

ELENA CHIRONI

Narrativa di genere e immaginari antropocenici

Abstract: Muovendo i passi dal saggio *The Great Derangement*, il presente contributo intende rilevare la presenza di immaginari antropocenici nelle forme fantascientifiche della distopia e del post-apocalittico, al fine di evidenziare la centralità della narrativa di genere nella denuncia delle problematiche sociali e ambientali del Novecento. Per far ciò, si procederà all'analisi di alcuni casi esemplari e motivi ricorrenti del genere letterario in esame, riservando particolare attenzione alla distopia tecnologica e all'eco-distopia.

Parole chiave: Antropocene; distopie; apocalissi

Nel saggio *The Great Derangement*¹, pubblicato nel 2016 e nato da un ciclo di quattro lezioni tenute all'Università di Chicago nell'autunno dell'anno precedente, lo scrittore Amitav Ghosh denuncia la cecità delle forme culturali e della società in generale nei confronti della rovinosa crisi climatica in corso. Ghosh, tra i maggiori autori indiani contemporanei, sviluppa una riflessione che intreccia alla questione climatica osservazioni sul colonialismo, il consumismo, l'urbanistica e l'industrializzazione. È significativa la foto scelta per la copertina dell'edizione italiana, in cui le onde grigie e fangose del Gange si infrangono sul torso di una statua figurativa di Śiva, dio della trasformazione e della dissoluzione, mettendone in risalto la pelle blu. Ma se la distruzione di cui si fa carico Śiva è positiva e necessaria poiché prelude alla rigenerazione (non potrebbero esserci la creazione di Brahmā e la conservazione di Viṣṇu senza la distruzione di Śiva), la devastazione del cambiamento climatico non prefigura affatto un risvolto positivo.

¹ A. GHOSH, *The Great Derangement: Climate Change and the unthinkable*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2016; ed. it. *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, traduzione e cura di A. Nadotti e N. Gobetti, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2023 [2017].

Il saggio prende avvio dalla rievocazione di un ricordo d'infanzia dell'autore, un viaggio familiare nei pressi di un villaggio del Bangladesh abitato un tempo dai propri antenati, prima che il vicino fiume Padma si levasse a reclamarlo. Da quell'esondazione avvenuta intorno al 1850, gli avi disancorati dalla loro terra d'origine intraprendono gli spostamenti a cui sono costretti tutti coloro che in seguito saranno definiti «rifugiati ambientali». Il ricordo di questo e altri disastri naturali (come la nube di anidride carbonica fuoriuscita dal lago Nyos, in Camerun, che nel 1986 provoca la morte di millesettecento persone, oppure il tornado che colpisce Delhi il 17 marzo 1978) diventa il pretesto per la formulazione di un tonante *j'accuse* nei confronti della cultura e della letteratura coeve, colpevoli della sistematica rimozione del cambiamento climatico dalla sfera dei propri interessi. Le pagine dei giornali traboccano di notizie sulla crisi ambientale, ma la finzione letteraria non riesce (o non prova) a recepirle altrettanto velocemente. Ci si trova dunque davanti a una contraddizione: «se l'urgenza di un argomento è un buon criterio per valutarne la serietà» – scrive Ghosh – «be', visto ciò che lascia presagire per il futuro della terra, credo che il cambiamento climatico dovrebbe essere la principale preoccupazione degli scrittori di tutto il mondo – e così non è, mi pare»². È a causa di questo silenzio e della simulata tranquillità che i posteri, volgendosi indietro alla ricerca dei primi segnali di mutamento profondo, non vedranno altro che un vano tentativo di offuscamento della realtà allarmante:

In un mondo sostanzialmente alterato, un mondo in cui l'innalzamento del livello dei mari avrà inghiottito le Sundarban e reso inabitabili città come Kolkata, New York e Bangkok, i lettori e i frequentatori di musei si rivolgeranno all'arte e alla letteratura della nostra epoca cercandovi innanzitutto tracce e segni premonitori del mondo alterato che avranno ricevuto in eredità. E non trovandone, cosa potranno, cosa dovranno fare, se non concludere che nella nostra epoca arte e letteratura venivano praticate perlopiù in modo da nascondere la realtà cui si andava incontro? E allora questa nostra epoca, così fiera della propria consapevolezza, verrà definita l'epoca della Grande Cecità³.

Più che una cecità, questa sembra essere dunque una miopia volontaria, una consapevole sfocatura di ciò che ci attende inesorabile all'orizzonte. Ricercando le cause nascoste dietro la difficoltà a tradurre in narrazione le tensioni ambientali, Ghosh osserva come l'ostacolo principale sia costituito dall'alto grado di improbabilità degli eventi climatici stessi, ormai così tanto anomali da non risultare

² Ivi, p. 14.

