papini, G., *Il Libro Nero: nuovo diario di Gog*, Vallecchi, Firenze 1951
- Papini, G., *Gog*, Giunti, Milano 1995 (ed. or. 1931)
- Pariani, L., *Di ferro e d'acciaio*, NNE, Milano 2018
- Parini, E. G., *Il cassetto dei sogni scomodi. Ovvero, quel che della letteratura importa ai sociologi*, Mimesis, Milano-Udine 2017

- Parrider, P., *Science fiction. Its criticism and teaching*, Routledge, Abingdon-New York 2003 (ed. or. 1980)
- Parrinder, P., Partington, J.S. (a cura di), *The reception of H.G. Wells in Europe*, Bloomsbury Academic, Londra-New York 2013
- Petrini, P.; Renzi, A.; Casadei, A.; Mandese, A., *Dizionario di psicoanalisi. Con elementi di psichiatria psicodinamica e psicologia dinamica*, Franco Angeli, Milano 2013
- Pincio, T., *Cinacittà*, Einaudi, Torino 2008
- Pincio, T., *Panorama*, NNE, Milano 2015
- Pirandello, L., *La nuova colonia* in *La nuova colonia-Lazzaro-I giganti della montagna*, Rizzoli, Milano 2019 (ed. or. 1928)
- Pirandello, L., *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 2006
- Pischedda, B., *La grande sera del mondo: romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Nino Aragno Editore, Torino 2004
- Popper, K., *Contro Platone*, Armando Editore, Roma 2001
- Poyatos, F. (a cura di), *Literary Anthropology. A New Disciplinary Approach to People, Signs and Literature*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1988
- Rand, A., *Antifona*, Liberilibri, Macerata 2003 (ed. or. 1938)
- Rando, G., *La narrativa di Corrado Alvaro. Tra sperimentalismo, denuncia e profezia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018
- Risso, E.; Pessato, M., (a cura di), *In modo diverso. 1997-2017: come è cambiata l'opinione pubblica italiana*, Edizioni Guerini e Associati, Milano 2017

- Roberts, A., *Science Fiction*, Palgrave-Macmillan, Houndmills-New York 2006
- Robson, J. M.; Kinzer, B. L., *Public and Parliamentary Speeches by John Stuart Mill. November 1850 – November 1868*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo 1988
- Salgari, E., *Le meraviglie del Duemila*, Bemporad, 1907, oggi di pubblico dominio
- Santambrogio, A. (a cura di), *Costruzionismo e scienze sociali*, Morlacchi, Perugia 2010
- Sassatelli, R., Santoro, M., (a cura di), *Studiare la cultura*, Il Mulino, Bologna 2009
- Scerbanenco, G., *Il cavallo venduto*, Frassinelli, Segrate 1997 (ed. or. 1963)
- Scerbanenco, G., *Il paese senza cielo*, Aliberti, Reggio Emilia 2003 (ed. or. 1939)
- Scerbanenco, G., *L'anaconda*, Frassinelli, Segrate 1997 (ed. or. 1967)
- Scerbanenco, G., *Patria mia: riflessioni e confessioni sull'Italia*, Nino Aragno Editore, Torino 2011
- Scerbanenco, G., *Storie dal futuro e dal passato*, Frassinelli, Segrate 1997
- Schaeffer, J. M., *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma 1992
- Scurati, A., *La seconda mezzanotte*, Bompiani, Milano 2011
- Seed, D. (a cura di), *A Companion to Science Fiction*, Blackwell Publishing, Malden-Oxford-Carlton 2005

- Seed, D., *Science Fiction. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford-New York 2011
- Skert, N., *Hitorizumo*, Minerva, Argelato 2013
- Soldati, M., *Lo smeraldo*, Mondadori, Milano 2008; Bompiani, Milano 2018 (ed. or. 1967)
- Solmi, S., Fruttero, C., (a cura di), *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, Einaudi, Torino 2014 (ed. or. 1959)
- Spinazzola, V. (a cura di), *Tirature '02*, Il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2002
- Studi culturali. Rivista quadrimestrale*, N. 1 – Anno XVI, Il Mulino, Bologna 2019
- Suvin, D., *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Heaven 1979
- Suvin, D., *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Macmillan Press, Houndmills, Basingstoke, Hampshire-Londra 1988
- Tchen, J. K. W.; Yeats, D. (a cura di), *Yellow Peril: An Archive of Anti-Asian Fear*, Verso, Londra-New York 2014
- Testori, G., *Gli angeli dello sterminio*, Feltrinelli, Milano 2019 (ed. or. 1992)
- Tevis, W., *Solo il mimo canta al limitare del bosco*, minimum fax, Roma 2015 (ed. or. 1980)
- Todorov, T., *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Firenze 1993
- Turnaturi, G., *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Laterza, Bari-Roma 2003

