



**HAL**  
open science

**Il mondo che verrà. Cinque ipotesi di ricostruzione dell'umanità nelle narrazioni distopiche. London, Barjavel, de Pedrolo, Montero, Ammaniti**

Daniele Comberinati

► **To cite this version:**

Daniele Comberinati. Il mondo che verrà. Cinque ipotesi di ricostruzione dell'umanità nelle narrazioni distopiche. London, Barjavel, de Pedrolo, Montero, Ammaniti. 2021. hal-04423932

**HAL Id: hal-04423932**

**<https://hal.science/hal-04423932>**

Submitted on 2 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Il mondo che verrà.  
Cinque ipotesi di ricostruzione dell'umanità nelle narrazioni  
distopiche  
(London, Barjavel, de Pedrolo, Montero, Ammaniti)**

**Indice**

*Ringraziamenti*

*Introduzione.*

Catastrofismi, distopie, utopie: distruzione e ricostruzione dell'umanità nelle narrazioni post-apocalittiche.

*Capitolo 1.*

Jack London e *La peste scarlatta* (1915). Parola, memoria e racconto: il trittico della ricostruzione.

*Capitolo 2.*

*Sfacelo* di René Barjavel (1943). La società libera in Provenza: al di là del mondo delle macchine, fra pretecnologico e postumano.

*Capitolo 3.*

*Seconda origine* di Manuel de Pedrolo (1974). La rigenerazione di un'umanità post-razziale.

*Capitolo 4.*

*Lacrime nella pioggia* di Rosa Montero (2011). Per un elogio del margine: la non integrazione salverà il mondo.

*Capitolo 5.*

Niccolò Ammaniti e *Anna* (2015). La guerra dei bambini e il conflitto intergenerazionale: sangue, colpa e sacrificio nel mondo di domani.

*Conclusione.*

There is no alternative? Paradigmi per comunità immaginate.

*Indice dei nomi*

## Ringraziamenti

Nella stesura di questo volume, un'opera individuale dopo due libri scritti in collaborazione con Simone Brioni, le idee e le suggestioni che con l'amico e collega ci siamo scambiati durante questi anni – sulla fantascienza e la vita reale, sovrapponendo spesso i due piani – sono state fondamentali. È dunque a lui in primo luogo che vanno i miei ringraziamenti. Comprendere che il lavoro di gruppo, anche e soprattutto in ambito accademico, trascenda il singolo progetto e che la scrittura non sia mai esclusivamente un'opera individuale – a parte ovviamente le responsabilità etiche di chi scrive – è stato per me un insegnamento importante. Il progetto iniziato con Raul Cianella e Daniele Porretta, *La ciutat invisible*, è stato ugualmente prezioso per iniziare a riflettere sulla costruzione e la percezione dello spazio urbano ed extraurbano e sul rapporto fra l'essere umano e l'ambiente.

Tutte le iniziative a cui ho partecipato – purtroppo per la maggior parte a distanza – per presentare i due libri di fantascienza scritti con Simone Brioni sono state ugualmente utili per le discussioni e i dibattiti che ne sono scaturiti. Ringrazio dunque, sperando di non dimenticare nessuno: Franca Sinopoli, Alessandra Giro, Silvia Contarini, Niccolò Scaffai, Matteo Di Gesù, Paolo Bertetti, Lavinia Marziale, Luca Somiglie, Simona Micali, Umberto Rossi, Elisabetta Mondello, i colleghi e le colleghe di exTemporanea, Franca Sinopoli. La giornata di studi organizzata nel febbraio del 2021 dall'Université Paul-Valéry Montpellier 3 da Eric Villagordo e Flavio Paredes, così come il convegno *La fine del mondo, il mo(n)do della fine* organizzato in marzo dai/dalle dottorandi/e dell'Università di Siena, sono stati utili per presentare alcune parti del presente studio e per discuterne con persone competenti e appassionate.

Un ringraziamento speciale per Francesco Ardolino e Elisabet Armengol per le informazioni bibliografiche su Manuel de Pedrolo e a Sara Beltrame per la rilettura del capitolo su Niccolò Ammaniti.

Ad Alice, Simone e Irene un ringraziamento speciale. Soprattutto per Simone e Irene, che hanno passato e stanno passando un periodo complicato come tanti coetanei in età scolare, che questo libro sia un insegnamento: il mondo si può cambiare, e si cambia iniziando ad immaginarne uno diverso.

## Introduzione.

### **Catastrofi, distopie, utopie: distruzione e ricostruzione del mondo nelle narrazioni post-apocalittiche**

Ho avuto per la prima volta l'idea di scrivere questo libro durante il cosiddetto "lockdown" o confinamento, che in Spagna, dove l'ho passato e dove risiedeva la mia famiglia, è durato in forma stretta dal 14 marzo al 4 maggio 2020, limitando di fatto le uscite, per chi come me faceva telelavoro, a urgenze mediche e spese alimentari. Chiaramente, come la maggior parte delle persone in Europa, non avevo mai vissuto niente di simile. Al di là dei vari stati d'animo personali che si sono susseguiti – paura, indignazione, solidarietà, noia, ecc. – la convivenza con la mia compagna, un figlio di undici e una figlia di nove anni ha fatto sì che in qualche modo dovessi moderare le esternazioni di ciò che provavo, per cercare di rassicurarli. O, più probabilmente, per rassicurare me stesso. Come immagino sia accaduto in molte famiglie, non sapendo quanto sarebbe durato il confinamento (in Spagna di fatto la scuola ha riaperto direttamente in settembre, a parte un paio di timidi e caotici tentativi a fine giugno), abbiamo cercato di darci degli orari, per simulare una vita che assomigliasse a quella "normale". Senza dubbio il nostro spazio si è ristretto: la casa, la via che vedevamo dalle finestre quando alle sette di sera applaudivamo i lavoratori della sanità pubblica, il giardino interno che si vede dal bagno e dalla cucina.

È stato in questo spazio improvvisamente diminuito che ho iniziato a pensare a questo libro; nell'organizzazione maniacale del mio spazio-tempo domestico ho provato a ricordare una libertà di movimento che improvvisamente appariva lontanissima – nonostante fosse scontata solo poche settimane prima – e ad immaginare un contesto diverso per il mio futuro. È a questo punto che mi sono rivolto alle narrazioni che affronto nei capitoli successivi, testi che, con genialità ma spesso anche con ambiguità, contraddizioni e limitazioni che oggi ci appaiono inconcepibili, hanno provato a delineare i tratti di un'umanità futura, diversa da quella nella quale vivevano i propri autori e autrici.

Può forse apparire strano parlare di pandemia al principio di un libro letterario, ma se c'è una cosa che i mesi reclusi in casa e i successivi a mobilità ridotta dovrebbero averci fatto capire è che, senza la capacità di immaginare un'alternativa, si perde anche la lucidità per comprendere in profondità il presente. Se le costruzioni utopiche e distopiche sono anche proiezioni dell'autore/autrice e del contesto che le produce, la loro peculiarità risiede nelle possibilità – oscure o illuminanti – che aprono nella mente di chi legge. Leggere un'utopia/distopia significa anche, in una concezione "aperta" della ricezione letteraria che rivaluta il ruolo del lettore e della lettrice (Leenhardt 1994, 41-48), partecipare in maniera attiva alla ricostruzione del mondo proposta. La pandemia generata dal cosiddetto COVID-19 ci ha interrogato sul mondo e sulle società in cui viviamo, ponendoci di fronte inevitabilmente alla sfida di immaginarne un altro. Gaia Giuliani ad esempio ha efficacemente notato come le paure già presenti nelle rappresentazioni popolari della cultura di massa occidentale siano divenute ancora più virulente durante e dopo la pandemia (Giuliani 2020), attribuendo dunque al virus una funzione amplificatrice.

Al di là di facili visioni ottimistiche o pessimistiche, sarebbe inesatto e intellettualmente non onesto asserire che i mesi di confinamento e la pandemia non abbiano cambiato niente e che tutto tornerà come prima. Dal punto di vista socio-politico non posso ovviamente avere la sicurezza che le strutture sociali ed economiche nelle quali vivevamo tramonteranno o muteranno sostanzialmente; sicuramente però posso affermare con certezza che l'immaginario e in molti casi anche le condizioni materiali di molti/e di noi sono già mutati. Non sono d'accordo con chi ritiene che il COVID-19 possa definirsi un "virus anticapitalista" perché mette alle corde le falle del sistema (Harvey 2020). Non mi stupirebbe se, al di là di alcune dichiarazioni di facciata sulla sanità pubblica e sulla necessità di non sottometterla alla mera competizione economica, una volta attuata con successo una vaccinazione efficace la situazione possa apparire molto simile a quella lasciata prima della pandemia. Ma la fragilità del sistema che abbiamo vissuto e toccato con mano inciderà pesantemente sulle costruzioni del nostro immaginario. Per questo direi che, più che un "virus anticapitalista", il COVID-19

è un virus “denudante”, agendo come liquido di contrasto sopra la nostra società per evidenziarne le falle e le incongruenze.

Nel momento in cui scrivo queste pagine, la scuola dell’obbligo ha ripreso le attività in tutta l’Europa occidentale. Il discorso sulle conseguenze della pandemia e del confinamento sull’istruzione pubblica è stato uno dei temi più dibattuti sui quotidiani e sui blog durante e dopo il lockdown, con interventi spesso acuti e propositivi (Accardo 2020). Eppure la situazione della scuola pubblica nella maggior parte dei paesi europei era sotto gli occhi di tutti da almeno vent’anni: non era difficile rendersi conto che la situazione di costante “emergenza” in cui verteva e verte l’istruzione statale non era replicabile a lungo termine e che sarebbe bastato un elemento esterno per renderne ancora più evidenti i problemi strutturali. In tal caso le conseguenze del virus hanno avuto gli effetti – realmente fantascientifici – di mostrare il vero volto della realtà. Come accadeva al protagonista del film *They Live* [*Essi vivono*] di John Carpenter (1988) quando indossava gli occhiali che gli permettevano finalmente di vedere il “vero” mondo, il blocco imponente di molte attività culturali e produttive causato dal virus ha avuto almeno il merito di costringerci ad affrontare problemi che pre-esistevano all’ondata pandemica e che, molto probabilmente, persisteranno anche una volta somministrato il vaccino. Simone Brioni in *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana* (Brioni-Comberiati 2020, 27) ha efficacemente notato il ruolo dell’ideologia nelle narrazioni fantascientifiche, proprio partendo dall’esempio del film di Carpenter. Gli occhiali svelano al protagonista di *Essi vivono* il mondo reale, ma quel mondo esisteva ben prima, è solo la sua consapevolezza ad essere diversa. Così è successo per la pandemia e il confinamento: ci siamo resi/e conto dei problemi dell’istruzione quando erano diventati ormai impossibili da nascondere, così come i tagli imposti alla sanità pubblica sono improvvisamente sembrati drammatici nel momento in cui, davanti ad uno schermo, contavamo i/le ricoverati/e nei reparti di terapia intensiva. Per quanto pericoloso e particolarmente complicato da arginare, infatti, con un sistema pubblico realmente efficiente – il riferimento è all’Italia ma non solo, perché il sistema di privatizzazioni della sanità pubblica ha riguardato quasi tutti i paesi europei – avremmo potuto forse convivere con il virus e non giungere al confinamento. Se è servita una pandemia per aprirci gli occhi su carenze strutturali della nostra società, vuol dire che, dal punto di vista della percezione del mondo, il problema non era costituito né esclusivamente dalla pandemia e dalle sue conseguenze né solo dalle carenze stesse. Il problema era anche nella difficoltà che mostravamo – utilizzo un plurale generico, in cui mi inserisco, ben consapevole delle importanti eccezioni che vi sono e vi erano – nel percepire la realtà che avevamo di fronte. Per questo il virus può essere definito “denudante” – della realtà circostante, ma anche della nostra incapacità o non volontà di vederla. E per questo la comprensione di ciò che ci sta intorno è il primo, fondamentale passo per costruire – anche dal punto di vista letterario – un’alternativa.

Se il corpo – in misura più o meno estrema rispetto alle condizioni economiche e sociali – è risultato costretto e limitato nei mesi di confinamento, l’insegnamento più prezioso che la memoria fisica può trattenere è comprendere come il movimento sia, all’alba del terzo decennio del Duemila, un privilegio per una determinata parte, non maggioritaria, della popolazione mondiale. A partire da questa memoria corporale sarebbe utile cercare di comprendere in che modo il nostro immaginario può espandersi, quali sono i modi e i tempi per concepire nuovi mondi e nuove possibilità di vita comune.

Proprio la voglia di trovare nuovi stimoli al mio immaginario mi ha spinto, in pieno confinamento, a concepire questo libro. Le cinque utopie/distopie – preferisco in questo frangente evitare di definirle in maniera specifica, per ragioni che saranno chiare più avanti – presentate propongono lo sforzo di ricreare un mondo in cui il contesto materiale, le relazioni umane e sociali, la struttura stessa della società sono radicalmente diversi da quelle che conosciamo o che erano in vigore al tempo della stesura di queste opere. Ci tengo a precisare come nessuno dei mondi proposti possa essere da me considerato utopico o, per lo meno, radicalmente migliore di quello in cui vivo, al di là di alcuni aspetti specifici. L’utopia bucolica di Barjavel, ad esempio, se da un lato si regge sul rispetto della natura e su una nuova modalità di relazione fra l’essere umano e l’ambiente, dall’altro ha bisogno di un sistema gerarchico feroce, basato sul controllo dall’alto e sul patriarcato. Tale esemplificazione, sulla quale ritornerò nel capitolo dedicato al romanzo *Ravage* (1943), mi serve semplicemente per spiegare la mia posizione rispetto ai mondi immaginati nei cinque libri che verranno analizzati. Al di là di alcune affinità personali rispetto ad uno o ad alcuni

elementi singoli di queste società, infatti, nessuno dei mondi proposti potrebbe essere considerato “ideale”. Ciò che maggiormente mi interessa, invece, risiede nello sforzo immaginativo dei quattro autori e dell'autrice: le metodologie che hanno applicato per costruire un mondo coerente e alternativo, l'analisi lucida del contesto in cui vivevano, le ragioni che li hanno spinti a creare *proprio* quella determinata tipologia di società futura. Come aveva già visto Edward Said in *Culture and Imperialism* (1993) e in *Representations of the Intellectual* (1994), la critica letteraria, in particolar modo accademica, ha spesso “nascosto” l'autore sotto l'egida di una pretesa oggettività. In realtà il punto di vista occidentale – e con esso i pregiudizi, i luoghi comuni e la scarsa conoscenza ed empatia verso l'altro – era sempre presente e influenzava i giudizi di valore, la costruzione di canoni, l'inclusione e l'esclusione di un determinato testo da una storia letteraria. Nel caso specifico, la mia posizione di maschio bianco e accademico strutturato potrebbe influenzare inevitabilmente il mio sguardo. Al tempo stesso però, proprio a partire da tale consapevolezza, ho cercato nelle analisi dei testi di riposizionarmi, cercando di fare miei punti di vista che, a livello biografico, apparentemente non mi appartengono. Ho utilizzato di proposito l'avverbio “apparentemente” perché, riflettendo più approfonditamente, proprio attraverso punti di vista lontani dai miei ho potuto meglio comprendere i testi analizzati e in generale riflettere con più acutezza sulla mia situazione. Il mio percorso umano e professionale infatti è composto da diversi elementi, talvolta contrastanti o semplicemente distanti tra loro, che insieme formano un'identità che, come quelle di tutti/e, non è riconducibile né riducibile a un aspetto unico. Strutturato all'Université Paul-Valéry Montpellier 3 dal settembre 2014, ho vissuto per diversi anni – a partire dal dottorato, ottenuto senza borsa di studio – il precariato accademico, così come le difficoltà, linguistiche e culturali, di vivere al di fuori del mio paese di origine. Senza scadere in descrizioni drammatiche che non sarebbero veritiere, ho però toccato con mano – e mi capita ancora – la diffidenza di vivere in un contesto non nativo e le difficoltà di approcciarsi alla diversità. In contesti professionali più di una volta il mio accento o l'impiego errato o inconsueto di una parola per me straniera hanno destato commenti ironici, cosa che ovviamente capita meno frequentemente ai madrelingua. Ho dovuto apprendere codici di comportamento e relazionali che per molti colleghi erano più familiari, ma ho avuto anche la possibilità di riflettere su tali codici, senza darli per scontati.

Al tempo stesso anche il mio ruolo di padre ha influito sulla concezione del testo e le relazioni con mio figlio e mia figlia durante il confinamento – intense, particolari, ma in diversi momenti non facili – mi hanno spinto a riflettere sulle creazioni di una società alternativa, che rimettono in discussione anche le dinamiche relazionali e familiari. Certamente il particolare percorso di formazione intellettuale, accademica e umana che mi ha portato a scrivere queste pagine – attraverso emigrazioni in quattro paesi e cinque lingue – ha influenzato enormemente la mia maniera di vedere e riflettere sulla realtà.

In tal senso ho optato per analizzare opere che utilizzassero la “catastrofe” nel doppio senso di dramma e possibilità di ricostruzione. Come hanno ottimamente visto Emanuela Carbé, Jacopo La Forgia e Francesco D'Isa in *Trilogia della catastrofe* (2020), la catastrofe o rovesciamento è un elemento costante dell'evoluzione e della costruzione del nostro mondo.

Se ogni realtà, alla stregua di quanto affermano gli autori e l'autrice, è al tempo stesso un'invenzione generata da un racconto – il racconto delle catastrofi – e una creazione di una memoria collettiva condivisa perché tale invenzione sia percepita come “reale”, allora i cinque romanzi scelti partecipano alla creazione – immaginaria, ma non per questo con minori conseguenze sul mondo concreto – di una società e di un'umanità nuove. Come già aveva scritto Borges in *Tlön, Uqbar, Urbis Tertius* (1940, pubblicato in seguito in *Ficciones* nel 1944), cambiare nome alle cose – dunque utilizzare il linguaggio e la scrittura – significa modificare la percezione della realtà, dunque in definitiva la realtà stessa.

La catastrofe è così termine ultimo o iniziale, ma anche rovesciamento e a riflettere con attenzione – come fanno per altro gli autori e l'autrice del saggio citato – diverse catastrofi vi sono già state, così come numerose distruzioni di mondi. Altri ne sono nati, ed è alla loro costruzione e concezione che il presente saggio rivolge la sua attenzione.

### **Fra Marx e Fisher. Utopie, distopie e socialismo libertario**

Poiché uno dei soggetti principali di questo libro risiede nel tentativo di capire come sono state costruite le cinque ipotesi di futuro proposte – e in quello di notare come il confine fra

utopia e distopia sia spesso sottile e pressoché invisibile –, è opportuno soffermarsi in sede di introduzione sulla definizione – anzi sulle definizioni – del termine “utopia”.

Daniele Fioretti, nel suo saggio sull’utopia letteraria in quattro autori italiani (Calvino, Pasolini, Sanguineti e Volponi), la considera giustamente non solo un genere letterario, ma anche un “social project” [progetto sociale] (Fioretti 2017, 15). Il testo utopico – o distopico, cambia poco in questa sede – diventa infatti immediatamente “altro” da un semplice oggetto letterario o culturale, perché si pone come “ponte” per uscire dal contesto narrativo ed entrare nel dibattito politico. Se prendiamo la formulazione moderna dell’utopia, teorizzata da Charles Fourier (1847) e Claude de Saint-Simon (1825), ci troviamo di fronte al tempo stesso a progetti politici e letterari.

Nel saggio *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, ho fornito, insieme a Simone Brioni, una definizione di “ideologia” – ripresa da Althusser nel senso di “illusione” e “allusione” alla realtà (1965, p. 238) – che mostrava come la letteratura di fantascienza agisse spesso a mo’ di detonatore della realtà circostante, producendo “finzioni che [...] consolidano o mettono in discussione l’ideologia dominante” (Brioni-Comberinati 2020, 18). Anche l’utopia, ovviamente, è legata a stretto filo all’ideologia. Già Karl Mannheim in *Ideologie und Utopie [Ideologia e utopia]* (1929) e Paul Ricœur in *L’idéologie et l’utopie [L’ideologia e l’utopia]* (1986) si soffermavano sulle caratteristiche in comune dei due termini. Pur scrivendo a diversi decenni di distanza e in contesti socio-linguistici differenti, infatti, i due studiosi concordavano su alcuni elementi chiave comuni alle due forme di pensiero, fra i quali il principale risiede certamente nell’incompatibilità con le regole storiche della realtà politica di riferimento. L’ideologia che contrasta il pensiero dominante – penso qui alla nascita e al consolidamento nell’Ottocento dell’ideologia marxista, sulla quale tornerò a breve – rappresenta, allo stesso modo dell’utopia, un tentativo di ipotizzare e concepire un “altrove”, che inizia la propria costruzione a partire dal pensiero filosofico e politico, per poi concretizzarsi in altre forme. Sulla stessa lunghezza d’onda, seppur in una disciplina diversa che si rivelerà fondamentale per le narrazioni utopiche, troviamo Louis Marin, che nel suo *Utopiques. Jeux d’espaces* (1973) ragiona sulle connessioni fra utopia e ideologia all’interno dell’architettura e più in generale della relazione fra esseri umani e spazio circostante.

Se l’utopia e la distopia prendono l’acqua dalla stessa sorgente in cui si abbevera la costruzione ideologica, una disamina attenta del pensiero marxista – una delle grandi utopie del secolo passato, e al tempo stesso una delle ideologie più longeve – può essere utile per spiegare in che modo ho deciso di analizzare i cinque romanzi del corpus e la particolare prospettiva attraverso la quale ho rivolto il mio sguardo critico. La riflessione su alcuni aspetti meno noti del marxismo è stata infatti fondamentale per costruire un paradigma teorico originale per lo studio di questi testi.

Se l’approccio di Marx, in quanto materialista e scientifico, era esplicitamente avverso alle teorie derivate dal socialismo utopico di Fourier, è probabilmente corretto affermare che la grande forza ideale del marxismo, nel secolo ventesimo ma anche, in forme diverse, nel ventunesimo, deriva proprio dalla sua tensione utopica. Le applicazioni pratiche del marxismo – possiamo dirlo a posteriori senza il rischio di essere smentiti – si sono spesso rivelate repressive, trasformando di fatto un’utopia in qualcosa di molto vicino alla distopia. La tensione ideale – o almeno la capacità di aver formulato un’alternativa al capitalismo – rimane invece un segno indelebile del lascito del marxismo nel pensiero radicale contemporaneo.

Il passaggio di un sistema socio-economico da un’idea utopica ad una pratica distopica è nell’ordine della storia recente. Già Foucault, ragionando in *Surveiller et punir* sulla microfisica del potere e sulle sue strategie di applicazione (Foucault 1975, 37), individua nella biopolitica – all’interno della quale il potere politico, che potrebbe non per forza essere statale, ottiene il controllo *anche* del corpo umano – il meccanismo di distruzione del confine tra pubblico e privato. A partire dall’infrazione di questo limite, la biopolitica acquista un potere illimitato sull’essere umano. L’ideale utopico è stato spesso asservito alla costruzione pratica di questo potere. Le stesse funzioni “naturalmente” positive che attribuiamo all’utopia e negative alla distopia andrebbero dunque ripensate. Roberto Esposito in diverse opere, ma in particolare in *Termini della politica. Comunità, immunità, biopolitica* (2008), considera secondo questa prospettiva persino il nazismo una degenerazione utopica. A partire infatti dall’idea di preservare la parte “migliore” della popolazione tedesca dalla contaminazione – una mostruosa utopia, potremmo affermare – si è creato un sistema in cui la “tanatopolitica”,

il concetto di morte, era insita nel progetto iniziale. Esposito implicitamente invita a non dare automaticamente un valore positivo alle utopie: ciò che è irrealizzabile potrebbe anche rivelarsi tragico e violento.

In tal senso i giudizi di valore su utopia e distopia potrebbero capovolgersi o essere completamente ripensati: Francesco Muzzioli in *Scritture della catastrofe* (2007, 12) osserva come in realtà in un contesto postmoderno la distopia non deve essere vista come l'antitesi dell'utopia, ma come la sua sola possibile derivazione. All'interno di un mondo incapace di pensare un'alternativa all'esistente e proiettato alla distruzione dell'ecosistema (Sahlins 2008) – dunque all'interno di una società già di per sé distopica – qualsiasi utopia è anche, al tempo stesso, una distopia. Per queste ragioni i cinque romanzi del corpus qui presentato si pongono anche come narrazioni preveggenti e catartiche, con l'obiettivo di avvertire il lettore e la lettrice delle conseguenze di continuare a vivere in siffatte società. La scrittura – che come vedremo è più volte messa in scena, attraverso un sapiente uso del metalinguaggio – diventa dunque un elemento catartico, perché può aiutare a scongiurare il presente e il futuro distopici. Alla scrittura è associata ovviamente la lettura: l'effetto catartico trova la sua realizzazione nella relazione che si instaura fra chi legge e chi scrive. Per tale ragione nell'analisi di questi testi un ruolo importante lo avrà la ricezione letteraria: se l'elemento catartico nelle distopie scelte assume un'importanza fondamentale, allora sarà utile comprendere come il pubblico coevo alla pubblicazione dei romanzi presentati abbia reagito alla lettura e come la circolazione e ricezione di tali opere si siano modificate nel tempo. In particolar modo nei casi di Barjavel, London e Pedrolo, che hanno pubblicato nel passato i loro libri, sarà interessante comprendere se e come la ricezione successiva delle loro opere sia cambiata e se il pubblico contemporaneo vi veda ancora un filtro efficace per analizzare il presente e ripensare il futuro.

Se la necessità di trovare uno spazio per ripensare il reale è il fulcro propulsore del pensiero utopico/distopico, allora si comprende meglio il riferimento al marxismo come tensione ideale di cui parlavamo in precedenza. David Graeber in *Possibilities. Essays on Hierarchy, Rebellion and Desire* (2007), mette in discussione la nozione stessa di materialismo storico marxista. A suo dire Marx parlava molto più spesso di quanto si è scritto di immaginazione, creatività e concetti spirituali come il feticismo. Il filosofo tedesco concepiva infatti creatività e facoltà critiche come provenienti dalla stessa fonte, l'immaginazione. Il limite della dottrina marxista, sempre secondo Graeber, risiedeva nell'atteggiamento ambiguo di Marx nei confronti dell'immaginazione. Da una parte infatti le sue teorie davano la possibilità alle classi subalterne di immaginare un mondo diverso, dall'altra però Marx asserisce chiaramente come un rivoluzionario non possa fare il lavoro dell'architetto, non possa cioè costruire letteralmente un mondo nuovo. Per Graeber invece era proprio nell'immaginazione che si celava il messaggio più rivoluzionario del marxismo; le persone che si trovano in un contesto di disuguaglianza sociale sono nella condizione di concepire un complesso lavoro di immaginazione. Già Cornelius Castoriadis aveva lavorato sull'importanza dell'immaginazione nella dottrina marxista (1975), ma Graeber focalizza l'attenzione sulla creatività – dunque su una pulsione che porta a immaginare l'altrove – come punto centrale del pensiero di Marx, perché a suo dire è proprio tale assioma critico che ha costituito la fortuna del marxismo “ideale” all'interno dei movimenti radicali del ventesimo secolo, ovvero all'indomani della sconfitta del socialismo storico e reale. Come ha visto anche Dan Swain (2020), i dubbi di Marx rispetto all'utopia riguardavano lo sforzo immaginario alla base del processo di auto-emancipazione: la creazione di un “altrove” ha luogo sempre e comunque nel presente, dunque è a partire dal cambiamento concreto che vi è la possibilità di immaginare un mondo diverso: secondo l'autore, parlare di Marx anti-utopista, se si considera l'utopia come una tensione al miglioramento, risulterebbe insensato. D'altra parte che le spore del marxismo siano ancora oggi attive, anche in ambiti diversi, è documentato da lavori come *Marx nei margini* (2020), che mette in relazione la dottrina economica classica con i movimenti femministi e di liberazione anticoloniale e ant imperialista.

Tale “lavoro di immaginazione”, come lo definisce Veronica Barassi (2020) è alla base della fascinazione per alcuni aspetti del marxismo meno ortodosso da parte di Mark Fisher. La rilettura di Fisher è l'altra forte base teorica di questo libro: anche lui, in maniera trasversale, ripensa il marxismo o piuttosto riflette sulla sua rappresentazione. In *Ghost of my life [Spettri della mia vita]* (2019, 17) Fisher esamina con lucidità le costruzioni culturali presenti durante la Guerra fredda, in particolare nei tardi anni Settanta e nei primi anni Ottanta. Nel suo



pensiero la divisione fra blocco capitalista e comunista era in realtà una falsa pista, concepita dai poteri forti del mondo occidentale per far accettare alla maggior parte della popolazione lo stato delle cose – dunque il sistema economico e culturale del capitalismo – e sviare l’attenzione dalla vera alternativa proposta. Lo spettro del mondo comunista-stalinista serviva infatti a celare un’alternativa esistente e parzialmente già messa in pratica: quella delle esperienze del socialismo libertario, vera risposta che contrastava sia il mondo occidentale che il blocco sovietico. Anch’egli dunque muoveva un passo verso quella tensione ideale di matrice marxista – al di là di Marx, potremmo affermare – di cui si parlava in precedenza. Le sue riflessioni a partire dal concetto di “hantologie” coniato da Derrida (1993) mostrano proprio come gli spettri di un passato perduto siano disseminati nelle narrazioni fantascientifiche contemporanee, almeno a partire dagli anni Settanta: anche nelle narrazioni utopiche, un profondo senso di fallimento retrospettivo attanaglia molti di questi testi.

Una nuova e più approfondita lettura di Fisher ha contribuito ad allargare le modalità di riflessione sulle utopie e distopie. Avendo letto in principio *Capitalist Realism [Realismo capitalista]* (2009) mi ero concentrato soprattutto sulla descrizione della fine dei movimenti culturali e politici alternativi nell’Inghilterra dei primi anni Ottanta e sul celebre acronimo T.I.N.A. (There is no alternative), pronunciato da Margaret Thatcher all’indomani della fine dello sciopero dei minatori dello Yorkshire nel 1985 (Peace 2004). La volontà di Thatcher di parcellizzare la società – nel suo discorso affermò chiaramente che esistevano gli individui, non la società – e le ripercussioni, anche simboliche e sull’immaginario collettivo, che ebbe la sua vittoria politica, mi facevano apparire il discorso di Fisher intriso di un pessimismo critico lucido ma privo di possibilità di uscita. Anche l’ormai celebre frase “è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo” inclusa nel libro (Fisher 2009, 7), ripresa da Slavoj Žižek e Fredric Jameson, mi aveva inizialmente fatto propendere per tale interpretazione. In realtà non avevo dato la giusta importanza al punto interrogativo finale del sottotitolo di *Capitalism Realist – Is There No Alternative?* – che mette in discussione l’ineluttabilità della parte *destruens*, pur fondamentale nel saggio, per provare a cercare nuove proposte. Già nel citato *Ghosts of my Life* e soprattutto in alcuni post pubblicati inizialmente sul sito K-punk e in seguito raccolti in volume (*K-punk* 2018; parzialmente tradotto in italiano in *Il nostro desiderio è senza nome. Scritti politici K-punk/1* 2020), Fisher cercava alternative concrete alla narrazione e all’immaginario capitalisti, individuandole nelle esperienze anarcosocialiste libertarie che a partire dagli anni Settanta avevano immaginato società e comunità diverse. Le sue riflessioni sulla difficoltà di condividere spazi ed esperienze e sull’individualizzazione della società lo hanno portato a considerare lo stato depressivo come una malattia tipica del mondo tardo-capitalista e come tale bisognosa di essere curata non solo individualmente, ma soprattutto socialmente e collettivamente. Questa necessità di cercare e trovare alternative rappresenta una tensione talmente costante nelle sue opere che lo porta perfino a entusiasmi parzialmente ingenui, come quelli per i movimenti politici di “Syriza” in Grecia e “Podemos” in Spagna. Ma a mio parere è proprio in tale tensione, in tale coraggio nel mettersi in gioco per immaginare o individuare un’alternativa, che risiede l’insegnamento più prezioso di Fisher. Allo stesso modo in cui Said rifletteva sul posizionamento del critico e sulla necessità di esplicitarlo, così Fisher, spingendo più avanti la funzione etica dell’intellettuale e cittadino/a, ci espone le difficoltà, anche teoriche, di provare a costruire un mondo nuovo, intendendo con tale definizione anche un nuovo sistema di valori, una nuova tipologia di relazioni sociali e un nuovo immaginario.