³ Ivi, p. 18.

verosimili nella cornice di un romanzo moderno. Parallelamente all'affermarsi della società borghese e della sua ordinarietà, infatti, il romanzo ha lentamente spostato l'inaudito verso lo sfondo e portato in primo piano il quotidiano⁴: negli ultimi due secoli, in particolare, «proprio quando l'attività umana cominciava a modificare l'atmosfera terrestre, l'immaginazione letteraria cominciò a concentrarsi esclusivamente sull'umano»⁵. Introdurre nel romanzo moderno uno degli straordinari fenomeni meteorologici di oggi renderebbe le sue pagine non plausibili e, per Ghosh, gli scrittori correrebbero «il rischio di farsi sfrattare dalla dimora in cui da molto tempo risiede la narrativa seria, per essere esiliati in una delle più umili abitazioni che circondano il castello – quegli annessi un tempo conosciuti come “gotico”, “romance”, o “melodramma”, e adesso chiamati “fantasy”, “horror” e “fantascienza”»⁶. L'attacco di Ghosh, dunque, non ha al centro la letteratura nella sua interezza. Egli è ben consapevole di come siano esistiti e proliferino ancora generi e movimenti che celebrano lo straordinario, basti pensare al *fantasy*, alla fantascienza, al surrealismo e al realismo magico. Ghosh, tuttavia, invita gli autori e le autrici di oggi a scegliere di trattare il tema del cambiamento climatico e, nel farlo, a non affidarsi esclusivamente alla saggistica e a non attuare necessariamente uno sconfinamento al di fuori della cosiddetta «letteratura seria», dal momento che si tratta di una questione molto (troppo, per le strategie del romanzo moderno) reale. I nuovi e improbabili eventi climatici sono spaventosamente tangibili, pertanto trattarli unicamente «come magici o surreali significherebbe defraudarli proprio di ciò che rende così urgente parlarne, e cioè che accadono davvero, su questa terra, adesso»⁷.

L'invito di Ghosh è senza dubbio impellente e condivisibile, ma allo stesso tempo, come riepiloga Niccolò Scaffai, «occorre che la critica letteraria non releghi le narrazioni a sfondo ecologico nel repertorio di un genere o sottogenere di consumo [...] e non distingua tra una letteratura “seria” e una “non seria” [...]. Occorre distinguere, sì, ma non in base alla “serietà” del tema o del modo (realistico *vs* fantastico o fantascientifico, ad esempio), bensì in base ai procedimenti e alle strutture da cui le narrazioni sono sostenute»⁸. Proprio per questo, è necessario e auspicabile un processo di riscoperta e rivalutazione (in parte già avviato) che possa riportare l'attenzione sui meriti dei «generi minori», per lungo tempo considerati ai margini della fantomatica «letteratura alta». Aiuta, in questo, il fatto che la progressiva centralità

⁴ Ivi, p. 24. Ghosh trae la citazione da F. MORETTI, *Il secolo serio*, in ID., *Il romanzo*, vol. 1, Torino, Einaudi, 2001, pp. 691, 696, 698.

⁵ Ivi, p. 75.

⁶ Ivi, p. 31.

⁷ Ivi, p. 35.

⁸ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 136.

acquisita dal discorso sull'Antropocene all'interno del dibattito scientifico e culturale abbia prodotto notevoli conseguenze nell'ambito della letteratura e della critica letteraria, portando a riletture in chiave antropocenica di opere precedenti il Duemila, dunque risalenti a prima della fortunata formula di Stoermer e Crutzen⁹. La fantascienza, ad esempio, ha da sempre dato voce alle ansie prodotte dai rapidi cambiamenti contemporanei servendosi delle due forme della distopia e del post-apocalittico, le quali concepiscono scenari futuri catastrofici. In *Raccontare la fine del mondo*¹⁰, un agile saggio sui legami tra fantascienza e Antropocene, Marco Malvestio spiega così la sottile differenza tra le due declinazioni:

La distopia specula su come una società umana potrebbe essere se alcuni dei suoi tratti negativi (come i sistemi di sorveglianza di massa, il consumismo o l'inquinamento) fossero significativamente più sviluppati di quanto non sono in realtà. In altre parole, la distopia immagina un mondo in cui non è desiderabile vivere: e dovrebbe fungere da ammonimento circa le possibilità della sua realizzazione. Al contrario delle ambizioni predittive della distopia, il romanzo post-apocalittico rappresenta la sopravvivenza di individui e/o società umane dopo un evento catastrofico. [...] Mettendo in scena la tensione tra la dissoluzione e la sopravvivenza di una società, l'apocalisse, come da etimologia, *rivela* le fondamenta reali del vivere civile, dal momento che pone l'uomo entro uno stato di eccezione permanente in cui i costrutti sociali della modernità vengono meno¹¹.

Ancora secondo Malvestio, nel parlare di distopia e post-apocalittico è necessario tenere a mente una caratteristica di fondo che distingue i due tipi di narrazione catastrofica e che ha a che vedere col tempo¹². La distopia, infatti, è contraddistinta dalla continuità tra il tempo della storia e quello della scrittura, tra il presente in cui si svolgono le azioni narrate e il presente di chi quelle azioni è intento a scriverle. I presagi di instabilità e di crisi percepiti nel momento storico in cui l'opera distopica vede la luce, infatti, sono portati all'estremo e proiettati in più o meno remoti (nel futuro) possibili scenari di deriva sociale e/o ambientale.

Proprio per la capacità di trascendere i tempi e di collocare in un "altrove" temporale una probabile e malaugurata evoluzione dell'età corrente, la distopia

⁹ P. J. CRUTZEN, E. F. STOERMER, *The Anthropocene*, «IGBP Global Change Newsletter», 41, maggio 2000, pp. 17-18.

¹⁰ M. MALVESTIO, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021.

¹¹ Ivi, pp. 20-21.