- V. Bono, G.; Gori, L., *Tex - Un eroe per amico*, Federico Motta Editore, Milano 1998
- Vacca, R., *Il medioevo prossimo venturo*, Mondadori, Milano 1971
- Vacca, R., *Il robot e il minotauro*, Rizzoli, Milano 1974
- Vaccari, M., *L'onnipotente*, Laurana, Milano 2011
- Vaccari, M., *Un marito*, Rizzoli, Milano 2018
- Vaccaro S. (a cura di), *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano 2001
- VanderMeer, A. & J. (a cura di), *Le visionarie. Fantascienza, fantasy e femminismo: un'antologia*, Produzioni Nero, Roma 2018
- Vieira, F. (a cura di), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2013
- Wapner, P.; Elver, H. (a cura di), *Reimagining Climate Change*, Routledge, Abingdon-New York 2016
- Williams, R., *A Short Counter Revolution: Towards 2000, Revisited*, SAGE, Los Angeles-Londra-New Deli-Singapore-Washington DC 2015
- Williams, R., *Culture and Materialism*, Verso, Londra-New York 1980; 2005
- Williams, R., *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Fontana Press, Londra 1976
- Williams, R., *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford-New York 1977; 2009

Wright Mills, C., *The sociological imagination*, Oxford University Press, New York 1959; 2000

Zamjatin, E., *Noi*, Volland, Roma 2013 (ed. or. 1924)

Žižek, S., *Che cos'è l'immaginario*, Il Saggiatore, Milano 2016

Žižek, S., *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Roma 2004

Sitografia

Arpaia, B., “Bruno Arpaia racconta ‘Qualcosa, là fuori’”, su *Letteratitudinenews.wordpress.com*, 1 febbraio 2018

Link:

<https://letteratitudinenews.wordpress.com/2018/02/01/bruno-arpaia-racconta-qualcosa-la-fuori/>

Ballard, J. G., “J. G. Ballard: Qual è la strada per lo spazio interiore”, Sito personale di Giuseppe Genna, *Giugenna.com*, 19 aprile 2009

Link: <https://giugenna.com/2009/04/19/j-g-ballard-qual-e-la-strada-per-lo-spazio-interiore/>

Baris, T., “Intervista ad Alessandro Bertante, tra i 12 finalisti del Premio Strega 2011 con Nina dei lupi, Marsilio”, *Ifioribluunpopiuchiari.blogspot.com*, 2 giugno 2011

Link:

<http://ifioribluunpopiuchiari.blogspot.com/2011/06/intervista-ad-alessandro-bertante-tra-i.html>

Bethke, B., “Cyberpunk”, *Infinityplus.co.uk*

Link: <http://www.infinityplus.co.uk/stories/cpunk.htm>

Beukes, L.; Robinson, K. S.; Liu, K.; Rajaniemi, H.; Reynolds, A.; de Bodard, A., “Science fiction when the future is now. Six authors parse the implications of our unhinged era for their craft.”, *Nature.com*, 20 dicembre 2017

Link: <https://www.nature.com/articles/d41586-017-08674-8>

Birnbaum, J., “Houellebecq et le spectre du califat”, *LeMonde.fr*, 7 gennaio 2015

Link:

https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/07/houellebecq-et-le-spectre-du-califat_4550966_3260.html

Bitetto, G., “Il realismo possibile: una conversazione con Michele Vaccari”, *Flaneri.com*, 1 ottobre 2018

Link: <http://www.flaneri.com/2018/10/01/un-marito-michele-vaccari/>

Bressa, A., “Orwell, 1984: la neolingua nell'era di Trump”, *Panorama.it*, 27 gennaio 2017