Sono tutti paradigmi che a mio avviso si sono ampliati e rafforzati dopo il confinamento e che i cinque romanzi presentati in questo volume – in maniera diversa e ciascuno con limiti evidenti – hanno provato a mettere in pratica. Le cinque narrazioni proposte infatti mettono in crisi un concetto chiave dell’utopia classica - già preso in considerazione da Fisher e Said, nonché da molte delle principali narrazioni cyberpunk (Gibson 1984) - ovvero l’idea che esista una linea retta verso il progresso che porterà inevitabilmente a un miglioramento dell’umanità. Questi libri riflettono proprio su cosa significhi tale “miglioramento” e a chi giovi tale idea di progresso, mettendo in discussione l’intero costrutto etico del capitalismo. Due di queste narrazioni (Ammaniti 2015; Montero 2011) sono state scritte e pubblicate decenni dopo la caduta del muro di Berlino e la fine del socialismo reale, ma entrambe rimangono critiche con il sistema che da allora ha dominato il mondo occidentale. La prova ulteriore, qualora ce ne fosse bisogno, che anche dopo la fine della Guerra fredda la tensione utopica marxista rimanga importante, anche indirettamente, per diversi scrittori di distopie o

utopie (Battaglia-Colombo 1994). Ideologicamente infatti tali narrazioni non sono legate al marxismo reale, ma traggono ispirazione dalla necessità di una diversa dimensione collettiva (allo stesso modo di quanto già scriveva Fisher). Uno sforzo verso la costruzione dell'altrove tanto più prezioso quanto imperfetto, laddove le imperfezioni possono aiutare nella costruzione di quella funzione catartica della distopia cui si accennava in precedenza.

### **Cinque tempi, cinque spazi, cinque storie**

È giunto ormai il momento, dopo aver sottolineato le definizioni di utopia e distopia prese in considerazione e dopo aver dichiarato i riferimenti teorici del testo, di motivare la scelta di un corpus che si presenta come variegato e complesso. Innanzitutto ho optato per testi che provenissero da tradizioni linguistiche e letterarie differenti: se con *The Scarlet Plague* [*La peste scarlatta*] (1915) [1912] di Jack London partiamo dalla tradizione statunitense degli anni Dieci del ventesimo secolo immediatamente prima della Prima guerra mondiale, con René Barjavel e *Ravage* [*Sfacelo*] (1943) ci troviamo durante la Seconda guerra mondiale, con la Francia prima occupata militarmente dall'esercito tedesco e in seguito in parte collaboratrice con il cosiddetto governo di Vichy, che operava proprio nelle zone descritte dal romanzo. *Mecanoscrit del segon origen* [*Seconda origine*] (1974) di Manuel de Pedrolo è invece un testo uscito a Barcellona nella prima metà degli anni Settanta, scritto in catalano durante gli ultimi anni del regime franchista. Si tratta dunque di un'opera dal forte valore simbolico e politico, a partire dalla lingua utilizzata fino alle metafore più evidenti presentate. *Lágrimas en la lluvia* [*Lacrime nella pioggia*] (2011) della scrittrice spagnola Rosa Montero costituisce il primo volume di una trilogia – insieme a *El peso del corazón* (2015) e *Los tiempos del odio* (2018) – che vede protagonista la detective Bruna Husky, che lavora nella Madrid del ventiduesimo secolo. L'ultimo romanzo analizzato, *Anna* di Niccolò Ammaniti (2015) appartiene alla letteratura italiana contemporanea, essendo l'autore uno dei protagonisti del gruppo dei “Cannibali” che hanno provato a rinnovare le lettere italiane verso la metà degli anni Novanta (Brolli 1996).

Naturalmente tale scelta mi permette anche di attraversare il ventesimo secolo – in particolare le due guerre mondiali, analizzate rispettivamente negli anni precedenti alla prima e durante la seconda, nonché il periodo della fine dei regimi dittatoriali dell'Europa meridionale – e il ventunesimo, creando una breve mappa storico-geografica di riferimento. Per tale ragione ho preferito analizzare questi testi in ordine cronologico, proprio per dare l'idea ai lettori e alle lettrici dell'evoluzione delle rappresentazioni utopiche e distopiche e dei riferimenti culturali ad esse associate.

Ciascuno dei cinque testi selezionati, inoltre, può essere studiato attraverso un punto di vista critico differente: *La peste scarlatta* di Jack London attraverso il paradigma della memoria e della costruzione del senso di comunità grazie alla scrittura; *Sfacelo* tramite gli studi di genere e femministi; *Seconda origine* mostra invece lati inediti e interessanti alla luce del prisma delle teorie postcoloniali, mentre *Lacrime nella pioggia* riflette sulla nozione di postumano e sulla teoria del cyborg. *Anna* di Niccolò Ammaniti, in ultima istanza, si piega facilmente alle contemporanee riflessioni legate all'ecocritica. Poiché molte di queste opere hanno avuto trasposizioni cinematografiche o televisive, uno sguardo transmediale sarà necessario, soprattutto per analizzarne, come si diceva in precedenza, i meccanismi di circolazione e ricezione.

Infine questi cinque romanzi presentano tutti un elemento in comune sul quale mi sono soffermato a riflettere e che ritorna utile per attuare quello sforzo immaginativo di cui parlava Fisher sia come attitudine etica dell'intellettuale (nel caso delle utopie), sia come meccanismo di preveggenza per evitare la catastrofe (nel caso delle distopie). Se infatti nella tradizione classica utopica – che vede la sua origine anche nei resoconti dei viaggi di “scoperta” delle Americhe (Lunardi-Magioncalda-Mazzacane, 1988) – si tendeva a costruire il mondo nuovo all'indomani di una supposta cancellazione dell'antico, in tutte le narrazioni presentate parlare liberamente di “mondo nuovo” sarebbe quanto meno inesatto. Il “mondo nuovo” immaginato dagli autori e dall'autrice, infatti, è in realtà un mondo che non può essere un altrove – nel senso etimologico di “luogo altro” – perché si erge nei luoghi della società precedente, e al tempo stesso presenta con tale società un complesso paradigma di filiazioni, rimandi e legami. Sono infatti anche gli “scarti” del vecchio mondo a creare il nuovo (Walsh 1962, 76): se la società utopica presenta tracce evidenti di un sistema precedente e fallimentare, allora

possiamo comprendere facilmente come ogni utopia concepita negli esempi proposti sarà sempre parziale, se non fallace o addirittura illusoria. L'altrove dunque altro non è che il mondo reale: è con questo presupposto che i quattro autori e l'autrice qui analizzati si mettono in gioco, cercando non solo di immaginare un mondo altro, ma di farlo con l'intento di cambiare quello reale.

Per prendere un esempio noto e che può aiutarmi a sviluppare più approfonditamente questo discorso, basti pensare al finale del film *Interstellar* di Christopher Nolan (2014). In tal caso l'umanità crea due possibilità di ripensare l'esistente: da una parte in un pianeta di un altro sistema solare, con la colonizzazione di uno spazio apparentemente vuoto – ma solo apparentemente, perché già sappiamo dell'esistenza di altre forme di vita, anche se benigne, e possiamo supporre che ve ne siano altre; dall'altra attraverso il recupero di sé stessa a partire da ciò che resta. È quello che fa, in fin dei conti, la dottoressa Murphy Cooper (Jessica Chastain/Ellen Burstyn), con la costruzione del satellite in cui il padre (Matthew McConaughey) la vede morire in una delle ultime scene. Potremmo affermare che questi cinque romanzi optano tutti per la seconda soluzione: il mondo può essere ricostruito da ciò che resta, ma così facendo ovviamente se ne accettano anche le imperfezioni e i limiti. Recuperare la catastrofe, nel senso in cui è stata definita in precedenza, porta a costruire il nuovo sulle rovine dell'antico, come cerca di fare, anche se in modalità diverse, il movimento solar-punk, di cui abbiamo anche nel contesto italiano degli esempi interessanti (Ricciardello 2020).

Così facendo, la perfetta costruzione dell'utopia inizia a scalfirsi e a mostrare crepe più o meno pericolose. Ogni crepa, ogni segno di vita vissuta – inevitabile, quasi voluto – è un avvicinamento verso la distopia, ma non necessariamente, come abbiamo più volte ripetuto in queste pagine, in senso strettamente negativo. David Graeber in *The Utopia of Rules* (2015) e in particolar modo in *Bullshit Jobs* (2018), considera la fine del capitalismo come inevitabile e probabilmente, in una concezione storica di lunga durata, anche imminente. Al tempo stesso però il sociologo americano mette in guardia i lettori e le lettrici dai facili entusiasmi legati a tale cambiamento: il capitalismo magari finirà davvero fra pochi decenni, ma potrebbe anche trasformarsi in qualcosa di peggiore. La catastrofe non sarebbe dunque catartica, ma distruttiva. Ciò non significa ovviamente mantenere lo *status quo* del mondo che conosciamo, ma al contrario lavorare per immaginare un sistema valido per contrastarlo. Le ipotesi proposte in questi cinque romanzi risultano tutte imperfette, per le idee degli autori e dell'autrice o per la loro attuazione pratica. Ciò che però è importante è che in questi romanzi si è davvero cercato di immaginare la fine del capitalismo, attraverso lo sforzo di proporre un'alternativa reale. È a partire da tali scenari, adattandoli, cancellandoli, rifiutandoli e ampliandoli, che chi legge può provare a concepire il mondo in maniera differente.

## Bibliografia

Accardo, G.

2020 *Diario della distanza/6* <<http://www.leparoleelecose.it/?p=38706>> (online, ultimo accesso 7 settembre 2020)

Althusser, L.

1965 *Pour Marx*, Maspero, Paris; tr. it. di M. Turchetto, *Per Marx*, Editori Riuniti, Roma 1968.

Ammaniti, N.

2015 *Anna*, Einaudi, Torino.

Barassi, V.

2020 *David Graeber e le possibilità umane* <<http://www.leparoleelecose.it/?p=39189>> (online, ultimo accesso 19 settembre 2020).

Barjavel, R.

1943 *Ravage*, Denoël, Paris; tr. it. di L. Scalpelli e M. Spagnuolo, *Sfascio*, L'orma, Roma 2019.

Battaglia B., - Colombo, A.

1994 *Crollo del comunismo sovietico e ripresa dell'utopia*, Dedalo, Bari.

Borges, L.

1944 *Tlön, Uqbar, Urbis Tertius* [1940], in *Ficciones*, Sur, Buenos Aires; tr. it. di F. Lucentini, *Finzioni*, Einaudi, Torino 1955.

Brioni, S. - Comberiati, D.

2020 *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Mimesis, Milano.

Brolli, D.

1996 *Gioventù cannibale*, Einaudi, Torino.

Carbé, E. - La Forgia, J. – D'Isa, F.

2020 *Trilogia della catastrofe. Prima, durante e dopo la fine del mondo*, Effequ, Firenze.

Castoriadis, C.

1975 *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris.

De Pedrolo, M.

1974 *Mecanoscrit del segon origen*, Edicions 62, Barcelona; tr. it. di P. Rigobon, *Seconda origine*, Atmosphere Libri, Roma 2011.

Derrida, J.

1993 *Spectres de Marx*, Galilée, Paris; tr. it. di G. Chiurazzi, *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina, Milano, 1994.

Esposito, R.

2018 *Termini della politica, vol. I. Comunità, immunità, biopolitica*, Mimesis, Milano.

Fioretti, D.

2017 *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature*, Palgrave Macmillan, New York.

Fisher, M.

2009 *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester; tr. it. di V. Mattioli, *Realismo capitalista*, Nero, Roma 2018.

2014 *Ghosts of my life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Winchester; tr. it. di V. Perna, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Minimum Fax, Roma 2019.

2018 *k-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004–2016)*, a cura di D. Ambrose, Repeater Books, London; tr. it. di V. Perna, *Il nostro desiderio è senza nome. Scritti politici. k-punk/1*, Minimum Fax, Roma 2020.

Foucault, M.

1975 *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris; tr. it. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.

Fourier, C.

1847 *De l'anarchie industrielle et scientifique*, Librairie Phalanstérienne, Paris.

Gibson, W.

1984 *Neuromancer*, Ace, New York; tr. it. di G. Cossato e S. Sandrelli, *Neuromante*, Editrice Nord, Milano 1986.

Giuliani, G.

2020 *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene: A Postcolonial Critique*, Routledge, London.

Graeber, D.

2007 *Possibilities. Essays on Hierarchy, Rebellion and Desire*, AK Press, Oakland.

2015 *The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*, Melville House, New York.

2018 *Bullshit Jobs: A Theory*, Penguin, New York; tr. it. di G. Santoro, *Bullshit Jobs*, Garzanti, Milano 2018.

Harvey, D.

2020 *We need a collective response to collective dilemma of coronavirus*  
<https://jacobinmag.com/2020/04/david-harvey-coronavirus-pandemic-capital-economy>  
(online, ultimo accesso 3 settembre 2020).

Leenhardt, J.

1994 *Théories de la communication et théorie de la réception*, in "Réseaux", a. 12, n. 68, pp. 41-48.

London, J.

1915 *The Scarlet Plague*, Macmillan, New York; tr. it. di O. Fatica, *La peste scarlatta*, Adelphi, Milano 2009.

Lunardi, E. - Magioncalda, E. – Mazzacane, R. (a cura di)

1988 *La scoperta del Nuovo mondo negli scritti di Pietro Martire d'Anghiera*, Nuova Raccolta Colombiana, Roma.

Mannheim, K.

1929 *Ideologie und Utopie*, Bonn, Klostermann; tr. it. di A. Santucci, *Ideologia e utopia*, Il Mulino, Bologna 1985.

Marin, L.

1973 *Utopies. Jeux d'espaces*, Minuit, Paris.

Mellino, M., Ruben Pomella, A. (a cura di)

2020 *Marx nei margini. Dal marxismo nero al femminismo postcoloniale*, Edizioni Alegre, Roma.

Montero, R.

2011 *Lagrimas en la lluvia*, Seix Barral, Barcelona; tr. it. di C. Marseguerra, *Lacrime nella pioggia*, Salani, Milano 2012.

2015 *El peso del corazón*, Seix Barral, Barcelona.

2018 *Los tiempos del odio*, Seix Barral, Barcelona.

Muzzioli, F.

2007 *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Milano.

Peace, D.

2004 *GB 84*, Faber&Faber, London; tr. it. di M. Pensante, *GB 84*, Il Saggiatore, Milano 2009.

Ricciardello, F.

2020 *La prima antologia Solar Punk di autori italiani*, Delos, Milano.

Ricœur, P.

1986 *L'idéologie et l'utopie*, Seuil, Paris; tr. it. di G. Grampa, *Conferenze su ideologia e utopia*, Jaca Book, Milano 2007.

Sahlins, M.

2008 *The Western Illusion of Human Nature*, The University of Chicago Press, Chicago.

Said, E.

1993 *Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, London; tr. it. di S. Chiarini e A. Tagliavini, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma 1998.

1994 *Representations of the Intellectual*, Pantheon, New York.

Saint-Simon, C.-H.

1869 [1825] *Le nouveau christianisme*, Dentu, Paris; tr. it. di G.M. Bravo, *Il nuovo cristianesimo*, Editori Riuniti, Roma 1968.

Swain, D.

2020 *None So Fit to Break the Chains. Marx's Ethics of Self-Emancipation*, Haymarket Books, Chicago.

Walsh, C.

1962 *From Utopia to Nightmare*, Harper & Row, New York.

## **Filmografia**

*Interstellar*, di Christopher Nolan, con Matthew McConaughey, Jessica Chastain, Michael Caine, Ellen Burstyn, Anne Hathaway. Warner Bros: USA, 2004.

*They Live!* [*Essi vivono*], di John Carpenter, con Roddy "Rowdy" Piper, Keith David, Meg Foster. Alive: USA, 1988.

## Capitolo 1.

### Jack London e *La peste scarlatta* (1915). Parola, memoria e racconto: il trittico della ricostruzione.

Jack London pubblica a puntate, sulla rivista “London Magazine”, il romanzo *The Scarlet Plague* [*La peste scarlatta*, ma altre traduzioni italiane portano il titolo *Il morbo scarlatta*] a partire dal 1912, pur avendolo iniziato a scrivere probabilmente a partire dal 1910. Il testo verrà poi presentato in volume presso Macmillan nel 1915 e tradotto per la prima volta in italiano nel 1927, in pieno fascismo. Periodo curioso, per far circolare presso il pubblico italiano un’opera di London, visto che sotto lo stesso fascismo un romanzo come *The Iron Heel* [*Il tallone di ferro*] (1907), pur contando ben due edizioni diverse (London 1925, 1930), venne censurato dal Ministero della Cultura Popolare e la vendita in libreria fu temporaneamente vietata.

*La peste scarlatta* è un romanzo dalla genealogia complessa – all’interno di un percorso che riguarda l’autore stesso, ma anche altri scrittori e scrittrici a lui precedenti o coevi – e che al tempo stesso è alla base di altre narrazioni post-apocalittiche, soprattutto di area anglosassone. Diverse analogie per esempio sono riscontrabili fra *La peste scarlatta* e *The Road* [*La strada*] di Cormac McCarthy (2006), soprattutto per quanto riguarda la tensione fra il pericolo dell’abbruttimento dell’essere umano e il suo possibile miglioramento, in entrambe le narrazioni esemplificato anche da una precisa linea generazionale – dagli anziani verso i più giovani – che dovrebbe garantire la sopravvivenza, in primo luogo etica, della specie.

Nella versione italiana del 2009, pubblicata presso Adelphi, il curatore Ottavio Fatica traccia una precisa e ricca genealogia del romanzo, incastonandolo fra un “prima” e un “dopo” all’interno delle narrazioni post-apocalittiche<sup>1</sup> (Fatica 2009, 81-95). Il romanzo di Mary Shelley *The Last Man* [*L’ultimo uomo*] (1826) è ovviamente al principio di questa storia: la scrittrice inglese appartiene ancora ad un’epoca diversa, dove la narrazione post-catastrofe assume i tratti, nei primi due terzi del romanzo, di un’analisi della società dell’Inghilterra del suo tempo e delle sue classi sociali. La sua influenza sull’opera di London – non solo per quanto riguarda *La peste scarlatta*, ma anche per *Il tallone di ferro* – è però evidente nella definizione della peste e nel finale. Shelley infatti parla dell’epidemia come di un “vasto annientamento che ha inghiottito tutte le cose” e riflettendo sul protagonista lo descrive come un uomo in procinto di vivere “lo stato malinconico di unico” (Shelley 2006 [1826], 238). Il senso di nulla che si lascia dietro il morbo scarlatto in London presenta evidenti similitudini con le descrizioni di Shelley, così come il senso di malinconia e solitudine del protagonista, anche se in *La peste scarlatta*, ed è un dettaglio essenziale, il personaggio principale non è l’ultimo essere umano al mondo. Se il mondo di Shelley non ha ancora gli elementi tecnologici (o anti-tecnologici) che si riscontrano in London, rimane un ulteriore punto in comune fra le due opere: nel finale di *The Last Man*, il protagonista, a Roma, trova lo studio abbandonato di uno scrittore. Decide di entrarvi e di scrivere le proprie memorie, in prima persona, per raccontare quello che è successo e in maniera più generale la sua vita. Si tratta di fatto del manoscritto che il lettore e la lettrice hanno tra le mani, dunque del romanzo di Shelley: se tale stratagemma del manoscritto ritrovato non è affatto raro nella letteratura settecentesca e ottocentesca (basti pensare al caso de *I promessi sposi* in Italia o all’*Ivanhoe* di Walter Scott), particolare è il ruolo che Shelley affida alla narrazione. Si tratta di una narrazione “nonostante tutto”, perché il protagonista non ha nessuna certezza che qualcuno possa leggere in futuro le pagine che sta scrivendo. Eppure l’atto della scrittura, oltre che atto documentale e dunque civile, diventa insieme gesto catartico, unica possibilità per ricreare un’umanità nuova. In maniera diversa e attraverso l’esplorazione di altre modalità narrative, come vedremo, anche London farà sua questa teoria: se esiste una sola possibilità di salvare il

---

<sup>1</sup> Per ragioni di intellegibilità immediata, pur tenendo presente come modello la prima edizione in volume del romanzo, ho scelto di riferirmi, per le citazioni, alla versione italiana del 2009 pubblicata presso Adelphi, il cui riferimento completo è nella bibliografia del capitolo. Ho certamente tenuto in conto, ogni volta, le difficoltà e in generale le scelte di traduzione. In casi specifici, quando la traduzione comporta una traslazione di senso e/o una riflessione ulteriore sul testo – come accade ad esempio per il termine “germ” che analizzerò più avanti – ho fatto anche riferimento all’originale inglese. In generale ho optato per lo stesso procedimento, salvo eccezioni opportunamente indicate, per gli altri romanzi.

genere umano, questa è insita nelle modalità relazionali costituite dalle narrazioni e dalla trasmissione e condivisione di memorie. Un'idea non diversa, in fin dei conti, da quanto teorizzato da Serenella Iovino in *Ecologia letteraria* (2006), per la quale saranno le narrazioni a insegnarci come ricostruire il mondo durante e dopo la catastrofe ambientale.

Il secolo ventesimo si era aperto, in letteratura, con la pubblicazione del romanzo *The Purple Cloud* [*La nube purpurea*] di Matthew Phipps Shiel (1901), nel quale l'elemento della catastrofe (una nube color porpora, appunto, con l'elemento del colore, come per London, evidenziato fin dal titolo) si accompagnava alla follia piromane e distruttrice della solitudine. Il testo di Shiel però si situa ancora in quell'atmosfera decadente di fine Ottocento che più che alla scienza guardava alle profondità dell'anima e appare lontano dalla critica pseudo-scientifica che, per quanto oggi possa apparire ingenua, è invece centrale nella riflessione presente in *La peste scarlatta*. Eppure qualcosa sta iniziando a cambiare. È interessante, mettendo a confronto i due testi, analizzare l'uso semantico del termine "Germ", che, se per i Preraffaelliti aveva ancora un valore positivo, tanto da intitolare una loro rivista "The Germ" nel 1850 sottolineandone l'aspetto di nuova nascita e creazione (nel senso etimologico di "germoglio"), si trasforma per Shiel e London in "germe", "morbo", elemento estraneo che entra nel corpo umano per modificarlo e trasportarlo verso la morte. Un testo dunque del suo tempo, *La peste scarlatta*, che se anticipa tutta una serie di narrazioni post-apocalittiche incentrate sulla vita di una sola persona o di un piccolo gruppo di persone sulla Terra – in particolare all'interno di una ipotetica lista incompleta dei romanzi di fantascienza successivi alla Seconda guerra mondiale (Stewart 1949; Miller Jr. 1959; Scerbanenco 1963; De Rossignoli 1965; Morselli 1977; King 1978; Hoban 1980) –, si mostra al tempo stesso legato a tutta una serie di istanze narrative proprie della poetica di London e della sua particolare esperienza (Reesman 1999, 133-158; Labor 2013, 202), soprattutto per quanto riguarda le capacità dell'individuo a sopravvivere in situazioni estreme e a inventarsi nuovi modi per "sentirsi" umano.

Dal punto di vista della trama, London crea una struttura complessa in cui al lettore e alla lettrice è richiesto di immaginare un doppio livello di futuro: un futuro/presente, ovvero il 2073, in cui hanno luogo le azioni principali; un futuro/passato, il 2013, poco più di cento anni dopo l'apparizione su rivista del romanzo, anno in cui l'epidemia di peste è scoppiata e ha decimato il genere umano. La storia è raccontata dall'anziano James Smith, uno dei pochi sopravvissuti, che racconta ad alcuni ragazzi, che poi si riveleranno suoi nipoti, la sua vita prima dell'arrivo del morbo. I giovani del 2073 sono diversi: apparentemente vivono una sorta di "regressione", sia a livello linguistico che di capacità intellettuali, rispetto agli umani dell'epoca giovanile di Smith, ma ovviamente tali differenze devono sempre essere contestualizzate e analizzate in prospettiva. Gli umani "progrediti" del 2013, infatti, sono pur sempre coloro i quali hanno causato la distruzione del mondo – almeno di "quel" mondo specifico – dando così vita a una nuova società, i cui membri sono ora divisi in tribù e sembrano vivere come nell'età della pietra. Il tono di Smith nel racconto è al tempo stesso nostalgico, disperato e pedagogico/didascalico: cerca infatti da una parte di insegnare gli errori del passato ai ragazzi, individuando nell'arte del racconto, come vedremo con attenzione più avanti, un'ultima speranza di relazione umana; d'altra parte però non può esimersi dal condannare moralisticamente i misfatti della sua generazione, che hanno portato il mondo alla rovina. Nel periodo in cui è scoppiata la pandemia infatti la società era estremamente violenta e basata sulla disuguaglianza sociale ed economica: il presidente degli Stati Uniti era tale Morgan V, che governava per eredità familiare, come un re. La democrazia statunitense in ogni caso aveva perso quasi del tutto il potere, che era nelle mani di alcuni oligarchi capitalisti (London li chiama "Consiglio dei Magnati dell'Industria") che disponevano della maggior parte delle ricchezze. Quella di Smith è una vera e propria opera testamentaria orale: sente che il suo tempo sta per concludersi e vorrebbe trasmettere agli ascoltatori almeno la saggezza dei suoi lunghi anni di vita; si è infatti reso conto come una delle ragioni che hanno portato alla diffusione rapida del virus sia stata la tracotanza e la sottovalutazione del pericolo da parte della classe dirigente, la quale, abituata a disporre facilmente di qualsiasi cosa, aveva completamente perso l'abitudine a lottare e a difendersi per sopravvivere. Il "mondo di transito" che descrive London, fra lo scoppio dell'epidemia e lo sterminio di gran parte del genere umano, è un mondo di violenza e sopraffazione. Se in un primo momento la peste rossa può far pensare ad una sorta di virus "sociale" che prova a rendere più giusta la società, presto ci rendiamo conto di come il caos del periodo pandemico



sia in realtà estremamente feroce e brutale: le donne della classe sociale alta perdono quel poco di autonomia e indipendenza che il loro status gli garantiva e finiscono per divenire “prede” degli uomini delle classi sociali più povere, quelli che, con molta ironia, prima della pandemia i magnati chiamavano “uomini liberi”, anche se non avevano accesso alle ricchezze e vivevano in condizione di semi-schiavitù. Questo sentimento di vendetta sociale su e attraverso il corpo femminile è un segno evidente di come la società non si sia riorganizzata, durante l’epidemia, in senso comunitario, ma abbia continuato a privilegiare quell’individualismo violento che ne aveva già sancito la distruzione. Anche le vicende personali di James Smith, prima professore universitario e in seguito selvaggio fra i selvaggi – per alcuni anni dovette sottostare alla violenza e alla brutalità di una tribù per sopravvivere – mostrano come l’abbandono del sistema capitalista estremo in cui la società viveva non abbia in realtà apportato alcun miglioramento etico e sociale, perché il morbo dell’individualismo, oltre che quello della peste, si era ormai impossessato delle persone. Per tale ragione Smith, anche con poche forze e nonostante i continui sberleffi e le umiliazioni subite dai suoi giovani ascoltatori, che non riescono a credere alle cose che descrive, continua a parlare e a raccontare, conscio di come solo l’elemento relazionale possa salvare un’umanità altrimenti destinata all’estinzione. Tutta l’azione si svolge nella baia di San Francisco, uno dei luoghi privilegiati delle narrazioni londoniane, dove Smith e i giovani si muovono alla ricerca di cibo e di un rifugio sicuro.

Al di là di alcuni studi specifici su Jack London, che risultano preziosi per contestualizzare l’autore e per rimarcare come *La peste scarlatta* sia un’opera che appartiene già alla sua fase di declino (Nuernberg 1995), per la struttura teorica del capitolo farò riferimento alle riflessioni di Astrid Erll sulla costruzione della memoria culturale (Erll 2011; 2014). L’obiettivo è infatti quello di esaminare in che modo London, attraverso la descrizione esplicita in chiave metalinguistica dell’atto narrativo, provi a creare una memoria condivisa intergenerazionale che parta proprio dal racconto. Considerando tale stratagemma una modalità di rappresentazione della scrittura stessa, le riflessioni di Erll, legate ai *Memory Studies*, risultano preziose perché la studiosa tedesca si interroga proprio sul rapporto fra letteratura e memoria, sulle modalità in cui i diversi mezzi di espressione utilizzati incidono nella costruzione di un passato condiviso (e per London questo aspetto è particolarmente interessante, visto il passaggio fra l’oralità e il testo scritto) e infine sulla necessità di insistere su aspetti che attraversino le generazioni e possano giungere a formare un bagaglio comune intergenerazionale. Per London non sono importanti solamente l’uso che della memoria può fare la letteratura né i vantaggi che la riscrittura letteraria può apportare alla costruzione di una memoria condivisa; nel romanzo appare chiaro che memoria e letteratura, come già aveva visto Lovro Škopljanc (2012, 197-212), vengono costruite con modalità molto simili: entrambe le categorie infatti si dipanano attraverso un trittico (autore-testo-lettore per la letteratura, codifica-memorizzazione-recupero per la memoria) che pone al centro le capacità relazionali dello/a storico/a e dello/a scrittore/scrittrice con il proprio pubblico di riferimento; entrambe inoltre necessitano di una narrazione per creare il meccanismo di condivisione del sapere sul quale sono basate. Capire come London compenetri questi due sistemi narrativi sarà uno dei fulcri teorici del capitolo. Ovviamente a tale aspetto si lega un esame più approfondito delle modalità in cui l’autore mette in scena l’atto del narrare: in tale ottica, il lavoro sul dialogismo di Mikhail Bachtin (1975) sarà di grande aiuto: se per Bachtin esiste sempre per chi scrive un lettore immaginario, diventa intrigante comprendere a chi si rivolga James Smith, visto che i suoi nipoti non hanno apparentemente le capacità intellettuali per comprenderlo e il suo lettore/ascoltatore ideale non esiste più.

### **Raccontare e appartenersi: memoria orale, narrazione e senso di comunità**

L’intera struttura narrativa del romanzo di London è costruita attraverso il discorso dialogico. Nel 2073, veniamo a conoscenza del mondo di sessant’anni prima attraverso le parole che James Smith rivolge ai propri nipoti. Al di là del discorso sulla trasmissione patrilineare della memoria, sul quale ritornerò nel paragrafo seguente, in questo frangente mi interessa riflettere su come l’autore costruisca tre piani temporali che risultano tutti ambigui e che necessitano della partecipazione creativa di chi legge per essere compresi a pieno. Al dialogismo del testo, nel quale è il racconto orale a fungere da *fil rouge* per ricostruire il passato e provare a immaginare il futuro, corrisponde dunque il dialogismo dello stesso dispositivo letterario, inimmaginabile senza la presenza del lettore e della lettrice dall’altra parte del discorso.

Ci troviamo dunque di fronte a tre piani temporali che, come una sorta di minuscoli caleidoscopi, tendono a moltiplicare la loro immagine. Il primo piano temporale è costituito dagli anni Dieci del Novecento, quando London inizia a concepire e in seguito a pubblicare su rivista le prime parti del romanzo e in cui immagina un lettore o una lettrice ideale. Siamo apparentemente lontani dal mondo post-apocalittico narrato in *La peste scarlatta*, eppure ad uno sguardo più approfondito ci si appresta anche in quegli anni ad un'apocalisse, intesa come la fine di un mondo. Il libro infatti verrà pubblicato nel 1915, in piena Prima guerra mondiale, evento finale di una precisa modalità di vita, quella dell'umanità nel diciannovesimo secolo. Eppure London, nel suo 2013 immaginato, sembra far riferimento ad una catastrofe senza crisi (Muzzioli 2007; Lino 2014), una fine immanente che fatica a portare una riflessione profonda sul presente. Per questo il primo piano temporale risulta già inclinato: chi legge nel 1912 o nel 1915 deve già guardare a cento anni dopo come avvertimento, cercando di captare la natura catartica della distopia letteraria. Il secondo piano temporale è proprio quello del 2012-2013, il momento della diffusione del morbo. In questo caso la narrazione propone tale tempo "di mezzo" come estremamente malleabile: si tratta del futuro per chi legge nel 1912, del passato per i giovani ascoltatori di Smith e del presente storico nella narrazione orale dell'anziano. Un tempo allungato, quindi, che necessita per essere compreso di un legame con chi legge (nel 1912) e con chi ascolta (nel 2013): legame che solo la narrazione può provare a costruire. L'ultimo piano temporale concerne il 2073. Si tratta di un futuro "raddoppiato", perché è percepito come tale dall'umanità del 1912 così come da quella, costituita da Smith e dai suoi amici e colleghi, del 2013. Eppure è anche il presente che lo stesso Smith sta lasciando e le sue parole vorrebbero essere un monito per un ulteriore futuro. Si tratta dunque di un ennesimo piano multiplo e inclinato, in cui le dimensioni temporali si sovrappongono e si moltiplicano.