¹² ID., *Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo*, in *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, a cura di D. Comberiati e L. Somigli, «Narrativa nuova serie», Presses universitaires de Paris Nanterre, 43, 2021, pp. 31-44.

potrebbe essere indicata anche con il termine «discronia»: se l'utopia è un «non luogo», la distopia è (per il momento e per fortuna) un «non tempo», il quale si delinea però in un'orizzonte che pare minacciosamente vicino¹³. A tale proposito, in *Scritture della catastrofe*¹⁴, pubblicato nel 2021 per Meltemi, Francesco Muzzioli riflette sui legami e gli incroci tra utopia e distopia, le quali vengono spesso intese come vicendevolmente opposte, ma nascondono una complementarità molto più grande di quanto si pensi. Interrogandosi sulla nascita della distopia, infatti, Muzzioli evidenzia come essa si sviluppi in concomitanza con la sua controparte utopica:

Quando inizia la distopia? È facile rispondere che inizia insieme all'utopia. Ne è in qualche modo il parassita, o diciamo pure l'ombra, il *rovescio*. Un compagno ineliminabile. Se la mente umana si mette a immaginare la vita sociale “come dovrebbe essere” è perché le cose vanno decisamente troppo male. Il primo scenario distopico è proprio il fondale su cui si staglia l'utopia, cioè la situazione *reale*¹⁵.

A differenza della distopia, il post-apocalittico presenta invece una frattura decisa tra ciò che precede l'evento catastrofico e ciò che ne consegue. I due mondi, separati dallo spartiacque dell'avvenimento calamitoso, hanno ormai poco in comune: quello sorto dalla catastrofe (o sopravvissuto ad essa) potrebbe persino non conoscere gran parte dei connotati del mondo precedente, del quale spesso rimangono solo rovine o leggende che suonano inverosimili. Infatti, se da una parte molte narrazioni post-apocalittiche prendono avvio nel cosiddetto *day after*, ossia subito dopo la catastrofe, dall'altra le ragioni dell'apocalisse che ha provocato la scomparsa del vecchio mondo potrebbero essere persino ignorate del tutto, perse tra le nebbie lontane (questa volta nel passato) del tempo¹⁶. Al di là delle differenze di fondo evidenziate da Malvestio, a livello logico e tematico distopia e post-apocalittico possono talvolta intrecciarsi e sovrapporsi. Per di più, le due varianti possono avere tra di loro un rapporto di consequenzialità. Non è detto che allo scenario distopico debba necessariamente seguire l'estremo punto d'arrivo dell'apocalisse; tuttavia, una storia apocalittica e post-apocalittica può essere interpretata come una tragica possibile evoluzione di una già infausta trama distopica. Pertanto, si potrebbe considerare la cosiddetta «fine del

¹³ F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e raggugli per un viaggio nelle distopie*, Roma, Meltemi, 2007.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ivi, p. 34.

¹⁶ È ciò che accade, a titolo esemplificativo, nel romanzo di W. M. Miller dal titolo *A Canticle for Leibowitz* (Philadelphia, J. B. Lippincott, 1959; prima trad. it. di R. Rambelli, *Un cantico per Leibowitz*, Piacenza, Casa Editrice La Tribuna, 1964).

mondo» (che, mettendo da parte la presunzione antropocentrica, è spesso piuttosto la fine della specie umana) come «la più radicale delle distopie»¹⁷.

Per continuare a vagliare lo stretto rapporto tra fantascienza e Antropocene, inoltre, è opportuno ripercorrere alcuni motivi del genere letterario in esame, i quali di frequente si mescolano e si confondono in modi nuovi e originali, suscitando riflessioni politematiche. Quella dispotica, ad esempio, è certamente la più classica e la più nota delle distopie, per cui risulta quasi pleonastico citare i titoli che ne hanno fatto la storia, come *We*¹⁸ del russo Evgenij I. Zamjatin; *Brave New World*¹⁹ di Aldous Huxley; *1984*²⁰ di George Orwell; *Fahrenheit 451*²¹ di Ray Bradbury; l'ucronico *The Man in the High Castle*²² di Philip K. Dick e *The Handmaid's Tale*²³ di Margaret Atwood. In Italia, un esempio significativo del genere è rappresentato dal romanzo di Corrado Alvaro dal titolo *L'uomo è forte*²⁴, pubblicato da Bompiani nel 1938, ben dieci anni prima del capolavoro orwelliano. L'autore calabrese, lontano dal meridionalismo del precedente e più fortunato *Gente in Aspromonte*²⁵, immagina qui l'instaurarsi di un regime autoritario in un paese che, pur rimanendo imprecisato nella finzione, si potrebbe identificare nei suoi tratti essenziali con tutti i territori al tempo variamente dominati da governi dittatoriali, dall'Italia fascista alla Germania nazista, passando per il Portogallo salazarista, la Spagna franchista e l'Unione Sovietica staliniana. Camuffando la denuncia (anche) della società del littorio con la critica della Russia sovietica, che Alvaro aveva visitato personalmente nel 1934 in qualità di inviato de «La Stampa»²⁶, il testo è in grado di aggirare le pressioni della censura fascista, che pure porta ad abbandonare il titolo originario *Paura sul mondo*. In questo modo, Alvaro riesce nell'intento di costruire un convincente «sistema totalitario»: così, per primo, nel 1923 Giovanni Amendola (con il quale Alvaro collaborerà) aveva definito il fascismo sul quotidiano «Il Mondo», poiché «promessa del dominio assoluto e dello spadroneggiamento completo e incontrollato nel campo politico e amministrativo»²⁷.

¹⁷ F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, cit., p. 58.

¹⁸ E. I. ZAMJATIN, *We*, New York, E. P. Dutton, 1924.