Link: <https://www.panorama.it/cultura/libri/orwell-1984-la-neolingua-nellera-di-trump/>

Caianello, F., “Distopie a confronto: Primo Levi e Black Mirror” *LaTestataMagazine.it*, 26 marzo 2019

Link: <https://www.latestatamagazine.it/2019/03/26/distopie-a-confronto-primo-levi-e-black-mirror/>

Catalogo Vegetti della letteratura fantastica, a cura della Gilda dei catalogatori, *Fantascienza.com*

Link: <https://www.fantascienza.com/catalogo/>

Cauti, A., “Come è cambiata l'Italia dopo la crisi del 2008. Uno studio.”, su *Agi.it*, 15 settembre 2018

Link: https://www.agi.it/economia/italia_dopo_crisi_2008-4378583/news/2018-09-15/

Ciarallo, G., “Bruno Arpaia. Il grande esodo”, *Rivistapaginauno.it*, n. 52 aprile-maggio 2017

Link: <http://www.rivistapaginauno.it/Bruno-Arpaia-intervista2.php>

Cosentino, N., “Un attimo prima. Intervista a Fabio Deotto”, *minimaetmoralia.it*, 11 gennaio 2018

Link: <http://www.minimaetmoralia.it/wp/fabio-deotto-un-attimo-prima/>

Database degli sceneggiati andati in onda in Italia tra il 1978 e il 1980, su *Teche.Rai.it*

Link: <https://web.archive.org/web/20130629055526/http://www.teche.rai.it/storia/fiction/fiction06.html>

Database dei film di fantascienza di produzione italiana nel 2018, su *MyMovies.it*

Link: <https://www.mymovies.it/film/2018/?country=italia&genre=fantascienza>

Database dei film di fantascienza di produzione statunitense nel 2018, su *MyMovies.it*

Link: <https://www.mymovies.it/film/2018/?country=usa&genre=fantascienza>

de Freytas-Tamura, K., “George Orwell’s ‘1984’ Is Suddenly a Best-Seller”, *NYTimes.com*, 25 gennaio 2017

Link: <https://www.nytimes.com/2017/01/25/books/1984-george-orwell-donald-trump.html>

Definizione di “Fiction” su *Garzantilinguistica.it*, 23 aprile 2019

Link: <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=fiction>

Definizione di “Future war” su *SF-Encyclopedia.com*, 14 ottobre 2019

Link: http://sf-encyclopedia.com/entry/future_war

Definizione di “Steampunk” su *Urban Dictionary*, 15 dicembre 2004

Link:

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=steampunk>

Deotto, F., “Il tempo del realismo aumentato. Un’idea di letteratura rivolta al ‘futuro prossimo’”, *ILTascabile.com*, 16 aprile 2018

Link: <https://www.iltascabile.com/letterature/tempo-realismo-aumentato/>

Diamanti, I., “Un’Italia da incubo”, da *La Repubblica* del 9 giugno 2008, reperito su *Demos.it*

Link: <http://www.demos.it/a00147.php>

Dimock, M., “Defining generations: Where Millennials end and Generation Z begins”, *PewResearch.org*, 17 gennaio 2019

Link: <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/01/17/where-millennials-end-and-generation-z-begins/>

Engalnd, C., “George Orwell's 1984 sells out on Amazon as Trump adviser Kellyanne Conway refers to ‘alternative facts’”, *Independent.co.uk*, 27 gennaio 2017

Link: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/george-orwell-1984-alternative-facts-donald-trump-adviser-kellyanne-conway-amazon-sellout-bestseller-a7548666.html>

Fattori, A., “James G. Ballard: Maestro del futuro presente”, in *Quaderni d'altri tempi* n° 20, maggio-giugno 2009

Link: http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero20/01orienta/02_orientamenti20.htm

Genna, G., “La nostra fine non vuole finire: racconto distopico sull'Italia salvinnizzata”, *Espresso.Repubblica.it*, 7 settembre 2018

Link: <http://espresso.repubblica.it/attualita/2018/09/05/news/la-nostra-fine-non-vuole-finire-racconto-distopico-sull-italia-salvinnizzata-1.326635>