La nozione di dialogismo di Bachtin (1975), così come alcuni studi sulla ricezione letteraria, possono in questo caso venirci in aiuto. Per Bachtin la nozione di dialogismo può applicarsi a qualunque enunciato, ma trova nella forma del romanzo la propria collocazione privilegiata. L'enunciato secondo l'intellettuale russo è dialogico in due sensi: da una parte perché nessuna affermazione può esulare completamente dal contesto in cui è concepita e messa in atto, ponendosi dunque in un dialogo, anche semplicemente implicito, con quanto prodotto in precedenza; dall'altra perché l'enunciato ha sempre bisogno della risposta dell'altro/a per acquisire senso, costituendosi come intrinsecamente dialogico. Nel romanzo inoltre il grado di dialogismo è ancora più intenso, sia attraverso i personaggi che lo compongono, sia grazie alla relazione che si crea fra chi scrive e chi legge. Stuart Hall già nel 1973 a proposito di tale relazione parlava di "encoding" (il presunto messaggio dell'autore) e "decoding" (il senso che all'opera dà chi la riceve) (Pillai 1992). In ottica marxista, Hall cercava di distinguere i vari momenti della produzione e della circolazione – incluse la distribuzione/consumazione, l'eventuale riproduzione e il passaggio da una forma mediatica ad un'altra – per poter analizzare la trasmissione di significato e senso di un'opera. Tale attenzione è tanto più importante nel contesto letterario, dove l'attenzione al contenuto veicola spesso le interpretazioni sulla tipologia di lettura che all'oggetto stesso è fornita.

Dobbiamo però sempre tenere presente che Smith in *La peste scarlatta* non sta scrivendo un romanzo, ma sta raccontando una storia. Il dispositivo che London esplicita è quindi piuttosto quello dello *storytelling* attraverso l'oralità. Lo *storytelling* impiega i principi della retorica e della narratologia (Evans-Metzger, 2000) e quello che Smith sta cercando di fare con i suoi nipoti ne è un esempio evidente. Quando infatti i nipoti mostrano di non rispettare ciò che il nonno racconta, la relazione dialogica si trasforma e la costruzione "affettiva" che Smith aveva creato – convinto di poter cogliere l'attenzione dei ragazzi solo perché loro parente – muta in una struttura più complessa, dove l'interesse di ciò che è raccontato è causato esclusivamente dalla costituzione del materiale narrativo e dalle modalità di esposizione. Tale cambiamento però non è univoco e non segue unicamente la linea che parte dall'anziano per giungere ai ragazzi; spesso è richiesto direttamente dai nipoti, oppure sono gli stessi giovani che, ricevendo il materiale narrato, lo trasformano in un modo per loro efficace. Ne è un esempio questo estratto:

"Venti o trent'anni fa la mia storia era richiestissima. Ma di questi tempi nessuno sembra interessato...".

“Ci risiamo!” esclamò Labbro Leporino con veemenza. “Da’ un taglio alle scemenze e vedi di dire qualcosa di sensato. Che roba è *interessato*? Parli come un bambino che non sa nemmeno più quello che dice”.

“Lascialo in pace”, lo esortò Edwin “sennò si arrabbia e non parla più. Tu salta i punti strampalati. A qualcosa di quello che racconta ci attaccheremo”. (London 2009, 31).

Ad una prima lettura ciò che risalta è l’irriverenza di Labbro Leporino, uno dei nipoti di Smith, che non esita a chiamarlo con poca educazione “vecchio” e a rispondergli con violenza, utilizzando inoltre un linguaggio gergale (esplicitato da espressioni come “che roba è”) o addirittura volgare (con termini come “scemenze” e riferimenti alla demenza senile dell’anziano). Il racconto di Smith sembra dunque non interessare, eppure nessuno impedisce all’uomo di proseguire. Anzi, un altro dei nipoti, Edwin, si rivolge a Labbro Leporino per intimargli di lasciar perdere, altrimenti il nonno non avrebbe continuato a parlare. I nipoti desiderano dunque ascoltare la narrazione e, pur non capendo tutto quello che l’anziano dice e pur mancando loro molti dei riferimenti culturali per comprendere appieno il racconto, si sentono in grado di dare un senso alle sue parole. Nell’atto di saltare “i punti strampalati” e di “attaccarsi” a qualcosa, come suggerito da Edwin a Labbro Leporino, vi è l’esemplificazione di un momento dialogico. Forse il messaggio di Smith non arriverà nel modo in cui lui lo aveva preventivato, ma probabilmente, attraverso l’attività di ricezione dei suoi nipoti, giungerà in un modo più efficace per loro e più utile per sopravvivere in quello che si appresta a diventare il *loro* mondo. Il discorso narrativo che rende possibile l’interazione si basa sulle strutture stesse dell’affabulazione – in un brano successivo Smith farà esempi concreti con i granelli di sabbia per spiegare all’uditorio il significato della parola “milioni” – e si mostra paradossalmente tanto più potente quanto la legittimità del narratore perde peso agli occhi dei ragazzi. Se, come ha visto Jack Goody, la pratica della scrittura può essere considerata una sorta di “tecnologia dell’intelletto” (Goody 1987, 76), in tal caso ci troviamo anche di fronte ad una sfida per la narrazione, che da scritta – com’era all’epoca di Smith, ovvero nel 2013 immaginato da London – deve necessariamente ritornare orale per essere compresa, perdendo alcuni elementi specifici ma, come già asseriva Stuart Hall (1974, 57-79), acquistandone altri grazie ad una nuova modalità dialogica.

Tale relazione nonno-nipoti – rappresentata anche come una relazione attore-spettatore, se ci riferiamo all’attività performante del racconto orale e come una variante del rapporto fra docente e alunni/e – mantiene per London un obiettivo preciso ed esplicito: la creazione di una comunità attraverso una memoria condivisa. Come ha visto Astrid Erll (2014, 385-409), l’idea di generazione, almeno secondo l’accezione con la quale è stata definita a partire dalla Prima guerra mondiale, prevede intrinsecamente l’idea di genealogia (dunque anche di filiazione) e si costituisce attraverso l’asse “giovani-anziani”. La stessa definizione moderna di “generazione”, inoltre, non può esulare dal discorso della memoria: molti degli esempi presentati dalla studiosa (in particolare quelli riferiti all’Olocausto e al Primo conflitto mondiale), mostrano come per la costruzione letteraria e simbolica di una “generazione” sia necessario iniziare da una narrazione che abbia un testimone depositario del sapere. A partire dalla propria conoscenza ed esperienza diretta, tale persona può modellare un materiale che funga da collante per la generazione a lui coeva e si ponga come modello per le successive. Se ci si riflette bene, nel romanzo di London troviamo una struttura simile: Smith fa parte di una generazione “perduta”, in quanto unico sopravvissuto ad un cataclisma che la generazione stessa ha provocato, e vuole impedire che i più giovani incorrano negli stessi errori. Vi è l’intento del pedagogo, dunque, ma al tempo stesso Smith mantiene un costante senso di superiorità, esplicitato dal tono paternalista del suo racconto, nei confronti dei propri nipoti, più volte stigmatizzati come “selvaggi”. In tal caso notiamo una corrispondenza fra personaggio e narratore, perché è lo stesso autore, in terza persona, a rimarcare più volte la stanchezza e la non educazione dell’uditorio, che mostra inoltre difficoltà o impossibilità nel comprendere dei concetti “troppo complicati”. Smith è rispetto ai suoi nipoti in una posizione di potere, evidenziata dalla ripetizione di un concetto basilare: l’anziano sa scrivere e leggere, mentre ai ragazzi è concessa solo una rudimentale scrittura per immagini.

Eppure l’insistenza con cui London utilizza il termine “selvaggio”, nelle sue varie accezioni – il lemma ricorre ventiquattro volte nella versione italiana e altrettante, come “savage”, nell’originale inglese – mostra l’attenzione dell’autore per la regressione del genere umano, da specie “evoluita” a primitiva. Tale concezione evolucionistica e deterministica del

progresso, se vede alcune delle sue ragioni nello spirito dell'epoca, si mostra in realtà in London più complessa di quanto sembri a prima vista. Apparentemente infatti ci troviamo di fronte ad una struttura semplice: un uomo proveniente da una civiltà tecnologicamente più avanzata, che però non ha saputo impedire la propria distruzione, è in procinto di spiegare a persone più giovani, selvagge e ineducate, come evitare una nuova catastrofe ma anche come recuperare almeno una parte della tecnologia perduta. In realtà, però, proprio a partire dall'uso che London fa del termine "selvaggio", il discorso si complica: "selvaggi" – ma anche "barbari", "barbarians" (e "barbaric" è l'aggettivo attribuito a Smith nell'ultima frase del romanzo, per evidenziarne l'estraneità e alterità) – sono chiamati anche i proletari che i Magnati hanno "allevato" nei bassifondi delle grandi città per farli lavorare nelle loro fabbriche. In tale ottica la colpa ricade sui Magnati, la classe dominante che ha imbarbarito altri esseri umani cercando di addomesticarli e di renderli schiavi. Non è affatto un caso, come vedremo nel paragrafo successivo, che uno dei primi effetti della propagazione del virus sia la libertà degli animali domestici, che però, incapaci di vivere insieme dopo secoli di segregazione, finiscono per divorarsi tra loro. "Selvaggi" sono dunque i ragazzi che ascoltano, ma, nella sua accezione negativa, "selvaggio" è anche Smith, che faceva parte della classe dominante, per aver ridotto il mondo in tale stato.

Ma che cosa può insegnare Smith a questi ragazzi? Al di là della conoscenza diretta di un passato che non c'è più, egli ha sperimentato in prima persona un movimento molto comune nei personaggi tratteggiati da London, quello della "caduta" (Rosen, 79). Un tempo professore di inglese all'università, Smith è costretto ora ad impegnarsi in una sorta di livello minimo di insegnamento. Professore era anche il protagonista di *The Star Rover [Il vagabondo delle stelle]* (1915), che a causa di un omicidio veniva incarcerato. Tale esperienza della "caduta", se ha probabilmente motivi autobiografici (Sinclair 1977, 46), potrebbe anche essere vista come una dichiarazione di poetica legata alla trasmissione della conoscenza: solo dopo essere passati attraverso il disordine e la degenerazione è possibile trasmettere il sapere in modo legittimo. L'esperienza della colpa, che in London è un altro elemento costante anche in narrazioni non fantascientifiche, soprattutto per la costruzione dei personaggi maschili (Furer 1994, 186), è qui considerata, in chiave forse moralistica, come un passaggio obbligato per poter fungere da esempio.

Riprendendo le riflessioni di Erll, potremmo dire che la memoria che due generazioni diverse devono avere in comune sia insita, in maniera contro-intuitiva, nella preservazione della libertà. I ragazzi "selvaggi" di London, pur descritti come detto in modo paternalistico, non si sono mai privati né hanno privato qualcuno della propria libertà. È da questo concetto chiave che parte Smith per creare un legame con loro: padroneggiando meglio il linguaggio, è in grado di maneggiare con cura e modellare le proprie esperienze. Si rende presto conto però che il "buon selvaggio" che ha di fronte non può essere addomesticato. London fa apparire questa distanza come un elemento negativo, ma possiamo davvero esserne sicuri? In fondo Smith appartiene alla generazione che ha causato la peste scarlatta e che prima aveva creato un sistema classista, violento e irrispettoso della natura. La distanza dei suoi giovani ascoltatori può quindi forse essere vista anche come un preciso posizionamento, un distanziamento volontario dalla generazione dei padri che ha causato la distruzione del pianeta. Una distanza che è anche preservazione della libertà e quindi ancora di salvezza.

### **London bifronte, fra razzismo, postcolonialismo ed ecocritica**

È innegabile che in *La peste scarlatta* sia presente una critica al capitalismo industriale del principio del ventesimo secolo. È altrettanto evidente, d'altra parte, come la mancanza di alternativa a questa struttura socio-economica porti l'autore a formulare ipotesi piuttosto catastrofiste sulla capacità degli esseri umani di autogestirsi e creare nuove tipologie di comunità. È questo un elemento costante nella narrativa di London (Williams 2017), spia probabilmente di una precisa ideologia: Andrew Sinclair spiega nella biografia dedicata allo scrittore americano come le sue idee socialiste fossero molto "personali" (Sinclair 1977, 33) e intrise di un pessimismo di fondo. Un determinismo sociale, legato alla razza e alla classe di appartenenza, era alla base delle sue riflessioni politiche: la sua idea di élite rivoluzionaria vedeva un'aristocrazia bianca (e maschile) in grado di assumersi il rinnovamento della società per il bene comune (Stasz 2001). In una lettera giovanile del 17 aprile 1899, citata sempre da Sinclair (1977, 34), London afferma chiaramente come a livello storico il "nero" ("black") e il

“bruno (“brown”) non possano resistere di fronte all’affermazione della razza bianca, perché nel futuro dell’umanità non ci sarà spazio per le razze minori.

Non è mia intenzione in questa sede soffermarmi sulle critiche di David Raney al pensiero razzista di London, pur condividendole in linea generale (Raney 2003, 390-400). Se può apparire talvolta pretestuosa una disamina ideologica ad autori del passato basata sulle impostazioni etiche del presente, è ugualmente doveroso aggiungere che già all’epoca di London vi erano autori e filosofi che portavano avanti discorsi di uguaglianza di genere e razziale molto più radicali (Reesman 2009, 267). È altrettanto vero, però, che il socialismo londoniano rappresenta anche un tentativo – fallimentare e senza speranza, ma proprio per questo interessante dal punto di vista critico – di cambiare il mondo esistente. Si tratta di tentativi maldestri e malriusciti, che mostrano comunque una volontà vitale di non sottostare allo *status quo* e di impiegare l’arma meglio padroneggiata dallo scrittore – la scrittura, che diventa memoria, racconto e condivisione – per provare a modificarlo.

Il primo elemento problematico di questa volontà di rivolta è costituito dal risveglio del mondo animale, che in seguito alla pandemia instaura una relazione diversa con l’essere umano. L’insistenza sugli aspetti non antropocentrici della natura che sembrano “vendicarsi” delle malefatte degli esseri umani si palesa in immagini dalla grande forza espressiva: erbacce che rivestono campi una volta coltivati, polli e anatre che si divorano tra loro, all’interno di una ribellione che concerne tutti gli animali domestici. London sottolinea che più gli animali erano stati addomesticati dall’uomo, più la loro libertà all’indomani dello scoppio della peste appariva violenta e pericolosa. Sono infatti i maiali, da cui veniva tratta la carne per il principale nutrimento umano, i primi ad “inselvaticarsi” (“to go wild” nella versione inglese), seguiti dai gatti. Saranno però i cani, gli animali domestici per eccellenza, a creare i problemi maggiori, cacciando in branco come lupi e divorando i cadaveri. Per descrivere le loro azioni, London utilizza il termine “plague” (tradotto in italiano con “flagello”), la cui polisemia riporta al morbo rosso (“the Red Plague”) che sta distruggendo il genere umano: il morbo dunque non sarebbe solo la peste, ma in generale l’esplosione dell’aggressività e della violenza in un mondo senza regole. Quando London affronta i cambiamenti che hanno riguardato i cavalli, non esita a parlare esplicitamente di “degenerazione” (“degeneration”) razziale, che ha trasformato tutte le specie esistenti nell’unica rimasta, il Mustang. Lo scrittore inglese si è sempre interessato al rapporto fra gli esseri umani e gli animali, a partire dal consumo di carne: nel racconto *A Piece of Steak* [*Un pezzo di bistecca*] (1909), dedicato alla boxe, l’autore creava una metafora efficace fra il desiderio di nutrirsi di carne e una brama più generale di potere e affermazione. In romanzi come *Jerry of the Islands* [*Jerry delle isole*] (1917) e *Michael, brother of Jerry* [*Micaèle, fratello di Jerry, cane da circo*] (1917), si mostra critico nei confronti dello sfruttamento degli animali da circo, sposando in maniera non comune per l’epoca una causa animalista. Anche nel romanzo in questione, London fa capire come la ribellione da parte della natura sia stata causata dalla prepotenza del genere umano: quanto più gli uomini si ammassavano nelle grandi città dove costruivano fabbriche inquinanti, tanto più la natura produceva nuovi virus, fino alla peste scarlatta per la quale non venne trovato alcun vaccino.

Un ulteriore elemento ambiguo nella narrazione londoniana riguarda l’oggettivizzazione dell’altro: come ha scritto Ottavio Farina nella postfazione all’edizione italiana (2009, 89), nel 1911 in California venne trovato un nativo americano, ultimo membro della tribù Yahi, che non parlava nessuna lingua conosciuta e aveva visto morire tutti i componenti del suo popolo. Verrà chiamato Ishi dai bianchi e studiato, alla stregua di un oggetto, dall’università di Berkeley, che lo stesso London aveva frequentato e nella quale insegnava Smith, il protagonista di *La peste scarlatta*. Alfred Kroeber, un antropologo dell’epoca, se ne prese carico per il Museo di Archeologia. London aveva letto il saggio di Stephen Powers *Tribes of California* (1877) sui nativi americani e nel 1911 appunta sul suo taccuino “Tribes of Ishi”, in una nota in cui riflette sul genocidio che gli servirà probabilmente anche per *La peste scarlatta*. Dietro l’interesse dell’autore però non c’è solo il mito rivisitato del buon selvaggio, ma anche la disperazione di un essere umano che muore solo, non compreso dagli altri e ultimo della propria specie, alla stregua del professor Smith nel romanzo.

Eppure London non abbandona ogni aspettativa e mostra il desiderio di trovare nella scrittura e nella condivisione della conoscenza la possibilità di ricreare una comunità: “Un giorno gli uomini torneranno a leggere; e allora, se alla mia grotta non sarà capitato nessun incidente, sapranno che il professor James Howard Smith è esistito e ha messo in salvo per loro il sapere

degli antichi” (London 2009, 57). È un messaggio di speranza, che mostra anche come Smith agisca su due piani diversi, quello orale per i propri nipoti e quello scritto per un’umanità futura, che dunque immagina che possa esistere. Ma ad una nota di speranza ottimistica, come accade sempre in questo romanzo, si accompagna un elemento pessimistico che come abbiamo visto è una cifra costante per l’autore: l’evoluzione della nuova umanità non porterà solo la riscoperta della scrittura, ma anche quella della polvere da sparo, che potrebbe provocare un nuovo sterminio. I nipoti selvaggi di Smith dunque potrebbero essere davvero “diversi”: qualora riuscissero a creare un legame con il nonno, imparando attraverso la comunicazione e il racconto alcune nozioni, ma senza desiderare né ricreare il vecchio mondo.

## Bibliografia

Bachtin, M.

1975 *Voprosy literatury i estetiki*, Progress, Mosca; tr. it. di C. Strada Janovič, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla “scienza della letteratura”*, Einaudi, Torino 1979.

De Rossignoli, E.

1965 *H come Milano*, Longanesi, Milano.

Erl, A.

2011 *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, New York.

2014 *Generation in Literary History: Three Constellations of Generationality, Genealogy, and Memory*, in “New Literary History”, a. 45, n. 1, pp. 385–409.

Evans, K.B. – Metzger, D.

2000 *Storytelling*, Emerald, Bingley.

Fatica, O.

2009 *Postfazione*, in J. London, *La peste scarlatta*, Adelphi, Milano, pp. 84-94.

Furer, A.J.

1994 *Jack London’s New Woman: A Little Lady With a Big Stick*, in “Studies in American Fiction”, a. 22, n. 2, pp. 185-201.

Goody, J.

1987 *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge University Press, Cambridge.

Hall, S.

1974 *A reading of Marx’s 1857. Introduction to the Grundrisse*, in “WPCS”, a. 6, n. 1, pp. 37-59.

Hoban, R.

1980 *Riddley Walker*, Jonathan Cape, London.

Iovino, S.

2006 *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano.

King, S.

1978 *The Stand*, Doubleday, New York; tr. it. di A. Dell’Orto e B. Amato, *L’ombra dello scorpione*, Bompiani, Milano 1991.

Labor, E.

2013 *Jack London. An American Life*, Farrar, Straus, and Giroux, New York.

Lino, M.

2014 *L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Le Lettere, Firenze.

London, J.

1907 *The Iron Heel*, Macmillan, New York; tr. it. di G. Dàuli, *Il tallone di ferro: romanzo di previsione sociale*, Modernissima, Milano 1925; tr. it. di G. Del Chiaro, *Il tallone di ferro*, Modernissima, Milano 1930.

1909 *A Piece of Steak*, Curtis Publishing Company, Philadelphia; tr. it. di G. Dàuli, *Un pezzo di bistecca*, in *Quando Dio ride*, Modernissima, Milano 1928.

1913 *John Barleycorn*, The Century Company, New York; tr. it. di A. Salucci, *Memorie di un bevitore in compagnia di John Barleycorn*, Tarka Libri, Mulazzo (MS) 2016.

1915 [1912] *The Scarlet Plague*, Macmillan, New York; tr. it. di O. Fatica, *La peste scarlatta*, Adelphi, Milano 2009.

1915 *The Star Rover*, Macmillan, New York; tr. it. di D. Carter e G. Dàuli, *Il vagabondo delle stelle*, Modernissima, Milano 1928.

1917 *Jerry of the Islands*, Macmillan, New York; tr. it. di G. Dàuli, *Jerry delle isole*, Modernissima, Milano 1929.

1917 *Michael, Brother of Jerry*, Macmillan, New York; tr. it. di G. Dàuli, *Micaèle, fratello di Jerry, cane da circo*, Modernissima, Milano 1928.

McCarthy, C.

2006 *The Road*, Knopf, New York; tr. it. di M. Testa, *La strada*, Einaudi, Torino 2010.

Miller Jr., W.M.

1959 *A canticle for Leibowitz*, J.B. Lippincott, Philadelphia; tr. it. di R. Rambelli, *Un cantico per Leibowitz*, La Tribuna, Piacenza 1964.

Morselli, G.

1977 *Dissipatio H.G.*, Adelphi, Milano.

Muzzioli, F.

2007 *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Milano.

Nuernberg, S.M.

1995 *The Critical Response to Jack London*, Greenwood, Westport.

Pillai, P.

1992 *Rereading Stuart Hall's Encoding/Decoding Model*, in "Communication Theory", a. 2, n. 3, pp. 221-233.

Powers, S.

1877 *Tribes of California*, U.S. Government Printing Office, Washington.

Raney, D.

2003 *'No Ties except Those of Blood': Class, Race, and Jack London's American Plague*, in "Papers on Language & Literature", a. 39, n. 4, pp. 390-400.

Reesman, J.C.

2009 *Jack London's Racial Lives: A Critical Biography*, University of Georgia Press, Athens (GA).

Rosen, E.K.

2008 *Apocalyptic Transformation: Apocalypse and the Postmodern Imagination*, Lexington Books, Lanham.

Scerbanenco, G.

1963 [1946] *Il cavallo venduto*, Garzanti, Milano.

Shelley, M.  
1826 *The Last Man*, Henry Colburn, London; tr. it. di M.F. Melchiorri, *L'ultimo uomo*, Giunti, Milano 1997.

Shiel, M.P.  
1901 *The Purple Cloud*, Chatto and Windus, London, tr. it. di J.R. Wilcock, *La nube purpurea*, Adelphi, Milano 1967.

Sinclair, A.  
1977 *Jack: A Biography of Jack London*, HarperCollins, London.

Škopljanac, L.  
2012 *Literature Through Recall: Ways of Connecting Literary Studies and Memory Studies*, in "Interdisciplinary Literary Studies", a. 14, n. 2, pp. 197-212.

Stasz, C.  
2001 *Jack London's Women*, University of Massachusetts Press, Amherst (MA).

Stewart, G.R.  
1949 *Earth Abides*, Random House, New York; tr. it. di G. Zuddas, *La Terra sull'abisso*, Editrice Nord, Milano 1990.

Williams, J. (a cura di)  
2017 *The Oxford Handbook of Jack London*, Oxford University Press, Oxford.



## Capitolo 2.

### ***Sfacelo* di René Barjavel (1943).**

#### **La società libera in Provenza: al di là del mondo delle macchine, fra pretecnologico e postumano.**

René Barjavel pubblica *Ravage* [*Sfacelo*] nel 1943, in pieno secondo conflitto mondiale (Barjavel 1943). Si tratta di un romanzo post-apocalittico all'interno del quale è possibile ritrovare alcune delle tematiche che si riveleranno in seguito costanti nella produzione dello scrittore francese: ad esempio, si nota un'evidente critica all'industrializzazione e più in generale al progresso tecnologico e scientifico, così come accadrà in *Le grand secret* [*Il grande segreto*] (1973); inoltre Barjavel mostra la divisione della società fra chi detiene il potere scientifico e chi invece ne 'subisce' gli effetti, un tema che ritroviamo anche in *La Nuit des temps* [*La notte dei tempi*], in cui leggiamo di una élite scientifica totalmente staccata, anche da un punto di vista spaziale, dal resto della società (Barjavel 1968).

In *Ravage* ci troviamo nella Francia del 2052, descritta come una società altamente tecnologizzata, a partire dalla sua capitale, Parigi, che è rappresentata come un insieme di immensi grattacieli in cui la vita umana è quasi del tutto automatizzata. Il romanzo è diviso in quattro parti – *Les temps nouveaux* [*Tempi nuovi*], *La chute des villes* [*La caduta delle città*], *Le chemin des cendres* [*La strada di cenere*] e *Le patriarche* [*Il patriarca*] – e si sviluppa, dopo la descrizione della civiltà del futuro – la quale, pur proponendosi come apparentemente superiore a quella dell'autore, mostra al suo interno tensioni violente ed evidenti disuguaglianze di classe – a partire da un evento eccezionale: per ragioni insondabili, infatti, l'elettricità a Parigi ha smesso di funzionare, bloccando l'intera città e il sistema economico ad essa legato. Barjavel insiste in questo frangente nel descrivere il paradosso di una società esteriormente molto evoluta che però, una volta scomparsa l'elettricità, si mostra in realtà costruita su elementi effimeri e fragili: l'esempio più palese è costituito dalle ingenti riserve d'oro nelle banche della capitale, che però sono inservibili perché le massicce porte elettriche che le proteggevano sono bloccate e non possono più essere aperte. Al tempo stesso l'autore fa capire come, anche se si riuscisse ad aprirle e a prendere l'oro rimasto, gli scambi economici tipici del capitalismo degli anni Quaranta del Novecento sarebbero inutili, perché è l'intero sistema di scambi ad essere bloccato.

In tale contesto si muovono i principali personaggi del libro. François Deschamps, il giovane protagonista, è un ragazzo molto legato alla campagna e, se il suo ruolo nella società precedente appariva marginale – non era riuscito ad esempio ad entrare in una prestigiosa scuola di chimica agricola –, ora il suo sapere e la sua conoscenza pratica si rivelano fondamentali. Jérôme Seita, invece, importante direttore di una società radiofonica e uomo estremamente potente, scopre che il suo lavoro è inutile e la sua arroganza, che l'aveva portato a sedurre la giovane Blanche Rouget grazie alla sua influenza, non gli consente di sopravvivere nel nuovo mondo. La stessa Blanche, amata da François ma che sembrava preferire il mondo dello spettacolo ad una vita in campagna con l'amico, comprende ora che le aspettative degli esseri umani sono cambiate e tutto ciò che le sembrava importante prima della scomparsa dell'elettricità è diventato superfluo. Parigi infatti è devastata dagli incendi e François, insieme a Blanche e ad un piccolo gruppo di superstiti, decide di lasciare la città per attraversare la Francia e raggiungere il suo paese natale, in Provenza. Dopo diverse peripezie, il gruppo riesce finalmente a raggiungere il sud della Francia: è qui che la narrazione si interrompe per riprendere diversi anni dopo, con la descrizione della società creata da Deschamps. Si tratta di una sorta di repubblica rurale pre-tecnologica fondata sulla poligamia, governata dallo stesso Deschamps – non a caso chiamato *Le patriarche* [*Il patriarca*] – in cui ogni progresso scientifico è severamente bandito. Quando, poco prima di morire, Deschamps riceve per regalo dal giovane Denis una macchina a motore, non esita a minacciarlo, ma il ragazzo per tutta risposta lo uccide. La continuità del governo sarà però garantita da Paul, che è cresciuto con gli insegnamenti di François e che distrugge la macchina, anche se nella mente di chi legge appare chiaro come tale oggetto, oltre a terrorizzare, abbia anche generato una

---

<sup>2</sup> Nel capitolo farò riferimento, salvo indicazioni differenti, alla traduzione italiana del romanzo da parte di Claudia Romagnuolo e Anna Scalpelli.

certa fascinazione negli abitanti del villaggio e che in futuro non sarà facile evitare qualsiasi tentativo di sviluppo tecnologico.

I riferimenti alla società del tempo nel romanzo sono a volte talmente espliciti da apparire quasi grossolani: la descrizione della Parigi futurista che attraversa le prime pagine della narrazione, ad esempio, è ripresa dal cosiddetto “Plan Voisin” di Le Corbusier, che a partire dall’introduzione dell’automobile immagina un piano urbanistico e architettonico per la riva destra della Senna, nei quartieri centrali di Parigi. Il progetto, concepito nel 1922, vide nel 1925 l’interesse dell’aviatore e uomo d’affari Gabriel Voisin, da cui il nome finale, e proponeva di distruggere la quasi totalità della città vecchia per innalzare grattacieli e costruire un’urbanizzazione più moderna (Cohen 1999, 104). Anche se il piano non verrà mai realizzato, Barjavel ne prende spunto, fino a citare in esergo una indicativa dichiarazione di Le Corbusier in risposta ad alcuni giornalisti newyorkesi per aprire la prima parte del romanzo: “Vos gratte-ciel? Ils sont bien petits!” [“I vostri grattacieli? Sono così piccoli!”] (Barjavel 1943, 3; 2019, 9).

Dal punto di vista ideologico, Barjavel sembra vicino agli scrittori che, in quegli stessi anni o nei decenni precedenti, avevano iniziato a riflettere sugli aspetti più angoscianti del progresso tecnologico. L’attrazione e al tempo stesso la paura nei confronti della tecnologia sono motivi dominanti nelle narrazioni fantascientifiche del ventesimo secolo – basterebbe citare, solo per fare un esempio palese, alcuni romanzi italiani di genere critici nei confronti del boom economico fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta (Buzzati 1963, De Rossignoli 1965) –, ma in Barjavel tale sentimento ambiguo si trasforma in una sorta di rifiuto totale. Lo stesso viaggio del gruppo dei/delle sopravvissuti, fiaccati/e dal caldo degli incendi e dalla mancanza di acqua, appare a volte come un ritorno all’età della pietra: vi è un momento simbolico in cui, in una foresta, per il calore e il fuoco Deschamps decide di far togliere i vestiti a tutti/e. In tale spoliatura sembra di ritrovare una sorta di regressione cronologica verso il passato: prima si bloccano le macchine, in seguito gli esseri umani si riuniscono in piccoli gruppi nomadi, infine si liberano del superfluo vivendo a contatto diretto con una natura che si mostra spesso ostile. In tale struttura, le influenze di Herbert G. Wells sono fondamentali: la visione pessimistica della città del futuro è mutuata infatti da *A Story of the Days to Come* [*Storia dei giorni futuri*] e *The Sleeper Awakes* [*Il risveglio del dormiente*] (Wells 1899; 1910), narrazioni in cui l’urbanizzazione massiva produce una società estremamente classista e irrispettosa dell’ambiente.

Echi di queste paure sono inoltre presenti nel film *Metropolis* di Fritz Lang (1927) che, pur partendo da posizioni ideologiche diametralmente opposte rispetto a quelle di Barjavel, descrive i rischi di un mondo esclusivamente legato al profitto economico e alla produzione di massa.