¹⁹ A. HUXLEY, *Brave New World*, Londra, Chatto and Windus, 1932.

²⁰ G. ORWELL, *1984*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 1947.

²¹ R. BRADBURY, *Fahrenheit 451*, New York, The Ballantine Publishing Group, 1953.

²² P. K. DICK, *The Man in the High Castle*, New York, Putnam, 1962.

²³ M. ATWOOD, *The Handmaid's Tale*, Toronto, McClelland and Stewart, 1985.

²⁴ C. ALVARO, *L'uomo è forte*, Milano, Bompiani, 1938.

²⁵ ID., *Gente in Aspromonte*, Firenze, Le Monnier, 1930.

²⁶ Il *reportage* esce a puntate sulle colonne del quotidiano, diretto dal 1932 al 1943 da A. Signoretti. Nel 1935, Mondadori pubblica i resoconti del viaggio nel volume *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia Sovietica*.

²⁷ G. AMENDOLA, *Maggioranza e minoranza*, «Il Mondo», 12 maggio 1923.

Accanto alla creazione di regimi totalitari, affiancata dalla denuncia della società di massa e dell'alienazione capitalistica, i racconti e i romanzi distopici mettono spesso in luce le insidie del progresso tecnologico. La tematica dell'ipertecnologia, sviluppatasi già a partire dalla fine della prima rivoluzione industriale, mette infatti in guardia dalle possibili derive dello smodato avanzamento della scienza e della tecnica. Come sempre, l'effetto delle nuove invenzioni dipende dall'uso che se ne fa. Così, la tecnologia può diventare strumento di controllo delle masse, come in alcune delle opere dispotiche menzionate, basti pensare all'onnipresente *Big Brother* orwelliano, metafora del potere politico che controlla e manipola mediante la sorveglianza costante e la pervasività dei teleschermi utilizzati per diffondere la propaganda del regime. O, ancora, la tecnologia può modificare radicalmente il paesaggio circostante, come dimostra l'avveniristico *Paris au XXe siècle*²⁸ dello scrittore Jules Verne. La distopia tecnologica, però, compie anche dei passi più lunghi, immaginando scenari in cui le innovazioni della tecnica possono facilmente sfuggire al controllo dell'uomo. Infatti, se da una parte topos fondamentale di questa forma distopica è la disumanizzazione e, ancora una volta, l'estraniamento sul lavoro che porta gli esseri umani ad essere assimilati alle macchine (anche i sopracitati *Brave New World* e *We* criticano duramente il fordismo e il taylorismo, che foggiano uomini uguali e alienati), sul versante opposto centrale è l'umanizzazione delle macchine, con l'insieme dei problemi di natura etica che ne consegue: si pensi a *Do Androids Dream of Electric Sheep?*²⁹ di Philip K. Dick e al recente *Klara and the Sun*³⁰ dell'autore nippo-britannico Kazuo Ishiguro, il quale affronta il tema attuale dell'intelligenza artificiale seguendo le azioni e i pensieri della protagonista Klara, un androide a energia solare. Nei casi più estremi, narrazioni distopiche di questo tipo mettono persino in scena un tentativo delle macchine (alle volte riuscito) di dominare la specie che le ha generate, checché ne dicano le *Tre leggi della robotica* ideate da Isaac Asimov, alla base del *Ciclo della Fondazione* e dei suoi svariati racconti³¹.

Contrariamente ai precetti di Asimov, molte opere fantascientifiche rappresentano la competizione tra uomo e macchina, attuando un ribaltamento dei ruoli precostituiti: è il caso di *R.U.R.*³², un dramma fantascientifico dell'autore ceco Karel Čapek. In esso, per la prima volta, il neologismo «robot» compare in riferimento all'operaio artificiale, in questo caso composto interamente da materiale organico. Il

²⁸ J. VERNE, *Paris au XXe siècle*, Vanves, Hachette, 1994.

²⁹ P. K. DICK, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Garden City, New York, Doubleday, 1968.

³⁰ K. ISHIGURO, *Klara and the Sun*, Londra, Faber and Faber, 2021.

³¹ I. ASIMOV, *I, robot*, Garden City, New York, Doubleday, 1950.

³² K. ČAPEK, *R.U.R.*, Praga, Aventinum, 1920.

termine, derivato dalla parola «robot», indica in lingua ceca il lavoro pesante o forzato, dunque la mansione a cui erano inizialmente preposti tali lavoratori artefatti. In un prologo e tre atti, Čapek tratteggia una trama in cui il sogno utopico di affrancare l'umanità dalla fatica del lavoro produce effetti rovinosi, portando alla ribellione dei nuovi esseri umanoidi.

Un peculiare esempio italiano di distopia tecnologica è costituito da *Il grande ritratto*³³ di Dino Buzzati, pubblicato per Mondadori nel 1960. Il romanzo, già apparso a puntate sul settimanale «Oggi», sviluppa anzitempo riflessioni attorno ai pericoli e alla moralità controversa dell'intelligenza artificiale. La trama prende avvio nell'aprile del 1972 quando Ermanno Ismani, professore universitario di elettronica, riceve urgente convocazione presso il Ministero della difesa. Posto davanti all'offerta intrigante ed economicamente vantaggiosa di collaborare a «un lavoro di superiore interesse nazionale, oltre che di eccezionale valore scientifico»³⁴, egli accetta di prendere parte al progetto segretissimo, trasferendosi con la moglie Elisa in una delle zone militari del Paese. Con la sensazione che possa trattarsi di un impianto atomico («se non si tratta dell'atomica, che cosa si fa in questo posto dove andiamo?»³⁵), i coniugi Ismani sono condotti nell'area autorizzata ai soli scienziati e soldati, ma dovranno vincere gradualmente la reticenza degli addetti ai lavori e, in particolare, di Strobele ed Endriade, l'ingegnere e il fisico ai vertici delle operazioni negli impianti. Proprio la prolungata vaghezza delle parole di questi ultimi, infatti, incrementa il clima di inquietudine e di mistero che pervade le pagine del romanzo. Certo è che l'importanza del progetto è così rilevante da portare a nutrire grande diffidenza nei confronti di chiunque possa anche solo sospettarne la materia e gli scopi:

«Sì, certo», rispose Endriade come fosse la cosa più naturale del mondo. «E diceva che di notte si udivano strani rumori. Ma io non gli credevo, non gli ho mai creduto, erano fissazioni, e adesso voi sentite una campana, ma io non ci credo, questa campana non esiste, probabilmente è uno di quei falsi suoni che par di udire quando si cambia rapidamente di altitudine come oggi lei Ismani... Però», e qui la voce fece un brusco scarto assumendo un tono ansioso, «però dovremmo stare tutti più attenti, occhi e orecchie aperte, non sarà mai abbastanza, gli anni scorsi io ero più tranquillo, la sorveglianza c'è, non mancano i controlli, gli strumenti d'intercettazione sono quanto di più perfetto si possa desiderare, eppure io li sento qui intorno, giorno e notte, come topi che rodono, che rodono per scavarsi una strada, non sono mica tutti imbecilli come al ministero dove credono che quassù si stia facendo i giochi e noi si mangi il pane

³³ D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1972 [1960].

³⁴ Ivi, p. 9.

³⁵ Ivi, p. 21.

a ufo, c'è anche chi ha capito, o per lo meno sospetta, e ha paura, e farebbe di tutto, assolutamente di tutto per mandare in malora la nostra... il nostro...»

«Il nostro impianto», suggerì Strobele.

«Impianto. Perché a che punto si è giunti lo sappiamo solamente in tre, e domani con lei, Ismani, saremo quattro, nessun'altra persona al mondo ne è informata ma, qualche cosa, quelli lì possono averlo indovinato, e tremano. Vagamente hanno intuito, lo giurerei, hanno intuito questa spaventosa verità: che se noi, qui, si riesce, diventiamo...» e batté un pugno sulla tavola facendo sobbalzare le stoviglie.

«Endriade!», fece Strobele, supplicandolo di calmarsi.

«Diventiamo i padroni del mondo!»³⁶.

L'enigma al centro della trama si scioglierà soltanto nella seconda parte del romanzo. L'impianto, costato dieci anni di duro lavoro, è una creazione realizzata a immagine e somiglianza dell'uomo, non nella forma esteriore bensì nei processi cognitivi del ragionamento: «gli abbiamo insegnato a ragionare, a questo bestione, a ragionare meglio di noi»³⁷, spiega Strobele alla sua dubbiosa moglie Olga, che invece si chiede se un enorme cervello elettronico inchiodato al suolo e senza corpo possa essere definito uomo. Nei capitoli tredicesimo e quindicesimo, in particolare, i personaggi si interrogano su svariate questioni metafisiche circa l'anima, la coscienza e la facoltà di autodeterminazione della straordinaria creazione («Poi c'era il problema della libertà. Se si voleva creare un pensiero autonomo, a un certo punto bisognava abbandonarlo a sé. Determinismo sia pure, ma la determinazione non poteva venire soltanto da noi. Altrimenti che restava? Una macchina schiava e passiva»³⁸). In questo contesto, Buzzati anticipa di otto anni la riflessione insita nel titolo di Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*:

«E lui?»

«Lui cosa?»

«Dorme, di notte? Non si riposa mai?»

«Dormire propriamente no, direi. Sonnacchia, piuttosto. Di notte tutta la sua attività è attenuata.»

«Diminuite l'erogazione di energia?»

«No, no, da solo si acquieta, proprio come se fosse stanco.»

«E sogna anche?»³⁹.

³⁶ Ivi, pp. 58-59.

³⁷ Ivi, p. 73.

³⁸ Ivi, p. 106.

³⁹ Ivi, p. 91.

Interessante, legato al tema della libertà, è anche quello del suicidio, perché «la vita ci riuscirebbe insopportabile, anche nelle condizioni più felici, se ci fosse negata la possibilità di suicidio. Nessuno ci pensa, si capisce. Ma se l'immagina cosa diventerebbe il mondo se un giorno si sapesse che della propria vita nessuno può disporre? Una galera spaventosa. Pazzi, si diventerebbe»⁴⁰. Per questo, la macchina viene persino dotata di un dispositivo, di fatto inoffensivo, la cui sola presenza la convinca della capacità di autodistruzione e le doni l'illusione di disporre liberamente della propria esistenza.