Grazioli, L., “Houellebecq lercio misantropo”, *Doppiozero.com*, 25 febbraio 2015

Link: <https://www.doppiozero.com/materiali/parole/houellebecq-lercio-misantropo>

Kachka, B., “What Michel Houellebecq Represented to the ‘Charlie Hebdo’ Shooters”, *Vulture.com*, 7 gennaio 2015

Link: <https://www.vulture.com/2015/01/michel-houellebecqs-role-in-the-paris-shooting.html>

Kirsch, A., “A french novelist imagined sexual dystopia. Now it's arrived”, *NYTimes.com*, 12 luglio 2018

Link:

<https://www.nytimes.com/2018/07/12/books/review/michael-houellebecqs-sexual-distopia.html>

Latronico, V., “Fabio Deotto: ‘La mia non è fantascienza, è un’utopia scaduta’”, *Esquire.com*, 31 dicembre 2017

Link:

<https://www.esquire.com/it/cultura/libri/a14469382/fabio-deotto-la-mia-fantascienza-e-il-presente-andato-a-male/>

Leyris, R., “Le frappant télescopage entre la sortie du livre de Houellebecq et l’attentat contre ‘Charlie Hebdo’”, *LeMonde.fr*, 9 gennaio 2015

Link: https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/09/le-frappant-telescopage-entre-la-sortie-du-livre-de-houellebecq-et-l-attentat-contre-charlie-hebdo_4552323_3260.html

Lombardi, A., “Nell'America di Trump, 1984 e gli altri romanzi distopici tornano in testa alle classifiche”, *Repubblica.it*, 27 gennaio 2017

Link:

https://www.repubblica.it/esteri/2017/01/27/news/nell_america_di_trump_1984_e_gli_altri_romanzi_distopici_tornano_in_testa_alle_classifiche-157011315/

Luna, R., “Perché siamo tutti figli di Lehman Brothers”, su *Agi.it*, 14 settembre 2018

Link:

https://www.agi.it/blog-italia/riccardo-luna/lehman_brothers_italia_cambiamento_dati-4378170/post/2018-09-14/

May, E., “Ritratti dal Calvino. Intervista a Andrea Esposito”, *Giacomoverri.wordpress.com*, 15 novembre 2018

Link:

<https://giacomoverri.wordpress.com/2018/11/15/ritratti-dal-calvino-intervista-a-andrea-esposito/>

Menniti-Ippolito, N., “Antonio Scurati e il mare sopra Venezia”, *Nuovavenezia.gelocal.it*, 13 settembre 2011

Link:

<https://nuovavenezia.gelocal.it/venezia/cronaca/2011/09/13/news/antonio-scurati-e-il-mare-sopra-venezia-1.1066804>

Moraca, G., “Il presente accelerato”, *Gaetanomoraca.com*, 6 dicembre 2018

Link: <http://www.gaetanomoraca.com/2018/12/06/intervista-giuseppe-genna/>

Osservatorio sul capitale sociale - Gli italiani tra paura e insicurezza, indagine apparsa su *La Repubblica* del 9 giugno 2008, reperita su *Demos.it*

Link: <http://www.demos.it/a00148.php>

Pizzo, G. F., “Giorgio Scerbanenco: giallo, rosa e fantascienza”, *Carmillaonline.com*, 11 novembre 2017

Link: <https://www.carmillaonline.com/2017/11/11/giorgio-scerbanenco-giallo-rosa-fantascienza/>

Potts, R., “Light in the wilderness”, *TheGuardian.com*, 26 aprile 2003

Link:

<https://www.theguardian.com/books/2003/apr/26/fiction.margaretatwood>

Redazione *Il Post Libri*, “Negli Stati Uniti ‘1984’ vende parecchio: forse è colpa di Trump”, *IlPost.it*, 30 gennaio 2017

Link: <https://www.ilpost.it/2017/01/30/orwell-1984-classifica-amazon-trump/>

Redazione *Il Post*, “I “fatti alternativi” dell’amministrazione Trump”, *IlPost.it*, 23 gennaio 2017

Link: <https://www.ilpost.it/2017/01/23/i-fatti-alternativi-dellamministrazione-trump/>