La fantascienza di Barjavel, seguendo in parte il modello di Jules Verne ma tendendo ad estremizzarlo, è una finzione angosciata dal futuro tecnologico dell’umanità che però ad uno sguardo attento affronta solo marginalmente questioni riguardanti la scienza e le innovazioni tecniche. Quentin Meillassoux a tale proposito ha parlato di “fiction hors-science” [“finzione al di fuori della scienza”] più che di fantascienza vera e propria, ponendo l’attenzione sull’assenza di una riflessione scientifica precisa (Meillassoux 2013, 60-68), visto che la scomparsa dell’elettricità nel romanzo non viene mai giustificata narrativamente. L’unica eccezione è costituita dai riferimenti alla biotecnologia: Barjavel parla ad esempio di un gigantesco cubo di carne che occupa i sotterranei di una brasserie parigina e che cresce continuamente, con l’obiettivo di sfamare tutti gli abitanti della metropoli. In questa descrizione sono evidenti i riferimenti alle teorie di Alexis Carrel, biologo che proprio in quegli anni stava ipotizzando la possibilità di conservare gli organi in vitro a scopi nutritivi (Carrel 1935).

Anche a partire dalle influenze filosofiche disseminate nel romanzo, possiamo notare la visione pessimistica del testo, che non a caso venne considerato un’allusione diretta alla politica di Philippe Pétain, maresciallo alla testa della Francia collaborazionista occupata dai nazisti durante la Seconda guerra mondiale, che aveva invitato i francesi ad un ritorno alla vita agreste e al quale sarebbe ispirato il personaggio del Patriarca (Sadoul 1981, 39). Al di là dei riferimenti diretti alla situazione politica del momento, in *Ravage* si trovano concretizzate le disillusioni di Jean-Jacques Rousseau quando nel 1750, rispondendo ad una domanda all’Accademia di Dijon sul ruolo della scienza e delle arti, si mostrava estremamente scettico sulla funzione salvifica e utile per l’umanità di entrambe le discipline (Cornillon-Bourras

2014, 78). Inoltre, anche il pensiero antimoderno di Georges Bernanos – autore in quegli anni di articoli che poi confluiranno nel pamphlet *La France contre les robots* (1944) – e di René Guénon, soprattutto per il misticismo di *La crise du monde moderne* (1927), influenzarono fortemente Barjavel, così come la parte più reazionaria del pensiero orwelliano, che ben prima della rappresentazione distopica di *1984* aveva contribuito con *The Road to Wigan Pier* [*La strada di Wigan Pier*] (1937) a descrivere un mondo senza speranza per il futuro.

La capacità di Barjavel di giocare con fonti e influenze diverse, nonché la sua inesauribile immaginazione e l'impiego come detto molto esplicito dei percorsi ideologici rappresentati, rendono *Ravage* particolarmente interessante se studiato attraverso le contemporanee teorie legate al postumano e all'ecofemminismo, anche per comprendere come un semplice ritorno alla natura, se non accompagnato da un ripensamento dei rapporti di genere e di potere all'interno della società, possa rivelarsi estremamente reazionario.

### **Ecologia patriarcale. Madre natura e padre (e patriarca) uomo.**

Angela Biancofiore in *Éthique de la terre et appropriation du vivant* (2015) traccia una linea panoramica precisa sulle nuove prospettive aperte dall'ecocritica, che incrociano e sovrappongono il discorso scientifico a quello letterario. Vi è innanzitutto un elemento di palese impegno civile, per fare in modo che chi legge i testi sia cosciente di che cosa sta succedendo al pianeta e dei rischi che si corrono nel continuare a sfruttarne le risorse in modo indiscriminato. Possiamo considerare l'ecocritica un approccio che prende in considerazione al tempo stesso due elementi cruciali della condizione dell'essere umano sulla Terra: da una parte la nozione di "equilibrio" fra le varie specie che abitano il pianeta e l'ambiente, un equilibrio la cui rottura violenta sta creando danni irreparabili; dall'altra, strettamente legata alla prima, vi è la nozione di "empatia", da intendere in maniera molto più ampia rispetto ad una semplice capacità inter-relazionale fra gli esseri umani. L'empatia per l'ecocritica significa comprendere che sul pianeta l'essere umano occupa un ruolo importante ma non totalitario e che la relazione fra le diverse specie e il contesto ambientale è necessaria perché chiunque possa trovare il proprio spazio (Rueckert 1978, 71-86). A partire dall'approccio ecocritico, si rivelano due aspetti fondamentali per comprendere le contraddizioni del mondo contemporaneo: in primo luogo, come detto, il rapporto con l'ambiente e il costante deterioramento della natura e della biodiversità sul pianeta; in secondo luogo, la constatazione di come tale processo sia foriero di altre e ancora più evidenti ineguaglianze, che afferiscono alla sfera sociale, economica e culturale della società. La questione dei soggetti marginali che diventano le prime vittime dei cambiamenti climatici e in generale dell'industrializzazione senza controllo, risulta una tematica fondamentale negli studi di ricercatori e ricercatrici che si occupano di ecocritica (Armiero-Bonan 2016; Iovino 2016).

Se analizziamo con attenzione la costruzione del personaggio principale di *Ravage*, François Deschamps, ci rendiamo facilmente conto della sua condizione di marginalità e subalternità nella Francia del 2052. Deschamps infatti, fin dalla sua provenienza geografica – la campagna provenzale del sud del paese – mostra una diversità rispetto al "centro", costituito in principio dalla Parigi futuristica e definita urbanisticamente dagli alti grattacieli di cui abbiamo parlato in precedenza. All'opposizione città-campagna, che assume un valore ulteriore in un contesto storico in cui il "centro" veniva invaso dai nazisti e il governo collaborazionista di Pétain chiedeva ai cittadini di ritirarsi in campagna per lasciare via libera alle truppe tedesche, si aggiunge un ulteriore contrasto, che dà alla diversità del protagonista una connotazione culturale precisa. Deschamps infatti giunge a Parigi dal villaggio di Vaux per provare ad entrare nella Scuola Superiore di Chimica Agricola. Le sue idee in realtà nel romanzo non si modificano mai: fin dalle prime pagine ha già una visione pessimistica del progresso tecnologico e ben prima dell'incendio che devasterà la città esprime la sua insoddisfazione verso il mondo in cui vive. Il cambiamento, potremmo affermare, avviene intorno a lui, non dentro di lui: se all'inizio il suo punto di vista appare marginale e fuori dalla storia, con la scomparsa dell'elettricità egli si rivela una sorta di profeta, che riesce a sopravvivere alla fine di un'era perché quella fine l'ha immaginata (desiderata?) più volte e perché, secondo il suo credo filosofico, ciò che sta accadendo non va visto come una perdita per l'umanità, ma come una possibilità per costruire una società migliore. Deschamps infatti già paventava un'idea di decrescita (Butor 1960), che certamente non immaginava così traumatica, ma che a suo avviso si rivelava necessaria perché l'essere umano potesse vivere in serenità ed equilibrio con la natura. Il suo ruolo di "eroe" durante la traversata della Francia (Cornillon-Bourras

2014, 23) è dunque anticipato da tale carattere di preveggenza delle sue idee: a partire dalla propria sensibilità ecologica e dalla conoscenza diretta della natura – Barjavel esplicita che proviene da una famiglia di contadini e anche quando ne descrive il corpo sottolinea come non faccia sport ma i suoi muscoli siano dovuti al lavoro in fattoria (Barjavel 1943, 49) – riesce a capire prima degli altri l'evoluzione della catastrofe e a portare in salvo l'amata Blanche e il gruppo di superstiti.

D'altra parte, in quello che è strutturato a tutti gli effetti come un itinerario iniziatico, Deschamps acquisisce con il tempo una forza e dei poteri sempre maggiori e ad ogni prova superata sembra passare a un livello superiore. È possibile infatti analizzare il percorso del gruppo di superstiti – un viaggio contro-intuitivo anche dal punto di vista prettamente spaziale, perché da un nord ricco e industrializzato verso un sud rurale, al contrario quindi rispetto alle classiche traiettorie migratorie già allora presenti in Europa (Bettin-Cela 2014) – attraverso le funzioni di Propp riferite alla fiaba (1928). Nel percorso di Deschamps ritroviamo tutta una serie di funzioni che il critico russo aveva già individuato nel folclore popolare: notiamo ad esempio l'allontanamento iniziale, quando il protagonista viene presentato come “inferiore” rispetto all'antagonista Jérôme Seita, perfettamente a suo agio nel mondo del futuro (funzione 1); ci imbattiamo nel tranello con cui lo stesso Jérôme inganna Blanche per sedurla e allontanarla in tal modo da Deschamps (funzione 6); riscontriamo il danneggiamento (funzione 8) con il quale Jérôme arreca danno a Blanche e l'inizio della reazione e la partenza (funzioni 10 e 11), che costituiscono il principio della seconda fase della narrazione; infine, con il ritorno (funzione 20) a Vaux, un cerchio sembra apparentemente concludersi.

Tale struttura, se sembra perfettamente lineare e coerente, presenta al tempo stesso alcune lievi antinomie che contribuiscono a rendere il romanzo più complesso e a mostrare le contraddizioni del pensiero di Barjavel. Il primo elemento di interferenza, appena abbozzato, è costituito dall'accenno dell'autore, durante gli ultimi momenti passati a Parigi, ai morti e al loro rapporto con i viventi. Quando Barjavel inizia a descrivere le conseguenze dell'improvvisa scomparsa dell'elettricità a Parigi, una delle più pericolose sembra essere quella legata alla conservazione dei morti (Barjavel 1943, 122): i corpi dei morti venivano infatti conservati in una sorta di cava sotterranea refrigerata grazie ad impianti elettrici che ormai sono in disuso. La putrefazione dei cadaveri potrebbe presto portare ad un'epidemia che nella città impaurita avrebbe effetti devastanti. Il tema del contagio attraverso i morti trasporta il nostro pensiero a figure ormai classiche delle narrazioni di orrore e fantastico come i vampiri o soprattutto gli zombi. In particolare questi ultimi hanno per il contesto francese una valenza specifica: il mito primigenio, almeno per quanto riguarda le fonti delle riscritture occidentali, proverrebbe da Haiti (Métraux 1958), colonizzata dalla Francia, e sarebbe rivelatore della violenza coloniale subita (Coulombe 2012, 75; 2015). I morti che si ribellano ai vivi infettandoli e costringendoli, nel mito degli zombi come in *Ravage*, a diventare come loro, rivelerebbero dunque il senso di colpa e paura della società occidentale e sarebbero da considerare una punizione per la sua attitudine violenta e prepotente. Il primo livello di lettura nel romanzo è piuttosto ovvio: l'essere umano con un progresso senza scrupoli non ha rispettato l'equilibrio naturale e ora ne paga le conseguenze. Ma in questi morti che si ribellano ai vivi è possibile secondo me scorgere un altro “spettro”, per usare il lessico di Derrida (1993): ci troviamo di fronte ad un'ammissione di colpa che non riesce del tutto ad emergere, ma che proprio come un fantasma aleggia sul discorso di Barjavel. La Seconda guerra mondiale e i sistemi totalitari che l'hanno facilitata sono anche il risultato di una politica imperialista aggressiva che, come vedrà anche Hannah Arendt (1951), va al di là dell'azione dei regimi dittatoriali. L'attenzione che Barjavel dedica alla possibilità che i morti infettino i viventi – nel romanzo si cita anche un personaggio fuoriuscito da un ospedale psichiatrico che, sottoposto per esperimenti scientifici ai raggi Oslo, si considera “la morte” – sembra proprio lasciar trasparire questo passato e presente coloniali non analizzati e risolti, proprio nel momento in cui la Francia, da paese colonizzatore qual era, era aggredita e invasa da un'altra potenza imperialista come la Germania hitleriana.

Il secondo elemento di interferenza che fa vacillare la costruzione apparentemente equilibrata della narrazione è sottolineato dall'ellissi temporale che interviene fra la penultima e l'ultima sezione del romanzo. La storia è infatti narrata fino a quel momento *in medias res*, mentre l'inizio del capitolo dedicato alla vita della comunità in Provenza, prima del colpo di scena finale, racconta diversi decenni dopo come questa nuova società sia stata costruita. Il sistema

su cui regna Deschamps è assolutamente patriarcale: la poligamia è obbligatoria e i maschi hanno il ruolo predominante nelle scelte che riguardano il bene comune. Inoltre la struttura della comunità è gerarchica, perché Deschamps, chiamato non a caso il Patriarca, ha l'ultima parola su tutto e può decidere autonomamente il proprio successore, perpetuando dunque tale sistema maschilista. Se la maggior parte dei ricercatori e delle ricercatrici legati/e all'ecocritica hanno posto l'attenzione alla necessità di un cambiamento anche nelle modalità di relazioni di genere, in particolare con l'ecofemminismo (Salabè 2012), allora ci rendiamo conto che la nuova società ecologica immaginata da Barjavel non sia assolutamente in grado di proporre un modello alternativo al patriarcato esistente. Il contesto della Parigi futuristica, in cui l'essere umano era schiavo della tecnologia, si ripete in fondo, con dinamiche diverse, nella comunità ecologica della Provenza: in tal caso il sistema implica una violenza di genere e classe che è imposta da alcuni uomini sugli altri e sulle donne, anche qui giustificata dalla necessità di far sopravvivere la specie. Il concetto di empatia, fondamentale nell'ecocritica, è totalmente soppresso.

L'autore inoltre insiste su metafore riguardanti la fertilità della terra e della donna: Blanche, per esempio, ormai deceduta, è presentata come donna e madre mitica, all'origine della nuova stirpe di esseri umani. I riferimenti alla maternità – della donna come della terra – sono numerosi nel romanzo: nella parte ambientata a Parigi, Barjavel conia un neologismo, "emblaveuse" (tratto dal verbo francese "emblaver", letteralmente "seminare" e tradotto con "seminatrice"), per indicare un macchinario che dovrebbe spargere artificialmente le sementi nella terra, generando una produzione molto più consistente rispetto al processo naturale. Deschamps, pur esperto conoscitore della campagna e della terra, non conosce le modalità d'uso del macchinario, e le sue parole a riguardo sono molto critiche perché metterebbe in pericolo la fertilità "naturale" in favore di una artificiale (Barjavel 1943, 188). Nella parte finale, infatti, l'autore sottolinea più volte il ritorno al processo naturale di procreazione, sia per quanto riguarda gli esseri umani che per quanto concerne l'agricoltura. Apparentemente dunque Barjavel descrive un mondo più libero ed ecologico, ma tale supposta libertà genera un sistema che continua ad essere discriminante e che costringe una parte della popolazione a subirne le regole, proprio come accadeva al protagonista nella Parigi tecnologica del 2052.

### **La repubblica libera di Provenza: sogno ecologico o incubo totalitario?**

Nella prima parte del romanzo, ambientata nella Parigi del futuro, Barjavel descrive due modalità principali di controllo della popolazione: l'arte e la psichiatria. L'arte è concepita esclusivamente come intrattenimento: gli artisti hanno borse di studio di sei anni elargite dal governo e si limitano a seguire gli insegnamenti del passato. Non vi è più una vera ricerca artistica, né l'idea che tali pratiche possano essere di rottura e rivoluzionarie. Il discorso legato alla psichiatria è più complesso: tutte le persone sono obbligate a sottoporsi una volta all'anno ad un "esame mentale"; molti non lo superano e devono quindi recarsi al "Dépiqueur" (Barjavel 1943, 32), una sorta di sedia elettrica sulla quale viene praticato un elettroshock. È impressionante la tipologia di comportamenti non accettati: l'ansia, il nervosismo, la distrazione, la timidezza sono considerati malattie mentali necessitanti cure farmacologiche o neuronali, con l'obiettivo di giungere ad una società normalizzata, in cui qualsiasi gesto "diverso" sia abolito. Possiamo riscontrare facilmente, in tali descrizioni, i riferimenti a Aldous Huxley e al suo *Brave New World* (1932): nel romanzo dello scrittore inglese il "cinema odoroso" era l'unica forma d'arte rimasta, puro intrattenimento che aveva la funzione di rilassare la popolazione. Al tempo stesso, il governo distribuiva gratuitamente (ed obbligatoriamente) il Soma, una sorta di psicofarmaco euforizzante e antidepressivo, per evitare pensieri infelici e potenzialmente dannosi e per controllare ulteriormente le persone. Anche Barjavel considera il "Dépiqueur" un efficace mezzo di controllo, tanto che ne fa risalire l'uso obbligatorio al 2026, dopo un'ondata di pessimismo, suicidi e divorzi che rischiava di mettere in pericolo la stabilità del governo.

Nel romanzo a questo mondo in cui l'infelicità esiste ma è controllata clinicamente dovrebbe contrapporsi il mondo più libero e naturale che il Patriarca ha creato in Provenza. Eppure Barjavel, forse involontariamente, descrive un'altra tipologia di controllo mentale sulla popolazione: le persone, nella Provenza "liberata" da Deschamps, devono continuamente essere impegnate in attività fisiche e pratiche necessarie alla comunità. Il Patriarca vuole evitare che la gente abbia troppo tempo per pensare, poiché nel tempo libero potrebbe riprendere l'evoluzione tecnologica che è stata forzosamente interrotta. L'arte – ma con essa

anche la scrittura e la lettura – non ha più senso perché considerata “inutile” e ogni azione umana deve avere uno scopo pratico preciso. A ben vedere, si tratta di un modello alternativo di controllo della popolazione; nella Parigi del 2052 erano le scariche elettriche del “Dépiqueur”, nella Provenza ecologica il lavoro nei campi, ma l’obiettivo del meccanismo è lo stesso: impedire all’essere umano di attraversare i momenti di noia e silenzio, momenti in cui, lontano dalle imposizioni culturali della società in cui vive, può essere sé stesso e sviluppare la propria creatività e spiritualità. La performatività e l’accettazione delle regole che venivano imposte e richieste nel mondo precedente la fine dell’elettricità, infatti, si sono trasformate ma la loro funzione è rimasta la stessa: impedire ogni deviazione creativa dalla normatività prescritta.

Vi è un altro strumento decisivo per approfondire il disfacimento del confine labile fra utopia e distopia nell’ultima parte di *Ravage*: comprendere il rapporto dell’autore con la tecnologia e analizzare il mondo pretecnologico che descrive. Come si è detto, infatti, la soluzione proposta da Barjavel per evitare la dipendenza dell’essere umano dalle macchine consiste nel semplice ritorno ad una fase pretecnologica, in un mondo in cui l’evoluzione scientifica viene cancellata e dimenticata e dove ogni tentativo di riproporla è severamente punito. In tal modo l’autore crea un sistema antropocentrico in cui al centro si erige la figura del Patriarca: il rapporto delle persone con la natura è in primo luogo il *suo* rapporto con la natura, così come è sempre lui ad aver scelto le modalità relazionali all’interno della società (la poligamia), la struttura politica (un corollario di regni) e le regole per la successione al potere (la cooptazione). Il rifiuto cosciente della tecnologia, se può essere spiegato come un tentativo di ritornare ad un’ecologia del passato, mostra ad uno sguardo più approfondito una serie di contraddizioni – al di là di quelle già menzionate – che possono essere meglio comprese attraverso il ricorso ad alcuni studi recenti sul postumanesimo.

Due fra le caratteristiche principali del pensiero postumano, infatti, vertono sul riconoscimento della diversità come valore (Tintino 2015) e su un cambio di prospettiva ontologica (Marchesini 2009, Borg 2019), alla cui base sono il policentrismo e l’immagine pluriversale. D’altronde, se l’essere umano si ibrida con la tecnologia, non possiamo più fare riferimento ad una sua presunta “naturalità” e dunque superiorità nei confronti di altri elementi del pianeta, ma dobbiamo ripensarne il ruolo all’interno di un contesto in cui l’asse gravitazionale deve essere modificato e i concetti stessi di identità e alterità ripensati. Anche in ambito italiano, gli studi sul postumanesimo si sono rivelati negli ultimi anni particolarmente fervidi e forieri di prospettive culturali inedite per leggere testi fino ad oggi analizzati attraverso prismi critici differenti e più classici (Micali 2019; Ferrara 2020).

Ciò che emerge da questi studi – che operano anche un ampliamento cronologico del concetto di postumano, non associandolo esclusivamente all’era contemporanea, ma concependo un paradigma storico per il quale sono ormai secoli che l’essere umano convive con elementi non umani – è innanzitutto la necessità di ripensare il nostro ruolo all’interno del pianeta e della sua storia evolutiva. In particolare nel saggio di Simona Micali, il postumano è concepito come una categoria critica, ma anche come una possibilità per rivoluzionare una visione del mondo antropocentrica che probabilmente non è più adatta a comprendere a pieno i mutamenti della realtà. Il concetto di “umiltà”, che il postumano condivide con alcuni approcci ecocritici (Alaimo 2020; Braidotti 2013; Oppermann 2016) diviene così fondamentale, vista la necessità di creare nuovi paradigmi che modifichino il centro di osservazione del reale e le gerarchie ontologiche fin qui acquisite.

È proprio tale umiltà che sembra mancare nella costruzione utopico/distopica del Patriarca in Provenza: l’unica maniera per risolvere il problema legato alla dipendenza dell’uomo dalle macchine è proporre un ritorno al passato, verso una società comunque ingiusta, ma senza tecnologia. Appare evidente come tale soluzione non solo non elimini la violenza – da quella di genere alla rigida gerarchia classista proposta –, ma che non possa neanche dare origine in futuro a una società più giusta ed egualitaria. D’altra parte all’epoca, in Italia ma anche in alcuni ambienti francesi, si faceva luce l’idea di un fascismo ecologico: questa sorta di “ecofascismo” (Armiero, Von Hardenberg 2013), che nasceva con presupposti legati al diritto di sangue e proprietà degli autoctoni, si è lentamente trasformato in anni più recenti in un generico ma forse più pericoloso eco-autoritarismo, un rispetto dell’ambiente come ulteriore privilegio di una popolazione bianca che impone il proprio potere e la propria gerarchia sugli altri.

Se la narrazione terminasse con la semplice presentazione del contesto provenzale, il discorso di Barjavel apparirebbe lineare, per quanto discutibile ideologicamente. L'autore però nel finale inserisce un elemento ulteriore, che rompe la struttura "regressiva" del romanzo: Deschamps, ormai anziano, riceve per regalo di compleanno da Denis, un contadino di un villaggio vicino, una macchina agricola che è stata ricostruita e la cui accensione getta nel panico le persone. Il Patriarca invece sembra rabbioso più che impaurito: ordina di distruggere il macchinario e di impiccare l'autore del regalo, ma viene lui stesso ucciso, prima che Paul, il suo successore designato, lo vendichi punendo e uccidendo Denis. Qui Deschamps rivela la sua vera natura: nella sua evoluzione riscontriamo la trasformazione del principe/filosofo delle utopie classiche come quelle di Etienne Cabet e Thomas Moore in un gerarca che, in nome del mantenimento della costruzione utopica, non esita a diventare violento e repressivo (Tumminelli 1981). Dopo l'uccisione del contadino che ha costruito la macchina, Paul, erede scelto da Deschamps e da lui perfettamente istruito, può così perpetuare il potere. In apparenza abbiamo dunque un finale lieto, ma in realtà il senso di inquietudine negli abitanti e nel lettore generato dal ritorno improvviso della tecnologia non è affatto scomparso. È qui che si cela la frattura di *Ravage*: nessuna legge imposta può ormai impedire la relazione fra esseri umani e tecnologia, perché prima o poi verrà costruito un altro macchinario e risulterà impossibile utilizzare la mera repressione per evitarlo. Barjavel ci lascia dunque con una doppia sconfitta: quella della Parigi futurista del 2052, ma anche quella della repubblica ecologica in Provenza, con l'impressione che anche tutte le altre ipotesi di nuove società saranno destinate al fallimento, finché non si riuscirà a cambiare il pensiero sul ruolo e sul posizionamento dell'essere umano al centro del mondo.

## Bibliografia

Alaimo, S.

2010 *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Indiana University Press, Bloomington.

Arendt, H.

1968 [1951] *The Origins of Totalitarianism*, Harvest-Harcourt, San Diego-New York; tr. it. di A. Guadagnin, *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1967.

Armiero, M. – Bonan, G.

2016 *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance, and Liberation*, London-New York, Bloomsbury.

Armiero, M. – Von Hardenberg W.G.

2013 *Green Rhetoric in Blackshirts: Italian Fascism and the Environment*, in "Environment and History", a. 19, n. 3, pp. 283-311.

Barjavel, R.

1943 *Ravage*, Denoël, Paris; tr. it. di L. Scalpelli e M. Spagnuolo, *Sfacelo*, L'orma, Roma 2019.

1968 *La Nuit des temps*, Presses de la cité, Paris; tr. it. di P. Peroni, *La notte dei tempi*, Editrice Nord, Milano 1976.

1973 *Le grand secret*, Presses de la cité, Paris.

Bernanos, G.

1944 *La France contre les robots*, Comité de la France libre du Brésil, Rio de Janeiro.

Bettin, G. – Cela, E.

2014 *L'evoluzione storica dei flussi migratori in Italia e in Europa*, Cattedra UNESCO SIIM, Venezia.

Biancofiore, A.

2015 *Éthique de la terre et appropriation du vivant*, in “Revue Notos”, a. 3, n. 3.  
<<http://notos.numerev.com/revue-3-53/274-ethique-de-la-terre-et-appropriation-du-vivant>>  
(ultimo accesso 18 dicembre 2020).

Borg, R.

2019 *Fantasies of Self-Mourning: Modernism, the Posthuman and the Finite*, Brill, Leiden.

Braidotti R.

2013 *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge e Malden (MA).

Butor, M.

1960 *La crise de la croissance dans la science-fiction*, in *Répertoire*, vol. I, Minuit, Paris.

Buzzati, D.

1960 *Il grande ritratto*, Rizzoli, Milano.

Carrel, A.

1935 *L'Homme, cet inconnu*, Plon, Paris.

Cohen, E.

1999 *Paris dans l'imaginaire national dans l'entre-deux-guerres*, Publications de la Sorbonne, Paris.

Cornillon, C. – Bourras, B.

2017 *Ravage. Analyse de l'œuvre*, Le Petit Littéraire, Paris.

Coulombe, M.

2012 *Petite philosophie du zombie*, Puf, Paris.

2015 *Zombies, symptômes d'une époque terrifiée*, in “Socio-anthropologie”, a. 22, n. 31, pp. 49-60.

De Rossignoli, E.

1965 *H come Milano*, Longanesi, Milano.

Derrida, J.

1993 *Spectres de Marx*, Galilée, Paris; tr. it. di G. Chiurazzi, *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina, Milano 1994.

Ferrara, E.M. (a cura di)

2020 *Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity*, Palgrave Macmillan, New York.

Guénon. R.

1927 *La crise du monde moderne*, Bossard, Paris.

Huxley, A.

1932 *Brave New World*, Chatto & Windus, London; tr. it. di L. Gigli, *Il mondo nuovo*, Mondadori, Milano 1991.

Iovino, S.

2016 *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance, and Liberation*, Bloomsbury, London-New York.

Marchesini, R.

2009 *Il tramonto dell'uomo: la prospettiva post-umanista*, Dedalo, Bari.

Meillassoux, Q.



2013 *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*, Aux Forges de Vulcain, Bussy-Saint-Martin.

Métraux A.  
1958, *Le vaudou haïtien*, Gallimard, Paris.

Micali, S.  
2019 *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media. Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings*, Peter Lang, London.

Oppermann, S.  
2016 *From Posthumanism to Posthuman Ecocriticism*, in "Relations", a. 1, n. 4, pp. 23-38.

Orwell, G.  
1937 *The Road to Wigan Pier*, Victor Gollancz, London ; tr. it. di G. Monicelli, *La strada di Wigan Pier*, Mondadori, Milano 2015.  
1949 *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London; tr. it. di G. Baldini, *1984*, Mondadori, Milano 1950.

Propp, V.J.  
1928 *Morfologija skazki*, Mosca; tr. it. di G.L. Bravo, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000.

Rueckert, W.  
1978 *Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism*, in "Iowa Review", a. 9, n. 1, pp. 71-86.

Sadoul, J.  
1981 *Anthologie de la littérature de science-fiction*, Ramsay, Paris.

Salabè, C.  
2012 *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Donzelli, Roma.

Tintino, G.  
2015 *Tra umano e postumano. Disintegrazione e riscatto della persona. Dalla questione della tecnica alla tecnica della questione*, Franco Angeli, Milano.

Tumminelli, R.  
1981 *Etienne Cabet: critica della società alternativa di Icaria*, Giuffrè, Milano.

Wells, H.G.  
1899 *A Story of the Days to Come*, in "The Pall Mall Magazine", a. 7, n. 1; tr. it. di G. Sparafucile, *Storia dei giorni futuri*, Nuova Editrice Berti, Parma 2013.  
1910 *The Sleeper Awakes*, Thomas Nelson & Sons, London; tr. it. di M.L. Righi, *Il risveglio del dormiente*, Mursia, Milano 1980.

## **Filmografia**

*Metropolis*, di Fritz Lang, con Alfred Abel, Brigitte Helm. Ufa: Germania, 1927.

### Capitolo 3.

#### ***Seconda origine* di Manuel de Pedrolo (1974). La rigenerazione di un'umanità post-razziale.**

*Seconda origine* di Manuel de Pedrolo è stato pubblicato nel 1974, in catalano ma all'interno di una Spagna ancora in pieno regime franchista (Franco, già malato, sarebbe morto l'anno successivo) e ovviamente risente del clima del periodo. De Pedrolo all'epoca era uno scrittore già legittimato all'interno delle lettere catalane: aveva pubblicato numerosi romanzi, opere di teatro, saggi e raccolte di poesie (de Pedrolo 1953, 1960, 1967) e aveva ottenuto diversi riconoscimenti letterari importanti: fra gli altri, i premi Joanot Martorell e Joan Maragall per la poesia nel 1954, il Victor Català per i racconti l'anno successivo, l'Ignaci Iglésies per il teatro nel 1960 e soprattutto il premio Sant Jordi per il romanzo nel 1962. Si trattava dunque, pur in un contesto difficile e ostile alla letteratura in lingua catalana come poteva essere quello della Spagna franchista che privilegiava l'impiego del castigliano e che censurò alcune sue opere, di un autore riconosciuto all'interno del proprio campo letterario di riferimento.

Come ha ottimamente visto Antoni Munné Jordà (2006), inoltre, se *Seconda origine* rappresenta certamente la sua opera più conosciuta in patria e all'estero, de Pedrolo si era già cimentato con la fantascienza, che anzi si rivela un genere costante all'interno della sua produzione narrativa. Utilizzandone le convenzioni e impiegandola in senso ampio e non limitativo, infatti, lo scrittore era riuscito, già prima della pubblicazione di *Seconda origine*, a sviluppare e approfondire alcune delle tematiche a lui più care, che si riveleranno ricorrenti anche in altre opere: la possibilità di esseri alieni che popolano il nostro mondo, il potere quasi mistico della fantasia e più in generale di alcune qualità dell'essere umano, la compresenza di diverse realtà parallele che si intersecano nella nostra. Alcuni di questi temi sono piuttosto classici nelle narrazioni fantascientifiche novecentesche, de Pedrolo però li rende originali perché crea molto spesso delle narrazioni "a chiave", all'interno delle quali è possibile leggere un'allegoria del momento storico in cui sono state redatte e pubblicate. È il caso ad esempio del racconto *Temps simultanís* [*Tempi simultanei*] incluso nella raccolta *Un món per a tothom* [*Un mondo per tutti*] (de Pedrolo 1956), in cui l'evocazione di realtà alternative rappresenta anche un modo per sortire dall'asfissia della Spagna franchista di quegli anni, segnati dalla repressione e dalla delusione cocente di chi, repubblicano e antifranquista, non era andato all'estero e aveva cercato di reintegrarsi nella società. Ma il de Pedrolo autore di fantascienza consta di un'amplia bibliografia, dal racconto *El camí* [*Il cammino*] (1957), una parabola pessimista che risente del clima di oppressione e depressione della dittatura, a *L'origen de les coses* [*L'origine delle cose*] (1974), in cui l'idea della rifondazione del mondo, alla base della narrazione di *Seconda origine* (in effetti i due testi sono praticamente contemporanei), è già presente e sviluppata narrativamente.