La rivelazione, a questo punto, non tarda ad arrivare. La macchina, il cosiddetto «Numero Uno», non è la riproduzione di un uomo qualunque, ma ha un preciso modello di riferimento: è la mimesi di Laura, la prima moglie del folle e geniale Endriade, deceduta molto tempo prima in un incidente stradale assieme al proprio amante. Non potendone riprodurre le membra, il gigantesco impianto è dotato dunque della personalità della donna («non c'era volto, né bocca, né membra, ma per un oscuro incantesimo Laura era tornata al mondo, cristallizzata in paurosa metamorfosi»⁴¹), certo non priva di vizi e difetti. Sfruttando i mezzi e i capitali del ministero della guerra a fini personali, Endriade diventa così padrone, padre e marito di una donna che non può più muoversi, non può più fuggirgli e non può più tradirlo, «se non col pensiero»⁴². In questo modo, egli intrappola una coscienza di donna in un'inerte gabbia di cavi e cemento:

«Portami via», invoca la informe voce, «la città, la città, perché non la vedo? Dov'è la mia casa? Muovermi, perché non posso muovermi? Perché non posso toccarmi? Dove sono le mie mani? Dov'è la mia bocca? Aiuto, chi mi ha inchiodato qui? Dormivo, così quieta. Chi mi ha svegliato? Perché mi avete svegliato? Ho freddo. Dove sono le mie pellicce? Ne avevo tre. Quella di castoro, datemi almeno quella di castoro. Rispondete. Liberatemi.» [...] «Cosa è successo? Mi hanno legata. Mi hanno imprigionata. Il sangue. Come mai non sento battere il sangue nelle vene? Morta? Sono morta? Ho nella testa tante cose, tanti numeri, un'infinità di spaventosi numeri, toglietemi questi orrendi numeri dalla testa che mi fanno impazzire! La testa. Dove sono i miei capelli? Lasciate almeno che possa muovere le labbra. In fotografia le mie labbra uscivano così bene. Labbra voluttuose, avevo. Me lo dicevano tutti. [...] Mi par di essere di pietra, lunga e dura, mi hanno messo una camicia di ferro, oh lasciatemi tornare a casa!»⁴³.

⁴⁰ Ivi, pp. 107-108.

⁴¹ Ivi, p. 101.

⁴² Ivi, p. 114.

⁴³ Ivi, pp. 147-148.

Proprio l'invidia provata dall'automa nei confronti di Elisa e Olga, dotate di un corpo in carne ed ossa, trascina il lettore verso un epilogo tanto tragico quanto ambiguo.

Maggiormente legata alle questioni antropoceniche è poi l'eco-distopia, che accoglie narrazioni fantascientifiche riguardanti, in modo diretto o indiretto, le catastrofi di tipo ecologico e il cambiamento climatico. Si parla, in tal caso, anche di *climate fiction* (abbreviata in *cli-fi*, sul fortunato modello di *sci-fi*), neologismo ideato dall'attivista e giornalista Dan Bloom e affermatosi nel 2012 durante il lancio del romanzo *Polar City Red*⁴⁴, scritto dall'americano Jim Laughter. In breve, possono essere definite *cli-fi* tutte le opere fantascientifiche che affrontano il problema del cambiamento climatico antropogenico, dunque non provocato da casuali catastrofi naturali, ma esito drammatico dell'azione umana. Difatti, il romanzo di Laughter contiene gli elementi fondamentali del genere: sulla Terra del 2075, gli effetti sconvolgenti del riscaldamento climatico determinano l'emigrazione di milioni di rifugiati ambientali dalle zone meridionali del mondo a quelle più settentrionali, alla ricerca di condizioni di vita più vantaggiose. Il tema del viaggio verso territori migliori, nuove organizzazioni sociali e, più in generale, una sperata nuova civiltà rappresenta un topos di questo tipo di narrazione: si pensi al *Parable of the Sower*⁴⁵ di Octavia E. Butler o al celebre romanzo post-apocalittico di Cormac McCarthy, *The road*⁴⁶, in cui padre e figlio intraprendono un viaggio verso la più mite costa oceanica meridionale, attraversando l'entroterra di cenere di un'America collassata, distrutta dagli incendi e da una non meglio specificata catastrofe. Nell'antologia *Ecopunk!*⁴⁷, curata assieme a Liz Grzyb, l'autrice Catriona Sparks descrive così l'originalità e la portata della *climate fiction*:

Traditionally, post-apocalypse stories are less about the end of the world than about overcoming and surviving it. Dystopias highlight heroic individuals gaining agency and fighting corrupt systems, serving as romanticized ciphers for our own personal life struggles.

While much mimetic fiction traditionally focuses inwards on individual identities and challenges, both science fiction and climate fiction take on the task of envisioning physical and cultural landscapes facing uncertainty through processes of transformation and adaptation. Indeed, as humanity becomes more and more integrated and inseparable from technology, the boundaries between 'genre' and 'literary' fiction are becoming increasingly meaningless for readers.

⁴⁴ J. LAUGHTER, *Polar City Red*, Deadly Niche Press, 2012.

⁴⁵ O. E. BUTLER, *Parable of the Sower*, New York, Four Walls Eight Windows, 1993.

⁴⁶ C. MCCARTHY, *The Road*, New York, Alfred A. Knopf, 2006.

⁴⁷ L. GRZYB, C. SPARKS, *Ecopunk! Speculative tales of radical futures*, Greenwood, Western Australia, Ticonderoga Publications, 2017.

Climate fiction focuses on anthropogenic climate change rather than random natural unstoppable ecological catastrophes, such as super volcanos, solare flares or large, Earth impacting meteorites. Emerging initially as a subset of science fiction, climate fiction straddles genre boundaries: science fiction, utopia, dystopia, fantasy, thriller, romance, mimetic fiction, nature writing, and the literary, from fast-paced thrillers, to inward looking present day narratives and even historical fiction. It uses real scientific data to translate climate change from the abstract to the cultural. As the file grows, it is expanding its parameters and becoming a contemporary literature of purpose and revolution, forming a bridge connecting scientific information with people preparing to face an uncertain future the past can no longer be relied upon to guide us through⁴⁸.