Redazione *Il Sole 24 Ore*, “Effetto Trump: 1984 di Orwell fa il boom di vendite”, *Infodata.IlSole24Ore.it*, 18 febbraio 2017

Link: <https://www.infodata.ilssole24ore.com/2017/02/18/nella-trump-era-tornano-in-auge-i-romanzi-distopici-boom-di-vendite-tra-gennaio-e-febbraio/>

Reeve, E., “Dentro la vita di un incel”, tradotto da Giulia Fornetti, *Vice.com*, 8 agosto 2018

Link: <https://www.vice.com/it/article/7xqw3g/dentro-la-vita-di-un-incele>

Risi, P., “Incontro con l’autore: Matteo Meschiari ci racconta ‘Neghentopia’”, *Zestletteraturasostenibile.com*, 2 gennaio 2018

Link: <http://www.zestletteraturasostenibile.com/zest-incontro-con-lautore-matteo-meschiari-ci-racconta-neghentopia/>

Rizzi, G., “‘Lo Smeraldo’: il futuro distopico di Mario Soldati”, su *IlRifugioDell'Ircocervo.com*, 3 maggio 2019

Link: <https://ilrifugiodellircocervo.com/2019/05/03/lo-smeraldo-litalia-post-apocalittica-di-mario-soldati/>

Romano, L., “Dall’interfaccia all’iperstoria. Su ‘History’ di Giuseppe Genna”, *minimaetmoralia.it*, 10 maggio 2018

Link: <http://www.minimaetmoralia.it/wp/dallinterfaccia-alliperstoria-history-giuseppe-genna/>

Rucker, R., “A Transrealist Manifesto” (1983), Sito personale di Rudy Rucker, *Rudyrucker.com*

Link: <http://www.rudyrucker.com/pdf/transrealistmanifesto.pdf>

Santoni, V., “È inutile negarlo: siamo circondati da distopie”, *Esquire.com*, 7 ottobre 2017

Link: <https://www.esquire.com/it/cultura/libri/a12801513/letteratura-distopia/>

Shen, L., “The Publisher of ‘1984’ Just Ordered a Massive Reprint for the Age of ‘Alternative Facts’”, *Fortune.com*, 25 gennaio 2017

Link: <https://fortune.com/2017/01/25/donald-trump-kellyanne-conway-alternative-facts-1984-george-orwell/>

Smith, Z., “This is how it feels to me. Last week James Wood blasted modern fiction, calling for a return to feeling from self-conscious cleverness in the wake of the terrorist attacks. Zadie Smith, one of the novelists he cited, replies”, *TheGuardian.com*, 13 ottobre 2001

Link: <https://www.theguardian.com/books/2001/oct/13/fiction.afghanistan>

Soffici, C., “L’autrice di «The Handmaid’s Tale» Margaret Atwood: «La mia paura più grande»”, *Vanityfair.it*, 29 aprile 2018

Link:

<https://www.vanityfair.it/show/libri/2018/04/29/margaret-atwood-intervista-the-handmaid-s-tale-libro>

Tavosanis, M., “Il futuro in vesti classiche di Damiano Malabaila”, *Treccani.it*, 5 aprile 2017

Link:

http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Levi/Tavosanis.html

Tortello, L., “L’elezione di Trump fa volare ‘1984’ di Orwell primo in classifica”, *LaStampa.it*, 25 gennaio 2017

Link: <https://www.lastampa.it/esteri/2017/01/25/news/1-elezione-di-trump-fa-volare-1984-di-orwell-primo-in-classifica-1.346743307>

Valentini, M., “Su ‘Qualcosa, là fuori’ di Bruno Arpaia”, *minimaetmoralia.it*, 5 maggio 2017

Link: <http://www.minimaetmoralia.it/wp/scienza-fantascienza-qualcosa-la-bruno-arpaia/>

Valla, R., “La fantascienza italiana, III”, *Fantascienza.com*, 15 maggio 2000

Link: <https://www.fantascienza.com/815/la-fantascienza-italiana-iii>

Wheeler, B., “The Trump era’s top-selling dystopian novels”, *bbc.com*, 29 gennaio 2017