Gli anni in cui scrive e pubblica *Seconda origine* sono particolarmente fervidi per quanto riguarda l'impiego della fantascienza: nel 1975 escono in raccolta i racconti di *Trajecte final* [*Tragitto finale*], per la maggior parte composti a partire dall'autunno del 1973, immediatamente dopo la stesura del romanzo, alcuni dei quali pubblicati nella rivista "El Pont": troviamo in tal caso tematiche come la relazione fra esseri umani e androidi, i passaggi di dimensione (motivo ricorrente in de Pedrolo), le conseguenze che i viaggi nel tempo generano nella dimensione degli affetti familiari, soprattutto nel rapporto madre-figlio, tema questo che, sviluppato secondo criteri e modalità differenti, ritroveremo anche in *Seconda origine*. Ma l'impiego delle convenzioni del genere per de Pedrolo non si esaurisce con la pubblicazione di quello che ancora oggi è il suo romanzo più noto e studiato: nel 1976 inizia a scrivere *Aquesta matinada i potser per sempre* [*Questa mattina e forse per sempre*], che sarà pubblicato nel 1980 e che lo stesso autore considererà come il suo miglior romanzo di fantascienza, legato anch'esso alla presenza di realtà parallele. Nello stesso anno lo scrittore pubblica *Successimultani* (1980), che aveva iniziato a scrivere nel 1979 e che associa la compresenza di diversi mondi paralleli ai viaggi nel tempo, chiudendo di fatto un decennio piuttosto prolifico.

Da parte di de Pedrolo non vi è dunque alcuna reticenza nell'impiego del genere (Martínez-Gil 2019, 61-82), al contrario si riscontrano la volontà e la capacità di piegarne le convenzioni ai fini del proprio discorso politico e ideologico; l'autore interviene in modo originale all'interno di un genere che, come detto, usa in maniera ampia e non costrittiva: il riferimento

di Martínez-Gil alla “finzione speculativa” (2019, 61) deve essere inteso proprio nel senso di un allargamento della maglie della fantascienza e al tempo stesso di un disvelamento dell’intensa portata ideologica che tali narrazioni contengono, grazie all’impiego di metafore e allegorie.

*Seconda origine* fa parte dunque di un percorso variegato e profondo e si profila come un’opera che raccoglie tematiche già affrontate dall’autore, ma allo stesso tempo ne anticipa i futuri sviluppi. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che è proprio a partire da questo testo che de Pedrolo impiegherà la fantascienza anche per le narrazioni lunghe, benché alcuni racconti contenuti nelle raccolte del 1956 e del 1974 facessero già presagire questo tipo di evoluzione. La trama del romanzo è piuttosto semplice: le vicende hanno inizio con una scena di violenza che vede coinvolto il giovane Dídac, che all’epoca ha nove anni, e un altro ragazzino che cerca di affogarlo nell’acqua di un lago perché è nero. La quattordicenne Alba interviene per salvarlo, ma mentre sono in acqua i ragazzi si rendono conto che degli oggetti non identificati stanno invadendo la Terra, distruggendo tutto ciò che incontrano al loro impatto. I due si salvano proprio perché “protetti” dall’acqua – elemento che ritornerà nel corso della narrazione – e si avviano a ricostruire la propria vita in un pianeta ormai quasi disabitato. Nei quattro anni successivi Alba e Dídac apprendono a vivere nel nuovo contesto, cercando di mettere da parte in luoghi sicuri tutto quello che ritengono necessario per la ricostruzione del genere umano (in particolare i libri), fino a quando il ragazzo, ormai non più bambino, ha raggiunto l’età per fare un figlio con Alba e costituire così la prima generazione post-catastrofe dell’umanità. Dídac però muore poco dopo la nascita del figlio, lasciando Alba come unica superstite del vecchio mondo. Il romanzo oscilla continuamente fra l’utopia (la coppia che potrà ricostruire un’umanità post-razziale) e la distopia (il mondo distrutto da un attacco alieno), seminando il dubbio in chi legge che la storia della coppia altro non sia che un’allegoria della situazione della Catalogna e della Spagna negli anni Settanta e più in generale del mondo occidentale (Ballús 2009).

Se le descrizioni di Barcellona distrutta e delle coste mediterranee sono piuttosto suggestive – Alba e Dídac faranno anche un viaggio verso altri lidi del Mediterraneo, in una sorta di “nuova Odissea” attraversando alcuni dei luoghi simbolici della storia occidentale –, un altro aspetto particolarmente interessante del romanzo è costituito dalla struttura. Il testo è diviso in cinque “Quaderns” [Quaderni] e da una sorta di brano conclusivo finale, più breve, che indicativamente si intitola “*És l’Alba la mare de la humanitat actual? [Alba è la madre dell’umanità attuale?]*”<sup>3</sup>. Queste sei sezioni costituiscono il “manoscritto” del titolo e danno dunque a chi legge l’impressione che l’umanità sia infine riuscita a ricostruirsi, nonostante il contesto di violenza e razzismo che i due ragazzi hanno dovuto affrontare. È questo un espediente piuttosto utilizzato nelle narrazioni fantascientifiche che descrivono un futuro o un mondo parallelo dove, attraverso il reperimento di un testo scritto o di un documento di archivio, si crea una doppia struttura temporale: un futuro “prossimo”, in cui gli eventi in questione sono narrati; un futuro lontano in cui le dinamiche narrative raccontate sono state risolte o che ne portano al contrario i segni e le conseguenze. L’impiego del manoscritto, convenzione classica del romanzo storico ottocentesco (gli esempi di Walter Scott e Alessandro Manzoni sono fra i più noti, ma non certo i soli), ha la funzione di creare nel lettore un ulteriore assottigliamento del limine fra realtà e finzione, e al tempo stesso di rimettere in discussione tutta quella produzione letteraria che, seppur finzionale, è sempre stata considerata vicina alla realtà e utile per spiegare i cambiamenti storici. È una convenzione che è stata utilizzata, per esempio, da Margaret Atwood in *The Handmaid’s Tale* (1985), nel quale l’angoscia per le vicende narrate è mediata dalla consapevolezza che quegli eventi sono ormai passati, e in maniera diversa da James G. Ballard in *The Atrocity Exhibition* (1970), dove le note a piè di pagina, che fanno riferimento a testi che “potrebbero” essere reali, sortiscono invece l’effetto opposto, ovvero quello di aumentare l’inquietudine e lo spaesamento di chi legge. De Pedrolo usa tale convenzione, come vedremo, soprattutto per fini didattici, con l’intento di dimostrare come attraverso il racconto, soprattutto nella forma

---

<sup>3</sup> Per le traduzioni italiane del testo, rimando a Manuel de Pedrolo, *Seconda origine*, tr. it. di P. Rigobon, Atmosphere Libri, Roma 2011.

scritta, si possa ricordare il passato e quindi costruire il futuro, il che appare piuttosto logico se si pensa al clima di chiusura e censura, anche culturale, in cui lo scrittore viveva e operava. Il romanzo è costellato di allegorie, alcune delle quali molto evidenti da leggere e interpretare, a partire dai nomi dei due personaggi principali: se Alba fa ovviamente riferimento alla nascita di una nuova umanità (e sulla questione di Alba madre degli esseri umani ritornerò in seguito), Dídac fa pensare alla didattica, ovvero al processo di apprendimento del giovane che dovrebbe essere sineddoche di un più generale processo di acculturazione delle persone. Inoltre Alba parla esplicitamente del padre imprigionato ingiustamente, anche se non ne svela i motivi, ma è facile leggere nelle sue parole un riferimento alle ingiustizie commesse contro i ribelli sotto il regime franchista. Gli stessi bombardamenti senza tregua degli extraterrestri fanno pensare ai bombardamenti subiti dai repubblicani, in particolare nelle zone descritte dal romanzo, durante la guerra civile spagnola. Anche l'idea di preservare dalla catastrofe i libri e la cultura può essere riferita alla necessità di salvare la tradizione letteraria e culturale catalana dai soprusi del regime, così come l'attenzione data allo stato di Alba (che all'inizio di ogni capitolo viene descritta rispettivamente come "vergine", "incinta" o "madre") rimanda alla possibilità di formare una nuova generazione che superi i traumi della precedente e crei nuove modalità di vita e socialità comuni. Oltre alle convenzioni fantascientifiche, il testo mostra riferimenti, anche in senso contrastante, con altri romanzi incentrati sulla sopravvivenza e la ricostruzione di una nuova umanità: il confronto con *Lord of the Flies* [*Il signore delle mosche*] (1954) di William Golding (che tra l'altro presenta protagonisti adolescenti, dunque nella stessa fase di crescita e scoperta di *Seconda origine*) e con *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe (1719) appare piuttosto scontato. De Pedrolo però propone un superamento dell'ideale razziale e coloniale, dominante e brutale anche nella relazione fra l'essere umano e la natura, teorizzato da Defoe nel suo romanzo, così come della violenza "naturale" e ancestrale che si impossessa dei ragazzi nell'isola descritta da Golding.

*Seconda origine* ebbe un successo immediato nel contesto catalano e, oltre a diverse ristampe e a un adattamento radiofonico per Catalunya Radio, venne scelto come soggetto per la prima serie televisiva dell'emittente TV3 (la televisione pubblica catalana) fra la fine del 1985 e l'inizio del 1986. La serie, provvista di un budget particolarmente consistente per i tempi (Busquets 2015), divisa in sette episodi e diretta da Ricard Reguant, ebbe un grande successo di pubblico ed effettivamente la maniera di girare le scene, con movimenti di macchina lenti e lunghi momenti di silenzio fra i due protagonisti, risulta ancora oggi particolarmente affascinante (Cela 2019, 395-404). Tra l'altro il legame fra la guerra civile e le vicende raccontate in *Seconda origine* risulta persino più evidente nella serie, poiché molte scene furono girate nelle rovine di Belchite, non lontano da Saragozza, dove i danni dei bombardamenti franchisti erano ancora visibili. Potremmo vedere anche nel rifiuto dello stesso de Pedrolo di modificare le ragioni alla base della distruzione dei terrestri – Reguant avrebbe preferito far riferimento ad una più generica esplosione atomica, causata per errore dagli stessi esseri umani –, la necessità di mantenere viva e chiara l'allegoria con il franchismo e la dittatura (Botella 1985). Tali elementi si perdono invece quasi completamente nella trasposizione cinematografica del 2015 la quale, forse anche per la particolare storia produttiva che ha avuto – doveva essere diretta da Bigas Luna, ma dopo la morte del regista il progetto è stato ripreso da Carles Porta – e per l'intento di raggiungere un pubblico internazionale e più ampio (si tratta di una coproduzione ispano-inglese), sfuma i riferimenti politici e ideologici in nome di una generica volontà di Alba e Dídac di ricostruire l'umanità. Ciò che è utile ricordare in conclusione del paragrafo è la serie di possibilità che de Pedrolo apre nel suo finale: in un mondo distrutto da un attacco alieno senza senso, dove la maggior parte della popolazione è deceduta, è ancora possibile sperare nel futuro, con pazienza e con la consapevolezza che il processo di ricostruzione della memoria è lungo e difficile. In accordo con quanto scritto da Pablo Servigne, Raphaël Stevens e Gauthier Chapelle (2019), la

fine del mondo potrebbe anche essere utilizzata come un'occasione per ricostruire da capo un'umanità diversa e nuova. Un'ultima riflessione è d'obbligo: certamente le allegorie evidenti alle questioni spagnole e catalane hanno facilitato un certo tipo di lettura storico-politica del testo, ma pensando alle vicende di Alba e Dídac potremmo anche pensare che l'autore abbia immaginato un mondo non solo post-franchista o in generale successivo alle dittature; il mondo di *Seconda origine* si basa infatti anche sul riciclo, sul possesso "affettivo" e non economico degli oggetti, sull'assenza di competizione fra esseri umani. In breve, troviamo nella narrazione non solo un futuro post-apocalittico, ma anche, come ha teorizzato Pater Frase nel suo saggio sulle quattro possibili alternative per la nostra società (Frase 2016), un mondo esplicitamente post- e anti-capitalista, elemento che il film del 2015 ad esempio non prende in alcun modo in considerazione e che invece rende il romanzo – pur legato strettamente, come abbiamo visto, al contesto dell'epoca – estremamente interessante e foriero di spunti ancora oggi.

### **Per una società post-razziale?**

Enrico Beltramini nel suo saggio *L'America post-razziale* (2010), scritto dopo l'elezione di Barack Obama come presidente degli Stati Uniti d'America, ragiona in generale sul concetto di "post-razzialità" e su come sia molto difficile che una costruzione culturale imponente e ramificata come la razza, alla base di una determinata idea di società, scompaia all'improvviso. Beltramini concepisce l'auto-rappresentazione dell'America post-razziale successiva all'elezione di Obama – il paradosso di un paese costruito sul privilegio bianco governato da un presidente nero –, come una narrazione in parte autoreferenziale che preferisce asserire di aver superato le tensioni e le gerarchie fra le razze invece di analizzare con onestà le dinamiche, anche intersezionali, che il razzismo ancora implica. Di avviso simile è Elisabetta Vezzosi (2016), la quale, facendo anche riferimento a fonti anglosassoni – dallo stesso Obama ad alcuni dei principali teorici del tema, come Kaplan (2011) e Kiuchi (2016) –, sostiene come la divisione razziale non sia scomparsa dopo l'elezione del primo presidente nero nella storia degli Stati Uniti, ma sia ancora presente, accompagnata da altre parcellizzazioni della società (genere, classe, religione, lingua, orientamento sessuale) che rendono l'idea di post-razzialità puramente teorica.

Possiamo affermare con nozione di causa che de Pedrolo faccia riferimento nel suo romanzo ad una prospettiva post-razziale: la causa della violenza che Dídac subisce nella scena iniziale, dalla quale scaturisce la dinamica del suo rapporto con Alba, è propriamente razziale. Il giovane è malmenato perché nero (non vi sono altri riferimenti nel romanzo, e sembra che i ragazzi che lo hanno aggredito non lo conoscessero neppure), dunque è appunto il colore dell'epidermide a segnare la diversità e l'alterità rispetto al gruppo dominante. L'intervento salvifico di Alba non è quindi dovuto semplicemente ad un'idea generale di giustizia, ma nell'aiuto che fornisce a Dídac vi è anche il preciso modello di umanità concepito da de Pedrolo, sostenitore di un mondo nel quale le differenze di razza saranno superate. In realtà, nel prosieguo della narrazione, ci rendiamo conto di come tale ipotesi, anche in un mondo quasi del tutto popolato, sia da considerarsi ancora utopica: se il superamento del razzismo deve necessariamente accompagnarsi alla soppressione di tutti gli elementi divisori e stigmatizzanti della società, secondo la lettura intersezionale cui abbiamo fatto riferimento poc'anzi, allora possiamo affermare che tale superamento sia ancora complesso, anche nel mondo quasi disabitato descritto da de Pedrolo. La coppia infatti, nel suo pellegrinaggio attraverso il Mediterraneo, incontra altri sopravvissuti che cercano costantemente di ucciderli o di imprigionare Alba. L'incontro fra i pochi reduci non è mai foriero di solidarietà e compassione per essere riusciti ad evitare l'attacco extraterrestre, ma produce negli altri una violenza cieca e una voglia di sopraffazione che sottintendono come il genere umano, dal punto di vista etico-morale, fosse ormai arrivato al termine del proprio percorso e come la distruzione da parte degli alieni fosse semplicemente uno degli epiloghi possibili.

Anche le scene conclusive, che mostrano il parto di Alba e al tempo stesso la morte di Dídac, fanno riferimento alla possibilità di un nuovo mondo post-razziale, di cui il figlio della coppia sarà l'iniziatore e al tempo stesso il simbolo. Se la chiusura del romanzo, anche in ragione dell'idea di parabola – vedremo in seguito i riferimenti biblici presenti nel testo – può apparire meccanica o in ogni caso eccessivamente semplicista, non dobbiamo dimenticare che

qualsiasi ragionamento sulla razza non può esulare da un discorso più ampio sul passato e sul presente coloniali e sulle prospettive postcoloniali e/o decoloniali delle nostre società. Come ho scritto in precedenza, de Pedrolo dissemina la sua narrazione di elementi che fanno pensare al contesto catalano e in particolare alle relazioni politiche e culturali fra Spagna e Catalogna, a partire dall'uso della lingua catalana fino all'impiego di alcune convenzioni culturali e all'idea stessa di Catalogna come stato-nazione.

De Pedrolo non è certamente il solo, fra scrittori e critici, a considerare la letteratura catalana come letteratura (post)coloniale. Ho inserito questa volta il prefisso “post” fra parentesi e non semplicemente prima di “coloniale”, come ormai d'uso negli studi anglosassoni ma anche italiani, per rimarcare la particolare situazione di chi la considera letteratura nazionale senza stato di riferimento, perché oppressa da Francia e Spagna (Grilli 1979). Mike Ashley si riferisce esplicitamente a *Seconda origine* come ad un'opera di “postcolonial science fiction” (Ashley 2011, 67) e certamente nell'analisi del romanzo non possiamo tralasciare questo tipo di interpretazione. Al tempo stesso, però, ci sarebbe da riflettere approfonditamente su che cosa intendiamo per letteratura postcoloniale e più in generale sulla nostra concezione di colonia: siamo d'accordo sul fatto che il colonialismo va al di là della mera occupazione militare – il caso italiano, fra gli altri, con il decennio di Amministrazione Fiduciaria della Somalia, lo illustra chiaramente (Brioni 2015; Comberiat 2018) –, implicando tra l'altro un lascito culturale difficile da risolvere in pochi anni. È ugualmente vero che il colonialismo, come detto, esula dall'aspetto meramente geografico e politico e può proporsi in altre forme (economica, culturale), anche in contesti considerati democratici (Bernhard, Reenock, Nordstrom 2014, 225-250).

Inoltre, analizzando *Seconda origine* come opera postcoloniale, dovremmo riflettere sull'idea di de Pedrolo riguardante la nuova società proposta, nella quale a questo punto verrebbero superati anche i conflitti coloniali, non solo quelli razziali. È qui che la sua narrazione mostra dei limiti concettuali, in parte riferibili anche alla sua visione politica e ideologica di identità nazionale. De Pedrolo sviluppa un'idea sempre più radicale di indipendentismo, soprattutto a partire dalla transizione democratica spagnola del 1978, quando, morto ormai Franco, come altri catalani e democratici si sentì “tradito” da un cambiamento politico giudicato ipocrita, poco coraggioso e ancora legato ai poteri forti che avevano appoggiato il regime. È possibile rendersi conto dell'evoluzione del pensiero politico dell'autore attraverso i suoi articoli pubblicati inizialmente negli anni Settanta e Ottanta nei periodici *Avui* e *Diario de Barcelona* e in seguito raccolti in volume (de Pedrolo 2018). Già i titoli delle due serie di articoli presentati – *Cròniques colonials* [*Cronache coloniali*] e *Cròniques d'una ocupació* [*Cronache di un'occupazione*] – lasciano trasparire la modalità attraverso la quale l'autore concepisce i rapporti fra Catalogna, Francia e Spagna (a cui si riferisce come “Castella”). Nel processo di liberazione e indipendenza, de Pedrolo afferma testualmente che “els pobles sotmesos de l'interior ens identifiquem amb la cultura i la parla” [“i popoli soggiogati dell'interno si identificano con la cultura e la parola”], dando per scontato che lingua e cultura (concetti che tra l'altro andrebbero ampliati, approfonditi e contestualizzati) siano “naturalmente” e alla prova dei fatti, gli elementi principali di un'identità nazionale. È in questo assioma “lingua/stato nazionale” che il discorso si rivela particolarmente complesso: l'identità collettiva deve necessariamente passare per una comunanza linguistica? In realtà l'identità, quella individuale come quella di gruppo, si costruisce attraverso un discorso molteplice e non lineare, che concerne diversi elementi della società, dall'orientamento sessuale all'appartenenza di genere (o al rifiuto stesso della nozione di genere), dalla classe sociale alla razza e alla provenienza geografica. Non è approfondita nell'analisi di de Pedrolo la nozione di intersezionalità, propria fra gli altri degli studi del femminismo della terza ondata (Loretoni 2018, 307-318) ma presente nel contesto europeo almeno dagli anni Settanta grazie alle opere di Colette Guillaumin (1979). Inoltre, a partire da una costruzione binaria che fa riferimento ad un popolo (nozione già di per sé ambigua) che vuole affermarsi contro una o più nazioni che glielo impediscono, si rischia di ricadere nelle stesse dinamiche identitarie che si vorrebbe criticare. Senza dimenticare, all'ora attuale, un'altra questione fondamentale: lo stato-nazione è davvero la sola forma di vita comunitaria per una collettività che si sente autonoma e indipendente? Non esistono forme di vita sociale e politica più inclusive o semplicemente alternative? Oppure dovremmo spingerci a pensare, in maniera neanche tanto paradossale riflettendo sulla storia italiana e sul suo processo di unità politica, che ogni costruzione nazionale moderna sia di per sé una costruzione coloniale?

Certamente il pensiero di de Pedrolo riflette anche il periodo della fine degli anni Settanta e dell'inizio degli Ottanta, nel quale le grandi speranze riposte nel passaggio dalla dittatura ad una democrazia moderna vennero in parte disilluse a causa del carattere ambiguo della transizione. Vi è però un ulteriore elemento in *Seconda origine* che merita di essere approfondito e che si rivela ancora problematico, ed è riferito alla figura di Alba. In effetti potremmo leggere il suo personaggio – attraverso la sua relazione con Dídac, ma anche nella sua consapevolezza di “dover” creare una nuova stirpe di esseri umani e nella risolutezza che mostra nel prendere le decisioni più delicate – come una ragazza/donna autonoma, perfettamente cosciente della drammaticità della situazione (che non si abbandona dunque né al cinismo né all'opportunismo), ma anche pragmatica e capace di operare le scelte giuste e più utili per la conservazione della specie. Fin dalla prima scena, de Pedrolo la mostra come coraggiosa – non esita a battersi in favore di Dídac, sfidando l'altro ragazzo – e antirazzista, anticipando quindi un aspetto del modello di società che potrà creare. Nel corso della narrazione è sempre lei a prevedere e organizzare gli eventi – dirà più volte a un Dídac inconsapevole e ancora bambino che lui sarà il padre dei loro figli – e dimostra un'incredibile perspicacia nel comprendere i cambiamenti che concernono il proprio corpo, la scoperta della pubertà e della sessualità (Nilsson-Fernández 2019).

La costruzione del personaggio femminile da parte di de Pedrolo, però, accanto a tale elemento di modernità e indipendenza, ci pone di fronte ad un altro aspetto apparentemente contraddittorio: anche a causa della differenza di età con Dídac (fin dall'inizio della narrazione percepiamo la complessa relazione anche sentimentale e sessuale fra un'adolescente e un bambino), Alba mantiene costantemente un atteggiamento materno nei suoi confronti. È proposta al tempo stesso come sorella maggiore, madre, insegnante e amante: a volte chi legge ha l'impressione di trovare in Alba tutta una serie di stereotipi legati alla figura femminile. Alfons Gregori i Gomis per esempio, recensendo il volume collettivo *Explorant Mecanoscrit del segon origen: Noves lectures* (Martín Alegre 2016), abbozza una lettura femminista del romanzo (Gregori i Gomis 2020), rendendosi però presto conto che la costruzione di Alba non riesce del tutto a superare gli stereotipi delle più frequenti rappresentazioni dei personaggi femminili nei romanzi contemporanei; anche in un mondo che si vuole post-razziale e dove l'umanità potrà ricominciare a generare nuove modalità di vita in comune, alcuni punti fermi sembrano non poter essere messi in discussione e vengono presentati come naturali: la donna rimane una figura materna, che si prende cura di Dídac e ne accompagna la crescita, come “farebbe” una madre, per poi divenire, di fatto, la madre dell'umanità nuova che ripopolerà il pianeta.

Anche il fatto che, dopo il parto, Alba sopravviva mentre Dídac muoia senza poter vedere il futuro del nuovo mondo, genera un doppio finale: da una parte potremmo pensare che, una volta sola con il figlio, Alba, superando persino il tabù culturale dell'incesto, possa ergersi a generatrice perpetua di una stirpe che la vede come madre unica di tutti i futuri esseri umani. Dall'altra potremmo invece ipotizzare – come ha fatto ad esempio Fiona Stafford in *The last of the race*, nel quale la definisce come “an eternal mother” [“una madre eterna”] (Stafford 1994) – che a partire dalla prima fecondazione Alba possa generare continuamente, in maniera quasi divina. È questa una lettura che ovviamente si lega anche a una visione teologica del mondo futuro da parte di de Pedrolo: se non abbiamo la sicurezza che sia proprio questa l'interpretazione che l'autore voleva dare al suo testo, rimane nonostante tutto l'ambiguità di alcune caratteristiche di Alba, a partire dalle descrizioni precise sul suo stato (incinta, vergine, con le mestruazioni) cui abbiamo accennato in precedenza e che sembrano reificarne il corpo, come se si trattasse di un semplice strumento atto alla riproduzione del genere umano. Se considerare “femminista” *Seconda origine* non sembra un'analisi del tutto appropriata, proprio per la resistenza di alcuni stereotipi presenti nel personaggio di Alba – tenendo a mente che il testo rispecchia anche il contesto in cui è stato prodotto, e difficilmente potrebbe essere altrimenti –, forse è proprio su queste “resistenze” che dobbiamo soffermarci per comprendere a che punto esse siano solide e ancorate nella mentalità occidentale. Persino nel momento della nascita di una nuova umanità, in un mondo ormai spopolato, la percezione della figura femminile come madre “naturale” e naturalmente provvista di istinto materno sembra difficile da abbandonare.

## **La letteratura come percorso di vita**

Al di là delle letture ideologiche che oggi mettono in luce alcune ambiguità del romanzo, ma che nel 1974 erano complicate da reperire anche per l'autore stesso, rimane la grande pulsione positiva della narrazione di de Pedrolo, convinto che attraverso la cultura e la letteratura fosse possibile costruire un'umanità nuova provvista di un rinnovato senso della comunità. È proprio tale attenzione all'aspetto didattico della letteratura che ci porta al particolare posizionamento del libro all'interno del virtuale scaffale della letteratura per ragazzi o *young adults*. Va detto che de Pedrolo non aveva concepito *Seconda origine* come un testo per adolescenti (Moreno 2016), ma che fu la casa editrice, Edicions 62, a includerlo nella collana di letteratura giovanile "El trapezi" [Il trapezio]. Analizzando però i titoli – per non citarne che alcuni: si va da *Le salaire de la peur* di Georges Arnaud (1950) a *Le grand Meaulnes* di Alain Fournier (1913), passando per *Le port des brumes* di Georges Simenon (1932) e *Il cane che ha visto Dio* di Dino Buzzati (1968), includendo anche autori catalani di fantascienza come Pere Verdaguer o più tardi l'attrice e scrittrice Montserrat Julió (1975) – risulta difficile associarli ad una collana di letteratura per ragazzi dell'inizio del ventunesimo secolo. Si trattava, già allora, di posizionare *Seconda origine* all'interno del complesso fenomeno del *crossover*, per il quale lo stesso prodotto narrativo si rivolge contemporaneamente a pubblici di fasce di età differenti. Per tale ragione il romanzo di de Pedrolo è stato per anni lettura imprescindibile nella scuola pubblica catalana, e certamente l'aspetto propositivo della possibilità del cambiamento attraverso l'acculturazione ha giocato un ruolo fondamentale. Già all'inizio degli anni Ottanta il filosofo Neil Postman parlava di una progressiva "scomparsa" dell'infanzia e dell'adolescenza come soggetti psicologici all'interno del mercato culturale, in nome di un soggetto più ampio e sfaccettato che includesse contemporaneamente volontà, gusti e desideri eterogenei (Postman 1982). *Seconda origine* riesce dunque a essere al tempo stesso una perfetta parabola di crescita per un/una giovane che lo approccia e un'analisi sul futuro che si presenta molto più complessa per il pubblico adulto.

L'epilogo finale – ringrazio in tal caso la generosità di Elisabet Armengol per avermi suggerito l'idea nel corso dei nostri scambi – è a tal proposito indicativo e possiamo dargli una lettura diversa rispetto alla chiave femminista utilizzata in precedenza. La figlia di Alba e Dídac si chiama Mar, dando ancora una volta il senso di un mondo che costantemente inizia e si rigenera, ripartendo dall'acqua, dove la trama, non solo simbolicamente, ha avuto inizio (Dídac era infatti minacciato in un lago). Mathilde Bensoussan ha ragionato molto sul mito della rinascita in *Seconda origine* e in generale nella poetica dell'autore (Bensoussan 1988, 73-79): forse a partire dal romanzo possiamo concepire l'esistenza non come una linea retta che porta al raggiungimento di un determinato obiettivo, ma come un circolo continuo attraverso il quale la stessa fatica di ricostruire e ridare ogni volta un senso al reale diviene un obiettivo in sé. Anche in questo caso possiamo trovare una metafora della dittatura franchista, a causa della quale de Pedrolo – comunista e catalanista – ha dovuto di volta in volta reinventare le modalità di espressione per sfuggire alla censura e durante la quale ha trovato nella scrittura un appiglio solido per mantenere la propria identità di essere umano e autore. Il passaggio da Alba e Dídac a Mar, dunque, acquista un senso diverso: è anche una memoria che si trasmette attraverso la scrittura e che, proprio dal testo scritto, può ogni volta risorgere sfidando la distruzione. D'altra parte, come ha scritto Alberto Prunetti nella postfazione all'edizione italiana di *Acte de violència* [de Pedrolo 1975] – altro romanzo distopico in cui la gente per reazione alla dittatura decide di non uscire più di casa – "una scrittura che si propone di raccontare la violenza del potere non può essere la scrittura pacificata che intrattiene: deve camminare sui carboni ardenti e soffiare sul fuoco della rivolta. È la scrittura come la intende e la pratica Manuel de Pedrolo" (Prunetti 2020, 286). In tal senso *Seconda origine* non è solo una narrazione che cerca di superare il franchismo e la dittatura, ma anche un romanzo in cui si immagina un mondo oltre il capitalismo.

## Bibliografia

Arnaud G. (Henri Girard)  
1950 *Le Salaire de la peur*, Julliard, Paris; tr. it. di M. Ferrara, *Il salario della paura*, Fandango, Roma 2012.

Ashley, M.



2011 *Out of This World: Science Fiction, But Not As You Know It*, British Library, London.

Atwood, M.

1985 *The Handmaid's Tale*, McClelland and Stewart, Toronto; tr. it. di C. Pennati, *Il racconto dell'ancella*, Mondadori, Milano 1988.

Ballard, J.G.

1970 *The Atrocity Exhibition*, Jonathan Cape, London; tr. it. di A. Caronia, *La mostra delle atrocità*, Feltrinelli, Milano 1998.

Ballús, C.

2009 *Mecanoscrit del segon origen. Estudi preliminar*, Educaula, Barcelona.

Beltramini, E.

2010 *L'America post-razziale. Razza, politica e religione dalla schiavitù a Obama*, Einaudi, Torino.

Bensoussan, M.

1988 Mecanoscrit del segon origen de *Manuel de Pedrolo: una nova interpretació del mite del recomençament*, in "Zeitschrift für Katalanistik", Frankfurt am Main, a. 1, n. 1, pp. 73-79.

Bernhard, M. – Reenock, C. - Nordstrom, T.

2004 *The Legacy of Western Overseas Colonialism on Democratic Survival*, in "International Studies Quarterly", a. 5, n. 48, pp. 225–250.

Botella M.

1985 *Diumenge vinent comença a TV3 «Mecanoscrit del segon origen»*, "Avui", 25-26 dicembre, p. 39.

Brioni, S.

2015 *The Somali Within. Language, Race and Belonging in 'Minor' Italian Literature*, Legenda, Cambridge.

Busquets, G.

2015 <http://www.elpuntavui.cat/comunicacio/article/20-comunicacio/901177-la-primera-serie-de-tv3.html> (ultimo accesso 4 febbraio 2021)

Buzzati, D.

1968 *Il cane che ha visto Dio*, in *La boutique del mistero*, Mondadori, Milano.

Cela, J.

2019 *Pedrolo. Mecanoscrit del segon origen*, in *Manuel de Pedrolo, una mirada oberta, Noves perspectives crítiques i didàctiques*, a cura di A.M. Moreno, F. Ardolino J. Malé, Pagès, Lleida, pp. 395-404.

Comberiati, D.

2018 *Decolonization: Representing the Trusteeship Administration of Somalia*, in S. Brioni, S. Bonsa Gulema (a cura di), *The Horn of Africa and Italy. Colonial, Postcolonial and Transnational Cultural Encounters*, Peter Lang, Oxford, pp. 2-27.

Defoe, D.

1719 *Robinson Crusoe*, William Taylor, London; tr. it. di G. Barbieri, *Avventure di Robinson Crusoe*, Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio, Milano 1838-1839.

De Pedrolo, M.

1953 *El premi literari i més coses*, Selecta, Barcelona.

1956 *Un món per a tothom*, Albertí, Barcelona.