L'eco-distopia, dunque, attraversa con successo gli elastici confini dei generi letterari e, nutrendosi del reale, genera innesti fantastici per ragionare sul presente e su questioni drammaticamente concrete. Inoltre, come rimarcato da Malvestio e a dispetto del nome, essa si manifesta in realtà come un ibrido tra le due forme della distopia e del post-apocalittico:

Gli eventi “apocalittici” alla base delle eco-distopie sono di norma la continuazione di processi attualmente in corso, coerentemente con una concezione del cambiamento climatico non come singolo fenomeno, ma come somma di fenomeni tanto ampia e varia da risultare impossibile da decifrare, per non dire da fermare. Il surriscaldamento globale è un evento apocalittico nella misura in cui porta con sé un collasso ecologico e tutto quello che ne consegue (migrazioni ed estinzioni di massa, sovrappopolazione e inquinamento); ed essendo un evento ambientale, costringe a un ripensamento totale delle società che coinvolge. In questo senso, la catastrofe alla base della distopia ecologica non si pone in vera rottura col passato, ma semmai in relativa continuità [...]⁴⁹.

Precorritrice del genere *cli-fi* può essere considerata, ad esempio, la cosiddetta *Tetralogia degli elementi* di James G. Ballard, costituita da *The Wind From Nowhere*⁵⁰, *The Drowned World*⁵¹, *The Burning World*⁵², e *The Crystal World*⁵³. Anche il *Ciclo di Dune*, pubblicato tra il 1965 e il 2007 e recentemente rilanciato dal *colossal* di Denis Villeneuve, è anticipatore di alcune lungimiranti riflessioni ecologiche, benché la storia di Frank P. Herbert non sia ambientata sulla Terra, ma sul pianeta desertico di Arrakis.

⁴⁸ Ivi, p. 8.

⁴⁹ M. MALVESTIO, *Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo*, cit., p. 33.

⁵⁰ J. G. BALLARD, *The Wind From Nowhere*, in due parti sulla rivista *New Worlds Science Fiction*, 1961.

⁵¹ ID., *The Drowned World*, Londra, Victor Gollancz, 1962.

⁵² ID., *The Burning World*, New York, Berkley Publishing Corp., 1964.

⁵³ ID., *The Crystal World*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966.

Proprio il problema della siccità, che segna il paesaggio arido, è al centro della trama fantascientifica, nella quale il potere politico è conteso tra le due famiglie degli Harkonnen e degli Atrides. In molte opere eco-distopiche, per di più, il tema del cambiamento climatico si intreccia con altri topoi del genere fantascientifico, come quelli della sovrappopolazione, delle carestie e delle epidemie⁵⁴. Molto spesso, inoltre, il surriscaldamento globale fa da sfondo a trame non imperniate su di esso, come si legge da un breve passo tratto da *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*⁵⁵, ancora una volta del visionario Philip K. Dick:

Guardando fuori dalla finestra, vide con repulsione che il caldo aveva già battuto qualsiasi capacità di resistenza umana. I condotti pedonali si erano di colpo svuotati perché tutti si erano precipitati al riparo. Erano le otto e mezza: ora di andare. Si alzò, andò al ripostiglio nell'ingresso per prendere il suo casco coloniale e l'unità di refrigerazione obbligatoria. Per legge, chiunque si avventurasse all'esterno prima del calare del buio doveva averne una fissata sulla schiena⁵⁶.

Nel panorama letterario italiano del Novecento, un esempio di romanzo ecologico è costituito da un'altra opera di Dino Buzzati, *Il segreto del Bosco Vecchio*⁵⁷. La trama, in questo caso fantastica ma non fantascientifica, affronta i temi della deforestazione e dell'antropizzazione, che si insinuano tra le tipiche atmosfere fiabesche dell'autore. La sopravvivenza della foresta di Bosco Vecchio, ospitante antichissimi abeti, è minacciata dal nuovo proprietario della tenuta boschiva, Sebastiano Procolo. I geni, piccole creature benigne abitanti del bosco, devono così fare i conti con l'ordine di abbattimento degli alberi:

Solo i bimbi, ancor liberi da pregiudizi, si accorgevano che la foresta era popolata dai geni [...]. Pare, come scrisse l'abate Marioni, ch'essi potessero assumere parvenze di animali o di uomo e uscire dai tronchi, la qual cosa sembra avvenisse in circostanze del tutto eccezionali. La loro forza, così risulterebbe, non poteva

⁵⁴ Testi fondamentali che mettono in scena l'apocalisse provocata da esplosioni epidemiche sono l'antesignano *The last man* (1826) della britannica Mary Shelley, *The Scarlet Plague* (1912) di Jack London e *I am Legend* (1954) di Richard Matheson. Recente e di successo è invece *Station Eleven* (2014), della scrittrice canadese Emily St. John Mandel. A sua volta, questo tipo di opere può essere legato al topos del cosiddetto «ultimo uomo», riscontrabile in *The Purple Cloud* (1901) di Matthew P. Shiel e in *Dissipatio H.G.* (1977) di Guido Morselli.

⁵⁵ P. K. DICK, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1965; ed. it. *Le tre stimate di Palmer Eldritch*, trad. di M. Magrì, a cura di E. Trevi e con introduzione di E. Carrère, Milano, Mondadori, 2022.

⁵⁶ Ivi, p. 12.

⁵⁷ D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano, Mondadori, 2018 [1935].

in alcun modo opporsi a quella degli uomini. La loro vita era legata all'esistenza degli alberi rispettivi: durava perciò centinaia e centinaia d'anni. Di carattere ciarliero, se ne stavano generalmente alla sommità dei fusi a discorrere fra loro o col vento per intere giornate; e spesso anche di notte continuavano a conversare.

Pare inoltre che essi avessero ben compreso il pericolo di essere annientati dagli uomini con il taglio degli alberi. Certo è che uno di loro, senza che gli abitanti di Fondo lo immaginassero, lavorava da molti anni per evitare il disastro: era il Bernardi⁵⁸.

Continuando a esplorare le sfaccettature della «fantascienza antropocenica» – che dà forma e voce, cioè, ai disastrosi effetti dell'antropizzazione – è evidente come essa non possa prescindere da un altro tema capitale, quello dell'atomica. D'altronde una data e un'ora ben precise costituiscono un importante marcatore cronostratigrafico per individuare un possibile inizio dell'Antropocene: sono le 05:29:45 del 16 luglio 1945 quando, nel deserto della Jornada del Muerto, nel Nuovo Messico, si svolge il primo test nucleare della storia, con la detonazione della bomba al plutonio *The Gadget*. Soprattutto nel secondo Novecento, i turbamenti generati dai fragili equilibri internazionali provocano lo sviluppo di scritture della catastrofe sintomatiche del terrore scaturito dal presagio di un olocausto nucleare e di una possibile estinzione di massa della specie umana.

Preme però rilevare l'esistenza di nuovi tipi di narrazione e di mentalità, nati come reazione alle tragiche anticipazioni apocalittiche. Si tratta di sottogeneri della letteratura fantascientifica noti come *ecopunk*, *solarpunk* e *hopepunk* (coniato nel 2017 dall'autrice Alexandra Rowland in opposizione al *grimdark*), i quali vanno oltre i confini letterari per influenzare le decisioni quotidiane e il modo di guardare al presente e al futuro. Le narrazioni distopiche tradizionali, mettendo in scena futuri senza speranza, rischiano infatti di suscitare un sentimento di paralisi e di rassegnazione, provocando atteggiamenti attendisti e alimentando la concezione del disastro come qualcosa di inevitabile. L'Antropocene, in questo senso, diventa il destino ineluttabile della specie umana e delle altre ad essa intrecciate⁵⁹. È necessario, dunque, scrivere dei cambiamenti climatici anche in una prospettiva non apocalittica. Le nuove mentalità legate all'*hopepunk* e al *solarpunk*, ad esempio, promuovono visioni del futuro cautamente ottimistiche, facendo i conti con l'inevitabile cambiamento climatico senza però cadere nel facile disfattismo o nello smodato entusiasmo⁶⁰. Ciò

⁵⁸ Ivi, pp. 19-20.

⁵⁹ C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 133-134.

⁶⁰ Per le antologie di racconti e saggi che rappresentano futuri alimentati dall'energia solare si vedano *Sunvault. Stories of Solarpunk and Eco-Speculation* (Nashville TN, Upper Rubber Boot Books, 2017) e *The*

che emerge, al contrario, è un atteggiamento di resistenza e lotta per la salvaguardia del pianeta, una riappropriazione dell'identità di "terrestri" e un rinnovato rapporto col non-umano, che per troppo tempo è stato ignorato. Motivi ricorrenti in opere di questo tipo, a metà strada tra distopia e utopia, sono la sostenibilità ambientale, il ricorso all'energia rinnovabile, lo sviluppo di un rapporto di compatibilità ecologica con il pianeta e la creazione di sistemi politici positivi, basati sulla cooperazione e la solidarietà tra le comunità di uomini. Fondamentale, dunque, è la creazione di strategie che rendano il futuro possibile e vivibile, ma prima di tutto immaginabile. Per richiamare Ghosh, citato in apertura, questo spetta *in primis* agli artisti e agli scrittori:

Se la letteratura viene concepita come espressione dell'esperienza autentica, è inevitabile che la narrativa di finzione venga considerata «falsa». Ma l'intento del narrare non è quello di riprodurre il mondo com'è; ciò che il narrare – e con questo termine non intendo solo il romanzo ma anche l'epica e il mito – rende possibile è affrontare il mondo al congiuntivo, figurarselo *come se* fosse altro da quello che è: insomma, il grande, insostituibile ruolo della finzione narrativa è far immaginare altre possibilità. E la crisi climatica ci sfida proprio a immaginare altre forme di esistenza umana, perché se c'è una cosa che il surriscaldamento globale ha perfettamente chiarito è che pensare al mondo solo così com'è equivale a un suicidio collettivo. Per avere qualche possibilità di sopravvivere, abbiamo bisogno di figurarci come potrebbe essere⁶¹.

Nell'affrontare il mondo al congiuntivo, quindi, è fondamentale e necessario immaginare altre possibilità, in modo che il futuro del mondo e della specie non atterrisca e basta, ma scuota dalla paralisi e solleciti all'azione.

Weight of Light (Arizona State University, 2019). Nei confini nazionali, invece, il blog *Solarpunk Italia* raccoglie racconti, interviste, recensioni e approfondimenti saggistici relativi a tale sottogenere.

⁶¹ A. GHOSH, *La grande cecità*, cit., pp. 158-159.