Link: <https://www.bbc.com/news/magazine-38764041>

Wood, J., “Human, too inhuman. On the formation of a new genre: hysterical realism”, *TheNewRepublic.com*, 24 luglio 2000

Link: <https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman>

Wood, J., “Tell me how does it feel? US novelists must now abandon social and theoretical glitter, says James Woods”, *TheGuardian.com*, 6 ottobre 2001

Link:

<https://www.theguardian.com/books/2001/oct/06/fiction>

XI rapporto sulla sicurezza in Italia e in Europa, Febbraio 2019, Demos & Pi, su *Demos.it*

Link: <http://www.demos.it/a01576.php>

Filmografia

2001: Odissea nello spazio (2001: A Space Odyssey), regia di Stanley Kubrick, sceneggiatura di Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke, prodotto da Metro-Goldwyn-Mayer, Stati Uniti d'America-Regno Unito, 1968

Altered Carbon, serie ideata da Laeta Kalogridis, prodotta da Skydance Media e Mythology Entertainment, Stati Uniti d'America, 2018-in corso

Battle Royale (バトル・ロワイヤル, Batoru Rowaiaru), regia di Kinji Fukasaku, sceneggiatura di Kenta Fukasaku, prodotto da Kenta Fukasaku, Kimio Kataoka, Chie Kobayashi, Toshio Nabeshima, Giappone, 2000

Black Mirror, serie ideata da Charlie Brooker, prodotta da Charlie Brooker, Endemol e Netflix, Regno Unito-Stati Uniti d'America, 2011-in corso

Blade Runner, regia di Ridley Scott, sceneggiatura di Hampton Fancher e David Webb Peoples, prodotto da The Ladd Company, Shaw Brothers, Tandem Productions, Stati Uniti d'America-Hong Kong, 1982

Colossus: The Forbidden Project, regia di Joseph Sargent, sceneggiatura di James Bridges, prodotto da Universal Pictures, Stati Uniti d'America, 1970

I Griffin (Family Guy), serie ideata da Seth MacFarlane, prodotto da 20th Century Fox, Fuzzy Door Productions, Film Roman Productions, Stati Uniti d'America, 1999-in corso

La dolce vita, regia di Federico Fellini, sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi, Pier Paolo Pasolini, prodotto da Riama Film e Pathé Consortium Cinéma, Italia-Francia, 1960

I Griffin (Family Guy), serie ideata da Seth MacFarlane, prodotto da 20th Century Fox, Fuzzy Door Productions, Film Roman Productions, Stati Uniti d'America, 1999-in corso

Love, Death & Robots, serie ideata da Tim Miller, prodotta da Joshua Donen, David Fincher, Jennifer Miller e Tim Miller, Stati Uniti d'America, 2019-in corso

The Handmaid's Tale, serie ideata da Bruce Miller, prodotta da Hulu, Stati Uniti d'America, 2017-in corso

The Man in the High Castle, serie ideata da Frank Spotnitz, prodotta da Amazon Studios, Stati Uniti d'America, 2015-2019

Il mondo dei robot (Westworld), scritto e diretto da Michael Crichton, prodotto da Metro-Goldwyn-Mayer, Stati Uniti d'America, 1973

Noi vivi – Addio Kira!, regia di Goffredo Alessandrini, sceneggiatura di Corrado Alvaro, Anton Giulio Majano, Oreste Biancoli, Orio Vergani, Goffredo Alessandrini, prodotto da Scalera film e Era film, Italia, 1942

Il pianeta delle scimmie (Planet of the Apes), regia di Franklin J. Schaffner, sceneggiatura di Michael Wilson e Rod Serling, prodotto da 20th Century Fox, Stati Uniti d'America, 1968

Rollerball, regia di Norman Jewison, sceneggiatura di William Harrison, prodotto da Algonquin, Stati Uniti d'America-Regno Unito-Canada, 1975

Roma, regia di Federico Fellini, sceneggiatura di Federico Fellini e Bernardo Zapponi, prodotto da Ultra Film e Les Productions Artistes Associés, Italia-Francia, 1972

StellaStrega, regia e sceneggiatura di Federico Sfascia, prodotto da Fantasma Film, Galaxian Art Explosion, Rubaffetto Entertainment, Italia, 2018