1957 *Violació de límits*, Albertí, Barcelona.  
1960 *L'inspector arriba tard*, Moll, Palma de Majorque.  
1967 *Elena de segona mà*, Selecta, Barcelona.  
1974 *L'origen de les coses* in *International Setting*, Edicions 62, Barcelona.  
1974 *Mecanoscrit del segon origen*, Edicions 62, Barcelona; tr. it. di P. Rigobon, *Seconda origine*, Atmosphere, Roma 2011.  
1975 *Acte de violència*, Edicions 62, Barcelona; tr. it. di B. Parisi, *Atto di violenza*, postfazione di A. Prunetti, Pagina Otto, Trento 2020.  
1975 *Trajecte final*, Edicions 62, Barcelona.  
1980 *Aquesta matinada i potser*, Galba, Barcelona.  
1980 *Successimultani*, Laia, Barcelona.  
2004 *Cròniques. Cròniques coloniales / Cròniques d'una ocupació*, Edicions El Jonc, Lleida.

Fournier, A.

1913 *Le Grand Meaulnes*, Émile-Paul, Paris ; tr. it. di A. Banti, *Il grande amico*, Mondadori, Milano 1999.

Frase, P.

2016 *Four Futures: Life After Capitalism*, Verso, London.

Golding, W.

1954 *Lord of the Flies*, Faber&Faber, London; tr. it. di F. Donini, *Il signore delle mosche*, Martello, Firenze 1958.

Gregori i Gomis, A.

2020 *Explorant 'Mecanoscrit del segon origen': novel lectures*, Poznan, Universitat Adam Mickiewicz.

Grilli, G.

1979 *La letteratura catalana. La diversità culturale nella Spagna moderna*, Guida, Napoli.

Guillaumin, C.

1979 *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Mouton.

Kaplan, R.H.

2011 *The Myth of Post-Racial America: Searching for Equality in the Age of Materialism*, Rowman & Littlefield, Lanham.

Kiuchi, Y. (a cura di)

2016 *Race Still Matters: The Reality of African American Lives and the Myth of Postracial Society*, SUNY Press, Albany.

Loretoni, A.

2018 *Un femminismo intersezionale e multidisciplinare*, in "Iride", a. 31, n. 2, pp. 307-318.

Martín Alegre, S. (a cura di)

2018 *Explorant 'Mecanoscrit del segon origen': Noves lectures*, Orciny Press, Tarragona.

Martínez-Gil, V.

2019 *Manuel de Pedrolo i les formes de la ficció especulativa*, in *Manuel de Pedrolo, una mirada oberta, Noves perspectives crítiques i didàctiques*, a cura di A.M. Moreno, F. Ardolino J. Malé, Pagès, Lleida, pp. 61-82.

Montserrat, J.

1975 *Memòries d'un futur bàrbar*, Edicions 62, Barcelona.

Moreno, A.M.

2016 *La literatura juvenil de ciència-ficció de Manuel de Pedrolo*, tesi di dottorato, Universitat de Barcelona, Spagna.

Munné Jordà, A.

2006 *La ciencia-ficción de Manuel de Pedrolo: más que el Mecanoscrito pero también*.  
<https://www.elkraken.com/articles/Pedrolo/A-Pedrolo-esp.html> (ultimo accesso 2 febbraio 2021).

Nilsson-Fernández, P.

2019 *Mapping the works of Manuel de Pedrolo in relation to the post-civil war Catalan landscape*, Tesi di dottorato, University College of Cork, Ireland.

Postman, N.

1982 *The Disappearance of Childhood*, Delacorte Press, Toronto; tr. it. di E. Coccia, *La scomparsa dell'infanzia. Ecologia delle età della vita*, Armando, Roma 1984.

Prunetti, A.

2020 *Postfazione* in Manuel de Pedrolo, *Atto di violenza*, Pagina Otto, Trento 2020, pp. 285-288.

Servigne, P. – Stevens, R., - Chapelle, G.

2019 *Une autre fin du monde est possible*, Seuil, Paris.

Simenon, G.

1932 *Le port des brumes*, Fayard, Paris; tr. it. di F. Ascari, *Il porto delle nebbie*, Milano, Adelphi 1994.

Stafford, F.

1994 *The Last of the Race: The Growth of a Myth from Milton to Darwin*, Clarendon Press, Oxford.

Vezzosi, E.

2016 *Se la società post-razziale non esiste*, in “Rivista Il Mulino”, a. 65, n. 5, pp. 771-779.

## Filmografia

*Mecanoscrit del segon origen*, di Ricart Reguant i Molinos, con Àgueda Font, Guillem d'Efak, Moisès Torner. TV3: Spagna, 1985-1986.

*Mecanoscrit del segon origen*, di Bigas Luna e Carles Porta, con Rachel Hurd-Wood, Sergi López i Ayats. Ipso Facto Film: Spagna-UK, 2015.

## Capitolo 4.

### ***Lacrime nella pioggia* di Rosa Montero (2011). Per un elogio del margine: la non integrazione salverà il mondo.**

Rosa Montero pubblica nel 2011 il romanzo *Lacrime nella pioggia*, primo di una trilogia – gli altri due testi sono *El peso del corazón* (2015) e *Los tiempos del odio* (2018) – che vede come protagonista la detective Bruna Husky, una REP (replicante, dunque un'androide con fattezze umane), che vive nella Madrid del ventiduesimo secolo. L'autrice al momento della pubblicazione era già affermata nel mondo ispanico: già dal 1976 collaborava con *El País*, il maggiore quotidiano spagnolo, e fin dal suo esordio letterario – *Crónica del disamor* (1979) – aveva iniziato a sviluppare e approfondire alcune delle tematiche che in seguito si riveleranno ricorrenti nella sua narrativa, quali la visione femminista del mondo e della società e un'attenzione a personaggi femminili dimenticati dalla storia e marginalizzati (Peña 1999). Fra i numerosi premi che ha ricevuto, per opere specifiche o per l'insieme della sua produzione letteraria, risaltano certamente il Grinzane Cavour nel 2004 (premio per il miglior romanzo straniero per *La loca de la casa*), il Premio José Luis Sampedro nel 2016 e Premio Nacional de las Letras Españolas l'anno successivo. In generale l'approccio femminista e ecologista della sua opera – narrativa come saggistica (Montero 2019), senza dimenticare quella giornalistica (Montero 1995) – rimarrà una costante all'interno della sua produzione, come ha visto Catherine Davies (1994), che già nella prima metà degli anni Novanta, dunque ben prima della pubblicazione del ciclo di Bruna Husky (che potrebbe anche essere letto come una summa delle ispirazioni e tematiche precedenti), considerava Montero come una delle voci più autorevoli del nuovo femminismo di lingua spagnola. Tale movimento era nato culturalmente nel periodo immediatamente successivo alla fine del franchismo, nel quale la Spagna – paese in cui i movimenti e i cambiamenti sociali degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta erano giunti con ritardo e minor forza a causa della dittatura – cercava un proprio posizionamento, anche ideologico, all'interno di un nuovo contesto nazionale e internazionale.

*Lacrime nella pioggia*, che come vedremo presenta diversi punti in comune con *Gli androidi sognano pecore elettriche?* di Philip K. Dick (1968) e con il film di Ridley Scott *Blade Runner* (1982) dal romanzo liberamente tratto, narra di un mondo che potremmo definire post-capitalista, intendendo con il prefisso “post” non tanto il superamento del capitalismo, quanto la sua esasperazione e lo smantellamento definitivo degli ultimi brandelli rimasti di stato sociale. Montero infatti descrive una società molto diversa e al tempo stesso molto simile alla nostra: dopo la scoperta di extraterrestri – chiamate le tre civiltà ETS: gli Omaanesi che vivono sulla Terra come rifugiati politici per sfuggire alla dittatura sul loro pianeta, gli Gniesi (che comunicano attraverso una particolare tecnica a ultrasuoni) e i Balabiesi –, gli stati nazionali terrestri si sono uniti negli Stati Uniti del Mondo, simbolo di un'unità che però cela l'ennesimo meccanismo identitario, perché gli “altri” a questo punto vengono considerati tutti i non-umani. Anche all'interno dello stesso pianeta Terra, inoltre, vi sono tensioni identitarie e razziste: i REP per esempio, dei quali la protagonista Bruna Husky fa parte, sono robot androidi da lavoro, ai quali viene applicata anche una coscienza (con dei ricordi artificiali) dal loro creatore. I replicanti vivono solamente dieci anni, poi vengono tutti attaccati dal TTT (Tumore Totale Tecno) che ne distrugge i circuiti e gli organi meccanici. Essendo però provvisti di emozioni e sentimenti, i REP sono perfettamente consapevoli che la loro esistenza è temporalmente limitata (essa corrisponde più o meno all'arco cronologico decennale che va dai venticinque ai trentacinque anni di un essere umano) e cadono presto in depressione, avendo dunque bisogno di essere costantemente seguiti da psicologi e psichiatri esperti in androidi. Non dobbiamo dimenticare infine che i REP sono “creati” da esseri umani e per ripagare il “debito” della loro nascita devono lavorare i primi due anni di vita nelle “colonie”, pianeti lontani e sperduti dove proliferano miniere e in cui i corpi dei replicanti vengono sfruttati per la durata del contratto.

Il mondo descritto da Montero è complesso e altamente conflittuale: oltre ai pianeti su cui vivono gli extraterrestri, infatti, vi sono due immensi satelliti piatti che orbitano intorno alla Terra (collegati attraverso un avveniristico ascensore ultraveloce) in cui vivono diversi milioni di esseri umani. Entrambi questi satelliti (chiamati “isole”) sono gestiti in modo

autoritario. Se però nel primo vi è una dittatura che controlla la popolazione attraverso un complicato sistema tecnologico, grazie al quale ogni gesto degli abitanti è registrato, analizzato e giudicato, il satellite più grande, Labari, è gestito da un potere religioso, che professa il Credo Unico – una sorta di sincretismo che ibrida i principali culti monoteisti e che secondo i labariani sarebbe una religione primigenia, importata dagli alieni prima dell’inizio dell’umanità – e ha istituito un sistema patriarcale e identitario, diviso in caste e al quale solo gli esseri umani hanno accesso.

Anche sulla Terra, d’altra parte, la situazione politica e ideologica non sembra di grande apertura: al di là di una situazione climatica quasi drammatica – l’aria pulita è a pagamento e le classi sociali più povere vivono in luoghi particolarmente inquinati – che fa pensare ai peggiori scenari dipinti dagli studiosi di ecocritica e da altri scrittori di fantascienza (Iovino 2016, Scaffai 2018, Arpaia 2016), nuovi partiti si stanno affacciando alla ribalta. Da una parte troviamo il Partito Suprematista Umano (PSU), che Montero modella sulla falsa riga dei più recenti partiti di estrema destra europea, dall’altra il movimento ultra-darwinista. Il Partito Suprematista, tra le altre cose, vorrebbe un mondo senza replicanti, considerati “non umani” e dunque non degni di abitare il pianeta. I REP dovrebbero essere distrutti o, in quanto androidi e quindi oggetti fabbricati dall’uomo, utilizzati nelle miniere dei pianeti più lontani. Inoltre il PSU, pubblicamente appoggiato da importanti personaggi dello sport e dello spettacolo, è considerato come “la grande speranza bianca”, creando al suo interno un’ulteriore esasperazione identitaria: non solo gli esseri umani dovranno ergersi al centro della gerarchia terrestre, ma saranno solo quelli di razza caucasica a poter gestire il potere. Tale partito scoperchia quello che Ruth Frankenberg ha chiamato il “miraggio” dell’invisibilità del bianco, che spesso non viene stigmatizzato né analizzato perché considerato e percepito come “naturale”, ma la cui presunta invisibilità è al contrario scaturita da una precisa costruzione culturale e ideologica (Frankenberg 1993). Il movimento ultra-darwinista è invece una corrente di pensiero che nutre culturalmente il PSU secondo la quale esiste un solo tipo di evoluzione possibile che è quella umana e che dunque deve essere protetta e privilegiata. Nella costruzione di tale filosofia è possibile vedere, già nel 2011, la capacità di Montero di carpire i mutamenti e le evoluzioni della realtà, perché le tesi dell’ultra-darwinismo ricordano da vicino le teorie suprematiste e populiste della destra radicale inglese e statunitense, che in seguito porteranno al governo Boris Johnson e Donald Trump.

Fra i replicanti (o tecno-umani) e gli esseri umani le relazioni sono piuttosto tese. Al di là delle tesi estreme del PSU, in passato vi sono state le cosiddette “guerre robotiche” che li hanno messi di fronte: i REP sostenevano infatti che il Tumore Totale Tecno (TTT) che ne limita a dieci anni l’esistenza fosse facilmente curabile e che gli esseri umani avessero bloccato le ricerche solo per utilizzarli come forza lavoro. Le “guerre robotiche” finirono solo all’indomani della scoperta di altri pianeti abitati: anche in tal caso vediamo, come aveva teorizzato Michele Nani riguardo alla costruzione dell’identità nazionale italiana (2008), un meccanismo di inclusione opportunistica volto in realtà a sostenere ulteriori arroccamenti identitari; i REP sono “entrati” a far parte dell’identità terrestre, solo per combattere un’altra alterità esterna percepita come più pericolosa, proprio come era accaduto ai meridionali che iniziarono a essere percepiti come italiani, sempre secondo Nani, all’indomani delle prime conquiste coloniali, quando cioè l’Italia si trovò di fronte a un “altro” più lontano e diverso e decise di includerli nella propria definizione di nazione in funzione identitaria. A causa di questo razzismo in parte esplicito e in parte latente, alcuni tecno-umani si sono uniti nel Movimento Radicale Rep (MRR), che propone di investire fondi per sconfiggere il TTT e di fornire ai REP tutti i diritti di cui godono gli umani.

Abbiamo dunque una società piuttosto complessa in cui le ingiustizie e i privilegi sono divisi e distribuiti in funzione intersezionale: innanzitutto vi è infatti una gerarchia economica e sociale sulla Terra fra chi possiede il denaro necessario per vivere in un luogo sano e chi non può permetterselo (i confini fra i diversi settori sono militarizzati e provare a superarli illegalmente può significare la morte o l’imprigionamento); in secondo luogo ci rendiamo conto che, anche all’interno delle aree medie o medio-alte, vi sono dei conflitti razziali evidenti, fra REP, esseri umani e anche in misura minore fra extraterrestri; vi è infine (soprattutto a Labari, in effetti, ma non solo) un’ulteriore gerarchia di genere, che fa sì che a capo del Movimento Radicale Rep per esempio ci siano quasi sempre donne, simbolo di un’alterità che si snoda attraverso aspetti molteplici.

La protagonista del romanzo, la detective REP Bruna Husky, deve indagare su uno strano caso di suicidio di un replicante avvenuto proprio nella sua abitazione. Scoprendo presto che la morte della tecno-umana dalla quale è partita la sua indagine è in realtà un omicidio, Bruna viene ingaggiata dal MRR per fare luce su altri assassinii che si stanno perpetrando nei confronti dei REP. Per il MRR questi omicidi non sono per nulla casuali e forse c'è dietro addirittura il PSU o alcuni importanti esponenti del movimento ultra-darwiniano.

In seguito mi soffermerò su altri aspetti del romanzo, per esempio sull'influenza del testo di Dick e sull'impiego della funzione del cyborg, ma quello che ora mi preme sottolineare consiste nel posizionamento di Rosa Montero rispetto alla fantascienza. Non era scontato infatti – soprattutto se paragoniamo la sua scelta rispetto a ciò che accade nel contesto letterario italiano – che un'autrice e giornalista già affermata impiegasse il genere in modalità al tempo stesso classiche (per i riferimenti ad altre opere) e innovative. La stessa autrice ha scritto nella postfazione al romanzo che considera la fantascienza una perfetta lente d'ingrandimento per comprendere e analizzare la realtà circostante (Montero 2011, 223), dichiarando dunque in maniera esplicita che il genere non fornisce semplicemente la possibilità di sviluppare la fantasia e creare in libertà un mondo fantastico, ma, se usato in maniera coerente e quindi costruendo un mondo logico e verosimile, diventa un'arma ideologica molto potente nelle mani di chi scrive e di conseguenza di chi legge.

### **Riscritture e ridefinizioni: Philip K. Dick e Ridley Scott**

Simone Brioni ha già analizzato approfonditamente come la fantascienza – nel suo esempio specifico la fantascienza italiana, ma le sue riflessioni possono essere valide anche per altri contesti – e in generale le letterature popolari creino un complesso e talvolta inaspettato mosaico di riprese di modelli stranieri, influenze, riscritture e sequel più o meno fedeli, che hanno anche l'obiettivo di ridefinire i meccanismi di potere all'interno di un quadro concettuale transnazionale (Brioni 2019, 233-244). D'altra parte, se pensiamo a quanto ha asserito Julia Kristeva, non possiamo non essere d'accordo sul fatto che nessuna opera nasce all'interno di un vuoto conoscitivo e che ogni produzione culturale è, per sua stessa natura, derivata da testi precedenti e a sua volta modello per ispirazioni future (Kristeva 1986, 24-33). Nelle produzioni popolari inoltre capita spesso, come ha notato Walter Mignolo, che le "periferie" collaborino tra loro saltando il "centro" e proponendo nuovi modelli culturali che poi vengono utilizzati anche in contesti teoricamente più "legittimati" (Mignolo 2000).

Alla luce di quanto scritto, diventa interessante comprendere quali siano le referenze del romanzo di Philip K. Dick *Gli androidi sognano pecore elettriche?* (1968) e del film *Blade Runner* di Ridley Scott (1982) nel romanzo di Rosa Montero. In principio infatti potremmo semplicemente pensare che un modello forte (la fantascienza di area anglosassone e il cinema statunitense) si imponga su un contesto più "debole" (la fantascienza letteraria spagnola) che ne deve dunque accettare in maniera passiva le convenzioni. In realtà, come vedremo, la situazione è più complessa: prendere ispirazione da un'opera e "adattarla" ad un altro contesto culturale, implica sempre uno sforzo creativo, che nella fantascienza si rivela addirittura duplice. Il genere infatti richiede sempre un particolare meccanismo di "traduzione" ai propri lettori e alle proprie lettrici: chi legge di extraterrestri e di pianeti e mondi lontani ha automaticamente la necessità di riportare il testo verso elementi familiari e conosciuti, per poter creare un meccanismo di intellegibilità più efficace. Per tale ragione la fantascienza è un genere al tempo stesso transnazionale, con modelli che vengono ripresi in epoche e culture molto distanti tra loro, e assolutamente capace di mettere in scena le principali problematiche di contesti nazionali specifici: un esempio fra i tanti potrebbe essere quello del fumetto italiano (anzi italo-francese, perché anche la sua storia editoriale è transnazionale) *Ranxerox* (1978-1996). Il "coatto proboscidato" di Stefano Tamburini e Tanino Liberatore è certamente ispirato a determinate atmosfere della fantascienza statunitense ed europea del periodo, soprattutto quella di area indipendente e alternativa. Al tempo stesso, però, dalle tavole che descrivono una Roma di un ipotetico 1986 possiamo facilmente notare come alcune delle principali tematiche del cyberpunk siano state di fatto anticipate; l'opera è in seguito divenuta un modello anche negli stessi Stati Uniti e in Francia, che erano teoricamente le fonti originarie, elemento che mostra tutta la complessità dei passaggi e delle riscritture all'interno della fantascienza contemporanea (Comberiati 2019).

Per tornare a *Lacrime nella pioggia*, è facile notare l'evidenza dei riferimenti agli androidi di Dick e Scott. Pensiamo per un attimo al titolo: quel "lacrime nella pioggia" fa menzione al

monologo finale di Roy Batty (Rutger Hauer), in cui, come spettatori e spettatrici, vediamo l'androide in tutta la sua umanità. Si tratta di un momento fondamentale dal punto di vista della ricezione del testo, perché, guardando la pellicola, percepiamo per la prima volta con assoluta sicurezza un'inversione dei ruoli: Roy Batty ci era stato presentato fino a quel momento come il "cattivo" violento, l'antagonista pericoloso che il protagonista Rick Deckard (Harrison Ford) deve eliminare ad ogni costo. L'inversione nella nostra percezione dell'androide (da delinquente violento inumano a individuo con una propria sensibilità) anticipa il possibile ed evocato rovesciamento finale, che riguarda lo stesso Deckard: forse anche lui è un androide e dunque, se anche chi abbiamo sempre considerato umano in realtà non lo è, la divisione fra umano e non umano perde di senso, perché è il concetto stesso di umanità ad essere divenuto molto più ampio e sfumato.

Riporto qui il monologo di Roy Batty (nella versione del doppiaggio italiano di Sandro Iovino) per riflettere all'impiego che ne fa Montero nel suo romanzo:

Io ne ho viste cose che voi umani non potreste immaginarvi. Navi da combattimento in fiamme al largo dei bastioni di Orione. E ho visto i raggi B balenare nel buio vicino alle porte di Tannhäuser. E tutti quei momenti andranno perduti nel tempo come lacrime nella pioggia. È tempo di morire.

Le lacrime nella pioggia sono dunque una potente metafora dei ricordi di un androide che verranno distrutti insieme a lui. Utilizzando questa espressione come titolo del libro, Rosa Montero ci spinge a riflettere sul destino di Bruna Husky: una tecno-umana che è destinata a morire a breve (all'inizio del romanzo le mancano poco più di tre anni di vita) e i cui ricordi personali e "indotti" verranno distrutti. I REP hanno infatti una scheda di memoria che parte dall'infanzia, creata dai propri costruttori con l'intento di stabilizzarne le coscienze e renderli più affidabili emotivamente e socialmente e dunque maggiormente sfruttabili dall'essere umano. Vi è dietro anche una profonda riflessione sul concetto di "filiazione", da non confondere assolutamente con quello di maternità: quali sono infatti le origini di Bruna Husky? Può considerare il proprio costruttore come una sorta di familiare stretto? E soprattutto: una volta che un androide ha una propria memoria e una propria coscienza, che cosa lo differenzia, *realmente*, da un essere umano?

Sono tutte domande che l'autrice rende esplicite fin dal titolo e dalla citazione da *Blade Runner*, invitando il lettore e la lettrice a continuare la riflessione che probabilmente chi ha visto il film ha già iniziato, riflessione che ora consta di nuove e ulteriori sfaccettature, come i lati di un prisma che aumentano con il passare del tempo rendendo l'oggetto più prezioso ma al tempo stesso più complicato.

Un altro elemento di distanziamento – questa volta dall'opera di Dick più che dalla versione cinematografica di Ridley Scott – riguarda l'atmosfera che l'autrice crea come sfondo per la sua trama. Lo scrittore statunitense nel suo romanzo evidenzia due elementi importanti che fungono da sfondo, non solo coreografico, della narrazione: da una parte la pioggia incessante, che dà un'aria cupa e mesta al mondo del futuro, dall'altra la presenza costante della "palta", sorta di fango sporco che si accumula con la pioggia e che pervade ormai ogni spazio, sia pubblico che privato, della città. La palta è un elemento che manca nel film, dove non ricopre un ruolo fondamentale, ma per Dick al contrario è molto importante: la presenza di materiali di scarto accumulati ai lati delle strade e delle abitazioni e trasformati in una sorta di sostanza omogenea grigiastra, fornisce a chi legge l'idea di un mondo decadente e in decomposizione, nel quale l'essere umano è obbligato ancora a vivere. A rifletterci con attenzione, Dick non ci sta raccontando di come sarà il mondo e di che cosa accadrà *dopo* la catastrofe, ma sta provando a descrivere che cosa succederà all'essere umano quando *dovrà* abitare la distruzione. La fine del mondo in questo caso non significa automaticamente la fine dell'umanità, bensì la conclusione di *un* mondo, dopo il quale ne verrà un altro, non per forza migliore. Tale concetto di catastrofe senza catarsi, sui cui aspetti anche De Martino aveva già riflettuto (1977), porta ad un deterioramento rallentato della nostra società, come se ci trovassimo di fronte ad una sorta di conto alla rovescia che però ogni minuto che passa diviene più lento, prolungando così la nostra speranza di vita ma al tempo stesso anche la nostra agonia.

Montero utilizza l'idea di una "violenza lenta" che distrugge a piccoli passi il pianeta (Nixon 2011), ma lo fa attraverso l'impiego di elementi opposti a quelli di Dick (e anche in un certo senso di Scott). Pur rimanendo fedele all'atmosfera generale del libro e del film, la scrittrice

spagnola inverte i termini del deperimento del pianeta: nel suo caso non è una pioggia sporca e probabilmente radioattiva a minacciarne l'esistenza, ma sono i raggi del sole ormai troppo caldi e senza adeguate protezioni perché l'ozono si è rarefatto a provocare il riscaldamento climatico e a rendere la vita sulla Terra in pericolo e forse in declino. Un mondo – il nostro, per essere chiari – è dunque ormai alle spalle, in *Lacrime nella pioggia*: Bruna Husky si muove direttamente in un contesto che potremmo genericamente definire “post”: post-catastrofe (ma anche interno alla catastrofe stessa), post-guerra (quella fra i REP e gli esseri umani), post-alieni (ormai scoperti e parte dunque di un paradigma identitario più ampio e complesso ma come abbiamo visto non per questo meno razzista), postumano in senso stretto, perché fra replicanti, extraterrestri e esseri umani sono ormai molte le specie conosciute a popolare l'universo.

Montero fa riferimento a libro e film anche per quanto riguarda l'uso di un genere spurio, dove la fantascienza si ibrida con le convenzioni del giallo (Todd 2011). La struttura poliziesca in realtà è molto più accentuata in *Blade Runner* che in *Gli androidi sognano pecore elettriche?*, ma anche nel romanzo di Dick l'elemento della “questua” era importante per scandire il tempo della narrazione, che altrimenti correva il rischio di trasformarsi in una semplice presentazione di un mondo alternativo, seppur coerente e suggestivo. In tal caso, Montero attualizza il lavoro di Ridley Scott, così come aveva fatto inserendo l'aspetto del riscaldamento climatico – una delle tematiche più utilizzate nella fantascienza contemporanea – nella descrizione della società futura: la costruzione del personaggio femminile di Bruna Husky, infatti, le consente di esplorare numerosi campi critici e teorici contemporanei, dal postumano alle teorie femministe, passando per l'ecocritica e l'approccio intersezionale (de Miguel Martínez 1983; Escudero Rodríguez 2015). Inoltre Montero attua un'interessante ibridazione fra passato e futuro: da una parte infatti, come abbiamo visto, l'autrice immagina un mondo in cui esplodono le tensioni contemporanee ma nel quale è anche possibile vedere l'effetto a medio termine dell'impiego di alcune delle teorie citate; dall'altra però, soprattutto per quanto riguarda la struttura del romanzo poliziesco, fa riferimento ad alcune delle convenzioni più classiche del genere (il tradimento degli/delle alleati/e della protagonista, il colpo di scena finale, la conclusione aperta come anticipazione della forma seriale), mettendo dunque chi legge nella condizione complessa ma anche stimolante di dover sintetizzare una serie di informazioni che attraversano l'arco cronologico di riferimento, mescolando il futuro con il passato.

L'ultima differenza, decisiva, di *Lacrime nella pioggia* con i due “modelli” riguarda la coscienza degli androidi. Dick e (soprattutto) Scott immaginano dei replicanti parzialmente inconsapevoli: Rick Deckart non sa di essere un androide, come non ne è cosciente la prima replicante che viene sottoposta al test all'inizio del film. La loro vita è dunque un inganno e solo gli esseri umani che li hanno costruiti e ideati sono a conoscenza della loro vera natura, ponendosi in questo modo in una vantaggiosa posizione di potere. Se anche Rick Deckart fosse un androide (proprio lui, “cacciatore” di androidi) avremmo infatti una struttura in cui i replicanti non sono altro che pedine in mano agli esseri umani, che possono utilizzarli perfino per eliminarsi fra loro e giudicheremmo dunque in modo diverso il comportamento di Roy Batty. Montero sceglie efficacemente di rovesciare la situazione: i tecno-umani vivono solo dieci anni e ne sono perfettamente consapevoli, fin dall'inizio. Nel suo 2119 le regole sono chiare, ma non per questo meno ingiuste e angoscianti: ciò che ossessiona Bruna Husky, lo scorrere inesorabile del tempo e il sopraggiungere della morte, è in fondo ciò che spaventa qualsiasi essere umano. Anzi, potremmo affermare che proprio nel suo attaccamento alla vita, ai ricordi e alle emozioni che ha provato risiedono gli aspetti che rendono così preziose e uniche la sua personalità e la sua esperienza. Diventa dunque molto difficile, dal punto di vista etico, considerare Bruna Husky come una semplice macchina priva di coscienza propria e di una individuale e unica vita interiore. Il conto alla rovescia che si sente risuonare lungo l'intera trilogia – la detective non smette mai di contare anni, mesi e giorni che le restano da vivere, soprattutto nei momenti più infelici – è in fondo lo stesso di molti esseri umani, che però scelgono di non ascoltarlo o di silenziarlo temporaneamente, convinti che l'arco della loro esistenza sarà abbastanza lungo per farglielo dimenticare. Se sono anche il dramma e la contraddizione a rendere così particolari e fragili le nostre vite, allora capiamo meglio l'ingiustizia della quale sono vittima i replicanti, considerati semplici oggetti dalla durata



limitata, utili per servire e in seguito aiutare quegli stessi esseri umani che, in una sorta di delirio di onnipotenza, ne hanno fin dall'inizio stabilito modalità di vita e di morte.

### Caos e cyberpunk

Il mondo che Montero descrive presenta referenze esplicite all'estetica e all'etica cyberpunk. Cyberpunk che *Ranxerox* (Tamburini-Liberatore-Fromental 1978-1996) aveva già parzialmente anticipato, come abbiamo scritto, ma la cui nascita viene comunemente fatta risalire a *Neuromancer* di William Gibson (1984). È noto che Gibson, dopo aver visto *Blade Runner* (1982), iniziò a riscrivere diverse scene del suo romanzo, per non essere accusato di plagio (Mattioli 2021), segnale palese di un'estetica comune, che partiva dallo stesso Dick attraversando, fra gli altri, James G. Ballard e Ursula K. Le Guin, per non parlare, nel contesto francese, di alcune sperimentazioni grafiche di Moebius e Bilal. Vi era nel cyberpunk iniziale una fascinazione "asiatica" o "orientale" – evidente in *Blade Runner* e nei romanzi di Gibson – che fu ripresa tra gli altri anche in *Nirvana* di Salvatores (1997), laddove la suggestione per Cina e soprattutto Giappone si trasforma in un generico riferimento al Marocco, segno da una parte di un evidente orientalismo, ma dall'altra anche del tentativo di riscrivere alcune convenzioni del genere adattandole al contesto italiano. Tale fascinazione manca del tutto in *Lacrime nella pioggia*. Montero soprassiede anche sulla ormai abusata verticalità della città cyberpunk del futuro – della quale Luc Besson, nel suo *Quinto elemento* (1997) per le cui scenografie proprio Enki Bilal era stato il principale punto di riferimento, aveva ormai rappresentato la riscrittura/parodia definitiva –, che aveva per esempio affascinato anche gli autori del fumetto *Nathan Never* (Medda-Serra-Vigna 1991-in corso). La molteplicità nel mondo di Bruna Husky ora si esprime attraverso la presenza di più pianeti e satelliti artificiali e naturali, alcuni dei quali sfruttati dall'essere umano esclusivamente per estrarre materie prime, sottolineandone dunque una volta di più il ruolo oppressivo all'interno dell'equilibrio cosmico.

Ma dall'estetica cyberpunk Montero prende molto altro: al di là di una generica somiglianza di atmosfere e ambienti, troviamo l'idea centrale di un futuro non lineare; la tecnologia non ha salvato il mondo, lo ha reso semplicemente più caotico e altrettanto (o ulteriormente) ingiusto. Le differenze di classe rendono possibile la compresenza, all'interno dello stesso frammento temporale, di più assi spazio-temporali: le classi sociali più ricche vivono in quartieri blindati che effettivamente potrebbero ricordare un futuro asettico dove le innovazioni tecnologiche hanno migliorato sensibilmente la vita umana; milioni di poveri abitano nelle "zone zero", costretti a vivere fra i rifiuti respirando aria inquinata, immagine che riporta alla mente alcune situazioni contemporanee; lo spazio di mezzo in cui agisce Bruna Husky racchiude invece i due spazi, avvicinandosi e allontanandosi dai due estremi secondo la progressione della trama. Un altro aspetto importante del cyberpunk che *Lacrime nella pioggia* ci presenta è costituito dalla decadenza: se il futuro non è più un viaggio a velocità supersoniche verso il benessere, ma un percorso accidentato senza obiettivo finale – o più probabilmente, verso una morte che presto o tardi riguarderà tutti, replicanti come esseri umani –, allora la decadenza rappresenta un presente espanso, una catastrofe da vivere e abitare senza compromessi. Lo aveva scritto d'altronde anche Franco "Bifo" Berardi proprio nel 2011: "Per la prima volta nella storia della letteratura di fantascienza, il cyberpunk cancella il futuro, e immagina una distopia presente, o piuttosto senza tempo" (Berardi 2011, 132). È in questo tempo "senza tempo", metafora di un'umanità affossata e decaduta, nel quale bisogna pur sopravvivere, che Montero prova a immaginare delle tipologie di resistenze etiche al post-catastrofe.

Nel secondo episodio della trilogia di Bruna Husky, *El peso del corazón* (2015), tale necessità di adattarsi e vivere la catastrofe è ancora più esplicita. Rosa Montero in tal caso contrappone due mondi all'apparenza opposti – il nostro pianeta e Labari, uno dei due satelliti artificiali orbitanti intorno alla Terra gestito da un potere patriarcale e religioso – e gestiti in modo completamente diverso. Se il nostro mondo, al netto delle disuguaglianze e della violenza che le genera e le protegge, appare come caotico e privo di senso, Labari è al contrario il regno dell'organizzazione e delle giuste proporzioni. Il satellite deve la propria esistenza ad una rigida divisione degli spazi e dei ruoli: ogni segmento della sua superficie artificiale è costituito da un cerchio concentrico nel quale sono ammesse solamente alcune caste, ciascuna delle quali rappresenta un preciso mestiere o una precisa funzione (anche e soprattutto religiosa o morale) da esercitare per preservare lo *status quo* della comunità. Ad una prima divisione di genere – il potere è fortemente patriarcale, secondo i dettami del Credo Unico che

costituisce anche il sistema di leggi che regola l'amministrazione e la vita collettiva –, ne seguono diverse altre – per classi sociali, censo, gerarchia ecclesiastica –, fino a rendere il gruppo di circa cinquecento milioni di persone che vi vivono come un esempio incredibile di organizzazione di una società. Bruna Husky ovviamente non può esimersi dal criticare tale ordinamento violento e razzista del potere – riesce a entrare a Labari sotto false spoglie, perché sul satellite i replicanti non sono ammessi, in quanto esseri considerati non naturali e non creati da Dio –, ma una volta *in loco* comincia a riflettere sugli aspetti che il nostro pianeta e Labari hanno in comune. Se la techno-umana critica la dittatura religiosa e patriarcale del satellite, infatti, bisognerebbe anche notare come molte delle sue ineguaglianze siano presenti, seppur nascoste, anche sul nostro pianeta. Anche la Terra aspira ad essere un luogo organizzato, gerarchico, dove l'aria pulita è a pagamento e quindi appannaggio dei pochi che detengono il potere, attraverso una messa in pratica della forza e del diritto tendente a perpetuare all'infinito lo *status quo* e a rendere molto difficile qualsiasi mobilità sociale, di genere o inter-specie. Conoscendo Labari, la detective attua un preciso percorso di conoscenza, mettendo in discussione alcuni punti fermi della sua vita e dell'organizzazione della società in cui vive. La ricerca di Bruna Husky infatti riguarda anche se stessa; la propria identità – questua costante anche nella narrativa precedente di Montero (Knights 1999; Harges 2000) – si ricrea attraverso la conoscenza dell'alterità e dell'altrove, soprattutto quando questa alterità si presenta come immediatamente respingente, come nel caso di Labari. È proprio attraverso il confronto fra la Terra e Labari – così come, nel primo volume della trilogia, attraverso il confronto fra se stessa e le diverse specie che popolano l'universo – che Bruna Husky (*alias* in questo caso l'autrice stessa) riesce a capire che cosa differenzia realmente i due sistemi di governo e dove potrebbe celarsi la “salvezza” del nostro pianeta. Pur avendo ormai un governo unificato che tende a prendere quasi sempre decisioni a vantaggio delle grandi imprese private e in vista di un progresso che si è già rivelato come particolarmente pericoloso per l'ambiente e per l'armonia globale, esistono ancora sulla Terra dei luoghi, delle persone e in generale delle dinamiche non organizzate. È a partire da questo “caos” che Husky cerca la risposta alle sue domande. Una risposta che ovviamente non può arrivare perché il suo arrivo comporterebbe un ordine finale che farebbe assomigliare la Terra sempre più a Labari. È però proprio nella sua capacità di approfondire e domandare – *soprattutto* quando le risposte non esistono – che la detective scopre ciò che potrebbe salvare la vita nell'universo. In *Lacrime nella pioggia* vi è un riferimento indiretto alla “teoria del caos” e al noto “problema dei tre corpi” (Schuster-Wolfram 2005), che ha particolarmente affascinato la fantascienza contemporanea (Cixin 2008). La cosiddetta “teoria del caos” ammette che un sistema per essere definito come “caotico” debba essere sensibile alle condizioni iniziali (cioè mostrare un ampio livello di interconnessione), mostrare impressionabilità topologica (dunque ricezione ai cambiamenti) e possedere un insieme denso di orbite periodiche. Trasportando alcuni di questi elementi nella costruzione narrativa di Montero, possiamo notare come Bruna Husky capisca che ormai tutto l'universo sia interconnesso – la Terra e Labari, pur diversi come struttura politica, sono entrambi complici nello sfruttamento dell'energia atomica, teoricamente vietata nel ventiduesimo secolo –, che ci sia ancora spazio per il cambiamento attraverso le relazioni e le azioni degli esseri viventi (cambiamento da intendere come personale e dell'esistente), e infine che l'unico modo per costruire il futuro sia quello di accettare le diversità e dunque le differenti “orbite” di chi si incontra. L'assimilazione all'identico proposta dal Credo Unico di Labari e, in maniera diversa, dagli Stati Uniti del Mondo, propone una riduzione delle sfumature, per coercizione o convincimento. Bruna Husky ci ricorda che è solo nell'accettazione del caos, e dunque della diversità che ci abita, che abbiamo la possibilità di salvarci. E la nostra salvezza passa per la condivisione attraverso la non integrazione.

## Bibliografia

- Arpaia, B.  
2016 *Qualcosa là fuori*, Guanda, Parma.
- Berardi, F.  
2011 *Dopo il futuro*, DeriveApprodi, Roma.

- Brioni, S.  
2019 "Afterwords", in Brioni, S.-Comberiat, D., *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 233-244
- Davies, C.  
1994 *Contemporary Feminist Fiction in Spain. The Works of Montserrat Roig and Rosa Montero*, Berg, Oxford-Providence.
- Cixin Liu  
2008 *Il problema dei tre corpi*, Pechino, "Science Fiction World"; tr. it. di B. Tavani, *Il problema dei tre corpi*, Mondadori, Milano 2017.
- Comberiat, D.  
2019 *Un autre monde est-il possible? Bandes dessinée et science-fiction en Italie, de l'enlèvement d'Aldo Moro jusqu'à aujourd'hui*, Quodlibet, Macerata.
- de Miguel Martínez, E.  
1983 *La primera narrativa de Rosa Montero*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Escudero Rodríguez, J.  
2005 *La narrativa de Rosa Montero: Hacia una ética de la esperanza*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- De Martino, E.  
1977 *La fine del mondo. Contributo alle analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino.
- Dick, P.K.  
1968 *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Doubleday, New York; tr. it. di R. Duranti, *Gli androidi sognano pecore elettriche?*, Fanucci, Milano 2000.
- Frankenberg, R.  
1993 *White Woman, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Gibson, W.  
1984 *Neuromancer*, Ace, New York; tr. it. di G. Cossato e S. Sandrelli, *Neuromante*, Editrice Nord, Milano, 1986.
- Harges, M.C.  
2000 *Synergy and Subversion in the Second Stage. Novels of Rosa Montero*, Peter Lang, New York.
- Iovino, S.  
2016 *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance, and Liberation*, Bloomsbury, London-New York.
- Knights, V.  
1999 *The Search for Identity in the Narrative of Rosa Montero*, The Edwin Mellen Press, Lewiston.
- Kristeva, J.  
1986 [1966] "Word, Dialogue and Novel", in Toril, M. (a cura di), *The Kristeva Reader*, Basil Blackwell, Oxford, pp. 24-33.
- Mack, T.  
2017 *El arte de Lágrimas en la lluvia*, in "Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia", n. 7, pp. 3-5.

Mattioli, V.  
2021 *Allucinazioni cyberpunk*, “Il Tascabile”  
<https://www.iltascabile.com/letterature/allucinazioni-cyberpunk/> (ultimo accesso 12 marzo 2021)

Mignolo, W. D.  
2000 *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, Princeton.

Montero, R.  
1976 *Crónica del disamor*, Debate, Barcelona.  
1995 *Historias de mujeres*, Alfaguara, Madrid.  
2003 *La loca de la casa*, Alfaguara, Madrid; tr. it. di M. Finassi Parolo, *La pazza di casa*, Frassinelli, Milano 2014.  
2011 *Lágrimas en la lluvia*, Seix Barral, Barcelona; tr. it. di C. Marseguerra, *Lacrime nella pioggia*, Salani, Milano 2012.  
2015 *El peso del corazón*, Seix Barral, Barcelona.  
2018 *Los tiempos del odio*, Seix Barral, Barcelona.  
2019 *Hombres (y algunas mujeres)*, Zenda, Madrid.

Nani M.  
2008 *Ai confini della nazione. Stampa e razzismo nell'Italia di fine Ottocento*, Carocci, Roma.

Medda, M. - Serra, A. - Vigna, B.  
1991 - in corso *Nathan Never*, Bonelli, Milano.

Nixon, R.  
2011 *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge.

Peña Ahumada, H.  
1999 *Poder y género en la narrativa de Rosa Montero*, Editorial Pliegos, Madrid.

Scaffai, N.  
2017 *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma.

Schuster H. G. – Wolfram, J.  
2005 *Deterministic Chaos. An Introduction*, Wiley-VCH, Berlin.

Tamburini, S. - Liberatore, T. - Fromental, J.L.  
2011 [1978–1997] *Ranxerox*, Comicon, Napoli.

## Filmografia

*Blade Runner*, di Ridley Scott, con Harrison Ford, Rutger Hauer, Daryl Hannah. Ladd: USA, 1982.

*Le cinquième élément [Il quinto elemento]*, di Luc Besson, con Bruce Willis, Milla Jovovich, Gary Oldman. Gaumont: Francia, 1997.

*Nirvana*, di Gabriele Salvatores, con Christopher Lambert, Diego Abantantuono, Stefania Rocca, Sergio Rubini. Vittorio Cecchi Gori: Italia, 1997.

## Capitolo 5.

### Niccolò Ammaniti e *Anna* (2015). La guerra dei bambini e il conflitto intergenerazionale: sangue, colpa e sacrificio nel mondo di domani.

Da italianista sono cosciente del paradosso contenuto in questo volume: l'unico capitolo consacrato ad un autore italiano è infatti l'ultimo e, pur avendo personalmente già lavorato su Ammaniti (Brioni-Comberiati 2020, 167-170), in particolare sulla serie televisiva *Il miracolo*, mi rendo perfettamente conto di come lo scrittore possa essere definito uno dei meno "italiani" fra gli autori contemporanei. L'affermazione, che può apparire e in parte è provocatoria, nasconde però anche una riflessione più seria: fin dagli esordi nel gruppo/movimento dei "cannibali" (Brolli 1996), Ammaniti ha mostrato – nella prospettiva di un'ideale prosecuzione "estremizzata" della poetica di Tondelli del decennio precedente –, di possedere riferimenti letterari e in generale culturali non appartenenti esclusivamente alla propria tradizione nazionale. Non è certo stato il primo né l'unico, basti pensare alle relazioni ottocentesche fra intellettuali italiani e francesi o all'influenza di alcuni narratori nordamericani sugli scrittori neorealisti, ma ciò che colpiva nella prima produzione di Ammaniti era proprio il distanziamento esplicito e consapevole dal canone letterario nazionale, attingendo ad esperienze geograficamente e linguisticamente differenti (in particolar modo di area anglosassone) o afferenti ad altri linguaggi, soprattutto il cinema e i videogiochi. Con Ammaniti – che segue la strada iniziata da Tondelli con la musica (Chirumbolo 2005) – il lettore e la lettrice hanno subito avuto l'impressione che la letteratura fosse anche "altro" rispetto al testo scritto e che provenisse e andasse verso un campo transmediale ormai ineluttabile. Il percorso stesso dell'autore ne è un esempio evidente: a partire dai romanzi da cui in seguito sono stati tratti film, in particolare *Io non ho paura* (Ammaniti 2001; Salvatore 2003), è possibile riscontrare uno stile e un immaginario che si prestano particolarmente alla visualizzazione filmica; la scrittura è concepita come una costruzione che si dipana attraverso sequenze di immagini, riprendendo alcune delle più comuni convenzioni postmoderne, quali il patchwork, l'ibridazione stilistica e il citazionismo (Atkins 2007, 67-79; Ciccarelli 2006, 67-80). D'altra parte già Stefano Magni nel 2001, quando dunque Ammaniti era ancora da considerare un autore "pulp", insisteva sull'intrusione continua e assillante dell'immaginario televisivo e commerciale nella sua narrativa, soprattutto per la costruzione delle scene di violenza in cui l'elemento del sangue veniva spesso messo in risalto (Magni 2001, 305-319). Alcuni anni più tardi, invece, Giuliana Adamo ne analizzava lingua e stile attraverso un confronto con lo scrittore napoletano Diego De Silva: le sue riflessioni possono essere considerate valide ancora adesso, perché se Ammaniti ha modificato tematiche e suggestioni – i videogiochi per esempio sono stati sostituiti dalle serie televisive come fonte d'ispirazione e la fantascienza ha preso il posto del *noir* contemporaneo –, rimane costante l'impiego di una lingua standard di matrice massmediologica, oscillante fra gergalismi e settorialismi, il cui stile è influenzato dai romanzi di genere e i dialoghi da film e serie tv (Adamo 2007, 166-184). L'intermedialità e la transmedialità sono dunque elementi precedenti alla pubblicazione di *Anna* (2015), ma non è affatto un caso che il romanzo sia divenuto recentemente una serie televisiva (2021) e che tale adattamento sia successivo alla prima esperienza di Ammaniti come regista, con *Il miracolo* (2018), che da più parti tra l'altro è stato definito come una serie che mostrava evidenti riferimenti al contesto nordamericano, dunque "internazionale" più che "italiana" (Armelli 2018).

Le suggestioni presenti in *Anna*, che come vedremo traggono ispirazione da romanzi, film e forme seriali soprattutto straniere, erano presenti fin dall'inizio nella narrativa e nella poetica di Ammaniti: il romanzo del 2015 rappresenta quindi un'evoluzione e una rivisitazione in chiave fantascientifica e post-apocalittica della sua poetica, non un'innovazione vera e propria (Hofmeister 2001, 63-89). È l'autore stesso a scriverlo, in un'affermazione contenuta nella nota finale dell'edizione Einaudi del 2015: "[*Anna*] chiude la [...] serie di romanzi sugli adolescenti. [...] *Anna* supera tutti gli altri perché è l'unica completamente libera che fa un percorso completo di vita, non è condizionata dagli adulti ma può esprimere tutti i suoi pregi e difetti" (Ammaniti 2015, 284). In effetti se pensiamo a testi come il già citato *Io non ho paura* (2001), ma anche *Come Dio comanda* (2006), *Che la festa cominci* (2009) o *Io e te* (2010), ci

rendiamo conto che alcune tematiche – le relazioni intergenerazionali e di genere, l'ossessione del sangue e la crescita come perdita di innocenza – sono ricorrenti nella sua produzione, ma appaiono declinate di volta in volta in modalità differenti.

Il romanzo è ambientato in Sicilia in un ipotetico 2020, dopo la diffusione della “rossa”, un virus proveniente dal Belgio che ha decimato l'umanità. Se l'ambientazione siciliana acquista ancora più forza nella versione televisiva (che tra l'altro, uscita nel 2021, non può non far pensare alla pandemia del COVID-19) – anche grazie alla scelta di utilizzare attori e attrici locali, in particolare la protagonista Giulia Dragotto, e grazie al fatto di aver girato le riprese fra Messina e le zone limitrofe di Santa Teresa di Riva, Salemi, Gibellina e Santa Ninfa –, anche nel testo scritto l'autore mostra la volontà di “marcare” (è proprio il caso di dirlo) la relazione stretta con i luoghi in cui le vicende si svolgono. Durante la narrazione, infatti, i protagonisti sembrano segnare una sorta di mappa molto precisa della parte settentrionale dell'isola attraverso il loro viaggio, che dovrebbe portarli, come loro stessi affermano (Ammaniti 2015, 56, 78, 131) in “Italia”. Le caratteristiche del virus sono molto specifiche: la “rossa” sembra attaccare solo la popolazione adulta, che muore dopo poco tempo (almeno in Sicilia), mentre i bambini e le bambine in età prepuberale ne sono esenti. Tale caratteristica del virus impone alla narrazione, in modo non molto diverso da quanto accadeva con *Seconda origine* di de Pedrolo, una sorta di angosciante conto alla rovescia: la protagonista del romanzo, infatti, la tredicenne Anna, è alla vigilia delle prime mestruazioni, che dovrebbero sancirne l'entrata nell'età adulta e di conseguenza la possibile morte a causa della “rossa”.

L'opera è costruita attraverso una serie continua di rovesciamenti di senso: il primo, già accennato, riguarda l'immagine della Sicilia, che Ammaniti manipola come un prisma a più facce, giocando con gli stereotipi e i luoghi comuni che per anni sono stati utilizzati per descrivere l'isola. Già come meta del Grand Tour settecentesco e in parte ottocentesco, la Sicilia è stata impiegata come sineddoche per definire l'intera Italia o piuttosto il suo peculiare aspetto mediterraneo: un luogo che trasuda antichità, tradizione, “fuori” dalla modernità e al tempo stesso preda di pulsioni descritte come ataviche e violente (Moe 2002). In *Anna* la Sicilia diventa invece un luogo “moderno” come gli altri – una delle regioni in cui si sta diffondendo la “rossa” – ma non per questo migliore, decostruendo in tal modo le narrazioni che vedevano il meridione italiano come “arretrato” perché “ostile” al progresso. Il secondo rovesciamento concerne il rapporto fra adulti e bambini: se gli adulti muoiono a causa del virus e i più giovani invece resistono, possiamo notare come il rapporto di forza a partire dal quale la nostra società è strutturata si modifica radicalmente. Un mondo senza adulti non significa però un contesto privo delle gerarchie del potere (Anna lo imparerà presto a sue spese), ma impone una riorganizzazione delle dinamiche che regolano la comunità. L'ultima inversione riguarda le relazioni fra i generi: l'aver scelto una protagonista femminile – una novità rispetto alle narrazioni precedenti – significa per Ammaniti dover riflettere e far riflettere chi legge su una serie di elementi (la visibilità del passaggio all'età adulta attraverso le mestruazioni, la necessità di un nuovo posizionamento all'interno della società, il rapporto con il fratello minore) che un personaggio maschile non gli avrebbe consentito in modo così marcato.

Anna in principio opta per l'isolamento, scelta potremmo dire “classica” durante un'epidemia, che riporta ai nobili del *Decamerone* che si raccontavano storie durante la peste fiorentina del 1348. Vive isolata, insieme al fratello minore Astor, nella grande casa di famiglia, proteggendolo dall'esterno, raccontandogli storie – da cui la funzione catartica della narrazione, che come in London e de Pedrolo costituisce una via alternativa alla distruzione dell'umanità – e uscendo solo per procurarsi acqua e cibo. Quando però, durante la sua assenza, il fratello viene rapito da una banda di altri ragazzini, Anna si vede costretta, per recuperarlo, a “entrare” nel mondo uscendo di casa: incontra Pietro, un suo coetaneo, e un pastore maresmmano di nome Coccolone che la accompagnano nella sua ricerca; tale questua, al di là dell'obiettivo di ritrovare Astor, si prospetta anche come un percorso di crescita e di formazione per la giovane ragazza e per il gruppo di amici, che Ammaniti presenta come un primo nucleo di una possibile nuova umanità. Nelle loro avventure Anna è aiutata da un libro, sorta di “oggetto magico” proppiano. Sua madre, ormai deceduta, le ha infatti lasciato un *Quaderno delle cose importanti*, una guida di fronte alle difficoltà della vita post-pandemica. La donna aveva inoltre chiesto alla figlia di insegnare a leggere ad Astor, obiettivo che per Anna sembra fondamentale. Una volta recuperato il fratello, Anna, Astor e Coccolone

attraversano lo Stretto di Messina, per capire se qualcuno fra i “Grandi” ha trovato l’antidoto alla “rossa”.

### **La “funzione McCarthy” nella letteratura italiana contemporanea**

Le suggestioni che si nascondono dietro al romanzo di Ammaniti, e che nello spirito dell’opera si presentano come transmediali attraversando testi scritti, film e serie televisive, sono numerose e talvolta piuttosto esplicite. Se l’epica della sopravvivenza in un’isola o comunque in un contesto isolato può far pensare ad alcune narrazioni seriali più o meno recenti – penso in particolare a *Lost* (Lieber-Abrams-Lindelof, 2004-2010), con il quale *Anna* condivide l’incomprensibilità dell’evento da parte dei protagonisti, oltre ovviamente all’epopea zombi *The Walking Dead* (Darabont 2010-2021) –, la presenza di un virus letale per buona parte dell’umanità avvicina quest’opera al lavoro di Stephen King *The Stand* (1978) – tradotto in italiano con il titolo *L’ombra dello scorpione*, da cui tra l’altro sono stati tratti film e serie tv, continuando il percorso transmediale caro ad Ammaniti (Humphrey 2014; Garris 1994) –, ma anche ad altre produzioni come *12 Monkeys* [*L’esercito delle 12 scimmie*] (Gilliam 1995; Matalas-Fickett 2015-2018) o a romanzi classici come *La peste scarlatta* di London (1915), con il quale *Anna* condivide inoltre l’ossessione per il colore rosso.

Ammaniti però a questi temi ne aggiunge un altro molto importante, ovvero la creazione di un universo interamente infantile, nel quale gli adulti esistono come pericolo lontano, emanazione delle leggi del passato (la madre di Anna con il suo *Quaderno delle cose importanti*) o speranza ultima per la sopravvivenza, come sembra ipotizzare il finale. John Burnside, in un articolo uscito su *The Guardian* all’indomani della traduzione inglese del romanzo (2017), ha individuato le principali fonti ispiratrici di *Anna*: oltre al classico *Lord of the Flies* [*Il signore delle mosche*] (Golding 1954), in cui l’autore mette in evidenza proprio l’assenza di innocenza dell’infanzia che tende a riprodurre le stesse dinamiche di potere e sopraffazione degli adulti, Burnside cita anche *The Hunger Games* – la serie letteraria e quella cinematografica (Collins 2008, 2009, 2010; Ross 2012; Lawrence 2013, 2014, 2015) – e *Rollerball* (1975), per la suggestione delle scene di violenza descritte, costanti in Ammaniti fin dai suoi esordi “pulp” (Van den Bossche 2008, 283-299). Da parte sua Massimo Maugeri trova per *Anna* dei riferimenti più “alti” (2015), sia italiani che stranieri: se il legame con Boccaccio e Manzoni, cui in parte abbiamo già accennato, è evidente, nel suo articolo si attraversano gli esempi “classici” delle narrazioni di epidemie dei romanzi di Camus, Matheson, Atwood e Saramago, per giungere ad un libro meno noto ma ugualmente importante, *I morti tornano* di Luigi Natoli (1931), che narra di un’epidemia che ha luogo in Sicilia ispirata all’ondata di colera che investì l’isola nel 1837.

Sia nell’articolo di Burnside che in quello di Maugeri è citato, seppur rapidamente, il romanzo di Cormac McCarthy *The Road* [*La strada*] (2006), che rappresenta a mio avviso un punto di riferimento imprescindibile non solo per *Anna*, ma anche per tutta una serie di narrazioni post-apocalittiche italiane che si sono susseguite negli anni Dieci del ventunesimo secolo. A partire infatti da *L’uomo verticale* di Davide Longo (2010), che immagina un’Italia futura devastata da una barbarie etica e umana, passando per altre narrazioni quali *La fine del mondo storto* di Mauro Corona (2010) o *Qualcosa, là fuori* di Bruno Arpaia (2016), ma anche, attraverso modalità leggermente diverse, *L’isola delle madri* di Maria Rosa Cutrufelli (2020) e *Apriti, mare!* di Laura Pariani (2021), sono numerosi i romanzi italiani che hanno fatto proprie alcune delle suggestioni già presenti in *La strada* di McCarthy. Lo scrittore americano, infatti, ha aperto la via ad una tipologia di narrazione nuova rispetto alla catastrofe e alla distopia: nel suo racconto ha avuto il coraggio di immaginare un’alternativa o quanto meno una speranza per il futuro dell’umanità, senza che tale scelta potesse rivelarsi eccessivamente ottimista o funzionale al mantenimento dello *status quo*. Come ha perfettamente visto Eva Horn nel suo *The Future as Catastrophe* (2018), rappresentare il disastro significa per McCarthy dare un volto alla catastrofe, viverla, abitarla, e dunque al tempo stesso agire per ipotizzarne il superamento. Tale coraggio di utilizzare la letteratura come mezzo per modificare l’esistente, che riporta ad una visione etica della scrittura come dialogo – non a caso nel romanzo il tempo della storia è scandito dalle conversazioni e dalla relazione fra padre e figlio – ha ispirato diversi scrittori e scrittrici in Italia, sia a causa della positiva ricezione dell’opera – in seguito al Pulitzer del 2007, ma non solo, perché se analizziamo le

traduzioni precedenti notiamo che molte sono a cura dei nomi più importanti della traduzione nordamericana in Italia, come Silvia Pareschi, Raul Montanari e Martina Testa –, sia a causa del particolare posizionamento dell'autore rispetto alla fantascienza. In un contesto letterario come quello italiano, dove il genere fantascientifico riscontra ancora problemi di “legittimità” culturale, soprattutto in ambito accademico, il fatto che McCarthy fosse conosciuto per altri tipi di narrazioni, nonché per gli adattamenti cinematografici di alcuni dei suoi libri (Coen 2007), ha certamente posto la questione della scelta del genere in una prospettiva diversa. Per McCarthy la fantascienza, intesa in un'ottica “allargata”, non significa per forza rispettarne le convenzioni considerate “classiche”, quanto piuttosto recuperarne la portata politica e ideologica per mettere in evidenza le disfunzioni del mondo attuale.

È proprio per mezzo della fantascienza, reimpiegata attraverso il sottogenere distopico al quale l'autore dà nuova linfa, che lo scrittore americano è riuscito a dare forma alla sua idea di distruzione e ricostruzione dell'essere umano. Il passaggio generazionale fra padre e figlio – dal quale si intravede la “missione” del padre, che non vuole lasciare il bambino prima di avergli insegnato a sopravvivere, proprio come accadeva al protagonista di *La peste scarlatta* di London con i suoi nipoti –, così come l'individuazione di alcuni limiti etici da non superare (ad esempio il cannibalismo), costituiscono elementi basilari ma fondamentali per costruire una comunità nuova. A ciò si aggiunge la riflessione sull'ecologia e, di conseguenza, sulle modalità di azione degli esseri umani: con la stessa violenza con la quale è stato distrutto il pianeta, infatti, le persone interagiscono tra loro, non rispettando né l'ambiente né gli esseri viventi.

In *Anna* di Ammaniti troviamo diverse idee già presenti in *La strada*: l'idea di un sapere che, nonostante tutto, ancora si può trasmettere, e che nel romanzo vede un'inversione nei rapporti di potere fra i generi (dal *Quaderno* della madre di Anna all'atteggiamento della ragazzina nei confronti del fratello minore); la concezione del cannibalismo come ultimo confine da non superare prima della fine dell'umanità, riprendendo una tradizione che, almeno da *Dawn of the Dead* [*L'alba dei morti viventi*] di George A. Romero (1978), lo immaginava come metafora estrema della voracità capitalistica; la presenza di una speranza finale, anche solo ipotetica, simbolo di un coraggio della scrittura che si pone nuovamente come mezzo per cambiare l'immaginario, in una prospettiva di collaborazione e dialogo con altri linguaggi.

Certo, rispetto a *La strada* in *Anna* vi sono anche aspetti originali, primo fra tutti l'impiego di Cocolone, il pastore maremmano, concepito alla stregua di un personaggio vero e proprio, simbolo di un futuro inter-specie che l'essere umano deve già iniziare a concepire. Ma in nessun caso l'attività di riscrittura o la scelta di ispirarsi ad opere straniere deve essere vista come un segno della mancanza di originalità della produzione fantascientifica italiana. Al contrario, quella che potremmo definire come la “funzione McCarthy” nella letteratura distopica italiana contemporanea ne mostra la vivacità e la capacità di legittimarsi ricostruendosi una storia propria e ampliando la tradizione culturale di riferimento. Il fatto che un autore noto e impossibile da definire “di genere” come McCarthy abbia impiegato la fantascienza distopica in modo innovativo ha senza dubbio aperto (o più precisamente svelato) un percorso per alcuni scrittori e scrittrici, così come il recupero della dimensione politica della distopia e dell'utopia è stato loro utile per riposizionare le narrazioni all'interno di un'analisi sull'attualità. Non dobbiamo dimenticare però che in Italia esisteva già una tradizione di fantascienza impegnata politicamente (Caronia, Spagnul 2008), dunque il libro di McCarthy, certamente non da solo, ha contribuito ad attualizzarne il discorso e a spostarne gli obiettivi critici, oltre a mostrare come sia possibile, proprio attraverso la distopia, non solamente contestare il reale, ma anche provare a proporre un'alternativa.

### **Il “nuovo” postmoderno: giocare tra i generi e i linguaggi per proporre un futuro diverso**

Abbiamo visto come il romanzo di Ammaniti riproponga alcune delle strategie narrative e stilistiche tipiche del postmoderno (Lyotard 1979): il citazionismo evidenziato e talvolta esasperato (dai film alle serie televisive); il livellamento operato fra cultura “alta” e “bassa” attraverso la giustapposizione di linguaggi differenti; dal punto di vista della struttura il ricorso a livelli diversi di narrazioni, esemplificati dai continui rimandi fra il presente di Anna e il passato pre-epidemico, oltre che dalla presentazione di un doppio paradigma morale: quello da adottare in seguito all'arrivo della “rossa” e alla morte degli adulti e quello dei



precetti scritti dalla madre di Anna nel *Quaderno delle cose importanti*, sorta di “libro sacro” che serve alla ragazza per iniziare a riflettere sulla possibile creazione di una nuova umanità.

È proprio qui che Ammaniti si discosta dalla visione classica del postmodernismo e rifugge dunque le critiche con cui, fin dai primi anni Duemila, tale movimento estetico e filosofico veniva attaccato. Secondo Dick Hebdige, infatti, il postmoderno rimaneva un concetto eccessivamente vago, che faceva riferimento in maniera generica ad una presunta “fine della storia”, ma che non correva mai il rischio di proporre un’originale visione del mondo, “nascosto” com’era dall’impossibilità epistemologica di individuare una sola e univoca realtà (Hebdige 2006). Ma la critica di Hebdige, che tra l’altro riprende alcune idee di Noam Chomsky formulate più di dieci anni prima (Chomsky 1995), riguarda soprattutto l’etica delle narrazioni postmoderne, che, secondo il suo pensiero, accettavano un relativismo radicale che finiva per rendere ininfluente qualsiasi interpretazione personale della realtà. In *Anna* invece questo rischio viene coscientemente evitato: il romanzo narra proprio del tentativo di un riscatto, della ricerca di una possibilità di salvare il pianeta – l’autore non lo scrive esplicitamente, ma si ha l’impressione che il virus sia una reazione della Terra al modo in cui l’essere umano l’ha trattata – e di costruire una società diversa. Al posto dell’ironia a volte cinica del postmodernismo, Ammaniti inserisce un registro drammatico, tipico delle narrazioni post-apocalittiche e post-catastrofiste più recenti.