Westworld, serie ideata da Lisa Joy e Jonathan Nolan, prodotta da

HBO, Stati Uniti d'America, 2016-in corso

Nota

Grazie: a Paolo Jedlowski, innanzitutto, per aver accolto, allenato e accompagnato questa idea, nonché, più in generale, per la sua attenzione; a Monica Germanà e Gaia Giuliani, per la pazienza nel mostrarmi il loro punto di vista e, naturalmente, per il punto di vista; a Fabio Deotto, Michele Vaccari, Giulia Iannuzzi, Adolfo Fattori e Gabriele Proglia, per le domande a cui hanno risposto ma soprattutto per quelle che hanno posto, e per i libri scritti, scelti o solo consigliati; a Simona Miceli, Sonia Miceli, Giuseppe Critelli, Alberto Rafele, Luisa Alfarano e Ilaria Iacopino; agli uffici amministrativi del Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali dell'Unical, e al personale della biblioteca del Centro de Estudos Sociais dell'Università di Coimbra; a Guerino D'Ignazio e Alberto Ventura. Infine, grazie a mio padre e mia madre, e ad Alessandra: se mi sono interessato agli incubi, è anche perché per merito loro ne ho avuto pochi.

Indice

Introduzione	1
1. Straniamento e pregiudizio. Un breve viaggio concettuale.....	1
2. L’attendibilità delle fonti: se l’irreale è meglio del reale.....	15
3. Nota sulla composizione	28
Parte I	
Distopia è partecipazione_(Una breve storia dell’antiutopia)	32
Capitolo 1	
Le origini	33
1.1 Distopia: le parole per dirlo.....	33
1.2 Utopia riflessa (o Il mondo che non abitiamo).....	39
1.3 L’altro-quando e la morte del sogno.....	45
Capitolo 2	
Distopie nel Novecento	58
2.1 Contro la coercizione.....	58
2.2 «Fino all’inconscio!». Spazio interiore, transrealismo, realismo aumentato	77
Capitolo 3	
Cenni di storia della distopia in Italia	96
3.1 Contro l’utopia: da Nievo a Pirandello	96
3.2 Da Martini a Morselli: i “mondi <i>senza</i> ”	109
3.3 Evadi, prevedi, <i>rewind</i> : Levi, Vacca, Soldati	123

3.4	Alieni-umani: alienazione e mutazioni in Aldani e Curtoni ..	135
3.5	Il caso Alvaro	142
Parte II		
Premessa alla seconda parte		
	Un'inquietudine inquietante.....	151
Capitolo 4		
Salute della terra e dei suoi abitanti		
	Alcuni esempi di post-apocalittico italiano	167
4.1	L'apocalisse come scenario emancipatosi dal tema.....	167
4.2	Climate change e migrazioni di massa: <i>Qualcosa, là fuori</i>	169
4.3	Dietro una crisi energetica: lo scardinamento del rapporto tra individuo e società in <i>Le cose semplici</i> di Luca Doninelli.....	178
4.4	Futuri brutali e neo-primitivi: “la minaccia di un esterno innominabile”	185
Capitolo 5		
Perdita e svalutazione		
	(Di affetti, di memoria, di linguaggio, di umanità).....	195
5.1	La tecnologia come strumento bifronte: se la connessione genera alienazione e cancella il valore delle cose.....	195
5.2	La distopia privata di <i>Un marito</i> : l'uomo-universo e il rifiuto della complessità.....	208
Capitolo 6		
“Non è più come prima, ma non soltanto nel senso del clima”		
	Nuovi ordini mondiali, tra denaro ed emarginazione	215

6.1	Premessa.....	215
6.2	“Il posto ideale per vedere se il mondo finisce o no”. Tre gradi di discriminazione, sullo sfondo di un’Italia deformata.....	216
6.3	L’utopia scaduta e la distopia del “tutto sommato”. Il dopo-Crisi e l’emarginazione in <i>Un attimo prima</i> di Fabio Deotto.....	240
Conclusioni: Cose che voi umani potreste immaginarvi.		
Affrontare i racconti come palestre d’esplorazione		255
Appendice: Lista dei romanzi e racconti italiani mappati durante la ricerca.....		275
Bibliografia.....		281
Sitografia		300
Filmografia		311