Come in molte di queste narrazioni (Lino 2014), anche qui troviamo un riferimento alla religione, o piuttosto a qualcosa che va al di là dell’umano e lo trascende. Anche nella serie *Il miracolo* (2018), l’autore aveva cercato di riflettere sugli elementi irrazionali e spirituali che fanno parte dell’esistenza, ma che il più delle volte vengono trascurati all’interno di un’organizzazione quotidiana razionale e tendente alla performatività. Il problema – che già si intravedeva in *Io non ho paura* (2001) – probabilmente risiede proprio nella non accettazione della parte irrazionale e inesplicabile dell’animo umano, in nome di un progresso che, come *Anna* mostra con evidenza, non è più sostenibile. Il romanzo è dunque un viaggio di formazione, di scoperta, di avventura – ed è al tempo stesso, come accennato, romanzo di viaggio vero e proprio, perché Ammaniti ibridando i generi costruisce una mappa alternativa della Sicilia –, ma anche un percorso interiore dei quattro protagonisti, che si trovano obbligati a confrontarsi con un mondo costruito dagli adulti per gli adulti, fronteggiandone gli aspetti più oscuri.

Anna deve immediatamente rapportarsi con il crollo della presunta incorruttibilità dell’infanzia. In un mondo che gli adulti hanno costruito da e attraverso la violenza, la “purezza” dei bambini non esiste più. Sono ragazzini/e quelli/e che rapiscono il piccolo Astor, così come coloro che compiono le azioni più orribili nell’isola, fino a concepire il cannibalismo, che come detto si erge a confine morale invalicabile per la protagonista e il suo gruppo. Il virus sembra dunque perdere la sua iniziale discrezionalità morale fra gli esseri umani: se in principio chi legge poteva pensare che la morte dei soli adulti potesse essere legata anche a ragioni etiche – i grandi come “cattivi”, mentre i più piccoli venivano risparmiati –, nel prosieguo della narrazione appare chiaro come l’obiettivo sia il genere umano nella sua interezza. Impedendo infatti alle persone di diventare adulte e quindi di continuare la specie, la “rossa” interrompe la vita umana sulla Terra. Quella di Anna potrebbe realmente essere l’ultima generazione ad assistere in diretta alla propria scomparsa dal pianeta. I giovani protagonisti affrontano un mondo violento, provando a sopravvivere, ma cercando al tempo stesso di capire se per l’essere umano sarà ancora possibile immaginare un futuro.

Proprio come accadeva nelle narrazioni di Rosa Montero con protagonista la detective Bruna Husky, anche in *Anna* abbiamo un conto alla rovescia che rende l’andamento della narrazione angosciante: che cosa succederà infatti quando la giovane scoprirà di avere le prime mestruazioni? Una volta entrata nel mondo adulto verrà anche lei attaccata dal virus oppure la “rossa” si accontenterà del terrore provocato e lascerà a parte dell’ultima generazione di sopravvissuti la possibilità di ricostruire l’umanità?

Il gruppo che attraversa la Sicilia si trova di fronte ad un dilemma morale: per superare la brutalità con la quale l’essere umano si è da sempre approfittato dell’ambiente, si trova obbligato non solo a guardare, ma anche ad affrontare tale violenza. La costituzione stessa del gruppo potrebbe essere vista come un campione in miniatura di una ipotetica proposta di nuova società: alla ricerca di Astor troviamo infatti Anna, ragazza in un mondo patriarcale della cui distruzione gli adulti sono i principali responsabili; Pietro, un coetaneo di Anna

diverso dagli altri e simbolo di una alterità rispetto ai comportamenti normativi che prima veniva repressa o stigmatizzata; il cane Coccolone, segnale inequivocabile della necessità di creare una nuova tipologia di relazioni inter-specie.

Quando Anna e Astor superano lo stretto di Messina, sorta di nuove colonne d'Ercole del mondo post-pandemico, lo scrittore lascia lettori e lettrici con un finale aperto, poiché non vi è la sicurezza che nel mondo “al di là” un antidoto contro il virus sia stato scoperto. Quello che Anna e il suo gruppo hanno fatto, però, è forse ancora più importante: sono riusciti a immaginare un'alternativa, grazie ad una dinamica comunitaria che, attraverso un'etica e una morale nuove – che vanno dal rispetto per gli altri esseri viventi e l'ambiente all'attenzione per gli insegnamenti del passato, esemplificati dal *Quaderno* materno – può ergersi a modello per ricostruire la collettività. Proprio come aveva fatto Cormac McCarthy in *La strada* (2006), in cui la relazione fra un padre e un figlio diveniva sineddoche e metafora della necessità di ristrutturare i rapporti all'interno della società, Ammaniti ci mostra il rischio ma anche la forza della costruzione del futuro. Immaginare e creare oggi il mondo del domani acquisisce una valenza politica certa, che va oltre l'evoluzione dell'epidemia e la possibilità che gli adulti abbiano trovato un vaccino efficace. Il “mondo che verrà”, per lo scrittore, è anche, in un rapporto dialogico con il lettore e la lettrice, ciò che accadrà al di là del testo: proprio come il gruppo di protagonisti, costruirlo significa prima di tutto attraversare lo stretto di Messina, mettere piede dall'altra parte e scoprire che cosa succede in Calabria.

## Bibliografia

Adamo, G.

2007 *Riflessioni sulle opere di due scrittori italiani contemporanei: Niccolò Ammaniti e Diego Silvia*, in “The Italianist”, n. 1, pp. 166-184.

Ammaniti, N.

2001 *Io non ho paura*, Einaudi, Torino

2006 *Come Dio comanda*, Einaudi, Torino.

2009 *Che la festa cominci*, Einaudi, Torino.

2010 *Io e te*, Einaudi, Torino.

2015 *Anna*, Einaudi, Torino.

Armelli, P.

2018 *Il miracolo, 5 elementi che rendono internazionale una serie italiana*, “Wired”, <https://www.wired.it/play/televisione/2018/05/09/miracolo-serie-internazionale/> (ultimo accesso 13 aprile 2021)

Arpaia, B.

2016 *Qualcosa, là fuori*, Guanda, Parma.

Atkins, R.

2007 *Film Adaptation: Interpretation, not Translation. A Discussion Based on “Io non ho paura” (Novel by Niccolò Ammaniti, Film by Gabriele Salvatores)*, in “Italian Quarterly”, n. 173, pp. 67-79.

Brioni, S. – Comberiati, D.

2020 *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Mimesis, Milano.

Brolli, D. (a cura di)

1996 *Gioventù cannibale*, Einaudi, Torino.

Burnside, J.

2017 Anna. *Niccolò Ammaniti Review*, “The Guardian”, 27 luglio <https://www.theguardian.com/books/2017/jul/26/anna-niccolo-ammaniti-review> (ultimo accesso 12 aprile 2021).

Chirumbolo, P.

2005 *La funzione della musica nella narrativa di Niccolò Ammaniti: da Branchie a Io non ho paura*, in “Quaderni d’Italianistica”, n. 1, p. 121-136.

Ciccarelli, A.

2006 *Io non ho paura: tra libro e film*, in “Esperienze letterarie”, n. 4, pp. 67-80.

Caronia, A. – Spagnul, G. (a cura di)

2009 *Un’ambigua utopia. Fantascienza, ribellione e radicalità negli anni 70*, Mimesis, Milano.

Chomsky, N.

1995 *On Postmodernism*, in “Bactra” <http://www.bactra.org/chomsky-on-postmodernism.html> (ultimo accesso 11 aprile 2021)

Collins, S.

2008 *The Hunger Games*, Scholastic Press, Wilkinsburg.

2009 *Catching Fire*, Scholastic Press, Wilkinsburg.

2010 *Mockingjay*, Scholastic Press, Wilkinsburg.

Corona, M.

2010 *La fine del mondo storto*, Mondadori, Milano.

Cutrufelli, M. R.

2020 *L’isola delle madri*, Mondadori, Milano.

Golding, W.

1954 *Lord of the Flies*, Faber&Faber, London; tr. it. di F. Donini, *Il signore delle mosche*, Martello, Firenze 1958.

Hebdige, D.

2006 “Postmodernism and ‘the other side’”, in Storey, J. (a cura di), *Cultural Theory and Popular Culture: A reader*, Pearson Education, London, pp. 480-512.

Hofmeister, A.

2001 “*Dentro la televisione ci siamo noi*”. Zur Intermedialität der “*letteratura cannibale*”. *Fernsehen und Pop-Musik in Aldo Noves “Pietro Plata Market*”, in “Horizonte”, n. 6, pp. 63-89.

Horn, E.

2018 *The Future as Catastrophe. Disaster Imagination in the Modern Age*, Columbia University Press, New York; tr. it. di R. Scolari, *Biopolitica della catastrofe. Comunità di sopravvivenza, immaginario della catastrofe climatica e politiche della sicurezza*, Mimesis, Milano, 2021.

King, S.

1978 *The Stand*, Doubleday, New York; tr. it. di A. Dell’Orto e B. Amato, *L’ombra dello scorpione*, Bompiani, Milano 1991.

Lino, M.

2014 *L’apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Le Lettere, Firenze.

London, J.

1915 *The Scarlet Plague*, Macmillan, New York; tr. it. di O. Fatica, *La peste scarlatta*, Adelphi, Milano 2009.

Longo, D.  
2010 *L'uomo verticale*, Fandango, Roma.

Lyotard, F.  
1979 *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Minuit, Paris; tr. it. di C. Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 1981.

Magni, S.  
2001 *Voci e punti di vista in "Fango" di Ammaniti*, in "Narrativa", n. 20-21, pp. 305-319.

Maugeri, M.  
2015 *Anna di Niccolò Ammaniti. Recensione*, in "Letteratitudine"  
<https://letteratitudinenews.wordpress.com/2015/12/22/anna-di-niccolo-ammaniti-recensione/>  
(ultimo accesso 11 aprile 2021).

McCarthy, C.  
2006 *The Road*, Knopf, New York; tr. it. di M. Testa, *La strada*, Einaudi, Torino 2010.

Moe, N.  
2002 *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*, University of California Press, Oakland; tr. it. di M. Z. Ciccimarra, *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del mezzogiorno*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2003.

Natoli, L.  
1950 [1931] *I morti tornano*, La Madonnina, Milano.

Pariani, L.  
2021 *Apri, mare!*, La Nave di Teseo, Milano.

van den Bossche, B.  
2008 *It's a man's world? I maschi malvagi di Niccolò Ammaniti*, in "Narrativa", n. 30, pp. 283-299.

## Filmografia

*12 Monkeys* [*L'esercito delle 12 scimmie*] (film), di Terry Gilliam, con Bruce Willis, Madeleine Stowe, Brad Pitt. Atlas: Usa, 1995.

*12 Monkeys* [*L'esercito delle 12 scimmie*] (serie, 4 stagioni), di Terry Matalas - Travis Fickett, con Aaron Stanford, Amanda Schull, Noah Bean, Kirk Acevedo. Atlas: Usa, 2015-2018.

*Anna*, di Niccolò Ammaniti, con Giulia Dragotto, Alessandro Pecorella, Clara Tramontano, Giovanni Mavilla. Italia-Francia: Sky-Arte, 2021.

*Il miracolo* (una stagione), di Niccolò Ammaniti, Francesco Munzi, Lucio Pellegrini, con Guido Caprino, Tommaso Ragno, Alba Rohrwacher, Elena Lietti. Sky: Italia, 2018.

*Io non ho paura*, di Gabriele Salvatores, con Giuseppe Cristiano, Mattia Di Pierro, Dino Abbrescia. Medua Film-Cattleya: Italia, 2003.

*Lost* (6 stagioni), di Jeffrey Lieber, Jeffrey Jacobs Abrams, Damon Lindelof, con Naveen Andrews, Emilie de Ravin, Matthew Fox, Jorge Garcia. Bad Robot-Touchstone Television: Usa, 2004-2010.

*No Country for Old Men* [*Non è un paese per vecchi*], di Joel ed Ethan Coen, con Tommy Lee Jones, Javier Bardem, Josh Brolin. Miramax: Usa, 2007.

*Rollerball*, di Norman Jewison, con James Caan, John Houseman, Maud Adams. United Artists: Usa, 1975.

*The Hunger Games*, di Gary Ross, con Jennifer Lawrence, Josh Hutcherson, Liam Hemsworth, Woody Harrelson. Color Force: Usa, 2012.

*The Hunger Games: Catching Fire*, di Francis Lawrence, con Jennifer Lawrence, Josh Hutcherson, Liam Hemsworth, Woody Harrelson. Color Force: Usa, 2013.

*The Hunger Games: Mockingjay – Part 1*, di Francis Lawrence, con Jennifer Lawrence, Josh Hutcherson, Liam Hemsworth, Woody Harrelson. Color Force: Usa, 2014.

*The Hunger Games: Mockingjay – Part 2*, di Francis Lawrence, con Jennifer Lawrence, Josh Hutcherson, Liam Hemsworth, Woody Harrelson. Color Force: Usa, 2015.

*The Stand* (serie, una stagione), di Mick Garris, con Gary Sinise, Molly Ringwald, Jamey Sheridan. Garden of the Gods: Usa, 1994.

*The Stand* (film), di Brock Humphrey, con Darell Chumley, Jodh Vinyard. Humphrey: Usa, 2014.

*The Walking Dead* (11 stagioni), di Frank Darabont, con Andrez Lincoln, John Bernthal, Sarah Wayne Callies, Laurie Holden. Idiot Box Production: Usa, 2010-2021.

*Dawn of the Dead* [*L'alba dei morti viventi*], di George A. Romero, con David Emge, Ken Foree, Scott Reiniger. Laurel Group: Usa, 1978.

## Conclusione.

### There is no alternative? Paradigmi per comunità immaginate.

Attraverso un percorso cronologico ma per certi versi anomalo – perché si inerpica tra contesti linguistici, letterari, storici e ideologici molto diversi e distanti tra loro – abbiamo presentato cinque narrazioni che rappresentano i confini labili fra distopia e utopia e soprattutto evidenziano come l'una, quasi fosse una sorta di prisma ad almeno due facce, abbia sempre bisogno dell'altra per legittimarsi. Daniele Porretta nel suo studio sulle rappresentazioni fantascientifiche di Marte, a partire dalla specula delle ricostruzioni architettoniche, si sofferma sul carattere "autoritario" dell'utopia (Porretta 2020): immaginare un mondo futuro, dando per scontato che tale rappresentazione parte da un preciso punto di vista, può anche significare, in molti casi, proporre o addirittura imporre la propria visione del mondo all'altra/o, con tutte le implicazioni etiche e ideologiche che tale "imposizione" comporta. Al contrario, le porosità, le contraddizioni, anche i "vuoti" che si aprono nelle distopia possono presentarsi paradossalmente come più "liberi" e democratici: lungi dall'essere semplici proiezioni nel futuro a partire da un'analisi reazionaria della realtà circostante (sono *anche* questo, ovviamente, ma non *solo* questo, almeno non sempre), le narrazioni distopiche aprono possibilità, seminano dubbi, dilatano sentieri che a volte l'utopia rende eccessivamente stretti o troppo facilmente percorribili. Le ipotesi di costruzione del mondo che sono state presentate nel libro sono al tempo stesso utopiche e distopiche, (non)luoghi che coabitano e che mostrano la necessità di creare un paradigma in cui i due aspetti siano contemporaneamente presenti.

Lo ha scritto, con parole diverse, anche Loredana Lipperini sul suo blog "Lipperatura", all'interno di un discorso nel quale la scrittrice si interroga sul fascino delle distopie contemporanee (in particolare quelle che definiremmo *young adult*), alle quali però sembra a volte mancare il tassello costruttivo, ovvero il corrispettivo utopico. Un articolo tra l'altro nel quale Lipperini, in modo non diverso da quanto è stato affermato nel capitolo dedicato ad *Anna* di Ammaniti (2015), fa partire l'attenzione recente per il sottogenere distopico proprio da *La strada* di Cormac McCarthy (2006), che come abbiamo osservato si pone come vera e propria "funzione" all'interno delle narrazioni distopiche italiane contemporanee.

È curioso, comunque, che manchi l'altro versante: l'utopia, perché la distopia si pone come suo rovescio, come narrazione di una società tutt'altro che desiderabile collocata nel futuro, anche molto vicino. Quella società è riconoscibile, perché somiglia molto alla nostra, ma i suoi lati negativi si allungano come la più nera delle ombre fino a coprire il ricordo, e dunque noi ci lasciamo andare pensando che in fondo, se ci comporteremo bene, se differenzieremo carta e plastica, useremo borracce, leggeremo Safran Foer, limiteremo le bistecche, il mondo sarà salvo. E l'altra parte, quella sognata anche dal coniatore del termine, John Stuart Mill, che nel 1816 pensava al desiderio e al suo opposto, non certo ai totalitarismi? Quella che Jules Verne prefigura nel 1879 ne *I cinquecento milioni della Bégum*, dove coesistono due luoghi, l'utopica France-Ville e la distopica Stahlstadt, per intenderci, e il doppio sarà anche una decina di anni dopo ne *La macchina del tempo* di H.G. Wells: da una parte gli Eloi, dall'altra i feroci Morlock? (Lipperini 2021)

Osservazioni che mi sembrano particolarmente pertinenti rispetto al discorso più volte ripetuto in queste pagine e che mettono in primo piano non solo le costruzioni narrative degli scrittori e scrittrici, ma anche il meccanismo di circolazione e soprattutto di ricezione delle opere, dando al lettore e alla lettrice un ruolo fondamentale (ma anche una responsabilità) nella produzione di senso del testo.

Se accettiamo che un'opera, anche al di là delle intenzioni di chi la scrive, continua a produrre e a modificare il proprio significato attraverso lo spazio, il tempo e l'intersezionalità della sua fruizione, allora ci possiamo rendere conto dell'importanza e al tempo stesso della difficoltà e fragilità del messaggio ideologico che essa veicola.

In un periodo storico e culturale in cui, talvolta troppo facilmente, si sovrappone l'autore/autrice con l'opera, sottovalutando questioni decisive per l'analisi letteraria come stile, lingua e scelta delle costruzioni e delle strategie narrative, porre l'attenzione sulla ricezione letteraria significa anche rivalutare il ruolo attivo di chi legge. Non si tratta di una deresponsabilizzazione di scrittori e scrittrici, ma di comprendere come e perché un testo – in

maniera volontaria, involontaria, ma alle volte *nonostante* le idee di chi lo ha scritto – sortisce un determinato impatto in un preciso momento storico e all’interno di un particolare gruppo di lettori e lettrici. Altrimenti si corre il rischio di ridurre l’opera letteraria a una semplice appendice della biografia o del posizionamento ideologico dell’autore o, in maniera ancora più fuorviante, di considerarla come un artefatto culturale immanente, provvisto di un senso e di un valore immutabili e dati una volta per tutte. È invece attraverso lo scambio e, potremmo affermare, il dialogo fra chi scrive e chi legge, all’interno di un contesto socio-culturale ben definito, che le modalità di lettura di un’opera cambiano, arricchendola continuamente. Riprendendo dunque l’introduzione e il più volte citato acronimo T.I.N.A. (There is no alternative), che fra gli altri Mark Fisher cita parlando della Thatcher e della nascita del capitalismo contemporaneo, possiamo dire che, attraverso l’analisi delle opere prese in considerazione, un’alternativa sia invece possibile. Certo, non sempre tale alternativa, pur ipotizzabile, è realmente “fattibile” o davvero auspicabile: ha spesso bisogno della violenza (come in de Pedrolo, Ammaniti, London, Barjavel) o del caos (come in Montero) per creare le condizioni della sua esistenza; al tempo stesso, anche quando ormai in atto, l’alternativa all’esistente potrebbe anche rivelarsi come una versione ancora più cupa del nostro mondo. Siamo davvero sicuri, ad esempio, che l’America di London o la Provenza di Barjavel siano migliori e più giuste delle pur ingiuste, razziste e patriarcali società in cui viviamo? Eppure i loro esempi manifestano uno sforzo costante, seppur incoerente, contraddittorio e talvolta molto discutibile ideologicamente, verso la creazione di un mondo diverso da quello in cui vivono. E celano, più o meno implicitamente, l’idea di una letteratura che abbia una funzione trasformativa sulla realtà. Una letteratura che per questo ha bisogno della relazione con chi legge: è accettando questo sforzo, così come accettando la difficoltà, la necessità di approfondire e anche i tempi lunghi e talvolta lenti di narrazione e lettura che si possono creare le basi per immaginare nuovi mondi, premessa necessaria per provare a costruirli.

## Bibliografia

Ammaniti, N.

2015 *Anna*, Einaudi, Torino.

Lipperini, L.

2021 *Due o tre cose sulla distopia sul serio*, “Lipperatura”

<http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/lipperatura/2021/02/12/due-o-tre-cose-sulla-distopia-sul-serio/> (ultimo accesso 30 aprile 2021)

McCarthy, C.

2006 *The Road*, Knopf, New York; tr. it. di M. Testa, *La strada*, Einaudi, Torino, 2010.

Porretta, D.

2020 *L'altra Terra. L'utopia di Marte dall'età vittoriana alla New Space Economy*, Roma, Luiss University Press.

## Indice dei nomi

Abantantuono, Diego:  
Abel, Alfred:  
Abbrescia, Dino:  
Abrams, Jeffrey Jacobs:  
Accardo, Giovanni:  
Acevedo, Kirk:  
Adamo, Giuliana:  
Adams, Maud:  
Alaimo, Stacy:  
Amato, Bruno:  
Ammaniti, Niccolò:  
Althusser, Luis:  
Ambrose, Darren:  
Andrews, Naveen:  
Ardolino, Francesco:  
Arendt, Hannah:  
Armeli, Paolo:  
Armiero, Marco:  
Arnaud, Georges (Henri Girard):  
Arpaia, Bruno:  
Ascari, Fabrizio:  
Ashley, Mike:  
Atkins, Richard:  
Atwood, Margaret:

Bachtin, Mikhail:  
Baldini, Gabriele:  
Ballard, James G.:  
Ballús, Carme:  
Banti, Anna:  
Barassi, Veronica:  
Barbieri, Gaetano:  
Bardem, Javier :  
Barjavel, René:  
Battaglia, Beatrice:  
Beltrame, Sara:  
Beltramini, Enrico:  
Bean, Noah:  
Berardi, Franco “Bifo”:  
Bernanos, Georges:  
Bernhard, Michael:  
Bernthal, John:  
Bertetti, Paolo:  
Besson, Luc:  
Bettin, Giulia:  
Biancofiore, Angela:  
Bilal, Enki:  
Boccaccio, Giovanni:  
Bonan, Giacomo:  
Bonsa Gulema, Shimelis:  
Borg, Ruben:  
Borges, Jorge Luis:  
Botella, Miquel:  
Bourras, Bachir:  
Braidotti, Rosi:



Bravo, Gian Luigi:  
Bravo, Gian Maria:  
Brioni, Simone:  
Brolin, Josh :  
Brolli, Daniele:  
Burnside, John:  
Burstyn, Ellen:  
Busquets, Gemma:  
Butor, Michel:  
Buzzati, Dino:

Caan, James:  
Cabert, Etienne:  
Caine, Michael:  
Calvino, Italo:  
Camus, Albert:  
Caprino, Guido:  
Carbé, Emanuela:  
Caronia, Antonio:  
Carpenter, John:  
Carrel, Alexis:  
Castoriadis, Cornelius:  
Cela, Eralba:  
Cela, Jaume:  
Chapelle, Gauthier:  
Chastain, Jessica:  
Chiarini, Stefano:  
Chirumbolo, Paolo:  
Chiurazzi, Gaetano:  
Chomsky, Noam:  
Chumley, Darell:  
Cianella, Raul:  
Ciccarelli, Andrea:  
Ciccimarra, Milena Zemira:  
Cixin, Liu:  
Coen, Ethan:  
Coen, Joel:  
Cohen, Évelyne:  
Collins, Suzanne:  
Colombo, Arrigo:  
Comberiati, Daniele:  
Contarini, Silvia:  
Cornillon, Claire:  
Corona, Mauro:  
Cossato, Giampaolo:  
Coulombe, Maxime:  
Cristiano, Giuseppe:  
Cutrufelli, Maria Rosa:

Darabont, Frank:  
Dàuli, Gian:  
David, Keith:  
Davies, Catherine:  
d'Efak, Guillem:  
Defoe, Daniel:  
Del Chiaro, Giovanni:  
Dell'Orto, Adriana:

De Martino, Ernesto:  
de Miguel Martínez, Emilio:  
de Pedrolo, Manuel:  
de Ravin, Emilie:  
De Rossignoli, Emilio:  
Derrida, Jacques:  
de Saint-Simon, Claude:  
De Silva, Diego:  
Dick, Philip K.:  
Di Gesù, Matteo:  
Di Pierro, Mattia:  
D'Isa, Francesco:  
Donini, Filippo:  
Dragotto, Giulia:  
Duranti, Riccardo:

Emge, David:  
Erll, Astrid:  
Escudero Rodríguez, Javier:  
Esposito, Roberto:  
Evans, Karin B.:

Fatica, Ottavio:  
Ferrara, Erica Maria:  
Ferrara, Maurizio:  
Fickett, Travis:  
Fioretti, Daniele:  
Fisher, Mark:  
Font, Águeda:  
Ford, Harrison:  
Foree, Ken:  
Formenti, Carlo:  
Foster, Meg:  
Foucault, Michel:  
Fourier, Charles:  
Fournier, Alain:  
Fox, Matthew:  
Franco, Francisco:  
Frankenberg, Ruth:  
Fromental, Jean-Luc:  
Furer, Andrew J.:

Garcia, Jorge:  
Garris, Mick:  
Gibson, William:  
Gigli, Lorenzo:  
Gilliam, Terry:  
Giro, Alessandra:  
Giuliani, Gaia:  
Golding, William:  
Goody, Jack:  
Graeber, David:  
Gregori i Gomis, Alfons:  
Grilli, Giuseppe:  
Guadagnin, Amerigo:  
Guénon, René:  
Guillaumin, Colette:

Hall, Stuart:  
Hannah, Daryl:  
Harges, Mary C.:  
Harrelson, Woody:  
Harvey, David:  
Hathaway, Anne:  
Hauer, Rutger:  
Hebdige, Dick:  
Helm, Brigitte:  
Hemsworth, Liam:  
Hoban, Russell:  
Hofmeister, Alexandra:  
Holden, Laurie:  
Horn, Eva:  
Houseman, John:  
Humphrey, Brock:  
Hurd-Wood, Rachel:  
Hutcherson, Josh:  
Huxley, Aldous:

Iovino, Sandro:  
Iovino, Serenella:

Jameson, Fredric:  
Jevison, Norman:  
Johnson, Boris:  
Jovovich, Milla:  
Julió, Montserrat:

Kaplan, Roy H.  
King, Stephen:  
Kiuchi, Yuya:  
Knights, Vanessa:  
Kristeva, Julia:  
Kroeber, Alfred:

Labor, Earle:  
La Forgia, Jacopo:  
Lambert, Christopher:  
Lang, Fritz:  
Lawrence, Francis:  
Lawrence, Jennifer:  
Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret):  
Lee Jones, Tommy:  
Leenhardt, Jacques:  
Le Guin, Ursula K.:  
Liberatore, Tanino (Gaetano):  
Lieber, Jeffrey:  
Lietti, Elena:  
Lincoln, Andrez:  
Lindelof, Damon:  
Lino, Mirko:  
Lipperini, Loredana:  
London, Jack:  
Longo, Davide:  
López i Ayats, Sergi:  
Loretoni, Anna:  
Lucentini, Franco:

Luna, Bigas:  
Lunardi, Ernesto:  
Lyotard, François:

Mack, Todd:  
Magioncalda, Elisa:  
Magni, Stefano:  
Malé, Jordi:  
Mannheim, Karl:  
Manzoni, Alessandro:  
Marchesini, Roberto:  
Marin, Louis:  
Marseguerra, Rosa:  
Martín Alegre, Sara :  
Martínez-Gil, Victor:  
Marx, Karl:  
Marziale, Lavinia:  
Matalas, Terry:  
Matheson, Richard:  
Mattioli, Valerio:  
Maugeri, Massimo:  
Mavilla, Giovanni:  
Mazzacane, Rosanna:  
McCarthy, Cormac:  
McConaughey, Matthew:  
Medda, Michele:  
Meillassoux, Quentin:  
Melchiorri, Maria Felicita:  
Métraux, Alfred:  
Metzger, Dennis:  
Micali, Simona:  
Miller Jr., Walter M.:  
Mignolo, Walter D.:  
Moe, Nelson:  
Moebius (Jean Giraud):  
Mondello, Elisabetta:  
Monicelli, Giorgio:  
Montanari, Raul:  
Montero, Rosa:  
Moore, Thomas:  
Moreno Bedmar, Anna M.:  
Morselli, Guido:  
Munné Jordà, Antoni:  
Munzi, Francesco:  
Muzzioli, Francesco:

Nani, Michele:  
Natoli, Luigi:  
Nilsson-Fernández, Pedro:  
Nixon, Rob:  
Nolan, Christopher:  
Nordstrom, Timothy:  
Nuernberg, Susan M.:

Obama, Barack Hussein:  
Oldman, Gary:  
Oppermann, Serpil:  
Orwell, George:

Pareschi, Silvia:  
Pariani, Laura:  
Parisi, Beatrice:  
Pasolini, Pier Paolo:  
Peace, David:  
Pecorella, Alessandro:  
Pellegrini, Lucio:  
Peña Ahumada, Haydée:  
Pennati, Camillo:  
Pensante, Marco:  
Perna, Vincenzo:  
Peroni, Paulette:  
Pétain, Philippe:  
Pillai, Poonam:  
Piper, Roddy "Rowdy":  
Pitt, Brad:  
Porretta, Daniele:  
Porta, Carles:  
Postman, Neil:  
Powers, Stephen:  
Propp, Vladimir Jakovlevič:  
Prunetti, Alberto:

Ragno, Tommaso:  
Rambelli, Roberta:  
Raney, David:  
Reenock, Christopher:  
Reesman, Jeanne Campbell:  
Reguant i Molinos, Ricard:  
Reiniger, Scott:  
Ricciardello, Franco:  
Ricœur, Paul:  
Righi, Maria Luisa:  
Rigobon, Patrizio:  
Ringwald, Molly:  
Rocca, Stefania:  
Rohrwacher, Alba:  
Romagnuolo, Claudia:  
Romero, George A.:  
Rosen, Elizabeth K.:  
Ross, Gary:  
Rossi, Umberto:  
Rousseau, Jean-Jacques:  
Rubini, Sergio:  
Rueckert, William:

Sadoul, Jacques:  
Safram Foer, Jonathan:  
Sahlins, Marshall:  
Said, Edward:  
Salabè, Caterina:  
Salucci, Arturo:  
Salvatores, Gabriele:  
Sandrelli, Sandro:  
Sanguineti, Edoardo:  
Santoro, Giuliano:  
Saramago, José:

Scaffai, Niccolò:  
ScalPELLI, Anna:  
Scerbanenco, Giorgio:  
Schull, Amanda:  
Schuster, Heinz Georg:  
Scolari, Raffaele:  
Scott, Ridley:  
Scott, Walter:  
Serra, Antonio:  
Servigne, Pablo:  
Shelley, Mary Wollstonecraft:  
Sheridan, Jamey:  
Shiel, Matthew Phipps:  
Simenon, Georges:  
Sinclair, Andrew:  
Sinise, Gary:  
Şinopoli, Franca:  
Škopljanac, Lovro:  
Spagnul, Giuliano:  
Sparafucile, Giuliana:  
Stanford, Aaron:  
Stafford, Fiona:  
Stasz, Clarice:  
Stevens, Raphaël:  
Stewart, George R.:  
Storey, John:  
Stowe, Madeleine:  
Strada Janovič, Clara:  
Swain, Dan:

Tagliavini, Anna:  
Tamburini, Stefano:  
Tarchetti, Alceste:  
Tavani, Benedetta:  
Testa, Martina:  
Thatcher, Margaret:  
Tintino, Giorgio:  
Tondelli, Pier Vittorio:  
Torner, Moisés:  
Tramontano, Clara:  
Trumo, Donald:  
Turchetto, Maria:  
Tumminelli, Roberto:

Van den Bossche, Bart:  
Verdaguer, Pere:  
Verne, Jules:  
Vezzosi, Elisabetta:  
Vigna, Bepi:  
Vinyard, Jodh:  
Voisin, Gabriel:  
Volponi, Paolo:  
Von Hardenberg, W. Graf:

Walsh, Chad:  
Wayne Callies, Sarah:  
Wilcock, Juan Rodolfo:

Williams, Jay:  
Wells, Herbert G.:  
Willis, Bruce:  
Wolfram, Just:

Žižek, Slavoj:  
Zuddas, Gianluigi: